



Classe di Lettere e Filosofia
Corso di perfezionamento in
Letteratura, arte e storia dell'Europa medioevale e moderna

XXXIV ciclo

Intorno a Pellegrino Tibaldi, tra Milano e la Spagna

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Candidato
dr. Agostino Allegri

Relatore

prof. Massimo Ferretti

Supervisione interna

prof. Francesco Caglioti

Anno accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	3
1. <i>Pellegrino a Milano. Premesse</i>	6
Appendice 1. <i>Una misteriosa serie: scheda per un Battesimo di Cristo</i>	21
Appendice 2. <i>Una misteriosa Entrata di Cristo a Gerusalemme</i>	25
2. <i>Interni di Pellegrino. Arcivescovado</i>	39
3. <i>Sorvolando Pellegrino nel Duomo di Milano</i>	60
4. <i>Pellegrino a processo (1581-1584)</i>	120
5. <i>Interni di Pellegrino. Palazzo Regio Ducale</i>	189
Appendice 3. <i>La famiglia Pellegrini</i>	220
6. <i>La cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie</i>	225
7. <i>Pellegrino in Spagna</i>	251
Bibliografia	312

Introduzione

La tesi di perfezionamento tenta di ripercorrere gli ultimi trent'anni di attività di Pellegrino Tibaldi (1527 o 1530/31-1596). Le varie fasi della carriera dell'artista, infatti, non hanno goduto nel tempo di un'attenzione critica uniforme: se gli esordi a Roma «d'intorno a Perino», così come l'attività tra Bologna e le Marche, possono vantare una serie di affondi anche recenti, gli anni trascorsi a Milano al servizio di Carlo Borromeo (1566-1586) e poi in Spagna, presso la corte di Filippo II (1586-1594), sono stati messi meno a fuoco. Dietro a questo squilibrio agisce il fatto che, come aveva colto Giorgio Vasari con incredibile tempismo (1568), nei primi anni Sessanta avviene una svolta nel percorso professionale di Pellegrino: mentre si trova ad Ancona, infatti, inizia ad assumere commissioni in qualità di architetto, civile e militare, che affianca al suo mestiere di pittore e plastificatore in stucco; per sostenere questa doppia veste, diventa cruciale l'intervento di chi sta al suo fianco. Un'intuizione felice dal punto di vista imprenditoriale, come dimostreranno i vent'anni trascorsi a Milano, ma che, da questo momento della sua carriera in avanti, rende più complicato ogni tentativo di ricostruzione. E questo, nonostante la messe documentaria sia, negli ultimi trent'anni di attività, ben più ricca che per gli anni precedenti.

Nel tentativo di capire questo snodo, il primo capitolo è ambientato – sulle orme di Vasari – tra Ancona, Ferrara e Pavia: il punto focale – senza trascurare la varietà di incontri e occasioni di lavoro che capitano a Pellegrino – è il consolidarsi, proprio in questa circostanza, del rapporto con il giovane nipote di Pio IV, Carlo Borromeo, che favorirà, nell'estate 1566, l'insediamento dell'artista a Milano. Preso atto del nodo critico che ha portato a considerare l'attività milanese di Tibaldi quasi esclusivamente sul fronte dell'architettura, i capitoli successivi tentano una ricostruzione differente, condotta passo passo sui documenti, che salva la continuità del suo percorso figurativo. Cambiano semplicemente le modalità rispetto agli anni precedenti: emerge infatti un'organizzazione del lavoro diversa, che prevede – in concomitanza con la forsennata attività grafica – la riduzione drastica degli interventi diretti, l'impiego di maestranze locali e di collaboratori specializzati, le funzioni ad ampio raggio di regia o controllo sui cantieri aperti in città e nei dintorni durante la sua permanenza. Pellegrino, oberato di mille e svariati incarichi per la Fabbrica del Duomo – di cui è eletto capo architetto fin dal luglio 1567 – ma anche per il governatore spagnolo e il suo *entourage*, si limita quasi sempre alla messa a punto grafica delle invenzioni. Questa constatazione – entro un contesto in cui, di contro all'abbondanza documentaria, non si può trascurare il peso delle assenze – ha imposto di considerare il *corpus* dei disegni superstiti uno strumento principe per affrontare la questione; tanto più che, in linea con la situazione più generale degli studi sull'artista, anche la grafica di Pellegrino Tibaldi soffre uno sbilanciamento di attenzioni.

È innanzitutto attraverso la circolazione di questi materiali che il linguaggio di Tibaldi diventa una sorta di koinè in città, con strascichi finanche nei primi anni del secolo successivo: «tutt' il giorno s'occupa nella pittura» afferma un anonimo informatore interpellato durante il processo intentato a Pellegrino nei primi anni Ottanta dalla Fabbrica del Duomo di Milano per chiedere conto di alcune irregolarità contabili e, stando alla terminologia in uso nei documenti della Fabbrica, la dichiarazione farebbe riferimento, più che alla pratica diretta della pittura, proprio all'allestimento dei vari *set* di disegni – di figura, ornamentali e architettonici – di volta in volta richiesti dai fabbricieri.

Queste dinamiche sono illuminate di capitolo in capitolo, impresa per impresa, attraverso una serie di affondi in cui l'intreccio di testimonianze scritte e dati figurativi è inframmezzato dai ritratti delle personalità – ogni tanto veri e propri carneadi – dei collaboratori. Quasi salissero a

turno sul palco per presentarsi, queste comparse diventano le chiavi per provare a capire meglio la portata di Tibaldi sul contesto milanese e lombardo. Alla disamina delle ricadute figurative si accompagna il tentativo di ricostruire il ventaglio, spesso dissonante, delle reazioni locali di fronte all'opera di Pellegrino: le lettere di Carlo Borromeo, gli atti dei processi intentati a più riprese dalla Fabbrica del Duomo, le pagine a stampa del collega Martino Bassi o di Giovanni Paolo Lomazzo, solo per fare qualche esempio, aprono infatti uno spiraglio sulla percezione di questa personalità forestiera, "imposta" a Milano dall'arcivescovo e, da subito, di straordinaria influenza.

Per definire il rapporto decisivo di Tibaldi con Carlo Borromeo, si è scelto di percorrere più strade: il cantiere dell'Arcivescovado, residenza del prelado, è uno dei primi banchi di prova dell'artista. E, non a caso, le istruzioni ricevute per la decorazione degli interni si riveleranno cruciali per aiutare Pellegrino a impostare il tono della sua attività milanese. L'occasione è utile, tra le altre cose, per provare a ricostruire, su base documentaria, il *display* della collezione d'arte di Carlo in alcuni degli ambienti principali. A seguire si è provato a illustrare, come fosse una panoramica, la fitta serie di lavori che Tibaldi intraprende in qualità di architetto della Fabbrica del Duomo – dai progetti d'architettura e per apparati effimeri ai modelli per sculture e intagli, vetrate e ornati in stucco... – privilegiando l'analisi dei rapporti di lavoro instaurati, di volta in volta, con i diversi collaboratori e i diversi meccanismi di traduzione delle sue invenzioni. Fonti primarie per questa ricerca sono, come è stato da tempo evidenziato, le dichiarazioni rilasciate da Pellegrino stesso all'interrogazione indetta dalla Fabbrica nel novembre 1574 e, pochi anni dopo, nell'ambito del già menzionato processo: se ne è fatto largamente uso e, per quanto riguarda le carte processuali, sparse in più sedi e mai prese di petto nell'insieme, si è tentata una restituzione, quasi fosse una sceneggiatura, delle varie voci in campo. Non manca, *a latere*, un episodio della committenza privata di Carlo Borromeo: prima della morte (3 novembre 1584), infatti, l'arcivescovo fa in tempo a imbastire il riallestimento della cappella di famiglia nella chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie e, ancora una volta, Tibaldi è il regista dell'operazione. Tempo un anno e saranno i nipoti, tra cui il giovanissimo Federico, a concludere l'impresa con la commissione del grande *San Paolo* da porre sull'altare, oggi presso le Gallerie degli Uffizi: una tela monumentale dipinta da Giovanni Pietro Gnocchi sotto il controllo, e probabilmente il modello, dell'uomo di fiducia dell'arcivescovo appena defunto.

Il legame con Carlo Borromeo e il ruolo di spicco all'interno della Fabbrica del Duomo non impediscono all'artista – in anni molto delicati per gli equilibri tra i due poteri – di prestare la sua opera anche presso il governatore spagnolo. A partire dal 1574, nel momento in cui è governatore il marchese di Ayamonte, Antonio de Guzman y Zúñiga, il Palazzo Regio Ducale diventa, infatti, uno dei poli dell'attività di Pellegrino, che sovrintende – intervenendo talvolta di persona – al lavoro di una folta squadra di pittori e stuccatori incaricati della decorazione interna. Buona parte di questi, coordinati dal fiammingo Valerio Profondavalle, risulta in rapporto, familiare o professionale, con Tibaldi; di ciascuno, passando in rassegna nome per nome, si prova a delineare un ritratto. Grazie al favore dei vertici dell'amministrazione spagnola, Pellegrino riesce a farsi conoscere da Filippo II e a preparare il terreno per il trasferimento in Spagna, che avviene nell'estate 1586: fino all'ultimo, lavorando anche di notte, è attivo nel Palazzo Regio Ducale di Milano.

È verosimile che un cantiere come questo sia servito a Tibaldi da prova generale, dal punto di vista dell'organizzazione del lavoro, per portare a termine, negli ultimi dieci anni della sua vita, un incarico sovrachiante come la decorazione, voluta da Filippo II, di vari e sconfinati ambienti della reggia monastero di San Lorenzo dell'Escorial (in ordine, il sagrario, il chiostro degli Evangelisti, la biblioteca nonché alcune tele per gli altari della basilica). Anche se non

sussistono più le «presenti particolari condizioni» che – correva l’anno 1945 – costringevano Giuliano Briganti a scusarsi di fronte ai suoi lettori per non «andar oltre a pochi accenni o a generali impressioni», l’attività spagnola di Pellegrino resta un segmento meno fortunato della sua carriera e su questo si vuole concentrare l’ultimo capitolo. In continuità con le sezioni precedenti, la sequenza degli impegni dell’artista, riordinata su base documentaria, si accompagna alla ricostruzione della rosa degli aiutanti, sia locali che “importati” da Milano, e allo studio dei disegni preparatori. Con particolare attenzione alle diverse funzioni dei fogli, si è provato a illuminare le pratiche di lavoro in uso e a capire come si esplicasse l’interventismo di Filippo II tradito dalle fonti del tempo.

Poco tempo dopo il rientro a Milano, Pellegrino Tibaldi muore. E, volendo proseguire, meriterebbe riflettere sulla sua eredità: sul trattato d’architettura compilato negli ultimi anni e mai dato alle stampe, sul progetto mai concluso della tomba nel Duomo (di cui si riporta, in calce, l’epigrafe), sulle vicende dei disegni – più volte citati nei testamenti dell’artista, preoccupato del loro destino –, sulla bottega del cugino Andrea e di suo figlio Domenico e, volendo spingersi oltre, sulla portata della lezione di Pellegrino per la cultura figurativa dei protagonisti del *Seicento lombardo*, Cerano *in primis*. Il legame simbolico tra Pellegrino e Carlo Borromeo è infatti più che mai vivo negli anni di Federico Borromeo che, oltre a far comprare i cartoni dell’artista per l’erigenda Biblioteca Ambrosiana, affida a Domenico Pellegrini, giovane erede della bottega di famiglia, la decorazione della cappellina dell’Arcivescovado, uno dei primi cicli intesi a celebrare le gesta del cugino Carlo, prossimo a diventare santo.

D.O.M. | PEREGRINO PEREGRINI | NOMINE FAMILIA ET INGENIO | QUI PINGENDI ET ARCHITECTANDI
PERITIA | ANTIQUAE GRAECIAE NOVAM AEQUAVIT ITALIAM | PIJ IV PONT. MAX. ET PHILIPPI
HISPAN. REGIS | PRIMARIJS URBIBUS MIRIFICE INSTAURATIS | GLORIAM AUXIT | NATURAM ETIAM
DIU AEMULATUS | CUM IPSA TANDEM FOEDUS INIRE VOLUIT | UT IN VASTISSIMA ET
AUGUSTISSIMA HAC MOLE | DIVORUM IMAGINES FERRE MOVERI ET VIVERE | CONSPICERENTUR |
PRAEFECTI FABRICAЕ NE TANTI VIRI NOMEN | MORTE DELERETUR | CUIUS MEMORIAM NUNQUAM
DEPONI | TEMPLI IPSIUS ORNAMENTA FLAGITARENT | TUMULUM HUNC AETERNITATI
COMMENDATUM | PROPRIO SUMPTU | POSUERE | MDXCVIII

1. Pellegrino a Milano. Premesse

Il rapporto di Pellegrino Tibaldi con Milano si configura innanzitutto come la storia del suo legame ventennale con Carlo Borromeo, cardinale e arcivescovo della città. È un adagio che, pur con qualche precisazione che si avrà modo di fare, resta vero. Nonostante la vita familiare di Pellegrino fosse radicata in Lombardia – a Puria di Valsolda, sulle sponde del lago di Lugano, dove nasce, si sposa e ritorna regolarmente – la sua carriera professionale si svolge, fin dagli esordi, avanti e indietro tra vari centri della Stato della Chiesa, da Bologna, dove il padre Tibaldo si era stabilito a partire da inizio secolo, a Roma, Loreto e Ancona.¹ A questo percorso ben avviato lo sottrae, nel pieno dei suoi trent'anni, il coinvolgimento da parte di Carlo Borromeo, prima nel cantiere del Collegio Borromeo di Pavia, iniziato con l'appoggio dello zio materno, papa Pio IV, e poi, a spron battuto, a Milano in una serie tale di incarichi che Pellegrino, chiamato a fare da regista, dovrà via via lasciare i lavori in sospeso tra Roma e Ancona e prendere casa a Milano.

Non è noto come Carlo e Pellegrino si siano conosciuti ma, alla luce dei loro percorsi biografici, non saranno mancate le occasioni d'incontro nei luoghi di lavoro dell'artista: a Roma, dove Carlo risiede dal 1560 fino al 1565,² a Bologna, per la quale riceve due volte l'incarico di legato, o nella Marca d'Ancona, di cui è governatore dal 1561 al 1565.³ Proprio ad Ancona – per far fronte alla minaccia di un attacco turco – Pellegrino, probabilmente già nel 1561, riceve la commissione pontificia di sistemare le fortificazioni e il porto della città.⁴ La scelta era ricaduta sull'artista, già attivo in città almeno dal dicembre 1554,⁵ probabilmente grazie alla mediazione di Gabrio Serbelloni (1509-1580), cugino del papa nonché suo agente con mansioni di ingegneria militare, incaricato fin dall'inizio del pontificato di «andare a rivedere tutte le terre

¹ Le relazioni familiari e professionali di Pellegrino con il paese natale si ripercorrono bene grazie ai documenti pubblicati da GIULIANI 1997b, pp. 49-52; da tenere insieme alle considerazioni di REPISHTI 2011, pp. 130-132. Un'ipotesi di progetto tibaldesco per un altare dedicato a Santa Caterina d'Alessandria nella chiesa dell'Assunta a Puria è avanzata da RUSSO 2014. Memorabile il passo di Federico BORROMEO (*post* 1624, p. 81), che avrebbe dovuto far parte della versione italiana del *De pictura sacra* (BORROMEO 1624, p. 55): «Costui [*Pellegrino*] nacque in una piccola terretta soggetta a questa santa Chiesa milanese, e chiamasi tutto questo dominio la Valsolda. E ancora si vede la sua casetta povera in quel luogo, la quale esso, con certo bello spirito e leggiadria, non volle guastare e farne un palazzo ovvero una gran casa, sì come gl'altri fatto avrebbero che fossero diventati ricchi sì come egli diventò, ma quella solamente racconciò e fece a lei alcuni ornamenti di architettura grossi e rozzi, come se egli avesse voluto dimostrare solamente i principi dell'arte, e come se ella allora fosse nata» (cfr. per un commento: SETTIS 1992, p. xi). Le allusioni del cardinale saranno da considerare in rapporto alle decorazioni ostentate di dimore "d'artista" quali, a Milano, i celebratissimi Omenoni o, per non allontanarsi troppo dalla Valsolda, la casa dei Serodine ad Ascona (1620; da ultimo: AGOSTI, STOPPA 2015, pp. 13-14).

² Carlo scende a Roma subito dopo la nomina a pontefice dello zio (26 dicembre 1559) e risiede qui, pur tra continui andirivieni, fino al suo ingresso solenne a Milano, nel settembre 1565. Per le vicende di Carlo "cardinal nipote" a Roma si può integrare l'ancora utile profilo di JEDIN 1971 con FOIS 1989 (ma anche, nello stesso numero di «Studia Borromaica»: MARCORÀ 1989a; 1989b; MASELLI 1989). La collezione di antichità che Carlo allestisce in questo periodo può contare su DALVIT 2017. Per la presenza di Pellegrino a Roma nei primi anni Sessanta: nota 79.

³ È nominato legato pontificio a Bologna il 26 aprile 1560 per almeno un biennio (cfr. nota 16) e, di nuovo, dal 17 agosto 1565 al 22 maggio 1566. Le cariche pontificie di Carlo si possono ripercorrere grazie a WEBER 1994, pp. 114, 150, 364.

⁴ Per gli impegni che Pellegrino intrattiene ad Ancona come architetto militare, oggi ricostruibili solo per via documentaria, si può partire da ALEXANDER 2001, II, pp. 459-467, 488-496, da integrare con le considerazioni di MARIANO 1990, p. 26, e soprattutto di REPISHTI 2011, pp. 134-138.

⁵ Pellegrino è infatti detto «pittore in Ancona» il 31 dicembre 1554, quando riceve, attraverso il mercante veneziano Tommaso Cornovi Della Vecchia, un pagamento per i lavori svolti nella cappella di San Giovanni Battista al Santuario di Loreto: se ne è accorta per prima PUGLIATTI 1984, p. 414, a partire dai documenti resi noti da DA MORROVALLE 1964, p. 358, e poi da GRIMALDI, SORDI 1988, p. 41; da ultimo, le considerazioni di COLTRINARI 2016a, pp. 105, 113-117.

dello Stato della Chiesa se hanno bisogno di fortificare».⁶ Il rapporto tra il nobile milanese e Pellegrino ad Ancona, negli stessi anni in cui Carlo è governatore, è attestato concordemente – oltre che da alcune carte d'archivio⁷ – da varie fonti che, *a posteriori*, ripercorrono la vicenda: *in primis* Pellegrino che, stabile a Milano ormai da un decennio, in una lettera del 19 gennaio 1575 tenta di riportare all'attenzione di Carlo, e per mezzo suo di papa Gregorio XIII, il progetto di fortificazione del porto di Ancona messo a punto anni prima e mai avviato; nell'epistola non manca di ricordare che il suo progetto di intervento «fu mosso dall'Ill.mo S.r Marchese di Melegnano [*Gian Giacomo Medici*] quando egli una volta passò per Ancona et poi a me conferto dal S.r Fabricio Serbelloni fu il proprio fatto, il quale, conferendolo io con il disegno in mano al'I. S.r Gabrio Serbelloni et S.r Ascanio dala Cornia, a tutti dui piacque; et si mostrò ancora tal disegno alla f. m.a di PP. Pio iiiij et disse, se mai fosse fatto risoluzione di fortificare la parte di mare di detta città, che voleva che si tenesse tal modo».⁸ Stando a questa lettera, sembra che Fabrizio Serbelloni – già capitano cesareo e al servizio, come il fratello Gabrio, del cugino Pio IV⁹ – avesse passato a Tibaldi, forse sotto forma di memoria scritta, un parere espresso da Gian Giacomo Medici anni prima (ma necessariamente prima del 1555), perché lo traducesse in disegno così che gli agenti pontifici, Gabrio e Ascanio della Cornia,¹⁰ potessero sottoporlo a Roma. Questa versione dei fatti è riecheggiata, con leggere varianti, anche negli atti del processo affrontato da Pellegrino a Milano parecchi anni più tardi, in cui si dichiara che «sopravenendo Ill. S.r Cabrio Serbelono in Ancona per far fabrica nel porto, havendo fatto dimandare se gli era disegnatori li fu proposto il Pellegrino, [...] et così se ne servì in disegnare la inventione proposta da Sua Santità et con tale occasione se ne andò a Roma».¹¹ Che Pio IV fosse coinvolto in prima persona in questa impresa è documentato da un'autorizzazione ai lavori del 2 maggio 1562, forse seguita all'invio a Roma dei disegni, in cui Pellegrino è detto «dilectus filius Architectus»: chissà che l'espressione, pur nella sua formularità, non lasci intravedere da parte del pontefice una qualche familiarità con l'artista.¹² E, non a caso, una copia di questo breve pontificio figurerà tra le carte custodite da Pellegrino nella sua casa milanese di S. Maria della Porta.¹³

L'appoggio di Gabrio, che nelle lettere si rivolge a Tibaldi «come fratello»,¹⁴ deve aver fatto sì che, all'incarico anconetano, il primo da architetto militare nella carriera di Pellegrino, in breve tempo seguissero, e si sovrapponevano, commissioni analoghe in giro per i territori dello Stato

⁶ La citazione è tratta da una lettera, datata 8 novembre 1561, di Giovanni Andrea Caligari al suo protettore Giovanni Francesco Commendone (da BIFERALI 2018, p. 67, cui si può fare riferimento per un profilo di Gabrio). Il rapporto di Gabrio con Pellegrino ad Ancona è stato messo in evidenza a partire da ALEXANDER 2001, II, pp. 460-461, 464-465; da ultimo, nel contesto più ampio delle vicende della famiglia Serbelloni: SOZZI 2019-2020, pp. 69-75.

⁷ In particolare, i documenti resi noti da ALEXANDER 2001, II, pp. 490-493, nn. 5-6 (3 dicembre 1561 e 20 febbraio 1562).

⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana (d'ora in avanti BAM), F 132 inf., c. 98r, Pellegrino a Carlo, 19 gennaio 1575 (cfr. REPISHTI 2011, pp. 137-138, nota 31).

⁹ Per Fabrizio Serbelloni, fratello minore di Gabrio, in contatto con Vincenzo Seregini per lavori, poi non realizzati, di fortificazione del Castello di Milano (1565-1566): REPISHTI 2000b, pp. 81, 84; SCOTTI TOSINI 2005, p. 198; da ultimo, SOZZI 2019-2020, pp. 26-27 e *passim*.

¹⁰ Sul perugino Ascanio Della Cornia, esperto di architettura militare, collaboratore e committente di Galeazzo Alessi: FOSI POLVERINI 1988.

¹¹ Milano, Archivio Storico Diocesano (d'ora in avanti ASDMi), X, Metropolitana, 69, cc. 202v-203v: cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 46, nota 26; GIULIANI 1997b, p. 48; REPISHTI 2011, p. 135, nota 20.

¹² ALEXANDER 2001, II, pp. 461, 493, n. 7. Bisogna ricordare, per l'ipotesi di una conoscenza pregressa tra i due, che Giovan Angelo de' Medici, prima di diventare papa, era stato governatore di Ancona nel biennio 1555-1556, quando già Pellegrino era attivo in città (WEBER 1994, p. 113).

¹³ GIULIANI 1997b, p. 48.

¹⁴ ALEXANDER 2001, II, p. 492, n. 6.

della Chiesa; così almeno sembra di capire da una lettera inviata molti anni più tardi (23 marzo 1582) dal governatore di Milano, don Sancho de Guevara y Padilla, a Filippo II, curioso di avere informazioni sul conto dell'artista. Pur facendo la tara dei toni encomiastici del documento, se ne ricava che le fortificazioni iniziate ad Ancona «satisfizo esto tanto a Gabrio Cervellon, Ascanio de la Corna y Paulo Jordan Ursino, que se le cometio [*a Pellegrino*] el designo de la fortificacion de Ravena, Fano, y Asculi, el qual no solo fue aprobado pero començado a poner en execucion».¹⁵ Oltre al coinvolgimento in questi cantieri, di cui non si sa nulla di più, risulta che Pellegrino sia stato inviato da Gabrio a Bologna, intorno al marzo 1563, «per vedere cotesta fortificatione», cioè i lavori in difesa della città previsti almeno dal 1561, ed esprimere un parere: la lentezza riscontrata nel procedere dell'impresa, osteggiata dai vertici della città, spinge Serbelloni ad appellarsi a Carlo Borromeo, in carica come legato pontificio della zona, perché intervenga.¹⁶ È un episodio che permette di spiare il funzionamento interno dei cantieri militari avviati in blocco da Pio IV non appena asceso al soglio pontificio, e immaginare senza troppa difficoltà le occasioni di incontro tra Carlo e Pellegrino.¹⁷ A pochi anni di distanza dai fatti appena accennati, Giorgio Vasari, nell'edizione giuntina delle *Vite* (1568), sembra rilevare in questa fase della carriera di Pellegrino un cambio di rotta: gli anni trascorsi ad Ancona diventano il momento in cui l'artista, assecondando il contesto, avrebbe iniziato a dare maggior spazio alle commissioni architettoniche rispetto al lavoro di pittore:

... e perché non sono in quelle parti [*Ancona*] architetti né ingegni di conto e che più sappiano di lui, ha preso Pellegrino assunto di attendere all'architettura et alla fortificazione de' luoghi di quella provincia; e, come quelli che ha conosciuto la pittura più difficile e forse manco utile che l'architettura, lasciato alquanto da un lato il dipignere, ha condotto per la fortificazione d'Ancona molte cose, e per molti altri luoghi dello Stato della Chiesa, e massimamente a Ravenna.¹⁸

Non è da escludere che nel dettato vasariano, profetico rispetto agli svolgimenti successivi della carriera di Pellegrino, filtrino i colloqui avuti tra i due durante il loro incontro a Ferrara.¹⁹ Tibaldi aveva infatti ben chiaro il senso di una scansione interna al suo percorso: «la mia prima professione fu pittura et doppo architetto», avrà modo di affermare a Milano parecchi anni più tardi.²⁰ Il rischio di attribuire a queste affermazioni un valore periodizzante in relazione alla carriera dell'artista è temperato dalla serie di impegni che, in qualità di pittore o regista di imprese figurative, Pellegrino affronta proprio negli anni trascorsi ad Ancona e, come si vedrà, lungo tutto il periodo successivo. Vasari stesso, poco oltre nel testo delle *Vite*, sente il dovere di rammentare che Tibaldi «non ha però del tutto abbandonata la pittura»:²¹ se anche la pratica diretta del mestiere, in parallelo al diversificarsi e moltiplicarsi degli incarichi, da questo momento sembra ridursi, per Pellegrino fare architettura significherà quasi sempre mantenere un ruolo di regia figurativa del progetto, allestendo disegni di ogni tipo e scegliendo collaboratori cui affidare il lavoro.

¹⁵ SCHOLZ 1984, p. 768. Per Paolo Giordano Orsini, governatore di Ascoli nel 1560: MORI 2013, p. 695.

¹⁶ TUTTLE 1982, pp. 200-201, nota 68.

¹⁷ Per un'altra occasione documentata: nota 47.

¹⁸ VASARI 1550 e 1568, VI, pp. 149-150.

¹⁹ Per il passaggio di Pellegrino a Ferrara: note 92-94.

²⁰ ASDMi, X, Metropolitana, 69, cc. 202v-203v: cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 24; ALEXANDER 2001, II, pp. 463-464.

²¹ VASARI 1550 e 1568, VI, p. 150.

Dall'altra parte bisogna anche considerare che, quando arriva ad Ancona, l'artista – cresciuto a Bologna in una famiglia lombarda di maestri da muro – ha già avuto modo di cimentarsi sul fronte architettonico, anche se in imprese di carattere decorativo come l'ideazione di intelaiature in stucco per soffitti e pareti: a Bologna, nei primissimi anni Cinquanta, nei cantieri finanziati dal cardinale Giovanni Poggi – il palazzo in Strada San Donato e la cappella nella vicina chiesa di San Giacomo Maggiore – e a Loreto, tra 1554 e 1555, per la cappella del cardinale di Augusta, Otto Truchsess von Waldburg, nel Santuario della Santa Casa (fig. 1).²² E non va sottovalutato il rilievo di questa sua specialità – riconosciuta quasi in presa diretta dal poligrafo Anton Francesco Doni nel trattatello *Le ville*²³ – come «palestra in cui Pellegrino maturò la sua conversione all'architettura».²⁴

Mentre è ancora impegnato nella commissione lauretana, Tibaldi inizia a gravitare sulla città di Ancona, dove è già attestato nel dicembre 1554, prima della fine dei lavori alla cappella Truchsess.²⁵ Non è noto quando si sia stabilito in città ma, tenendo conto che nel gennaio 1555 si chiude l'ultima tornata dei lavori lauretani, è verosimile pensare che vi abbia preso casa nei mesi successivi.²⁶ A fare da ponte tra i luoghi sono probabilmente due figure di mercanti – un armeno, Giorgio Morato, e un veneziano, Tommaso Cornovi Della Vecchia – che affidano all'artista i suoi primi incarichi anconetani. Il resoconto che Vasari offre di questo periodo di attività di Pellegrino resta il miglior punto di partenza:

Essendo non molto dopo [*il cantiere di Loreto*] condotto da Giorgio Morato in Ancona, gli fece per la chiesa di Santo Agostino, in una gran tavola a olio, Cristo battezzato da S. Giovanni, e da un lato S. Paulo con altri Santi; e nella predella buon numero di figure piccole, che sono molto graziose. Al medesimo fece nella chiesa di S. Criaco [*sic*] sul Monte un bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore, e dentro un Cristo tutto tondo di rilievo di braccia cinque, che fu molto lodato. Parimente ha fatto nella medesima città un ornamento di stucco grandissimo e bellissimo all'altare maggiore di S. Domenico: et arebbe anco fatto la tavola, ma perché venne in differenza col padrone di quell'opera [*Tommaso Cornovi Della Vecchia*], ella fu data a fare a Tiziano Vecello, come si dirà a suo luogo. Ultimamente, avendo preso a fare Pellegrino nella medesima città d'Ancona la loggia de' Mercanti, che è volta da una parte sopra la marina e dall'altra verso la principale strada della città, ha adornato la volta, che è fabbrica nuova, con molte figure grandi di stucco e pitture; nella quale opera

²² Per la controversa questione dell'intervento di Pellegrino in qualità di architetto nel Palazzo e nella cappella Poggi (che, grazie ai documenti prodotti da STEEN HANSEN 2001, si sa iniziata prima del 1549), da ultimo: LENZI 2011. Per i lavori lauretani, che non si limitano alla cappella Truchsess: COLTRINARI 2016a, pp. 102-117; 2016b, pp. 67, 69, 71-72, 74, 76-78, 81-82. La lettura stilistica di riferimento per l'attività di Pellegrino tra Bologna e Loreto resta ROMANI 1997. Da ultimo, si è concentrata sugli stucchi di Pellegrino in questi anni: BALZAROTTI 2019.

²³ DONI 1566, pp. 36-37 (recuperato da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 24; cfr. MAFFEI 2011, pp. 183-201). Tra i *desiderata* per l'arredo della villa «da re, da duca e da potente e valoroso signore», insieme ad Andrea del Sarto, Raffaello e Tiziano, non mancano «le volte sopra tutto lavorate di stucchi dal Tebaldi bolognese, pittore eccellente, tocchi d'oro come fosse di bisogno». Si tratta probabilmente della prima attestazione letteraria di Pellegrino, dal momento che il volumetto, anche se stampato a Bologna nel 1566, sembra essere già pronto nel 1557, cioè prima della *Graticola di Bologna* di Pietro LAMO (1560 circa): compare, infatti, con il titolo *Le cinque ville*, tra le opere che l'autore, ne *La libreria*, dichiara di aver già preparato (DONI 1557, p. 82; un *post quem* per la composizione è fornito dal fatto che, nell'edizione del 1550 de *La libreria*, il trattatello non compaia ancora). Non è da escludere che Doni, oltre alle opere bolognesi di Pellegrino, avesse visto qualcosa anche ad Ancona, dove si reca nella primavera del 1557: l'edizione de *Libreria* di quell'anno è infatti dedicata «Alli illustrissimi signori anconitani e comunità...».

²⁴ DELLA TORRE 1997, pp. 73-74.

²⁵ Cfr. nota 5. Per una sintesi aggiornata degli impegni anconetani: BALZAROTTI 2019, pp. 184-187 e, da ultimo, gli atti del convegno monografico (11-12 aprile 2019): *Di somma aspettazione* 2021.

²⁶ In un documento del 17 aprile 1555 Pietro Tibaldi, collaboratore di Pellegrino a Loreto e a Milano (cfr. nota 75), risulta residente ad Ancona: STEEN HANSEN 2004, p. 345.

perché ha posto Pellegrino ogni sua maggior fatica e studio, ell'è riuscita in vero molto bella e graziosa, perciò che, oltre che sono tutte le figure belle e ben fatte, vi sono alcuni scorti d'ignudi bellissimi, nei quali si vede che ha imitato l'opere del Buonarroto che sono nella Cappella di Roma con molta diligenza.²⁷

L'affidabilità della narrazione vasariana riguardo agli anni anconetani di Tibaldi – prima che assumesse le commissioni pontificie di architettura militare – è dimostrata dal fatto che presenta una sequenza dei lavori *grosso modo* coerente con la cronologia assestata via via dagli studi. La serie si apre con la pala del *Battesimo*, destinata da Giorgio Morato alla chiesa di Sant'Agostino e oggi in deposito, priva di cornice e predella, presso San Francesco alle Scale (fig. 2).²⁸ Sebbene non sia nota la data di commissione, si tratta effettivamente del primo incarico di Pellegrino ad Ancona: funge da termine *post quem* la concessione al mercante del patronato della cappella, il 29 gennaio 1554, mentre l'artista è all'opera a Loreto. Entro il 1556, stando all'iscrizione di dedica posta anticamente sull'altare, l'insieme risulta completo.²⁹

²⁷ VASARI 1550 e 1568, VI, p. 149.

²⁸ La pala (sprovvista di numero di inventario), spostata dalla cappella al coro dopo il rifacimento della chiesa da parte di Luigi Vanvitelli (1751-1756, la chiesa è riaperta nel 1764: MARIANO 2000, pp. 81-82), rimane in Sant'Agostino fino al 1865 e, dopo essere stata esposta nel Palazzo Municipale, nel giugno del 1884 è inclusa nelle raccolte della neonata Pinacoteca Civica, in un primo tempo all'interno dei locali dell'ex convento di San Domenico e, dal 1919, dell'ex convento di San Francesco alle Scale. Non è considerata, per via delle dimensioni, in occasione del riallestimento della Pinacoteca, voluto da Giuseppe Marchini all'interno del Palazzo degli Anziani (1958), e trova il suo posto solo più tardi, sicuramente dopo il novembre 1962, su uno degli altari di San Francesco alle Scale. Per queste vicende, oltre che per le traversie conservative del dipinto: MASSA 1987, pp. 44-45; PAPARELLO 2020, pp. 26, 33, 80, 111, 129, 159, 169, 183, 242, 273, 316, 319, 340. Per il suo inquadramento stilistico: ROMANI 1997, p. 78; ROMANI 2021, pp. 22-25. Sul mercante Giorgio Morato, che sarà più tardi committente anche di Girolamo Siciolante: STEEN HANSEN 1997; e, con qualche speculazione in più, STEEN HANSEN 2004.

²⁹ L'iscrizione datata 1556 è resa nota da MASSA 1987, pp. 45-46; la concessione di uno spazio «pro altare et sepulcro... inter altaria Beati Nicolai de Tolentino et Beate Virginis Lucie», da STEEN HANSEN 2004, pp. 334, 346-347 (un cenno a quest'ultimo documento, probabilmente di seconda mano, scappa già in MASSA 2003, p. 84, nota 11). Grazie a SACCO 2002, pp. 38, 44-45, nn. 13-14, è noto che, prima del 7 settembre 1555, era pronta la macchina lignea destinata all'altare, eseguita da Domenico Salimbeni da Firenze (l'intagliatore attivo, negli stessi anni, per Lorenzo Lotto: *Il Libro* 1538-1556, *passim*). Purtroppo non si conosce l'aspetto di questa incorniciatura che conteneva, oltre alla pala (alta ben 5 metri), la predella menzionata da Vasari di cui, come ha intuito Giuliano BRIGANTI (1945, pp. 84-85; per la monografia del 1945: AGOSTI 2021a, pp. 11-13, 33-34, nota 19), facevano parte le tre tavole raffiguranti la *Visitazione* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D 76: collegata prudentemente al *Battesimo* già da SERRA 1932; un disegno preparatorio si trova nelle collezioni reali inglesi, inv. RCIN 990538: POPHAM, WILDE 1949, pp. 337-338, n. 948), la *Nascita* (già ad Ancona, presso la famiglia Svampa, e poi a Senigallia, presso i Bedarida-Morpurgo; per il tentativo, sostenuto da Luigi Serra, di far acquisire la tavola allo Stato nel 1935: PAPARELLO 2020, pp. 83, 341-342, 352, 354) e la *Decollazione del Battista* (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Reg. Cron. 1215: D. Benati, in *Pinacoteca* 1991, pp. 260-261, n. 137). Nonostante i dubbi sulla coerenza stilistica della predella rispetto al *Battesimo* oggi in San Francesco alle Scale, espressi da E. Gaudioso, in *Restauro* 1973, I, pp. 408-412, n. 101, la letteratura successiva – a partire da G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, pp. 423-427, nn. 121-123 – ha sposato la costruzione di Briganti. Non è da escludere che a questo insieme, smantellato durante la ristrutturazione vanvitelliana della chiesa (già Amico RICCI 1834, II, pp. 95-96, non mancava di notare come la predella citata da Vasari «staccata essa dal quadro fu altrove spedita»), appartenessero anche le due tavole con *San Giorgio* e *Santa Margherita*, conservate dal 1907 presso il Castello Sforzesco di Milano (inv. 383-384: P. Zambrano, in *Museo* 1998, pp. 142-146, nn. 343-344). I due dipinti sono detti provenire da Loreto – esattamente come la *Decollazione* di Brera – da FRIZZONI 1907, p. 65, che crede raffigurino *San Vittore* e *Santa Margherita*; BODMER (1937, pp. 26-27, 29), oltre a identificare correttamente *San Giorgio*, propone una cronologia sul finire degli anni Sessanta, arretrata agli anni marchigiani da BRIGANTI 1945, p. 86. Nonostante le perplessità avanzate da ARSLAN 1960, p. 44, nota 35, e la condizione marginale dei due dipinti del Castello Sforzesco negli studi tibaldeschi, la loro qualità merita di essere riabilitata. Tutti e cinque i pezzi (le tre *Storie del Battista* e i due *Santi*) – oltre a condividere il medesimo punto di stile (come colto da BALTAY 1984, pp. 144-146, 202-203) – sono accomunati, sul fronte della provenienza, dal fatto di essere citati in un inventario, datato 1777, «de' mobili esistenti nel palazzo d'abitazione del fu sig. Co. Cristoforo Ferretti» di Ancona (BRIGANTI 1945, p.

Curiosamente la stessa iscrizione già in Sant'Agostino fa riferimento a un altro altare voluto da Morato – «aliud in l(au)de Divi Quiriaci» – che è stato identificato con la seconda impresa citata da Vasari, vale a dire il riallestimento dell'altare maggiore nella Cattedrale di San Ciriaco.³⁰ Stando ai documenti d'archivio, però, soltanto tra giugno e luglio del 1559 Morato ottiene il permesso e prende accordi per «fare uno altare e una cona nella Cattedrale [...] con statue di più sorte de stuccho, e de picture e altri ornamenti»:³¹ bisognerà dunque pensare che la lapide in Sant'Agostino, nonostante rechi l'anno 1556, sia stata composta e collocata in un momento successivo. All'inizio l'impresa in Cattedrale è affidata a «Prospero de Volterra da Fontana dictus de Fiorenza», che si tende a identificare con Prospero Fontana, ma dato che «habita in Roma et in decto loco habbia a fare molte opere d'importanza», questi si limita a fornire il disegno e stipula un contratto di parziale subappalto con Pellegrino; entro un anno sembra che il lavoro sia stato concluso, anche se non è chiaro se, e in che misura, i due si siano spartiti i compiti.³² Dalle scarse descrizioni rimaste, la struttura, prima dello smantellamento del 1728,³³ doveva essere prevalentemente in stucco e posta nel fondo dell'abside: un'incorniciatura architettonica di ordine corinzio, coronata da un frontespizio con angeli a tutto tondo, conteneva la figura di *Cristo risorto*, anch'esso «tutto tondo di rilievo» e di «braccia cinque», vale a dire alto quasi tre metri.³⁴ Quando Vasari parla della «tavola dell'altar maggiore» intorno alla quale

86, a partire dal materiale reso noto da PARENTI 1939, pp. 119-120, 127, 139; nell'inventario figurano come *San Longino e Santa Margherita*). Anche se si ignora perché queste tavole siano rifluite nella collezione Ferretti dopo lo smembramento della macchina d'altare in Sant'Agostino, nulla impedisce che anche i due *Santi* del Castello Sforzesco abbiano seguito lo stesso percorso: inoltre, la presenza di *San Giorgio*, reso riconoscibile dal vessillo crociato, si lega al nome del committente, rinsaldando l'ipotesi dell'appartenenza allo stesso complesso (e sarebbe utile sapere il nome della moglie, per verificare un'eventuale corrispondenza con l'altra tavola; fig. 3). L'altezza quasi identica delle tre *Storie del Battista* e dei due *Santi* milanesi permette di immaginare che tutte le tavole si trovassero al livello della predella, magari con *San Giorgio* e *Santa Margherita* a fare da pilastrini esterni. Se così fosse, bisognerà tenere conto del divario tra la larghezza della predella (circa 360 cm) e quella della pala (265 cm) per ricostruire la foggia della cornice. Un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 9070 S, mm 235 × 110, attribuzione tradizionale a Ercole Setti e, sul cartoncino di supporto, nota adespota «Pellegrino Tibaldi») riporta la figura del *San Giorgio* a penna, inchiostro marrone e acquerello grigio (fig. 4). Nonostante la presenza della quadrettatura, il tratto a penna, fermo e aderente in ogni dettaglio – ombre comprese – alla versione dipinta, fa ipotizzare che si tratti di una copia dalla tavola, probabilmente eseguita nell'*entourage* del pittore, come suggeriscono stile e tecnica del foglio. Il margine sinistro del disegno è un po' più ampio rispetto al dipinto – si intravede, per esempio, la punta del vessillo crociato in alto a sinistra – e non va escluso che la tavola corrispondente sia stata leggermente decurtata su questo lato; il che spiegherebbe perché, allo stato attuale, tra il *San Giorgio* e la *Santa Margherita* sussista un lieve scarto di misure.

³⁰ MASSA 1987, p. 46.

³¹ La vicenda è stata ricostruita su basi documentarie da STEEN HANSEN 1997 (che ha permesso di sgombrare il campo da equivoci sul tipo di WINKELMANN 1986, p. 488).

³² Ad eccezione dei documenti citati, il nome di Prospero non compare più in relazione a questo cantiere, a differenza di Pellegrino che, da Vasari in avanti, figura come autore unico (cfr. da ultimo: SERATI 2021, pp. 157-158, 167). La data verosimile di conclusione del cantiere si ricava dall'epigrafe di dedicazione dell'altare, datata 1560 e già segnalata da BRIGANTI 1945, p. 112, nota 103. Dopo aver proposto l'identificazione con Prospero Fontana, qualche anno più tardi STEEN HANSEN (1997, p. 84; 2004, pp. 334-335) cambia inspiegabilmente idea e propende per Daniele da Volterra. Da ultimo, per questa impresa, si tenga conto dei ragionamenti di DANIELE 2019, pp. 165-172. La collaborazione di Pellegrino con Prospero doveva avere a queste date un precedente nella volta della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore, in cui Pietro LAMO (1560 circa, p. 98) ricorda «alcune instoriète de man de Prospero Fontana, bologneso, ornate de stuchi, de rilievi» (cfr. nota 55).

³³ Per la sfortunata vicenda dell'altare, che sembra fosse stato eroso dall'aria salmastra: POSTI 1911-1912, II, pp. 33-34, 210-211, 223.

³⁴ Da ultimo, l'utile riepilogo di BALZAROTTI 2019, pp. 186-187. Le misure della statua si ricavano da SARACINI 1675, p. 364, che parla «di braccia cinque, cioè palmi undeci in circa» (tenendo conto che ogni palmo equivale a circa 25 cm). La tela che ha sostituito la statua, firmata dal conte Pietro Ercole Fava nel 1731 (MAZZA 2003, pp. 320-321), pur presentando un *Cristo risorto* tra due colonne entro una nicchia, non può essere d'aiuto per ricostruire l'aspetto del perduto altare perché è una copia parziale dalla *Predica del Battista* di Donato Creti, oggi presso lo Smart Museum of Art di Chicago (inv. 1973.46).

si concentra il riallestimento di Pellegrino, sembra far riferimento – un uso lessicale che ricorre nelle *Vite* – alla mensa vera e propria, sopra la quale incombeva, entro una nicchia, la «colosea statua» del *Risorto*.³⁵

Per convincere Pellegrino ad accettare questo incarico devono intervenire «più e più volte» due notabili locali, Pietro Cornovi Della Vecchia e Angelo Ferretti, nei confronti dei quali l'artista sembra essere vincolato («non posendo contradire alle preghiere delli decti»).³⁶ Il primo è fratello di Tommaso, il mercante veneziano in rapporto con Lorenzo Lotto ad Ancona, che, secondo l'allusione di Vasari, avrebbe affidato a Tibaldi l'esecuzione della pala per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico e, finita l'incorniciatura, probabilmente a seguito di un diverbio, si sarebbe rivolto a Tiziano per completare l'opera. Quando è chiamato per i lavori in Cattedrale, Pellegrino ha già fatto in tempo a realizzare in San Domenico quest'«ornamento di stucco grandissimo e bellissimo», di cui oggi non si riesce a ricostruire la *facies*:³⁷ Tommaso aveva infatti ricevuto il patronato dell'altare maggiore il 17 aprile del 1555 e i lavori alla struttura in stucco sono conclusi verosimilmente ben prima del 1558, anno che ricorre sia in un'iscrizione di dedica anticamente presente sull'altare – da cui si intuisce che, a causa della morte di Tommaso, è il fratello Pietro a tenere le redini della commissione – sia sulla monumentale *Crocifissione* di Tiziano destinata a entrare nella macchina tibaldesca (fig. 5).³⁸ L'altro personaggio di cui si richiede l'intervento per persuadere Pellegrino a lavorare in Cattedrale è il conte Angelo Ferretti, già da qualche tempo legato all'artista all'interno del cantiere della Loggia dei Mercanti, in ricostruzione dopo l'incendio del febbraio 1556 (fig. 6-7).³⁹ È lui infatti che, come membro del patriziato cittadino e deputato del Magnifico Consiglio,⁴⁰ sembra seguire i lavori a questo edificio, destinato al mercato e aperto «da una parte sopra la marina e dall'altra verso la principale strada della città» ed è ancora lui che fa da garante quando, nel novembre 1558, si coinvolge Tibaldi per ripensare «la volta et cornicione de dicta loggia et tutti ornamenti da farsi in essa volta et cornicione». ⁴¹ Al momento della convocazione in Duomo nel luglio 1559, Pellegrino – appena reduce da un ritorno a Puria⁴² – è nel pieno dei lavori alla Loggia: al suo interno, oltre al cornicione e all'apparato decorativo delle pareti, realizza un soffitto che, sulla scia di quelli ideati in Palazzo Poggi a inizio decennio, combina illusionisticamente intelaiatura in stucco e riquadri affrescati con una tale varietà

³⁵ È il vescovo Carlo Conti, nel 1592, a scrivere: «colosea statua ex stucco artificiose sculpta Domini Nostri resurgentis admirationem potius quam devotionem excitat» (MARINO 2003, pp. 171, 173-174).

³⁶ STEEN HANSEN 1997, p. 89.

³⁷ Una traccia per immaginare la struttura, che sarebbe stata provvista di «figure di stucco», è in un documento del 1605 (ELIA 1936, p. 85; ELIA 1955, pp. 62-63, recuperato da MASSA 2003, p. 84, nota 19).

³⁸ Il documento di patronato è stato reso noto da POLVERARI 1990, p. 18, nota 6 (ma cfr. STEEN HANSEN 2004, pp. 328, 345-346); l'iscrizione di dedica del 22 luglio 1558, qualche anno prima, da STEEN HANSEN (1997, p. 90, nota 8). L'incorniciatura è stata saldata a Pellegrino nel 1560, a seguito di una stima che vede coinvolto lo scultore Federico Brandani: POLVERARI 1990, p. 18, nota 7, e da ultimo, PROCACCINI 2019, pp. 201-202. Per il rapporto documentato di Tommaso Cornovi Della Vecchia – che deve essere morto in un momento posteriore al 27 maggio 1558 (STEEN HANSEN 2004, pp. 328, 348, nota 8) – con Lorenzo Lotto: *Il Libro 1538-1556, passim*. Per la *Crocifissione* di Tiziano, oggi in deposito presso la Pinacoteca Civica di Ancona (sprovvista di numero di inventario): POLVERARI 1990; 1992; oltre che le considerazioni di ROMANI 1997, p. 66, nota 5. Le dimensioni della pala (371 × 197 cm) aiutano a immaginare la mole dell'«ornamento di stucco grandissimo» pensato da Tibaldi.

³⁹ Per una ricostruzione su base documentaria del cantiere della Loggia dei Mercanti: ALEXANDER 1997. Sulla decorazione, parzialmente distrutta durante la II Guerra Mondiale, si è soffermata a più riprese MASSA 2003, pp. 60-83; MASSA 2005, pp. 394-399; MASSA 2021 (ma cfr. anche SERATI 2021, pp. 159, 164-165). Trovo ancora molto pregnanti i commenti di PERONI 1965, p. 380, sullo schema delle partiture architettoniche interne.

⁴⁰ Per Angelo Ferretti (1506-1574), sposato nel 1528 con una gentildonna di origine milanese, Girolama di Ambrogio Landriani: MINELLI 1987, pp. 124-130, e da ultimo GALEAZZI 2021.

⁴¹ ALEXANDER 1997, pp. 203-207, 218-220, n. 9.

⁴² Il 5 maggio 1559 come documentato da GIULIANI 1997b, p. 61, nota 51.

inventiva che, persino nella relazione architettonico-militare redatta a fine secolo da Giacomo Fontana, non mancherà un cenno all'«allegriissima volta sfondata et scorniciata in varij e diversi modi».⁴³ Negli angoli dell'ambiente quattro *Virtù* in stucco a tutto tondo si stagliano entro nicchie, una soluzione che Vasari non manca di appuntare e che sarà cara all'artista per lungo tempo.⁴⁴ Dato che l'ultimo pagamento relativo a questa impresa civica risale al dicembre 1561, è facile pensare che Pellegrino – ottenuto un permesso rispetto agli obblighi contrattuali sottoscritti tre anni prima⁴⁵ – abbia dedicato, a cavallo tra 1559 e 1560, una breve parentesi di lavoro alla nuova ancona della Cattedrale. L'affidabilità della narrazione vasariana è provata dal fatto che introduce il lavoro di Pellegrino alla Loggia con l'avverbio di tempo «ultimamente», in coda a tutte le altre commissioni anconetane e prima degli impegni di architettura militare, accordandosi con le cronologie che trapelano per via documentaria. Non è chiaro se Tibaldi sia intervenuto alla Loggia dei Mercanti anche in veste di architetto e lo stesso problema continua a porsi per altri cantieri legati alla figura di Angelo Ferretti,⁴⁶ in particolare il palazzo sul colle Guasco – attribuito all'artista da Carlo Cesare Malvasia⁴⁷ – e la sua villa *foris portas*,⁴⁸ imprese di cui Vasari non fa parola. Che Pellegrino fosse attivo come progettista per Ferretti sembra in ogni caso dimostrato dal disegno, conservato presso la Royal Library di Windsor e corredato in grafia antica del nome del patrizio anconetano, che raffigura una facciata di palazzo con due vani per botteghe al piano terra, probabilmente il più antico progetto dell'artista di cui sia rimasta traccia grafica e un dato rilevante per ragionare sulla “conversione” all'architettura che Vasari ambienta ad Ancona.⁴⁹ Nonostante l'attività architettonica di Tibaldi ad Ancona e dintorni sia ancora in larga parte terreno di ipotesi, la sua immagine pubblica è quella di «architecto et pictori»: la specifica della doppia professione compare infatti nel rogito con cui, il 17 dicembre 1561, pur assente da Ancona, decide di acquistare il censo sopra un terreno fuori città ed è ancora una volta Angelo Ferretti, a testimonianza del rapporto personale tra i due, a curarne gli interessi e anticipare la spesa.⁵⁰ Per giustificare la qualifica di «architecto» viene da pensare che, a questa data, Pellegrino si fosse

⁴³ Si tratta della relazione intitolata *La Restauratione del porto de Ancona*, manoscritta dall'architetto e cartografo anconetano Giacomo Fontana, oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. Vat. Lat. 13325): FONTANA 1588-1589, pp. 81-82; cfr. AGOSTI 2019, p. 17.

⁴⁴ Da ultimo, le osservazioni di BALZAROTTI 2019, pp. 185-186.

⁴⁵ ALEXANDER 1997, pp. 207-208, 222-223, n. 16.

⁴⁶ È ancora *sub iudice* il suo intervento alla Loggia in veste di architetto, sostenuto da ALEXANDER 1997, pp. 208-213 (che ripercorre le posizioni critiche precedenti: pp. 193, 196-197, 223-224, nota 1); più cauto a riguardo REPISHTI 2011, p. 134. D'ora in avanti, a favore del suo coinvolgimento, bisognerà tenere conto dell'importante referto, datato 1568, della *Historia di Ancona* di Agostino Lincio (RICCI 2019a, pp. 74, 90, nota 16).

⁴⁷ Sulla presenza di Tibaldi a Palazzo Ferretti bisogna partire da RICCI 2019a, pp. 79-86; per le vicende pregresse dell'edificio: RICCI 2018. Da ultimo: RICCI 2021, pp. 78-83. Per le decorazioni affrescate all'interno: MASSA 2005, pp. 399-407. Sulla base di confronti formali che coinvolgono Palazzo Ferretti, Palazzo Poggi e il Collegio Borromeo, RICCI 2019a, pp. 86, 93, nota 60, tenta di avallare l'attribuzione a Tibaldi del portale sotto il loggiato del Palazzo del Governo di Ancona, un tempo corredato di un'epigrafe datata 1563 che permette di situarlo nella campagna di lavori commissionati da Trivulzio Gualtieri da Orvieto, luogotenente di Carlo Borromeo. Si tratterebbe di un'ulteriore occasione di contatto tra i protagonisti di questa storia. Per altre attribuzioni tibaldesche nella Marca d'Ancona, tra Malvasia ed epigoni: cfr. PERINI FOLESANI 2011; PROCACCINI 2021; SERATI 2021.

⁴⁸ Oggi inglobata nella città: PERONI 1965, pp. 384, 386, 388; e, da ultimo: RICCI 2019b, pp. 138-143.

⁴⁹ Inv. RL 10469. Pubblicato da DAVIES, HEMSOLL 2013, pp. 131-134; per RICCI 2019b, pp. 134-137, si tratta di un progetto non realizzato, e che «difficilmente può essere antecedente il 1563», per un palazzo di proprietà di Angelo Ferretti posto su uno dei lati corti dell'attuale Piazza del Plebiscito.

⁵⁰ Il contratto è ratificato alla presenza di Pellegrino l'1 gennaio 1562: DOMENICHINI, SACCO 2008, pp. 205-209. A testimonianza del rapporto tra i due, va ricordato che il 17 luglio 1565, mentre Pellegrino è a Milano, Ferretti è nominato suo procuratore per tutte le faccende anconetane: GIULIANI 1997b, p. 52; cfr. REPISHTI 2011, p. 139, nota 40.

già cimentato in imprese diverse dai progetti delle fortificazioni cittadine, per i quali è attestato il suo coinvolgimento soltanto dal 3 dicembre 1561.⁵¹

Così si presenta Pellegrino nel momento in cui Carlo Borromeo è nominato governatore della Marca d'Ancona (giugno 1561) e inizia a interessarsi al capoluogo: un artista poco più che trentenne, originario «dalla Cima, luogo di Lugan, il quale si faceva chiamare da Bologna»,⁵² capace di dispiegare, in poco più di un lustro di attività ad Ancona, una versatilità inedita nella sua carriera, dalla pratica diretta della pittura all'impaginazione decorativa di ampie superfici murarie, dalla modellazione dello stucco alla messa in opera di imponenti macchine d'altare, dall'architettura civile a più estesi progetti di fortificazione... Anche se non ci sono prove che Ancona sia stato il teatro del loro primo incontro, è qui che Tibaldi, dimostrata per la prima volta la varietà dei suoi registri professionali, può aver attirato l'attenzione del giovane cardinale, se non prima, da Roma, dello zio pontefice. Le occasioni, come si è visto, non saranno mancate dato il rilievo assunto dall'artista in città e l'ampia trama di rapporti intessuti con i notabili del luogo, *in primis* Angelo Ferretti, presso cui Carlo Borromeo soggiorna durante i suoi sopralluoghi in città.⁵³

Ad Ancona, all'aprirsi degli anni Sessanta, Pellegrino sembra aver trovato una sua stabilità professionale, come conferma l'acquisto di una proprietà immobiliare fuori città, nel dicembre 1561. Nello stesso mese gli è saldato il lavoro alla Loggia dei Mercanti e partecipa a una riunione con Gabrio Serbelloni e Paolo Odescalchi, commissari pontifici in visita ad Ancona, per avviare i lavori alle fortificazioni cittadine, un impegno che sembra occupare l'artista lungo l'anno successivo.⁵⁴ Nel frattempo, a Bologna, il cantiere della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore – in cui Pellegrino a inizio decennio aveva realizzato gran parte della decorazione ad affresco – si chiudeva con la messa in opera della pala, datata 1561, del socio Prospero Fontana: un indizio per intuire, pur indirettamente, che gli interessi dell'artista fossero ormai rivolti altrove.⁵⁵

Dall'altra parte, Carlo Borromeo, stabilitosi a Roma subito dopo l'ascesa al soglio pontificio dello zio (25 dicembre 1559), cerca di tenere testa alla mole di cariche di cui è rapidamente investito, tra cui – oltre al cardinalato, alla Segreteria di Stato e al governatorato della Marca d'Ancona – l'amministrazione apostolica della diocesi di Milano, a partire dal febbraio 1560 (fig. 8). La sede vescovile della città, infatti, dopo il difficoltoso episcopato di Filippo Archinto, morto il 21 giugno 1558, era rimasta vacante: al suo posto, dalla fine del 1558, Giovan Angelo Medici aveva governato per un anno in qualità di amministratore vicario, subito prima dell'elezione a pontefice e del conseguente passaggio di consegne al nipote. Fatta eccezione per piccoli interventi d'occasione, tra Arona e Milano,⁵⁶ l'azione del cardinale poco più che

⁵¹ ALEXANDER 2001, II, pp. 490-492, n. 5.

⁵² RICCI 2019a, p. 90, nota 16.

⁵³ Per il rapporto tra Angelo Ferretti e Carlo Borromeo: MINELLI 1987, p. 126; GALEAZZI 2021, pp. 65-66.

⁵⁴ Cfr. nota 4.

⁵⁵ Cfr. nota 32. Per il *Battesimo* di Prospero sull'altare della cappella Poggi: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, pp. 345-346; e, da ultimo: DANIELE 2019, pp. 170-172.

⁵⁶ Grazie ai libri mastri della Mensa Arcivescovile che coprono gli anni 1560-1563, si può ripercorrere la gestione dei beni patrimoniali di Carlo mentre, da Roma, riveste la carica di amministratore della diocesi di Milano (COSCARELLA 2004, pp. 79-81): tra le altre cose, merita segnalare il coinvolgimento del pittore Giovan Battista Muttoni, futuro cognato di Pellegrino, ad Arona, nel palazzo di famiglia, ma anche nell'Arcivescovado di Milano, prima che fosse avviata la ristrutturazione affidata a Tibaldi; di Vincenzo Seregini, architetto di fiducia dello zio, per «dessignar la fabrica del palazzo di San Graciano», e di Giovan Paolo Lomazzo che, entro l'agosto del 1561, si reca ad Arona per ritrarre le sorelle di Carlo, Camilla e Geronima, da poco sposate, rispettivamente con Cesare Gonzaga e con Fabrizio Gesualdo. E chi sarà «magistro Steffano pittore» pagato nei mastri per dipingere stemmi da apporre al portale della residenza milanese di famiglia, davanti alla chiesa di Santa Maria Podone?

ventenne si esplica per la prima volta nel cantiere del Collegio Borromeo a Pavia (fig. 9): sembra che la costruzione di questo collegio, destinato a ospitare gli studenti meno abbienti dell'ateneo pavese, sia stata fortemente voluta, se non addirittura ispirata, da Pio IV e che Carlo, fin dagli esordi del suo impegno come vicario – e anche in veste di membro della famiglia patrona – abbia avuto l'incarico di sovrintendere ai suoi lavori «a perpetua memoria dell'Ill.ma casa Boromea».⁵⁷

I primi sondaggi per stabilire l'area di costruzione, nonché le più antiche notizie riguardo al cantiere del Collegio, datano al dicembre 1561;⁵⁸ Carlo segue le operazioni da Roma attraverso il suo agente, Tullio Albonese, e già nel marzo 1562 scrive per ringraziare – a nome suo e del pontefice – una nobildonna pavese, Barbara Cornazzani Beccaria, per la disponibilità a cedere una casa di sua proprietà in vista della nuova costruzione.⁵⁹ Benché, come notato da Albonese, quest'area fosse «lontano molto dalla scola, vicino al bordello», a luglio si mandano a Roma i rilievi, commissionati all'ingegnere milanese Bernardo Lonati insieme con il figlio Giovan Battista.⁶⁰ Nei mesi successivi un viavai di piante, perizie e previsioni di spesa, tra Milano e Roma, porta alla definizione del «sito dil collegio»: non si fa ancora parola riguardo al coinvolgimento di un architetto per il progetto dell'edificio e, a una probabile sollecitazione sul tema da parte di Albonese, nel febbraio 1563 Carlo risponde: «quanto quelli che nominate per attendere alla fabrica di Pavia, non gli facciate intendere cosa alcuna prima che noi ve lo diciamo».⁶¹ Il cardinale doveva già avere in mente un piano diverso, svelato di lì a poco dal fatto che, prima del 13 aprile 1563 e probabilmente già alla fine di marzo, manda Pellegrino, da Roma a Pavia, «per lo disegno e fabrica del collegio»: anche se in questa vicenda, come si è detto, manca il ciak di partenza, si tratta del primo contatto documentato tra i due.⁶² Nell'Urbe sembra che l'artista fosse di passaggio, dal momento che, nei documenti di questo periodo, è ancora qualificato come «architetto in Ancona», e i continui spostamenti in cui risulta coinvolto sono resi possibili dal fatto che, come afferma un memoriale redatto dai deputati alla fabbrica del porto di Ancona, «il disegno è già fatto, secondo il quale si camina, et non è necessaria la sua assistenza continuamente».⁶³ Nonostante avesse per obbiettivo il Collegio di Pavia, la trasferta di Pellegrino in Lombardia a spese del cardinale include lungo il tragitto un sopralluogo a Bologna, per fornire un parere sui lavori alle fortificazioni pontificie (prima del 20 marzo),⁶⁴ e anche qualche ritorno a Puria di Valsolda, dove, tra le altre cose, prende in moglie

⁵⁷ Nella vicenda documentaria del Collegio – percorribile integrando la monografia di Costantino BARONI (1937) con la tesi dottorale di John H. ALEXANDER (2001) – sono continui i riferimenti alle volontà iniziali di Pio IV e al suo interventismo nel cantiere: cfr. a riguardo ALEXANDER 2001, I, pp. 231-242, 257-268.

⁵⁸ ALEXANDER 2001, I, p. 76, n. 1.

⁵⁹ BARONI 1937, p. 47, n. 1; cfr. ALEXANDER 2001, I, pp. 76-77, nn. 2-3.

⁶⁰ ALEXANDER 2001, I, pp. 78-79, nn. 5-6; nonostante ALEXANDER 2001, I, p. 21, proponga l'identificazione del «ingegnero Lonato» che compare nella lettera con Angelo Lonato, i pagamenti della Mensa Arcivescovile resi noti da COSCARELLA 2004, pp. 82, 87, nota 44, chiariscono che si tratta di Bernardo – ingegnere attivo a più riprese nei cantieri di Vincenzo Seregna – accompagnato dal figlio Giovan Battista.

⁶¹ BARONI 1937, p. 47, n. 2.

⁶² COSCARELLA 2004, pp. 82, 87, nota 46. Il pagamento emesso a Pellegrino in data 13 aprile dà conto *a posteriori* della sua prestazione. Nello stesso mese, almeno il 2 e l'11 aprile, l'artista si trova a Puria per faccende famigliari (GIULIANI 1997b, pp. 50, 61, nota 51; REPISHTI 2011, p. 130, nota 2). Per circoscrivere l'arrivo di Tibaldi sarebbe utile capire se, come pare probabile, è lui l'«ingegnero» che compare in una lettera di Albonese a Carlo dell'1 aprile 1563 in cui si accenna a un sopralluogo a Pavia avvenuto la settimana precedente (ALEXANDER 2001, I, pp. 81-82, n. 10).

⁶³ TUTTLE 1982, pp. 200-201, nota 68. Per il memoriale dei deputati del porto di Ancona (non datato ma posteriore all'8 agosto 1562), in cui si propone, tra le altre cose, una diminuzione del salario di Pellegrino: ALEXANDER 2001, II, pp. 494-496, n. 9.

⁶⁴ TUTTLE 1982, pp. 200-201, nota 68.

Caterina Muttoni, proveniente da una famiglia di colleghi e collaboratori locali, a testimonianza di un legame mai interrotto con il paese d'origine.⁶⁵

Inizia così per Tibaldi una serie di andirivieni da cui si intuisce che in un primo tempo intende portare avanti il Collegio di Pavia in contemporanea ai vari altri cantieri aperti nel resto della penisola. Dopo la visita di aprile, è attestato a Puria nel mese di giugno,⁶⁶ e in agosto di nuovo a Milano, dove, grazie al favore incondizionato di Carlo, prende alloggio per un paio di settimane nell'Arcivescovado.⁶⁷ Da qui un altro sopralluogo a Pavia gli permette di verificare i rilievi spediti a Carlo l'anno prima e di aggiustare il progetto, «piacciuto a S. S.tà», che a Roma Pellegrino aveva già imbastito e sottoposto; l'occasione è buona anche per informarsi su varietà e costi dei materiali da costruzione e pensare alla foggia delle facciate, così da mettere a punto un preventivo generale e un disegno «in buona forma» da spedire a Carlo per l'avvio dell'impresa.⁶⁸ In questo foglio destinato alla presentazione – non pervenuto come tutto il resto del *corpus* grafico relativo al progetto tibaldesco del Collegio Borromeo – «si dimostra in un medesimo tempo la metà della parte del collegio di fuori et la metà della parte di dentro, sì del voto del cortile come delle loggie et delle stanze»: si trattava cioè di uno spaccato, una tipologia di cui Pellegrino si servirà anche più tardi, nel cantiere del San Fedele.⁶⁹ Sulla base di quest'ultimo disegno, e dei prospetti di spesa inviati a Roma, nel mese di settembre del 1563 Carlo decide di intraprendere i lavori, incarica il suo agente Albonese di predisporre tutto per l'apertura del cantiere nella primavera seguente e allega una dettagliata «istruzione per la fabrica» a commento del progetto di Pellegrino.⁷⁰ Tra ottobre e novembre Albonese richiama Tibaldi a Milano per ridiscutere il «disegno ultimo» anche con il senatore Politonio Mezzabarba, che ha il compito di provvedere alle questioni legali e contrattuali legate al cantiere, e iniziare così le ordinazioni del materiale, *in primis* cinquantasei colonne «della pietra o marmore de Bren [*Bregno*], qual è nel vicariato de Varese», fatte fare a imitazione – e presso lo stesso fornitore – di quelle appena poste nella facciata del Collegio dei Giureconsulti, in costruzione a Milano per volere di Pio IV.⁷¹ Nel contratto per le colonne Pellegrino è detto ancora «habitans in civitate Bononie», luogo dove continuano a risiedere i suoi famigliari più stretti e a cui è verosimile che ritornasse periodicamente: sembra che passi di nuovo qui, per esempio, nei primi mesi del 1564, quando Borromeo fa pressione per anticipare i lavori al

⁶⁵ I ritorni al paese natale si ripercorrono grazie ai documenti resi noti da GIULIANI 1997b, pp. 50, 61, nota 51. Per la famiglia Muttoni: cfr. nota 56 e cap. 2 (nota 3) e cap. 5 (pp. 205, 209); GIULIANI 1997b, p. 62, nota 55.

⁶⁶ Il 10 giugno 1563: GIULIANI 1997b, p. 61, nota 51.

⁶⁷ Dal 6 al 21 agosto 1563: ALEXANDER 2001, I, pp. 82-89, n. 12-15.

⁶⁸ ALEXANDER 2001, I, pp. 84-87, nn. 13-14; Pellegrino scrive a Carlo il 26 agosto, dopo aver osservato il tipo di colonne che si fanno a Milano: «però, havendo meglio visto tutte le colonne de Milano, trovo ch'il Coleggio [*dei Giureconsulti*], qual fa far N. S. in detta città, ha uno portico de molte colonne, però men di grandezza delle n.re, qual fa far li Carabelli presso a la Scala et un altro portico a la S.ra Laura de Lonà de una pietra qual si cava presso a Varese 4 miglia verso il lago de Lugano, bella molto et atta a far ogni opera che anderà nella n.ra fabrica...»; non manca un sopralluogo a questa cava, tanto più che: «son venuto voluntieri in Varese per che intesi che v'era una facciata de una chiesa tutta de detta pietra et l'ho vista et trovata assai solda et immacolata, et è 120 anni che è fatta...»: ALEXANDER 2001, I, pp. 89-90, n. 15a.

⁶⁹ ALEXANDER 2001, I, pp. 87-88, n. 14a.

⁷⁰ ALEXANDER 2001, I, pp. 90-91, n. 15b-16; BARONI 1937, p. 48, nn. 3-4.

⁷¹ Il 21 ottobre Pellegrino fa un salto a Puria: GIULIANI 1997b, p. 61, nota 51; il 27 è arrivato a Milano: ALEXANDER 2001, I, p. 91, n. 17, ma anche per il prosieguo del cantiere, pp. 92-93, n. 18; per l'ordinazione, a Milano, delle 56 colonne da Stefano «Brechtin» da Osteno, lo stesso fornitore del Collegio dei Giureconsulti: BARONI 1937, pp. 48-51, n. 5. A conferma del legame tra i due cantieri, va ricordato che Politonio Mezzabarba ha le stesse mansioni nella fabbrica dei Giureconsulti: ALEXANDER 2001, I, p. 19. È verosimile che il 29 novembre Pellegrino se ne fosse già andato da Milano: non è infatti presente, nemmeno come testimone, nel momento in cui si prendono accordi con i muratori: BARONI 1937, pp. 51-56, n. 6.

Collegio ma a Pavia non si decidono a procedere in assenza dell'architetto,⁷² da Bologna in data imprecisata passa di nuovo a Roma, da dove Carlo, prima dell'8 aprile, lo rimanda in Lombardia.⁷³ Per non perdere tempo Albonese inizia con le demolizioni, così da liberare il sito di costruzione, ma, nonostante la speranza «che per tutto aprile messer Pelegrino architetto si trovi qua», è costretto ad attendere fino al 10 di maggio per averlo a disposizione e poter pensare alle fondamenta dell'edificio.⁷⁴ Dalla corrispondenza dell'agente con il cardinale traspare il timore che Tibaldi in breve tempo si assentasse di nuovo lasciando scoperto il cantiere pavese, anche perché – scrive Albonese il 17 maggio – «sarà bisogno ancora dell'opera sua per quest'altra fabrica dell'Arcivescovato, alla quale si darà principio per ogni modo la settimana che viene»: si trattava, cioè, di provvedere anche alla ristrutturazione del palazzo di fianco al Duomo, dato che Carlo Borromeo pochi giorni prima era stato nominato arcivescovo della città (12 maggio 1564).⁷⁵ Pellegrino, dall'altra parte, si mostra disposto a seguire i lavori tra «quella fabbrica di Pavia, questa di Milano et la predera dove si cavano le colonne» ma, pur senza fretta, deve far fronte ad altri impegni contratti con Pio IV, lasciati in «buon ordine et in tal modo che non sono per haver bisogno dell'opera sua per sei mesi a venire».⁷⁶ Per questo motivo, mentre nel mese di giugno si scavano le fondamenta dell'edificio,⁷⁷ Carlo Borromeo si dà da fare per sgravare Pellegrino dalle commesse prese in carico tra Roma e Ancona e scrive al suo agente dalla Curia: «quanto alla pittura della Sala de' Re, qui se ne darà incarico ad un altro; però che ne stia con l'animo quieto, et così delle cose d'Ancona perché, occorrendo, non mancherò diffenderlo...».⁷⁸ Non si sa a quando risalga il coinvolgimento nel cantiere decorativo della Sala Regia, all'interno del Palazzo Apostolico, ma sembra che l'artista avesse fatto in tempo a preparare dei disegni di composizione, due dei quali superstiti,⁷⁹ nonostante questo, e a conferma delle parole di Carlo Borromeo, non c'è traccia del coinvolgimento di Tibaldi tra le pareti affrescate della Sala, che negli anni di pontificato di Pio IV vede all'opera, con responsabilità diverse, quasi tutti i pittori disponibili sulla piazza di Roma: Daniele da Volterra, Francesco Salviati, Taddeo Zuccaro, Giuseppe Porta, Livio Agresti, Orazio Samacchini, Girolamo Siciolante, nonché due carneadi come il cremonese Giovanni Maria Zoppelli e il bolognese Giovanni Battista Fiorini.⁸⁰

⁷² BARONI 1937, pp. 56-57, nn. 8-9.

⁷³ BARONI 1937, p. 57, n. 11.

⁷⁴ BARONI 1937, pp. 57-58, nn. 10, 12-13 (da integrare con una lettera di Albonese a Bernardo Carniglia del 26 aprile: BAM, F 36 inf., cc. 185r-186v); ALEXANDER 2001, I, p. 94, n. 20.

⁷⁵ BARONI 1937, pp. 58-59, n. 14. Per la gestazione del cantiere dell'Arcivescovato: il 26 aprile Albonese, da Milano, si lamenta con Carniglia: «per non esser ancor giunto m. Pellegrino architetto con l'ordine che dovrà portar di quanto s'habbi a fare nella fabrica dell'Arciv.to, non potersi far intorno a questo cosa alcuna» (BAM, F 36 inf., cc. 185r-186v); al 18 maggio risale il primo contratto di costruzione con l'impresario Pietro Piantanida da Ferno e con il fratello di Pellegrino, Pietro, che si trova a Bologna (BAM, F 36 inf., cc. 202r-207v); al 20 maggio quello con gli scalpellini Enrico Piantaniga e Pietro Nusante (BAM, F 36 inf., c. 201r-v). L'1 giugno 1564 Tullio scrive a Carlo che «nel pallazo suo dell'Arcives.to non si manca fabricar secondo l'ordine suo, come intenderà ancora da m. Pelegrino architetto...» (BAM, F 36 inf., c. 200r-200v).

⁷⁶ BARONI 1937, pp. 58-59, n. 14.

⁷⁷ BARONI 1937, pp. 61-62, n. 18. Nelle fondamenta dell'edificio sono interrate due lapidi con iscritta la data di fondazione, 19 giugno 1564, e il nome di Carlo Borromeo.

⁷⁸ BARONI 1937, p. 64, n. 20.

⁷⁹ È merito di COLZANI 2017 aver collegato due disegni che presentano varianti per una stessa scena – la *Donazione di una città (Napoli?) a un pontefice* – a questa notizia documentaria (BAM, F 245 inf., n. 14, mm 234 × 202, e Vienna, Albertina, inv. 474, mm 230 × 196, entrambi a penna e acquerello marrone, già abbinati da Konrad Oberhuber); intuizioni fatte proprie da G. Bora, in *Restituzioni* 2018, pp. 513-516, n. 55; BORA 2019, pp. 334-337, 344.

⁸⁰ Per il cantiere decorativo della Sala Regia il punto di partenza continua a restare DAVIDSON 1976.

Da tutto l'impegno profuso per facilitare il lavoro di Pellegrino tra Milano e Pavia si intuisce la priorità di questi cantieri nei piani di Carlo e, ancora prima, di Pio IV: di fronte a tutto questo, all'artista non resta che limitare gli andirivieni – fatta salva qualche scappata a Puria per badare ai suoi affari in paese⁸¹ – e concentrarsi sulle due fabbriche. La posa della prima pietra del Collegio avviene in data 19 giugno, a metà luglio Pellegrino «vi lavora gagliardamente et con molta reputatione», e così pure in agosto, in parallelo all'Arcivescovado;⁸² a settembre si iniziano a innalzare le facciate e, scrive Pellegrino al cardinale, «spero non passerà uno mese che saranno alte due canne di Roma».⁸³ «Per la comodità» di avere Tibaldi a disposizione, iniziano a piovere su di lui svariati altri incarichi: tra i primi, già nell'autunno 1564, il progetto di risistemazione della cappella funebre dei Borromeo in Santa Maria Podone, antico patronato della famiglia, per accogliere le spoglie del fratello maggiore di Carlo, Federico, morto a Roma prematuramente.⁸⁴

Ai primi di dicembre del 1564, mentre i lavori di costruzione del Collegio sono fermi per l'inverno, interviene a gamba tesa Pio IV perché «si veda di trovar la forma et modo d'ampliare il modello del suddetto collegio, sì che, conservandosi quello che già è fatto, riesca capace per cento scolari», Tibaldi riformula il progetto in corso d'opera e il 4 gennaio fa mandare a Roma, perché sia approvato dal papa e dal cardinal nepote, «il disegno dell'ampliatione [...] qual reuscirà benissimo senza danno della fabbrica già fatta».⁸⁵ Secondo quest'ultimo piano il cantiere procede speditamente lungo il 1565, tanto che, a conferma dell'avanzamento dei lavori, in una lettera del 5 dicembre ci si pone già il problema della «spesa delli ornamenti designati dall'architetto».⁸⁶ Il fatto che, il 17 luglio di quest'anno, Pellegrino avesse nominato Angelo Ferretti suo procuratore per gli affari nella Marca d'Ancona permette di immaginare che la presenza dell'artista tra Milano e Pavia fosse stabile.⁸⁷

Nel frattempo Carlo Borromeo, che aveva fatto il suo ingresso solenne a Milano nel settembre 1565 e già il mese successivo aveva presieduto il primo concilio provinciale, è costretto a tornare a Roma dalla morte dello zio papa (9 dicembre 1565) e dal conclave che, il 7 gennaio 1566, porta all'elezione di Pio V. Rientrando a Milano nella primavera successiva, passa per Ancona, di cui ancora riveste la carica di governatore, e incontra Pellegrino, che, in città da non si sa quanto, è alle prese con i progetti di architettura militare. È l'artista stesso a rievocare l'incontro alcuni anni più tardi:

et dopo dell'anno 1566 si c(ome) venne ad habitare qua [in Milano] con l'occasione che, passando [M.re Ill.mo] per Ancona sendo morto Pio quarto et creato papa la buona memoria di Pio quinto, sapendo che felice memoria di Pio quarto mi haveva mandato a Pavia a fondare il collegio di Borromeo le ani inanti, volse ch'io venesse...⁸⁸

⁸¹ Il 13 agosto 1564 e l'8 gennaio 1565: GIULIANI 1997b, p. 61, nota 51.

⁸² BARONI 1937, pp. 64-69, nn. 21-22, 25-26.

⁸³ BARONI 1937, p. 70, n. 28.

⁸⁴ Cfr. cap. 6 (pp. 1-2).

⁸⁵ BARONI 1937, pp. 70-71, nn. 29-30.

⁸⁶ ALEXANDER 2001, I, p. 119, n. 48.

⁸⁷ Cfr. nota 50.

⁸⁸ ASDMi, X, Metropolitana, 69, cc. 202v-203v: cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 24; ALEXANDER 2001, II, pp. 463-464. Rispecchia la versione dei fatti offerta in una lettera di Pellegrino a Carlo del 15 ottobre 1581 (BAM, F 98 inf., c. 419r): «Quando quella si partì di Roma, subito depoi la perdita di nostro s.r PP. Pyo iiii, la volse che io venessi a Millano, con proposito ch'io dovessi ritornare in Ancona fra pochi giorni, però li varij impedimenti ha causato che mai ci son tornato, et perché sono di presente sforzato andarvi, prego V. S. Ill.ma che vogli accompagnarmi con una sua lettera direttiva al s.r Governatore d'Anchona che, bisognando qualche cosa per giusticia, mi vogli spedire aciò io possi subito esser di ritorno a Millano...».

Solo il 20 giugno, a distanza di quasi tre mesi dal passaggio del cardinale nella Marca, Pellegrino raccoglie l'offerta di raggiungerlo e si reca di nuovo a Pavia:⁸⁹ il ritardo, secondo la versione proposta da Tibaldi stesso in una lettera a Borromeo, sarebbe stato dovuto a «la suspicione che ha auto detta città [*Ancona*] per l'armata turchesca», ma, a questo riguardo, merita considerare da vicino la chiusura del breve profilo biografico dedicato a Pellegrino da Giorgio Vasari:

... finalmente ha dato principio in Pavia, per lo cardinale Bonromeo, a un palazzo per la Sapienza; et oggi, perché non ha però del tutto abbandonata la pittura, lavora in Ferrara nel refettorio di San Giorgio ai Monaci di Monte Oliveto una storia a fresco che sarà molto bella, della quale mi ha esso Pellegrino mostrato, non ha molto, il disegno, che è bellissimo. Ma perché è giovane di 35 anni, e va tuttavia maggiormente acquistando e caminando alla perfezione, questo di lui basti per ora.⁹⁰

In un altro passo della Giuntina, all'interno della vita di Girolamo da Carpi, Vasari specifica che Girolamo «diede anco principio, e ne fece gran parte, agl'ornamenti del refettorio di S. Giorgio, luogo in Ferrara de' monaci di Monte Oliveto; ma perché lasciò imperfetta quell'opera *l'ha oggi finita* Pellegrino Pellegrini dipintore bolognese».⁹¹ Sembra di capire che l'autore nei due brani si riferisca a due diversi particolari della stessa impresa: Tibaldi sarebbe stato chiamato per terminare gli «ornamenti» di Girolamo da Carpi – ad oggi parzialmente superstiti – e per completare la decorazione dell'ambiente con una «storia» di sua invenzione.⁹²

⁸⁹ BAM, F 107bis inf., c. 458r, 21 giugno 1566: ROCCO 1939, p. 210.

⁹⁰ VASARI 1550 e 1568, VI, p. 150.

⁹¹ VASARI 1550 e 1568, V, p. 418.

⁹² La decorazione del fregio era stata eseguita da Girolamo da Carpi in collaborazione con il Garofalo: PATTANARO 2021, pp. 205-206, n. 24, 235-236, n. A3, 240, n. A22. Dopo la soppressione nel 1798, il monastero è acquistato dai conti Massari; pochi anni dopo gli affreschi sono trasportati su tela dal modenese Antonio Boccolari («già sono ben trent'anni» scrive Giuseppe Petrucci nell'edizione delle *Vite de' pittori e scultori ferraresi*: BARUFFALDI 1844-1846, I, p. 393, nota 1) e confluiscono nella collezione della famiglia. Il refettorio risulta demolito nel 1832. Dalle descrizioni superstiti sembra che, oltre al fregio, l'intera parete di fondo del refettorio fosse impegnata da un *Convito di Baldassarre* riferito concordemente dalle fonti a Tommaso Laureti e probabilmente distrutto con la demolizione (per l'iniziativa poi non realizzata, da parte di Antonio Contri, di trasportarlo su tela: BARUFFALDI 1844-1846, II, pp. 353-354). Così lo descrive Marcantonio GUARINI (1621, p. 395): «intorniato [*il refettorio*] da sode tavole di noce diligentemente intagliate e da un vago contorno o fregio dipinto di chiaro e scuro a fresco con alcuni circoli, dentro a' quali si veggono diverse mezze figure de Santi rappresentanti i titoli di ciascun monastero unito alla detta Congregazione, di mano di Benvenuto sopra nominato e di Gironimino Carpi, con un gran quadrone in prospettiva sopra il muro dipinto a olio, di grandezza quanto il detto refettorio si dilata, significante il gran convito del Re Baltassar, molto artificioso e bello, di mano di Tomaso Laureti palermitano detto il Ciciliano, ed altro». Girolamo Baruffaldi, un secolo più tardi, è il primo a nutrire dei dubbi sul passo vasariano: cita il fregio con «tante immagini di Santi, diversi secondo il titolo de' monasteri degli Olivetani», ma «certamente la maniera del Tibaldi non apparisce nelle teste e figure», e non manca di notare «la famosa cena di Baldassarre» di Laureti, dipinta «in quel prospetto», vale a dire in quella parete di testata (BARUFFALDI 1844-1846, I, pp. 392-394). Un cenno al «gran quadrone dipinto sul muro pieno di innumerabili figure, che compongono il famoso convivio di Baldassarre» è anche nella *Descrizione* di Carlo BRISIGHELLA (*ante* 1710, pp. 562, 567, nota 41). Cesare CITTADELLA (1782-1783, II, pp. 34-36), poco prima che l'insieme andasse distrutto, aggiunge qualche dettaglio: «nel fregio del refettorio de' monaci sono dipinti su'l muro varj Santi e figure con vivissimi colori in tanti grandi scomparti rotondi e lunette sopra il gran quadro, opera del Siciliano, che per disgrazia questo valent'uomo ha esposte le pruove del suo valore qui in Ferrara a troppo gran confronto [...] in questo luogo, nelle tre lunette [*sopra il Convito*], un Padre Eterno e due Profeti così vivi e vaghi, che sembra siassi sforzato ad emulare il valoroso suo Urbinate compagno, e perciò, dopo aver fissati gli occhi in que' famosi tre semicircoli che stanno sempre scoperti, possono bene tirar quanto vogliono la tenda che cuopre il sotto posto quadrone, ma chi ha fior d'intelligenza non può, anco se il volesse, degnar d'un guardo solo od un momento sol distrarsi per mirare questa per altro pregievole, grandissima pittura; e fu detto una volta, me presente, ad uno di que' religiosi da un intelligente: "Per far più servizio al vostro Siciliano nol dovrete anzi coprire, ma in sua vece piuttosto Benvenuto, perché nol morsichi"».

Ma a quando dovrebbe risalire questa commissione, di cui non resta altro che la notizia vasariana? Il fatto che l'attività di Pellegrino a Ferrara sia presentata al tempo presente («et oggi... lavora...»), e addirittura a «lavori in corso» – l'artista, infatti, ha già completato gli «ornamenti» e mostrato a Vasari «non ha molto», cioè da poco, il disegno per una scena ancora da affrescare – lascia intendere che l'incontro tra i due sia avvenuto proprio nella città estense mentre Tibaldi è all'opera e non lontano dalla data di chiusura del testo della Giuntina. Questa occasione, presentata dallo storiografo aretino come successiva rispetto all'avvio del cantiere del Collegio Borromeo, si accorderebbe alla cronologia del secondo soggiorno documentato di Vasari a Ferrara – l'unico documentato dopo l'uscita della Torrentiniana (1550) – alla fine del maggio 1566.⁹³ E forse non è da sottovalutare la coincidenza provvidenziale tra questo passaggio di Vasari a Ferrara – sulla strada del ritorno verso Firenze, venendo da Venezia («si stracco dal passar l'acqua di Chioggia») dopo due mesi di peregrinazioni per raccogliere aggiornamenti alle sue *Vite* – e il ritardo di Pellegrino nel raccogliere l'invito di Carlo a rientrare da Ancona a Milano: che possa costituire un indizio per definire i tempi dell'incontro e di questa enigmatica commissione olivetana?⁹⁴ Un puntello in più per reggere questa ricostruzione potrebbe venire dal fatto che l'indicazione vasariana dell'età di Tibaldi, trentacinquenne nel momento in cui è impegnato a Ferrara, concorda con la data di nascita al 1530-1531 tradita da alcuni stati d'anime milanesi.⁹⁵

Il 20 giugno 1566 Tibaldi è arrivato a Pavia e nei mesi successivi, per essere a completa disposizione di Borromeo, prende stabilmente casa a Milano, nella parrocchia di San Michele *subtus domum*.⁹⁶ L'insediamento dell'arcivescovo e in parallelo del suo uomo di fiducia – «quel che governa la fabbrica del collegio di Pavia et tutte le altre del Cardinale», per stare a una lettera di un anno più tardi⁹⁷ – segna l'inizio di un capitolo nuovo per la città e per la carriera di Pellegrino: da questo momento in avanti, è d'obbligo focalizzare l'obbiettivo sullo Stato di Milano, dove l'artista, alle dipendenze strette ma non esclusive del giovane patrono, si trova a operare senza requie nei vent'anni a seguire.

Mi domando, solo per ipotesi, se questa colossale composizione non sia altro che la «storia» disegnata da Tibaldi di cui parla Vasari, affidata poi a Laureti per la messa in opera (cfr. BERSELLI 1991, pp. 40-41; DETTMANN 2016, pp. 111-113; e per Laureti, da ultimo: GRASSO 2005).

⁹³ Per la ricostruzione dei soggiorni di Vasari a Ferrara: PATTANARO 2013. Per l'allestimento della Giuntina, da ultimo: AGOSTI 2013, pp. 109-114.

⁹⁴ Già BARUFFALDI (1844-1846, I, p. 394) credeva che Vasari nel testo confondesse il monastero olivetano di San Giorgio a Ferrara con quello di San Michele in Bosco a Bologna, dove sono attestati all'opera sia Pellegrino, nella prima metà degli anni Cinquanta, che il fratello Domenico, nel 1565 (si tenga conto, rispettivamente, di E. Sambo, in *Pinacoteca* 2006b, pp. 138-140, n. 92, e D. Benati, in *Pinacoteca* 2006b, pp. 184-185, nn. 127a-b; BENATI 2011). Ma non sembra verosimile che lo storiografo abbia avuto la stessa confusione in due punti distinti del testo. D. Benati (in *I dipinti* 1987, pp. 81-82, n. 9) immagina che Vasari abbia confuso Pellegrino con Biagio Pupini, una presenza più plausibile al fianco di Girolamo da Carpi e del Garofalo. Per il peso di Tibaldi a Ferrara, soprattutto in rapporto al percorso del Bastianino: V. Romani, in *Bastianino* 1985, pp. 57-58. Il soggiorno di Pellegrino a Ferrara è stato variamente collocato tra il 1564 e il 1566 (per esempio, nel 1564 da REPISHTI 2011, p. 134; tra 1564 e 1566 da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 25; nel 1566 da STEEN HANSEN 2001, p. 148).

⁹⁵ GIULIANI 1997b, pp. 47-48; cfr. AGOSTI 2014, p. 152, nota 43; la tradizionale data di nascita al 1527 – ricavata dall'iscrizione posta sull'*Adorazione dei pastori* della Galleria Borghese (inv. 415), in cui si dichiara ventiduenne nel 1549 – sarebbe più difficilmente sostenibile perché Pellegrino avrebbe 35 anni nel 1562, prima dell'avvio del cantiere del Collegio Borromeo e dunque in contrasto con la sequenza proposta dal testo vasariano.

⁹⁶ GIULIANI 1997b, pp. 51-53.

⁹⁷ Lettera di padre Leonetto Chiavone, rettore del collegio dei Gesuiti a Milano, a Benedetto Palmio, 16 dicembre 1567 (da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 335).

Appendice 1. *Una misteriosa serie: scheda per un Battesimo di Cristo*

Entourage di Pellegrino Tibaldi (Puria di Valsolda, 1527 (?) – Milano, 1596)

Battesimo di Cristo

Penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su tracce di matita nera, carta preparata rosa; 387 × 228 mm; filigrana: incudine e martello iscritti in un cerchio; già su montaggio Belgioioso.

Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. D 222/II

Il foglio, per l'aspetto rifinito e le dimensioni, sembra essere un modello per un *Battesimo di Gesù* di cui non si conosce la destinazione finale (fig. 11). La composizione si struttura sul fiume Giordano che nasce dallo sfondo e arriva, descrivendo un'ansa, fino al primissimo piano: al centro, sulla riva, Gesù, lasciate le vesti a terra e rimasto completamente nudo, piega leggermente il capo per prepararsi a ricevere l'acqua che Giovanni il Battista, chinato, sta raccogliendo con una conchiglia. Sul fondale, prevalentemente montuoso, si intravede in lontananza un borgo, adagiato sulle rive di un fiume, con un ponte ad archi: non dovrebbe trattarsi del Giordano che sembra scaturire, più da vicino, dalla barba e dal sesso di un vecchio disteso tra le rocce. Non si contano i dettagli resi grazie al tratto finissimo della penna, dal fiore acquatico che spunta di fianco ai piedi di Gesù alle pieghe meticolose dei panneggi. La stessa sottigliezza ricorre nei filamenti di biacca, oggi leggermente ossidata, che invadono la scena e, a contrasto con le zone toccate a pennello e inchiostro, rendono gli effetti di luce: i tratti di biacca scendono dall'alto quasi fossero pioggia, accompagnano le increspature del corso d'acqua, rivestono meticolosamente corpi e panni.

È uno dei tanti meriti di Giuseppe Bossi aver orientato il disegno in tempi non sospetti: infatti, facendo la stima della collezione di Alberico Belgioioso nel 1813, scrive sul montaggio del foglio «Pellegrino Pellegrini» (e «1 disegno di Pellegrino Pellegrini rappresentante il Battesimo di Cristo colla figura del Giordano in distanza» figurerà, con una stima tra le maggiori, nell'inventario stilato da Bossi nello stesso anno: FORNI 2020, p. 302). Nonostante questo, il *Battesimo* non sembra aver goduto di nessuna fortuna negli studi sull'artista: le uniche indicazioni sono fornite dal vecchio supporto che registra due pareri anonimi, in favore di Santi di Tito e di Orazio Samacchini, e da quanto espresso da Giulio Bora nel 2008 («anonimo, copia da Pellegrino Tibaldi»).

Pur non avendo il vigore di un autografo di Pellegrino, il disegno del Castello Sforzesco è influenzato dal suo linguaggio e condivide una serie di caratteristiche con un gruppo misterioso di fogli, sparsi in varie sedi, che hanno curiosamente lo stesso soggetto. Ne fa parte *in primis* il *Battesimo di Gesù* conservato presso il Teylers Museum di Haarlem (inv. K I 77, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su tracce di matita nera; fig. 10) che, oltre a essere di formato analogo al disegno milanese (per le misure e il profilo centinato), è eseguito su una carta preparata nello stesso tono di rosa salmone. Riferito da Iohan Q. Van Regteren Altena a Pellegrino Tibaldi, il *Battesimo* di Haarlem è stato variamente attribuito al bolognese Prospero Fontana, al fiammingo Adrien de Weerd e al fiorentino Girolamo Macchietti per poi assestarsi nell'ambito di Pellegrino (per un riepilogo: VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 381, n. 398; cfr. D. Cordellier, in *Un siècle* 2001, p. 140; un accenno, da ultimo, in DANIELE 2019, p. 172, nota 42). A questo disegno sono stati collegati un *Battesimo* che si trova all'interno del Codice Resta presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. F 261 inf., n. 57, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su tracce di matita nera, su carta preparata; segnalato, in relazione al *Battesimo* di Haarlem, da Alessandro Nova a DEGRAZIA 1984b, p.

340, nota 9; fig. 13), a proposito del quale BORA (1976, s.n.p., n. 53) riferisce un parere di Philip Pouncey in favore di «un artista bolognese influenzato da Tibaldi, circa 1550-60» (cfr. anche G. Bora, in *Museo* 2003, p. 68, al n. 6); e un altro *Battesimo* – forse il più esplicitamente tibaldesco – già Vallardi, passato all’asta a Ginevra nel 1947 e noto solo da una foto in bianco e nero (Salle Kundig, 22 novembre 1947, n. 214: VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 381, al n. 398; fig. 12).

Nonostante sembrino di autori distinti, tutti e quattro i fogli presentano, dal punto di vista della composizione, variazioni sugli stessi motivi: l’insolita nudità di Gesù (con le vesti variamente buttate sulla roccia), la personificazione del fiume che, sostenendo i massi con le braccia, emette un profluvio d’acqua (fa eccezione, però, il disegno nel Codice Resta), il *setting* analogo con anse rocciose, paesaggio sul fondale e dettagli naturalistici... dal punto di vista tecnico, oltre al fatto che tutti e quattro sono molto rifiniti ed eseguiti su carta preparata – per tre di essi, dello stesso colore – si rileva con facilità l’identico uso della biacca, distribuita per filamenti in dettagli quali la superficie del fiume Giordano, la luce che promana dall’alto o le creste dei panneggi. È lo stesso uso che nella prima metà degli anni Cinquanta Pellegrino aveva mostrato di padroneggiare, per fare qualche esempio, nell’*Ercole sulla pira* del Louvre, preparatorio per il sovracamino di Palazzo Poggi a Bologna (inv. 9049, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su matita rossa: D. Cordellier, in *Un siècle* 2001, pp. 140-141, n. 41; da ultimo: ROSENBERG 2019, III, p. 1190, n. 1 2010), nell’*Annuncio della Concezione del Battista* a Windsor, Royal Collection, per la parete destra della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore (inv. 905965, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su matita rossa: POPHAM, WILDE 1949, p. 337, n. 947), e poco più avanti, forse all’altezza del cantiere di Loreto, nell’*Annuncio a Giuseppe della fuga in Egitto* presso la Biblioteca Ambrosiana (inv. F 261 inf., n. 36, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su carta preparata: cfr. ROMANI 1997, pp. 70-71, nota 23); con minor scioltezza, analogamente ai *Battesimi* qui discussi, un uso simile della biacca ricorre anche nella *Caduta di Fetonte* del Museum of Fine Arts di Boston, legata all’affresco, oggi quasi svanito, nel camerino di Palazzo Poggi (inv. 37.418, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca: MCTAVISH 1980; il motivo sarà copiato dall’*équipe* di Lorenzo Sabatini nella volta della Sala Bologna nel Palazzo Apostolico: BALZAROTTI 2021b, pp. 158-171).

Tutti e quattro i *Battesimi* sembrano influenzati da Tibaldi ma non si conosce il modello di riferimento: infatti, doveva essere diverso il perduto *Battesimo* per la cappella del cardinale Otto Truchsess von Waldburg nel Santuario di Loreto (1554-1555), il cui aspetto sembra che si possa ricostruire attraverso copie grafiche (figg. 1, 14-15; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 376-377, n. 394 e nota 6; l’idea dell’angelo inginocchiato che regge il pannello sarà recuperata da Pellegrino, di lì a poco, nello studio a matita rossa per i *Santi Paolo e Agostino*, preparatorio per il *Battesimo* di Ancona, presso il Département des Arts graphiques del Louvre, inv. 5127; per una proposta diversa, a favore di un foglio che rischia di essere un autografo di Jacopo Bertioia influenzato dall’invenzione lauretana di Pellegrino – GDSU, inv. 1790 O, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, su matita nera – cfr. BALZAROTTI 2019, pp. 182-182, 323, e da ultimo: BALZAROTTI 2021a, p. 36). Diverso è anche, quasi negli stessi anni, il *Battesimo di Cristo con i Santi Paolo, Pietro, Agostino e un altro Santo*, già nella chiesa di Sant’Agostino ad Ancona e oggi in deposito presso San Francesco alle Scale (da ultimo: ROMANI 2021). Nonostante ciò, entrambi i dipinti si rivelano utili come termini di confronto, compositivi e stilistici, per i quattro *Battesimi* su carta preparata.

Merita ricordare che, anche a monte di queste due pale d’altare, Tibaldi deve aver riflettuto sull’iconografia del *Battesimo*, e lo fa intuire uno schizzo rapidissimo con lo stesso soggetto

tracciato a margine del magnifico *Studio per una figura in volo* a Los Angeles, County Museum (inv. 60.74 verso, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito: cfr. ROMANI 1997, p. 72, nota 28): il foglio, preparatorio per la sala di Ulisse a Palazzo Poggi, deve stare entro il novembre 1551 (cfr. ROMANI 1988, pp. 36-38). Essendo ormai assodata la contiguità tra il cantiere decorativo del palazzo e quello, subito successivo, della cappella del cardinale Giovanni Poggi, non è da escludere che, sul foglio di Los Angeles, l'artista si sia appuntato un'idea per la pala con lo stesso soggetto destinata all'altare del sacello: misteriosamente sarà realizzata da Prospero Fontana a distanza di alcuni anni dalla fine degli affreschi (se si presta fede alla testimonianza di MALVASIA 1686, p. 84, sarebbe stata conclusa da Prospero «per commissione dell'istesso Pellegrino»).

La destinazione dei *Battesimi* su carta preparata resta un mistero, ma la coerenza interna del gruppo permette di intuire che si tratti di modelli messi a punto per una stessa occasione da parte di artisti, radicati a Bologna, che gravitano intorno a Pellegrino Tibaldi lungo gli anni Cinquanta. Il peso di personalità quali Primaticcio e Niccolò dell'Abate, individuato da tempo nel *Battesimo* di Haarlem (DEGRAZIA 1984a, p. 320, nota 9; WINKELMANN 1986, p. 489), non può che avvalorare una supposizione simile. In proposito, vale la pena rilevare che anche l'invenzione del fiume, così come compare nei *Battesimi*, pur risalendo a una lunetta affrescata da Giulio Romano nella Sala di Psiche in Palazzo Te (VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 381, n. 398), è probabilmente mediata dal Primaticcio, come prova uno studio, legato agli Appartements des Bains di Fontainebleau, presso il British Museum (inv. 1895,0915.676, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, su carta preparata).

Bisognerà dunque immaginare che dietro i quattro fogli (Haarlem, Castello Sforzesco, Biblioteca Ambrosiana e già Vallardi) si possano celare alcuni dei giovani compagni di strada di Pellegrino. Allo stato attuale non si va molto oltre ai soliti nomi: Orazio Samacchini, che, a cavallo tra sesto e settimo decennio, guarda da vicino a Tibaldi, al limite, spesso, del ricalco (come provano gli affreschi di Palazzo Sanvitale a Parma, della Rocca Rossi a San Secondo e di quella Sanvitale a Sala Baganza: CIRILLO, GODI 1982, pp. 13-18, 30-35; 1995, pp. 133-147; CIRILLO 2002, pp. 120-122 – ma cfr. DE GRAZIA 1984a, p. 335, nota 1 – CIRILLO 2017, pp. 104, 106-140; L'OCCASO 2017a. Un fiume personificato, molto simile a quello che appare nei *Battesimi*, si ritrova in un grande foglio, tradizionalmente riferito a Samacchini, presso il Département des Arts Graphiques del Louvre, inv. 9025, penna e inchiostro, pennello e inchiostro, matita nera e biacca su carta azzurra. Inoltre, l'uso di biacca su carta preparata rosa è documentato, nel *corpus* di Samacchini, da un paio di disegni connessi alla volta del transetto nord del Duomo di Parma, presso il GDSU, inv. 12731 F e in collezione privata: cfr. DI GIAMPAOLO 1985, pp. 196, 198), Lorenzo Sabatini (per il rapporto con Pellegrino, da ultimo: BALZAROTTI 2021a, pp. 40-41; 2021b, pp. 19-25), Giovan Francesco Bezzi, detto il Nosadella (ROMANI 1988, e da ultimo: EKSERDJIAN 2021), e il giovane Domenico, fratello minore di Pellegrino (D. Benati, in *Pinacoteca* 2006b, pp. 184-185, nn. 127a-b; 2011). Ma forse bisogna tirare in causa anche l'autore, a inizio decennio, della predella con *Sibille* e *Santi* posta a corredo della *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Evangelista, Caterina, Giovanni Battista, Maddalena, Francesco e Chiara* di Giovanni Battista Ramenghi, detto il Bagnacavallo (Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 92; della predella rimangono due *Sibille con putti e angeli* presso la stessa Pinacoteca, inv. 1091, 1093: E. Sambo, in *Pinacoteca* 2006b, pp. 141-142, nn. 95a-b; e i *Santi Nabore e Felice*, passati sul mercato antiquario nel 2013: A. Delpriori, in *Italian Paintings* 2013, pp. 14-19, n. 6, con il riferimento, suggerito da Andrea De Marchi, a Pellegrino in persona).

Le «conoscenze ancora ampiamente lacunose sull'ambiente pittorico bolognese nella seconda metà degli anni Cinquanta» (ROMANI 1988, p. 42) – un adagio anche più vero in tema di grafica – impongono prudenza nel “fare le mani” e, allo stato attuale, non ci si può spingere oltre con le ipotesi. Solo per completezza, vale la pena ricordare che il *Battesimo di Gesù* presso il Teylers Museum di Haarlem, termine primo di confronto per il foglio del Castello Sforzesco, proviene dalla collezione Odescalchi così come alcuni dei disegni Belgioioso.

Appendice 2. *Una misteriosa* Entrata di Cristo a Gerusalemme

Ricostruendo il coinvolgimento di Tibaldi nel cantiere decorativo della Sala Regia nel Palazzo Apostolico (*ante* maggio 1564), interrotto dal trasferimento a Milano, Camilla COLZANI (2017) ha recentemente richiamato l'attenzione su due fogli, rispettivamente presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano e l'Albertina di Vienna, che testimonierebbero due diverse fasi della messa a punto di una scena con la *Donazione della città di Napoli a un pontefice* (BAM, F 245 inf., n. 14, 234 × 202 mm, matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, fig. 16; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 474, 230 × 196 mm, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, fig. 17; l'identificazione della città è permessa dall'iscrizione «NAPOL.» che, nel foglio dell'Albertina, compare in corrispondenza del modellino fortificato portato in dono al papa; l'episodio è stato identificato da G. Bora, in *Restituzioni* 2018, p. 514, con l'*Omaggio della città di Napoli a papa Paolo IV Carafa*). Simili per tecnica e dimensioni, i due disegni mostrano lo stesso episodio ruotato dall'uno all'altro di quasi novanta gradi, come se si svolgesse su un palco girevole (il rapporto tra i due è stato individuato per la prima volta da Konrad Oberhuber: BIRKE, KERTÉSZ 1992, pp. 266-267). Il tratto a penna, sicuro e quasi sedulo, mostra che il pittore ha già in mente l'insieme della composizione e le pose delle singole figure; proprio sulla tenuta dell'insieme sembra appuntarsi il suo interesse a scapito della definizione delle comparse, condotta in modo sommario attraverso l'uso di semplici contorni a penna e, per la resa di luci e ombre, di veloci acquerellature. I disegni non presentano alcun ripensamento in corso d'opera, ma va rilevato che, sul foglio dell'Ambrosiana, alcune figure del primo piano sono state riformulate in un secondo momento su ritagli sagomati e incollati in corrispondenza. Si può immaginare che, nell'*iter* preparatorio, dopo aver schizzato la composizione e le pose, singole o combinate in gruppi, questi fogli costituiscano un punto intermedio di verifica compositiva – magari anche da sottoporre alla committenza – prima di passare alla scala maggiore degli studi rifiniti e dei cartoni (un confronto tipologico con gli studi preliminari realizzati per la Sala Regia da Francesco Salviati è proposto da G. Bora, in *Restituzioni* 2018, p. 515; 2019, pp. 334, 337; sui quali, da ultimo: P. Joannides, in *Francesco* 1998, pp. 170-171, nn. 49-50). Di qui il carattere di “belle copie” in cui il pittore o chi per esso – come sembra suggerire la qualità meno sostenuta del disegno viennese – fa convergere in pulito le idee studiate altrove (la «stanca opacità» riscontrata nel foglio dell'Albertina porta G. Bora, in *Restituzioni* 2018, pp. 513-514; 2019, p. 334, nota 40, a ritenere che si tratti di una «copia da un modello perduto»): la stessa operazione, funzionale al controllo del lavoro su grandi superfici, si riscontra, più tardi negli anni, in due studi per il ciclo ad affresco della biblioteca dell'Escorial, rispettivamente presso il Gabinetto degli Uffizi di Firenze e il British Museum di Londra. A testimoniare il fatto che, nonostante la qualità non entusiasmante, si tratta di fogli di lavoro e non di copie, basti ricordare che il disegno del British Museum, provvisto anch'esso di varianti incollate, era destinato alla supervisione di Filippo II e di Juan de Herrera, capo architetto dell'Escorial, come provano alcune delle iscrizioni antiche che lo corredano (cfr. cap. 7, nota 100). A margine, mi domando se il coinvolgimento di Pellegrino nel cantiere della Sala Regia si sia limitato all'episodio messo a punto nei disegni di Milano e di Vienna o sia stato di diverso respiro: il dubbio è sollecitato da un altro foglio dell'Albertina di Vienna, che sembra raffigurare una *Scena di concistoro* e presenta le stesse caratteristiche – quanto a tecnica, tipologia e stile – dei due appena considerati (inv. 638, 278 × 254 mm, matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita rossa e corredato da una serie di appunti a matita; riferito

tradizionalmente a Federico Zuccaro e orientato da Konrad Oberhuber su Cesare Nebbia: BIRKE, KERTÉSZ 1992, p. 346; fig. 18).

Se vedo bene, appartiene alla stessa tipologia un foglio anonimo della Pierpont Morgan Library di New York che raffigura l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (inv. 2009.343, 249 × 135 mm, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone; filigrana con frecce incrociate sotto a una stella a sei punte, simile a Briquet 6291, che risulta registrata a Roma nel 1561-1562; riferito da un'iscrizione nel *verso* a Paolo Veronese, fig. 19). Per tecnica e punto di stile, in dialogo stretto con gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina, il disegno sembra andare vicino a quelli connessi al cantiere della Sala Regia e in particolare, vista la qualità poco sostenuta, al foglio dell'Albertina: ritornano uguali le semplificazioni fisionomiche e anatomiche, condotte per brevi tratti curvilinei, alcune pose tipiche (soprattutto nei primi piani), i paesaggi lineari sul fondo, il modo di acquerellare le pieghe dei panneggi dentro i contorni a penna, le ombre portate "a rigatino" e, più in generale, la teatralità dell'impianto compositivo, impostato su un fondale di scena e su una cortina di figure, dalle più svariate contorsioni muscolari, a chiudere il primo piano. Cristo avanza verso il primo piano in mezzo alle genti festanti mentre davanti a lui, con moto simultaneo, la folla sembra aprirsi e sono stesi per terra i panni su cui far procedere la mula; il cannocchiale prospettico dell'asse centrale è incorniciato dalle mura di Gerusalemme che si aprono, dietro alla figura di Cristo, nel grande portale di ordine rustico; sugli spalti altre persone si accalcano per assistere all'evento e alcune di queste, ai lati, scendono a terra attraverso un sistema scenografico di scale doppie (soluzioni analoghe, costruite per sistemi di scale, si ritrovano in altri disegni dell'artista come lo studio per la *Presentazione di Gesù al tempio*, a matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 199 × 155 mm, passato in asta presso Christie's, Londra, 20 giugno 1994, n. 14, e, di nuovo, 10 luglio 2001, n. 2: ROMANI 2021, pp. 21-22; cfr. anche cap. 7, nota 40). Si intravedono in modo abbastanza chiaro, al di sotto di alcune figure, i tracciati preliminari a matita, non del tutto corrispondenti alla versione finale a penna, il che aiuta a escludere che il foglio sia una copia da un perduto originale.

Purtroppo non si conosce la destinazione di questo studio: dalle proporzioni, così come dalla complessa articolazione di tutte le comparse, verrebbe da pensare che la scena finale dovesse essere di grandi dimensioni; una pista, forse un po' azzardata, forse esiste. Rileggendo la biografia di Pellegrino Tibaldi redatta da Carlo Cesare Malvasia all'interno della *Felsina pittrice* (1678), infatti, non si può fare a meno di sostare sul passo in cui l'erudito bolognese lamenta l'oblio calato su molte opere del pittore. Tra queste, in particolare:

... non trovando io quasi più, per esempio, [...] chi mi sappia ridire nella suddetta terra di Belforte, nella chiesa maggiore, il bel quadro rappresentante Cristo quando trionfante entrò in Gerusalemme, posto entro una cappella dipinta anche lateralmente dallo stesso [Tibaldi] (MALVASIA 1678, I, p. 136; cfr. BRIGANTI 1945, p. 123).

Nella stessa cappella, era arrivata notizia a Malvasia che sarebbe dovuto figurare l'autoritratto affrescato dell'artista ma, nonostante i tentativi di verifica («come n'era stato intenzionato il Sig. Boniforte per me favorire»), l'erudito non era riuscito a sapere nulla di più sull'«indarno tanto bramato ritratto». L'accento alle informazioni che sarebbero dovute arrivare dal pittore maceratese Francesco Boniforti si spiega grazie a una lettera inviata a Malvasia, in data 17 gennaio 1671, dal pittore anconetano Domenico Peruzzini, padre del più noto Antonio Francesco:

Ho gran premura in quello che mi significa per il ritratto del famoso Tibaldi, che visse qua nel 1556 e fu in que' tempi in diversi luoghi della provincia, e particolarmente nella città di Macerata dove, havendo io scritto ad un signore principale, detto il Signor Pompeo Compagnoni, historico che ha stampato historie della sua patria [COMPAGNONI 1661], unitosi a questo effetto al Signor Francesco Boniforti pittor di molta stima, huomo di età d'anni 87, non mi hanno saputo dar notitia di esservi ritratto: mi hanno però dato raguaglio più distinto dell'opere d'architettura e pittura del Tibaldi [...] e perché Pelegriano girò in molti luoghi a far sue pitture, fu anche qualche tempo nella terra di Belforte, e nella chiesa maggiore dicono vi dipingesse un quadro rappresentante Christo quando entrò in Gierusalemme, il che si figura il giorno delle Palme, in una capella della medema chiesa, nella quale allo 'ntorno vi siano alcune medaglie dentrovi figurati ritratti di quel prete arciprete, e che anche in uno vi sia quello di Pelegriano che habbia in capo berretta che usava, huomo giovine con barba grande che tira allo scuro di pelo. Ha scritto a questo proposito un mio figliolo Giosepe ad un amico colà, capitano di militia, e perché per ancora non cade risposta, essendo il luogo fuori di mano, sperando per mercordi venturo haver risposta o del sì o del no, sarà Vostra Signoria Illustrissima raguagliata puntualmente... (per i corrispondenti marchigiani di Tibaldi: PERINI FOLESANI 2011, e in particolare, per questa lettera, p. 305, n. 1; la lettera è ricordata e interamente trascritta da RICCI 1834, II, pp. 99, 107-108, nota 40).

È così che Malvasia viene a conoscenza di una presunta attività di Tibaldi a Belforte e, nei mesi successivi, si dà da fare per scoprire qualcosa in più. Questo almeno sembra di capire da una lettera inviategli il 2 maggio 1671 da Francesco Boniforti:

Hora ascolti: dimandai ad un gentiluomo della terra di Belforte qui nella Marca, che è lontana da Macerata circa una mezza giornata, informatione di quella tavola di Pellegrino che Vostra Signoria Illustrissima mi scrive nella sua prima lettera haverle scritto il Peruzzini d'Ancona, e mi ha detto che non ci è in nessun modo, né nella chiesa principale né in altra; mi ha però soggiunto che ci è un'altra terra nel territorio di Spoleti, che si chiama pur Belforte, e che potria esser colà, et io mi ricordo di haver trovato nelle carte di Lombardia il terzo Belforte. Se era qui nella Marca, di già o ci sarei ito a sghizzarne il ritratto accennatomi o ci andarei, ma in detti due altri luoghi mi spiace di non haverci il modo. Tuttavia ho scritto due settimane sono in Ancona al sudetto Peruzzini, ma non me ne dà risposta d'onde habbia havuta la sua informazione che a Vostra Signoria Illustrissima ne ha data. Gli replicarò, e vedrò di servirla quanto più potrò in cotesta di lei honorata richiesta; ma ho bisogno di tempo, e credo che ce ne sia... (PERINI FOLESANI 2011, p. 309, n. 3)

Vista l'estraneità al problema che Boniforti dimostra in questa lettera, è lecito pensare che Domenico Peruzzini avesse desunto le notizie su Tibaldi a Belforte da Pompeo Compagnoni (1602 – *post* 1675), giurista e documentatissimo storico della Marca anconetana (cfr. VOLPI 1982). Nonostante esistano diverse località omonime, “il territorio di competenza” dell'informatore e la vicinanza a Macerata fanno pensare che il luogo sia da identificare con Belforte del Chienti. Purtroppo allo stato attuale delle ricerche non si dispone di nessun dato in più su questo cantiere: se si presta fede al resoconto di Domenico Peruzzini, bisogna immaginare che nella chiesa principale di Belforte, intitolata a Sant'Eustachio, si trovasse una cappella con pala e affreschi laterali di Pellegrino Tibaldi e che questa non esistesse già più negli anni della corrispondenza epistolare.

Per giustificare la presenza dell'artista in un contesto così periferico si può forse ricordare che è originario di Belforte, anche se residente a Roma, il segretario fidato del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, Sigismondo Bozio, di cui è documentata, negli anni che interessano, la carica di priore della chiesa di Sant'Eustachio (cfr. CICONI, FRANCESCONI 1982, pp. 67, 161-162; CICONI 1986, pp. 120, 124, note 162, 177; non bisogna dimenticare che, nel cantiere di Loreto,

Tibaldi ha a che fare in prima persona con Rodolfo Pio da Carpi, protettore della Santa Casa: *Una lettera* 2001; COLTRINARI 2016a, p. 104; 2016b, p. 81, n. 32).

A questa vicenda, nel complesso misteriosa, il disegno della Morgan Library aggiunge un tocco di verosimiglianza: l'impianto centrale della scena, insolito per quest'iconografia, così come il formato stretto e alto delimitato dalla riquadratura a penna, si potrebbero spiegare bene in vista di una pala d'altare. Anche per stile – pur tenendo conto che il foglio, probabilmente, è di mano di un collaboratore – non stonerebbe una collocazione negli anni della presenza marchigiana di Tibaldi, un momento in cui l'artista stempera le inquietudini michelangiolesche del periodo bolognese in favore di «nuovi modi più sciolti, fluidi e rastremati» (ROMANI 1997, p. 78). Gli stessi che si ritrovano, di lì a poco, negli studi di composizione per la Sala Regia e che saranno la sua cifra distintiva lungo gli anni milanesi e spagnoli.



1. Assetto della Cappella di Otto Truchsess von Waldburg nella Basilica della Santa Casa di Loreto:

P. Tibaldi (copia da), *Battesimo di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei Disegni; P. Tibaldi, *Predica di San Giovanni Battista e Decollazione del Santo*, Loreto, Museo Pontificio della Santa Casa.



2. Assetto della pala commissionata da Giorgio Morato in Sant'Agostino, Ancona:

P. Tibaldi, *Battesimo di Cristo*, Ancona, San Francesco alle Scale (deposito della Pinacoteca Civica F. Podesti); *Visitazione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; *Natività del Battista*, già Senigallia, collezione Bedarida Morpurgo (acquistata di recente per Urbino, Galleria Nazionale delle Marche); *Decollazione*, Milano, Pinacoteca di Brera; *San Giorgio e Santa Margherita*, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca.



3. P. Tibaldi, *San Giorgio*, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca;
4. P. Tibaldi (copia da), *San Giorgio*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



5. Tiziano, *Crocifissione*, Ancona, Pinacoteca Civica F. Podesti (deposito della chiesa di San Domenico).



6. P. Tibaldi, Soffitto della Loggia dei Mercanti di Ancona prima dei bombardamenti del 1943, da una fotografia presso Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale;
7. La Loggia dei Mercanti di Ancona oggi.



8. G. A. de' Rossi, *Carlo Borromeo all'età di venticinque anni* (recto); *Carlo incoronato dalla Fama* (verso), Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico;
9. Veduta del Collegio Borromeo di Pavia, da nord-est.



10. P. Tibaldi (cerchia di), *Battesimo di Cristo*, Haarlem, Teylers Museum;
11. P. Tibaldi (cerchia di), *Battesimo di Cristo*, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni;
12. P. Tibaldi (cerchia di), *Battesimo di Cristo*, già di Giuseppe Vallardi, ubicazione ignota;
13. P. Tibaldi (cerchia di), *Battesimo di Cristo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.



14. P. Tibaldi (copia da) (?), *Battesimo di Cristo*, Haarlem, Teylers Museum;
15. P. Tibaldi (copia da), *Battesimo di Cristo*, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei disegni.



16. P. Tibaldi, *Donazione della città di Napoli a un papa*, Milano, Biblioteca Ambrosiana;
17. P. Tibaldi (cerchia di), *Donazione della città di Napoli a un papa*, Vienna, Albertina;
18. P. Tibaldi (cerchia di), *Scena di concistoro*, Vienna, Albertina.



19. P. Tibaldi (cerchia di), *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, New York, Pierpont Morgan Library.

2. Interni di Pellegrino. Arcivescovado

L'interesse di Carlo Borromeo per la fabbrica dell'Arcivescovado – iniziata da Guido Antonio Arcimboldi, arcivescovo di Milano dal 1489 al 1497, su un terreno donato da Ludovico il Moro – precede la sua nomina al soglio archiepiscopale del 12 maggio 1564.¹ D'altra parte, perfino nell'atto di preconizzazione non si faceva mistero che «se archiepiscopum Mediolanensem in pluribus actis et litteris intitulaverat et nominaverat».² Già nel 1560, non appena designato amministratore della diocesi, aveva commissionato qualche sistemazione all'interno dell'edificio incompiuto: in particolare, tra 1560 e 1562, è attestata la presenza, anche se non si sa di preciso per quali lavori, del pittore valsoldese Giovan Battista Muttoni, attivo in contemporanea nel palazzo Borromeo di Arona e, di lì a poco, cognato di Pellegrino Tibaldi.³ Verso la fine del 1563 si manifestano le prime intenzioni di ristrutturare la fabbrica quattrocentesca, almeno per quanto riguarda gli interni, in modo da renderla adatta a un futuro insediamento (fig. 2). Il 4 dicembre, da Roma, Carlo chiede al fidato Tullio Albonese di fare «levar la pianta del mio palazzo archiepiscopale con ogni diligenza, così delle parti di sopra come di sotto, et mandatela con le prime et insieme scrivetemi delle qualità et bontà degli appartamenti et qual parte sarebbe più comoda per fabricare...»;⁴ su questa pianta, spedita da Milano a Roma il 22 del mese, Carlo concerta gomito a gomito con Pellegrino la ristrutturazione dei suoi appartamenti, che – sembra di capire – dovrà avvenire in tempi molto stretti: nei primi giorni dell'aprile 1564, Tibaldi è rimandato al nord «con l'ordine [...] di quanto s'habbi a fare nella fabrica dell'Arcivescovato», oltre che per dare avvio al cantiere del Collegio di Pavia.⁵ Nel frattempo, l'agente Albonese si era speso in trattative con il governo spagnolo per ristabilire la potestà arcivescovile sulle zone del palazzo e le aree circconvicine che, lasciate abbandonate fino a quel momento, erano state occupate dai potenti vicini: un'opera di diplomazia destinata a non esaurirsi in breve tempo, dato che impegnerà, qualche anno più tardi, anche il cantiere contiguo della Canonica (notizie dal 1569 al 1596 circa) e le energie del vicario generale Niccolò Ormaneto.⁶ Nel mese di maggio, dopo la nomina di Carlo ad arcivescovo, si

¹ Per le vicende della fabbrica dell'Arcivescovado, in parte intrecciate a quelle della contigua Canonica, si può partire dal regesto messo a punto da BARONI 1940-1968, II, pp. 243-272 (in particolare, per l'attività di Pellegrino nel palazzo: pp. 255-267), e integrarlo con BURATTI MAZZOTTA 1994a, pp. 61-72, 82-84; 1994b. Un utile riesame, nel panorama delle prime committenze architettoniche di Carlo, è fornito da ALEXANDER 2007, pp. 152-158, 212-216, che però non tiene conto di quanto intrapreso a Bologna, in qualità di legato pontificio (cfr. cap. 1, nota 3): per esempio la decorazione, affidata a Prospero Fontana (1561), della cappella maggiore all'interno del Palazzo Comunale, da poco rifatta su progetto di Galeazzo Alessi (TUTTLE 1975, pp. 232-234), e il ruolo – testimoniato da POSSEVINO 1591, p. 58 – nel cantiere della Fontana Vecchia (su cui cfr. TUTTLE 2011).

² 12 maggio 1564 (citato da GNECCHI 1909, p. 63).

³ I pagamenti a Muttoni per le fabbriche di Arona e dell'Arcivescovado sono resi noti da COSCARELLA 2004, pp. 80-81. Come chiarito da GIULIANI 1997b, pp. 50, 62, note 56, 58, Pellegrino aveva sposato Caterina Muttoni, sorella di Giovan Battista e di Giovan Giacomo (anch'esso pittore, e residente, alla data 1572, nella parrocchia di San Carpoforo: BESTA 1933, p. 465), in un momento prossimo al 2 aprile 1563, data di un accordo «in occasione dotis» con il suocero Giovan Pietro. A conferma dei legami famigliari, nel gennaio 1565 Giovan Battista è nominato tutore dei figli di Pietro Tibaldi, fratello di Pellegrino. Le occasioni di lavoro, soprattutto come pittore ornamentista, non mancheranno nei cantieri gestiti dal cognato, come dimostra il fatto che Muttoni è attestato, nel 1579, per lavori nella cappella del Collegio di Pavia.

⁴ BARONI 1940-1968, II, p. 255, n. 747.

⁵ Il 26 aprile Pellegrino non era ancora arrivato a Milano, con grande rammarico di Albonese, che scrive a Bernardo Carniglia, uno degli agenti di Carlo a Roma: «mi maraviglio bene che, sapendo l'importanza di questo negozio, non habbi usato in venir maggior diligenza»: BARONI 1940-1968, II, pp. 256-257, nn. 748, 751-752. L'architetto giunge in città soltanto il 10 maggio: cfr. cap. 1 (nota 74).

⁶ Il 22 marzo Albonese scrive infatti a Carlo: «non ho manchoato recuperar dal principe qua tutto quello che, nell'appartamento pertinente all'uso di V. S. Ill.ma del'Arcives.to, era tenuto occupato, et vi ho fatto murar la porta dove è stato bisogno, per levar l'occasione dell'impedimento un'altra volta, et per canto dell'altra parte verso

sottoscrivono i contratti con le maestranze “da muro”, quasi certamente suggerite dall’architetto – il fratello Pietro Tibaldi in società con il varesotto Pietro Piantanida che, da questo momento, sarà uno degli impresari di fiducia di Pellegrino – perché, entro agosto, facciano «tutti li muri che gli saranno ordinati dall’architetto a tutte sue spese, sì de materia come de maestri» e i soffitti in «legno peccio» (cioè in abete rosso); per realizzare la scala sono coinvolti, a distanza di pochi giorni, Enrico Piantanida e Giovan Pietro Nusante, «ambi scarpellini et compagni et milanesi». ⁷ I lavori, iniziati il 24 maggio «conforme al disegno portato dall’architetto Pellegrini», procedono per tutta l’estate a spron battuto, tanto che il 9 agosto, stando alle parole di Albonese, la fabbrica «riesce tanto bene che piace a tutto che la vedano»: ⁸ a questo punto le opere di muratura, almeno nell’appartamento del cardinale, devono essere concluse perché ci si pone il problema della decorazione degli ambienti. Carlo Borromeo, da Roma, è *tranchant* nelle sue direttive: «ve dico ch’io non ve voglio sorta alcuna di ornamento; però attenderete solo a fare che la rescha comoda per habitare, non ve curando di vaghezza non necessaria»; a quanto pare, infatti, «Pelegriano voleva si facessero pingere i cieli et si facessero li frisi di pittura a tutte quelle stanze che saranno per servitio di V. S. Ill.ma», ma il cardinale permette di eseguire solo quei lavori che servono a mascherare eventuali disomogeneità tra l’edificio antico e le ristrutturazioni: «le travi dei palchi dell’Arcivescovato, per esser parte vecchie et parte nove, rimangono di variato colore, mi contento si dia loro una tintura di bel legno; nel resto non vi voglio né pitture né fregi né altri ornamenti». ⁹

Alla base di questa scelta sembra che risiedano soprattutto ragioni economiche, le stesse che, in parallelo, spingono Carlo a intervenire nel cantiere del Collegio pavese con istruzioni dettagliate sulla sobrietà degli ornati: «avvertiscasi anchora che gl’ornamenti delle facciate si debbano fare a fasce piane co’ una gola sotto acciò che non habbino lavori che portino gran spese. Et voglio che solo il cimario sotto il tetto habbi un poco de finimento de cornici, acciò che diano maestà alla fabrica». ¹⁰ Ma in filigrana sembra già di intravedere l’accuratissimo

la corte, quantunque li fabriceri dil Duomo et ordinarij dicano esser loro, ch’ancora non ho possuto saper di certezza; non gli mancho per recuperarla ancora, ma mi dubito che all’ultimo sarà bisogno in ciò havermi ordine espresso da S. M.tà Catolica...» (BAM, ms. F 104 inf., cc. 77 r-v, 80 r-v; per il seguito delle trattative: BARONI 1940-1968, II, pp. 256-257, nn. 749-750, p. 260, n. 759). Un problema analogo di competenza si era già posto per il terreno occupato dalle stalle del governatore e destinato, fin dai tempi della donazione sforzesca, alla Canonica degli Ordinari del Duomo (i tentativi di recuperarlo si scalano almeno a partire dal giugno 1563: ALEXANDER 2007, pp. 159-160, da integrare con i documenti registati da BARONI 1940-1968, II, pp. 257, nota 1, pp. 262-264, nn. 768, 770, 773, pp. 266-267, nn. 778-779). Il cantiere pellegriniano della Canonica – concepito da Carlo almeno dall’agosto 1564 – si può seguire, documenti alla mano, grazie a FRACCARO 1991. Per un profilo aggiornato del veronese Niccolò Ormaneto, a Milano dal luglio 1564 in qualità di vicario dell’arcivescovo: PASTORE 2013.

⁷ I contratti sono resi noti da BARONI 1940-1968, II, pp. 258-259, nn. 754-755. Al momento della stipula del primo (18 maggio 1564), Pietro Tibaldi, che è detto residente a Bologna, risulta assente e sembra che muoia entro l’anno (GIULIANI 1997b, pp. 50, 62, note 57-58). È attestato negli stessi luoghi di attività di Pellegrino: a Loreto il 24 dicembre 1554 (GRIMALDI, SORDI 1988, p. 41, recuperato da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 22; da ultimo: COLTRINARI 2016a, pp. 114, 173, nota 148), e poi ad Ancona il 17 aprile 1555, dove, con la qualifica ancora misteriosa di «pictor», fa da testimone alla concessione a Tommaso Cornovi Della Vecchia del patronato dell’altare maggiore di San Domenico (STEEN HANSEN 2004, p. 345).

⁸ BARONI 1940-1968, II, pp. 259-262, nn. 756-763, 765-766 (le citazioni sono tratte, rispettivamente, da nn. 756, 761).

⁹ BARONI 1940-1968, II, pp. 261-264, nn. 763, 766-767, 771 (cfr. ALEXANDER 2007, pp. 212-216).

¹⁰ ALEXANDER 2001, I, p. 91, n. 15b; che l’apparato ornamentale previsto nel progetto di Pellegrino sia stato modificato in corso d’opera è provato dal sopralluogo a Pavia che, su ordine di Carlo, Tullio Albonese e Politonio Mezzabarba fanno nel dicembre 1565 «per veder di moderar la spesa delli ornamenti designati dall’architetto a quella fabrica» (ALEXANDER 2001, I, p. 119, n. 48).

sistema di «instructiones» prospettato da Carlo Borromeo a partire dal terzo Concilio Provinciale, nell'aprile 1573, e dato alle stampe nel 1577.¹¹

Di questa vicenda sembra che si fosse serbato il ricordo anche dopo la morte dell'arcivescovo, perché rifluisce, più o meno romanzata, all'interno delle sue biografie autorizzate:

Nel palagio suo archiepiscopale non voleva ornamento alcuno, né abbellimento di sculture o pitture, ma si compiaceva delle stanze nude senza tapezzarie; delle quali, come tutte l'altra suppellettile della casa, se ne privò a bello studio, come fece di tutti li argenti e d'ogni altra cosa pretiosa, come s'è raccontato, acciò tutte le cose concordassero, spirando humiltà in ogni parte uniformemente; e fece levar alcune belle pitture, che furono fatte nel suo palazzo per ornamento, la prima volta ch'egli venne da Roma, per ordine che diede di ristorarlo; compiacendosi di vedere le mura semplici, con la sola imbiancatura, riprendendone anche l'autore.¹²

Seguendo il procedere del cantiere nell'autunno 1564, il richiamo alla decorazione diventa quasi ossessivo: nonostante Albonese ribadisca che «se è lasciato da canto ogni sorta di pitura et ornamento ma si è seguitato solamente in accomodar quella stanza per posserla habitar», Carlo non manca di calcare a più riprese sul tema: «così seguitarete, lasciando da parte tutti gli ornamenti non attendendo ad altro che a quello che meramente è necessario per habitare».¹³ Nel mese di dicembre Carlo è avvisato che «la fabrica dell'Arcivescovato [...] sarà presto ridotta al fine secondo il dissegno»:¹⁴ nelle sue intenzioni, infatti, importava che l'appartamento fosse pronto in vista del sinodo provinciale, convocato a Milano nel settembre 1565, che sarebbe stato anche l'occasione del suo ingresso ufficiale in città come arcivescovo. Dai preparativi, svolti per corrispondenza nel mese di agosto, si capisce che lo spazio del nuovo Arcivescovado non sarebbe bastato per ospitare tutto il clero convenuto in città: Carlo, «desiderando [...] che stiamo uniti», spera di avere in prestito alcune stanze dalle dimore vicine, come quella «del Legnano» e il Palazzo Ducale; dall'altra parte, Albonese lo informa della disponibilità a cedere ambienti da parte «dell'herede del conte Annibal Visconte» e di Tommaso Marino, per «parte del suo pallazzo nuovo», vale a dire la magnifica residenza progettata da Galeazzo Alessi neanche dieci anni prima e ancora in cantiere.¹⁵

È molto chiara la volontà dell'arcivescovo di controllare ogni dettaglio del suo ingresso in città per restituire un'immagine di sé e del suo stile di vita coerente con le intenzioni pastorali e diversa dalla condotta principesca che, a Roma, nelle vesti di cardinal nipote, aveva assunto in quegli anni.¹⁶ Per questo motivo cerca di trovare scuse plausibili per declinare l'invito dello zio Pio IV ad alloggiare nel suo fastoso palazzo (fig. 1), allora in costruzione su progetto di

¹¹ Per il rilievo di BORROMEI 1577, tenendo a mente le considerazioni testuali di CASTIGLIONI, MARCORA 1952, e il commento al primo libro in BAROCCHI 1960-1962, III, pp. 1-123, si può ancora partire da BLUNT 1956, pp. 137-142, e PRODI 1965, pp. 135-137; per le ricadute sul contesto milanese: SCOTTI 1972; per una disamina delle direttive nel panorama più ampio dei concilii provinciali indetti da Carlo Borromeo a Milano: BURATTI MAZZOTTA 1993a.

¹² GIUSSANO 1610, p. 590.

¹³ Le citazioni sono tratte rispettivamente da una lettera di Tullio Albonese a Carlo Borromeo, 15 novembre 1564 (BAM, ms. F 104 inf., cc. 509r-510v), e dalla sua risposta, datata 25 novembre (BARONI 1940-1968, II, pp. 263-264, n. 771).

¹⁴ BARONI 1940-1968, II, p. 264, n. 774.

¹⁵ BARONI 1940-1968, II, p. 265, n. 775 e nota 1. Mi domando se il «Legnano» citato da Carlo Borromeo non sia da identificare con Girolamo Legnani, protettore di Simone Peterzano fin dal suo arrivo a Milano: bisogna però tener conto che la casa di famiglia sembra fosse nella parrocchia di San Bartolomeo, vicino all'odierna via Monte di Pietà (MONFERRINI 2020).

¹⁶ Per le residenze romane di Carlo: ALEXANDER 2007, pp. 66-76, da integrare, come mi suggerisce Giovanni Agosti, con le note di Rodolfo Lanciani all'*Iter Italicum* di Aernout van BUCHEL (1586-1587, p. 49, nota 1). Da ultimo, per la collezione di antichità: DALVIT 2017.

Vincenzo Seregni – e con la partecipazione di Galeazzo Alessi – di fronte al complesso umiliato di Santa Maria di Brera (poi passato ai Gesuiti e oggi sede, tra le altre cose, della Pinacoteca omonima): «l'intention mia risoluta – ribadisce Carlo – è di andar nell'Arcivescovato».¹⁷ Suonano quasi programmatiche a riguardo le parole scritte a Ormaneto – figura chiave per l'avvio dell'episcopato milanese di Borromeo –, che offrono un appiglio in più per capire il rigore imposto sulle prime commissioni architettoniche:

... je veux à Milan, dans ma manière de procéder, fuir très positivement le luxe et la pompe. Je ferai aux prélats qui logeront avec moi un accueil plein d'amour et de sincère charité; mais il faudra éviter tout luxe mondain et se renfermer dans les limites de la modestie. La table sera commune, suffisamment abondante pour les personnes qui devront s'y asseoir, mais frugale. Il n'y aura d'argenterie que les couverts et les vases, les plats seront en terre cuite. Pour moi vous préparez deux ou trois chambres, pas davantage et très simplement, et vous en enlèverez tous les ornements de luxe ou inutiles: vous aurez soin de donner aux prélats plus de confort qu'à moi. Je veux déjà commencer cette vie simple que je me propose d'adopter plus tard, quand je résiderai à Milan. Comme je suis obligé de retourner à Rome, je dois, en une certaine façon, me montrer plus large sur toutes ces choses, et cette considération m'empêche d'introduire à Milan dans ma vie un changement trop notable, que je ne pourrais continuer ensuite à ma guise, pour bien des raisons, et néanmoins je voudrais, dès maintenant, qu'on pût voir sinon l'image entière au moins l'esquisse de cette vie, que je désire embrasser pour toujours et que j'établirai en son temps.¹⁸

Tra le camere pronte prima dell'ingresso solenne dell'arcivescovo figura la «capelletta» che, per permettere a Carlo di assistere alla messa, dispone di «una finestra che risponde in un'anticamera sua» e, nel caso altri volessero unirsi, di una porta che affaccia su una sala più ampia.¹⁹ Dalla lettera in cui Ormaneto ne fa cenno (10 settembre 1565) non è chiaro se si tratti dell'oratorio privato al piano superiore o – come pare più probabile – dell'ambiente provvisorio allestito per le messe vicino agli appartamenti del cardinale, in attesa del rifacimento della cappella di palazzo.²⁰ In vista dell'ingresso a Milano, il vicario generale si era preoccupato che Carlo mandasse da Roma i complementi d'arredo necessari: «se le paresse di portar qualche cosa d'argento o oro, come candelieri, imagini, croce, pace et simili cose per honorar l'altare maggiore qui, massimamente venendo questi prelati, a me non spiacerrebbe massimamente quando fossero cose rare et non comuni».²¹ E, in effetti, sembra di capire che «all'altare della capelletta» fosse stata posta la «Madonna grande di Raffaele d'Urbino», da subito celebre in città dato che, già nell'ottobre 1566, il barone Paolo Sfondrati – che a Roma, con Carlo, aveva frequentato l'Accademia delle Notti vaticane e, di lì a poco, sarebbe stato relatore ufficiale per

¹⁷ Per il cantiere di Palazzo Medici: REPISHTI 2000b, e in particolare, per la possibilità dell'insediamento di Carlo, p. 80.

¹⁸ Si riporta il passo nella versione tradotta da SYLVAIN 1884, I, pp. 276-277, perché la lettera da cui è tratto, inviata da Carlo Borromeo a Niccolò Ormaneto in un momento imprecisato tra agosto e settembre 1565 e già custodita a Roma, Biblioteca dei Barnabiti, *Governo*, tomo I, pare sia andata perduta.

¹⁹ BAM, ms. O 177 sup., cc. 22v-23r, Niccolò Ormaneto a Carlo Borromeo, 10 settembre 1565 (BARONI 1940-1968, II, p. 266, n. 776).

²⁰ Dalle lettere spedite, tra agosto e settembre 1565, da Niccolò Ormaneto a Carlo Borromeo per preparare l'ingresso a Milano (BAM, ms. O 177 sup.) si capisce che soltanto un ambiente del palazzo arcivescovile era stato allestito per celebrare messa: è molto probabile che l'oratorio di Carlo – che d'altronde manterrà sempre una dimensione molto privata – non fosse ancora contemplato nell'economia degli ambienti e sia stato messo a punto solo dopo l'arrivo di Carlo in città.

²¹ BAM, ms. O 177 sup., c. 3v, Niccolò Ormaneto a Carlo Borromeo, 25 agosto 1565.

l'elezione di Pellegrino Tibaldi ad architetto della Fabbrica del Duomo²² – chiede il permesso di farla copiare dal cremonese Antonio Campi (fig. 3).²³ La tavola, che raffigura la *Sacra famiglia*, è acquistata in data imprecisata – ma verosimilmente dopo la morte dell'arcivescovo – dalla fabbrica di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, presso cui è attestata a partire dal 1591; nel 1779, Giuseppe II la porta a Vienna, dove si trova tuttora (Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 174).²⁴

Il 23 settembre 1565 Carlo Borromeo fa il suo ingresso in città: per l'occasione è organizzata una grande processione che, seguendo un cerimoniale collaudato, dalla chiesa di Sant'Eustorgio arriva davanti al Duomo passando per la basilica di San Lorenzo: in testa al corteo il vecchio gonfalone con l'effigie di Sant'Ambrogio, ricamato da Girolamo Delfinone su modello di Gaudenzio Ferrari,²⁵ a seguire, la popolazione di Milano divisa per categorie, dai «poveri di San Celso» al governatore, insieme con l'arcivescovo ventiseienne, in groppa a una cavalla bianca sotto a un baldacchino; l'intero percorso è ricoperto a terra di panni di lana e, in corrispondenza delle facciate delle chiese o di porte effimere allestite per l'occasione, una profusione di stemmi e figure di Santi patroni dipinti su impalcature di legno e di tela.²⁶ A spron battuto, pochi giorni dopo l'entrata a Milano, si tiene il sinodo provinciale per l'applicazione dei decreti stabiliti dal Concilio di Trento e basta recuperare, negli atti a stampa, la voce «De episcopi supellectili», per capire come le scelte personali dell'arcivescovo potessero diventare, in men che non si dica, indicazioni pastorali:

In eius supellectili nihil aureum aut argenteum sit [...] Nihil auro argenteove ornatum. Nihil sericum aut serico distinctum. Non colorum varietas. Non aulaea aut tapetia. Nihil acu pictum. Nihil varie textum. Nihil studiosius elaboratum. Denique non pluris sit artificium et manupretium, quam rei necessitas postulet. [...] Signa et tabulas profanarum rerum rejiciat. [...] Domesticam omnem luxuriam, in aedificijs extruendis magnificentiam, picturas et inania ornamenta ac delitias excludat. Caveat denique, ne quid in eius domo appareat, quod non simplex ac purum sit; quod non Dei zelum et omnium inanium rerum contemptum testetur.²⁷

Anche dopo l'insediamento di Carlo in città, i lavori all'Arcivescovado – che prevedevano in parallelo la sistemazione delle prigioni, per cui è attestato il coinvolgimento dell'ingegnere

²² Per il barone Paolo Sfondrati: GIULIANI 1997a, pp. 163-164, 172-173; 2014. Per il suo ruolo nell'elezione di Pellegrino: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 27.

²³ BAM, ms. F 108 inf., cc. 307r (Paolo Sfondrati a Carlo Borromeo, 22 ottobre 1566), 312v (Costanzo Tassoni a Carlo Borromeo, 23 ottobre 1566). Mi pare che il primo a segnalare la vicenda sia stato BARONI 1937, pp. 6-7; negli studi campeschi è rifluita grazie a G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 465, n. 158. In un inventario di casa Sfondrati del 1618, GIULIANI 1997a, pp. 163-164, ha segnalato la presenza di un'altra copia dallo stesso quadro di Raffaello «fatta son già più di cinquant'anni da un pittore a Milano, che diventò cieco, ch'era valentissimo uomo chiamato Paulo», vale a dire Giovan Paolo Lomazzo (cfr. GIULIANI, SACCHI 1998, p. 330).

²⁴ La vicenda è stata ricostruita da AGOSTI 1993. Il dipinto, che sembra essere ancora nel palazzo arcivescovile dopo la morte di Carlo (BASCAPÈ 1936, p. 172), è citato per la prima volta in Santa Maria presso San Celso da MORIGIA 1592, p. 388 (tenendo a mente che il volume, come si ricava dalla dedicatoria, era già chiuso nel dicembre 1591); BIANCONI 1787, pp. 143-144, chiarisce i termini dello scambio con Giuseppe II, che avrebbe lasciato alla chiesa «sei gran candelieri d'argento pesantissimi con la croce compagna» più un legato annuale.

²⁵ Per questo gonfalone, probabilmente lo stesso già usato per l'ingresso in città di Giovanni Angelo Arcimboldi il 10 giugno 1550: SACCHI 1998. Pare che, durante la processione, alcuni, «quasi profetando dicevano, nel vedere solamente la faccia del santo giovane: “Questi sarà un altro Sant'Ambrogio, si vederà per certo un giorno il suo stendardo a somiglianza di quello dell'istesso Santo”» (GIUSSANO 1610, p. 38).

²⁶ Sull'ingresso di Carlo a Milano: ANONIMO 1909; BOLOGNA 1965, pp. 19-30. Non mi pare si conoscano i nomi degli artisti coinvolti per l'allestimento degli apparati effimeri.

²⁷ *Constitutiones* 1566, pp. 78-79; cfr. ALEXANDER 2007, pp. 158, 215-216.

Bernardo Lonati, e delle scuderie interne²⁸ – continuano: nel settembre 1566, per esempio, si valuta con Pellegrino la possibilità di ampliare il numero delle stanze, costruendo «sopra l'appartamento di mezo» – vale a dire l'ala occidentale – in modo da «alloggiare la fameglia» dell'arcivescovo,²⁹ e solo qualche anno più tardi sarà conclusa, al piano nobile del palazzo, la cappella grande dedicata alla Vergine.

Non era ancora pronta, infatti, il 26 ottobre 1569, quando il frate umiliato Girolamo Donato, detto il Farina – anche per conto di altri confratelli, scontenti delle pesanti riforme impresse da Carlo Borromeo al loro ordine – tenta di assassinare l'arcivescovo con un colpo di archibugio mentre è assorto nelle orazioni della sera. La «vera relatione» di questo fattaccio, stampata da Giovanni Battista Malatesta molti anni più tardi, non manca di romanzare un po' sull'organizzazione del delitto, servendosi anche di dialoghi fittizi, e fornisce qualche dettaglio in più. Ai compagni che vogliono sapere quale sarà il momento giusto per passare all'attacco, il Farina risponde:

“Questa sera [...] quando il Cardinale starà nella sua capella di legno fatta nella sala avanti le sue camere in oratione”, perciocché la vera capella dell'Illustrissimo Cardinale si faceva rinovare, et, fin che fosse finita, il detto Illustrissimo Cardinale havea fatto far quest'altra di legno, nella quale ogni sera con tutta la famiglia nell'Avemaria soleva andare a fare oratione, et che sarebbe condottosi alla porta di essa capella o altre aperture delle tavole et, per esse pigliata la mira, harebbe con l'archibugetto ucciso detto Cardinale...³⁰

Miracolosamente scampato all'assalto, Carlo Borromeo fa in tempo, prima della fine dell'anno, a inaugurare la cappella nuova, come sembra di desumere dall'iscrizione – DEIPARAE VIRGINI | CAROLVS CARD. BORRHOMAEVS ARCHIEP. | SACELLVM HOC F. C. MDLXIX – murata sulla trabeazione della porta di accesso.³¹ Le circostanze esatte in cui si è svolto l'attentato non sembrano interessare le svariate raffigurazioni dedicate all'episodio, sempre più frequenti negli anni che preparano e seguono la canonizzazione di Carlo Borromeo (1610): come ambientazione, infatti, al posto della struttura provvisoria descritta nella relazione a stampa, figura quasi sempre, anche se con alcune varianti, una cappella fornita di tutto punto, pala d'altare compresa, che dovrebbe testimoniare – prendendo per buona, da parte dei pittori, una simile semplificazione – l'aspetto di quella inaugurata da Carlo nel 1569. Tra le più antiche ricorrenze di questa iconografia, si rivela particolarmente dettagliata l'ambientazione del telerò, destinato al Duomo di Milano, di Giovan Battista della Rovere, che presenta un ampio spazio a volta, scandito sulle pareti, al di sotto di una trabeazione dorica, da una sequenza di paraste

²⁸ Per le carceri e le scuderie dell'Arcivescovado: BURATTI MAZZOTTA 1994a, pp. 70-71, 81-84. Una pianta antica delle scuderie è conservata presso l'Archivio Storico Civico, all'interno della Raccolta Bianconi (MEZZANOTTE 1942, pp. 98, 100, tav. LI, che la ritiene del XVII secolo; *La Raccolta* 1995, p. 20). In una lettera a Ludovico Carracci del 2 agosto 1604, Federico Zuccari – all'opera come pittore nel Collegio Borromeo – avrebbe raccontato, tra le altre cose, di un sopralluogo fatto a Milano: «Ho veduto nel palazzo dell'arcivescovo di Milano una scuderia di quest'architetto che potrebbe essere ridotta ad elegantissimo tempio, come l'edificio in cui mi trovo ha più l'aspetto di reggia che di cosa per alimentarvi una quarantina di giovani studenti» (BOTTARI, TICOZZI 1822-1825, VII, pp. 516-519, n. XXXVIII; ma su questa testimonianza cfr. PIERGUIDI 2012).

²⁹ E liberare spazio per le carceri nel lato meridionale del complesso: BAM, ms. F 108 inf., cc. 61ar-61bv, Tullio Albonese a Carlo Borromeo, 15 settembre 1566 (BURATTI MAZZOTTA 1994a, p. 71).

³⁰ *Vera relatione* s.d., pp. 42-45. Da confrontare, per la descrizione della struttura, con il racconto di BASCAPÈ (1592, pp. 178-179): «Ea precatio tunc habebatur, quia sacellum aedificatione impeditum erat, in amplo loco, qui hospitium commodo contra ianuam est aedium ipsarum. Pars loci, quae pro sacello erat, ligneo sepimento ad tempus erat a reliquo distincta» (cfr. anche TORRE 1674, p. 392).

³¹ FORCELLA 1889-1893, X, p. 64, n. 68, per un probabile scambio di lettere, riporta la data MDLXIX.

scanalate e di riquadri monocromi contenenti le *Virtù* (fig. 7).³² Nell'abside di questo vano, coerente con il gusto architettonico severo e monumentale di Tibaldi, Carlo prega inginocchiato davanti alla pala d'altare che raffigura l'*Immacolata Concezione*, entro un'ancona lignea con frontone spezzato e, come cimasa, la *Colomba dello Spirito Santo*. Che questo particolare non sia frutto della fantasia del pittore è provato dal fatto che ritorna altrove, in raffigurazioni dell'attentato che non sembrano prendere a modello il telero del Duomo, come la tela di Giovan Mauro Della Rovere, fratello di Giovan Battista, nella chiesa dei Santi Eusebio e Vittore a Peglio (1623; fig. 8), o, per fare un altro esempio, l'affresco di Giovanni Carlone nel sottarco della cappella di Sant'Ambrogio nella chiesa del Gesù a Genova.³³ Verosimilmente è una traccia per ricostruire con le dovute cautele l'arredo antico della cappella dell'Arcivescovado e, per capire di che dipinto può trattarsi, forse sono da riconsiderare i pagamenti, registrati nel libro mastro della Mensa arcivescovile tra agosto e ottobre 1583, a Denys Calvaert, fiammingo di stanza a Bologna, «a buon conto dell'ancona dell'Assunzione della Madonna che ha tolto a fare per la capella dell'Arcivescovado».³⁴ Tenendo conto del legame, concettuale e iconografico, tra il tema dell'Assunzione e quello dell'Immacolata, è possibile che sia proprio la pala di Calvaert a essere registrata nei dipinti di soggetto carliano, e, se così fosse, non sarebbe un tassello secondario per la fortuna dei bolognesi a Milano, a monte dell'arrivo dei Procaccini in città. A sostegno dell'ipotesi, per quel che può valere, non sembra fuori luogo il confronto con la pala dallo stesso soggetto che il pittore fiammingo, ancora «sotto il Sabatini suo maestro», aveva realizzato qualche anno prima per la chiesa di Santa Lucia a Bologna (fig. 9).³⁵

Ma nella stessa cappella – in cui, come si è visto, in origine era probabilmente stata collocata la *Sacra famiglia* di Raffaello – già da tempo figuravano altri dipinti: nel codicillo al testamento redatto da Carlo Borromeo nel 1576 si cita infatti «l'immagine grande de tre magi, la qual è solita essere inanti l'altare della mia capella», che dovrebbe essere l'*Adorazione dei Magi* della bottega di Tiziano, acquistata dal cugino Federico Borromeo nel 1588 e oggi alla Pinacoteca Ambrosiana (fig. 5).³⁶ Un'idea ancora più precisa si ricava, qualche anno più tardi, dall'inventario degli arredi del palazzo stilato dopo la morte del cardinale (1584) che, nell'ambiente, registra una lunga serie di opere – ad oggi solo parzialmente identificabili – in buona parte ricoperte da tendine di protezione (si riconoscono tra queste: l'*Annuncio ai pastori* di Jacopo Bassano presso la Pinacoteca Ambrosiana, la copia firmata e datata da Alessandro Allori nel 1580 dall'affresco trecentesco con l'*Annunciazione* della Santissima Annunziata di

³² Il quadrono con l'*Attentato di Carlo Borromeo* è pagato in acconto dalla Fabbrica del Duomo a Giovan Battista Della Rovere il 24 settembre 1602. Presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco si conserva un disegno preparatorio (inv. Au. B 2173), a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito: ROSCI 1965, pp. 66-67; BORA 1973, p. 33, n. 137.

³³ Per il ciclo di Peglio: COPPA 1970, pp. 64, 66, 68, nota 12. Per l'attività di Giovanni Carlone nella chiesa del Gesù: BARTOLETTI, DAMIANI CABRINI 1997, pp. 80-81, 149-151. Non si coglie, purtroppo, il dettaglio della pala d'altare in altre ricorrenze antiche dell'iconografia come gli affreschi di Domenico Pellegrini nella cappella dell'Arcivescovado (1602-1603: COPPA 2002) o quelli, un poco più tardi (1628), di Cristoforo Caresana in San Martino a Montemezzo (COPPA 1989, p. 31; un disegno per la figura del Farina, a pennello e inchiostro marrone con rialzi di biacca, è conservato presso BAM, F 233 inf., n. 511).

³⁴ I pagamenti sono resi noti da BESOZZI 1992, p. 39, e ripresi, come inediti, da BORA 1998, pp. 53, 56, nota 86.

³⁵ Oggi nella chiesa di Sant'Antonio: TWIEHAUS 2002, pp. 64-65, 190, n. A 3; cfr. L'OCCASO 2017b, pp. 80-81, figg. 23-24. Il fatto che, dopo la morte di Carlo, sia inventariato, vicino al solaio dell'Arcivescovado, un «telero per l'ancona per mettere all'altare in capella» impone di usare prudenza in questa ipotesi (BASCAPÈ 1936, p. 179).

³⁶ BASCAPÈ 1936, p. 81 (ma cfr. anche pp. 75, nota 24, 169). Per il dipinto (inv. 202): B. W. Meijer, in *Pinacoteca* 2005, pp. 280-284, n. 107, e da ultimo: SOZZI 2019, pp. 204-215.

Firenze, oggi nei depositi del Duomo di Milano e, probabilmente, l'arazzo con l'*Adorazione dei Magi* tessuto su disegno di Michel Coxcie, presso il Tesoro del Duomo; fig. 4, 6).³⁷

Nonostante il rifacimento pressoché integrale della decorazione, si tratta di uno degli ambienti interni al palazzo – insieme allo scalone a due rampe e alle più tarde scuderie – che mantengono ancora oggi la fisionomia architettonica voluta da Pellegrino. Attraverso il portale in pietra, provvisto di un frontone semicircolare con mensola a mascherone, e di pilastri laterali sormontati da protomi leonine, si accede a un'ampia aula rettangolare con soffitto a padiglione, scandita sulle pareti da paraste ioniche, sempre in pietra; dal fianco sinistro una doppia serie di finestre illumina il vano anche se, in origine, questa funzione doveva essere assolta da una lanterna a vetri sulla sommità.³⁸ La parete di fondo si apre su una scarsella voltata a botte che ospita l'altare su cui, almeno dal 1638, figura una copia della *Madonna del Divino Amore* di Raffaello.³⁹ Il vano è analogo, per struttura, a quello della cappella, dedicata a Santa Giustina, nel contemporaneo Collegio di Pavia, che, con la variante della volta a botte continua, presenta lo stesso impianto ad aula, provvisto di scarsella e di paraste laterali.⁴⁰ E chissà se quel che resta della decorazione di questa cappella, affrescata a cavallo tra ottavo e nono decennio del secolo sotto la supervisione di Pellegrino, possa essere utile per immaginare l'aspetto originario di quella dell'Arcivescovado.⁴¹

Più difficile invece ricostruire l'aspetto dell'oratorio che Carlo si era fatto costruire, probabilmente dopo l'arrivo a Milano, «per starsene ritirato, e remoto nell'oratione quanto al luogo [...] con una celletta contigua per dormire, sotto i tetti del palagio archiepiscopale, lontano da ogni romore». ⁴² La cappellina che si vede oggi nell'ala settentrionale del palazzo, decorata tra 1602 e 1603 da Domenico Pellegrini, figlio del cugino di Pellegrino Tibaldi, è infatti il risultato di una serie di lavori intrapresi da Federico Borromeo per onorare, in vista della canonizzazione, il suo parente e predecessore.⁴³ Per risalire nel tempo bisogna affidarsi, al netto dei toni agiografici, alle biografie antiche di Carlo Borromeo e, *in primis*, ai *Discorsi* del sacerdote mantovano Giovanni Battista Possevino (1591), che, prima della morte dell'arcivescovo, in veste di segretario, aveva anche abitato nel palazzo:⁴⁴

³⁷ BASCAPÈ 1936, pp. 171-172. Per l'*Apparizione ai pastori* (inv. 206): E. Bianchi, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 40-42, n. 170 e, da ultimo: SOZZI 2019, pp. 215-219; per la copia dell'*Annunciazione*, inviata in dono da Francesco I de' Medici: ARSLAN 1960, pp. 24, 33, nota 47, e da ultimo: SOZZI 2019, pp. 233-234. Una versione della stessa, ridotta alle sole teste della Vergine e dell'angelo, è presso la Pinacoteca Ambrosiana dai tempi di Federico Borromeo (inv. 745-746): LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 256, nn. 81-82; N. Righi, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 20-21, nn 157-158. Per l'arazzo tessuto su modello di Coxcie (inv. TSA6): N. Forti Grazzini, in *Milano* 2017, pp. 524-525, n. 842 (già Giovan Pietro BIMIO 1585, pp. 56-57, ricordava il fatto che Carlo avesse donato «eius fani sacra instrumenta et decora ornamenta Ecclesiae Maiori»). Le altre opere citate all'interno della cappella dall'inventario del 1584 sono: un *Sant'Ambrogio* ricamato, un *San Francesco*, un *San Lorenzo* «grande», una *Deposizione* (cfr. nota 54), un *San Francesco* «piccolo, stampato in tela d'argento», una *Madonna con il Bambino* di Raffaello (cfr. nota 24), un *San Girolamo* «grande», un *San Bernardo*, un *San Girolamo* «in carta», un *San Pietro martire*, una *Madonna con il Bambino* «in carta» e una copia dalla *Madonna* di Santa Maria Maggiore a Roma. Per l'acquisto di «tendine di cendale» da apporre ai quadri dell'appartamento: BESOZZI 1992, p. 39.

³⁸ Sembra che la cappella fosse stata dotata di una lanterna a vetri nel 1583: COSCARELLA 2004, p. 81. Il 18 dicembre 1635, al tempo dell'arcivescovo Monti, è ricordato l'acquisto di legname per riparare «la lanterna della cappella grande»: BURATTI MAZZOTTA 1994a, p. 65.

³⁹ Inv. 1988, n. 1. M. C. Terzaghi, in *Quadreria* 1999, pp. 118-119, n. 109.

⁴⁰ Un'«applicazione quasi canonica, non inventivamente impegnata, del modulo rinascimentale», come scrive PERONI 1967, p. 278, a proposito della Cappella del Collegio.

⁴¹ Cfr. nota 3.

⁴² GIUSSANO 1610, p. 546.

⁴³ Sulla cosiddetta «cappella dell'Arcivescovado»: COPPA 2002. Un cenno ai lavori svolti da Federico Borromeo al suo interno è in RIVOLA 1656, p. 731.

⁴⁴ BASCAPÈ 1936, p. 133.

Che poi queste fabbriche non facesse per commodità sua lo dicano di gratia tutti quelli che sono stati in casa sua, poi che esso haveva la peggior stantia di tutta la casa. Studiava in un camerinetto longo circa sette braccia e largo tre e mezzo; dormiva poi in una cameretta di sopra meschinissima, la quale, per essere immediate sotto il tetto, di state era un forno, e d'inverno era freddissima [...] La mattina, subito levato, stava un pezzo nel suo camerino in oratione: et qui potrei dire molte cose, ma bastimi dire che, oltre che tutta la sua vita et il suo operare era tutto oratione, anco soleva appresso deputare due e tre e quattro e cinque hore, secondo le occupationi de' negotij et studij, alla santa oratione mentale [...] Or questo suo camerino da tutte le bande era pieno di santi quadri et immagini che gli rappresentavano qualche misterij di nostro Signore o le figure di qualche Santi; e non solo da ogni banda, ma anco sul solaro del camerino dove dormiva haveva, quando giaceva in letto alzando gli occhi, un devotissimo ritratto di Nostro Signore orante nell'orto: immediate di poi fuori di quella celletta dove dormiva haveva un piccolo oratorio pieno di bellissimi quadri; ma fra gli altri v'era un Giudicio universale che gli costò parecchi centinaia di scudi.⁴⁵

Si sa, grazie ai testamenti di Carlo del 1572 e del 1576, che tra i «bellissimi quadri» dell'oratorio figurava la *Crocifissione con i Misteri della Passione* di Antonio Campi, «la qual è stata fatta per il mio oratorio picciolo superiore» (Musée du Louvre, inv. RF 1985 2; fig. 10);⁴⁶ oltre a questa, tenuta coperta da una «cortina verde», l'inventario *post mortem* elenca altri dipinti, in buona parte incentrati sui temi della Passione e ancora da identificare: ad eccezione di una «natività del Signor», «mezana» di formato e anch'essa forse di mano di Antonio Campi, figurano infatti due *Incoronazioni di spine*, di cui una «più grande, in notte» e l'altra «mezana», un *Cristo portacroce*, un *Cristo crocifisso* «piccolino» e un misterioso «quadretto con le anti, di carta intagliata» che si crede corrisponda al trittico portatile in pergamena, dipinto dal Franciabigio e datato 1510 (oggi nella collezione Alana di Newark; fig. 11), che reca, da una parte, l'*Adorazione dei pastori e dei Magi* insieme con l'*Annunciazione*, e dall'altra, la *Crocifissione*, fiancheggiata da *Flagellazione* e *Orazione nell'orto*.⁴⁷ Vista anche la presenza

⁴⁵ POSSEVINO 1591, pp. 61, 70.

⁴⁶ BASCAPÈ 1936, p. 81 (ma cfr. anche p. 75, nota 24, 172). Per il rilievo del dipinto nel più ampio scenario della devozione borromaica, dopo le aperture di FRIGERIO 1988, si può partire da DE KLERCK 1999, pp. 79-95; da ultimo: RENZI 2022-2023, I, pp. 96, 161, 218-220, nn. 152, 268, 383, 385; II, pp. 43-46, 54-55, nota 37.

⁴⁷ BASCAPÈ 1936, pp. 172-173. L'ipotesi che la perduta *Natività* dell'oratorio possa corrispondere all'«*imagine nativitat Domini pictam ab Antonio de Campo*», destinata a Cesare Speciano nel testamento di Carlo del 1572, è stata formulata da SOZZI 2019, p. 229 (per il passo del testamento: BASCAPÈ 1936, p. 76, nota 24; per il rilievo di questa menzione di Antonio Campi: AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 37, nota 79). Per l'*Incoronazione di spine* «mezana» citata nell'inventario, forse bisogna tenere conto della tavola con l'*Ecce homo* di Bernardino Lanino in San Silano a Romagnano Sesia, che, come recita un'iscrizione sul verso, sarebbe stata lasciata da Carlo Borromeo nel suo testamento a Carlo Bascapè (ROMANO 1985, pp. 19, 26, nota 21; da ultimo: SOZZI 2019, pp. 229-232). Sarebbe bello che il *Cristo portacroce* fosse identificabile con la tela di Vincenzo Campi, documentata nel 1638 all'interno della collezione dell'arcivescovo Cesare Monti e oggi presso la quadreria dell'Arcivescovado (inv. n. 234; come suggerito da PALIAGA 1998, p. 166, n. 10; un altro *Cristo portacroce* è segnalato nel «camerino del signor cardinale»: BASCAPÈ 1936, p. 170). Nonostante le affermazioni di BESOZZI 1994, p. 116, bisognerebbe considerare più di quanto fatto la possibilità che alcuni dei dipinti di Carlo, invece di essere stati venduti a beneficio dell'Ospedale Maggiore negli anni successivi alla sua morte, fossero rimasti nel palazzo; colpisce, infatti, la coincidenza tra alcune voci singolari dei testamenti o dell'inventario del 1584 e le opere note della collezione Monti: per esempio, tra l'«*imagine Domini habentis arundinem pre manibus*», destinata a Tommaso Odescalchi nel testamento del 1572 (BASCAPÈ 1936, p. 75, nota 24) e una tela ancora sfuggente dallo stesso soggetto (s.n. inv.: E. Bianchi, in *Le stanze* 1994, p. 260, n. 27), o tra «la decolation di Santo Gio. Battista in notte», registrata nell'inventario (BASCAPÈ 1936, p. 170), e un monocromo perinesco su carta (inv. n. 255: E. Bianchi, in *Le stanze* 1994, p. 261, n. 28). Un tentativo in questa direzione era anche in PALIAGA 1998, pp. 38, 44, nota 22, a proposito dell'*Orazione nell'orto* di Antonio Campi, già Monti e oggi nelle raccolte dell'Arcivescovado: inv. n. 217). Per il trittico di Franciabigio, identificabile grazie all'iscrizione posta, nella prima metà del XVII secolo, da Louis Duchaine, vescovo di Senez, che lo possiede e, alla sua morte (1671), lo lascia al convento della Visitazione di

di reliquie al suo interno, il trittico è probabilmente da identificare con il «quadretum aperiendi in tertio quod mecum ad visendam Dioecesim ferre soleo» che, nei testamenti del 1572 e del 1576, l'arcivescovo destina al carissimo Giovan Francesco Bonomi, vescovo di Vercelli.⁴⁸ Nello stesso ambiente Possevino cita un costoso *Giudizio Universale*, di cui non si sa nulla, ma che corrisponde probabilmente al «quadro del Judicio, grande» inventariato nel «camerino» del cardinale, stracolmo di dipinti «da tutte le bande».⁴⁹ Accanto all'oratorio e sopra il camerino, in questa sorta di cellula abitativa, si trovava la «cochietta», cioè la cuccia «meschinissima» di Carlo, le cui pareti, stando al ricordo di Carlo Bascapè, erano colorate di verde:⁵⁰ fosse estate o fosse inverno, Carlo entrava in questi ambienti privatissimi solo dopo essersi spogliato degli abiti ufficiali e aver indossato la sua veste «di panno oscuro, bigio grosso, cucita di filo, senza pur una gucciata di seta».⁵¹ Negli istanti che precedono la morte, è da queste stanze a lui care e dalla cappella di palazzo che il cardinale chiede di radunare una serie di immagini della Passione da portare «nella sua camera grande», al piano nobile, come narra in presa diretta lo stesso Bascapè:

havea fatto spiccare dalla soffitta del suo camerino una tavola, dove era dipinto il corpo morto del Salvatore, e fattala porre sopra il telaro del padiglione [*baldacchino*], accioché, alzando gli occhi, la potesse mirare; a pie' del letto fece porre un quadro dove era dipinto il Salvatore orando in agonia, fece piantare un altare nella camera benissimo apparato e fecevi porre una tavola pure del sepolcro del Signore, accioché procedesse in tutto con la medesima conseguenza di cuore.⁵²

Il resoconto è dettagliato, pochi anni più tardi, da Possevino, che pure doveva aver vissuto l'evento da vicino:

in tanto [*Carlo*] comandò che in camera sua si facesse un altare, in loco ch'egli lo potesse ben vedere; et, oltre gli altri ornamenti, vi si mettesse sopra un quadro grande che si teneva in capella, dove è dipinta la sepultura di Nostro Signore Giesù Christo; volse ancora che si levasse dal suo camerino secreto, dove ordinariamente dormiva, un quadro che stava nella soffitta di esso camerino, et si collocasse sopra il cielo del suo letto, per poterlo continuamente contemplare, nella quale era dipinto Nostro Signore quando stava orando in agonia nell'orto; et il tutto fu esequito nel modo che haveva ordinato. Venne intanto il padre Panicarola, et fattagli grata accoglienza, lo tenne a ragionamento seco per due buone hore; et, vedendo il padre attorniato il letto di così devoti quadri, prese non poca meraviglia. Di che

Sainte Marie de Castellane, in Provenza: A. Nesi, in *The Alana* 2014, pp. 101-110, n. 15; da ultimo: C. Falciani, in *La collection* 2019, pp. 160-161, n. 53.

⁴⁸ Per le menzioni antiche: BASCAPÈ 1936, pp. 76, nota 24, 81, 173. Per la figura di Bonomi un ottimo punto di partenza è RILL 1971.

⁴⁹ BASCAPÈ 1936, p. 174. COPPA 2002, p. 20, cita in proposito la copia su tela dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, già attribuita a Giulio Campi, presso le collezioni d'arte della Banca Credito Valtellinese di Sondrio (su cui, da ultimo: CERETTI 2021).

⁵⁰ Il termine «cochietta» ricorre nell'inventario del 1584 (BASCAPÈ 1936, p. 170). Come ricorda BASCAPÈ (1592, pp. 670-671): «Domum nulla parte pictam esse voluit, nisi viridem parvi cubiculi sui tincturam, visus gratia quaesitam, picturae loco numeraveris».

⁵¹ POSSEVINO 1591, p. 164.

⁵² BASCAPÈ 1584, s.p.; cfr. BASCAPÈ 1592, pp. 624-625: «Ibi medicis statim accersitis, sese curandum tradidit, altare in cubiculo collocari, sepulturae Domini imaginem apponi; eiusque similem super conopei fulcra statui iussit, ut quotiescumque oculos tolleret, eam posset contemplari, aliam non dissimilem, Domini precantis, sanguineumque sudorem cum morti appropinquaret effundentis, eisdem fulcris appendi mandavit, quam directo videret obtutu ut priora illas signa continuari facile quisque cognosceret, quamquam eiusmodi imagines, quotiescumque aegrotaret, ad solatium suum requirebat». Anche Giovanni Pietro BIMIO (1585, pp. 50-51) non manca di ricordare la pala d'altare allestita al capezzale di Carlo: «propositam tabellam, in qua sacra imago et effigies sepulchri Iesu Christi adumbrata et picta videbatur».

avissatosi il Cardinale, gli disse: “Io sento gran consolatione in occasione di malattia contemplare la Passione di Nostro Signore, et specialmente l’agonia nell’orto e la sacra sepoltura, principio e fine della Santa Passione”.⁵³

Aldilà di alcune lievi divergenze tra le due narrazioni, le immagini coinvolte sembrano collimare: una misteriosa e «grande» *Deposizione nel sepolcro* fatta portare dalla cappella di palazzo, e, provenienti dalle stanze private di Carlo, un *Cristo morto* e un’*Orazione nell’orto* che, già al tempo del cugino Federico, si credeva corrispondesse alla tela oggi presso le raccolte della Pinacoteca Ambrosiana con un problematico riferimento a Giulio Campi (fig. 12).⁵⁴

Purtroppo non si sa nulla di più sugli interni dell’Arcivescovado al tempo di Carlo Borromeo e, per questo motivo, resta difficile misurare con esattezza gli interventi commissionati a Pellegrino Tibaldi, attivo nel cantiere fin dai primi passi della sua carriera milanese. Prima di prendere stabilmente casa in città, Pellegrino aveva anche abitato nell’edificio, dove è attestato nell’aprile 1567, ma non si sa quanto a lungo:⁵⁵ a conferma di un uso ormai collaudato, molti anni più tardi, nella distribuzione interna delle stanze che traspare dall’inventario del 1584, non manca la «camera del pittor», riservata all’artista “di casa” del cardinale che, in quel momento, doveva essere il bergamasco Francesco Terzi.⁵⁶

Un piccolo dilemma rispetto all’attenzione maniacale che Carlo Borromeo manifesta, durante l’insediamento a Milano, per la sobrietà della sua dimora e del suo stile di vita è posto da un disegno che rappresenta la decorazione di un portale, a penna e inchiostro diluito marrone, presso il Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 604; fig. 14).⁵⁷ Nonostante la qualità debole dell’esecuzione gli imponga il rango di copia, non è difficile individuare il carattere tibaltesco dell’invenzione architettonica così come dello stile del foglio. Al di sopra di un architrave fiancheggiata da protomi leonine dall’aspetto grottesco, due telamoni completamente nudi sollevano i montanti di un frontone circolare perché possa ospitare, nello spazio del timpano, uno stemma racchiuso da un elaborato *cartouche* e, tutt’intorno, una profusione ornamentale di mascheroni che sostengono ghirlande, iscrizioni, angioletti in pose giocose mentre sgambettano fuori dalla trabeazione... L’incasso delineato nel margine superiore del foglio sembra far intendere che si tratti del progetto per una decorazione a rilievo, probabilmente in stucco,

⁵³ POSSEVINO 1591, pp. 241-242.

⁵⁴ Non è da escludere che la misteriosa *Deposizione* della cappella maggiore sia da identificare con l’«*imagine* Depositionis de Cruce Domini Nostri» citata nei testamenti del 1572 e del 1576 e destinata a Niccolò Sfondrati nell’inventario del 1584 (BASCAPÈ 1936, pp. 75, nota 24, 81, 172). Per l’*Orazione nell’orto* dell’Ambrosiana (inv. 112): DE KLERCK 1999, pp. 113-124; G. Bora, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 104-105, n. 205, che non si decide tra Giulio o Antonio Campi; e da ultimo, per gli altri dipinti con lo stesso soggetto documentati nell’Arcivescovado: SOZZI 2019, pp. 220-229. Tenendo a mente il passo di BASCAPÈ 1592, pp. 624-625 (cfr. nota 52), in cui si precisa che, nel dipinto posto sul letto di Carlo, Gesù sudava sangue, penso vada presa maggiormente in considerazione la possibilità che in realtà si trattasse dell’*Orazione nell’orto* di Antonio Campi, ancora oggi nelle raccolte dell’Arcivescovado (inv. n. 217: S. Bandera, in *Le stanze* 1994, pp. 175-176, n. 40; fig. 13). Il dettaglio, infatti, non compare nel quadretto acquistato da Federico Borromeo nel 1588. Rinforzerebbe l’ipotesi il fatto che, all’interno dell’inventario del 1584, «nella camera della cochietta» del cardinale, sia registrato un «Cristo all’oratione nell’orto, grande, cornisato di noce» (BASCAPÈ 1936, p. 170), laddove l’aggettivo «grande» – usato nello stesso inventario per la *Crocifissione* del Louvre (165 × 205 cm; cfr. nota 46) – si potrebbe adattare più facilmente alla tela di Antonio Campi che a quella, celebre, della Pinacoteca Ambrosiana.

⁵⁵ È detto «habitans in curia» in un atto dell’11 aprile 1567: ASMi, Notarile, 16469, Giacomo Fedeli, 11 aprile 1567 (GIULIANI 1997b, pp. 52, 64, nota 92).

⁵⁶ BASCAPÈ 1936, p. 162; cfr. cap. 6 (nota 65) e AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 37, nota 79.

⁵⁷ Il disegno misura 325 × 237 mm; sul margine inferiore reca l’iscrizione «Rosso Fiorentino» e il timbro del mercante di Amsterdam Jan Pietersz. Zoomer (1641-1724; Lugt 1511); sul *passpartout* una nota manoscritta adespota recita: «Viel später - vermutlich eine Kopie nach einer Zeichnung für ein Gebäude in Mailand od. Pavia - Collegio Borromeo?»; e un’altra, di Alessandro Nova, lo dice copia da un disegno di Pellegrino Tibaldi.

mentre la committenza è chiarita dal motto HUMILITAS in carattere gotici che si intravede sulle tabelle rette dagli angioletti, un indizio sicuro, insieme al cappello cardinalizio, per risalire a Carlo Borromeo.⁵⁸

Resta un mistero quale potesse essere la destinazione di questo portale in un ambiente come quello milanese in cui, da subito, Carlo esercita un forte controllo sulla «politezza delle fabbriche» e rifugge, stando al referto delle biografie antiche, lo sfoggio araldico:⁵⁹ che si tratti di una delle idee avanzate da Pellegrino all'inizio della sua attività milanese e poi scartate dall'intransigenza del giovane arcivescovo? L'affastellamento decorativo, in cui il galero convive con l'esibizione esplicita di nudi a gambe aperte e con i divertimenti degli angioletti, sembra infatti richiamare, in una veste seria, l'immaginario delle imprese più antiche di Pellegrino: senza indietreggiare fino allo *Studio di una decorazione parietale con lo stemma e il ritratto del cardinale Poggi* del Louvre (inv. 9052; fig. 15), in cui le figure si dispongono al di sotto delle insegne cardinalizie con una libertà quasi sfrenata, basterebbero i nudi dipinti nella volta della Loggia dei Mercanti di Ancona a fornire un termine utile di confronto poco prima dell'insediamento di Pellegrino a Milano.⁶⁰ Per quel che può valere, risalendo lungo la sua carriera, anche la foggia del *cartouche*, elaborato su più livelli in un continuo rimando di invenzioni, si confronta bene con lo stemma di papa Giulio III affrescato da Tibaldi al capo nord del corridoio del Belvedere intorno al 1550.⁶¹ Sono confronti resi possibili dal fatto che, come ha notato Adriano Peroni, Pellegrino architetto «rivela un'esperienza singolarmente affine con quella del pittore, specialmente per quanto riguarda i rapporti con il modello michelangiolesco».⁶²

A Milano una simile esuberanza decorativa aveva preso piede – all'interno di contesti profani – anche prima che Tibaldi iniziasse a operare in città, in particolare grazie al cantiere di Palazzo Marino, affidato a Galeazzo Alessi sullo scorcio del sesto decennio e aperto lungo tutti gli anni Sessanta.⁶³ Questa grande e fastosa impresa architettonica, commissionata dal banchiere genovese Tommaso Marino, aveva condizionato da subito il panorama locale diffondendo una smania ornamentale di ascendenza romana, nella quale non era ammesso alcun tipo di superficie – esterna o interna, in pietra o in stucco – senza l'applicazione di incorniciature e ghirlande, nastri e meandri, quadri riportati e nicchie, cariatidi, erme e mascheroni, cartigli e protomi di varia sembianza... D'altronde, pur avendo qualche anno in più, Alessi aveva condiviso con Pellegrino «almeno in parte, i contatti giovanili, se non proprio la formazione», visti gli anni della giovinezza trascorsi a Roma e la vicinanza, durante la prolungata attività a Genova, ai cantieri coordinati da Perino del Vaga: è proprio qui che appronta la sua formula decorativa, affollata di inserti figurativi e del tutto aliena dalla tradizione architettonica del classicismo

⁵⁸ Lo stesso espediente dei putti nudi che reggono tabelle con il motto alla base dello stemma cardinalizio ricorre sul frontespizio a stampa degli atti del primo sinodo provinciale indetto da Carlo a Milano (*Constitutiones* 1566), un dettaglio abolito nelle pubblicazioni successive: che sia un indizio per circoscrivere ai primi anni milanesi l'invenzione trasmessa dal foglio di Berlino?

⁵⁹ POSSEVINO 1591, p. 61.

⁶⁰ La funzione del disegno, eseguito a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, è discussa (studio per un sovrapporta o per un monumento sepolcrale?): D. Cordellier, in *Un siècle* 2001, p. 139, al n. 40.

⁶¹ Fa da termine *post quem* l'elezione al soglio pontificio di papa Giulio III (7 febbraio 1550): ROMANI 1997, p. 23, nota 13.

⁶² PERONI 1967, p. 273; cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 63-69.

⁶³ Per Galeazzo Alessi e Palazzo Marino: HOUGHTON BROWN 1978, I, pp. 93-102, 209-259; II, figg. 68-95. BRUZZESE 2012, p. 68, nota 24, prova, sulla base di un ambiguo passo di Armenini, ad anticipare la cronologia del cantiere, ma è una questione che, allo stato attuale degli studi, solleva non poche difficoltà. Per le vicende successive del Palazzo: BOLOGNA 1999. Hanno provato ad approfondire il repertorio decorativo alessiano PROFUMO MÜLLER 1975 e FUSCONI 1975.

milanese.⁶⁴ A conferma del veloce impatto di Alessi in città, vale la pena ricordare che, già nella prima metà degli anni Sessanta, dipendono strettamente dalle sue soluzioni cantieri quali il Collegio dei Giureconsulti o il Palazzo Medici in via Brera, entrambi su disegno di Vincenzo Seregna ma non senza l'intervento dell'architetto perugino: il portale principale del secondo, tra l'altro, doveva essere sovrastato – stando ai progetti superstiti – da un gigantesco stemma di papa Pio IV che è utile raffrontare, almeno per tipologia, a quello del disegno di Berlino.⁶⁵ Questo repertorio decorativo di origine profana riscuote presto fortuna anche nelle chiese: un esempio abbastanza precoce – in parallelo con progetti alessiani quali le facciate di San Barnaba (1556-1568) e di Santa Maria presso San Celso (1563-1569)⁶⁶ – è fornito dagli stucchi del transetto settentrionale del Duomo di Monza, realizzati da Giuseppe Meda a partire dal 1563 (e probabilmente entro il 1567), tra i quali ricorre un tipo di erma-parasta femminile, con la testa incassata tra volute e uno scudo a *cartouche* sul petto, quasi identica a quelle del cortile d'onore di Palazzo Marino.⁶⁷ D'altro canto, sulla facciata della «bella e comodissima abitazione» che, nella contrada dei Moroni, lo scultore Leone Leoni si era sistemato tra il 1565 e il 1566, le erme desunte da Alessi erano invece piegate all'esibizione di inserti plastici a tutto tondo di dimensioni colossali – i cosiddetti Omenoni – realizzati dall'allievo Antonio Abbondio detto l'Ascona: un apice di michelangiolismo in scultura che, come nel caso delle soluzioni ornamentali di Alessi, si inserisce in un filone di attenzioni romaniste sempre più in voga a Milano negli anni in cui Pellegrino muove i primi passi in città.⁶⁸

Rispetto all'uso, divulgato da Alessi, di una decorazione coprente e tutta giocata in superficie, Pellegrino nei suoi progetti milanesi – così come nel disegno di Berlino – mostra di mantenersi autonomo, preferendo l'impiego di soluzioni monumentali in corrispondenza degli elementi portanti: come è stato notato, «non ama riempire i campi tra le membrature strutturali, che invece anima con qualche elemento ben individuato, ad esempio un tabernacolo, o con qualche “bozza” o semplice incorniciatura. La sua decorazione, eventualmente ricca, in qualche caso davvero “a tutto tondo”, costituisce sempre una forma di strutturazione della parete, che in qualche modo ha bisogno del silenzio del fondale per poter risaltare».⁶⁹ Questo atteggiamento di fondo non impedisce che, nei vent'anni trascorsi a Milano, anche Tibaldi abbia fatto propria una parte del lessico ornamentale alessiano tanto che, in passato, la paternità di architetture tibaldesche – quali, per esempio, la facciata di San Raffaele o le sostruzioni dell'organo sinistro del Duomo – è stata discussa tra i due.⁷⁰

Per non allontanarsi dall'Arcivescovado, basta osservare la «porta superbissima» in pietra che si erge al centro della facciata principale, davanti all'antico Verziere (fig. 17-18). Rispetto ai lavori di cui si è discusso, risale a un momento diverso del percorso di Tibaldi: è infatti sotto all'anno 1583 che, nei mastri della mensa arcivescovile, sono registrati alcuni pagamenti allo scalpellino Martino Carate, detto il Bissone, per la messa in opera di questo portale

⁶⁴ La citazione è tratta da DELLA TORRE 1997, p. 73.

⁶⁵ Per la disamina dei disegni relativi al cantiere di Palazzo Medici: REPISHTI 2000b.

⁶⁶ Mi avvalgo delle cronologie messe a punto, su base documentaria, da HOUGHTON BROWN 1978, I, pp. 283-300, 447-464.

⁶⁷ ALLEGRI 2016-2017, pp. 19-33.

⁶⁸ Per ragionare su Antonio Abbondio bisogna partire da AGOSTI 1996b, che chiarisce la confusione frequente con Giovanni Antonio Buzzi da Viggiù, cui si può aggiungere ZANUSO 2004-2005, in particolare pp. 166-169. Per la casa degli Omenoni, citata già da VASARI 1550 e 1568, VI, p. 203; NEBBIA 1963; POPE-HENNESSY 1963-1966, III, 2, p. 411, figg. 104-105; MEZZATESTA 1985.

⁶⁹ DELLA TORRE 1997, p. 73.

⁷⁰ Per il rapporto tra Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi, tenendo a mente le suggestioni di TAFURI 1966, pp. 69-76; 1969, pp. 160-169, si può partire da PERONI 1967 e aggiornarlo con la miriade di osservazioni avanzate da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994.

monumentale su disegno di Pellegrino Tibaldi.⁷¹ Originario di Bissone, Carate è, sulla piazza milanese, uno dei maestri specializzati di cui si servono a più riprese architetti come Pellegrino ma anche Martino Bassi.⁷² Il 23 luglio dello stesso 1583 è chiamato a deporre nel processo intentato dalla Fabbrica del Duomo contro Pellegrino e, tra le altre cose, non manca di rievocare questo incarico: «Adesso ho su di me l'impresa della chiesa di S. Sebastiano et la impresa di far la porta dell'Arcivescovato et la impresa di S. Ambrosio».⁷³

Tenendo a mente il disegno di Berlino, il portale dell'Arcivescovado fornisce un termine di confronto utile per capire l'evoluzione del linguaggio di Pellegrino al servizio di Carlo Borromeo. L'inserito figurativo si limita alle protomi leonine, che fungono da mensoloni per sostenere l'oggetto del frontone, e alle insegne borromaiche dei dromedari seduti, intagliate a bassorilievo nel timpano. L'apparato ornamentale in compenso si espande, non senza un occhio agli stilemi alessiani, e tradisce nel suo svolgimento una certa raffinatezza di pensiero: gli alti montanti, decorati con un motivo a catena schiacciata, si avvolgono come nastri sopra alle teste di leone, trattenuti dal peso della trabeazione soprastante, in un gioco ironico di consistenze che Pellegrino aveva già sperimentato nel portale del Collegio Borromeo (fig. 19).⁷⁴ Il frontone, profilato da una modanatura a cancorrenti e palmette fiammeggianti, è spezzato in due possenti volute, ornate sugli spessori con foglie stilizzate di loto, per fare spazio a un'edicola, a sua volta provvista di frontone triangolare: questo almeno è quanto si ricava dalla veduta settecentesca di Marcantonio Dal Re, prima del rifacimento piermariniano della facciata, che ha comportato la riorganizzazione della sequenza di finestre quattrocentesche al primo piano e l'aggiunta di quelle al piano terra.⁷⁵ Il carico decorativo e l'oggetto del portale erano evidentemente pensati per risaltare rispetto al resto della facciata, lasciata in semplice muratura lungo tutto l'ordine inferiore. A distanza di tanti anni dall'arrivo a Milano, e poco prima di partire per la Spagna, Pellegrino riesce a trovare la giusta chiave per un contesto di rappresentanza come l'ingresso della residenza di Carlo Borromeo: non era più tempo ormai per usare «mascharoni», come quelli spiritati del Collegio di Pavia, o altri inserti figurativi – sempre più problematici dopo la pubblicazione delle *Instructiones*⁷⁶ – eppure, enfatizzando le dimensioni dell'ornato, monumentale e «polito» al tempo stesso, riesce ancora una volta, probabilmente l'ultima, a incontrare le attese del suo committente.

⁷¹ I pagamenti sono resi noti da COSCARELLA 2004, p. 81.

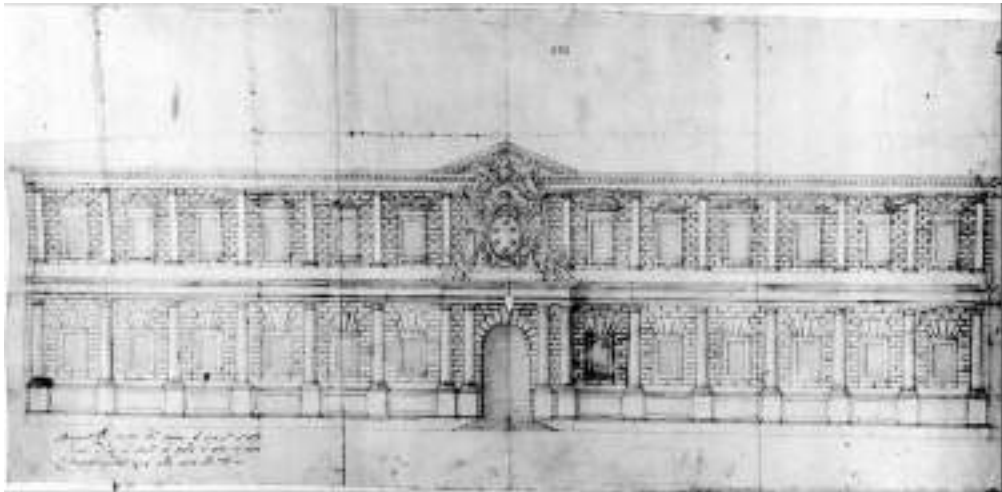
⁷² Per il rapporto con Pellegrino Tibaldi: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 25, 36-37, 203, 370, n. 78. Su disegno di Martino Bassi realizza per Prospero Visconti, nella chiesa di Sant'Angelo, la tomba del primo marito di sua moglie Giustina Garofoli (la committente del ciclo di Camillo Procaccini, già in San Francesco a Tortona e ora, fuori città, a Torre Garofoli: MORANDOTTI 1984; ROZZO 2019): GIACOMINI 2007, p. 66, nota 4.

⁷³ ASDMi, X, Metropolitana, 69, c. 171 (DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 46, nota 32).

⁷⁴ Per il portale del Collegio, messo in opera dal 1565: ALEXANDER 2001, I, pp. 35, 40-41, 510-514. Di ironia nell'uso degli elementi decorativi da parte di Pellegrino parla, a proposito del cantiere della Canonica degli Ordinari, PERONI 1967, p. 275.

⁷⁵ Per l'incisione di Dal Re, databile tra il 1743 e il 1750: DE FRANCESCHI 1998, pp. 88-89, n. 49. Non è noto cosa l'edicola fosse destinata a ospitare.

⁷⁶ Dal paragrafo *De parergis et additamentis ornatus causa* (BORRAMEO 1577, c. 45r-v): «Parerga, utpote quae ornatus causa imaginibus pictores sculptoresve adere solent, ne prophana sint, ne voluptuaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia, ut deformiter efficta capita humana, quae mascharoni vulgo nominant, non aviculae, non mare, non prata virentia, non alia id generis, quae ad oblectationem deliciosumque prospectum atque ornatum effinguntur, nisi eiusmodi sint, quae cum historia sacra, quae exprimitur, vere convenient: aut tabulae votorum, in quibus et capita, et alia ut supra, ad eorum explicationem pinguntur».



1. V. Seregni, *Prospetto del palazzo di Pio IV Medici a Milano, via Brera, Milano*, Biblioteca Ambrosiana;
2. M. Dal Re, *Veduta dell'Arcivescovado*, da *Vedute di Milano*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



3. Raffaello (bottega di), *Sacra Famiglia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum;
4. J. Bassano, *Adorazione dei pastori*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana;
5. Tiziano, *Adorazione dei magi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana;
6. Michiel Coxcie (da un cartone di), *Adorazione dei magi*, Milano, Museo del Duomo.



7. G. B. Della Rovere, *Attentato a Carlo Borromeo*, Milano, Duomo;
8. G. M. Della Rovere, *Attentato a Carlo Borromeo*, Peglio, Santi Eusebio e Vittore;
9. D. Calvaert, *Immacolata Concezione*, Bologna, Sant'Antonio (già Santa Lucia).



10. A. Campi, *Misteri della Passione, Risurrezione e Ascensione di Cristo*, Parigi, Musée du Louvre;

11. Francesco di Cristofano Guiducci, detto il Franciabigio, *Altare-reliquiario portatile con Scene della vita di Gesù* (recto), Newark, The Alana Collection.



12. Artista attivo a Milano, *Orazione nell'orto*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana;
13. A. Campi, *Orazione nell'orto*, Milano, Quadreria dell'Arcivescovado.



14. P. Tibaldi (da), *Portale con stemma di Carlo Borromeo*, Berlino, Kupferstichkabinett;
15. P. Tibaldi, *Decorazione architettonica con stemma Poggi*, Parigi, Département des Arts graphiques;
16. P. Tibaldi, *Decorazione architettonica sopra due porte*, Parigi, Département des Arts graphiques;



17-18. Martino Carate, detto il Bissone (su disegno di P. Tibaldi), Portale dell'Arcivescovado di Milano;
19. P. Tibaldi (su progetto di), Portale del Collegio Borromeo di Pavia.

3. Sorvolando Pellegrino nel Duomo di Milano

Tra i cantieri su cui Carlo Borromeo punta gli occhi mentre ancora è a Roma, bisogna includere, oltre al Collegio di Pavia e all'Arcivescovado di Milano, anche «la gran macchina del Duomo»: in veste di amministratore apostolico della diocesi e prima di essere nominato arcivescovo della città (febbraio 1560 – maggio 1564), nel dicembre 1563 chiede al suo agente fidato, Tullio Albonese, di rilevare alcune misurazioni all'interno dell'edificio, tra cui l'«altezza della tribuna», vale a dire – verosimilmente – del tiburio.¹ Non si sa di preciso cosa avesse in mente e, a dire il vero, in questi primi anni non è nemmeno chiaro quale tipo di controllo abbia esercitato, da Roma, sul cantiere: l'impresa principale, avviata nel 1557 da Vincenzo Seregni e in corso durante l'amministrazione del giovane prelado, è probabilmente il rifacimento del coro, che include l'allestimento, sul fondo dello stesso, del tabernacolo bronzeo – opera dei ferraresi Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardo su disegno di Pirro Ligorio (1560) – donato nel 1561 dallo zio pontefice, Pio IV.² Per fare spazio e luce a questo manufatto, innalzato su un piedistallo dipinto, il presbiterio è liberato di alcune delle arche sepolcrali dei duchi di Milano sospese agli arconi e vi si trasferisce il monumentale candelabro gotico in forma d'albero – oggi noto come Candelabro Trivulzio (fig. 1) – arrivato da Rouen intorno al 1550: con un assetto particolarmente scenografico, il candelabro è sistemato dietro l'altare maggiore, in modo tale da illuminare il tabernacolo appena arrivato da Roma.³

Non appena nominato arcivescovo di Milano, Carlo inizia un programma di riforme ispirate ai canoni del Concilio di Trento, alle cui ultime battute aveva preso parte di persona: pur risiedendo ancora a Roma, si avvale dell'opera del suo vicario, il veronese Niccolò Ormaneto, e promuove, a partire dall'estate 1564, l'organizzazione periodica di sinodi diocesani e concilii provinciali, intesi come strumenti di divulgazione delle nuove normative. A ben vedere, qualche analogo spunto di riforma poteva già venire, in una prospettiva locale, dalla relazione *Informatio totius status ecclesiae majoris Mediolani*, indirizzata a Carlo nel 1563 dal vecchio Michele Sovico, canonico del Duomo e cultore appassionato di liturgia ambrosiana.⁴ Tra le deprecazioni, rivolte in particolare all'indisciplina dei colleghi, non mancano alcune indicazioni puntuali sull'organizzazione interna del Duomo riguardo, tra le altre cose, all'uso dell'area presbiteriale, la posizione della cattedra episcopale, le sepolture laiche sospese tra le colonne...

¹ BAM, ms. S.Q. + II 7, c. 90v, 4 dicembre 1563 (BURATTI MAZZOTTA 1990, p. XXI). Per un'altra occorrenza del termine «tribuna» si può confrontare, per esempio, la relazione dei funerali di Carlo Borromeo in Duomo redatta dal cerimoniere Orazio Casati nel 1584: CASALE 1554-1598, p. 38.

² Per l'opera di Vincenzo Seregni nel presbiterio del Duomo bisogna partire da SCHOFIELD 2010, e in particolare pp. 46-53. Per il tabernacolo, commissionato da Paolo IV per la propria cappella nel Palazzo Apostolico e fatto completare da Pio IV: BENEDETTI 1978; REPISHTI 1998a (cfr. anche 2009, p. 36); CUPPERI 2012, pp. 272, 276, nn. 1-3, e, da ultimo, le ricerche di dottorato sui fratelli Lombardo di Luca Annibaldi. Per la decorazione dipinta del piedistallo del tabernacolo, realizzato da Anselmo del Conte, è pagato, nel dicembre 1561, Evangelista Luini; nel dicembre 1566, Giuseppe da Monza (sarebbe interessante capire se è identificabile con Giuseppe Meda, reduce dalla decorazione del transetto del Duomo di Monza): *Annali* 1877-1885, IV, pp. 47, 63.

³ Per le vicende del Candelabro Trivulzio, da ultimo: LEYDI 2011a.

⁴ Per Sovico e la sua relazione (già creduta di un altro canonico, Francesco Castelli, e parzialmente trascritta in *Annali* 1877-1885, IV, pp. 52-54, nota 1): CATTANEO 1969, pp. 64-65, 72, nota 98 (la relazione si legge integralmente alle pp. 66-71); RUGGERI 1996. L'autorità di Sovico, ancora viva a fine secolo come testimonia MORIGIA (1595, p. 167), traeva spunto dalla revisione del breviario di rito ambrosiano, data alle stampe nel 1549 (SOVICO 1549; cfr. CATTANEO 1943, pp. 68-71, 300-301, n. V, 304, n. VIII; per le illustrazioni, che replicano le xilografie disegnate da Giovanni Giacomo Decio per vari breviari e messali editi, tra 1539 e 1544, dalla tipografia veneziana di Girolamo Scotto: MULAS 2009, pp. 184, 186-191, nn. 38, 40-44). A Carlo Borromeo, mentre si trova ancora a Roma, è inviata almeno un'altra relazione, dal titolo *Tractatus de admirabili fabrica ecclesiae maioris Mediolanensis*, redatta nel 1564 da Francesco Castelli (su cui RUGGERI 1988): CICERI 1969, pp. 170, 175, 177-181.

è facile immaginare che il parere di Sovico, considerato un'autorità in fatto di liturgia, sia stato uno dei punti di appoggio per l'opera, fortemente voluta da Carlo, di ripensamento della Cattedrale. Nelle sue intenzioni, l'edificio avrebbe dovuto godere di un valore esemplare per tutti gli altri; e così spesso fu. Solo per fare un esempio, nel primo concilio provinciale (1565) – al paragrafo *De sepulturis* – si prende atto che per la consuetudine di tenere i sepolcri, con tutte le loro decorazioni, sospesi o a parete «tanquam sacrorum corporum reliquiae», le chiese sembravano «non divina templa, sed castra bellica».⁵ Per questo motivo è stabilito che le tombe di questo genere devono essere smantellate e i cadaveri inumati: il 21 novembre 1565 Ormaneto scrive a Borromeo: «i depositi son hormai qui nella città quasi tutti a terra con l'exempio di quello che si è fatto nella Chiesa maggiore», e il tempismo è tale da suggerire che la normativa sia stata ispirata, o quanto meno giustificata, da quanto si andava facendo in Duomo già da qualche tempo (vale a dire la traslazione dei corpi dei duchi dalle arche in tombe a pavimento).⁶ Nel giugno 1566 Borromeo inaugura un primo ciclo di visite pastorali in giro per la diocesi con un sopralluogo nella Cattedrale e il resoconto si rivela utile per immaginare l'interno prima che le riforme volute dall'arcivescovo ne facessero piazza pulita.⁷

Fino a questo momento, a capo del cantiere del Duomo è l'architetto Vincenzo Seregni, formalmente in carica dalla morte di Cristoforo Lombardo (1555) ma attivo *in situ* da almeno trent'anni: nell'estate 1567, di fronte alla richiesta di un aumento di stipendio o, in alternativa, della «licentia» di lasciare l'attività per potersi dedicare agli altri suoi progetti, Borromeo insieme con i deputati decide di lasciarlo andare, «ita ut in dictae Fabricae negotiis post hec se non interponat».⁸ Con ogni evidenza Seregni non aveva fatto altro che offrire il destro per il suo licenziamento: nel giro di pochi giorni, infatti, è nominato al suo posto, con un salario ben diverso, Pellegrino Tibaldi (7 luglio 1567).⁹ Tra le condizioni imposte subito dalla Fabbrica,

⁵ *Acta Ecclesiae* 1599, p. 36.

⁶ BAM, ms. O 177 sup., c. 29v, 21 novembre 1565. Per la rimozione delle sepolture sospese nel deambulatorio del Duomo, vale la pena leggere i resoconti di prima mano di Giovanni Battista CASALE (1554-1598, p. 232) e di Urbano Monti (BAM, ms. P 248 sup., cc. 82v-83r), che non manca di aggiungere qualche dettaglio degno di nota: «vedendo egli [Carlo Borromeo] quanto vana cosa fusse che sopra li altari in alto, et sopra la stanza del Santissimo Sacramento nelle chiese, dovessero stare i monumenti de' corpi de' principi, de' signori, capitani, o dottori tal'hor puzolenti nelle casse di legno con quei loro trofei, et sapendo come ciò fosse stato biasimato dal santo Concilio di Trento et decretatogli contra, gli fece deporre, incominciando da' maggiori, cioè da le sepolture de' Duchi et Duchesse de Milano, et consequentemente d'ogni altro inferiore, fra i quali trovati pocomeno che intieri i corpi de Filippo Maria ultimo duca de Visconti, di sua figliola Bianca Maria moglie del primo Francesco Sforza et di Giovanni Galeazzo loro figliolo uciso già a Milano l'ano 1477, vestito di brocato ala ducale, nelle cui mani furono trovati due anella d'oro, cioè una turchina di valore di circa quindici ducati, et un robino stimato apresso a ducento, di bellissima ligatura, mostrandosi tal robino fuori d'alcuni frutti et foglie nascenti da due corna di doviccia, che facevano il giusto tondo de l'anello». Per inquadrare il fatto nella vicenda più ampia del presbitero: SCHOFIELD 2010, pp. 46, 60-61, 65. Emblematica nel suo genere la questione insorta con la famiglia Trivulzio per la rimozione dei sepolcri nella cappella di San Nazaro in Brolo: BARONI 1935.

⁷ I documenti della visita si possono leggere integralmente in PALESTRA 1977, pp. 156-192 (cfr. BENATI 2010, p. 184, nota 5).

⁸ *Annali* 1877-1885, IV, p. 67. Da ultimo, per Vincenzo Seregni: MARCHEGANI 2018.

⁹ *Annali* 1877-1885, IV, pp. 67-68. Il compenso previsto ammonta a settantadue scudi d'oro all'anno contro i quarantotto corrisposti a Seregni («il salario ordinario dell'architetto [Seregni] era de scuti 4 il mese, et si giongé scuti doi al detto s.r Pellegrino per il carico che gli fu gionto de fare li disegni delle invidriate»: ASDMi, X, Metropolitana, 60, rubrica s.d.; cfr. *Annali* 1877-1885, IV, p. 12). Per seguire la ventennale e multiforme attività di Pellegrino Tibaldi nel Duomo di Milano – riccamente documentata tra l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (un regesto parziale è contenuto in *Annali* 1877-1885), l'Archivio Diocesano e, in misura minore, l'Archivio di Stato di Milano – si può ancora partire dalla monografia di Giovanni ROCCO (1939), da aggiornare, sul fronte delle acquisizioni, con gli atti del convegno *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano* (Museo del Duomo, 10 giugno 2010), che impegnano il secondo e ultimo numero della rivista «Nuovi Annali». Il cantiere del Duomo è al centro delle più ampie riflessioni – su Pellegrino, Carlo Borromeo e l'architettura sacra – di Aurora SCOTTI (1972; 1977a), che per prima ha capito l'importanza degli atti

alla presenza di Carlo Borromeo, è previsto che, gratuitamente, «dictus dom. Peregrinus teneatur et obligatus sit manu sua propria facere omnia et singula designa in pictura, quae sint et erunt necessaria pro invitriatis praefatae Fabricae»: un modo per giustificare lo scarto di stipendio rispetto a Seregni. A differenza del predecessore, infatti, Pellegrino sa dipingere e, come tale, è in grado di svolgere mansioni che, fino a quel momento, erano state affidate a pittori di professione quali, per stare in anni non distanti, Biagio e Giuseppe Arcimboldi, Giovanni da Monte, Carlo Urbino, e i più misteriosi «Cornelio Fiammingo», «Jacobus Theutonicus», «Battista de Puteo» e un certo «Antonio» (talvolta, come nel caso di Corrado de Mochis da Colonia, il maestro vetraio poteva prestare la sua opera anche come disegnatore).¹⁰ La curiosa espressione «designa in pictura» potrebbe alludere al fatto che Tibaldi, per le vetrate, non avrebbe dovuto realizzare dei semplici studi preparatori ma disegni rifiniti anche a pennello che dessero un'idea precisa dell'opera, in modo da agevolare la traduzione da parte dei maestri vetrai.¹¹ Oltre ai disegni di figura, nell'estate 1567 Pellegrino inizia già a preparare a spron battuto progetti architettonici, spesso ripensamenti di quelli avviati da Vincenzo Seregni (per il battistero, il coro – affidato nello stesso mese di luglio all'intagliatore Paolo Gaza – il pavimento della navata, le colonne...): in quanto strumenti di lavoro, tutti questi disegni, secondo il volere dei prefetti della Fabbrica, si sarebbero dovuti registrare e custodire nell'archivio, «ut omni tempore [...], si opus fuerit, videri possint».¹² Sembra che non sia andata proprio così, come suggerisce un passaggio dell'interrogazione rivolta a Tibaldi pochi anni più tardi dai deputati dalla Fabbrica (1574):

16. *Perché non lasciati gli disegni di qual si voglia cosa che s'abbi a lavorare in Fabrica presso gli ufficiali di essa Fabrica, puoi che sete pagato?*

Alla 16.a dico ch'io non so qual ufficiale sia più a proposito di tenere li disegni da me fatti di me medemo, poi che si sa che, senza haver essi disegni, non si possono eseguire né conferire con il capo maestro, oltre che, havendoli appresso, meglio si considerano; et che li disegni restino in mano dell'architetto l'habbiamo in uso, poi che a me non sono stato consegnati alcuni disegni del mio antecessore [*Seregni*], né in altra maniera capitati. Ma io faccio altramente di quello che li miei antecessori hanno fatto et di quello che sono imputato, perché ho posto in publico et in la stanza del modello del Duomo tutti li modelli di rilievo delle cose che si fabricano in questo luogo, com'è il modello della porta grande, de' scalini et quello delle facciate dietro al choro, et ancora del piedestale che si doveva fare, et che già furono tagliati li marmi, al tabernacolo del Santissimo Sacramento del Duomo,

del processo intentato dalla Fabbrica all'architetto nel triennio 1582-1585; per il lessico architettonico di Tibaldi e per il rapporto con il cantiere parallelo del San Fedele, bisogna sempre tenere conto di DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994. Contributi di carattere più puntuale saranno segnalati di volta in volta con il procedere del discorso.

¹⁰ Per i documenti che attestano il coinvolgimento di questi artisti, tra sesto e settimo decennio del secolo, nel cantiere vetraio del Duomo: MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 145-153, 207-209, nn. 521-522, 525, 528-534, 536, 538-539, 542, 544, 551, 558. Per «Battista de Puteo»: nota 71.

¹¹ Un'espressione simile ritorna in un documento del 25 agosto 1572 che riguarda la messa a punto del coro ligneo del Duomo e, in particolare, la nomina di una commissione che dovrà stimare il lavoro di Tibaldi tenendo conto «tam operis quam eius speculationis in pingendum designa» (Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, d'ora in avanti AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, c. 161v; cfr. BOFFADOSSI 2019, p. 133). Forse si può tirare in causa anche la deposizione del tagliapietre Giovanni Giacomo Necco al processo intentato dalla Fabbrica contro l'architetto: lamentando il fatto che «molti marmi et pietre» fossero stati rovinati perché Pellegrino, «dopo haver dato un disegno d'una cosa, spesso si volta di fantasia et torna a mutare il disegno», il tagliapietre si domanda infatti se a Tibaldi «pare forsi che si possa far su una pietra già scolpita quel che si fa su una carta dipinta, che con un penello in un tratto si può cancellare» (ASDMi, X, Metropolitana, 69, 13 febbraio 1582).

¹² *Annali* 1877-1885, IV, p. 71.

et ancora quello dell'altare risoluto di far in Duomo; et non solo vi è detto modello, ma gli è ancora in detto luogo segnata l'opera grande, come va sopra il muro, che parimente si fece con il battistero.¹³

L'impiego di modelli «di rilievo» doveva essere un uso caro a Pellegrino dal momento che, già ad Ancona, alle prese con la «volta et cornicione» della Loggia dei Mercanti, aveva fornito – oltre al «disegno mostrato pubblicamente nel Magnifico Consiglio» – un segmento *full-scale* in stucco del cornicione della sala.¹⁴ Rifacendosi alla prassi, secondo la quale «non si fa cosa se prima, oltre al disegno picciolo et modelli, non si segni in grande come l'opera va o sopra li muri o sopra li pavimenti, dalle quale linie il capo maestro regola et cava le soe misure et sagome», Pellegrino si riserva la custodia del materiale grafico approntato per il cantiere.¹⁵ E la Fabbrica tenterà a più riprese, anche trattando con gli eredi dopo la morte dell'artista, di entrare in possesso dei progetti: per come Pellegrino intendeva la professione di architetto e ingegnere – i due termini nel lessico dell'epoca sono pressoché sinonimi – era infatti nel disegno che il mestiere si esplicava, e in qualche modo si esauriva; la messa in opera, così come il controllo del cantiere, sarebbero invece spettati a figure come il capomastro e il soprastante.¹⁶ È Tibaldi stesso a dichiararlo durante l'interrogazione di cui si è già fatto cenno:

20. *Perché voi non state assistente in cassina [il luogo, adiacente al Duomo, dove lavoravano tagliapietre e scalpellini], anzi mai non vi trovati a fare la risegna de' lapicida, o visitargli nel lavoro?*

Alla 20.a dico che, se l'ufficio dell'architetto comportasse di star assistente in cassina, quello del capo maestro et del soprastante sarebbero statti posti indarno anticamente dal venerando Capitolo, perché, se vi fosse statto tal intention, bastava all'ingegnere far il tutto; ma hebbero questo riguardo, conforme alle altre fabriche di conto, che all'architetto solo toccasse il dare li disegni et conferire con il capo maestro, et provvedere dove s'hanno a mettere in opera; et questa intentione si vede aperta ancora per il salario che lui tiene, ch'è una miseria a quello che converebbe [...] et che l'ingegnere non habbi da stare in cassina assistente l'habbiamo in uso per li ingegneri passati, perché si sa che facevano per la città di quello ch'io non faccio, et con licenza et senza licenza stavano absenti dalla città le settimane et mesi; et oltra che si pò provare, questo è credibile, perché loro facevano professione de estimare, far divisioni, misurare terreni et altre professioni campestre, le quali non si ponno far senza absentarsi dalla città; et io in tali ufficij non sono implicato, et pochi giorni sono ch'io non sii sotto della cassina, dimandando sempre al capo maestro conto delli lavori, visitando sempre dove si pongono in opera, et questo conviene che sii statto, poi che le opere fatte al mio tempo sono sì diligenti, che con occhio mira le cose fatte, quante altre che sono in questa Fabrica [...] oltra ch'io dico che, mentre sono in casa, posso dire d'esser anco sotto la cassina, poi che la casa risponde in cassina, et non posso né andare né ritornare di casa ch'io non passi sempre di cassina, et sempre dimando al capo maestro se fa bisogno di qualche cosa, et è necessario stare in casa se si debbono fare li disegni alli invetriari et a maestro Pavolo per il choro et a tutti li maestri di stucco del scurolo et a quelli delle statue a torno al choro et de altre cose per la Fabrica; et però non si pò di continuo stare in cassina, ben è vero che quest'anno non ho atteso come era

¹³ *Annali* 1877-1885, IV, pp. 89, 96-97, dove l'interrogazione è edita, per una svista, sotto l'anno 1569. In realtà, come prova il libello uscito a stampa per l'occasione (ASDMi, X, Metropolitana, 61, 22 novembre 1574, *Defensionis d(omi)ni Pellegrini*), il botta e risposta tra la Fabbrica e Pellegrino risale al novembre 1574: l'errore di datazione contenuto negli *Annali*, non privo di ricaschi negli studi odierni, è stato originato da un documento del 1 dicembre 1569 – l'assoluzione dell'architetto dalle accuse rivolte dal collega Martino Bassi – che è riportato per intero alla fine dell'interrogazione (cfr. ROCCO 1939, pp. 41-60; REPISHTI 2017b, pp. 25, 73-87).

¹⁴ ALEXANDER 1997, pp. 203, 219, 230, nota 36.

¹⁵ *Annali* 1877-1885, IV, p. 92.

¹⁶ In proposito, bisogna tenere conto delle riflessioni di DELLA TORRE 1997, pp. 77-78.

mio solito et desiderio, et n'è statto causa che 'l Principe [*il marchese di Ayamonte, Antonio de Guzman y Zúñiga*] si è volsuto servire di me in corte...¹⁷

Dalle ultime righe emerge con una certa immediatezza la *routine* indaffaratissima di Pellegrino, o quantomeno l'immagine che di essa voleva restituire ai suoi superiori: questo ritratto dell'artista, sommerso di incarichi e chiuso in casa tutto il giorno a preparare i vari *set* di disegni richiesti, è confermato da un passo del memoriale anonimo, presentato nel febbraio 1582 al processo intentato a Tibaldi dalla Fabbrica del Duomo, in cui si dice che «tutt' il giorno s' occupa nella pittura» (il termine andrà riferito alla grafica più che alla pittura in senso stretto, in parallelo all'espressione già vista «designa in pictura»)¹⁸. Alla luce di ciò potrebbe suonare paradossale il fatto che, della massa di studi e progetti approntati per il Duomo, architettonici e di figura, siano pochissimi i pezzi superstiti e nessuno di essi, tra l'altro, conservato nell'Archivio della Fabbrica.¹⁹ Ma bisogna ricordare che, tra i punti sollevati contro Pellegrino nel 1574, c'era proprio il fatto di non depositare i disegni presso la Fabbrica. Proviamo, partendo da quanto è rimasto, a procedere per gradi.

Come si è visto, fin dall'atto di nomina era specificato che Pellegrino, oltre a svolgere le mansioni da architetto, dovesse preparare i disegni per le vetrate del Duomo e, fortunatamente, dodici dei cartoni messi a punto per l'impresa si conservano ancora oggi presso la Biblioteca Ambrosiana:²⁰ otto sono preparatori per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati* (1568-1569), tuttora nella quarta campata della navata sinistra (fig. 9, 10-17), mentre per gli altri quattro è stato ipotizzato che siano legati a quella, perduta, dei Santi Sebastiano e Rocco, messa in opera di fronte alla precedente nel dicembre 1567 (fig. 5-8).²¹

Sembra che il progetto di questa vetrata fosse stato imbastito da Carlo Urbino, di cui è noto un foglio, presso il Christ Church a Oxford, con schizzi a penna per una vetrata a tre registri che, nel riquadro centrale, include il *Martirio di San Sebastiano* (fig. 4).²² Come attesta un'iscrizione apposta sul disegno stesso, il pittore cremasco doveva aver fatto in tempo, almeno per una parte dei riquadri, ad approntare anche i cartoni: parte, forse, di quei venti disegni che gli sono pagati, il 30 luglio 1567, dalla Fabbrica del Duomo.²³ La liquidazione dell'artista, non a caso, avviene

¹⁷ *Annali* 1877-1885, IV, pp. 97-98. Per le imprese citate nella risposta di Pellegrino cfr. più avanti nel testo.

¹⁸ ASDMi, X, Metropolitana, 61, 22 febbraio 1582, *Contra Pellegrinum* (cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 42).

¹⁹ Per qualche spunto sull'uso e il destino dei disegni di Pellegrino Tibaldi: SCOTTI 1997 e, in particolare, pp. 115, 118-119.

²⁰ I cartoni, che presentano misure abbastanza uniformi, sono eseguiti a matita nera, pennello e inchiostro marrone a diverse diluizioni (inv. 115-124, 1202-1203): G. Bora, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 248-254, nn. 305-316.

²¹ Se non erro, il primo ad accorgersi del legame di alcuni dei cartoni dell'Ambrosiana con la vetrata dei *Santi Coronati* è stato Achille Ratti in *Guida* 1907, pp. 101, 139. Per la vetrata dei *Santi Rocco e Sebastiano*: BUGANZA 2010, pp. 164-167 (ma tutto il contributo è utile per riconsiderare il cantiere vetrario del Duomo durante l'episcopato di Carlo Borromeo). Per uno sguardo d'insieme sulle vetrate del Duomo si può ancora partire da BRIVIO 1973 e da PIRINA 1986a, pp. 13-28. Purtroppo non sembra che sia mai andato a stampa *The Pellegrino Tibaldi's Cartoons*, il saggio di Zsuzsanna van Ruyven-Zeman destinato a comparire nel volume del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* dedicato a *Le vetrate cinquecentesche del Duomo di Milano* (detto "in preparazione" da PIRINA 1999, p. 144, nota 21).

²² Inv. 979. Il disegno, a penna e inchiostro, presenta al *recto* e al *verso* varianti per la stessa vetrata. Nel riquadro del *Martirio di San Sebastiano* figura l'iscrizione «se quelli cartoni sono per questo quadro», e, non a caso, è l'unica scena che non è riformulata al *verso* del foglio. Reso noto come «Venetian» da BYAM SHAW 1976, I, pp. 200-201, n. 744; II, figg. 468-469, è stato attribuito a Carlo Urbino da BORA (1977, p. 54, nota 44; 1978-1979, pp. 24, 31, nota 7; 1979, pp. 96, nota 27, 99, figg. 18-19, con un'ipotesi, suggerita da Ernesto Brivio, a favore della «vetrata perduta delle due donate dal papa Pio IV e destinate alla cappella dedicata a Gian Giacomo de' Medici»); la corretta interpretazione dell'iconografia si deve a CIRILLO 2005, p. 76, mentre l'ipotesi di cui si discute spetta a BUGANZA 2010, pp. 164-166.

²³ MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 152-153, 209, n. 558.

quasi in concomitanza con la nomina di Pellegrino ad architetto del Duomo e, dato che la vetrata dedicata ai due Santi è montata entro l'anno, è verosimile che Tibaldi avesse preso in carico il lavoro completando la metà inferiore, dedicata all'altro Santo.²⁴ Almeno due dei quattro cartoni non identificati dell'Ambrosiana presentano, in posizioni di rilievo, la figura di un pellegrino, provvisto di cappello, bastone e mantella da viaggio, che può essere agevolmente identificato con San Rocco; gli altri due, invece, folle di astanti – in uno, sul primo piano, è disteso un uomo nudo – che potrebbero combinarsi, immaginando la presenza di un pezzo intermedio per assecondare lo schema della trifora, ai due riquadri in cui compare il Santo.²⁵ Nonostante sia andata perduta, è verosimile che questa impresa fosse stata condotta per metà sui cartoni di Carlo Urbino e per l'altra su quelli di Pellegrino Tibaldi: tra l'altro, un rapporto personale tra i due artisti è provato, di lì a qualche anno, da un episodio che si racconterà a breve.

Se davvero questi cartoni fossero per la vetrata dei *Santi Sebastiano e Rocco*, si tratterebbe del primo impegno di carattere figurativo intrapreso da Pellegrino a Milano e, come tale, merita qualche riflessione in più. Le ultime opere in qualità di pittore risalgono infatti al soggiorno ad Ancona e, in particolare, il termine di confronto più ravvicinato è offerto dalla decorazione della volta della Loggia dei Mercanti, saldata il 5 dicembre 1561. Sfortunatamente, la prima metà degli anni Sessanta è meno provvista di appigli: l'avvio del cantiere del Collegio di Pavia, e le aspettative ad esso legate da parte del nuovo giovane committente, sembrano prevalere su tutto il resto, come dimostra la vicenda della Sala Regia in Vaticano. Qui Pellegrino avrebbe dovuto affrescare almeno una scena, di cui fa in tempo a imbastire la composizione, ma Carlo Borromeo, per averlo a Pavia sul cantiere, riesce a strappare una dispensa allo zio pontefice.²⁶ Allo stesso modo, nonostante avesse preparato un modello per la decorazione del refettorio di San Giorgio a Ferrara – ed è Vasari in persona a testimoniare –, non sembra che abbia avuto il tempo di portarlo a termine.²⁷

Nei primissimi anni Sessanta, Pellegrino deve aver maturato un'idea diversa del suo percorso professionale, e non è un caso che Vasari, descrivendo questa fase, scriva che Tibaldi agisce «come quelli che ha conosciuto la pittura più difficile e forse manco utile che l'architettura»: forse un'eco delle conversazioni che avevano avuto di persona a Ferrara. A prestare ascolto alla biografia che Carlo Cesare Malvasia dedicherà all'artista, verrebbe quasi da pensare che, dietro a tutto questo, avesse agito una sorta di crisi personale: Pellegrino, disperato «per non venire posto in opra, se non per disgrazia, et allor anche con sì poca mercede che non potea campare, massime per non sapersi de' suoi primi pensieri contentare, né mai staccarsi dal lavoro», avrebbe addirittura tentato di lasciarsi morire a Roma, ma sarebbe stato convinto «a darsi all'architettura, come professione di minor fattura, e di più lucro».²⁸ Pur facendo la tara dei toni romanzeschi della narrazione, resta il fatto che l'ingaggio stabile da parte del giovane cardinale spinge l'artista a imprimere al suo percorso una svolta di cui ad Ancona si erano intravisti i

²⁴ Il foglio oxoniense di Carlo Urbino, infatti, sembra studiare la metà superiore della vetrata, come si deduce dalla punta fiorita del pinnacolo che spunta nel margine inferiore: dovrebbe essere la sommità delle archeggiature in pietra che dividono a metà le vetrate della navata del Duomo.

²⁵ Si tratta degli invv. 123-124, 1202-1203. Già NATALE 1988, p. 20, aveva ipotizzato che questi quattro cartoni fossero per una vetrata «perduta o mai realizzata» dedicata a San Rocco. BUGANZA 2010, pp. 165-166, ha proposto di identificare le scene con *San Rocco che guarisce gli appestati nell'ospedale di Acquapendente* e *San Rocco che ottiene la cessazione della peste a Piacenza*.

²⁶ È una vicenda su cui ha fatto luce, da ultimo, COLZANI 2017.

²⁷ Per gli impegni di Pellegrino – tra Ancona, Roma e Ferrara – negli anni precedenti l'insediamento a Milano: cap. I.

²⁸ MALVASIA 1678, p. 195. L'aneddoto sarebbe stato riferito all'autore da Francesco Albani che, a sua volta, ne avrebbe sentito parlare dal bolognese Ottaviano Mascherino, pittore e architetto pressoché coetaneo di Pellegrino (su cui, da ultimo: SALVAGNI 2013).

primi segnali. Come si è detto, negli anni trascorsi là, dopo aver iniziato in veste di pittore e stuccatore, si era via via limitato alla messa a punto grafica di progetti decorativi portati poi avanti da una squadra di collaboratori (è il caso, per esempio, delle *Storie di Giuseppe ebreo* nel palazzo di Angelo Ferretti), e aprendosi nel contempo all'edilizia militare e civile: di qui l'appellativo di «architecto et pictori».²⁹ Mantenere la doppia qualifica professionale sarebbe stato importante per Pellegrino anche a Milano, come prova il fatto che, al momento dell'assunzione presso il Duomo, essa gli sia valsa uno scarto di stipendio rispetto al predecessore.

Nell'impaginare le vetrate, Tibaldi compone delle scene che non rispettano la suddivisione tra lancette imposta dalle trifore gotiche e che in altezza si estendono su più registri. Tradizionalmente, nel cantiere vetrario del Duomo, gli episodi erano delimitati dai singoli antelli, impilati l'uno sull'altro nello spazio stretto e alto di ogni lancetta, ma, a dire il vero, non erano mancati già a fine Quattrocento alcuni tentativi di forzare lo schema e allargare il respiro degli episodi raffigurati.³⁰ L'espansione dei soggetti all'interno dell'intelaiatura architettonica avrebbe portato, subito prima dell'insediamento di Pellegrino, agli *exploit* della vetrata di San Giacomo, commissionata da Pio IV sopra l'altare di famiglia e datata 1564 (fig. 2), e di quella delle *Glorie della Vergine*, realizzata nel 1566 su cartone di Giovanni da Monte per l'altare di Santa Maria del Pilone (fig. 3).³¹ Una scena come la *Dormitio Virginis* che, oltre ad allargarsi per tutta la trifora, impegna tre registri di antelli in altezza, permette all'artista cremasco di dispiegare, in linea con le sue rare opere dipinte, un'impaginazione d'effetto, giocata su un profondo cannocchiale prospettico che sembra far scivolare tutte le comparse sul primo piano. D'altronde, pur non avendo lo stesso slancio inventivo, anche lo schizzo pressoché contemporaneo di Carlo Urbino a Oxford dimostra la stessa esigenza.

Avvicinandosi ai quattro cartoni forse destinati alla vetrata dei *Santi Rocco e Sebastiano*, si nota che, all'interno di scatole prospettiche apparentemente rigorose, Pellegrino dispone e accalca tutta una varietà di personaggi che, in un modo o nell'altro, è attratta da quanto accade sul primo piano dove agisce San Rocco: c'è chi indica e chi si protende per vedere meglio, chi ammicca e chi resta pensieroso, chi discute e chi solleva lo sguardo al cielo; l'affastellamento delle pose, combinate in un gioco esornativo di incastri, rende complesso capire cosa stia accadendo e persino distinguere gli attori dalle comparse. Tibaldi sviluppa qui lo stesso ordine di pensieri che, più di dieci anni prima, aveva dispiegato sulle pareti della cappella Poggi a Bologna e poi rivisto all'interno della cappella Truchsess nella Basilica di Loreto: la rappresentazione della folla, con tutta la sua molteplicità di atteggiamenti, fa da filo conduttore e permette di intravedere un processo in cui i volumi michelangioleschi delle commissioni Poggi perdono via via in forza scultorea e carattere eversivo per sciogliersi in un'infilata di pose ben congegnate

²⁹ Gli affreschi, di cui restano dieci episodi strappati, sono stati donati nel 1998 dal duca Roberto Ferretti al Musée des Beaux-Arts di Montréal (inv. 1998.47.1-10; da ultimo, sul ciclo della Camera d'oro di Palazzo Ferretti: BALZAROTTI, DANIELE 2021). Per la scena di *Giuseppe liberato dalla prigione* si conserva uno studio autografo di Pellegrino, a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, presso il British Museum di Londra (inv. 1954,0219.8: GERE, POUNCEY 1983, I, p. 170, n. 273; II, tav. 260).

³⁰ Per esempio nelle vetrate, anticamente situate nell'abside, del Nuovo Testamento e di Sant'Eligio (PIRINA 1986a, pp. 165-223, 271-294).

³¹ Stando ai documenti, non si capisce chi abbia realizzato i cartoni della vetrata di San Giacomo: sono stati variamente attribuiti a Corrado de Mochis (MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 150-151), a Carlo Urbino (BORA 1979, p. 96; ma CIRILLO 2005, p. 76, respinge la proposta) e, da ultimo, a Giuseppe Meda (BUGANZA 2010, p. 160, nota 27). Per la vetrata sull'altare di Santa Maria del Pilone: BRIVIO 1973, pp. 291, 294; F. Frangi, in *Pittura* 1994, p. 296; ALPINI 1996, pp. 58, 62, 163-168 e, da ultimo, BUGANZA 2010, pp. 161-162.

tra loro.³² Questo processo di «accentuazione dei valori ornamentali del disegno e della composizione» che segna il passaggio da Bologna a Loreto è ancora più manifesto nei cartoni del Duomo, dove l'accumulo delle comparse è tale da far vacillare l'idea di uno spazio coerente. Come era stato nelle ultime sue opere note, quali la pala con predella per Sant'Agostino ad Ancona o gli studi per la Sala Regia, Tibaldi imposta un piano d'appoggio abbastanza spiovente in modo che, come era stato nella cappella Paolina, le figure siano costrette a basculare, piegarsi o protendersi in esibizioni muscolari di vario genere. E quando non sono completamente nude, indossano vesti dalle pieghe scanalate che assecondano l'anatomia quasi fossero seconde pelli; la carrellata dei volti, più o meno tipizzati, sembra la stessa che sfila anche a Bologna e a Loreto: a tratti, per alcuni di essi, viene quasi il sospetto che Pellegrino abbia riciclato degli studi più vecchi (per esempio, in uno dei cartoni con *Gruppo di astanti* – inv. 124 – il vecchio barbuto che si china in avanti è lo stesso che spunta al centro della *Predica di San Giovanni Battista* a Loreto, mentre la figura femminile ritagliata di profilo sul margine sinistro compare identica sul margine della *Concezione di San Giovanni Battista* nella cappella Poggi). Assecondando un processo già in corso da tempo, è attenuata la componente caricaturale e quasi umoristica che aveva contraddistinto il repertorio bolognese: al suo posto, soprattutto tra i personaggi di quinta, inizia a sfilare una serie di tipizzazioni michelangiolesche di più stretta osservanza – è il caso, tra gli altri, di tutta una galleria di effigi maschili, cupe e variamente scorciate – che accompagneranno l'attività di Tibaldi fino alla fine.

A Milano, intorno al 1567, un dispiegamento così monumentale e coerente di figurazioni romane non doveva passare inosservato, e si può solo immaginare lo sforzo compiuto dal maestro vetraio incaricato di tradurre i cartoni, il tedesco Corrado Much (latinizzato De Mochis), che aveva esordito nel cantiere del Duomo più di vent'anni prima – quando si fondevano vetrate completamente diverse – e si era da poco misurato con i modelli “moderni” di Giovanni da Monte e di Carlo Urbino.³³ Lo stesso De Mochis, dopo la vetrata dei *Santi Sebastiano e Rocco*, farà in tempo a realizzare quella dei *Santi Martiri Coronati* (cioè Claudio, Castorio, Sinfioriano, Nicostrato e Simplicio), collocata nel 1569 nella quarta campata della navata sinistra e rimasta fino ad oggi *in situ*: anche qui le scene, disposte su cinque livelli diversi, occupano senza soluzione di continuità le tre lancette della finestra gotica, e otto dei cartoni approntati da Pellegrino a partire dal maggio 1568 appartengono al gruppo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana.³⁴ A questi Santi, martirizzati in Pannonia per volere di Diocleziano e considerati i protettori degli scalpellini, era intitolata una Scuola – vale a dire un'associazione professionale – molto legata alle vicende del Duomo perché riuniva, tra gli altri, scultori e lapicidi: proprio in corrispondenza della quarta campata sorgeva, da quasi un secolo, il loro altare, e si può ragionevolmente immaginare che i confratelli abbiano sostenuto anche il finanziamento dell'impresa vetraria.³⁵ Per narrare la vicenda dei Santi Coronati, Tibaldi non lesina sulle invenzioni e compone una serie di quadri molto popolosi in linea con quanto

³² Sullo stile di Pellegrino Tibaldi nel passaggio dalle commissioni Poggi al cantiere di Loreto bisogna partire dai pensieri di ROMANI 1997, pp. 69-78.

³³ Per un profilo di Corrado de Mochis, originario di Colonia e attivo per la Fabbrica del Duomo almeno dal 1544 e fino al 1569: PIRINA 1986b.

³⁴ Si tratta degli invv. 115-122. Il 4 maggio 1568 è documentato l'acquisto di sei quinterni di carta «pro conficiendis designis invitriatarum sanctorum quatuor Coronatorum» presso il libraio Pietro Giovanni de Prinis (un non precisato «Prina» compare nel 1567, come libraio, sul frontespizio di un compendio di retorica stampato a Milano presso Francesco «Magrerijs»: ALBIATI 1567). Per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati*: MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 154-155, 209-210, nn. 561, 563, 570; BRIVIO 1973, pp. 295, 297-299, 302-303, e da ultimo, BUGANZA 2010, pp. 167-169.

³⁵ Sulla Scuola dei Santi Coronati: REPISHTI 2017a e, in particolare, pp. 48-57.

aveva appena fatto per la vetrata dei *Santi Sebastiano e Rocco*: tenta inoltre di ricreare un'ambientazione più convincente introducendo fondali scenografici pieni di architetture antiche (per esempio, nell'episodio dei *Santi condotti davanti al tribuno Lampadio*) e scorci più o meno arditi per accrescere l'effetto nella vista dal basso (come nei *Santi al lavoro*). Non mancano anche qui pose e figure ideate negli anni precedenti, così puntuali da far pensare che, qua e là, siano stati riciclati i patroni:³⁶ per esempio, nei *Santi al lavoro*, l'invenzione bellissima dello scalpellino che, in piedi sul ponteggio, sembra sollevare un'architrave porta dal suo compagno, riprende in controparte il soldato sull'estrema destra della *Decollazione del Battista* nella Basilica di Loreto, così come, nella scena del *Martirio dei Santi*, immersi nudi in grandi «vasi pieni de ponbio caldo», ritornano in controparte lo stesso vaso in forma di pentola e la stessa corporatura del personaggio incatenato ai piedi dell'*Allegoria della Pace* nella volta della Loggia dei Mercanti ad Ancona.³⁷

La possibilità di confrontare i cartoni con le vetrate relative permette di capire come funzionasse la realizzazione di questi manufatti: i disegni dell'Ambrosiana, infatti, sono attraversati da una serie di linee orizzontali – una rossa doppia, più o meno al centro, e svariate nere a cadenza regolare – che corrispondono alla posizione delle stanghe metalliche della struttura portante. Questi tracciati erano probabilmente apposti dal maestro vetraio una volta ricevuti i modelli in modo che, all'interno di ogni striscia, avrebbe poi individuato, a seconda dei colori previsti, le varie sagome da tagliare sui fogli di vetro. È facile immaginare che fosse Pellegrino stesso a dettare gamma e distribuzione dei colori, magari *a latere* di modelli in scala ridotta dei medesimi episodi.³⁸ I cartoni, infatti, andavano lasciati il più possibile integri e puliti perché, in un secondo tempo, sarebbero serviti da base d'appoggio per le sagome di vetro su cui i vetrai, quasi fossero dei lucidi, avrebbero potuto riportare a pennello i vari brani della composizione di Pellegrino. Il fissaggio di tutto questo tramite cottura e il montaggio nell'armatura metallica avrebbero ultimato l'allestimento della vetrata. Se si accetta che i dodici cartoni dell'Ambrosiana siano serviti da guida per tutte le fasi di lavorazione delle vetrate, il loro stato di conservazione risulta quasi impressionante: d'altra parte gli acquisti documentati di fogli di carta da parte della Fabbrica del Duomo non permettono di ipotizzare, per le fasi meno delicate del processo, l'impiego di copie funzionali di questi stessi modelli.

Visto l'*iter* di preparazione, si capisce come i vetrai potessero raggiungere un grado tale di mimetismo nella traduzione di modelli completamente alieni dal loro orizzonte mentale e, a

³⁶ L'«attitudine analitica» di Pellegrino, secondo la quale – sia in architettura che in pittura – «gli elementi vengono isolati e ricomposti, spesso senza reintegrarli in una composizione che abbia una sua più forte logica d'insieme», è felicemente intuuta da DELLA TORRE 1997, p. 74.

³⁷ In anni non distanti, l'*Allegoria della Pace* è tradotta in incisione dal fratello di Pellegrino, Domenico: *The Illustrated Bartsch* 1995-1996, I, pp. 47, 49, n. 2 (cfr. TAKAHATAKE 2009, p. 150; MASSA 2021, pp. 102-103). Le varianti che intercorrono tra l'affresco della Loggia e l'incisione, in realtà, permettono di capire che il modello diretto di Domenico è una derivazione dell'affresco dipinta su tela, già sul mercato antiquario (l'ultimo passaggio dovrebbe essere Monaco, Hampel, 25 marzo 2015, n. 502). La tela, creduta di Pellegrino da Nicholas Turner (in *Whitfield Fine Art* 2008, pp. 22-27), è ricondotta a Domenico stesso da Daniele BENATI (2011, pp. 315-316). Nello scarno *corpus* di Domenico Tibaldi, l'unica altra incisione in debito con un'invenzione del fratello sembra il *Riposo durante la fuga in Egitto* (*The Illustrated Bartsch* 1995-1996, I, p. 46, n. 1): non a caso, il *Riposo* e l'*Allegoria della Pace* dovrebbero essere tra le prove più antiche di Domenico, da calare ancora dentro gli anni Sessanta. Per valutare gli affreschi della Loggia dei Mercanti prima del 1943, si dispone della campagna fotografica in bianco e nero del Gabinetto Fotografico Nazionale resa nota da MASSA 2021. La citazione è tratta dall'iscrizione esplicativa che correda, probabilmente fin dall'origine, il cartone con Diocleziano seduto (inv. 115): «Da poio dioclutiano si corazò grandamente et | subito comandò ch(e) loro fuseno metuto in li | vasi pieni de ponbio caldo et subito morino drento».

³⁸ Come accade, all'altezza del cantiere dell'Escorial, nello studio corredato di note autografe per la *Deposizione* del chiostro degli Evangelisti (Venezia, Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia, inv. 576): cap. 7 (p. 269).

monte, il perché delle scelte tecniche di Pellegrino. Sui cartoni, infatti, dopo aver delineato rapidamente a matita l'intera composizione, Tibaldi lavora soprattutto a pennello, con lo stesso inchiostro marrone variamente diluito, come se cercasse di facilitare le operazioni che sarebbero seguite: con la maestria che l'aveva contraddistinto fin dagli esordi, stabilisce luci e ombre di massima sfruttando il contrasto tra il colore della carta e le larghe campiture di inchiostro molto diluito. Servendosi di pennelli più fini e di miscele più dense, ripassa poi i contorni e precisa chiaroscuri, profondità e ombre minute attraverso continui tratteggi che si può immaginare siano serviti da guida per i maestri vetrai. Nonostante la tecnica sia sempre la stessa, la resa può variare molto da un cartone all'altro, come dimostra, per fare un esempio, il confronto tra due di essi, destinati a essere contigui nella scena dei *Santi condotti davanti al tribuno Lampadio* (invv. 119-120): nel primo, infatti, prevalgono contorni netti e quasi seduli nella definizione delle figure oltre che un chiaroscuro molto controllato, mentre nell'altro la distribuzione dell'inchiostro avviene in modo più spigliato, perlopiù attraverso un macchiato a diverse densità (fig. 18). Sarebbe interessante capire se un divario del genere possa essere spia della presenza di collaboratori accanto a Pellegrino fin dai primi anni milanesi o semplicemente sia dettato da una maggiore o minore fretta esecutiva.³⁹ In ogni caso – ed è un'eccezione nella serie dell'Ambrosiana – tra questi due cartoni e la traduzione su vetro interviene un cambiamento: due delle pose più articolate – il Santo con i polsi legati che, sbilanciandosi, scende dal gradino in primo piano e, accanto, il compagno che cerca di svincolarsi dalla presa del soldato (figg. 19-20) – sono riformulate in una veste semplificata, forse per adattarsi al diverso *setting* messo a punto nel frattempo.⁴⁰ Nella vetrata, infatti, risulta abolito il gradino da cui scende il Santo prigioniero, così come tutta la regia di scale che Pellegrino aveva concepito sul fondo del riquadro: evidentemente dettagli come questi, cari all'artista da lungo tempo, oltre a essere difficili da rendere negli spazi ristretti della vetrata, avrebbero inutilmente complicato la percezione della scena.

La tecnica di questi «designa in pictura», congeniale al lavoro dei maestri vetrai, non era di certo nuova per Tibaldi, anzi, è interessante osservare che l'unico altro cartone sicuro, pur risalendo a vent'anni prima, è eseguito nello stesso identico modo: si tratta in realtà di tre frammenti di uno stesso cartone, divisi tra il British Museum e il Gabinetto degli Uffizi, preparatori per la prima opera documentata di Pellegrino, vale a dire l'*Adorazione dei pastori* della Galleria Borghese (inv. 415; figg. 21-22a).⁴¹ Tutti e tre condividono con la serie dell'Ambrosiana lo stesso uso di un inchiostro marrone scuro dato a pennello su un tracciato iniziale a matita e non sono privi di varianti rispetto alla tela dipinta: si può dunque immaginare che Tibaldi abbia mantenuto questa abitudine grafica, verosimilmente assorbita al seguito di Perino, lungo gran parte della sua carriera.⁴²

³⁹ Un divario simile emerge, per esempio, tra le diverse lancette della scena del *Martirio dei Santi Coronati*, e in particolare tra il Diocleziano seduto (inv. 115) e gli altri due cartoni con i Santi martirizzati nelle pentole (invv. 116-117). Leggendo queste differenze tecniche come indizi di evoluzione stilistica, NATALE 1988, pp. 20-22, ipotizza invece che i cartoni dell'Ambrosiana siano da scaglionare in un arco di tempo che va dalla seconda metà degli anni Sessanta allo scorcio del nono decennio.

⁴⁰ Varianti meno significative compaiono anche nella scena del *Martirio dei Santi Coronati*, dove, nel passaggio dal cartone alla vetrata, alcune figure di quinta spariscono o sono fraintese dal maestro vetraio (si prendano in considerazione, in particolare, invv. 116-117).

⁴¹ Per i frammenti presso il British Museum (inv. 1962,0714.2; 1962,0714.3): GERE, POUNCEY 1983, I, pp. 167-168, nn. 269-270; II, tavv. 256-257. Per quello presso gli Uffizi, riconosciuto da John Gere (inv. 13859 F): DAVIDSON 1966, pp. 65-66, n. 68, e da ultimo: I. Di Majo, in *Daniele* 2003, pp. 64-65, n. 5.

⁴² Discussi tra Perino del Vaga e Pellegrino sono altri quattro frammenti di cartone, anch'essi presso il Gabinetto degli Uffizi (due *Mascheroni* e due *Sirene*, a pennello e inchiostri grigio e marrone variamente diluiti, biacca, su tracce a matita nera, su carta cerulea sbiadita: inv. 998 E a/b; 999 E a/b; cfr. le diverse posizioni di DAVIDSON

Nell'agosto 1569, una volta allestita la vetrata dei *Santi Coronati*, Corrado de Mochis muore in un incendio che dalla fucina si era esteso alla sua abitazione e, a distanza di quasi un anno, per realizzare le vetrate figurate sono chiamati i maestri fiamminghi Ottone de Osna e Uberto de Stefanis: non si sa molto di loro se non che il primo gode da subito delle commendatizie di Leone Leoni, mentre il secondo, «detentus [...] propter fidem» nelle carceri arcivescovili, è presto sostituito da tale Miraldo di Fiandra.⁴³ Della loro breve attività in Duomo non sembra essere rimasto nulla, ma è sicuro che per gli incarichi documentati – la vetrata, oggi scomparsa, della *Schola puerorum*, forse quella della *Maddalena* e l'avvio di quella di *Santa Maria della Neve*, *Sant'Agnese* e *Santa Tecla* – abbiano dovuto collaborare gomito a gomito con Pellegrino: proprio dall'ultima delle tre finestre, iniziata da Miraldo di Fiandra e posta sull'altare di Santa Maria del Coazzone (l'ottavo della navata destra, vale a dire l'ultimo prima del transetto), riprenderà il fiammingo Valerio Profondavalle dopo essere stato assunto dalla Fabbrica per rimpiazzare i colleghi (aprile 1572). Sulla base di una descrizione ottocentesca, è stato ipotizzato che di questa vetrata facessero parte almeno tre episodi di cui oggi restano soltanto alcuni antelli sparsi: il *Martirio di Sant'Agnese*, il *Martirio di Santa Tecla* e una *Scena di processione* (fig. 23-24).⁴⁴ Purtroppo lo stato frammentario, nonostante faccia trasparire lo stile di Pellegrino, impedisce di cogliere la struttura delle composizioni, in particolare della *Scena di processione*, che doveva essere abbastanza articolata: gli antelli superstiti – se davvero appartengono a uno stesso insieme – mostrano infatti una teoria di cardinali e soldati che si inerpica su un terreno scosceso, gruppi di astanti e una veduta marina con un paio di imbarcazioni.⁴⁵

La figura di Valerio Profondavalle (1543-1600) compare qui per la prima volta e si sa ben poco del suo percorso precedente l'assunzione in Duomo: è originario di Lovanio – il cognome

1966, pp. 64-65, nn. 64-67, a favore di Pellegrino, e di ROMANI 1990, pp. 35-37, ribadita da E. Parma, in *Perino* 2001, pp. 286-289, nn. 156-158, a favore di Perino), che si sono rivelati preparatori per una cornice decorativa della Sala Regia, ricostruibile nell'insieme attraverso un disegno – attribuito a Pellegrino – a matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, a Francoforte, Städtisches Kunstinstitut (inv. 554), e un altro disegno, a matita nera, penna e inchiostro marrone, già in collezione privata a Parigi (sulla questione: DAVIDSON 1976, pp. 408-411). Al di là dell'attribuzione, questi frammenti di cartone sono testimonianze preziose per ricostruire le consuetudini grafiche interne alla bottega di Perino, anche perché, purtroppo, non si conoscono cartoni dell'artista per dipinti esistenti (ma sul tema cfr. WOLK-SIMON 1992).

⁴³ Sulla vicenda, tenendo conto delle aperture di MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 155, 210, nn. 573-575, 580, e di BRIVIO 1973, pp. 303, 336, note 223-224, bisogna seguire BUGANZA 2010, pp. 170-172 (che, tra le altre cose, ipotizza l'identità tra Miraldo e il «Raynaldo» di Fiandra che ricorre nei documenti degli stessi anni). A partire dal 1570, per la fornitura di vetri bianchi e colorati è pagato il veneziano Giovanni Bartoli «de la Finitta»: per farsi conoscere, nell'agosto 1570, aveva presentato alla Fabbrica alcuni vetri «cum figuris ac imaginibus in eis designatis», realizzati insieme con i suoi «socios venetos» (AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, cc. 32v-33r; MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, p. 210, n. 571), ma il suo coinvolgimento, a partire dal mese di ottobre, sembra che si sia limitato alla realizzazione delle lastre (da ultimo, sul personaggio: BUGANZA 2010, p. 170, nota 57).

⁴⁴ La descrizione di Pompeo Bertini (1829-1899) – protagonista insieme con il padre Giovanni Battista (1799-1849) del cantiere vetrario ottocentesco del Duomo – è conservata presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica (*Archivio deposito*, Lavori Duomo, fasc. 56, *Specchio riassuntivo dello stato al principio dell'anno 1891 delle vetriere delle finestre del Duomo di Milano*), ed è stata resa nota da Ernesto BRIVIO (1991; 1992), che ha provato a ricostruire la vetrata già sull'altare di Santa Maria del Coazzone riunendo nove frammenti – il cui autore è «da ricercarsi [...] tra i fiamminghi Rinaldo di Fiandra, Giovanni Ottone de Osma e Valerio Profundavalle» – sparsi tra le finestre 3 e 38 e il Museo del Duomo. L'identificazione con la vetrata di *Santa Maria della Neve* citata nei documenti, il riconoscimento del ruolo di Pellegrino Tibaldi e un frammento in più, oggi nei magazzini del Duomo, si devono alla BUGANZA (2010, pp. 172-175, fig. 16; in *Milano* 2017, pp. 414-415, n. 377), che, sulla base dell'intitolazione della finestra, propone di sciogliere l'iconografia della *Scena di processione* nel *Miracolo del tracciamento della pianta di Santa Maria Maggiore da parte di papa Liberio*.

⁴⁵ Vengono in mente, solo per analogia di composizione, i due studi messi a punto da Pellegrino neanche dieci anni prima per la Sala Regia: nota 26.

fiammingo è van Diependaele –, discende da una famiglia di maestri vetrai, ha circa ventinove anni, una moglie genovese e risiede, non si sa da quanto tempo, a Milano.⁴⁶ Questo è quanto noto all'altezza dell'aprile 1572, quando la Fabbrica fa mettere nero su bianco che «vitreatas dictus dominus Valerius teneatur fabricare et pingere propriis coloribus finis cum historiis, figuris et imaginibus et aliter in suprascripta designa ei tradenda per ingegnerium dicte Fabrice [Pellegrino], easque perficere et perfectas in opere ponere».⁴⁷ I materiali necessari all'impresa – vetro, piombo, legno, ferro e colori – sarebbero stati a carico della Fabbrica del Duomo, che, pochi giorni dopo il contratto, provvede a consegnare a Valerio anche una serie di disegni e stampe, già in uso presso i predecessori, da utilizzare nella messa a punto delle vetrate.⁴⁸ La lista dettagliata dei pezzi, individuati uno per uno a testimonianza del valore loro attribuito, comprende copie dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, svariate stampe di «paexii», «istorie», «croteschi» ed «epitaffii», soggetti sacri e di storia romana e, tra le altre cose, «uno pacco in stampa de Ticiano», «uno libro ale antiquitate de Roma in stampa» e «le istorie de Carlo quinto imperatore». Dato che a Profondavalle era richiesto soltanto di tradurre i cartoni di Pellegrino su vetro, si può immaginare che questi materiali grafici fossero impiegati come un repertorio di spunti, all'occorrenza utili per i fondali delle scene o le decorazioni marginali degli antelli. In più, bisogna tenere conto del fatto che, da subito, Valerio presta la sua opera in Duomo anche come pittore, perlopiù di decorazioni, una specialità che si fondava ormai da tempo sull'uso di stampe come fonti da copiare: decora le porte del Duomo – forse in occasione del concilio provinciale che si sarebbe tenuto di lì a breve – la torre dell'orologio nel Camposanto, il nuovo battistero...⁴⁹ Questa versatilità, insieme con i buoni uffici di Pellegrino

⁴⁶ Un profilo di Valerio Profondavalle è stato tracciato di recente da RICCARDI 2017 (cfr. AGOSTI 2018, pp. 53, 56, nota 70; 2021c, p. 7, nota 25): la data di morte si ricava da documenti segnalati da Venanzio de Pagave a Luigi Lanzi (BAROCCHI 2000, p. 305). L'età dell'artista e l'origine della moglie, Maria Mitanti, si desumono da uno stato d'anime, datato 1599, della parrocchia di San Giovanni in Conca (BESTA 1933, pp. 460-461); almeno dal 1575 al 1585 risiede con la famiglia nel Camposanto (GIULIANI 1997b, pp. 53, 65, note 105-107; REPISHTI 1998b, p. 63, nota 4; 2008, p. 65, nota 7). Non si sa se qui, o nella casa di San Giovanni in Conca, Profondavalle ospita, necessariamente prima del 1590, il pittore olandese Hendrik Cornelisz. Vroom, come racconta Karel VAN MANDER (1604, I, pp. 408-409; V, p. 231; lo scioglimento del passo, in cui si accenna a un «slecht Nederlandtsch Schilder Valerius gheheeten», cioè a un «mediocre pittore olandese chiamato Valerio», si deve a MORANDOTTI 2005, pp. 198, 203, nota 16). Per gli impegni in Duomo come maestro vetraio si deve fare riferimento, ancora una volta, al riordino dei documenti effettuato da BUGANZA 2010, pp. 171-181.

⁴⁷ AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, 7 aprile 1572 (MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, p. 210, n. 581; BUGANZA 2010, pp. 171-172, nota 64, 176).

⁴⁸ Dell'elenco si conservano due copie, entrambe presso AVFDMi (*Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, 17 aprile 1572, e *Archivio Storico*, R. 884A, cc. 331v-332v; BUGANZA 2010, pp. 171-172, nota 64, 176, nota 72, che propone di identificare il «libro ale antiquitate de Roma» con le *Inventiones Heemskerckianae* incise da Philips Galle e raccolte in volume nel 1569 da Hieronymus Cock e le «istorie de Carlo quinto» con la serie di dodici *Vittorie di Carlo V* incise da Dirk Volkertsz Coornhert anch'esse su disegno di Maarten van Heemskerck e stampate da Cock nel 1555).

⁴⁹ Profondavalle è pagato, nel marzo 1573, «pro pictura tabularum quinque pro ponendo ad portas predictae ecclesiae»; nel luglio 1573, «pro eius mercede pingendi turrim horologi Campisancti»; nel giugno 1575, «pro diversis picturis per ipsum factis pro usu baptisterii et aliorum locorum in dicta ecclesia» (forse bisogna immaginare che il *Dio padre* incassato al centro del soffitto del battistero sia un'opera ridipinta di Profondavalle, come già intuito da ROCCO 1939, p. 32); e, genericamente, nell'ottobre 1576, «pro diversis picturis» (mi domando se, tra le «diversis picturis», per le quali Profondavalle è pagato, qui e nel 1575, non possano figurare le parti affrescate della volta dello scurolo, vale a dire gli otto ovali e i quarantotto piccoli riquadri con *Angeli*: cfr. oltre nel testo); nel maggio 1577, «pro adoratura et factura crucis et capsetae, ubi repositus fuit clavus sanctissimi Domini nostri Yesu Christi, quando per civitatem in processione delatus fuit in festo S. Crucis» (come narra Giovanni Pietro GIUSSANO 1610, pp. 307-309, il 3 maggio 1577, festa di Santa Croce, San Carlo aveva fatto riporre il Sacro Chiodo «nella sua croce entro una cassa d'argento, con i cristalli intorno trasparenti»: l'oggetto dovrebbe corrispondere alla croce con cassetta incorporata che spicca nelle raffigurazioni dell'evento, come il quadrone di Giovanni Battista Della Rovere nel Duomo di Milano e l'affresco di Cesare Nebbia al Collegio Borromeo di Pavia;

Tibaldi, favorirà a partire dal 1574 l'impiego di Profondavalle nel cantiere attiguo, e in qualche modo rivale, di Palazzo Ducale: per oltre vent'anni, infatti, il pittore fiammingo lavorerà qui come impresario, alla testa di una squadra di pittori incaricati delle decorazioni – da aggiornare di volta in volta – della labirintica dimora dei governatori spagnoli.⁵⁰

Per quel che si capisce, tra le doti di Profondavalle deve esserci stata anche una certa sveltezza nel lavoro dato che, in quattro anni (1572-1576), riesce a completare l'impresa secolare delle finestre istoriate del Duomo. Dopo aver ultimato e messo in opera quella di *Santa Maria della Neve*, realizza la vetrata dedicata a Sant'Elena e metà di quella dedicata a San Giuseppe, entrambe superstiti (figg. 26-27): come da contratto, tutte le composizioni erano state ideate e disegnate da Pellegrino, che, però, aveva faticato a stare al passo con il ritmo accelerato assunto dal cantiere.⁵¹ Il mancato tempismo nella consegna dei cartoni era diventato oggetto di discussione all'interno della Fabbrica del Duomo, tanto da essere incluso tra i punti dell'interrogazione rivolta a Tibaldi per avere lumi sul suo operato:

15. Perché non date gli disegni, conforme al solito, a' maestri delle invedriate et a maestro Paolo legnamaro per il choro?

Alla 15.a [...] ritorno a dire che non ho mai mancato di far disegni a una compagnia de maestri d'invedriate, et come io tolsi il carico quando io entrai in questo luogo, et di più, da tre anni in qua, ho servito a due compagnie; et così seguitava senza molt'istanza di premio, sin che pochi giorni fa monsignor arciprete disse voler che straordinariamente se solecitasse il fine de dette invedriate, con modo che se tolessero tanti huomini d'invedriate che quello che si soleva far in tre anni si facesse in tre mesi; et publicandosi questo, et vedendo io ch'a servir tanti huomini de disegni et cartoni grandi come va l'opera non haria, a non far altro, bastato tutt'il mio tempo, gli dissi che quello era mio troppo aggravio [...] egli disse che, se non havesse servito io, haverebbe trovato altri ch'haverebbono satisfatto; a che io risposi ch'era in suo arbitrio di far quanto gli piacesse [...] io non ho mancato servir et servo a due compagnie, imponendomi ch'io finidessi più li cartoni del passato, quantunque si possi dire con verità che, chi non ha nissuna ragione del'arte del disegno, non potrà por in opera disegni d'altri, quantunque finiti siano, senza fargli infiniti difetti. Non manco ancor de dire alle S.V. illustrissime che, chi volesse fenir li cartoni de dette invedriate, et farli con quel'arte et studio che si potria, io con tutto il mio tempo non potrei servir al colorire d'un huomo solo, non ch'a due compagnie con tanti huomini; però, come ho detto, fuora di questo disturbo, sempre ho servito alle dette due compagnie, et farò sin che al Signor Dio piacerà, riportandomi sempre al venerando Capitolo.⁵²

A data 1574, nel pieno dei lavori alle vetrate, Pellegrino stesso fornisce qualche dettaglio in più sul procedere dell'impresa: afferma, infatti, di aver messo a punto disegni nei tre anni precedenti – e dunque nel periodo 1571-1574 – per due diverse «compagnie» di vetrai, mentre, all'inizio del suo impiego («quando io entrai in questo luogo»), ne serviva soltanto una. Al carico raddoppiato di impegno non era ovviamente corrisposto un aumento di salario. Resta da capire

ma per ragionare sull'iconografia, da ultimo: F. M. Giani, in *Fede* 2021, pp. 286-287; per i documenti citati sopra: *Annali* 1877-1885, IV, pp. 127-128, 136, 153-155; cfr. RICCARDI 2017, p. 251).

⁵⁰ Per il cantiere del Palazzo Regio Ducale negli anni di Pellegrino Tibaldi: cap. 5.

⁵¹ Già NATALE 1988, pp. 20, 22, aveva immaginato che la vetrata di Sant'Elena fosse stata realizzata su disegno di Pellegrino, un'ipotesi condivisa da Giulio Bora (in *Pinacoteca* 2006a, p. 254; cfr. BIANCHI 2000, pp. 190-192) e argomentata su base documentaria da BUGANZA 2010, pp. 177-179. Per la vetrata di San Giuseppe, completata nel 1657 dal non altrimenti noto Giovanni Battista Lampugnani (non dovrebbe essere il pittore omonimo, morto nel 1640: PALAMIDESE 2002, p. 212), e per il problema aperto della vetrata di Santa Caterina: BUGANZA 2010, pp. 179-181.

⁵² *Annali* 1877-1885, IV, pp. 95-96 (cfr. ROCCO 1939, pp. 155, 158, e BUGANZA 2010, p. 169, che ragiona sul documento datandolo, a torto, 1569).

quale fosse la seconda «compagnia» dopo quella di Valerio Profondavalle e le ipotesi potrebbero essere due: o bisogna immaginare che i fiamminghi attivi prima dell'arrivo di Profondavalle avessero ceduto solo in parte il testimone e continuato a lavorare in parallelo o – come è stato proposto – che il riferimento sia a Pietro Angelo Sesini, già attivo al fianco di Corrado de Mochis prima dell'insediamento di Pellegrino e forse messosi in proprio dopo la morte del vetraio di Colonia.⁵³ I pagamenti della Fabbrica del Duomo a Sesini vanno avanti almeno fino al 1598, ma – quasi fosse una sua specialità – riguardano perlopiù la realizzazione di reti metalliche per vetrate approntate da altri: su questa constatazione, però, impone un margine di dubbio il fatto che la sua sigla («1566 P. A. S. F.») compaia ai piedi della *Pentecoste*, uno degli episodi inclusi nella vetrata, su disegno di Giovanni da Monte, dedicata alle *Glorie della Vergine*.

In ogni caso, la questione resta poco chiara perché, in questo giro di anni, non sembra esserci traccia di finestre eseguite su disegno di Pellegrino che non siano anche riconducibili per via documentaria a Profondavalle.⁵⁴ Come eccezione si potrebbe forse tirare in causa la vetrata di Sant'Ambrogio, iniziata un secolo prima – Carlo Borromeo, nella visita al Duomo del giugno 1566, ne vede «fere circa quartam partem» – e completata prima dell'ottobre 1575:⁵⁵ non si conoscono infatti i nomi dei maestri vetrai che l'hanno fabbricata, ma è certo che nel 1574 Pellegrino avesse iniziato a prepararne le scene restanti (*Battesimo, Consacrazione a vescovo e Morte di Sant'Ambrogio*).⁵⁶ Di questa grande finestra, posta sull'altare dedicato al Santo e smantellata nel 1875 a causa delle sue condizioni, si conserva almeno un frammento, oggi reimpiegato in un trilobo della vetrata sul quarto altare di destra (fig. 25).⁵⁷ Si tratta di un particolare di una scena di *Battesimo* in cui, dietro alla mitria e al braccio sollevato che regge la ciotola colma d'acqua – se l'identificazione è corretta, dovrebbero appartenere a Sant'Agostino –, si assiepano tre volti di soldati dal carattere inconfondibilmente tibaldesco.

⁵³ Per la figura ancora sfuggente di Pietro Angelo Sesini, talvolta al lavoro insieme con il fratello Giulio, e svariate nuove occorrenze documentarie: BUGANZA 2010, pp. 157-158, 162, 169-172, note 53, 56-57, 62-63, 65, p. 177, nota 76, pp. 179, 181-182; ROCCO 1939, p. 155, pensava che la seconda «compagnia» dovesse essere quella del veneziano Giovanni Bartoli (cfr. nota 43).

⁵⁴ Sarebbe interessante, per fare un esempio, sapere qualcosa di più sulla vetrata della Schola Puerorum, iniziata nel 1571 da Uberto de Stefanis (BUGANZA 2010, p. 171, nota 62) e installata solo nel febbraio 1576 (CASALE 1554-1598, pp. 280-281).

⁵⁵ PALESTRA 1977, p. 166; il termine *ante quem* si ricava da MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, p. 211, n. 596 (per la vetrata di Sant'Ambrogio: PIRINA 1999, pp. 143-144, che, rendendo nota una relazione redatta nel 1875 in vista dello smantellamento della finestra, permette di ricostruirne i soggetti; cfr. anche BUGANZA 2010, pp. 159, 181, nota 83).

⁵⁶ È lo stesso Pellegrino a parlarne in un passaggio della quindicesima risposta all'interrogazione del 1574 (*Annali 1877-1885*, IV, p. 96): lamentando il carico di lavoro legato alle vetrate, l'artista dichiara «l'altra cosa fu che lui [*Fabio d'Angera, arciprete del Duomo*] tolse a trovar il sogetto dell'istoria, et mai stabeli cosa che si potesse fare, ma dicendo all'ultimo ch'io andassi a Santo Celestino et ch'io disegnasse l'istoria simil a quella ch'è là dipinta; al qual io rispose che non conveniva che si facesse cosa in Duomo che fosse imitata et retratta d'altri luoghi, anzi esser conveniente che l'opere del Duomo siano d'esempio a tutte le altre [...] però poi ch'el venerando Capitolo risolve pochi giorni fa ch'io pigliassi solo il sogetto di tal historia, conforme alla detta di Santo Celestino, purché l'acomodamento et inventione de figure fossero lontane da quelle et a mio modo [...] io non ho mancato servir et servo a due compagnie...». Grazie a una lettera di Tullio Albonese a Carlo Borromeo (18 luglio 1565: BAM, ms. F 105 inf., c. 461, segnalata da Richard Schofield a BUGANZA 2010, p. 169, nota 52), si viene a sapere che circa un decennio prima della dichiarazione di Pellegrino, nel chiostro di San Pietro Celestino, si andava realizzando un ciclo ad affresco, purtroppo non altrimenti attestato, con *Storie di Sant'Ambrogio*. Si chiarisce così il legame tra la risposta di Tibaldi e l'ideazione della vetrata dedicata al Santo.

⁵⁷ Il frammento, insieme con un altro raffigurante una *Testa di cherubino*, reimpiegato nella stessa finestra, è stato reso noto da PIRINA 1999, pp. 143-144: basandosi sullo stile dei due pezzi superstiti, la studiosa ipotizza che la vetrata di Sant'Ambrogio fosse stata realizzata su disegno di Giovanni da Monte.

Nonostante lo stato frammentario, il michelangiologismo che traspare in ogni dettaglio del pannello non permette di equivocare sulla paternità del disegno che sta alla base.

Ritornando alla dichiarazione di Tibaldi, si capisce che l'arciprete del Duomo preme per vedere il cantiere vetrario concluso al più presto e vorrebbe che si impiegassero più uomini, in modo che «quello che si soleva far in tre anni si facesse in tre mesi», ma l'artista non è in grado di star dietro a tutti i «disegni et cartoni grandi».⁵⁸ Evidentemente, erano materiali che approntava in prima persona, senza ricorrere estesamente all'aiuto di collaboratori: un dato di cui tenere conto nel valutare i cartoni dell'Ambrosiana. Inoltre, dovevano esserci state delle lamentele sull'aspetto delle prime vetrate: solo così, infatti, si può spiegare perché Pellegrino prometta di «finire» maggiormente, cioè rifinire, i suoi disegni e non manchi, in modo un po' sentenzioso, di far ricadere la responsabilità sugli esecutori («quantunque si possi dire con verità che chi non ha nissuna ragione del'arte del disegno non potrà por in opera disegni d'altri, quantunque finiti siano, senza fargli infiniti difetti»). Forse, per giustificare un passaggio come questo, si possono ricordare semplificazioni come quelle intervenute nella traduzione dal cartone al vetro della finestra dei *Santi Martiri Coronati*.

Purtroppo non è possibile verificare se l'interrogazione abbia cambiato qualcosa nel modo di procedere di Pellegrino, dato che non si conservano disegni né cartoni per le vetrate degli anni Settanta. Il confronto tra queste e quelle del decennio precedente mostra una certa omogeneità di trattamento, sia per tipologia che per stile: nella finestra di Sant'Elena e di San Giuseppe, infatti, ritorna lo stesso modo di accalcare gruppi di figure di taglia monumentale in modo che, complice l'inclinazione del primo piano o anche, talvolta, la presenza di personaggi in abisso (si veda l'episodio del *Ritrovamento della Croce*), sortiscano un maggiore impatto nella vista dal basso. Non diversamente accade in scene come la *Fuga in Egitto*, dove Tibaldi si cimenta con delle ambientazioni naturali e ogni elemento, dal tronco nodoso che si staglia a sinistra, carico di foglie spesse, all'asino che avanza, assume un rilievo quasi scultoreo.

All'interno di questa vicenda un piccolo enigma è posto da un disegno del Fitzwilliam Museum di Cambridge che è stato riferito a Pellegrino Tibaldi da Philip Pouncey (fig. 28).⁵⁹ Si tratta di un modelletto quadrettato per una porzione di vetrata a tre lancette che raffigura, con una regia grandiosa, la *Conversione di Saulo*. Come se fosse un cataclisma o uno Zeus che schianta i Titani, l'apparizione luminosa di Gesù che corre giù dalle nuvole provoca un vortice imbizzarrito di cavalli e soldati che si riparano in tutti i modi, fuggono, si travolgono o precipitano a terra. Nel moto ondoso della mischia, in un intrico di corpi e cavalli, armature e vessilli, Saulo si distingue chiaramente sul primo piano, esposto in piena luce: l'inchiostro diluito è infatti distribuito efficacemente in modo da creare, tutt'intorno al protagonista, zone d'ombra a diverse gradazioni, lasciando intatto il bianco della carta per rendere il fascio luminoso che investe il Santo dall'alto.

A confronto con le altre vetrate disegnate da Pellegrino, questo progetto, come il fotogramma di un vecchio *kolossal*, si smarca per il respiro monumentale dell'insieme e la quantità delle comparse, al punto che risulta difficile immaginarne la traduzione su vetro. Ragionando sulle proporzioni, sembra che la scena dovesse occupare le consuete tre lancette in larghezza ed estendersi in altezza su due livelli: presenta cioè la struttura caratteristica delle vetrate del Duomo che, a osservare bene, è confermata dall'indicazione delle stanghe divisorie all'interno

⁵⁸ Vale la pena rilevare che Pellegrino distingue la tipologia del materiale preparatorio tra «disegni» e «cartoni»: al contrario dei cartoni, di cui si è detto, l'unico esempio superstite di un «disegno» per vetrate è illustrato poco oltre (nota 59).

⁵⁹ Inv. 2558, matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 410 × 337 mm: SCRASE 2011, pp. 608-609, n. 645.

della quadrettatura del foglio. Il problema è che non risulta che nel Duomo di Milano – probabilmente uno degli ultimi grandi cantieri vetrari ancora in funzione nell’Italia del Cinquecento – sia mai stata prevista una finestra dedicata a San Paolo. Eppure lo stile del disegno non lascia dubbi sul fatto che si tratti di una prova degli anni milanesi di Pellegrino Tibaldi e – se è concesso andare oltre – la quadrettatura fornisce un indizio per pensare che si intendesse trarne dei cartoni e che questo modello non dovesse restare lettera morta. Si può solo immaginare quanto una composizione del genere avrebbe potuto contare per gli artisti della generazione successiva e in particolare per gli eroi del Seicento lombardo, dal Cerano a Tanzio.⁶⁰

Più difficile misurare l’impatto sui contemporanei, anche perché tutti i progetti delle vetrate, elaborati da Pellegrino Tibaldi in quasi un decennio di ininterrotta attività, offrivano un’iniezione diretta di riferimenti romani, e michelangioleschi in particolare, che non faceva i conti con il contesto artistico cittadino. Riprese e derivazioni compaiono qua e là, ma l’assorbimento di questo clima figurativo sarebbe stato possibile solo per chi, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo, stava ancora compiendo la sua formazione: è il caso, per fare un esempio, di Giovanni Ambrogio Figino (1552/1553-1608).

Sarebbe legittimo, tra le altre cose, chiedersi quale effetto abbia sortito, per uno come Profondavalle che faceva anche il pittore, copiare per anni, dal cartone al vetro, le invenzioni di Pellegrino: purtroppo non è possibile dare una risposta perché, nonostante la sua attività sia ben documentata, non resta quasi nulla che ne faccia fede. Prima ancora di finire le vetrate del Duomo, aveva iniziato una fortunata attività di impresario che l’avrebbe portato a lavorare in svariati cantieri, perlopiù di committenza pubblica, alla testa di una squadra di pittori in cui figuravano altri fiamminghi come lui: il Palazzo Regio Ducale – di nuovo gomito a gomito con Tibaldi –, la villa di Giovanni Anguissola a Torno, sul lago di Como, il Broletto Nuovo, il Collegio dei Giureconsulti, il Castello e l’Arcivescovado... ma il coinvolgimento in tutte queste imprese – in gran parte, cicli decorativi ad affresco ma anche pale d’altare (la perduta *Natività* per l’«oratorio del s.r Castellano») e apparati per scene teatrali – si ricostruisce solo grazie ai documenti d’archivio.⁶¹

L’unica opera superstite è la tela dell’*Ultima Cena* dipinta per la confraternita del Santissimo Sacramento in San Lorenzo ad Andorno Micca (in provincia di Biella).⁶² Pagata a partire

⁶⁰ Un peso che era già ben chiaro a Giovanni TESTORI (1955b, pp. 13-14), che, commentando *a posteriori* la *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, da lui organizzata a Torino e Ivrea nel 1955, immaginava di riallestire a Milano una sala con i «precedenti» figurativi del Cerano e degli altri protagonisti di quella stagione: davanti alla parete centrale, riservata a Gaudenzio Ferrari, il posto sarebbe dovuto spettare a Pellegrino (cfr. TESTORI 1955a, pp. 16-17, 24). Riprendendo lo stesso ordine di pensieri, ROMANO (1970, p. 97, nota 97) non mancava di notare che nella mostra sul Cerano, messa in piedi da Marco Rosci nel Broletto di Novara pochi anni prima (*Mostra* 1964), era stato «un poco trascurato l’apporto del Tibaldi per l’«assoluta mancanza di sue opere pittoriche milanesi»», aggiungendo che «l’affermazione è inesatta, dato che sussistono ancora i cartoni dell’Ambrosiana, ma basterebbe il sonetto dedicato da Lomazzo alle opere del Tibaldi “nell’antica Ducal corte” per riconoscerli tratti già ceraneschi». Ed è verosimilmente alla luce di spunti come questi che andrà letta l’esposizione di due fogli sicuri di Pellegrino (cfr. nota 97) alla grande mostra *Il Seicento lombardo* – tenuta al Palazzo Reale e alla Biblioteca Ambrosiana di Milano nell’estate 1973 – in apertura della sezione *Disegni di figura* (BORA 1973, pp. 16-17, 78, nn. 1-2).

⁶¹ Per l’attività di pittore e impresario: cap. 5. Per l’allestimento della scenografia della *Caduta di Fetonte*, l’intermezzo messo in scena nell’ottobre 1594 nel Palazzo Regio Ducale in occasione dell’arrivo a Milano della contessa di Haro: PONTREMOLI 1999, pp. 200-210, 251-261, e, da ultimo, RENZI 2021, pp. 335-336, nn. 23-25.

⁶² Da ultimo, per la vicenda documentaria e critica del dipinto: RICCARDI 2017, pp. 239-242, 244-248. La riscoperta dell’*Ultima Cena* di Andorno Micca e la ricostruzione della sua storia antica si devono a Giovanni Romano e, in particolare, a una relazione del 1986 – oggi presso l’archivio della Soprintendenza del Piemonte e che mi è stata fatta conoscere da Giovanni Agosti – redatta in qualità di soprintendente in occasione del ritrovamento della tela, che era stata rubata dalla chiesa e venduta. Il rilievo di questa perizia per lo studio del panorama figurativo milanese

dall'ottobre 1595 e conclusa due anni più tardi, questa pala è una copia abbastanza fedele dal celebre modello ideato mezzo secolo prima da Gaudenzio Ferrari per la chiesa di Santa Maria della Passione a Milano: tra le varianti risaltano l'abolizione del soffitto a unghioni, l'inserimento di un ritratto al posto del volto di un apostolo e la finestra sul fondo che, invece di inquadrare le architetture di fantasia bramantiniana presenti nell'originale, apre uno scorcio sulla cupola, al tempo ancora in costruzione, di San Pietro a Roma.⁶³ Per la sua natura di copia, il dipinto dice poco del lungo sodalizio tra l'autore e Pellegrino Tibaldi: al momento della commissione, tra l'altro, Pellegrino era in Spagna ormai da un decennio. Profondavalle, che pure non si concedeva requie sul lavoro, sarebbe morto di lì a poco, sullo scorcio del secolo nuovo.

La storia delle vetrate del Duomo ha imposto di spingersi un po' in là con gli anni, lasciando per strada qualche altro fatto degno di nota. A soli due anni dalla nomina ad architetto del Duomo, Pellegrino, preso il testimone dalle mani di Vincenzo Seregni, è nel pieno delle sue funzioni: oltre ai disegni per le vetrate, sta dietro a tutti i lavori in corso, dal battistero alla risistemazione del presbiterio – che include il coro, il tabernacolo e lo scurolo sottostante – pianifica le demolizioni necessarie, disegna il nuovo pavimento e cerca di disciplinare le prestazioni dei tagliapietre e degli scalpellini attivi nella Fabbrica. In parallelo – giusto per orientarsi nella sua agenda di architetto – era stata avviata, non lontano dal Duomo, la costruzione della chiesa di San Fedele, primo insediamento ufficiale dei Gesuiti in città, e si continuava a lavorare al Collegio di Pavia: entrambi i cantieri, nodali per la carriera di Pellegrino, accompagneranno tutti e venti gli anni della sua permanenza a Milano. Nel novembre 1569 un evento inaspettato viene a rompere l'indaffarata *routine* dell'artista. Martino Bassi, giovanissimo architetto milanese, presenta alla Fabbrica del Duomo un memoriale in cui accusa Tibaldi di aver commesso una serie di gravi errori tecnici: sia nell'impianto prospettico della lunetta dell'*Annunciazione*, destinata a decorare la porta settentrionale del Duomo, sia nelle strutture del nuovo battistero, del nuovo coro e del nuovo scurolo.⁶⁴ Non a caso, tutti progetti avviati già Vincenzo Seregni, maestro di Bassi, e radicalmente modificati dopo l'arrivo di Pellegrino. Senza entrare nel merito di ciascuna accusa, si può dire che il principio di fondo, richiamato da Bassi per tutte quante, è il rispetto dei fondamenti teorici della disciplina di contro alla ricerca, prevalente in Tibaldi, di soluzioni pratiche o d'effetto, spesso al di fuori delle regole codificate.

a cavallo tra Cinque e Seicento si ricava anche solo da un passaggio come questo: «dal confronto tra manieristi fiamminghi, tradizione cremonese e tradizione gaudenziana, trovarono alimento i pittori milanesi che maturano nell'ultimo decennio del '500 ed in effetti il quadro di Andorno chiarisce non poco della fase giovanile del Cerano e sostanzialmente viene a spiegare, come meglio non si potrebbe, la formazione di un pittore come Paolo Camillo Landriani detto il Duchino recentemente recuperato dalla critica». Dai documenti sembra di capire che Profondavalle, oltre a dipingere la tela, avesse realizzato l'incorniciatura lignea, purtroppo perduta.

⁶³ È verosimile che il ritratto inserito all'estrema destra sia quello del committente, Battista Gibello, originario di Andorno ma residente a Milano (cfr. RICCARDI 2017, pp. 245-246). L'importanza del fondale architettonico, intuita nella relazione del 1986 da Romano, che pensava potesse essere indizio di un viaggio di Profondavalle a Roma, è stata riaffermata più di recente da AGOSTI 2018, pp. 53, 56, nota 70.

⁶⁴ Usando come nucleo di partenza il memoriale presentato alla Fabbrica il 24 novembre 1569, Bassi mette a punto i *Dispareri in materia d'architettura, et prospettiva*, un'operetta singolare – già pronta nel 1570 ma stampata due anni più tardi a Brescia dai fratelli Marchetti – in cui ricostruisce in prima persona le polemiche insorte, illustra i progetti con tavole incise su suo disegno (cfr. BASSI 1572, p. 35) e interpella gli architetti di fama del momento (Andrea Palladio, Jacopo Barozzi da Vignola, Giorgio Vasari e Giovanni Battista Bertani) su ogni punto della discussione (tenendo a mente le osservazioni di BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 1799-1832, si può fare riferimento all'edizione recente, che si presenta in veste di monografia: REPISHTI 2017b, e in particolare, per inquadrare l'opera, pp. 21-34).

Per dirimere la questione, il Capitolo del Duomo decide di rivolgersi, attraverso tre dei suoi membri – Sforza Morone, Fabrizio Ferrario e l'ordinario Giovanni Andrea Rozzi – ad Alessandro Caimi, nobiluomo e giurista milanese, «nelle cose d'architettura intendentissimo», per avere un suo parere. In quegli anni, in effetti, Caimi poteva vantare un ruolo di primo piano in almeno due cantieri architettonici di rilievo, entrambi in mano a Galeazzo Alessi: la fabbrica di Santa Maria presso San Celso, dove figura in veste di deputato, e quella del Sacro Monte di Varallo, per la quale approva, insieme con altri notabili, il progetto di riordinamento contenuto nel *Libro dei Misteri*.⁶⁵ La sua fama di intenditore nel campo doveva già essere consolidata da tempo se, dieci anni prima, nel dialogo a stampa intitolato *La villa*, Bartolomeo Taegio ne aveva lodato «la profonda cognitione della filosofia matematica, divina e naturale, accompagnata dalle discipline oratorie et illustrata dalla bellezza de' costumi», e non aveva mancato di notare che «egli è ancor perfettissimo architetto e che, tra l'opere sue meravigliose, ha fabricato in un suo bellissimo giardino una fontana, la quale, per forza d'aria, ossia di vento, getta acqua quasi di continuo» (fig. 35).⁶⁶ Prima ancora, in una medaglia datata 1556, forse realizzata da Pietro Paolo Galeotti, l'appellativo che circonda l'effigie di Caimi era quello, non proprio scontato, di BONARVM ARTIVM AMATOR (figg. 32-33).⁶⁷ E curiosamente entrambe le facce di quest'oggetto d'affezione ritornano, dipinte, sul fondale del suo *Ritratto*, oggi disperso, che – se non è azzardare troppo – potrebbe essere una testimonianza, rara nel suo genere, di Simone Peterzano (fig. 34).⁶⁸ Sembra che tra il giurista e la Fabbrica del Duomo si fosse stabilita una certa consuetudine: nell'ottobre 1564, infatti, era già successo che Caimi fosse chiamato per esprimere il suo parere. In questo caso, dovendo affidare l'incarico delle ante del nuovo organo, si trattava di decidere, insieme con altri periti, «quisnam [...] sit melior peritior et excelentior» in una rosa di pittori che comprendeva Bernardino Campi, Giuseppe Meda, Aurelio Luini, Francesco Terzi e i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi.⁶⁹ Di nuovo, il 20 luglio 1570 Caimi sarà interpellato riguardo ai disegni approntati da Pellegrino per gli stucchi della volta dello scurolo e, in particolare, per capire «an effigies ille quae sunt in dicto modello debeant esse ut dicitur *de basso rilievo* vel an aliquid ei sit addendum aut detrahendum pro eius perfectione». ⁷⁰ Una riprova di quanto fossero presi sul serio i suoi interessi nel giro del Duomo.

⁶⁵ La figura di Alessandro Caimi è messa a fuoco per la prima volta da GRITTI 2010, pp. 68-69, nota 6 (ripresa da REPISHTI 2017b, pp. 23-24). Per il rapporto con il cantiere di Santa Maria presso San Celso: BARONI 1940-1968, I, pp. 259-260, 263-264, nn. 324, 337; RIEGEL 1998, p. 426, e GIANI 2014-2015, pp. 699-700, n. 103, 706, n. 110. Per il ruolo al Sacro Monte di Varallo: STEFANI PERRONE 1974, pp. 17-18; 1975, pp. 506, 509.

⁶⁶ TAEGIO 1559, pp. 91-94, che dà conto del meccanismo di questa «machina di Herone» con un'illustrazione xilografica che mostra la fontana con e senza il suo rivestimento decorativo; in un altro passo del dialogo (pp. 163-169), Caimi, «moderno Archimede», suggerisce all'autore, che si fa personaggio con il soprannome di Vitauro, come costruire un calendario che indichi mese per mese la diversa portata delle ombre e come calcolare l'ora del giorno a seconda dell'ombra.

⁶⁷ TODERI, VANNEL 2000, I, p. 509, n. 1512 (ma assente in LEYDI, ZANUSO 2015). Una riproduzione del rovescio della medaglia – con l'emblema della Fortuna che tende la vela di una barca, Minerva al timone e il motto OPTANDA NAVIGATIO – era stata inserita da Aby Warburg nella tavola iconografica sulla Fortuna: *Mnemosyne* 1998, p. 78; WARBURG 1928-1929, pp. 88-89, tav. 48.

⁶⁸ Il ritratto è noto a partire da una fotografia in bianco e nero che si trova, sotto il nome di Antonio Campi (suggerito da Philip Pouncey: cfr. RENZI 2022-2023, II, pp. 107-108, nota 82), nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 305593): ALLEGRI 2021, pp. 44-45, nota 28, fig. 18.

⁶⁹ Caimi è chiamato a valutare i concorrenti insieme con Bartolomeo Taegio, Francesco Melzi e Girolamo Figino: AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, c. 123 (*Annali* 1877-1885, IV, p. 56; cfr. per l'episodio nella lunga vicenda delle ante: RICARDI 1988, pp. 83; per il documento in questione: CAIRATI 2014, p. 396, n. 200; RENZI 2022-2023, I, pp. 57-58, nn. 79, 82).

⁷⁰ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, cc. 28v-29r (*Annali* 1877-1885, IV, p. 105; GRITTI 2010, pp. 68-69, nota 5).

Alessandro Caimi, per far fronte alla richiesta dei deputati, vorrebbe avere un colloquio con entrambi gli architetti, Bassi e Tibaldi, ma il Capitolo decide di affrontare pubblicamente la questione, alla presenza dell'arcivescovo e di vari personaggi ritenuti in grado di valutare i fatti: altri due gentiluomini intenditori, Pietro Antonio Lonati e il barone Paolo Sfondrati, il matematico Barnaba Pigliasco, due pittori, il cremasco Carlo Urbino e il valsoldese Giovanni Battista «Piotum», e gli ingegneri Giacomo Soldati e Francesco Paciotta.⁷¹ Quest'ultimo, al servizio «Ser.mi Regis Catholici ac Exc.mi Ducis Sabaudie», è coinvolto solo in un secondo tempo, mentre è di passaggio a Milano, da Carlo Borromeo in persona.⁷² E non si può fare a meno di pensare che il cardinale abbia agito anche sulla convocazione di Lonati e Sfondrati, sue vecchie conoscenze fin da quando, a Roma, frequentavano insieme l'Accademia delle notti vaticane. Alla riunione si sarebbe voluto anche lo scultore Leone Leoni, che, piccato per essere stato interpellato e poi messo da parte nel riallestimento del presbiterio del Duomo, decide di non rispondere all'invito: questo almeno è quanto racconta Martino Bassi, ripercorrendo la vicenda nei *Dispareri*.⁷³

Davanti a questo consesso Bassi formula le sue lunghe e dotte osservazioni per ciascuno dei “capi d'accusa” contenuti nel memoriale, Pellegrino risponde – solitamente in modo puntuale e molto stringato – e i presenti, prima di ritirarsi per deliberare, hanno la possibilità di intervenire. È di un certo interesse, per esempio, seguire la discussione del primo punto, quello, cioè, che riguarda l'impianto prospettico del rilievo marmoreo dell'*Annunciazione*, da murare sulla porta del capocroce settentrionale del Duomo (detta verso Compedo; fig. 29-31).⁷⁴ Come

⁷¹ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, c. 364 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 88-89; BASSI 1572, pp. 12-13). Per Pietro Antonio Lonati, «mecenate e collezionista»: MARA 2018 e cap. 7 (note 1, 16); per Paolo Sfondrati: cap. 2 (note 22-23). L'identificazione di «Barnaba mathematico publico» è contenuta in *Le tavole* 1997, pp. 29-30, nota 124, 66, nota 370 (per il rilievo di Pigliasco nella politica fiscale dello Stato di Milano: VIGO 1979, pp. 94-96, nota 46, e *ad indicem*). Se «Piotum» fosse una trasposizione latina di Pozzi, il pittore valsoldese potrebbe essere lo stesso «Battista de Puteo» che, nel 1561, è pagato dalla Fabbrica del Duomo per aver fornito disegni per le vetrate: mansione condivisa, di lì a qualche anno, dal collega Carlo Urbino (MONNERET DE VILLARD 1918-1920, I, pp. 148-149, 208, n. 539; cfr. BUGANZA 2010, pp. 158-159, nota 18). Per un'ipotesi di identificazione di «Battista de Puteo» con Giovanni Battista Pozzo «milanese», documentato tra 1578 e 1580 alla Certosa di Pavia per aver affrescato «attorno il tabernacolo», l'«oratorio della cella del padre priore» e lo stemma ducale «nella porta grande»: BATTAGLIA 1992, pp. 163, 168, 176, 189, e cfr. MORANDOTTI 2005, pp. 19, 79-80, nota 61; M. Pavesi, in *Certosa* 2006, p. 329, nota 1. Non è chiaro se sia lo stesso «Gio. Battista Pozzo» che ricorre nel carteggio tra Prospero Visconti e Guglielmo V di Baviera come miniatore e forse anche come ceroplasta: SIMONSFELD 1902, pp. 303, 313, 322, nn. 98, 112, 131; cfr. SACCHI 2005, II, pp. 537-538, nota 36. Si può invece escludere, per via dell'anagrafe, che c'entri il ben più grande Giovanni Battista Pozzo da Valsolda (1558-1591): CONTINI 1996 e, da ultimo: MOLLISI 2007, pp. 54-61. Per Giacomo Soldati e Francesco Paciotta, due personalità non prive di accrediti letterari (*Le tavole* 1997, pp. 29-30, nota 124, 39, 58, 69, e, per il primo: MORIGIA 1595, p. 287), da giocare nei rapporti «tra Torino e Milano»: M. Viganò, in *Ingegneri* 2007, pp. 97-99, 138-139.

⁷² AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, c. 367 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 100-101).

⁷³ BASSI 1572, p. 13; per il coinvolgimento di Leone Leoni nel progetto del presbiterio del Duomo: CUPPERI 2012 e oltre nel testo.

⁷⁴ Per le lunghe vicende della porta verso Compedo, smantellata nel 1579 per chiudere il transetto e allestire la cappella della Madonna dell'Albero – su cui SOLDINI 1999 –, si può ancora partire da BELTRAMI 1900, da aggiornare alla luce della bibliografia e dei chiarimenti contenuti in BENATI 2009, p. 161, nota 25; 2010, pp. 193-194, nota 56. Per l'apparato scultoreo, che vede all'opera il Bambaia, Marco d'Agrate, Angelo Marini, Silvio Cosini e il giovane Francesco Brambilla, e gode di una menzione vasariana (VASARI 1550-1568, V, pp. 434-435: cfr. BOSSAGLIA 1976, pp. 801-804): FIORIO, VALERIO 1977, pp. 126, 128; AGOSTI 1990, pp. 179, 181, 183-184, 198-199, nota 68; BENATI 2009, pp. 161-164; PRINCIPI 2014, pp. 119-120. Il rilievo dell'*Annunciazione* gode, almeno da inizio Settecento, della fama di immagine miracolosa (ARRIGONI, BERTARELLI 1936, pp. 38-39), e attorno ad esso, nel portico del Camposanto, è allestita una cappella che, nel 1725, è ingrandita e diventa chiesa con il nome di Santa Maria Annunciata in Camposanto (la prima menzione *in loco* è LATUADA 1737-1738, II, pp. 110-111, da cui si apprende che, nella cappella originaria, il rilievo fungeva da ancona «alzato nel mezzo della stanza, acciò per metà servisse di chiesa, e per l'altra di sagristia», e che, nel 1725, «per ridurre la pietra della Vergine miracolosa in proporzione di altezza alla di lei lunghezza, vi fu aggiunto al di sopra in forma piramidale

ricorda Martino Bassi, il disegno del rilievo era stato predisposto dal predecessore di Pellegrino, Vincenzo Seregni, e le figure erano già scolpite quando Pellegrino decide di intervenire modificando l'ambientazione della scena: al posto della stanza prospetticamente ineccepibile e ricca di «partimenti et fantasie» che Seregni aveva previsto, Tibaldi inserisce un fondale minimalista – pareti lisce, assenza di ordini e incorniciature, un camino spoglio come unico arredo – giocato su due livelli di profondità; ragionando da pittore sull'effetto che il rilievo avrebbe sortito nella vista dal basso, struttura primo e secondo piano su due diversi orizzonti così da ribaltare quasi la composizione verso il davanti e accrescerne l'impatto. Bassi, dalla prospettiva dell'architetto, vuole dimostrare davanti al Capitolo quanto un espediente simile sia inaccettabile e non lesina tutto un ventaglio di riferimenti illustri:

giamai, in una sola opera di prospettiva, non ho io udito che si trovasse più d'un orizzonte et d'una distanza. Ma, se questo mio parlare non vi pare a proposito, notate in Euclide et Vitellione ciò che essi dicono nelle loro demonstrationi, cioè *ponatur oculus* et non mai *ponatur oculi* [...] né altrimenti si vede nella pratica del Durero, del Serlio et del nobilissimo et intendentissimo Patriarca d'Aquileia [*Daniele Barbaro*] [...] oltre le auctorità di que' grand'huomini addotte, dalle quali mi partirò mai, se altra viva ragione non mi si mostra, vi sono ancho le belle opere de' nostri eccellenti moderni, che si fatte sconvenevolezze hanno fuggito, come sono Giulio Romano, il Genga, Baldassar Petrucci, il gran Mantegna, Rafael da Urbino, ch'io doveva dir prima, et tanti altri.⁷⁵

un altro bianco marmo, con iscolpito il Padre Eterno scortato da angeli, in atteggiamento d'intervenire alla Incarnazione del Verbo Eterno, mentre già si trovava rappresentato in figura di colomba nell'antico marmo lo Spirito Santo»). La lastra era pensata per essere montata sull'architrave della porta verso Compedo – di qui il profilo ogivale previsto in origine, come sembrano far intendere le tavole a corredo di BASSI 1572 – e per ornare sia l'esterno che l'interno della testata del transetto: così si spiega perché Pellegrino, stando al referto di BASSI (1572, p. 19), dichiara di aver stabilito l'orizzonte del rilievo a una certa altezza «perciocché torna a livello dell'altro orizzonte dell'istoria di fuori incominciata (voleva egli dire dall'altra parte del sasso)». E, a conferma, si può portare sia il passo di Latuada stralciato poco fa sulla doppia esposizione del marmo nella cappella del Camposanto sia BELTRAMI (1900, p. 25), che scrive di aver «potuto, or sono più di dieci anni, constatare come il marmo dell'*Annunciazione* [...] sia scolpito anche nel suo verso». In effetti, basta girare attorno all'altare maggiore della chiesa dell'Annunciata in Camposanto per accorgersi che la struttura settecentesca lascia vedere il retro del rilievo, dove figura, in stato di abbozzo, l'episodio dell'*Annunciazione*, diversamente formulato e di formato minore rispetto all'omologo sulla faccia principale (ma sulla questione meriterà tornare in altra sede). Purtroppo i documenti non citano l'autore del rilievo, ma il riferimento, ricorrente negli studi almeno da NICODEMI (1957, pp. 823, 826), a Pellegrino Tibaldi è reso inverosimile dai passi dei *Dispareri* in cui si fa presente che nella lastra «l'architetto antecessore a questo [*Seregni*] fece già, d'ordine dei signori del Capitolo, scolpire l'annunziatione; dico la Madonna et l'angelo di molto rilievo» (BASSI 1572, pp. 15, 20). Sulla base di un pagamento che Angelo Marini riceve dalla Fabbrica, il 4 luglio 1565, «in salmis duabus credae, pro fatiendo modellum unius quadri proponendo ad portam», è stato ipotizzato che fosse stato lui a preparare il rilievo «da porre nella lunetta sopra l'andito della porta» e che, con l'insediamento di Pellegrino nel Duomo, non se ne fosse fatto nulla (*Annali* 1877-1885, IV, p. 58; BENATI 2009, p. 163, nota 31; cfr. per un diverso parere: ZANUSO 2008b, p. 432). I pezzi sicuri del *corpus* del Siciliano non reggono il confronto con le figure, raffinate e moderne, dell'*Annunciazione*, più in debito – per dirla in breve – con il mondo di Leone Leoni che con quello, datato ma ancora così pregnante per uno scultore come Marini, del Bambaia. Forse, allora, merita ricordare che entro il 3 dicembre dello stesso 1565 – e sembrano davvero le ultime battute del cantiere – i deputati Giovanni Andrea Rozzi e Sforza Morone fanno rifare a Francesco Brambilla il modello d'insieme della porta, «satis pulcherrimus et excellens» (*Annali* 1877-1885, IV, p. 59): che sia a ridosso di questo incarico, giusto l'anno prima dell'arrivo di Tibaldi nella Fabbrica, che va collocata la messa a punto di «tanto marmo»? Come segnala Giovanni Agosti, una copia di formato rettangolare dell'*Annunciazione* era murata – insieme con un rilievo raffigurante il *Sogno di Giuseppe* (per SCOTTI 1972, p. 88, nota 24, potrebbe essere una traccia per immaginare il *verso* della lastra nel Camposanto) – nella cappella del palazzo già Stanga Attendolo Bolognini di via Cappuccio (SALA 2011-2012, pp. 59-61, 91: verosimilmente il rilievo è posteriore al 1725).

⁷⁵ BASSI 1572, pp. 16, 39; cfr. il commento di BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 1811-1812; REPISHTI 2017b, p. 44. Per la citazione di Mantegna: AGOSTI 2005, pp. 394, 429, nota 153.

Accanto ai pilastri della trattatistica d'architettura, Bassi inserisce volutamente una lista di pittori celebri per impedire che la discussione fosse spostata e risolta sul piano della pittura e delle sue regole; alla sua lunga dissertazione – non priva in coda di alcune proposte di correzione – Pellegrino risponde in due battute, chiarendo le ragioni del secondo orizzonte e facendo abilmente leva sul fatto che il barone Paolo Sfondrati, presente alla riunione, era stato via via messo a parte delle soluzioni adottate. A questo punto della seduta deve essersi svolto un siparietto che merita di non essere passato sotto silenzio. Nel mostrare a tutti «una figura ignuda in forma d'angelo, la quale non haveva sott'alcun piano [...] né sopra a quale avesse a posare», l'architetto del Duomo chiede polemicamente a Bassi: «Voi, che d'orizzonte parlate, qual è l'orizzonte de la figura?». A questa provocazione, forse un po' grossolana, non sembra che sia seguita alcuna risposta, ma, mentre Pellegrino esibisce la figura – probabilmente un disegno o una statua realizzati per l'occasione – salta su Carlo Urbino e si rivolge «imperiosamente» a Bassi dicendo: «fate hor voi una figura come questa!». ⁷⁶ Nonostante il pittore cremasco sia stato messo a tacere in pochi istanti da Sforza Morone e non si abbia notizia di altri suoi interventi lungo la seduta, la solidarietà dimostrata verso Pellegrino Tibaldi apre uno squarcio, spontaneo e non equivocabile, su un nodo delicato come quello dei rapporti tra il nuovo architetto del Duomo e gli artisti locali. Basterebbe la schiettezza di questa scena per far vacillare le letture che, a più riprese, hanno ricamato su pretese contrapposizioni, nella Milano di San Carlo, tra artisti locali e forestieri, inanellando per i primi una genealogia di marca prospettica che trova spazio più nelle speculazioni anti-vasariane di Lomazzo che non nella realtà dei fatti e dello stile. ⁷⁷ Il percorso stesso di Carlo Urbino parla chiaro in merito: pienamente inserito dalla metà degli anni Cinquanta in alcuni dei maggiori cantieri cittadini (Santa Maria presso San Celso, San Lorenzo, Santa Maria della Passione...), non esita a collaborare con colleghi provenienti da fuori città, come Giulio o il controverso Bernardino Campi; appassionato, sulla scia delle speculazioni di Leonardo, di teoria della pittura e di prospettiva, discipline cui dedica un trattato, si rivela però completamente estraneo al richiamo alla regola fatto a Pellegrino da Martino Bassi e decide di prendere le parti del primo. ⁷⁸ E si che, a ben vedere, Urbino avrebbe anche avuto dei buoni motivi per osteggiare l'ascesa di Tibaldi: accentrando tutte le commesse interne al Duomo, l'architetto aveva infatti precluso ogni ulteriore coinvolgimento ai pittori – tra cui Urbino stesso e anche l'altro perito convocato alla seduta, se identificabile con Giovanni Battista Pozzi – che negli anni precedenti avevano servito la Fabbrica con mansioni progettuali: la vicenda delle vetrate, a questo riguardo, è abbastanza emblematica. Per questo motivo – si tratti di una sincera attestazione di stima o più banalmente di piaggeria – il gesto partigiano del cremasco è la spia di una trama di rapporti che forse va chiaroscurata più attentamente.

⁷⁶ BASSI 1572, p. 20, che continua così: «io risi, et stetti per dir a lui quello che già disse un poeta all'Albicante che, per fare anch'esso il poeta e trovare una rima, che gli bisognava, haveva detto, che i gatti erano simulardi» (con riferimento ad ARETINO 1539, p.s.n.: «Hanno del simulardo come i gatti, / Dite voi, ragionando de' tedeschi, / Comparison che ci ha tutti disfatti»; REPISHTI 2017b, p. 46, nota 175).

⁷⁷ Un tema caro, *in primis*, a Giulio BORA (1980; 1998; 2003; 2015; 2017).

⁷⁸ Sull'artista, tenendo a mente le osservazioni di G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, p. 249, di TANZI 1999, pp. 15-16, 28-29, e di AGOSTI, STOPPA 2014, p. 300; 2017b, pp. 11-12, 14-15, si dispone di una monografia (CIRILLO 2005, da integrare con CIRILLO 2007) e di una voce biografica recente (BONCI 2020, da integrare almeno con CAVALLINI 2013). Per il controverso Codex Huygens, oggi presso la Pierpont Morgan Library di New York (inv. 2006.14): PANOFKY 1940 e, da ultimo: R. Eitel-Porter, J. J. Marciari, in *Italian Renaissance* 2019, pp. 206-208, n. 52. Non è da escludere che Carlo Urbino avesse bene in mente l'ambiente romano dei primi anni Cinquanta: merita infatti un supplemento d'indagine la collaborazione, documentata dalle *Rime* di LOMAZZO (1587, p. 230), alla messa a punto delle illustrazioni del *Trattato di Scientia d'Arme* di Camillo AGRIPPA (1553: cfr. GATTI 1977, pp. 103-106).

La questione sollevata da Martino Bassi non sembra portare a molto, perché nessuno degli esperti coinvolti ritiene che valga la pena approfondire. Alla base di questo atteggiamento sta il pensiero diffuso che, in pittura, l'ortodossia delle regole venga sempre dopo la ricerca dell'effetto voluto.⁷⁹ Scrive infatti Bassi:

non badarono punto a quello che si dicano né Euclide né gli altri autori, solo si compiacquero di dire che i lor pittori facevano le historie nell'altezza che a loro piaceva, con i piani apparenti, perché così era in uso, non mirando che non di pittura si trattava, ma sì bene di scoltura di gran rilievo, et che andava posta in grande altezza. Delli due orizzonti, né delle due distanze, né dei piani interrotti (detti tante volte per necessità) non vi fu pur una parola, perché forse che il trattarne non faceva al proposito per la salvezza delle lor opinioni [...] vi fu ancho un certo, chiamato il Pacchiotto, il quale non mancò con un certo suo modo ardito di dire che vi erano stati degli altri maestri i quali non havevano guardato a cotali sottigliezze, perché et di scoltura et di pittura havevano fatto ciò che gli era tornato bene, quasi per l'opere loro non si vegga che ci sono stati di poco esperti assai et che, se ciò che egli disse fosse pur vero, Baldassare [*Peruzzi*] tra gli altri non haverebbe finto in pittura il quadro di sopra detto nella Pace, a Roma, appiccato con i chiodi, se si potesse fare ciò che torna bene.⁸⁰

Non diversamente per gli altri “capi d'accusa” rivolti contro Pellegrino, vale a dire i nuovi progetti del battistero, dello scurolo e del coro: Pellegrino, «con faccia allegra et tutto baldanzoso», sembra prendere poco sul serio le argomentazioni del giovane Bassi e se la cava quasi sempre senza entrare nel merito delle questioni e mostrando i disegni progettuali concordati con i deputati della Fabbrica. Dopo la discussione dell'ultimo punto:

fummo di nuovo richiamati alla presenza loro, che ancora facevano gran bisbiglio, parlandosi l'un l'altro delle nostre proposte et risoluzioni; finalmente, dopo molte cose divisate, da chi in una guisa et da chi in un'altra, delle quali, per non esser troppo prolisso, per hora le taccio, fu detto che m. Pellegrino operava et haveva operato per pratica, et ch'io per la scienza haveva dimostrato con ragione quanto eravamo diversi di pareri, quasi volesser dire che la scienza non avesse che fare con la pratica, et con questo ogni huomo si partì per all'ora risoluto.⁸¹

Sotto gli occhi di Carlo Borromeo, il giorno stesso della seduta (1 dicembre 1569), è votata l'inconsistenza delle accuse contro Tibaldi, relegate a un «perpetuum silentium».⁸² Non pago della risoluzione, Martino Bassi passa tutto l'anno successivo a raccogliere, in giro per l'Italia, il parere di architetti famosi – Andrea Palladio, Jacopo da Vignola, Giorgio Vasari e Giovanni Battista Bertani – in merito ai punti sollevati nel suo memoriale: un'«autentica assise dell'architettura manieristica, uno straordinario areopago, dalle cui voci sarebbe puerile

⁷⁹ Giorgio Vasari esprime bene il concetto rispondendo a BASSI (1572, p. 47): «tutte le cose dell'arte nostra che di loro natura hanno disgratia all'occhio, per lo quale si fanno tutte le cose per compiacerlo, ancora che s'habbia la misura in mano et sia approvata da' più periti et fatta con regola et ragione, tutte le volte che sarà offesa la vista sua et che non porti contento, non s'approverà mai che sia fatta per suo servitio, et che sia né di bontà né di perfezione dotata. Tanto l'approverà meno, quando sarà fuor di regola et di misura. Onde diceva il gran Michel' Angelo che bisognava haver le seste negli occhi et non in mano, cioè il giudicio, et per questa cagione egli usava tal volta le figure sue di XII et di XIII teste, secondo che le faceva raccolte o a seder o ritte, et secondo l'attitudine, et così usava alle colonne et altri membri et a componimenti, di andar più sempre dietro alla gratia che alla misura» (cfr. BAROCCHI 1971-1977, II, p. 1824).

⁸⁰ BASSI 1572, p. 21 (cfr. BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 1817-1818). Il riferimento è alla *Presentazione della Vergine al tempio* affrescata da Baldassarre Peruzzi in Santa Maria della Pace a Roma (citata anche altrove nei *Dispareri*: BASSI 1572, p. 46).

⁸¹ BASSI 1572, p. 29.

⁸² AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, c. 367 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 100-101).

attendarsi risposte in termini critici attuali».⁸³ Con i loro responsi, e una ricostruzione necessariamente parziale dell'accaduto, il giovane architetto imbastisce un fortunato *pamphlet*, intitolato *Dispareri in materia d'architettura, et prospettiva*, che andrà a stampa due anni più tardi a Brescia, fuori dai confini dello Stato di Milano, godendo da subito di una certa fama.⁸⁴ Ma, nonostante questo, il riscatto di Bassi all'interno della Fabbrica del Duomo avverrà quasi vent'anni più tardi, solo dopo la partenza di Pellegrino per la Spagna.⁸⁵

Tenendo come barra del discorso gli impegni di carattere figurativo di Tibaldi in Duomo, vale forse la pena seguire separatamente i vari filoni della sua attività e, come si è fatto per le vetrate, provare a capire le dinamiche interne a ciascuno: la tipologia dei modelli messi a punto e le modalità di trasmissione, le istruzioni dai piani alti e la fisionomia dei collaboratori, dentro e fuori dalla Fabbrica del Duomo.

La risistemazione del presbiterio, fortemente voluta da Carlo Borromeo e avviata poco dopo l'insediamento del nuovo architetto, è l'ombelico del cantiere del Duomo. In poche parole, il grande progetto ideato da Pellegrino, scenografico e funzionale al tempo stesso, consisteva nel: demilitare lo spazio attraverso la recinzione in muratura delle ultime quattro campate della navata e la rimozione, dall'ambulacro circostante, di altari secondari e di tombe sospese al soffitto; sopraelevare il piano pavimentale per assicurare piena visibilità ai poli liturgici e ricavare lo scurolo sottostante (con funzione di coro iemale per i canonici); distinguere in modo rigidamente gerarchico i livelli, dal coro basso, destinato ai laici e al governatore, fino al tabernacolo; collocare all'imbocco del presbiterio i due pulpiti, addossati alle colonne d'ingresso, il gruppo statuariale della *Crocifissione* sull'architrave alla sommità e – come modifica in corso d'opera – una coppia di organi. Il recinto murario che corre tutt'intorno a quest'area è ricoperto all'esterno da un parato marmoreo, il cosiddetto tornacoro, e, all'interno, ligneo: quest'ultimo è impegnato, nelle campate interne, dal coro dei canonici e nelle campate d'ingresso, sotto gli organi, dalle balconate riservate ai musicisti.⁸⁶

Della costruzione degli stalli del coro dei canonici si occupa da subito, cioè dal luglio 1567, il *lignamarius* Paolo Gaza che ovviamente deve attenersi «al disegno che sarà sottoscritto per li s.ti s.ri electi in se ma con lo ingegnere», cioè Pellegrino.⁸⁷ A queste date, Gaza si avvia a diventare uno specialista nel settore: può già vantare la messa in opera del coro di San Barnaba e, di lì a poco, in parallelo con l'impresa del Duomo, avrebbe lavorato al coro di Santa Maria presso San Celso, su disegno di Galeazzo Alessi.⁸⁸ Una mole di impegni che riesce a sostenere

⁸³ La citazione è tratta da PERONI 1967, p. 282.

⁸⁴ Mostrano di conoscere l'opera sia LOMAZZO 1590, p. 282, sia Federico Zuccari, che, in una lettera a Ludovico Carracci del 2 agosto 1604, si rivela al corrente dei contrasti intercorsi tra Pellegrino e Martino Bassi (BOTTARI, TICOZZI 1822-1825, VII, pp. 516-519, n. XXXVIII; ma su questa testimonianza cfr. PIERGUIDI 2012). I *Dispareri* saranno riediti a Milano, per le cure dell'architetto Francesco Bernardino Ferrari, nel 1771.

⁸⁵ Per la biografia di Martino Bassi: REPISHTI 2017b, pp. 10-20.

⁸⁶ Per seguire il cantiere del presbiterio del Duomo, prima e dopo l'insediamento di Pellegrino nella Fabbrica, bisogna affidarsi alle ricerche di SCHOFIELD 2010; 2011, pp. 143-145; 2012 (cfr. anche CUPPERI 2012, pp. 272-274).

⁸⁷ Sul coro dei canonici del Duomo, tenendo conto delle aperture di ROCCO 1939, pp. 93-113; BRIZIO 1973 e CINOTTI 1973, pp. 274-280, si può contare, da ultimo, su BOFFADOSSI 2019.

⁸⁸ AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 178, fasc. 1-2 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 69-70). Su Paolo Gaza, attivo anche presso la Certosa di Pavia: FORCELLA 1895, pp. 40-42; RIEGEL 1998, pp. 138-139; PARTSCH 2006; GIANI 2014-2015, pp. 250, nota 5, 282, 284-285, 699-700, n. 103. Nel dicembre 1579 sono documentati lavori di Gaza «de aptanda sede», su disegno di Pellegrino, in San Vittore al Corpo (DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 35, 48, nota 95): non è chiaro se si tratti di un tentato avvio del coro, che sarà realizzato intorno al 1583 da Ambrogio Santagostino (cfr. LISE 1976).

grazie all'aiuto della sua bottega, formata perlopiù da intagliatori fiamminghi e tedeschi.⁸⁹ L'incendio scoppiato in Camosanto nell'agosto 1569 – la stessa occasione in cui muore il maestro vetraio Corrado De Mochis – infligge ingenti perdite anche a Gaza che, creduto in un primo tempo colpevole, deve subire un processo. Una volta scagionato si rimette al lavoro, ma, allo stato attuale, non si riesce a capire né quale impatto abbia avuto l'incendio sull'attività dei due anni precedenti né a che punto fosse arrivato quando, l'1 febbraio 1571, il Capitolo sembra ridefinire nuovamente tutto il progetto del coro.⁹⁰ È qui che per la prima volta si accenna al programma iconografico dei settantatré stalli in legno di noce, che dovranno essere decorati con *Episodi della vita di Sant'Ambrogio*. E fin da subito è chiarito il procedimento da seguire per la messa a punto delle scene intagliate:

ma perché sopra l'istoria di S. Ambrogio si potrebbe, per la parte della Veneranda Fabrica, far molte difficoltà et con molto pregiudicio dil maestro, perciò essi signori, per ovviare a tale fatto, condannano il sudetto maestro che habbi di far a sue spese prima un modello di terra overo bozzadura di ogni quadro, ricevendo però all'incontro l'inventioni disegnate, però a spese delli signori deputati, sì per l'istoria come per il breve che va sotto alla detta historia, per le cui lettere spettanti a detto breve si haverà di havere nuova consideratione, conforme alla fatica et spesa che vi anderà, non essendosi per li sudetti signori fatta altra consideratione per le cause come di sopra, et ancho li disegni delle inventioni delle figure che vanno nelli altri quadri, quali inventioni et brevi si habbino dalli predetti signori deputati di consignare del tutto espedito et designate al sudetto maestro in termine di mesi sei, acciò che non resti impedito per il tempo limitatogli come di sotto; et l'inventioni siano conforme alla fatica, et non di più fattura delli quadri già fatti, se bene non anchora politi.⁹¹

La Fabbrica si impegna a fornire, a sue spese ed entro sei mesi, le «inventioni disegnate» degli episodi: sulla base di queste, prima di procedere all'intaglio, Gaza dovrà sottoporre all'approvazione dei deputati dei bozzetti preliminari in terracotta. Il ciclo ambrosiano, destinato agli schienali degli stalli maggiori, sarebbe stato completato da due serie di raffigurazioni minori, incentrate su figure singole: i *Santi* le cui reliquie sono venerate nella diocesi di Milano, posti sotto gli *Episodi della vita di Sant'Ambrogio*, entro cornici oblunghe, e i *Santi arcivescovi* della città, sugli schienali del capitolo minore (vale a dire dei trentasei seggi di taglia inferiore posti davanti agli stalli principali, a completamento del coro).

Il cantiere procede molto a rilento, tanto che ancora nell'interrogazione del 1574, un anno dopo il termine previsto, la Fabbrica domanda a Pellegrino: «Perché non date gli disegni, conforme al solito, a' maestri delle invedriate et a maestro Paolo legnamaro per il choro?». E lui risponde:

Per conto delli disegni del choro dico che, quando fu venuto a Milano il maestro per intagliar in legname l'istoria delle sedie, s'attese alle dette historie molti mesi, tanto che se ne fecero il numero de otto; ma poi maestro Pavolo legnamaro mi disse che faceva più bisogno d'havere le figurette de' Corpi Santi et de' Arcivescovi, poi che senza quelle non poteva piantar il choro, et che l'istorie si sarebbero sempre potuto fare et poi porle in opera de mano in mano, secondo che se fossero venute facendo, et a tale figurette s'è sempre atteso. Né si pò dolere maestro Pavolo che, quando ho havuto li soggetti de dette

⁸⁹ Tra i quali «magister Franciscus de Momo Flamengus», «Giulio de Richi tedesco», «Giovane de Gasto flamengo», «dominus Theodorus di Vogherio Flamengus», «Theodorus Flamenghus»: ASDMi, X, Metropolitana, 67, 8-13 (BOFFADOSSI 2019, p. 131, nota 45).

⁹⁰ AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 178, fasc. 3 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 112-113). L'accordo è ratificato alla presenza di Pellegrino, dei deputati Battista Visconti e Carlo Archinto e, in veste di periti, degli ingegneri Francesco Pirovano e Giovanni Battista Lonato. Il termine previsto per i lavori è il giorno di Natale del 1573.

⁹¹ L'ultima frase lascia immaginare che, l'1 febbraio 1571, la messa a punto dei «quadri» ambrosiani fosse già stata iniziata (diversamente da quanto sembra affermare BOFFADOSSI 2019, pp. 131-132).

figure o de' Corpi Santi o d'Arcivescovi, ch'io l'habbi fatto perdere tempo, et, se pur l'ha perso, è statto perché li sogetti non si sono potuto havere senza lungo studio, che ancora di presente ne mancano; però, per non perder tempo, siamo ritornati alle historie, che già sono apparecchiati li disegni per intratenere il maestro sin a Pasca di Resurrectione. Né mi voglio escusare né asconder il vero che, s'io fosse statto più diligente, che non si fossero fatte una o due historie di più che non s'è fatto; però in parte anco n'è statto causa l'aspettar de giorno in giorno che le figurette si sapessero per fornirle, dicendo anco che non si fano alcuni chori d'importanza, et dove vadino historie o di rilievo o di tarsia, che non vada molti anni più in lungo che non si fa con il fenimento del resto del choro, et che pur si galde a decine d'anni, se bene non sono pieni tutti li quadri delle historie, che si vengono ponendo mentre si fano.⁹²

Il problema principale, sembra di capire, era che tutta la catena di montaggio, disegni-bozzetti-intagli, dipendeva dall'alto per la fornitura dei soggetti e, in particolare, dalle ricerche che alcune personalità dell'*entourage* di Carlo Borromeo – Pietro Galesini e, in un secondo momento, Carlo Bascapè – stavano portando avanti su Sant'Ambrogio e la chiesa milanese delle origini.⁹³ Temi cari all'arcivescovo – «alter Ambrosius», come ebbe a definirlo Cesare Baronio – che mirava a farne le basi della sua opera di riforma diocesana. Il «lungo studio» cui accenna Pellegrino nella dichiarazione era dunque dovuto alla volontà proto-filologica di recuperare raffigurazioni che fossero in qualche modo verificate sulle fonti antiche, scritte o iconografiche: una tendenza, agli esordi dell'archeologia cristiana, che sarà portata avanti con maggior coerenza di intenti negli anni del cugino Federico Borromeo.⁹⁴

Come si evince bene dalla risposta all'interrogazione, per non sprecare tempo e tenere impegnata la bottega di Gaza, Pellegrino disegna più serie iconografiche in contemporanea. La maggiore urgenza dei *Corpi Santi* e degli *Arcivescovi*, «poi che senza quelle non poteva piantar il choro», era dovuta al fatto che si trattava di parti fisse della struttura degli stalli e non mobili come i riquadri con *Episodi della vita di Sant'Ambrogio*: per questo motivo le due serie a figure singole andavano approntate prima del montaggio dell'insieme, che avrà luogo lungo l'anno 1576, mentre buona parte del ciclo ambrosiano è stata realizzata dopo questa data e inserita negli stalli già montati.⁹⁵

I pagamenti della Fabbrica tengono traccia dell'attività grafica preparatoria, interamente sulle spalle di Tibaldi, almeno a partire dal 1572 e fino alla morte dell'artista, dopo la quale il testimone passerà, per le scene restanti, ad Aurelio Luini e a Camillo Procaccini.⁹⁶ Di tutti questi

⁹² *Annali* 1877-1885, IV, pp. 89, 96. Rileggendo il passo, sembra quasi che il «maestro» intagliatore citato all'inizio, venuto da fuori città, non coincida con Paolo Gaza, che compare subito dopo: in effetti, Gaza deve trovarsi già a Milano quando inizia il cantiere del coro del Duomo. Forse, dunque, è lecito immaginare che, fin dall'inizio, sia stato affiancato da collaboratori, specialmente per l'intaglio delle scene figurate (cfr. oltre nel testo).

⁹³ È uno snodo, caro già alla BRIZIO (1973) e approfondito dalla DALLAJ (1984), su cui ha fatto ulteriore chiarezza BOFFADOSSI 2019, pp. 135-139. Da ultimo, cfr. anche ALBUZZI 2015. Per Galesini: cap. 5 (nota 46); per Bascapè si può ancora contare su PRODI 1970.

⁹⁴ Sul tema bisogna partire da AGOSTI 1996a.

⁹⁵ Il montaggio del coro, sollecitato nell'aprile 1576 dal visitatore apostolico Girolamo Ragazzoni (*La visita* 2010, I, p. 32), segue la messa a punto del nuovo pavimento del presbiterio, sopraelevato dallo scurolo sottostante. Come registra Giovanni Battista CASALE (1554-1598, p. 286), buona parte dell'installazione sembra avvenire tra luglio e dicembre 1576 (l'1 luglio, infatti, «se ritrovò uno altar postizo de asse nel cor del Domo avanti alli primi scalini et se li pose sopra il tabernacolo di bronzo, che era sopra l'altar grande solito, col Santissimo Sacramento, et se li tirò le tapazerie altra ver il coro, perché volevano cominciare le nove sedie, perché quelle che li erano erano di pobia et erano stà mese per modo di provisione sin che feniva le sopra dette in dominica, et ditta dominica se ritrovò ancora in ditto cor il l'ustrissimo [*sic*] Cardinale Borrome' alla mesa, ben che era per tal effetto ritirato il cor così piccolo cioè l'altare così inanti acìò poteseno fabricare il cor novo fatto d'intaglio, et adi 18 dicembre levorono il ditto altare postizo et usorno il solito altar grande per officiare benché il coro non era ancora dil tutto finito, et questo fecero per la mesa che voleva cantare»).

⁹⁶ Per ripercorrere i pagamenti a Pellegrino: BOFFADOSSI 2019, p. 133, note 60-61; per quelli ad Aurelio (14 maggio, 20 settembre e 18 ottobre 1591) e a Camillo (6 marzo 1598; 14 maggio 1602): CINOTTI 1973, pp. 280,

disegni, distinti a seconda della serie di appartenenza tra «magni» (cioè, le «historie») e «parvi» (cioè, le figure singole), restano fortunatamente tre esempi superstiti: *in primis*, presso la Biblioteca Ambrosiana, due modelli rifiniti per le scene del *Miracolo delle api* e di *Sant' Ambrogio che riceve da Valentiniano I le insegne consolari per il governo delle provincie di Liguria ed Emilia*, destinate a occupare il secondo e l'ottavo degli stalli maggiori, partendo dal lato del Vangelo (figg. 36-37).⁹⁷ Per entrambi si potrebbe disporre di un utile termine *ante quem se* – come è lecito immaginare – l'esecuzione delle formelle ha seguito l'ordine della narrazione: infatti, nella risposta appena vista all'interrogazione dei fabbricieri (1574), Pellegrino ripercorre le prime fasi del cantiere e non manca di precisare che «s'attese alle dette historie [di Sant' Ambrogio] molti mesi, tanto che se ne fecero il numero de otto». ⁹⁸ Il terzo esempio, nella serie a figura singola dei *Corpi Santi*, è uno studio per la figura di *Santa Marcellina* – la sorella di Sant' Ambrogio «CVIVS CORPVS IN S. AMBROSIO MA(IOR)» – conservato presso il Kunstpalast di Düsseldorf (figg. 39-40): anche in questo caso, sulla base di quanto detto, si può ritenere che sia stato eseguito entro il 1576.⁹⁹ La sovrapposibilità palmare tra questi disegni e i rilievi corrispondenti fa pensare che, al netto dello scarto di dimensioni, si tratti dei cartoncini passati di mano in mano durante la messa a punto delle formelle: non a caso, per facilitare le fasi successive del lavoro, ogni dettaglio – dalle membrature architettoniche alle pieghe minute delle vesti – è individuato da un tratto netto e conchiuso di penna, leggermente spennellata qua e là di inchiostro diluito per restituire l'effetto delle diverse profondità. A fine secolo, anche Camillo Procaccini si avvale della stessa tecnica per facilitare la traduzione su legno dei suoi modelli.¹⁰⁰

Dal punto di vista figurativo, il ciclo del coro del Duomo si può leggere in parallelo a quello delle vetrate, pressoché contemporaneo ma concluso nel 1576, tanto che le soluzioni adottate, pur nella diversità di formato e *medium*, sono di fatto le stesse. Come se fossero scenografie teatrali, Pellegrino inventa una serie variegatissima di scatole prospettiche, perlopiù di carattere architettonico, in cui gioca a disporre folle di comparse michelangiottesche grazie all'ausilio di livelli sfalsati, buche nel primo piano, loggiati e cortine, incastri di pedane e gradinate di ogni foggia. Grazie a questi espedienti, nonostante i limiti imposti dallo spazio ristretto degli schienali e dalla continuità della narrazione, l'artista riesce a far sì che settanta e più formelle non ingenerino alcun effetto di ripetizione. E chissà che il lavoro al coro del Duomo non sia servito da prova generale per il mastodontico ciclo ad affresco del chiostro degli Evangelisti

302, nota 223; CAIRATI 2014, p. 402, n. 259. Si può immaginare che Pellegrino avesse iniziato a fornire disegni per il coro anche prima di quanto attestato dai pagamenti: non credo sia fuori luogo ricordare che, il 1 febbraio 1571, al momento della convenzione tra la Fabbrica del Duomo e Gaza, alcuni «quadri» erano «già fatti, se bene non anchora polito» (cfr. nota 90).

⁹⁷ Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 271 inf., n. 87, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, 489 × 307 mm, parzialmente quadrettato, nel margine inferiore antica iscrizione «Campi»; n. 88, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, su tracce di matita nera, 498 × 308 mm, riferito dubitativamente a Bernardino Campi da Philip Pouncey. Entrambi sono stati attribuiti a Tibaldi e connessi alle formelle del coro del Duomo da BORA (1971, p. 52, al n. 82; cfr. per le iconografie: E. Brivio, in *Ambrogio* 1998, pp. 75-77, nn. 21a-b). Lo stesso Bora ha individuato, al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, una copia a matita nera da un modello perduto di Pellegrino raffigurante *Il prefetto del pretorio Probo invita Ambrogio a unirsi al consiglio* (inv. Au. C 941, cfr. BOFFADOSSI 2019, p. 133, nota 61).

⁹⁸ Non a caso, le formelle riferite con sicurezza ad Aurelio Luini e a Camillo Procaccini interessano gli episodi finali della vita di Sant' Ambrogio: cfr. nota 100.

⁹⁹ Düsseldorf, Kunstakademie, Graphische Sammlung, inv. 6421 (come Giovanni Francesco Bezzi, detto il Nosadella), penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 385 × 205 mm, già nella collezione di Lambert Krahe (1712-1790), primo direttore della Kunstakademie di Düsseldorf.

¹⁰⁰ Cfr. i modelli di Camillo Procaccini per il coro del Duomo resi noti, grazie a un suggerimento di Gemma Donati, da POUNCEY 1966, pp. 96-97, 107-108.

all'Escorial: anche là Pellegrino si limiterà ad approntare – per ognuna delle *Scene della vita della Vergine e di Cristo* – un modello grafico, analogo almeno per dimensioni a quelli della Biblioteca Ambrosiana, da affidare poi a un' *équipe* di pittori.

Come stabiliva la convenzione dell'1 febbraio 1571, a partire dai cartoncini di Pellegrino doveva essere realizzato un «modello di terra ovvero bozzadura» che, oltre a facilitare l'operazione dell'intaglio, avrebbe permesso ai deputati della Fabbrica di controllare subito la riuscita tridimensionale dei singoli episodi. Il procedimento non era di certo una novità, dato che l'uso di bozzetti in terracotta nel Duomo di Milano è attestato già a inizio Cinquecento, al tempo di Cristoforo Solari, e continuerà ben oltre il secolo, come provano le raccolte del Museo del Duomo.¹⁰¹ Per quanto riguarda il coro dei canonici, questa mansione, almeno dal 1573 e fino alla fine del cantiere, è in capo a Francesco Brambilla, che, quasi fosse una specializzazione, funge da interprete “plastico” per la traduzione dei disegni di Pellegrino non solo in legno ma anche in marmo, bronzo e stucco.¹⁰² L'unico suo bozzetto superstite – preparatorio per l'episodio dei *Soldati ariani assaliti dai leopardi mentre Sant'Ambrogio è in orazione* (fig. 38) – permette di capire l'importanza di questa fase intermedia del lavoro:¹⁰³ tenendo davanti il disegno preparatorio (che si può immaginare sulla scorta dei superstiti), Brambilla dà vita ai vari piani della composizione attraverso l'individuazione degli spessori e semplifica i dettagli – le pieghe dei panneggi, le architetture sul fondo o le espressioni dei volti – per renderli più digeribili alla squadra degli intagliatori. Il tutto, ingrandendo il formato così da renderlo più vicino alla dimensione del riquadro finale, e senza tradire la cifra stilistica del modello di partenza.¹⁰⁴ In questo modo, l'opera dello scultore, unico filtro rispetto alle invenzioni di Pellegrino, garantiva l'uniformità di una struttura che, sull'altro versante, richiedeva il lavoro di tutta una schiera di scultori del legno relegati, di fatto, al ruolo di artigiani. Come si è visto, Paolo Gaza era affiancato da una squadra abbastanza folta di collaboratori, perlopiù d'oltralpe: tra questi, si conosce abbastanza bene il profilo del normanno Riccardo Taurino, documentato in Fabbrica dal 1576 e presto attivo anche nel cantiere del San Fedele. Dopo la morte di Gaza (1578), sarà soprattutto lui, insieme con il milanese Virgilio Del Conte, a portare avanti l'allestimento del ciclo ambrosiano, non senza la collaborazione episodica di Angelo Marini,

¹⁰¹ Per l'uso di modelli in terracotta nel cantiere del Duomo di inizio Cinquecento, da ultimo: BOSIO 2014.

¹⁰² Per ripercorrere i pagamenti a Francesco Brambilla, da ultimo: BOFFADOSSI 2019, p. 133, note 58-59, 134, note 71-72 (da integrare con DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 46, nota 48; MORANDOTTI 2005, pp. 237, 247, nota 93). Sulla figura nodale di Brambilla (1530 circa – 1599), che gode di una menzione da parte di VASARI (1550-1568, v, pp. 434-435), è amico di Lomazzo e accademico del Val di Blenio (cfr. *Le tavole* 1997, pp. 29, nota 120, 56, 68) e, oltre a lavorare in Duomo, è all'opera nel Palazzo Regio Ducale (cfr. cap. 5, p. 214), in Santa Maria presso San Celso, in San Sepolcro, in San Sebastiano, alla Certosa di Pavia, nel ninfeo della villa di Pirro I Visconti Borromeo a Lainate, in Santa Maria Maggiore a Bergamo e, forse, anche nel monastero di San Lorenzo del Escorial: MORIGIA 1593, c. 56v (le menzioni che il gesuato fa di Brambilla sono percorribili attraverso SACCHI 2020a, pp. 132, 170, 180, 196-197); BOSSAGLIA 1968, pp. 68, 79, nota 76; 1973, pp. 99, 103, 106, 108-110, 112-114; BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, I, pp. 65-66, nn. 39, 41, pp. 85-86, nn. 167-168, 171-177; II, p. 26, nn. 169-172, 175-176, 178, 180; MARELLI 1969; MAGNI 1971a; 1971b, da aggiornare alla luce di GENTILINI, MORANDOTTI 1990, e in particolare pp. 147-148, 152-156; MORANDOTTI 2005, pp. 60-61, 236-243, *et alibi*; ZANUSO 1998, pp. 96-98; 2008a, pp. 283, 285, 287-290; 2015b; P. Venturelli, in *Milano* 2017, pp. 131-133, n. 23; S. Zanuso, in *Milano* 2017, pp. 271-277, nn. 196-205.

¹⁰³ Museo del Duomo, inv. MR707, 680 × 440 mm: S. Zanuso, in *Milano* 2017, pp. 273-274, n. 202 (per BOFFADOSSI 2019, pp. 133-134, nota 71, il confronto con uno *Studio per leonessa* della Biblioteca Ambrosiana – F 263 inf., n. 9, penna e inchiostro, attribuito a Pellegrino Tibaldi, cfr. MARA 2010, p. 114 – basterebbe a dimostrare che il modello alla base di questa scena sia di mano di Aurelio Luini).

¹⁰⁴ Per le misure dei disegni presso la Biblioteca Ambrosiana: nota 97; per le misure dell'unico bozzetto superstite: nota 103. I riquadri intagliati misurano circa 80 × 43,5 cm (BRIZIO 1973, p. 73).

detto il Siciliano, meglio noto come scultore in marmo, e di altri intagliatori.¹⁰⁵ Dei modelli si fa sempre carico Francesco Brambilla ad eccezione degli ultimi cinque, ancora mancanti dopo la sua morte (1599) e affidati – intaglio compreso – a Giulio Cesare Mangone e a suo padre Giovanni Battista.¹⁰⁶ È così che, durante l'arciepiscopato di Federico Borromeo, dopo quasi mezzo secolo di lavori, si chiude l'impresa del coro dei canonici: i tempi erano cambiati ormai, e tanto più il contesto figurativo, ma la memoria di Carlo Borromeo, da poco fattasi culto, si esprimeva anche nella fedeltà ai progetti elaborati dal suo *protégé*.

La lunga vicenda del coro si intreccia a tutti gli altri interventi voluti nel presbiterio del Duomo da Carlo Borromeo e risolti, grazie ai progetti di Pellegrino, sia sul fronte architettonico che su quello figurativo. Nell'aprile 1570, mentre Paolo Gaza sta riprendendo in mano il lavoro dopo l'incendio della sua bottega, è ormai conclusa sotto l'altare maggiore la costruzione del nuovo scurolo, che tanto era stato contestato da Martino Bassi.¹⁰⁷ Si tratta di un ampio ambiente di pianta circolare, pensato per fare da coro durante l'inverno e provvisto, tutt'intorno all'altare centrale, di una corona di otto colonne di marmo mischio: questa struttura, oltre a ricavare in pianta una sorta di ambulacro, determina la foggia particolare della volta su cui, proprio nell'aprile 1570, si inizia a ragionare. I Deputati della Fabbrica, infatti, vorrebbero che fosse ornata «de stucho cum aliquo auro perfilato in dicto ornamento» e commissionano un primo progetto a Pellegrino; curiosamente, poco tempo dopo (maggio 1570), oltre a ribadire la commissione a Tibaldi, bandiscono un appalto pubblico, rivolto ai «peritos in arte stuchi», perché presentino le loro proposte. Il fatto che, nel mese di luglio, il «modellum» ritenuto migliore sia quello elaborato dall'architetto del Duomo fa sospettare che fosse stato imbastito un finto bando. A questo punto, prima di avviare i lavori, entra nuovamente in scena l'intenditore Alessandro Caimi, che, in riferimento al disegno «in forma parva» di Pellegrino, deve esprimersi sullo spessore da conferire ai rilievi in stucco: sono effettivamente da modellare «de basso rilievo» o merita che siano spiccati maggiormente dalla volta?¹⁰⁸ Sentito Caimi, si procede con le formalità e il progetto è varato in via definitiva il 31 luglio con la precisazione che gli ornamenti figurati della volta («cum figuris imaginibus ac misteriis») dovranno essere stabiliti dall'arcivescovo; inoltre, anche se il passaggio è tutt'altro che chiaro, è specificato che si dovrà fare in modo «ut loca inferiora, in quibus aliqua pars historie, videlicet Domini Nostri Yesus Christi, ponenda est, sint ampliora quam nunc sunt, ut maiorem similitudinem ac proportionem habeant cum locis in medio positis».¹⁰⁹ Se il riferimento è alla volta dello scurolo, bisogna immaginare che il progetto decorativo originario prevedesse un ciclo della *Vita di Gesù*¹¹⁰ – chissà se modellato anch'esso in stucco – e che il disegno della Biblioteca

¹⁰⁵ Per le vicende del coro dopo la morte di Paolo Gaza e per i documenti su Taurino, Del Conte, Marini e gli altri intagliatori attivi nel cantiere: BRIZIO 1973, pp. 84, 86-87; CINOTTI 1973, pp. 276-277, 280 e note relative; BOFFADOSSI 2019, pp. 133-135. Per l'attività di Taurino in San Fedele: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 231, 234-237, 363-364, n. 65, 366, nn. 69, 71; per Del Conte: STOPPA 1995, pp. 184-185; per Marini intagliatore: ZANUSO 2008b, p. 432.

¹⁰⁶ *Annali 1877-1885*, v, pp. 5, 25, 34, 76, 91. Per Giulio Cesare Mangone, figlio di Giovanni Battista (cfr. cap. 5, note 80, 96) e fratello maggiore del più noto Fabio: BALESTRERI 2007.

¹⁰⁷ Per il cantiere dello scurolo: ROCCO 1939, pp. 73-84; SCOTTI 1977a, pp. 227-228, 244-245, nota 18; 1997, pp. 120, 122-123; e le precisazioni di CUPPERI 2012, pp. 272-274, 276-277, n. 4; per la decorazione della volta: GRITTI 2010. Per il progetto messo a punto da Vincenzo Seregni prima dell'insediamento di Pellegrino: SCHOFIELD 2010, pp. 46-47.

¹⁰⁸ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, c. 14, 6 aprile 1570, c. 17r, 11 maggio 1570, cc. 28v-29r, 20 luglio 1570 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 103-105).

¹⁰⁹ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, cc. 30v-31r, 31 luglio 1570 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 105-106; cfr. GRITTI 2010, p. 71, nota 11).

¹¹⁰ A conferma di ciò si può ricordare che, dopo circa sei mesi, i deputati della Fabbrica stabiliscono che Pellegrino debba fornire allo stuccatore Giovanni Battista Bombarda il disegno dettagliato dei sessantaquattro riquadri della

Ambrosiana, che presenta uno schema della partizione in stucco vicino a quanto ancora oggi si vede (fig. 41), appartenga a una fase successiva del cantiere.¹¹¹

Grazie alle ricerche dei deputati, si individua chi potrà mettere in opera gli stucchi: si tratta del cremonese Giovanni Battista Cambi detto il Bombarda, che nel settembre 1570 – alla stipula del contratto con la Fabbrica – ha alle spalle incarichi di prestigio ma confinati nella natia Cremona.¹¹² Tempo qualche mese e insorge già una serie di problemi che ferma il cantiere: Bombarda, per tradurre in stucco le invenzioni di Tibaldi, avrebbe bisogno di cartoni che possano precisare i dettagli omessi nel progetto di massima. Nonostante la Fabbrica avesse chiesto a Pellegrino di provvedere, il Bombarda non riesce a ottenere i disegni con il tempismo previsto e, avendo a carico materiali e collaboratori, inizia a lavorare in autonomia. A gennaio i deputati della Fabbrica, insoddisfatti del suo lavoro, giudicato approssimativo e senza «quella finezza di dessegno che si richiederebbe», aprono un contenzioso per capire se continuare l'opera o no: dopo qualche mese di prova, si decide di interrompere comunque l'incarico e rifare da capo la decorazione dello scurolo.¹¹³ Lo stesso Pellegrino ripercorre l'accaduto qualche anno più tardi, quando la Fabbrica del Duomo, durante la famosa interrogazione, gli domanda:

10. Perché haviti fatto disfare e fare molte volte gli lavori di stucco nel scurolo, et altri di pietra ancora?

Alla 10.a dico che li lavori di stucco del scurolo non sono disfatti, se non quelli che fece il Bombarda, ben che fosse statto proposto per eccellentissimo in tal arte, et per tal informatione il Capitolo venerando venne in parere di dargli scuti 50 di più di quello che voleva dar a altri valenti huomini; ma quando poi, per manifesti segni, il Capitolo intese et vide che tal opra non era meritevole a un tanto luogo, fece ordinatione che più lui non seguitasse, anzi si gettasse a terra tutto il fatto, per le cause che V. SS. sanno; et che tal ordinatione fosse giusta lo dimostra l'opera fatta di presente, et sotto il medemo disegno che lui faceva; in la qual opera da noi fornita non s'è guasto altro, se non che, capitando qui in Milano un bressano, con nome di buono scultore et stuccatore [*il giovane Prospero Antichi (?)*], quale, per bisogno ch'havevamo d'huomini, fu messo a lavoro a una figuretta, et havendola quasi sbozata, et vedendo io che l'opera sua non sarebbe riuscita, io gli feci dar licenza, et fu rimossa in parte detta sbozatura, et poi fornita d'altri; et de ciò ne doverei aspettar laude, poi ch'in tant'opera et così artificiosa non si sia fatto

volta dello scurolo «cum in eis inscriptis seu designatis hystoriis vite et <...> domini nostri Yesus Christi ac Appostolorum et aliorum Sanctorum» (AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, c. 56, 11 gennaio 1571; GRITTI 2010, pp. 71-72, note 17-18). Bisogna dunque immaginare che, in origine, ciascuno degli otto spicchi della volta fosse pensato per contenere otto riquadri figurati. Valutando l'operato di Bombarda, il 26 marzo 1571, il deputato Giovanni Arcimboldo accenna alla presenza di «arcivescovi» tra le fasce della volta (AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, cc. 72v-73v; *Annali 1877-1885*, IV, p. 115; GRITTI 2010, pp. 72-73, nota 23).

¹¹¹ BAM, Raccolta Ferrari, I, ms. S 148 sup., n. 5, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, su tracce a matita nera, contorni incisi, 267 × 428 mm, nel margine inferiore l'iscrizione, probabilmente coeva al disegno: «Tutte le figure saranno Propheti et Sibille ch'anno predetto lo avvenimento di Christo | et angioi con li misterij dela passione con altri hornamentj co' dechoro di pictura | oro et stucchi di rilievo» (reso noto da ROCCO 1939, pp. 75, 77, fig. 19). È verosimile che l'iscrizione risenta delle direttive dell'arcivescovo, cui si accenna nel documento del 31 luglio 1570 (cfr. nota 109).

¹¹² AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, cc. 35v-36v (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 106-108). A Cremona il Bombarda è documentato come stuccatore in San Sigismondo (FERRARI 1974, pp. 821, 830) e nel Duomo: non stupisce la chiamata diretta a Milano se si tiene conto che, tra i deputati incaricati dell'affare, figurava Cesare Speciano (cfr. cap. 2, nota 47; cap. 6, nota 15). Sul Bombarda, talvolta affiancato dal figlio Sinodoro e dal nipote Brunoro, è documentato, dopo l'esperienza milanese, nella Sala degli Antipregadi in Palazzo Ducale a Venezia: DEL GIUDICE 1997, p. 656; AIELLO 2017, pp. 236-237; RENZI in corso di stampa.

¹¹³ Per ripercorrere la vicenda: GRITTI 2010, pp. 71-74.

altra mutazione, la qual cosa non intraviene in niuna altra impresa, né per grande né minima che sia statto.¹¹⁴

Nel novembre 1574, quando Tibaldi dà questa risposta, la decorazione dello scurolo si sta ormai avviando alla conclusione: al posto di Bombarda, a partire almeno dal gennaio 1572, era stata messa all'opera una schiera di stuccatori, divisi a seconda delle mansioni e scelti in buona parte tra quelli già attivi per il Duomo.¹¹⁵ Come provano altri casi – per esempio, il recinto del coro – Pellegrino tendeva a favorire, per comodità della Fabbrica e per facilitare la sua regia, il coinvolgimento di personale “interno” e l'assunzione a giornata. Per lo scurolo è documentata tutta una serie di nomi, più o meno famigliari, quali Francesco Brambilla – che, partendo dai disegni di Pellegrino, avrà fornito agli altri i modelli cui attenersi – Antonio Rotta, detto il Padovano, i meno famigliari Guglielmo da Casale e Girolamo Castello, così come alcuni altri – Francesco e Lorenzo Della Porta, Marsilio, Jacopo e Gabriele da «Ostia», Giovanni Battista Birago – di cui si specifica l'impegno nel realizzare i fregi decorativi.¹¹⁶ Con i primi due, proprio a partire da questi anni, Pellegrino inaugura una consuetudine professionale che lo porterà a farne, dentro e fuori dal Duomo – dagli apparati monumentali per la morte di Anna d'Austria agli stucchi della cappella di Palazzo Ducale passando per i gruppi plastici *life size* di San Sepolcro – i suoi fedeli collaboratori in tema di scultura.¹¹⁷

Nonostante le molte varianti, la volta dello scurolo, saldata nel febbraio del 1575, mantiene la partizione generale prevista nel disegno della Biblioteca Ambrosiana così come l'idea di una decorazione minuta e fitta che tappezza ogni spazio e non lascia campo libero: come se Pellegrino, a distanza di vent'anni, rispolverasse i suoi ricordi romani, di quando frequentava la bottega di Perino del Vaga.¹¹⁸ A questi «lavori sottili», di ascendenza raffaellesca, l'artista aveva sempre preferito soluzioni più monumentali e pausate – basti pensare agli stucchi della Loggia dei Mercanti di Ancona o alla sobria veste ornamentale delle sue architetture – più in debito con il mondo di Michelangelo, per dirla in due parole.¹¹⁹ Chissà se, nella volta dello scurolo, sia stato l'influsso di Galeazzo Alessi a sbloccargli qualche vecchia memoria: infatti, a Milano, l'architetto perugino aveva riproposto per anni, e con gran successo, le formule iperornate di Perino assorbite tra Roma e Genova. Più in linea con i modi di Tibaldi sono alcuni elementi ad altorilievo che interrompono la continuità decorativa della volta, su tutti una serie

¹¹⁴ *Annali 1877-1885*, IV, p. 93.

¹¹⁵ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XIII, cc. 127r-128v, 31 gennaio 1572 (*Annali 1877-1885*, IV, p. 122).

¹¹⁶ Per seguire i pagamenti: GRITTI 2010, pp. 74-75. Quasi dieci anni più tardi, nel cantiere di Santa Maria Maggiore a Bergamo, Francesco e Lorenzo Della Porta lavorano agli stucchi di alcune volte su modelli di Francesco Brambilla e indicazioni di Pellegrino (cfr. SCHOFIELD 2011, pp. 145-151). Per Girolamo Castello: nota 128. Per le parti affrescate dello scurolo, che non sembra fossero previste nel progetto iniziale (cfr. GRITTI 2010, p. 71, nota 11): nota 49.

¹¹⁷ Per Francesco Brambilla: nota 102. Per lo scultore e stuccatore Antonio Rotta, detto il Padovano, all'opera in Duomo (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 202, 218-219, 227, 239; cfr. MARELLI 1969, pp. 216-217, nota 28; cfr. cap. 5, p. 198), nel Palazzo Regio Ducale (cfr. cap. 5, p. 214), in San Raffaele e in San Sepolcro e detto morto nel luglio 1588: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 31, 36, 48, nota 107, 50, nota 163; SCHIAVI 2005, pp. 81-83, nota 61. Per l'impresa di San Sepolcro, dove sono documentati anche gli intagliatori Giovanni Taurino e Virgilio del Conte, da ultimo: SCHIAVI 2018, pp. 138-145; e SEGHEISIO 2018-2019, pp. 100-101 (cfr. cap. 4).

¹¹⁸ Gli ultimi pagamenti dovrebbero essere: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752, c. 12r, 8 febbraio 1575, c. 14r, 14 febbraio 1575 (*Annali 1877-1885*, IV, p. 135). Se non mi sbaglio, il carattere raffaellesco della volta è stato messo in luce per la prima volta da SCOTTI 1997, p. 120.

¹¹⁹ La citazione è tratta dall'ottava risposta di Pellegrino all'interrogazione della Fabbrica del Duomo (*Annali 1877-1885*, IV, p. 93). Per ragionare sulla diversa concezione ornamentale di Pellegrino e Galeazzo Alessi: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 93-100, e in particolare p. 99; DELLA TORRE 1997, pp. 72-73 (cfr. cap. 2). Sul rapporto di Pellegrino con la decorazione a stucco si concentrano: GRITTI 2010, pp. 76-83, e BALZAROTTI 2019.

quasi a tutto tondo di angeli-telamoni che, in pose sempre diverse, reggono le incorniciature dei riquadri affrescati, anch'esse molto spiccate dal fondo.

La stessa tipologia di figure ritornerà, di lì a poco, nel parato marmoreo della cinta esterna del coro, un progetto che sembra aver preso forma mano a mano che procedevano i lavori allo scurolo: nelle campate dell'abside, infatti, il perimetro dello scurolo coincide con quello del coro, ad esso sovrapposto, e l'«incrostatura» in marmo del rivestimento interessa entrambi i livelli.¹²⁰ In un primo tempo, mentre si stava costruendo la struttura dello scurolo, Pellegrino stesso aveva dichiarato che:

non vi era ancor animo d'intagliare le dette pilastrate [*del recinto*]. Ma poi, vedendo il parere de molti signori deputati di quel tempo, ch'era che s'incaminassero in tal parete cose onorate et meritevoli d'un tanto luogo, et come più volte s'è lasciato intendere l'ill.mo s.r conte Sforza Morono esser di tal animo, che l'opere dil scurolo fossero senza il sparmire di spesa, et vedendo io ancho che quello era di decoro, et sendo tal spalera molto in vista et appresso alli ochi delli huomini, mi risciosi incamminarla con qualche gentili intagli, con modo non più usato in questa città.¹²¹

La soluzione decorativa pensata da Pellegrino – tradotta in un modellino-guida esposto «in pubblico et in la stanza del modello del Duomo»¹²² – prevede che ognuna delle sette campate ritagli tra i pilastri gotici un segmento di recinto composto da due registri: in quello inferiore, privo di basamento, quattro lesene sormontate da erme femminili alate inframmezzano le aperture dello scurolo (una porta o finestra quadrangolare, sormontata da un cherubino, in mezzo a due finestre ovali); in quello superiore, che si trova alle spalle del coro, quattro angeli-telamoni quasi a tutto tondo, posti in corrispondenza delle erme sottostanti, separano tra loro alcune formelle con rilievi figurati.¹²³ Questo registro è delimitato, sopra e sotto, da due cornicioni aggettanti che, insieme con gli angeli, conferiscono un effetto a sbalzo rispetto al livello inferiore: l'apparente sproporzione della struttura, pensata per essere vista dal basso, è uno dei punti su cui si soffermerà l'interrogazione della Fabbrica a Pellegrino.¹²⁴ I segmenti terminali del recinto, costruiti solo dopo lo spostamento del primo organo all'ingresso del presbiterio (avvenuto tra 1578 e 1579), presentano una versione monumentale di questo stesso

¹²⁰ Per la vicenda del tornacoro: ROCCO 1939, pp. 85-92; BOSSAGLIA 1973, pp. 108, 156, nota 51, 117-118, 160, nota 69; S. Zanuso, in *Milano* 2017, pp. 279-284, nn. 208-214; e, da ultimo, le ricerche condotte in occasione del dottorato da Clara Seghesio.

¹²¹ *Annali* 1877-1885, IV, p. 93 (cfr. IV, p. 92: «quando si fece l'ordinatione della fabrica del scurolo, non fu risoluto in che maniera, né con quale ricchezza d'ornamenti, si dovesse ornare il muro di fuori della spalera del choro, ma si bene fu detto ch'el dover haberebbe poi portato fare tal scorza di fuori di marmo, ma però si sarebbe fatto con comodità di tempo»). Traccia di un primo progetto decorativo del tornacoro potrebbe essere contenuta in una lettera del 12 luglio 1572 con cui, da Roma, Carlo Borromeo fa sapere a Giovanni Battista Castelli che vorrebbe consultarsi con Guglielmo Della Porta per certi quadri con *Storie della Passione* «che vanno alle spalle dello scurolo» (BAM, ms. F 45 inf., c. 162v, segnalata da Richard Schofield a GRITTI 2010, p. 72, nota 18). Forse allora non è un caso che nel giugno 1581 – quando la struttura del tornacoro era in corso d'opera ma ancora mancavano i rilievi istoriati – si pensasse di inserire tre «historie di bronze» nella sostruzione marmorea dell'organo da collocare sul fianco meridionale del presbiterio (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 180-183). Le sostruzioni, poste nei segmenti terminali del recinto del coro, replicavano in grande gli stessi moduli decorativi del tornacoro e, anche alla luce della lettera appena vista, pare verosimile che l'idea di partenza fosse di fondere in bronzo i rilievi della cinta. In proposito merita di ricordare che, qualche anno più tardi, descrivendo la struttura ancora incompleta, MORIGIA (1597, p. 15) non tralascia di citare «certi rilasci quadrati, ne' quali si poneranno mirabile historie di bronzo, o di marmo candidissimo».

¹²² *Annali* 1877-1885, IV, p. 96. Per Pellegrino e l'uso dei plastici architettonici: nota 14.

¹²³ La foggia del registro superiore varia a seconda dell'ampiezza della campata: per le campate lunghe – cioè, su entrambi i fianchi, le due terminali prima delle sostruzioni marmoree degli organi – una successione di tre episodi figurati; per tutte le altre, più brevi, un episodio figurato affiancato da un paio di emblemi mariani stretti e alti.

¹²⁴ *Annali* 1877-1885, IV, p. 95.

schema: è aggiunto infatti un terzo livello e ai margini, al posto di erme e angeli, sono inserite delle lesene scanalate di ordine gigante che terminano, giusto alla base degli organi, con teste di telamoni barbuti incassate tra triglifi. È curioso notare che, nonostante Tibaldi avesse dichiarato che questo progetto sarebbe stato condotto «con modo non più usato in questa città», buona parte del repertorio ornamentale dispiegato nel recinto – erme di varia foggia, cherubini e protomi leonine, fregi a concorrenti – si ritrova nelle opere milanesi di Galeazzo Alessi. E anche il modo di impaginare la decorazione non sembra estraneo alle soluzioni divulgate in cantieri quali Palazzo Marino o Santa Maria presso San Celso: come se, una volta giunto a Milano, Pellegrino avesse aperto una partita con il collega, da tempo sulla cresta dell'onda, e rivisto il suo lessico decorativo. Come si è visto, negli stessi anni del recinto, una tendenza simile si ritrova nei progetti per la volta dello scurolo e per il coro ligneo.¹²⁵

Nel 1574, al momento dell'interrogazione rivolta dalla Fabbrica del Duomo a Pellegrino, la struttura doveva già essere delineata ed erano in lavorazione le parti figurate del recinto, in particolare gli angeli-telamoni del registro superiore, eseguiti su disegno dell'architetto.¹²⁶ Anche in questo caso, Francesco Brambilla è incaricato di fare da tramite, dando corpo alle idee di Tibaldi attraverso modelli in terracotta, dei quali fortunatamente si conserva qualche esemplare.¹²⁷ L'esecuzione spetta a una squadra, mista per età e provenienza, di scarpellini o scultori scelti – come nel caso degli stuccatori dello scurolo – tra quelli già all'opera per il Duomo: Tommaso Bossi, Stefano Rozio (o Roza), Antonio Rotta, detto il Padovano, Martino Vimercati, Angelo Marini, Girolamo de' Quadri, Francesco Perego, detto il Borella, Girolamo Castello e Michele Solari.¹²⁸ Nel febbraio 1576 la Fabbrica, attraverso il deputato alla supervisione dei lavori (Agostino Litta), nomina una commissione composta da due scultori, Annibale Fontana e Stoldo Lorenzi, entrambi allora attivi nel cantiere di Santa Maria presso San Celso, e dal pittore Simone Peterzano: insieme avrebbero dovuto considerare gli angeli fatti

¹²⁵ Non a caso, ROCCO (1940) aveva tentato di attribuire a Galeazzo Alessi il progetto delle sostruzioni del coro prima che SCOTTI (1972, pp. 88-89, nota 25) facesse definitivamente chiarezza. La stessa SCOTTI (1977a, p. 225) ha evidenziato per la prima volta i precedenti romani del tornacoro, «vera realizzazione e rielaborazione in forme plastiche oggettive dei motivi decorativi su cui da anni si era esercitata la “scuola” di Raffaello, e non ultimo lo stesso Perin del Vaga».

¹²⁶ *Annali 1877-1885*, IV, p. 99.

¹²⁷ ASMi, Notarile, Alessandro Porro, 21076, 18 giugno 1586 (DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 46, nota 48; MORANDOTTI 2005, pp. 237, 247, nota 93). Solo due dei sei modelli in terracotta del Museo del Duomo corrispondono esattamente agli angeli-telamoni del tornacoro: S. Zanuso, in *Milano* 2017, p. 273, nn. 199, 201, ma cfr. anche ZANUSO 2011, p. 95, nota 48.

¹²⁸ I nomi si ricavano da pagamenti emessi dalla Fabbrica nel biennio 1582-1583: *Annali 1877-1885*, IV, p. 192; BOSSAGLIA 1973, p. 156, nota 51. Per Tommaso Bossi, attivo per la Fabbrica almeno dal 1573 al 1594 – l'anno successivo risulta morto (*Annali 1877-1885*, IV, p. 304) – e all'opera come statuario nei primi altari ridisegnati da Pellegrino, vale a dire quelli intitolati alla Madonna dell'Albero e a Sant'Agnese: MARELLI 1969, pp. 209, 211, 215, 217-218, note 9, 15, 59; BENATI 2010, pp. 188-190, 193, 195, nota 66; per Rozio, in Duomo dal 1560 e morto nel 1589: *Annali 1877-1885*, IV, pp. 40, 164, 202, 228, 232, 242-244; MARELLI 1969, pp. 217-218, nota 62; per il Padovano: nota 117; per Martino Vimercati, in Fabbrica dal 1559, non senza un passaggio nel cantiere di Palazzo Marino (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 35, 43, 90, 97, 99; MARELLI 1969, pp. 209, 216-217, nota 7), e anch'esso documentato per lavori all'altare della Madonna dell'Albero: BENATI 2010, pp. 194-195; per Marini: ZANUSO 2008b, p. 432; per Girolamo de' Quadri, che nel giugno 1581 ottiene l'incarico di realizzare la sostruzione in marmo dell'organo ancora da collocare sul fianco meridionale del presbiterio: *Annali 1877-1885*, IV, pp. 180-183, 196; il Borella, «creato» di Marco d'Agrate e citato a più riprese da Lomazzo (*Le tavole* 1997, pp. 29, nota 121, 53, 56), è documentato in Fabbrica almeno dal 1569 e fino al 1588, anno della sua morte (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 81-82, 104, 110-111, 133, 184, 231, 236, 238-239, 250), al Sacro Monte di Varallo (ANGELERI 2012-2013, pp. 37-39, 49, 57, 61-66, 92-93), in San Maurizio al Monastero Maggiore (AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016, p. 76) e a Torino, al servizio di Emanuele Filiberto (cfr. SACCHI 2020a, pp. 130-132); per Girolamo Castello, al lavoro anche per gli stucchi della volta dello scurolo, e che risulta già morto nel 1588: *Annali 1877-1885*, IV, pp. 135, 207, 221, 232, 238; MARELLI 1969, pp. 216-217, note 25-26 (cfr. nota 116); per Michele Solari, documentato nel biennio 1588-1589: *Annali 1877-1885*, IV, pp. 238, 241-242; MARELLI 1969, pp. 216-217, nota 27.

fino a quel momento e proporre, a Pellegrino e a Brambilla, eventuali osservazioni.¹²⁹ La lavorazione di queste figure di telamoni, non senza echi nella pittura contemporanea, prosegue almeno fino al 1583, ma non si sa a che punto fosse arrivata quando Pellegrino, nell'estate 1586, parte per la Spagna; certamente erano ancora da fare tutti i riquadri a rilievo con *Storie della Vergine*, destinati a essere incassati tra un angelo e l'altro.¹³⁰ A questi si provvederà solo trent'anni più tardi, sotto Federico Borromeo: al lavoro sui marmi saranno – in parte su disegno di Camillo Procaccini – statuari del Duomo quali Giovanni Andrea Biffi, Marco Antonio Prestinari, Giovanni Battista Bellandi, Gaspare Vismara e Giovanni Pietro Lasagna.¹³¹ Una scelta fedele solo in parte a quanto pensato dal cugino Carlo, che, sembra di capire, avrebbe voluto, «senza il sparmire di spesa», far fondere tutti i rilievi in bronzo.

Nel frattempo, sul piano rialzato del presbiterio si procedeva al montaggio del nuovo coro ligneo (installato, almeno nella struttura, nel 1576) e, a partire dal dicembre 1572, era iniziata la lavorazione dei nuovi altari del transetto del Duomo – in particolare dei due, simmetrici e adiacenti all'area presbiteriale, dedicati alla Madonna dell'Albero (poi a Santa Tecla) e a Sant'Agnese – posti in opera solo nei primi anni Ottanta.¹³² Il resoconto della visita apostolica di Girolamo Ragazzoni, vescovo di Famagosta, nell'aprile 1576, subito prima dello scoppio della peste, permette di fare il punto sulla situazione generale: il coro ligneo deve essere ancora montato, il recinto finito e sono ancora da realizzare il tabernacolo, l'architrave con la *Crocifissione*, i nuovi altari e il pavimento.¹³³ Tenendo conto dei rallentamenti imposti dall'epidemia, durante la quale pare che Pellegrino «sempre stette absento da Milano per più d'un anno»,¹³⁴ bisogna immaginare che, lungo la seconda metà degli anni Settanta, siano stati portati avanti i lavori già avviati e sollecitati dal «Famagosta».

Nell'aprile 1580 Giovanni Andrea Pellizzone, «orefice cha fa anche il scultore», vince l'appalto per la realizzazione del pulpito settentrionale del Duomo, che Tibaldi aveva pensato come una balconata circolare, rivestita di lastre metalliche istoriate, addossata all'ingresso del presbiterio, al pilastro dal lato del Vangelo.¹³⁵ Oltre a progettare l'impianto generale, Pellegrino aveva fornito – su richiesta e pagamento di Pellizzone – i disegni per le scene del parapetto, vale a dire le *Storie della predicazione di Cristo* (due momenti della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*; *Gesù tra i dottori*; e due momenti del *Discorso della Montagna*), in campi lunghi e stretti, intervallate dagli *Evangelisti* su «rissalti», cioè basi maggiormente rilevate che sembrano fasciare il fregio. La traduzione a sbalzo – una specialità di Pellizzone, che proveniva da una

¹²⁹ AVFDMi, *Archivio Storico, Ordinazioni Capitolari*, XII, c. 330 e ss. (*Annali 1877-1885*, IV, p. 140). Per un'occasione di lavoro condivisa da Pellegrino e da Peterzano: NATALE 1988 (cfr. cap. 7, pp. 252-253).

¹³⁰ Si vedano i pagamenti elencati da ZANUSO 2011, p. 95, nota 48. Per la fortuna di queste invenzioni tibaldesche in pittura, e in particolare presso Giovanni Ambrogio Figino: MORANDOTTI 2005, p. 238.

¹³¹ Da ultimo, su questa stagione: S. Zanuso, in *Milano 2017*, pp. 279-284, nn. 208-214.

¹³² Per la riforma degli altari del Duomo negli anni di Carlo Borromeo bisogna partire da BENATI 2010. L'antica intitolazione della Madonna dell'Albero lascia il posto, almeno a partire dal 1583, a quella di Santa Tecla ed è trasferita alla cappella che si ricava nel capocroce, in seguito alla chiusura del transetto settentrionale (1579). Su questo cantiere si dispone di SOLDINI 1999, che, a pp. 125-126, n. 59, rende noto un progetto, datato 1577 e verosimilmente di Pellegrino, per la nuova cappella della Madonna dell'Albero (ASCBTMi, Raccolta Bianconi, II, c. 19r, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 420 × 545 mm).

¹³³ *La visita 2010*, I, pp. 7-38. Su Ragazzoni, da ultimo: BRUNELLI 2016.

¹³⁴ La citazione è tratta da ASDMi, X, Metropolitana, 60, s.d., *Notta delli danari che a havuto Mg. Pelegrino dalla V.da Fabrica per li disegni sì como par alli libri della prefata Fabrica*.

¹³⁵ AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, fasc. 1 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 175-176). Su Giovanni Andrea Pellizzone e l'opera dei pulpiti del Duomo: MORANDOTTI 2005, pp. 32, 89, nota 339, 242-243, 249, nota 162; PALLADINO 2010; ZANUSO 2010, e in particolare pp. 87-90; 2011. In occasione della grande rassegna *Il Seicento lombardo*, i due pulpiti furono smontati e allestiti nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale: A. P. Valerio, in *Il Seicento 1973*, II, pp. 16-17, nn. 5-6. La fortuna dei modelli di Pellegrino è provata, a quasi un secolo di distanza, dalla replica lignea realizzata da Siro Zanella nel Duomo di Pavia (GIANANI 1965, pp. 76-81).

famiglia di armaioli – non impedisce di cogliere la matrice tibaldesca delle figurazioni, impresse battendo la lamina di rame su un'anima di legno intagliato.¹³⁶

Alcuni delle sagome usate per gli *Evangelisti* saranno reimpiegate da Pellizzone per sbalzare i *Profeti* del pulpito gemello in *cornu Epistolae*, di cui si individuano i soggetti nel novembre 1585, circa un anno dopo la conclusione dell'altro: le raffigurazioni, incentrate sull'Antico Testamento (*Sogno di Giacobbe; Candelabro a sette bracci; David e Saul; Isaia e il carbone ardente; Ezechiele ingoia il rotolo*), sono suggerite da Carlo Bascapè, che aveva fornito il programma iconografico anche dell'altro.¹³⁷ Sembra che si sia provveduto ai disegni del pulpito meridionale quando ormai Pellegrino era via da Milano perché, per la prima volta dalla sua nomina ad architetto del Duomo (1567), è attestato il coinvolgimento di un altro pittore per realizzare disegni preparatori: si tratta del giovane Giovanni Battista della Rovere, detto il Fiammenghino, che insieme al padre lavorava ormai da anni nel cantiere tibaldesco del Palazzo Regio Ducale. Oltre a essere pagato nel marzo 1588 per disegnare i cartoni del pulpito, il Fiammenghino molto probabilmente è l'autore di un raro quaderno di modelli, conservato presso l'Archivio Capitolare del Duomo, in cui, per ognuna delle lamine del pulpito, è schizzata a penna la raffigurazione e indicato il preventivo di spesa.¹³⁸ Nonostante, almeno dal punto di vista compositivo, le scene dialoghino con le precedenti ideate da Tibaldi, si avverte uno stemperamento della componente michelangiolesca tale da far pensare che al Fiammenghino sia stato in capo tutto il processo preparatorio. Per sostenere le strutture di ciascuno dei due pulpiti, Giovanni Battista Busca, detto il Ciocchino, discendente da una famiglia storica di fonditori, realizza in due tornate diverse una serie di erme monumentali in bronzo: i quattro *Simboli degli Evangelisti* per il pulpito settentrionale e quattro *Dottori della Chiesa*, condotti su modelli di Francesco Brambilla, per quello meridionale.¹³⁹ L'idea di questi termini, adattati ai fasci dei pilastri gotici, è certamente parte del progetto di Pellegrino, ma non è chiaro se, come nel caso delle scene sbalzate, l'architetto avesse fornito dei disegni di dettaglio per le figure.

All'impresa dei pulpiti, che sarà saldata solo nel gennaio 1604, Pellizzone aveva affiancato i lavori al ciborio, di cui aveva ottenuto l'appalto nel dicembre 1580: nonostante fossero state presentate diverse candidature, nelle sue mani ricade tutta l'impresa, con l'eccezione del

¹³⁶ I particolari più rilevati, come teste e braccia, sembra che siano stati fusi a parte e aggiunti alle lamine sbalzate (A. P. Valerio, in *Il Seicento* 1973, II, pp. 16-17, nn. 5-6). Per alcune delle anime in legno è attestata l'opera dell'intagliatore Giovanni Battista Mangone (*Annali* 1877-1885, IV, p. 243; cfr. PALLADINO 2010, pp. 111-112, nota 25; cfr. nota 106).

¹³⁷ Per seguire i documenti: PALLADINO 2010, pp. 107, 109, nota 19; ZANUSO 2010, p. 88, nota 23.

¹³⁸ *Annali* 1877-1885, IV, p. 238. Per Giovanni Battista Della Rovere: cap. 5 (pp. 206-207). Il quaderno di modelli – conservato presso Archivio del Capitolo, *Fondo Capitolo Maggiore*, 38, fasc. 65 – è stato reso noto, con il riferimento corretto al Fiammenghino, da REPISHTI 2006 (per ZANUSO 2010, pp. 88-89, potrebbe invece trattarsi di un autografo di Pellizzone stesso).

¹³⁹ Per i Busca fonditori, soprannominati Ciocchini, si dispone di LEYDI 2010, e in particolare, per Giovanni Battista: pp. 146-151. Da ultimo, si può integrare ROSSETTI 2021, pp. 364, 374. Mi viene il dubbio che una menzione antica di uno dei membri di questa famiglia figuri nell'epistolario di Andrea Alciati che, il 3 settembre 1530, da Bourges, aggiorna l'amico editore Francesco Calvo su quanto accade in Francia: dopo aver raccontato che Giulio Camillo si era presentato a Francesco I con la promessa di insegnargli a parlare greco e latino in un mese e varie altre novità, aggiunge: «Attulit etiam munus Regi Laurentius Ursinus Venerem aeream, Lysippi alii arbitrantur, ego Clochini [*sic*], aut id genus recentioris suspicor. In eam plerique carmina composuerunt, quorum aliqua ad te mitto, ut inde coniecturam facias florere et hic poësim, nedum iura civilia» (*Epistolae* 1697, p. 109; BARNI 1953, p. 113, n. 62). Il riferimento è alla *Venere* donata proprio in quell'anno a Francesco I da Renzo da Ceri, suo luogotenente a Napoli, collocata ad Amboise e oggetto di svariati componimenti poetici, che la citano sempre come «marmorea» (cfr. GALAND-HALLYN 1999). Dal momento che Alciato la definisce «aeream», viene da pensare che avesse solo sentito parlare di questa scultura (sulle attenzioni figurative del giurista milanese: AGOSTI 1998, pp. 66-67; AGOSTI, STOPPA 2014, p. 67, nota 8).

cornicione, che è affidato a Giovanni Battista Busca.¹⁴⁰ Non è un caso che, di lì a poco, durante il processo per malversazioni che la Fabbrica del Duomo intenterà a Pellegrino (1582-1585), i detrattori dell'architetto insisteranno sul favore speciale accordato a Pellizzone, tirando in causa, tra le altre cose, la collaborazione dei due anche fuori dalla Fabbrica. In particolare, a essere incriminato come prova di un legame personale era il fatto che, alla fine dell'ottavo decennio – poco prima di assumere gli incarichi in Duomo – Pellizzone avesse realizzato «di sua fantasia» un *Sileno* di bronzo per il Presidente del Magistrato ordinario, il potente Antonio Londonio (in realtà, de Londoño), poi collocato nel giardino della villa del Belvedere vicino a Macherio, sopra una colonna-fontana progettata da Tibaldi.¹⁴¹

La struttura del ciborio, concepita come un tempietto circolare provvisto di cupola e impostato su un alto basamento a gradini, era destinata a essere posta sull'altare maggiore per ospitare il punto focale del presbiterio, vale a dire il tabernacolo donato a Carlo Borromeo dallo zio Pio IV nel 1561. Il progetto di Pellegrino prevedeva che, come per i pulpiti, il ciborio dovesse essere di metallo lavorato, in parte a sbalzo e in parte fuso: il basamento, i gradini, il fregio e la cupola sono rivestiti, anche internamente, da lamine di rame argentato e dorato mentre sono fuse in bronzo le otto colonne, con basi e capitelli corinzi, e le statue a tutto tondo che abitano il tempietto. In particolare, i quattro *Angeli* inginocchiati su nuvole che, all'interno, reggono con le braccia il tabernacolo cilindrico, gli otto *Angeli con strumenti della Passione* posti sul cornicione della cupola, in corrispondenza delle colonne, e il *Cristo redentore* sul coronamento. A dire il vero, l'idea di porre il tabernacolo di Pio IV su statue d'angeli, sopra l'altare maggiore, era stata messa a punto parecchi anni prima, al tempo di Vincenzo Seregni: il 17 settembre 1566, infatti, l'architetto informava Carlo Borromeo, a Roma, che «non si manca anchora di far lavorar li angeli di legno, qual ànosi a meter per sustento del SS. Sacramento, de' quali in breve credo haverano perfectione, e in questo ispatio non si manca etiam de preparar le matre, cioè quelli de terra, per gitarli puoi di metalo».¹⁴² Sembra che fosse stato Leone Leoni ad approntare un primo modello in cera di queste figure – che sarebbero dovute essere otto – approvato dalla Fabbrica nel novembre 1568, anche se, per ragioni ancora ignote, di questo progetto non si è fatto nulla:¹⁴³ probabilmente Tibaldi, che nel frattempo aveva preso in mano il cantiere del presbiterio, aveva imposto un ordine diverso ai lavori, antepoendo le imprese di carattere strutturale. Nel 1574, quando ormai era stato completato il nuovo pavimento alla quota rialzata imposta dallo scurolo, Pellegrino dichiara di aver preparato un modello «del piedestale che si doveva fare, et che già furono tagliati li marmi, al tabernacolo del Santissimo Sacramento»: sarebbe di un certo interesse capire se si sta già trattando dei preparativi per il ciborio poi appaltato a Pellizzone o, più verosimilmente, di un progetto di basamento semplice.¹⁴⁴

Quel che è certo è che una prima fase di elaborazione del «piedestale» è documentata da un disegno autografo di Pellegrino conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (fig. 43):¹⁴⁵ sopra

¹⁴⁰ Per l'impresa del ciborio: ROCCO 1939, pp. 122-129; SCOTTI 1972, pp. 67-69; 1977a, pp. 225-227; GENTILINI, MORANDOTTI 1990, pp. 155-156; LEYDI 2010, pp. 147, nota 61, 150, nota 83; PALLADINO 2010, pp. 115-117; ZANUSO 2010, pp. 90-99.

¹⁴¹ Per il *Sileno* di bronzo: ZANUSO 2010, pp. 99-102; 2011; WENGRAF 2011; C. Kryza-Gersch, in *Renaissance* 2014, pp. 248-261, n. 23. Per un profilo di Antonio Londonio, soprattutto come intenditore e mecenate musicale: DI CINTIO 2017.

¹⁴² BAM, ms. F 108 inf., c. 94 (sul tema bisogna seguire i ragionamenti di SCHOFIELD 2010, pp. 59-60, 66).

¹⁴³ Per Leone Leoni nel presbiterio del Duomo: CUPPERI 2012, pp. 274-278, nn. 5-6 (cfr. ZANUSO 2010, p. 94, nota 43).

¹⁴⁴ *Annali* 1877-1885, IV, p. 96.

¹⁴⁵ BAM, ms. F 245 inf., n. 78, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 281 × 302 mm (reso noto da SCOTTI 1972, pp. 67, 69). F. Repishti (in *Corpus dei disegni di architettura. Duomo di Milano*, 2015: <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/189/>), e BORA (2018, pp. 510-511, 516-518; 2019, pp. 337-338)

un parallelepipedo, che funge da basamento generico, due monumentali angeli stanti accennano un passo in avanti mentre reggono con le braccia la base del tabernacolo di Pio IV. Sul *verso* dello stesso foglio, un paio di schizzi presenta un'idea, in alzato e in pianta, che si avvia a essere quella finale: del tempietto circolare non c'è ancora traccia, ma gli angeli, che sono diventati quattro e in ginocchio, si dispongono su un alto basamento a T che assomma le funzioni di piedistallo per il tabernacolo, raggiungibile mediante gradini, e di altare per la celebrazione. Per precisare questa vicenda sarebbe interessante sapere come si presentava il disegno per «l'ornamento del tabernacolo del Santissimo Sacramento, altre volte stabilito» che è sottoposto per l'approvazione al vescovo Girolamo Ragazzoni durante la visita apostolica dell'aprile 1576.¹⁴⁶ Al momento della pubblicazione del bando per il ciborio, nel dicembre 1580, era stato reso noto anche il progetto d'insieme elaborato da Tibaldi, che forse si può ricostruire – almeno per quanto riguarda l'aspetto – grazie alla serie di disegni, pressoché identici tra loro, conservata in varie sedi museali (Milano, Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco e Archivio Storico Civico; Venezia, Gallerie dell'Accademia; New York, Cooper Hewitt Design Museum; figg. 44-46).¹⁴⁷ I fogli, eseguiti nella stessa tecnica, presentano alcune varianti rispetto a quanto effettivamente realizzato: al centro della cupola, sopra una lanterna, svettano i *Simboli dell'Eucaristia*, poi sostituiti dalla statua del *Cristo redentore* (forse per riecheggiare in grande scala il coronamento del tabernacolo di Pio IV); i due gradini mistilinei su cui appoggia l'intera struttura probabilmente sono stati smantellati durante i lavori che hanno interessato, a cavallo tra Otto e Novecento, l'altare maggiore del Duomo;¹⁴⁸ inoltre, non sono ancora previsti i cumuli di nubi con teste di cherubini usati come inginocchiatoi dai quattro angeli monumentali e, più in generale, non è specificato nessun dettaglio del rivestimento decorativo: forse un indizio utile per capire – qui e in altri casi di imprese ad appalto interne al Duomo (per esempio, il coro dei canonici o i pulpiti) – in quale punto si ferma la regia di Pellegrino e subentra l'autonomia dell'appaltatore (in questo caso Pellizzone). Resta ancora da verificare se tra questi fogli si celi l'originale di Pellegrino – in tal caso, l'esemplare del Gabinetto del Castello Sforzesco potrebbe essere il più indiziato – o se siano tutte copie antiche dallo stesso modello grafico. Due di essi, a testimoniare l'avvio dell'incredibile fortuna di questa invenzione di Tibaldi, sono appartenuti ad architetti attivi a Milano nella prima metà del Seicento, Fabio Mangone e Giovanni Battista Binago.

credono che il disegno dell'Ambrosiana sia da datare prima della lettera citata sopra, con cui Seregini, nel settembre 1566, avvisa Borromeo della preparazione degli angeli per sostenere il tabernacolo. In questo modo Repishti arriva curiosamente a «supporre che ancora prima della ufficiale assunzione di Pellegrino ad architetto del Duomo lo stesso vi lavorasse a importanti incarichi come artista di fiducia di Borromeo».

¹⁴⁶ *La visita* 2010, I, p. 32, che continua: «et di presente se gli faccino quatro padiglioni honorevoli di seta, dei quatro colori conformi all'uso della chiesa secondo la varietà de' tempi», vale a dire i monumentali conopei che avrebbero sovrastato il ciborio (come si vede, tra i quadroni del Duomo, nel telero di Giovanni Battista Della Rovere raffigurante *Il Beato Carlo celebra concilii provinciali e sinodi diocesani*).

¹⁴⁷ Milano, Gabinetto dei Disegni, inv. Album Tibaldi, 42, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 468 × 275 mm; Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 39rA, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, contorni incisi, 420 × 262 mm (resi noti entrambi da A. Scotti, in *Il Seicento* 1973, III, pp. 39, n. 167, 134, fig. 167); Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 220, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito, su matita nera, contorni incisi, 415 × 268 mm (già dell'architetto Fabio Mangone: RUGGERI 1982, p. 59, n. 44); New York, Cooper Hewitt Design Museum, inv. 1901-39-2494, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro marrone diluito (già di Giovanni Battista Binago, allievo di Aurelio Trezzi: F. Repishti, in *Corpus dei disegni di architettura. Duomo di Milano*, 2015: <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/438/>, utile per una schedatura aggiornata anche degli altri). Vari spunti per ragionare su questo insieme di disegni sono forniti da SCOTTI 1997, pp. 115, 118-120.

¹⁴⁸ Qualche accenno alle vicende più recenti della struttura è in ZANUSO 2010, p. 92, nota 38.

A dispetto del contratto, stando al quale i lavori sarebbero dovuti durare cinque anni, l'impresa del ciborio, in parallelo a quella dei pulpiti, si trascina per circa un ventennio (l'ultima stima risale al dicembre 1600), durante il quale Pellegrino, oltre ad aver lavorato in Spagna per quasi dieci anni, fa in tempo a morire, poco dopo il suo rientro a Milano, entro il marzo 1596.¹⁴⁹ Come di prassi nelle procedure d'appalto, Tibaldi si era occupato solo del progetto d'insieme e non sembra che avesse fornito i disegni per le sculture a tutto tondo, quasi terminate nel 1595;¹⁵⁰ a complicare il quadro, non risulta documentato nemmeno l'intervento di Francesco Brambilla per la preparazione, come di consueto, dei modelli in terracotta. Siano fuse da Pellizzone su modello del protostatuario o in autonomia, le sculture del ciborio, molto coerenti tra loro nel carattere fortemente tibaldesco, sembrano parenti strette degli angeli-telamoni che cadenzano il recinto del coro; a conferma di una procedura ancora in uso, bisogna ricordare che, negli stessi anni, Giovanni Battista Busca si serve dei modelli di Brambilla per realizzare le erme del pulpito meridionale, i rilievi dell'altare di San Giuseppe e gli angeli reggicero posti ai lati del ciborio sull'altare maggiore.¹⁵¹

All'inizio del nono decennio, in parallelo con i lavori affidati a Pellizzone, sono avviate due imprese che interessano la campata d'accesso del presbiterio, vale a dire le sostruzioni degli organi laterali, che chiudono i fianchi della campata, e l'architrave, o «pergola», che sovrasta l'ingresso.

Lo spostamento dei due organi, in origine addossati alle pareti degli altari del transetto adiacenti all'area presbiteriale (dedicati alla Madonna dell'Albero, poi Santa Tecla, e a Sant'Agnese), era stato imposto dal quarto Concilio provinciale, indetto da Carlo nel marzo 1576, e ribadito dalla visita apostolica di Ragazzoni del mese successivo.¹⁵² Il più recente dei due, costruito dal bresciano Giovanni Giacomo Antegnati negli anni Cinquanta, è smontato e ricollocato, tra 1578 e 1579, nell'arcata sul lato settentrionale del presbiterio, mentre l'altro organo, realizzato più di un secolo prima da Bernardo d'Alemagna e rifatto nel 1508 da Leonardo d'Alemagna, è smantellato e sostituito, sul lato meridionale, da uno nuovo, commissionato al milanese Cristoforo Valvassori e terminato solo nel 1607.¹⁵³ Le sostruzioni di ciascuno dei due sono rivestite, all'esterno (cioè verso il deambulatorio), da un parato marmoreo pensato come la continuazione in ordine gigante del recinto del coro, e all'interno (cioè verso il presbiterio), da una *boiserie* monumentale non distante per foggia. Se capisco bene, i lavori al rivestimento marmoreo, appaltati nel giugno 1581 allo scalpellino Girolamo de' Quadri e protratti a lungo, iniziano dal lato meridionale, mentre coinvolgono entrambi i versanti i lavori d'intaglio all'interno, affidati in un primo tempo al fiammingo Cornelio «Lysardus» e presi presto in carico da Girolamo Sante Corbetta, figlio del celebre Giovanni Battista.¹⁵⁴ Per l'organo Antegnati, reso *double face* dalla collocazione nell'intercolumnio, si provvede subito ad adattare l'incorniciatura, a porre una serie di statue sul coronamento e a sollecitare la consegna

¹⁴⁹ *Annali 1877-1885*, IV, p. 340.

¹⁵⁰ Come si ricava da AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, fasc. 4, s.d. 1595 (segnalato da Roberto Fighetti a MORANDOTTI 2005, p. 249, nota 162; cfr. ZANUSO 2010, p. 92, nota 38).

¹⁵¹ Per i documenti riordinati: LEYDI 2010, pp. 149-151.

¹⁵² *Acta Ecclesiae* 1599, p. 123; *La visita* 2010, I, pp. 32-33.

¹⁵³ Le vicende degli organi del Duomo sono ripercorse da FAIT 1986, e in particolare, per l'organo Antegnati: pp. 190-196. Per un regesto dell'attività degli Antegnati a Milano: GHIELMI 1995, e in particolare, per l'organo del Duomo: pp. 367-368; per Cristoforo Valvassori: GHIELMI 2001, e in particolare, per l'organo meridionale del Duomo: pp. 249-251. Per un'ipotesi sull'arredo delle antiche ante d'organo del Duomo: MAZZOTTA 2021.

¹⁵⁴ *Annali 1877-1885*, IV, pp. 166-167, 174, 180-183, 200-201, 215. I documenti sono regestati in CAIRATI 2011-2012, pp. 270-273, 275-277, 280-284, 286, 289-291, 296-299, 304, 306-308, nn. 181, 183-185, 188-190, 192, 195, 200, 207, 211.

delle ante dipinte.¹⁵⁵ Era da tempo, infatti, che Giuseppe Meda – architetto e pittore, come Pellegrino – tardava nel portarle a termine: commissionate nel dicembre 1565, le ante – due, a doppia faccia – erano state pensate per l’assetto precedente dell’organo, sull’altare della Madonna dell’Albero (figg. 47-50); dopo lo spostamento dello strumento, si era deciso di montarle sul nuovo affaccio verso il presbiterio. Insofferente dei continui ritardi, Tibaldi non manca di prendere in mano i pennelli e intervenire direttamente in modo che le tele fossero pronte il prima possibile tanto che, per la festa della Natività della Vergine dell’anno 1580 (8 settembre), risultano finite e issate al loro posto (e non a caso, nell’assetto aperto, le ante mostrano la *Natività* e l’*Assunzione della Vergine*). È lo stesso Meda a raccontare l’accaduto nel 1583, quando prende la parola al processo intentato dalla Fabbrica contro Pellegrino:

Ch’io gli sia stato ingrato come egli [*Pellegrino*] dice, dico ch’io non hebbe mai da lui altro servitio eccetto quel puoco di lavoro che ha fatto in remetter i colori sopra la figura della gloriosa Vergine Maria, nell’opera mia delle ante dil’organo, la qual figura già per me tanto tempo inanzi l’haveva dissegnata. È ben vero che egli dissegnò et colorito feci [*sic*] i duoi puttini presso la figura della Madona nella magna che si possono anchora vedere, che, se il restante della mia opera fosse fatta conforme a detti puttini, io me ne reputaria con pochissimo honore.¹⁵⁶

Si scopre così che, nell’anta dedicata all’*Assunzione*, Tibaldi ha dipinto la figura della Vergine attenendosi al cartone di Meda e, di sua iniziativa, ha aggiunto i due angeli che reggono le nubi accanto: in effetti, la prima, severa e quasi scultorea nel suo grigiore, si confronta bene con la *Madonna del Rosario* dipinta in parte da Pellegrino nei primi anni Ottanta per la parrocchiale di Frassineto Po, così come gli angeli, erculei e accigliati, sono manifestamente di un’altra schiatta rispetto ai loro compari nell’anta della *Natività della Vergine*.¹⁵⁷ Anche in assenza di questo cameo, la lunga elaborazione delle ante dipinte da Meda insieme con i suoi collaboratori permette di intercettare il peso crescente di Pellegrino sul contesto locale, e lo stanno a suggerire certe forzature prospettiche e anatomiche, le monumentali impaginazioni architettoniche o un gusto che rasenta la caricatura per le espressioni dei volti.¹⁵⁸ A onor del vero Giuseppe Meda, nonostante avesse iniziato la sua carriera di pittore negli anni Cinquanta al fianco di Bernardino Campi e di Giuseppe Arcimboldo, aveva già maturato una tendenza al “fare gigante” e una rosa non di primissima mano di riferimenti romani, come provano, subito prima dell’insediamento di Tibaldi in città, le *Scene della vita di Giovanni Battista* affrescate nel transetto nord del Duomo di Monza (1562-1567 circa): si può immaginare che la consuetudine acquisita con il nuovo architetto del Duomo, diventato in breve suo «amico», possa aver dato conferma e ulteriore spinta a questo indirizzo personale. È così che, in una veste ibrida e non senza una certa felicità di sguardo, Meda apre la strada che sarà percorsa, con altra serietà d’intenti, dalla generazione successiva di artisti: per un pittore di vent’anni più giovane quale Giovanni Ambrogio Figino, per esempio, le invenzioni milanesi di Tibaldi faranno sempre da bussola. Il seguito dell’impresa delle ante d’organo del Duomo, in mano allo stesso Figino e poi a Camillo

¹⁵⁵ *Annali 1877-1885*, IV, pp. 170-172, 179; la vicenda delle ante si può seguire attraverso: RICARDI 1988.

¹⁵⁶ ASDMi, sez. X, Metropolitana, LXI, 28.

¹⁵⁷ Per la pala di Frassineto Po: cap. 7 (pp. 252-253).

¹⁵⁸ È Meda stesso, parlando delle ante del Duomo, a far cenno agli «altri pittori [...] che lavororno alquanto in detta opera» (ASDMi, sez. X, Metropolitana, LXI, 28). Non sono noti i loro nomi ma bisogna ricordare che, il 17 aprile 1566, Giuseppe Meda aveva assunto Daniele Cuneo per un anno intero come collaboratore per lavori non specificati, da eseguire a Monza – la decorazione del transetto settentrionale del Duomo – e a Milano (MILLER 2011, pp. 93, 98, n. 4). Nel 1580, sotto la supervisione di Meda, era stato il ferrarese Domenico Fredino ad affrescare il tiburio di San Simpliciano (SOZZI 2012-2013, pp. 96-98, 100-101).

Procaccini, offre una prova esemplare del ruolo di “testa di ponte” svolto da Meda nel contesto locale.¹⁵⁹

Mentre le prime ante d’organo sono issate sul fianco settentrionale del presbiterio, è dato avvio all’impresa del «trave», affidato il 4 febbraio 1580 all’intagliatore Girolamo Sante Corbetta che, di lì a poco, presterà la sua opera anche nel rivestimento interno delle sostruzioni degli organi.¹⁶⁰ L’architrave, posto in cima ai piloni d’ingresso, sostituiva uno quattrocentesco provvisto di *Crocifisso* che, già durante la visita apostolica di Girolamo Ragazzoni (aprile 1576), era stato suggerito di rifare:¹⁶¹ secondo il progetto approntato da Tibaldi, su quello nuovo, retto da due *Profeti* colossali in forma di telamoni, avrebbero dovuto figurare, oltre al *Crocifisso*, *Maria*, *San Giovanni* e due angeli cerofori inginocchiati.¹⁶² Come in tutte le procedure d’appalto, Pellegrino si sarebbe limitato a fornire il disegno d’insieme mentre a Corbetta sarebbero spettate le fasi successive del lavoro; resta ancora da capire se i due modelli in cera per «il trave dove sarà posto il Santo Crocifisso» pagati nel maggio 1582 a Francesco Brambilla riguardassero la struttura d’insieme o, meno verosimilmente, le singole sculture.¹⁶³ Il *Crocifisso*, unico pezzo superstite del complesso – smontato integralmente nel 1866 – sembra avallare l’idea che Pellegrino non avesse fornito disegni di dettaglio: appartiene infatti alla tipologia che, in modo quasi seriale, ritorna in tutto il *corpus* sicuro di Girolamo Sante Corbetta. Completato in dieci anni di lavoro, l’architrave da ultimo è interamente dorato e dipinto da Ruggero da Monza, pittore non altrimenti noto: fortunatamente, il grandioso effetto d’insieme, elogiato da Paolo Morigia nel 1595, si può ricostruire grazie a una serie nutrita di vedute e incisioni che precedono lo smantellamento.¹⁶⁴

A differenza del lavoro a giornata, il meccanismo dell’appalto, sempre più in voga nella Fabbrica tra ottavo e nono decennio, permetteva a Pellegrino di esercitare su tutte le imprese interne un controllo di massima – attraverso la redazione dei modelli di partenza – senza perdere tempo nelle fasi successive, interamente gestite dall’appaltatore e collaudate soltanto a fine lavoro. Tra i vari vantaggi, questo sistema non richiedeva la sua presenza costante nel cantiere, che era presieduto dal giovane collega Lelio Buzzi in qualità di capomastro. Nei primi anni Ottanta, mentre Filippo II inizia a raccogliere informazioni sul suo conto, Tibaldi si allontana da Milano per soggiorni anche lunghi a Torino, al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia, Bologna, Loreto e Ancona: non a caso, l’assenteismo sarà una delle accuse ricorrenti all’interno del processo intentato all’architetto dalla Fabbrica, tra il 1582 e il 1585.¹⁶⁵ Alla mole di impegni

¹⁵⁹ Merita ricordare che il 5 settembre 1580 – e si tratta di una delle prime comparse pubbliche di Giovanni Ambrogio Figino – il giovane artista è scelto da Meda per stimare le ante ormai concluse e fronteggiare Prospero Visconti, scelto dalla Fabbrica del Duomo (ASMI, Notarile, Giovanni Francesco Pinotini, 14706, 5 settembre 1580; da ultimo, per un profilo di Giuseppe Meda pittore: ALLEGRI 2016-2017).

¹⁶⁰ La storia dell’architrave è ricostruita da BIANCHI 2010, pp. 119-131; 2014, pp. 16-17. Per i documenti annessi: CAIRATI 2011-2012, pp. 264-267, 269-270, 279, 286-287, 293, 296-301, 304-306, nn. 176-178, 180, 187, 193, 197, 200, 202-203, 208-210.

¹⁶¹ Per le vicende del *Crocifisso* quattrocentesco: SCHOFIELD 2010, pp. 54, nota 37, 57, 60, 66. Per le direttive di Ragazzoni: *La visita* 2010, I, p. 32.

¹⁶² CAIRATI 2011-2012, pp. 265-267, n. 177.

¹⁶³ AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, c. 165, 5 maggio 1582 (segnalato da Silvio Leydi a BIANCHI 2010, p. 127, nota 14).

¹⁶⁴ *Annali* 1877-1885, IV, pp. 248-250; MORIGIA 1595, p. 288 (cfr. SACCHI 2020a, pp. 133, 198-199).

¹⁶⁵ Durante il processo, nel maggio 1583, Pellegrino stesso dichiara di essersi assentato «per servitii di principi, come fu quando andai a Savoia per servizio del Duca, che sono stato due volte uno mese e mezo per volta, dal Duca di Ferrara [*Alfonso II d’Este*] per servizio di Rezzo et di Brezello, dove sino circa a uno mese et mezo, et ancho a Santa Maria di Loretto et in Anchona, dove stette circa uno mese et mezo o dui» (ASDMi, sez. X, Metropolitana, 69, c. 209; DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 41-42). A Bologna è invitato, nel settembre 1582, per esprimere il suo parere sui progetti della facciata di San Petronio e sulla Cattedrale: GAYE 1839-1840, III, pp. 446-448; TERRA, BARTON THURBER 2011, pp. 177-179; il ritorno ad Ancona, a distanza di quasi vent’anni, è

di questi anni si aggiunge l'allestimento in Duomo di almeno due grandi apparati effimeri: il primo, commissionato dal governatore spagnolo per le esequie di Anna d'Austria, consorte di Filippo II (6 settembre 1581), e l'altro, voluto da Carlo Borromeo in occasione della traslazione delle reliquie dei Santi Simpliciano, Sisinnio, Martirio, Alessandro, Benigno, Antonino, Geronzio e Ampellio (27 maggio 1582).¹⁶⁶

Quest'ultima, sviluppatasi come una processione che – partendo e terminando nella basilica di San Simpliciano – tocca vari punti della città, ha nella Cattedrale il suo fulcro e, di tutti gli apparati approntati lungo il percorso per l'avvenimento, quello che si riesce a ricostruire meglio è proprio il «theatro» di legno posto davanti alla facciata del Duomo: si trattava di una loggia a emiciclo di dimensioni monumentali, in cui si aprivano, al centro, una porta trionfale a tre fornici e, ai lati, alcune arcate. L'impalcatura, ricoperta di panni colorati, era decorata da una serie di dipinti: nel frontespizio dell'apertura principale un *Dio padre* «in forma circolare», più sotto, sempre in tondo, i *Santi Ambrogio e Simpliciano*, sopra i fornici minori due scene «finte di metallo» tratte dalla vita dei due Santi (*Sant'Ambrogio impedisce a Teodosio di entrare in chiesa* e *San Simpliciano converte il retore Vittorino*), e da ultimo, nel fregio sopra le arcate laterali, un centinaio di figure di *Santi, Martiri e Vescovi* legati alla diocesi di Milano, dipinti su «carta reale colorita di fini colori». ¹⁶⁷ A questa loggia corrispondeva, sulla facciata dell'Arcivescovado rivolta verso il Duomo, la serie dei centoventuno *Vescovi* della città, da San Barnaba a Carlo Borromeo. Anche se i documenti non sono espliciti in merito, è verosimile pensare che questa impresa, vista l'organizzazione interna del Duomo, sia ricaduta sotto la responsabilità progettuale di Pellegrino, sia sul fronte architettonico che decorativo. Nell'aprile 1582 l'appalto della struttura del «theatro» è vinto dal falegname Anselmo Del Conte, e quello delle pitture, comprese le iscrizioni a corredo, dal genovese Ottavio Semino, che, non nuovo a questo tipo di imprese, era solito avvalersi di una schiera di aiutanti: ¹⁶⁸ entrambi hanno un mese scarso di tempo per portare a termine il tutto. Un simile sforzo era possibile solo avendo già a disposizione i modelli cui attenersi, predisposti probabilmente da Pellegrino, e non è da escludere che, per la miriade di effigi di *Santi, Martiri e Vescovi*, sia stata riutilizzata almeno parte della messe di disegni che l'architetto aveva realizzato – sulla scorta delle lunghe ricerche svolte nell'*entourage* borromaico – per la serie dei settantadue *Corpi Santi* intagliata nel coro dei canonici. D'altra parte, l'attenzione per la veridicità di queste rappresentazioni, da riscontrare «per via dei libri et delle pitture antiche», è testimoniata da una lettera, inviata il 25 aprile 1582 dal vicario Giovanni Paolo Caimi a Carlo Borromeo, che documenta i preparativi per la folta serie di pitture che, sul modello di quanto si andava facendo in Duomo, avrebbe ornato la fiancata dell'Arcivescovado:

documentato da una lettera del 15 ottobre 1581 a Carlo Borromeo (BAM, ms. F 98 inf., c. 419r: ROCCO 1939, p. 213).

¹⁶⁶ Per le esequie di Anna d'Austria: cap. 5 (pp. 196-199); la traslazione del 1582, su cui valgono ancora le aperture di SCHOFIELD 2004, è stata oggetto più di recente delle indagini di SOZZI 2012-2013. Il valore prodromico di questi apparati effimeri per l'elaborazione dei progetti della facciata del Duomo – che Pellegrino invia dalla Spagna nel 1592 – della facciata del Duomo è stato intuito da SCOTTI 1977a, pp. 239-240 (su Pellegrino e l'elaborazione della facciata: REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 33-43, 50-59).

¹⁶⁷ AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 1 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 185-187). Per ricostruire gli apparati, si dispone anche di una cronaca manoscritta, commissionata da Carlo Borromeo all'allora priore di San Simpliciano, Ludovico Chizzola, per essere inviata a Gabriele Paleotti (Milano, Archivio di San Simpliciano, ms. B3/3, *Libro che contiene la narrativa del modo e solennità co' quali fu fatta dal Cardinale S. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano...*).

¹⁶⁸ Per seguire i documenti: SOZZI 2012-2013, pp. 63-67. Per Anselmo Del Conte: STOPPA 1995, pp. 183-184, nota 3; 1998, pp. 50-51; ALLEGRI 2017, p. 50, nota 4; cfr. nota 2. La partecipazione di Ottavio Semino alla traslazione è confluita solo di recente negli studi sul pittore (cfr. SERATI 2015-2016, pp. 26, 167; BRUZZESE 2021, pp. 137-138); per il rapporto con Pellegrino Tibaldi: cap. 5 (nota 37).

Mando a V. S. Ill.ma un elogio notato in due carte di diversa forma per esemplare degl'altri. Quello della forma grande sarà separato dal quadro et si metterà a' piedi dei quadri, che si faranno in cartone; li quali quadri, perché si metteranno in alto, vogliono ancora lettere grandi, acciò commodamente si possano leggere. Per questa causa fa bisogno che tali elogij si facciano di forma grande. L'altro elogio di forma piccola si noterà nel quadro istesso al fine della figura con sì fatto ornamento et con la medesima grandezza di lettere. Al grande si farà l'ornamento come sta notato. La Fabrica [*del Duomo*] ha deliberato all'incanto i quadri che gli toccano dei Santi, a venticinque soldi l'uno in cartone messi in opera col suo elogio. Onde io, vedendo questa opera a buon mercato, et dall'altro canto la brevità del tempo, mi piacerebbe, quando così fosse il parere di V. S. Ill.ma, che noi ancora per adesso facessimo tutti i nostri quadri in cartone con le medesime condizioni, per haverli tutti uniformi per questa attione, già che di novo si risolve m. Peregrino che non più di dieci quadri si possono spedire a oglio per quel tempo. Fra tanto V. S. Ill.ma vederia le bozzature in cartone ad una ad una, et ci saria commodità di tempo di considerar maturamente tutto quello che appartenesse alla perfettione delle figure per via dei libri et delle pitture antiche. Aggiungo che mette conto, per utilità della casa, a fare un incanto sopra di dette figure, privato però, dovendosi ammettere se non pittori valenti nella professione. La quale cosa adesso non si può fare, per essere tutti i pittori di questa città impiegati in varie opere per causa di questa traslatione.¹⁶⁹

Si scopre così che la scelta di realizzare cartoni colorati invece che pitture «a oglio» era stata ispirata da quanto Pellegrino, per scarsità di tempo e di finanze, aveva deciso di fare in Duomo; purtroppo resta ancora da capire se avesse fornito lui i disegni per questa serie e anche il nome del pittore che porterà a termine l'incarico.¹⁷⁰

Quasi in contemporanea, Tibaldi si trova a fronteggiare l'avvio del processo intentato dalla Fabbrica contro di lui per sospette malversazioni nella direzione del cantiere: un grosso impedimento, dato che, grazie all'aiuto del nuovo governatore spagnolo – Don Sancho de Guevara y Padilla –, aveva da qualche tempo iniziato a sondare la possibilità di trasferirsi in Spagna, a lavorare per Filippo II. Per questo motivo, finché possibile, l'architetto briga in ogni modo presso Carlo Borromeo per scagionarsi velocemente dalle accuse, ma i tempi si dilungano e, nonostante sia atteso a corte già nel settembre 1583, riuscirà a recarvisi solo tre anni più tardi.¹⁷¹ Nel frattempo, a dispetto delle traversie processuali, tutte le imprese interne al Duomo continuano il loro corso; Pellegrino, che ormai ha mire diverse, inizia a non lesinare più tempo ed energie nella campagna decorativa del Palazzo Ducale, intuendo – ancora prima della morte di Carlo Borromeo – che questa avrebbe fatto da chiave per nuove occasioni della sua carriera.

¹⁶⁹ BAM, ms. F 158 inf., c. 369, 25 aprile 1582.

¹⁷⁰ Per un'ipotesi a favore di Francesco Terzi, documentato al servizio di Carlo Borromeo in anni non distanti: SOZZI 2012-2013, pp. 70-71 e cfr. cap. 2 (nota 56); cap. 6 (nota 65).

¹⁷¹ Per gli scambi epistolari che preparano l'arrivo di Pellegrino in Spagna: cfr. cap. 5.

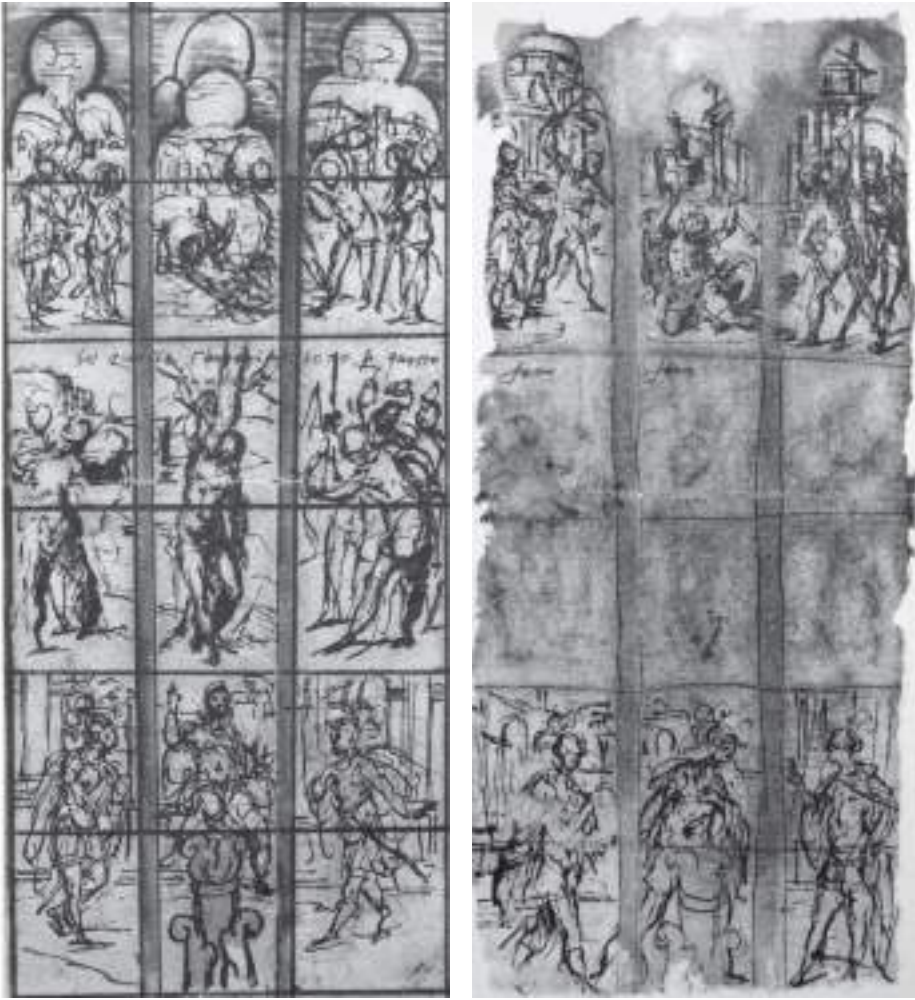


1. Fratelli Bramati, *Candelabro Trivulzio*, da *Il Duomo di Milano rappresentato in sessanta tavole e illustrato da cenni storici e descrittivi*, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1863.



2. Vetrata di *San Giacomo Maggiore*, Milano, Duomo;
3. Vetrata delle *Glorie della Vergine*, Milano, Duomo.





4. C. Urbino, Studio per vetrata dedicata ai *Santi Rocco e Sebastiano* (?), Oxford, Christ Church College.



5-8. P. Tibaldi, Cartoni per la vetrata dedicata ai *Santi Rocco e Sebastiano* (?), Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



9. Vetrata dei *Santi Martiri Coronati*, Milano, Duomo.



10-17. P. Tibaldi, Cartoni per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



18. P. Tibaldi, Cartoni per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (particolari).



19. P. Tibaldi, Studio per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati*, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni;
20. P. Tibaldi, Cartone per la vetrata dei *Santi Martiri Coronati*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



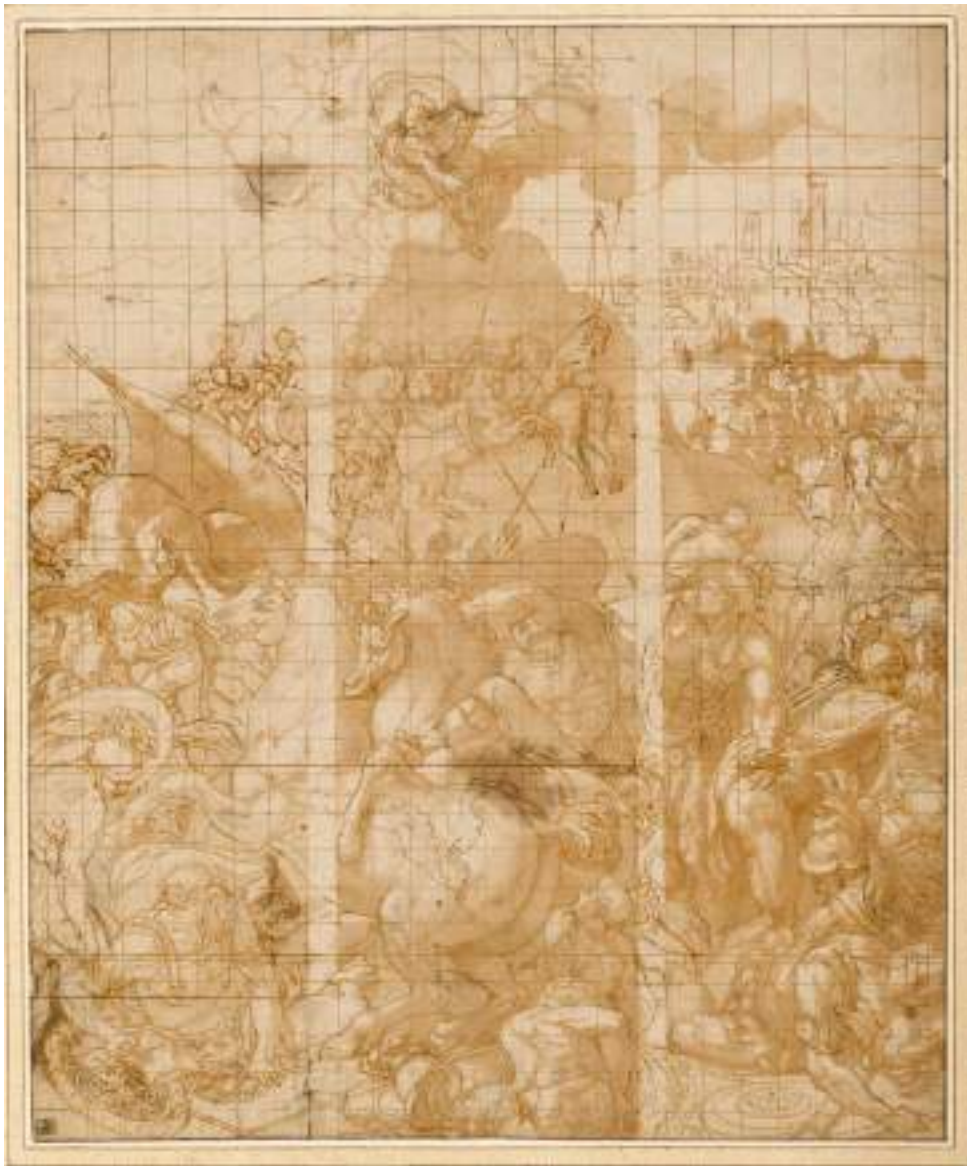
21. P. Tibaldi, Cartone per l'*Adorazione dei pastori*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe;
22-22a. P. Tibaldi, Cartoni per l'*Adorazione dei pastori*, Londra, British Museum.



23. Ipotesi di ricostruzione della perduta vetrata di *Santa Tecla* (secondo Brivio 1991);
 24. Antello della perduta vetrata di *Santa Tecla*, Milano, Duomo;
 25. Antello della perduta vetrata di *Sant' Ambrogio*, Milano, Duomo.



26. Vetrata di *Sant'Elena*, Milano, Duomo;
27. Vetrata di *San Giuseppe*, Milano, Duomo.



28. P. Tibaldi, *Conversione di Saulo*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



29-30. Proposte di Pellegrino Tibaldi e di Martino Bassi per il fondale prospettico dell' *Annunciazione* della Porta verso Compedo (da Bassi 1572);
 31. Scultore milanese, *Annunciazione*, Milano, Santa Maria Annunciata del Camposanto (già Duomo, Porta verso Compedo).



32-33. P. P. Galeotti (?), *Alessandro Caimi* (recto);
Emblema della Fortuna (verso), Washington,
National Gallery of Art;

34. Simone Peterzano (?), *Alessandro Caimi*,
ubicazione ignota;

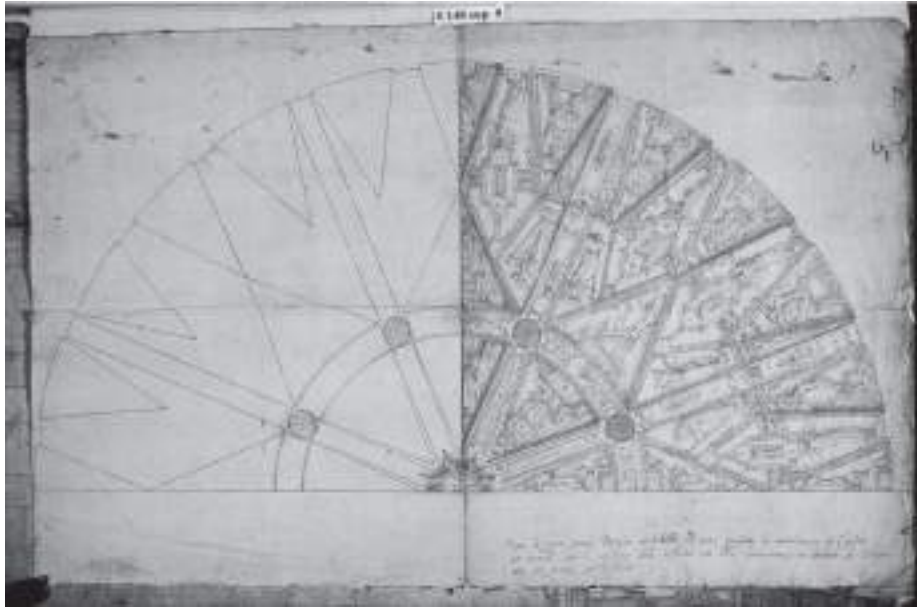
35. A. Caimi, *Progetto di fontana*, in B. Taegio, *La
villa*, Milano 1559.



36. P. Tibaldi, *Miracolo delle api*, Milano, Biblioteca Ambrosiana;
37. P. Tibaldi, *Sant' Ambrogio che riceve da Valentiniano I le insegne consolari per il governo delle provincie di Liguria ed Emilia*, Milano, Biblioteca Ambrosiana;
38. F. Brambilla, *Soldati ariani assaliti dai leopardi mentre Sant' Ambrogio è in orazione*, Milano, Museo del Duomo.



39. P. Tibaldi, *Santa Marcellina*, Düsseldorf, Kunstpalast;
40. P. Gaza e compagni, *Santa Marcellina*, Milano, Duomo, coro dei canonici.



41. P. Tibaldi, Studio per la partizione in stucco della volta dello scurolo del Duomo, Milano, Biblioteca Ambrosiana;

42. P. F. Mazzucchelli, detto il Morazzone, *Sinodo di vescovi nel Duomo di Milano*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.



43. P. Tibaldi, Studio per la disposizione del tabernacolo di Pio IV (recto-verso), Milano, Biblioteca Ambrosiana;
44. P. Tibaldi (?), Modello del ciborio del Duomo, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni;
45. P. Tibaldi (?), Modello del ciborio del Duomo, Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico;
46. G. B. Binago (?; da P. Tibaldi), Modello del ciborio del Duomo di Milano, New York, Cooper-Hewitt Museum.



47-50. G. Meda, Ante d'organo del Duomo (assetto ad ante chiuse e aperte), Milano, Duomo.

Pellegrino a processo (1581-1584)

Nelle pagine che seguono si è provato a ricostruire il lungo processo intentato dalla Fabbrica del Duomo di Milano a Pellegrino Tibaldi e, insieme con lui, al collega Lelio Buzzi e all'arciprete del Duomo Giovanni Fontana.

Un tentativo necessariamente parziale perché frutto di una selezione all'interno della mole documentaria superstite – divisa tra l'Archivio Storico Diocesano, l'Archivio Capitolare, l'Archivio della Veneranda Fabbrica, l'Archivio di Stato, l'Archivio Storico Civico e la Biblioteca Ambrosiana di Milano¹ – che ha isolato, dalle maglie del formulario giuridico, la voce degli imputati e dei testimoni e i momenti di snodo della vicenda rispetto alla massa delle carte d'indagine (ordinazioni, visite, pareri, stime, conti, riepiloghi, compendi...). Nonostante risulti certo meno legittima rispetto alla restituzione integrale dei documenti o alla forma regesto, l'operazione permette di fruire il dettato originale – così peculiare nel contesto di un processo – senza cadere nelle pastoie della burocrazia processuale o arrendersi al riassunto di una voce di regesto.²

La selezione è avvenuta anche sul fronte dei temi sollevati in aula: al centro dell'attenzione è l'attività di Pellegrino in Duomo e negli altri cantieri, cittadini e non, che lo hanno visto in vario modo partecipe; sono restate a margine, invece, le questioni legate all'approvvigionamento delle risorse per la Fabbrica del Duomo, soprattutto di legname e pietre, o all'operato degli altri due imputati.

Luogo del processo: camera delle udienze all'interno dell'Arcivescovato.

Personaggi:

Pellegrino Pellegrini, architetto della Fabbrica del Duomo e imputato

Lelio Buzzi, capomastro della Fabbrica del Duomo e imputato

Giovanni Fontana, arciprete del Duomo e imputato

Carlo Borromeo, arcivescovo

Ludovico Audoëno (Lewis Owen), vicario generale

Giovanni Antonio Bignardi, vicario criminale

Antonio Seneca, decano e ordinario del Duomo

Sallustio Crispo, cancelliere della Fabbrica

Giovanni Battista Capra, vicario di Provvisione per l'anno 1583

Giovanni Paolo Caimi, canonico ordinario e revisore dei capi d'imputazione

Cesare Gallarati, giureconsulto del Collegio e revisore dei capi d'imputazione

¹ Per la ricostruzione dell'attività milanese di Pellegrino, gli atti del processo del 1581-1584 sono stati sfruttati, pur episodicamente, a partire da Aurora SCOTTI (1972; 1977a) e poi, a tappeto, da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994 (cfr. pp. 19, 45, nota 1). Da ultimo, sul processo, si possono tenere in conto le considerazioni sparse di REPISHTI 2011; 2017c, pp. 55-59.

² Per garantire al testo una migliore leggibilità si è scelto di adottare le seguenti norme di trascrizione. I puntini sospensivi tra parentesi uncinata <...> indicano che il testo risulta illeggibile per cause materiali (es. danni del foglio); se all'interno delle parentesi uncinata è un punto di domanda <?>, l'illeggibilità è dovuta alla mancata comprensione della grafia; le parentesi quadre semplici [] segnalano, in qualche caso, la lettura incerta di alcune parole mentre figurano tre asterischi *** in caso di omissioni presenti nel testo originale (spazio bianco sul foglio). Le parentesi uncinata ribaltate > < indicano, in rari casi, le parti espunte dall'estensore del documento. L'uso della maiuscola è adottato a ogni capoverso e dopo ogni punto fermo, per i nomi propri e geografici e per le persone sacre. Accento e apostrofo sono stati adeguati all'uso corrente; l'apostrofo è stato aggiunto alle seguenti preposizioni articolate: *a'* quando sta per *ai*, *agli*; *da'* per *dai*, *dagli*; *de'* per *dei*, *degli*. Si è deciso di sciogliere senza parentesi le abbreviazioni ovvie. L'intervento sugli "a capo" e sulla punteggiatura è minimo e riservato ai casi in cui imposto da esigenze di comprensibilità del dettato.

Ercole d'Adda, deputato della Fabbrica e revisore dei capi d'imputazione
Prospero Visconti, deputato della Fabbrica e revisore dei capi d'imputazione
Pietro Antonio Barca, ingegnere e perito
Giuseppe Meda, ingegnere e perito

Testimoni in ordine di comparsa:

Francesco Mantegazza, tagliapietre; Giovanni Antonio Bascapè, piccapietre; Giuseppe Orlandi, ex soprastante della Fabbrica; Melchiorre Visconti, piccapietre; Francesco Perego, detto il Borella, scultore; Melchiorre Parisio, tagliapietre; Stoldo Lorenzi, scultore; Michele Solari, scultore; Martino Vimercati, tagliapietre; Giovanni Paolo Torresani, fattore, di Gropello d'Adda; Bernardo della Porta, maestro da muro; Ambrogio de' Medici, piccapietre; Pietro Piantanida da Ferno, maestro da muro; Andrea Pellizzone, orefice; Antonio Abbondio da Ascona, scultore; Francesco Brambilla, scultore; Pietro Antonio Daverio, scultore; Antonio Rotta, detto il Padovano, scultore; Bernardo Robbiano (o Gaggiano), «squadratore»; Tommaso Bossi, detto il Castagnola, scultore; Ludovico Airoidi, canonico ordinario; Melchiorre Biffi, piccapietre; Francesco de' Tramazoti, detto lo Spagnolo, piccapietre; Francesco Bossi, scultore; Martino Bissone, tagliapietre; Paolo da Limite, piccapietre; Domenico de' Ferrari, piccapietre.

1. Dietro le quinte

11 novembre 1579

Giovanni Fontana, arciprete del Duomo, a Carlo Borromeo³
[da Milano a Roma]

[...] Ms. Pelegrino ingenier è absente et però non le posso mandare el disegno delle sepulture delli arcivescovi et ducchi et delli ordinarij, qual ho solecitato non poche volte anch'io, e veramente io comenzo a perder la pacienza con lui per rispetto della Fabrica, la qual in fatto passa malissimo per quella parte che tocca a lui; io l'ho portato et deffeso quanto ho potuto, sperando che per l'avenir dovesse attender meglio al servizio di essa, conforme ai molti bisogni che moltissime volte le ho significato, ma il carico et provisione ferma che ha dal Re lo tien la maggior parte del tempo fuori di Milano et, quando se le trova ancora, tante sono le altre occupationi, che poco o nulla può attendere alla Fabrica, che ha bisogno d'uno che sia dil continuo assistente; i deputati l'hanno voluto cassare alcune volte, ma, promettendo io di far officio che attenderebbe, ho fatto far delle dilazioni; commandi hora lei quel che le par meglio.

Ho trovato che la Fabrica spende l'anno da circa 500 scudi in provisioni non solamente superflue, ma gettate via a fatto a fatto; quando uno ha lavorato alcuni ani in Fabrica, un poco di caldo che habbi da un deputato, se le fa assegnar ogni dì certa provisione che chiamano mezza paga perché, se haveva 30 soldi, se le dà 15 soldi in vitta sua ogni dì, egli non vien poi più in Fabrica se non a tirar detti denari et va a lavorare in altre parti et lochi. S'io faccio ordinatione capitolare per levare quest'abuso, porta pericolo che [un dì] non sia revocata, onde sarei di parer che V. S. Ill.ma me lo comandasse con una sua, se a lei par bene...

[?] novembre 1579

Carlo Borromeo a Giovanni Fontana, arciprete del Duomo⁴
[da Roma a Milano]

In risposta delle due vostre degli XI del corrente, mi occorre dirvi che, quanto a ms. Pellegrino ingegnere, sarà bene avvertirlo amorevolmente che, per l'avvenire, attenda con maggiore diligenza alla Fabrica del Duomo che non ha fatto per l'adieto, et andare così scorrendo innanzi senza far per hora mutatione di tanta importanza.

³ BAM, F 149 inf., cc. 102r-v, 103r

⁴ BAM, F 54 inf., c. 298r

Circa quelle spese che fa la Fabrica in provisioni superflue, vedrete quello che vi scrivo a parte...

[?] novembre 1579

Carlo Borromeo a Giovanni Fontana, arciprete del Duomo⁵

[da Roma a Milano]

Altre volte si deliberò di levare l'abuso che era introdotto nella Fabrica del Duomo di dare la provisione a quelli che havessero per qualche tempo lavorato nella Fabrica qualche tempo, quantunque poi non servissero attualmente, ma hora, intendendo che vi sono pure alcune di queste <?> provisioni inutili, però habbiamo voluto avvisarvi che vi provvediate in ogni modo insieme col Capitolo, poiché quei redditi non si devono spendere in questo modo, massime che in cotesta città non mancano luoghi pij dove si potrebbero collocare quelle persone che havessero lavorato in Fabrica lungo tempo né fossero più habili a praticare...

2. Denunce

s.d.

*Memoriale anonimo*⁶

Si avisa molti inconvenienti che sono in diverse persone stipendiate dal venerando Capitolo della Fabrica del Domo di Milano, et primamente di ms. Pellegrino architetto, il qual, essendo stipendiato dalla Fabrica, molto bene dovrebbe attendere alli negotij di detta, ma pocho o nulla si ritrova, et gli altri ingegneri solevano ogni giorno andare vedendo li maestri et operari diversi per provedergli di quanto sia bisogno loro, ma questo non gli va mai et, se uno ha bisogno di qualche cosa da lui, può aspettare che venghi a Milano et star senza lavorare, come ancho di presente ve ne sono delli statuarij che sono 3 mesi che mai hanno potuto havere il disegno di far il modello della sua statua, la qual cosa cade a danno gravissimo a questi poverhomini e anchora della Fabrica, perché, se li operarij non ponno lavorare, non si espediscano i lavori. Non bisogna che l'ingignero vada mai o pocho fori de Milano se deve fare l'utile della Fabrica, ma credo che ricerchi non l'utile di la Fabrica ma il suo, perché si sa molto bene che quando viene [*sic*] a Milano era povero et hora è ricco et ha danari di comprar 2 possessione oltra quelle che ha comprato altre volte.

Di più, si sole nel detto locho tenere un bon capomastro che possa provedere alli statuarij et altri operarij li lavori secondo il bisogno del locho, et stavano gli altri capimastri col martello et scosal nelle mani per poter assistere et veder con le giuste misure compassare i lavori, tenendo a mano li marmi più che si poteva, ma questo [*Lelio Buzzi*] più volte ha fatto delli errori nelle misure et ha butato via delli sassi, come gli operarij attestarano, et questo non è pratico come conviene; bisognaria haver un homo confermato ch'intendesse quanto si ricerca in detto magistero, costui non assiste come bisognaria et va vestito di veluto, et non haveva niente quando viene [*sic*] qua et hora si dice haver danari per comprar una bella casa, questi danari non si ponno metter insieme con il suo salario; si giudica che costui s'acordi con quelli che fanno misurare et estimare i lavori; oltra di questo non vole obedire li deputati di quello li comandavano, ma si diferiva ogni cosa a mons.r Fontana, la qual cosa preiudica alli s.ri deputati, alli quali sta provedere alle cose concernenti alla provincia loro et, perché costui dipendeva dal sud.o mons.re, le persone erano sforzate di tacere ché altro rimedio non se li poteva trovare, sì che costui merita d'esser mandato via.

Il thesoriero, doppo che è fatto, non ha mai voluto passar alchun mandato se non era sottoscritto dal s.r vicario, la qual cosa si spetta alli s.ri rettori *pro tempore*.

Ms. Bernardo Gagiano, il qual ha pigliato l'impresa di solar il domo senza metter fora le cedula, sarà bene che si consideri bene, et detto contratto merita d'esser rotto per molte cause.

Ms. Andrea Pelizone, che fa i lettorini et la coperta del S.mo Sacramento, sarà bene anco di rompere il contratto fatto del S.mo Sacramento, perché se li vede dentro alcune cose di sospetto.

⁵ BAM, F 54 inf., c. 300r

⁶ ASDMi, x, Metropolitana, 60, s.d.

20 aprile 1581

*Memoriale anonimo rivolto a Giovanni Fontana*⁷

Non senza causa, Mons.r R.do, se vi scrive questa perché dalla causa è nata la causa et la iniquità n'è causa et voi, sì como de giustitia et carità che setti tenuto, avetti, prima che prestate fede alli falsi inpresonarij, de verificarvi dil vero et puoi dar la sententia, et, non facendo cossi, se dirà che non setti di giustitia anci de iniquità, sì como se dice che in alcuni de li ecclesiastici gli è puoca fede et che fingeno di esser catolici et di carità et sono simulati et non mantengano parolla de promesa che si faciano, benché la promessa la faciano da religioso sopra la lor real fede [...] et così voi, R.do Mons.r, avetti promesso assai cosse alli operarij della Fabrica et sin adesso pocco se n'è atesso, et non si sa se dil tuto è sua causa o de chi s'è a dire, ma credo vi lascite tospar li ochi dalli ignoranti et iniqui senza considerare il gran.mo danno et rojina infinita et pricolo [*sic*] de privatione de onore a molte povere pute et done et disperatione a molti poveri di diventar latri et omicidiali [...] non como fa li iniqui et falsi inpresonarij ms. Pelegriano et Lelijo, quali de tute le sue proposte sono contra la Fabrica e onor vostro, et a danno a tanti poveri carichi de familia et altro non hanno per sustento loro, sol quello che si guadagnano manualmente, se gli è vera qualche uni che avesse peccato o per negligentia o per malitia, se erra di darli uno castigo et non levarli il pan, che facendo questo si è torli la vita overe amazarli con la sua familia; o de quanto si marmora [*sic*] di voi in haver distruto una tanta honorata Fabrica, atesso che si giustifica per li doctor de legi che non l'avetti puotuto far de raggion né de consienciana, et che dirà il S.to Patre et il re Filippo intendendo tal cossa como sin al presente l'hanno forse inteso? Et se dice pubblicamente che favorite Pelegriano et Lelio et che v'è piazzuto a far tal ordini perché ve intendiate con lori per il guadagno, et tanto non si potrebe comulare se tal intendimento non li fusse, oltra di ciò che per la vostra ordinatione dicetti che della meschina giornata che si daseva alli poveri operarij era trato via et che usurpavano la Fabrica, o povereli che usurpare potevano?

Usurpator sono li vostri confiderati Pelegriano et Lelio, che per conto della Fabrica non sanno zò che si faciano, prima per esercire al templo non lo intendano, et tuto quello che si fa per disegno et inventione lori tuto lo falano [...] et considerate se è di consienza a pagarli intregalmente, non sarvendo più como fano che di dodeci mesi de l'anno non servano il terzo, et sempre hanno tuto il suo selarijo, basta che sono seminador de zanzania per farssi credere le sue falcità et a vostra R.a S.a stopano le orecchie et li ochi et non ve ne agorgiette, che, se d'una minima parte ne volesti chiariverne, li reputaresti per iniqui como soni, et avetti a sapere che li ingegnieri et capi m.tri del tempo pasato stasevano ala Fabrica asistenti et ogni giorni vesitaveno le opere et insegnavano a quelli che non sapevano et li capi m.tri lavoravano, et a orra ogni cosa alla pegio, prima lo ingegniero fora della pitura non sa che far in detta Fabrica et il capo m.tro ne sa manco et bon se non de far il cortegiano, altro ce vole al servitio della Fabrica cha marzapani indorati quali non sano né sano comandare [...] et di questo tuto è carico vostro, perché non voletti intendere la ragion giusta et che casca finire agravata la Fabrica de talli omeni che sono de danno per la Fabrica et a disonor vostro, notate bene et provedetoli et non siatte causa che li poveri operarij che cercano de guadagnar il pane per la sua familia di sua fatica non entrano nelle disperatione oltra la Ipifania, che aquistaresti et dil tuto ne saretti punito al giuditio divino...

[?] settembre 1581

*Memoriale anonimo rivolto a Carlo Borromeo contro Pellegrino*⁸

Ill.mo et R.mo Mons.r

Poiché non senza raggione et fondamento, M.r Ill.mo, si ve scrive il presente memoriale, sì che, havendolo succedere il grandissimo danno et roijna che è sopra la Fabrica, per essere dalla pocca delligentia et, s'è a dire, ingnorantia governata, et voi, benigno e giusto che tenuto setti et che la bona via tenetti, credetti a questi vostri confidenti, qualli ànno dattovi et ancora dannovi a intendere che il

⁷ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12 (*Memorie spettanti alla Ven.da Fabbrica del Duomo, e specialmente intorno al Processo fatto per ordine de' Sig.ri Deputati a carico dell'ingegnere Pellegrino de' Pellegrini dall'anno 1581 al 1586*), 20 aprile 1581.

⁸ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, settembre 1581.

giusto sia falso et il falso giusto, atesso che, in'anti vi partisti da Milano, vi fu dato un'instrutione et non le volesti prestarli credenza, di novo se glie dà questo, acìo che resta servita a metterla in esugutione et che se desingana et non sia a consentimento a tanta roijna et danno perché tropo n'auto [*sic*] sin a ogiodì, che certo è a miliara a miliara de scuti, et credette a questa et S.S. R.ma venga allo effetto che sarà desinganata da quanto è statto inganato et saperà de chi potrà fidarsi et trovarà che in mons.r Fontana non gli è quella bontà in lui che le tene et il medemo de ms. Pelegrino et de ms. Lelio capo mastro et, per chiarechia dil vero, ch'el faccia da uno suo agente esaminare tuti li operarij della Fabrica, tanto quelli delle meze paghe quanto quelli che lavoravano giornalmente, et ancora il feraro che conzava li ferri, et ve dirrà cose sopra de mons.r Fontana et ms. Pelegrino et Lelio che restaretti attonito et stupefato, però dandoli la forma de giuramento sotto pena de scomunicatione, che abino da giustificare il tuto delle cosse che sono informato del danno et roijna della Fabrica, però comenzando a quelli delle meze paghe che àno adiutato a mettere in opera al scurullo in compagnia del quondam maestro Antonio Brambilla, et poi quelle che àno messe et che si metteno di presente, che siano examinato per li lavori fatti qualli si sono disfato et spezato et trato via [...] et non sarebe abastanza quanto ha al mondo ms. Pelegrino e suo capo mastro a compesarli il danno et terano il luocco da befe, et dove si recava che un capo mastro d'una fabrica stia tuto il giorno a solazo et esser pagato a sei over setti scuti il mexo [...] et una fabrica honorata como questa non ha a essere con questi strapaci et strafoliamenti et che se intenda de S.to Pietro di Roma et altri, se s'è misso in uso a fabricare cossi como si fa in questa, non si trovarà perché non pò stare, et che la sapia che non s'è fatto questo per beneficio dil luocco se non per beneficio lori, perché, se detti operarij àno da far iudicar l'opera overo da esser pagati, bisogna che ongeno le mane a ms. Pelegrino et suo capo mastro, tra per iudicare et farli li mandati de esser pagati, a talché li fabricanti et operarij son tolto di mezo, et ancora che sia comportato che una statua de una Adamo, opera laudabelissima et di gran pretio, et che sia messa sopra de uno pilono et se non vedute dale tacole, che tuti li vertuosi et omini de giudicio grandamente se ne maravigliano et par sia un spezare la virtù [...] et sì como giusto et de carità che è, V. S. Ill.ma et R.ma provedarà acìo che cessa le tassatione et marmoratione, et il Sig.r Iddio lo conservi nella sua S.ta Gratia et speratur.

Et non sapendo S.S. Ill.ma che sia li sudetti operarij qualli sono più informati del fatto, uno n'è m.tro Luca da Ogiono, che abita sopra il corso de porta Tossa dove se fa le lasagniole, l'altro m.tro Jeronimo dalla Torre, che lavora in una botega de vasetati sopra a uno cantono per mezo S.ta Maria della Scala, et Agustino Galbiato, ch'è andato a lavorare alla fabrica di S.ta Maria de S.to Selzo, et tuti anno lavorato in compagnia dil sudetto quondam Brambilla, et quelli che li lavorano di presente m.tro Martino da Vimercato, Melchion Pariso, Jacopo Neco, Battista Rotola, Melchion Visconte, Battista Pera, Jeronimo Girontino, Francesco da Monte scultore, Francesco Borelo scultore et molti altri che serbe loncho anotarli tuti...

[*nota a margine*] Il cardinal ordinò il sendicato [*i.e. il processo*]

[?] febbraio 1582

*Riepilogo delle accuse mosse contro Pellegrino*⁹

Malitie usate in generale da ms. Pelegrino et suoi interessati quando si faceva gli incanti per la vener.da Fabrica del Domo:

Ms. Pelegrino, a chi haveva intendimento con lui, li mostrava i disegni et consultava con loro et li diceva tutto quello havevano da fare tanto circa al'opera quanto al dire all'incanto.

Agli altri concorenti, che non havevano intendimento con lui, non era concesso di vedere i disegni se non in un subito instante con un'ochiata, tenendo il Pelegrino detti disegni in mane sua, a talché non si potevano bene vedere né considerare et, quello puoco che vedevano, trovavano che li disegni non erano stabiliti et che stava sempre in poter del Pelegrino di alterarli, onde niuno haveva ardire di concorere all'incanto se non quelli che erano d'acordio con lui.

Se alcuno valenthomo astrengieva il Pelegrino a fare quello che era di debito suo, cioè a stabilire i disegni et certare le misure et dire tutto quello andava fatto intorno alle opere, et, accertati di questo,

⁹ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, febbraio 1582.

havesino piliato ardire di fare le oblationi a utile della Fabrica, come il Pelegrino vedeva che non li poteva riuscire guadagno per lui, over che l'impresa non era per toccare a quelli con chi haveva intendimento, lui trovava occasione di differirne l'incanti et li faceva differire sotto velato colore di pensarli meglio o di mutar inventione et misure, et simili altre cose.

Puoi all'improvviso deliberavano le imprese a quei suoi interesati con Pelegrino a maggior pretio delle oblationi fatte, et questo senza saputa delli concorrenti a publico incanto, de quelli che havevano fatto le oblatione a utile della Fabrica, overo gliele faceva dare alla sua estimatione o per acordio.

Alcuni cognoscevano questa sua malitia et se instavano che l'incanto si dovesse determinare senza altra proroga. In questo caso il Pelegrino diceva che voleva tornare a disegnare et andava a alterare la inventione del disegno, onde quelli, cognoscendo che bisognava precipitarsi da lui, non volevano più concorere ma hanno cercato d'intendersi con Pelegrino <?>.

Quelli che havevano intendimento con Pelegrino usavano ancora questa malitia: come vedevano che alli incanti li era concorso d'altri, abbasavano in modo l'incanto che niun altro che quello con chi era fatto il tratato haveva ardire di andare più inanzi et, tocato l'impresa a questo tale, il Pelegrino, ancora sotto colore di trasmutare o aggiungere qualche cosa ai disegni et anco alle volte di mutar inventioni, la riduceva a sua estimatione, onde più volte ha indoppiato il suo pretio con queste sue cautelle, oltra che ha fatto le colaudatione de molte cose mal fatte.

Et, se si è trovato in caso di maniera tale che non poteva alterare li disegni né farli delle gionte per suplire al suo primo intento, quando è andato a misurare, ha suplito con farli le misure vantaggiose, et tutto in danno dele fabbriche.

Il Pelegrino in tutti casi, con le sudette vie per tirar le cose al suo fine et con altre vie, andava riducendo le imprese che fusero rimesse a sue estimationi o accordio et, quelli che ha stimato, li ha stimato a altissimo pretio, et questo lo faceva generalmente tanto con quelli con chi era interesato come con quelli non interesati, perché a questa [mitta] li incantatori o maestri fabriceri cognoscevano che bisognava darli parte del guadagno.

Sanno ancora li incantatori et maestri et mercanti che detti guadagni vano portati alla moglie di Pelegrino, et questo con cautella, acciò che lui possa giurare di non haver mai hauto niente.

Se li incantatori o maestri o mercanti non hanno hauto le dette inteligenze, non hanno mai trovato né estimatione né colaudatione né espeditioni de mandati, anzi sono restati confusi sino che da per loro non andavano a precipitarsi da lui o dalla moglie.

Perché non si sappiano le sue malitie, ha introdotto in Fabrica se non forestieri et giente che vanno d'accordio con lui dil guadagno, et ha escluso li maestri pratici del loco con le sudette malitie dette di supra et quelle imprese che si fabricavano a giornate; ha stracato li maestri con non darli i disegni et non segnarli le piede et farli perdere il tempo et, quando faceva le colaudationi a gli altri suoi ederenti, quello che era malo era bene et ali altri il bene era malo, onde hanno bisognato bandonare et lasarlo maneggiare a suo modo.

I danni sucessi alla vener.da Fabrica nel fare l'incanti:

Si fece incanto de duoi termini et un curubino per il scurolo et il cornisono et architravo d'uno altaro, Battista Vailato, Francesco Mantegazza, ms. Michel Solaro si esibirno di fare li duoi termini et il curubino per scudi 80, il cornisono per scudi 12 il braccio, l'architrave per scudi ***.

Ms. Pelegrino fu causa di fare suspendere l'incanto et, da li a circa a 2 mesi, detta opera li ha fatto dare a m.ro Tomaso Castignola senza publicare incanto per scudi 100 di sudetti duoi termini et il curubino, et a scudi 13 il braccio il cornisono, et architravo a scudi 5, come meglio si puotrà vedere alli libri della Fabrica, et li hanno dato li pezzi al detto Castignola quadrati et condutti in botega a conto della Fabrica, et ms. Pelegrino alli detti maestri diceva che voleva che tolesero li marmi in Camposanto così come erano venuti da montagna et condurli in botega a sua spesa.

Dicono li detti maestri che, se si fusse fatto publico incanto, che haverebano fatti ancora migliore partito, et si sono lamentati alla presentia di ms. Pelegrino, et li fu detto che li volevano adopperare in altro a giornata acciò tacessero.

Di più dicono, se havessero dito di dare li pezzi come hanno dato al detto Castignola, haverebano fatto detti cornisoni per scudi 8 il braccio et l'architrave per scudi 4.

E più si fece l'incanto della pariete dell'organo verso la secrestia delli r.di sig.ri ordinarij e maestro Martino Vimercato et maestro Melchion Visconte et m.ro Alessandro Pariso fecero la sua oblatione de

scudi 1200 in circa, fu abassata da m.ro Hieronimo Meli et suoi compagni in scudi 1100 et tanto che il sudetto m.ro Martino si consiliava con suoi compagni et voleva farne migliore conditione de scudi 100, ms. Pelegrino, senza che loro se ne acorgesero, acordato con il cangeliero ms. Iacomo Fidele, gliela fece deliberare senza dare tempo alcuno che li detti maestri potessero rispondere all'incanto.

E più fu incantato 4 angioli di metallo grandi come il naturale et furno incantato al Pelizono scudi 3200, et ms. Astoldo le ridusse a s.di 1600.

E più ancora fu incantato 8 angioli alti circa soldi 14 et il N.S. Giesù Christo in resurectione: il Pelizono incantò scudi ***, calò ms. Astoldo scudi 1700 a un tratto e fu ridotto in circa a scudi 900.

Dice ms. Aristoldo che il Pilizono calava solo scudi 10 la volta et talvolta 5, et che mandò il Borella a proferirli scudi 50 che non li concoresse.

Dice ancora ms. Astoldo che, se avesse hauto li disegni certi et li avesse potuto vedere et considerare, che haverebbe abbasato molto più.

Dice che ms. Pelegrino, quando mostrava li disegni, che li teneva in mane sua a talché non se li poteva dar solo un'ochiata, onde non si potevano considerare.

Diceva ancora che conobbe al primo tratto che li era intedimento et che l'opera era datta via et che non bisognava concorere, per questo dice che si levò dall'incanto.

Ms. Battista Pagano dice che ha sentito a dire al Chiocchira [*Giovanni Battista Busca*] che, quando si rifece l'incanto del tabernacolo, che hebbe scudi 10 dal Pilizono acciò non concoresse all'incanto.

L'Ascona ha hauto a dire che il Pilizono li ha detto che ha promisso scudi 500 a ms. Pelegrino se li faceva tocar l'impresa del tabernacolo.

Dalle sudette cose si può molto bene comprendere che il Pilizono et ms. Pelegrino sono compagni in l'opera perché non se saria reseगत a tributare li concorenti in scudi 50 over 100.

I danni successi alla vener.da Fabrica per le estimatione et accordi fatti per ms. Pelegrino:

Prima circa il suolo del coro, qual ha dentro le ponte de diamante, li operarij della Fabrica, cioè Melchion Pariso e Battista Pera, Iacomo Necco, andorno da monsig. Fontana et si esibirno di farlo per lire 34 il quadreto et monsig. Fontana li promise sopra la sua real fede di fargliene parte et li ha mancato perché hanno trovato che l'ha dato da fare senza saputa né far alcuno incanto al Robiano et a Francesco Mantegaza a conto de lire 40 il quadreto, et come meglio si puotrà vedere alli libri.

Dicono detti maestri ancora che li haverebbono fatto per lire 30 il quadreto se tal opera fusse stata incantata.

Per l'altaro, che fabrica il Gagiano datoli senz'incanto, si dice che si veda alli libri quello ha estimado ms. Pelegrino over quello che se li paga d'acordio, perché s'intende che egli ha fatto con gran malitia, ateso che al detto Gagiano è stato dato le prede disgrosate quasi presso al segno.

Li balaustri dil primo parapetto del coro sopra li primi scalini con le ponte di diamanto sono pagati scudi 9 in circa l'uno a m.ro Bernardo Gagiano et Francesco Mantegaza et ms. Battista Vailato, et altri dicono che li haverebbono fatti per lire 30 l'uno et ancora a manco.

Circa li scalini dil coro di pietra mischia si intende che sono stati pagati a conto di lire 24 il braccio, et questo si potrà vedere alli libri.

Dice m.ro Battista Vailato che li haverebbe fatti a lire 14 il braccio et che quelli di S.to Paolo messi a lavoro sono costati solo lire 15.

Circa al parapetto di pietra negra del coro, se se ne fusse fatto incanto over dato aviso, se ne saria fatto molto miglior conditione di quello è stato pagato delle tre parte manco dil costo.

Circa alli balaustri che sono di pietra mischia nel scurolo, s'intende che sono stati pagati a m.ro Bernardo Gagiano, mettendoli in opera a scudi 6 l'uno. Francesco Mantegazza et Pompeo del Bottonuto dicono che li haverebbono fatti per scudi 3 con guadagno et dice che il detto Gagiano ha vanzato scudi 90 per detti balaustri et non li fece mettere in opera, che Lelio li feci meter lui a conto della Fabrica et il Gagiano era d'acordo a meterli a lavor a sua spesa, dice ms. Battista Vailato che li haverebbe fatto lui a scudi 3. Circa al segare dil marmore per il conto che fa ms. Battista Vailato et Andrea che attendeva alla sega, si trova che, segandolo con la sega che risegava qui a Milano, che non doverebbe costare più che lire 10 il quadreto, et come meglio se ne potrà fare a Milano la prova con il costo dil marmoro.

Hora s'intende che si paga lire 14 soldi 10 il braccio segando in montagna con la resiga d'acqua et doverebbe costare, segando con la resica d'acqua, manco de lire 6.

Dice Olivero Beffo che il marmo che si cava alla montagna costava a ragione di soldi 13 al c.to, et il Pelegrino al presente lo fa pagare soldi 23, questo si potrà vedere alli libri della Fabrica.

Il detto Olivero è pratico della predera et ne ha cavato in compagnia di Andrea Castello, et dice lui che lo caveria ancora al presente per soldi 15 il c.o et caverà i pezzi megli da lavorare, perché dice che quelli che lo cavono a presente, se lo cavono per una figura, lo cavono per 2, talché nel farla bisogna butarlo via la mità. A questo si dice che Lelio sie dentro per compagnia. Di più è stato compagno nella cosa delli Borelli, come mons.r Airollo ne potrà testificare.

Li navelli del Domo di pietra macchiata ms. Battista Vailato dice che li haverebbe fatti, et ancora di presente li farebbe, per scuti 36 l'uno, e questo si potrà vedere alli libri quello che li ha fatto pagare ms. Pelegrino a m.ro Domenico et fratelli de Arso, che s'intende che sono stati pagati scuti 55 l'uno.

I danni et errori successi alla vener.da Fabrica per non saper l'ingegnere pigliare le debite misure et stabilire i disegni:

Prima un pezzo di cornisono del primo ordine dil scurolo de longheza braccia 4 in circa, che fabricava m.ro Melchion Visconte, et, come li hebbe finito, ms. Pelegrino ritirò la sagma et fece che detto pezzo fusse refatto tutto et ancora li altri pezzi del medemo cornisono, che erano pezzi cinque, et tutto li bisognò refarli, dil che fu danno alla Fabrica l'operare de mesi cinque di un suficiente maestro oltra il marmo che si butate via.

E più detto ms. Melchion Visconte fabricò un altro pezzo che andaseva alle finestre del detto scurolo, che era de spesa de scudi 10, et, come fu fornito, non si poté meter in opera per haverlo fallato l'ingegnere della misura et se misse da banda perché non era bono da metere in opera, et ancora de altri pezzi che per la negligentia del'ingegnere si sono tratti in pezzo.

E più m.ro Gio. Antonio Basgapè fabricò un pezzo del cornisono del primo ordine *ut supra* de longheza de braccia 5 in circa et, quando fu fornito dil tutto, si fece guastare et puoi, per goderli, l'hanno bisognato taselarlo tutto, et fu di danno il pagamento de mesi 2, et questo lo iustificava Melchion Pariso et Antonio Prego.

E più il suolo del batisterio, qual fu cominciato per ms. Vincentio ingegnere, et ms. Pelegrino lo fece finire et lo falò et, trovandosi che haveva fatto errore, l'ha fatto disfare et tratto tutto in pezo, et questo è di danno più de scuti 200, et lo iustificava Melchion Pariso.

E più un pezzo di cornisono fabricato per ms. Alessandro Pariso de longheza de braccia 3 in circa tutto intagliato et, quando fu a meterli in opera, che li fu messa m.ro Francesco da Monte, fu di necessità butarne via un braccio in circa, et è di danno con il marmore de scudi 12.

Di più un altro pezzo de cornisono de longheza de braccia 2 ½ tutto intaliato et, al meterlo in opera, non se n'è goduto la mità.

E più un pezzo di marmo di Carara de longheza de braccia 4 et de largheza braccia 1 fu questo tagliato in 3 pezzi et puoi non se n'è goduto niente.

E più molti pezzi di preda quali forno fabricati per la pariete del'organo, quali sono tondi et una parte intagliati, et altri solij de' quali parte ne son sotto la Cassina, cioè in la botega di m.ro Alesandro Pariso et Paolo Rotula, et in mezo della Cassina, et molti altri quali hanno disfatti messi in rovina, quali fanno un danno de più de scuti 200 sol fatura.

E più m.ro Lucca di Ogiono, metendo in opera con il Brambilla un bassamento dil secondo ordine nella terza pariete per mezo alla sepoltura dil Caraza, fu bisogno, se si doveva mettere in opera, a taiarlo in 3 pezzi et trarne via soldi 8 in circa, et così de altri pezzi per non fare le misure giuste, oltra a altri pezzi che al meterli in opera non si sono potuti godere.

E più de molti altri pezzi di prede, che si sono fatti lavorare et poi non si sono potuto godere, che dil tutto al presente si posono ricordarsi.

E più alla pariete del'organo, circa al meterli in opera la scala, come fu fabricata un pezzo, fu di necessità, se la si voleva godere, estirparla tutta et tornare a refarla et, per l'errore del'ingegnere, buttar detta scala tutta zoppa.

E più la portina per mezo alla sepultura del'Arcimboldo, essendo falata, è stato astretto et spezate [*si spezzò*] l'architrave per il mezo che, essendo di un pezzo, è misso in opera de 2 pezzi.

E più li cornisoni di detta pariete, se si dovevano metere in opera, se sono scurtati per pezo chi soldi 4 chi soldi 5, et tutti li altri pezzi che si sono messi in opera, per esser mal compassati dal'ingegnere et

Lelio, et si sono la maggior parte refatti et hanno causato un grandissimo danno, che quasi si può dire che il scurolo è fatto due volte.

E più le prede da fillo, che si sono messi in opera nelle 3 pariete del secondo ordine di dietro dal scurolo, perché non se li sono potuti meter più grossi di soldi 2 et 3, hanno fatto pigliare le prede grosse soldi 6 et soldi 8 et soldi 10 et spaccarli et tirarli a quella sotlieza, et molti ne andorno in pezo, che non si potevano godere oltra quello che si traseva via in spaccarli. Di questo ne farà fede Francesco Mantegaza, Francesco Monte, Dionisio Rotula.

Li angeli 2 fatti per m.ro Antonio Padovano et l'altro che ha nelle mani si visitano, che si troverano esser stopiati et rotti in molti lochi et incolati, et ms. Pelegrino li ha fatto pagare scudi 90 l'uno et laudati per boni et, se se ne farà paragone con quelli che fa m.ro Michel Solaro et Francesco Borella, si verà in chiareza.

Che si faccia trovare il conto a Lelio delle prede negre et rosse menato da Arso et ancora li lastre di marmo per il suolo, che si intende che è compagno et che li fa le misure a suo modo.

A chiarir questo, bisogna pigliar delli libri tutto quello che hano condotto quelli d'Arso et puoi far dar conto a Lelio ove sono andati in lavoro et remisurarli dasendoli la sua tara.

Avvertenza che si è pagato oltra le onoranze che li sono stati dati dalla Fabrica maestro Francesco Brambilla, è circa anni 8 et non ha operato a lavorare se non tondere e modellare, questo è impresa che tocca a quelli che hanno da dar l'opera acciò sapino quello hanno da fare.

Avvertenza che gli è ordinationi fatte più volte che l'ingegner non si parti senza licenza de' superiori et che, tutti i giorni de Capitolo, se li ritrova caso che non sia in servitio della vener. da Fabrica, oltra di ciò una volta il giorno, almeno 3 volte la settimana, habbia da visitare li operarij et proveder secondo il bisogno.

Il soprastante et altri opperarij faranno fede che il Pelegrino è stato più volte più de 3 mesi senza mai visitare le opere in Fabrica et, quando veneva, domandava alli maestri dove andarebbe quelle prede che lavoravano, onde si vedeva che, quello che doveva essere siente dell'opera, era manco siente.

E più il Pelegrino, o per sua malitia o per ignoranza, quando era in Fabrica mai segnava le prede né mai finiva da dire alli maestri quello havevano da fare, anzi sempre li teneva suspesi, et questo se conoscerà se si farà la visita delle opere fatte et disfatte.

[...]

22 febbraio 1582

*Memoriale anonimo rivolto a Carlo Borromeo contro Pellegrino*¹⁰

Ill.mo et R.mo

In questa revisione, qual fassi de le attioni de ms. Peregrino suo architetto, V. S. R.ma potrà ordinar a' suoi ufficiali che vogliano ancora advertire a li seguenti capi:

Ne l'Arcivescovato

[...] Erano li maestri et padroni dell'impresa di quel tempo mastro Pedro di Ferno, Martino cognato del Peregrino [*Pagano*] et il Negrino poi morto di morte violenta, tutti partecipati con Peregrino de le robarie. Il Ferno si fece ricco, acquistò una casa all'incontro de la speciaria del Ducale, hora affittata più de scudi 120, una possessione a la Tolbora ne li Corpi Santi de pertiche 100 con buoni casamenti per prezzo de lire 100 la pertica, et una casa in Porta Vercelina presso l'hostaria di S.to Antonio, oltra altri acquisti fatti nel loco di Ferno. Costui è molto informato de le rapine del Peregrino ma, perché le sono communi a lui, non le vorà testificare se ben fra loro vi è talvolta nasciuto lite, recusando il Peregrino di darci parte de la possessione de Rozano o de restituirci scudi 100 imprestatogli l'anno 1573 per instrumento rogato da ms. Giacomo Fidele et dal quondam Spagnoletto. È ben vero che al presente debbe haver pagato il debito per timore di questo sindacato, si come se ne haverà informazione da quel nodaro [...]

Il Martino suo cognato, doppo la preda fatta nell'Arcivescovato, andò a lavorar nel Castello pur a parte con il Peregrino et, tolto un gran manipolo de scudi, se ne fugì ne la Valle Soldo, dove s'intende che ha ben commodato li fatti suoi et, da povero meschino che era, si è fatto in breve tempo assai ricco, et qui s'adverti che non permetteva la lege che un cognato et parente del Peregrino potesse entrare in l'impresse a' quali egli era il soprastante et ne faceva l'estimatione dell'opra.

¹⁰ ASDMi, X, Metropolitana, 61, 22 febbraio 1582.

Il Negrino è poi morto comprò una casa all'incontro dell'hostaria de la Croce Bianca in Porta Vercelina, qual costò più de lire 3000...

Ne la Chiesa Maggiore

Mastro Paolo Tegnone et m.ro Martino Vimercato sono informati che m.ro Bernardo Robiano, qual fa li altari in quella chiesa, diede una volta cento scudi a ms. Peregrino et, quantonche dica di haverli havuti per la mercede sua per l'estimatione d'un altare, tal pretesto però non l'escusa, perché l'altare di già era apprezzato et accordato et non se gli deve salario essendo lui salariato da la Camera. Dimandasi m.ro Martino, che, per esser huomo da bene con qualche buoni ricordi concernenti l'anima, dirà la verità. La torniola qual si fa di marmo per l'organo novo non puol havere perfettione secondo il suo principio, anzi resta ne la parte superiore impedita, sconcertata et imperfetta, come si potrà vedere et lo dirano li boni architetti.

Le ante dell'organo in detta Chiesa, ne' le quali partecipò il Peregrino per una certa parte, furno stimate dal s.r Prospero Vesconte et Figino scudi 1750. Questi estimatori furno sedutti dal Peregrino, così per la participatione come per il disegno di far l'altre dell'organo novo, et si troveranno pittori di maggior nome che le farano per scudi mille voluntieri.

Hospital Grande

Il s.r Francesco Brasca, del qual è herede il vener. Hospitale, convenne n'anti la peste con ms. Ottavio Semino pittore, qual sta in Corte dell'ill.mo s.r Governatore, di far pingere una capella in S.to Angelo con mercede de scudi 300, de' quali ne ricevè la terza parte, et, sendosi absentato per causa de la peste, ms. Peregrino, del quale niuno è più ingordo et avido del guadagno, entrò in quella impresa, pigliò l'altri 200 scudi et non fece pittura per più de 20 o 25 scudi, in modo che, ritornato il Semino, fu astretto finir l'opra et forse resta creditore del resto. Ogni ragion vole che il Peregrino, da li scudi 20 in su, ritorni il danaro all'Hospitale del qual n'è protettore il r.mo Arcivescovo, ma lui non ci pensa. Si dimandino il Semino, li monaci di S.to Angelo, Ottaviano servitore del quondam Brasca et ms. Pedro Giovanni libraro al Broveto [*sic*] a la porta de la contrada de le Bambasine, et dirano la verità.

S.to Sepolcro

Il Brambilla de Fabrica ha detto a ms. Ambrosio de' Medici, qual lavora a S.to Celso, che Lelio huomo de Peregrino è compagno ne le figure di S.to Sepolcro et che, tolte fuori le giornate d'esso Brambilla et Padoano, il restante se partirà fra loro per terzo, et non è da dubitare che Lelio non rapresenti il Peregrino.

S.to Vittore

Ne la fabrica di S.to Vittore non è dubio che ms. Peregrino vi era per il terzo, ma questo non si può verificar per altri che per il Ferno. Vedansi le scritture sue et s'essamini col rigore, così sopra questo particolare come sopra l'altri dell'Arcivescovato.

S.to Sebastiano

Nell'incanto di S.to Sebastiano vi fu certa intelligenza stretta, qual fu distrutta dal Spagnuolo tagliapietre, qual, contra la volontà del Peregrino, abassò molto la spesa dei vivi, tutta volta vi restò Lelio per compagno di mastro Bernardo et m.ro Martin Bissone; finalmente il Bissone diede scudi 50 a m.ro Bernardo et altri 50 a Lelio, persona del Peregrino et suo trucimano [*turcimanno, cioè mezzano*] a tutte l'imprese, et ha tolto in sé tutta l'opra.

Collegio de Pavia

In questa fabrica si tiene che ms. Peregrino vi sia et per estimatore et per compagno, ma perché vi ha introdotto un suo muratore, qual tira la sua parte, si potrà malamente giustificare, lo sanno però il Motella et m.ro Battista Pioltello et forse lo dirano sotto diligente et rigoroso esame et, quando non succeda, sarà ben manifesto indicio quello de la revisione perché, facendosi da persona perita et timorata d'Iddio, con commandarci che la facci esquisitamente, specificando li quadretti con la quantità de la materia et valor de l'opra, si troverà che il Peregrino haverà ecceduto il giusto per più d'una quarta parte.

Il medemo se dice del stucco et pitture ne la capella più grande dell'Arcivescovato, et in somma de tutte l'opre da lui stimate, perché, rivedendosi come conviene, si vedrà manifesta la furberia sua che, con

questo suo stimar gordo, ha ricavato grossissime quantità de danari da li padroni dell'impreses a' quali egli è statto et è soprastante.

S'adverta che in tutti l'incanti egli è sempre statto solito mostrar con l'apparenza che le cose siano maggiori a ognuno, salvo a quelli a chi egli intende che se deliberi l'impresa, però a questi lui dice "meterete l'impresa a tanto prezzo che farete star adietro l'altri et io poi farò che si servino le tali forme et inteligenze in modo che vi riuscirà notabilissimo guadagno", et nondimeno pare che, all'apparenza dei disegni che si mostrano all'incantatori, che quelli quali pigliano l'impreses vi habbiano d'aggiungere in grosso ma, mutandosi poi il disegno, questi restano ricchi et quelli scherniti, et questo successe nel tabernacolo di bronzo qual toccò all'incanto a m.ro Andrea Pelizono, sì come potrà attestar il Fiorentino; il medemo ne le figure del catafalco, qual fecero il Brambilla, il Padoano et ms. Stoldo.

Sopra il salario de Peregrino

Non deverà fra l'ultime consideracioni meter questa del salario, qual se gli paga per la veneranda Fabrica in maggior quantità ancora di quello si sia mai pagato ad altro architetto, perché, tralasciando li tanti latrocinij quali ha commesso in tutte le impreses datte a suo cargo, non si vede con qual ragione e giustitia se gli debba pagare il salario almeno compito, attendendo egli a tanti separati officij, così a chiese et lochi pij come ancora pertinenti a secolari.

Si sanno quante siano le fabbriche ecclesiastiche, così in questa città come in altre patrie, da le quali ne ricava et ha ricavato salarij di rilievo e poi, salariato per la fabrica dil Castello in loco del Cayrato, attendeva al fiume de Pavia, al ponte d'Alessandria, a la spaciatura de la fossa di detta città et al spalto di fuori, a la fortification del Finale et a molt'altre impreses de la Camera Regia, al cavo over naviglio del s.r Tettone, a la fortification di Novara; tutt'il giorno s'occupa ne la pittura et è pur notoria cosa che, de li xij mesi, non ne spende uno per la Fabrica di questa Chiesa Maggior computando tutti li tempi insieme, et, con tutto ciò, tanta è l'importanza di quello magistero, che si puol dire che vi voglia tutto l'huomo et tal ancora deve essere l'intentione de li s.ri prefetti, quindi se dice che, sebene si possono a un solo dar più officij et consequentemente più salarij, questo però s'intende quando l'uno non porta impedimento a l'altro, perché, in tal caso, non può un solo far più officij et, facendoli, non se gli deve il salario se non a la rata di quello mostrasse haver fatto intorno a questo venerabil loco. S'intende che non solamente ne sono seguiti notabilissimi danni per non havervi egli atteso, non potendo servire a tanti padroni in un medemo tempo, ma che ne sono seguiti de molto maggiori per quel puoco di tempo che vi ha speso, permettendo che l'opre si facessero al giudicio de quelli suoi trucimani a' quali deliberava l'impreses con tanti inganni. Sarà donche ragione che se gli facci restituir il salario come pagato indebitamente, almeno per quella parte qual parerà a questi s.ri più conveniente.

Ricchezza del Peregrino

Non sarà ancora di poco rilievo, per meglio convincer quest'huomo de le molte fraudi et robarie commesse, il fondamento de l'haver cumulado tante facoltà in questo sì breve tempo che ha servito o, per meglio dire, deservito a questo venerando loco.

Ognuno si debbe raccordar che, nel principio che fu fatto architetto de la Fabrica, si vedeva vestito d'un semplice mantello d'una vil sargia taneda con saglie et calce del medemo, li suoi di casa similmente dal vestito si conoscevan poveri et meschini. Hora si vede che a tutti quasi puzza il veluto, il figliuolo cavalca con collanoni a la cavaleresca, in sua casa si vederano mobili di molto prezzo, paramenti da letto superbi et argenti in grossa quantità, tutti datti da questi et quelli artefici o mentre portano il convenuto tributo o mentre vogliono emendar qualche lor colpa o coprire qualche gravi loro inganni seguiti a pregiudicio de quelli a' quali hanno operato.

In beni stabili puoi si ritrova haver aquistato come segue:

Una possessione de pertiche 370 nel loco di Rozano pieve di Locate, comprata da mons. Crivello a lire 69 la pertica. L'instromento è rogato dal quondam s.r Celidonio de la Chiesa adì 24 novembre 1572. Il prezzo è pagato.

Un pezzo di terra comprato nel medemo territorio da certi Draghi per prezzo de lire 1500. Instromento rogato dal s.r Geronimo Predasanta il dì 25 genaro 1578.

Una casa comprata dal s.r Bernardo del Conte per lire 600 con certe terre nel medemo territorio, che farano in tutto più de altre lire 1500.

Una possessione de pertiche 200 nel loco di Turà, comprato dal s.r Giulio Cesare Crivello, il prezzo debbe essere de lire 10000.

Una casa in Porta Vercelina, comprata puoco avanti fosse deputato architetto de la veneranda Fabrica, ma però attendeva all'Arcivescovato, computati li miglioramenti fatti doppoi in qua, vale scudi 2000.

Una casa reedificata et ampliata in detto loco di Rozano, che non possano li miglioramenti valer meno de scudi 300, et qui s'haverà d'advertire che v'entrano circa 100 scudi di legnami dattoli dal Chiocca, et credesi che non ne sarà notta a li libri d'esso Chiocca, perché li haverà fatto pagar all'Arcivescovato con stimar la robba datta un quarto di più al solito, però vedansi li libri d'esso Chiocca.

Una buona possessione nel luoco di Rodano de' Svizeri, non si sa sin qui il valore.

Altri beni aquistati ne la patria sua di Val Soldo, ma non si sa l'importanza loro.

Lire 4000 in danari presso il s.r Tettone, ma li debbe haver levati da pochi giorni in qua mentre pende il sindacato, se n'haverà la chiarezza dal s.r Tettone, ms. Gaspar Vezetto et altri di sua casa.

Altri danari presso li s.ri Annoni, che non sono dieci giorni che ne levò scudi 200 quali furno numerati dal [Crenna], qual fa la sosta a Porta Tosa.

Si facci dimandar il s.r Arcangelo Latuà, perché non potrà negare che, già son tre anni o circa, che voleva comprar da lui una buona possessione di valore circa 4000 scudi et restorno d'accordo di darci li danari tutti contanti ne l'atto de la vendita, ma non hebbe effetto per causa de certi patti.

Essendo costui amministratore de cose pubbliche, la lege presume che, poscia che da principio era povero et il salario non è di poter far molto avanzo con il cumulo d'altri guadagni leciti, che si sia fatto ricco di quello de la Chiesa et del publico.

3. Testimonianze¹¹

3 febbraio 1581 [ma 1582], Francesco Mantegazza (del quondam Filippo, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santo Stefano in Brolo, «annorum circiter 45»)

Io sono tagliapetre et ho cura di far il pavimento del choro de' laici in Domo.

Io dico a V. S. che quando mi diedero da far il pavimento di questo choro io lavoravo a giornate et mi essentorno di sei quattrini il giorno senza clausa et poi mi diedero sopra di me le cornici del balaustro del choro de' laici, il qual feci, et poi mi è stato dato da fare il pavimento, nel qual mi sono stati fatti molti torti perché io ho stentato assaissimo ad haver li disegni, et oltre di questo non ho mai havuto materia buona onde me ne lamentai da' superiori et andai per la Fabrica a creder se li era materia et havendone trovato ne parlai con ms. Lelio che è capomastro della Fabrica et non me ne volse dare, et diede poi quella materia a ms. Bernardo Robiano, il qual non ne havea molto bisogno né l'ha mai messo in opra.

Oltre di questo, occorrendomi andar in montagna per cavar delle pietre per il Collegio Borromeo di Pavia, trovandomi un giorno in casa del s.r Gio. Battista Buzo che sta a Saltrio, udi' dire da un ms. pre' Stephano, di cui non so il cognome et è curato o cappellano di Vigiudo, che quelli homini di Arsio che hanno cura di cavar le pietre davano ogni anni di presenti almeno cento scudi tra ms. Lelio et ms. Pellegrino, et mi disse in particolare che gli havevano dato puoco fa cinquanta scudi, et a questo fu presente un mio garzone che si chiama Pietro Giacomo da Saltrio che è qui a Milano, et questa cosa occorse a questo settembre passato, et disse in conclusione che quelli huomini guadagnavano certo, ma che bisognava anco tributar assai.

L'anno passato io donai due brente di vino in una volta et un'altra brenta in un'altra volta a ms. Lelio et gli ho donato qualche volta hora quattro hora cinque lire per haver i disegni o per far segnar li mandati o per haver li danari et, lamentandomi da mons. Fontana alcune volte quando non potevo presentarli, esso mons. Fontana mi ha fatto dare quel di ch'io haveva bisogno.

È stato dato a ms. Bernardo Robiano sodetto da far l'altare di S.ta Agnese in Domo, il qual non pigliarei a fare per ducento scudi manco, a lui vien dato per diciessete mila lire per quel che mi par haver inteso. Et oltre mi contento et mi basta l'animo di fare i balaustri grandi del choro per quattro scudi l'uno, et i balaustri neri io li piglierei per duoi scudi et mezzo l'uno, i quali sono stimati ma non so da chi, ho ben inteso dire che m.ro Bernardo ha guadagnato dentro tre scudi più per ciascuno balaustro, et questo l'ho inteso dal s.r Martino Basso.

¹¹ Tutte le testimonianze che seguono sono raccolte in ASDMi, X, Metropolitana, 69.

Oltre di questo sono circa otto anni che essendosi messe fuori le cedule per far il cornisono per scudi 13 et i termini et un cherubino per scudi cento si proferissimo Michel Solaro, Battista Vailato et io a far il cornisono per scudi dodeci et i termini et cherubino per scudi novanta, et nondimeno senza altro incanto furno deliberati a m.ro Tomasso Castagnolo per quelli cento scudi et tredici come di sopra. Questa cosa di dar via le opere senza incanto è successa molte volte, come anco di quell'altare di S.ta Agnese del qual ho detto di sopra, il qual è stato dato via senza incanto, come anco si è data via la nave grande del Duomo senza incanto, et è stata data via a un solo essendo cosa da dare da fare a sei capi, et importerà più di cinquantamila scudi.

[...]

La opera che ho fatto ancor io nel pavimento mi è stata data senza incanto, ma non haveriano già trovato chi l'havesse fatta per così vil pretio come l'ho fatto io.

Non mi ricordo d'altro, se mi ricorderò di qualche altra cosa la tornerò a dire.

Poco più tardi

S.re, poiché ho promesso a V. S. di tornar a dirli s'io mi ricordassi di qualche altra cosa in materia del governo o delli ufficiali et deputati della Fabbrica del Domo, però li dico che mi sono ricordato che questa età passata, havendo io una tazza di pietra macchiata di non molta grandezza, conoscendo che ella piaceva a mons. Airollo, gli la donai, et alcuni giorni di poi, essendosi rotta quella, mons. Airollo mi pregò che gliene facessi una altra et così la feci et gliela tornai a donare.

S.re, io non haveva bisogno di nessuna cosa particolarmente da esso mons. Airollo, ma li donai le sudette cose di mia cortesia.

[...]

3 febbraio 1581 [ma 1582], Giovanni Antonio Bascapè (del quondam Giovanni, abitante in Porta Orientale, parrocchia di San Raffaele, «annorum circiter 60»)

Ms. Giuseppe de Orlandi che sta all'incontro di S. Stefanino in Borgogna mi disse hieri che un Francesco Borella sedici o diciotto giorni fa portò via un quadro di legno della vita di S.to Ambrosio, ma io non so donde l'havesse tolto né dove lo portasse. So bene che il quadro era del Domo per me' che ho inteso, come ho detto.

Se V. S. dimanderà a questo ms. Giuseppe, dirà ancora a V. S. questa cosa, credo io, ma lo saprà dir meglio quel Francesco Borella che lo portò via. Questo Francesco Borella lavora qui in Fabbrica, ma non so bene dove stia di casa.

Io non so di certo che ms. Pellegrino né altri riceva presenti perché non sono mai stato in fatti, ma è bene pubblica voce et fama che li sono fatti de molti presenti da chi vuole o disegni o altra cosa da loro.

[...]

Quanto a me, ms. Lelio non mi ha fatto cosa di che habbi da lamentarmi, ma gli altri ne dicono il peggio che si può, et dicono che egli è parziale et che accetta presenti da questo et da quello et favorisce a chi li dà più presenti.

Se dice per pubblica voce et fama da questi operarij che questi s.ri deputati pigliano presenti dalli operarij, et questi sono in particolare mons. Fontana, mons. Airollo, ma io non saprei dire chi me l'havesse detto in particolare, né manco lo so se non d'udito.

9 febbraio 1582, Giuseppe Orlandi (del quondam Bernardo, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santo Stefanino in Borgogna, «annorum 55»)

Io sono stato cinque anni soprastante della Fabbrica del Domo et sono quattordici mesi ch'io non sono più soprastante per non si lavorare più in detta Fabbrica.

In cinque anni ch'io sono stato soprastante di detta Fabbrica non ho mai visto neanco dodici volte a visitare da ms. Peregrino le opere né operarij della Fabbrica, et quando veniva andava intorno un tratto et dimandava alli maestri dove si doveano mettere delle pietre et non andava mai a visitare i marmori che venivano dalla montagna né far misura delle pietre nere et rosse che li dà m.ro Domenico de Arsio, ma lasciava far dette misure a ms. Lelio da per lui, et altre volte, quando le cose erano maneggiate da altri

architetti, sollevano essi stessi misurare le sodette pietre in presentia d'uno delli s.ri deputati. Né mai detto Pellegrino ha dato pietra alcuna segnata a nissuno delli operarij, come era tenuto a far di ragione. Il detto ms. Pellegrino fece star tre mesi senza lavorare m.ro Francesco Borella et suo fig.lo scultori per non dar li modelli et disegni delle figure, et tuttavia essi Borella et suo fig.lo tiravano i danari et la sua paga ordinaria dalla Fabrica, et questo perché detto ms. Pellegrino attendeva ai fatti suoi et non a quelli della Fabrica.

Il detto ms. Pellegrino faceva pagar un garzone che si chiamava Flugenio Mutono dalla Fabrica et lo teneva a suo servitio, et perché io li dava la nota del tempo che mancava, esso Mutono mi disse che non voleva esser notato perché serviva a ms. Pellegrino, onde io ricorsi dalli sig.ri deputati et lo feci cassare, per il che ms. Pellegrino andò in collera meco et mi disse che mi haveria strepato me et gli altri dalla Fabrica; inoltre adoprava et si serviva d'altri maestri in far ordinare il suo cavallo, far accompagnar la moglie et fig.li et mandarli in volta.

[...]

Io son certo che ms. Pellegrino ha fatto lavorare tre mesi in circa in una pietra a ms. Gio. Antonio Basgapè scultore et poi gli fece gettar via il lavoro onde fu poi necessario a inserirvene dentro un'altra pietra con l'istesso lavoro, il quale è un grosso errore. Della qual cosa ne potrà rendere testimonianza esso ms. Gio. Antonio Basgapè.

11 febbraio 1582, Melchiorre Visconti (del quondam Ambrogio, abitante in Porta Ticinese, parrocchia di Sant'Eufemia, «annorum 52 in circa»)

Io sono piccapietre et lavoro nella Fabrica del Domo et sono più di quarantadoi anni ch'io lavoro in detta Fabrica.

[...]

So ancora che un Francesco Bossio tagliapietre lavorò un calamare di pietra nera per mons. Fontana, la qual cosa durò parecchie giornate, et il detto m.ro Francesco Bossio era pagato giornalmente da detta Fabrica del Domo sebene lavorava per mons. Fontana et il detto calamaro lo fece far ms. Lelio per donarlo a mons. Fontana come anco glielo donò, come ho inteso. Et la pietra era di quella della Fabrica sudetta del Domo, et io proprio lo viddi lavorare in Fabrica detto calamare, et questo è stato doi o tre anni sono.

[...]

Il cornisone di braccia quattro intorno alle pariete del scurolo et gli altri quattro pezzi della medesima misura sono stati guasti et ritornati a rifare per errore et difetto di detto ms. Pellegrino, et anco un pezzo d'una chiave di marmo fu guasto da detto ms. Pellegrino con molto pregiudicio della detta Fabrica del Domo. Un altro pezzo di marmo fu fatto guastare anco da ms. Gio. Antonio Basgapè per difetto dell'istesso ms. Pellegrino. La pariete dell'organo et la scala è stata parimente guasta per difetto et errore di detto ms. Pellegrino, et similmente le basi di bronzo dell'altare sono state fallate dal detto ms. Pellegrino onde bisognerà segarli et raccomodarli di nuovo in danno dalla Fabrica, et detto ms. Pellegrino ingegnere non attende a detta Fabrica et starà doi o tre mesi senza mai comparire in detta Fabrica.

Il detto ms. Pellegrino quattro o cinque mesi sono ricevette una buona brancata de danari da ms. Bernardo Gaggiano capomastro della nave del Domo et delli balaustri del choro et del scurolo et l'altare di S.ta Agnese, et questo lo vidde Paolo Caimo, per quel che ne ho io inteso di bocca sua propria, et di poi ms. Martino da Vimercate mi disse che detto Bernardo Gaggiano gli havea detto che dava il caposoldo a ms. Pellegrino, cioè un tanto per cento di tutto quel che guadagnava.

Ms. Lelio capomastro della Fabrica non è buono et sufficiente a detta impresa che ha, et questo lo so perché sono io del mestiero et ho lavorato nella Fabrica et so et ho visto come di sopra ho detto.

Noi altri piccapietre lavoranti della Fabrica havevamo fatto priore un ms. Battista Vailato, cioè che tenesse conto delle nostre ragioni et aggravij et che per essi procurasse per noi in disporre et dar memoriali delle nostre ragioni al'ill.mo Cardinale, a mons. Galesio et ad altri ufficiali, et, havendo ciò inteso, ms. Pellegrino et ms. Lelio operorno che mons. Fontana li fece far un precetto sotto pena di vinticinque scudi che non si accostasse et ingerisse più nella Fabrica, et però non si è accostato mai più in detta Fabrica eccetto da tre settimane in qua in circa.

17 febbraio 1582

Sono circa tre o quattro anni salvo il vero che, andando una volta nella bottega di m.ro Francesco Borella, trovai che era nella istessa bottega ms. Andrea Pelliccione, il qual haveva in mano un fazzoletto nel quale erano dei danari et, vedendo io che il detto Pelliccione stava li in bottega con quei danari in mano senza dir niente, io, credendo che volesse farsi far qualche cosa che non havebbe a caro che la vedessi io, venni fuori di bottega del detto Borella et senti' che si cominciorno a maneggiar danari in detta bottega, et quel dì medesimo il detto ms. Francesco Borella mi disse che il detto Pelliccione havea contati sei scudi i quali egli havea detto volerli donare a ms. Pellegrino, et non mi ricordo che il detto Borella mi dicesse per che causa il detto Pelliccione volesse dar detti denari a ms. Pellegrino, ma questo lo potrà meglio ricordare et lo saprà meglio detto Borella.

11 febbraio 1582, Francesco Perego, detto il Borella (del quondam Giacomo, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santo Stefano in Brolo, «annorum 46»)

Io son scultore della Fabrica del Domo et ho lavorato in detta Fabrica trentasei anni et il mio può valere qualche centocinquanta scudi.

Sono quattri mesi in circa quando si fece l'incanto del tabernacolo del Domo che m.ro Andrea Pelliccione orefice un giorno mi venne a trovare et mi disse ch'io li dovessi far piacere d'andar a trovare un m.ro Astoldo scultore della Madonna di S. Celso et che gli prometessi cinquanta scudi a suo nome acciò non andasse al detto incanto. Sì come io lo trovai et gli promessi li detti cinquanta scudi per detto effeto, ma dall'altra banda poi li dissi che, per servitio della Madonna, egli dovesse andar a detto incanto di detto tabernacolo, come egli ci andò anco, et il detto ms. Andrea Pelliccione, ragionando un giorno meco sopra l'incanto del tabernacolo sodetto che havevano fatto fare mons. Fontana et ms. Pellegrino ingegnere della Fabrica del Domo, a buon proposito mi disse che tanto havessimo guadagnato io et lui quanto haveano guadagnato loro in detto incanto, volendo intendere del detto mons. Fontana et Pellegrino, alli quali lui diceva haverli donato tanto che non haveressimo guadagnati lui et io in tre mesi, et ho inteso dire da molte persone, ma non mi ricordo da chi, che il detto Andrea Pelliccione havea promesso cinquecento scudi al detto mons. Fontana et Pellegrino se li facevano toccare l'impresa del tabernacolo.

[...]

Io ho inteso da ms. Astoldo sudetto che ha venduto un specchio di pietra nera mischiata per dodici scudi al detto Andrea Pelliccione, et ho inteso, ma non mi ricordo da chi, che detto Andrea Pelliccione ha donato detto specchio a mons. Fontana, et detto specchio può essere doi mesi et mezzo che è stato comprato da detto Pelliccione. *Subdens ex se*, avertite che il detto m.ro Astoldo è stato mezano che il detto Pelliccione ha comprato detto specchio da un giovine da Carrara che sta in casa di detto m.ro Astoldo.

[...]

Io non ho portato mai alcun quadro di S.to Ambrosio che sia della Fabrica, ma so bene che lo portò un huomo vecchio, il cui nome non so, il qual habita in Milano o in Porta Tosa o in Porta Renza, ma non so la casa particolare, et lo viddi perché si incontrassimo tra Porta Tosa et Porta Renza, io veneva da casa d'un gentilhuomo prete ordinario del Duomo, il qual è mons. Airollo, ma non so donde venesse lui, lui portava il detto quadro di S.to Ambrosio et io portava un altro quadro sul quale credo che fusse il ritratto di detto mons. Airollo, et si abbattemmo tutti duoi a portar li detti quadri a casa di un istesso secolare, il qual sona di leuto et sta tra Porta Tosa et Porta Renza ma non so come si chiama, la sua casa è vicina al Ponte Novo. Però io non so dove havebbe pigliato quell'altro quel quadro di S.to Ambrosio, et questo fu da un' hora et meza di notte et è più d'un mese che questo successe.

[...]

17 febbraio 1582

Io mi ricordo che dopo la peste tre o quattro anni sono, salva la verità, venne ms. Andrea Pelliccione nela mia bottega con un fazzoletto in mano nel qual erano dentro dei danari, et così venne nella detta mia bottega m.ro Melchione Visconti et stette puoco li et poi si partì della detta bottega, et il detto Pelliccione numerò su una asse che era sopra una mia statua sei scudi in argento, cioè che ci erano dei reali da quattro, de' reali da dui et altra moneta d'argento, che ascendeva in tutto a quella somma di sei

scudi che ho detto, et il detto Pelliccione numerò i detti danari due volte et mi disse che voleva donare quelli sei scudi a ms. Pellegrino ingegnere perché il detto Pellegrino gli havea fatto havere da fare una statua di metallo per il s.r don Antonio Londonio, la qual statua è adesso alla fontana del detto s.r don Antonio Londonio, et di lì a puoco quell'istesso giorno venne un'altra volta nella mia bottega il detto ms. Melchione Visconte et io gli dissi che il detto Pelliccione havea numerato nella mia bottega li detti sei scudi da donare a ms. Pellegrino per la sodetta causa.

11 febbraio 1582, Melchiorre Parisio (del quondam Francesco, abitante in Porta Renza, parrocchia di Santo Stefano in Brolo, «annorum 40»)

Io sono tagliapietre et dall'anno 1550 in qua ho sempre lavorato nella Fabrica del Domo.

Dirò a V. S. prima che il s.r Pellegrino venesse ad esser architetto nella Fabrica del Domo, vi era prima un ms. Vincenzo Seregno il qual mi diede il disegno di far il suolo del battisterio. et prima ch'io lo finissi si mutò l'architetto perché si parti detto Seregno et vi venne ms. Pellegrino, il qual ms. Pellegrino, havendo visitato li lavori della Fabrica, mi commise che io attendessi a finire detto pavimento. Io attendei a finirlo et, come hebbi finito detto pavimento, esso ms. Pellegrino ordinò che si facesse il battisterio in un'altra forma, a talché, secondo questo nuovo disegno di ms. Pellegrino, il pavimento già fatto non era a nessuno uso. Il che essendo conosciuto, fu gettato via il lavoro già fatto di detto pavimento, et tutto quel marmo è andato a male, et io in mia parte ci perdetti dietro almeno sei mesi di tempo, et molti altri maestri anche che ci lavororno gettono via anchor essi il tempo.

[...]

L'anno passato, havendosi da fare il suolo del choro de' laici in Domo, io con Agostino Galbiato, Battista Rottora, Gio. Giacomo Necco et alcuni altri sino a quattro o cinque, tutti maestri tagliapietre, andassimo da mons. Fontana a pregarlo che ci desse ancor a noi parte di quel lavoro che vi si haveva da fare in detto choro de' laici, offerendosi a far la detta opera per duoi scudi manco il quadretto di quello che voleva farlo il Mantegatio et ms. Bernardo Robiano, et con tutto ciò esso mons. Fontana volse dare il detto lavoro a Francesco Mantegatio et Bernardo Robiano sodetto per sette scudi il quadretto et più, et detto mons. Fontana diede via il detto lavoro senza incanto.

[...]

Molti di noi altri maestri l'anno passato pigliassimo a fare a quei cornisoni che sono dietro al choro, et quando furono fatti conforme al disegno che ciascuno di noi haveva havuto dall'ingegnere, si ci è trovato dentro tanto errore che ha bisognato tagliar via quasi da tutti i pezzi un braccio, un braccio et mezo, e più o meno secondo la qualità dei pezzi, dal che si vede che non erano stati dati bene i disegni, et questo si potrà facilmente conoscere se si vedono i libri, dove si trovarà per quanto è stato pagato il detto lavoro, et se si scontreranno i libri con la misura che si può fare di esso lavoro.

[...]

Per il Camposanto ci sono molti pezzi di marmo et termini et altre opere che sono state guastate per non esser state ben disegnate, perciòché ms. Pellegrino è bene buon pittore ma non ha molto ingegno nell'architettura et muta spesso i disegni, parendoli forse che l'arte della scoltura sia come la pittura che con un penello si possa scancellare et mutare con puoca difficoltà, et i detti marmi guasti et inutili sono di grandissima valuta.

[...]

Ms. Francesco Brambilla è pagato continuamente dalla Fabrica per lavorare di scoltura, et nondimeno sono almanco otto o dieci anni che lui non lavora se non che attende a far modelli et disegni, il che è officio di ms. Pellegrino ingegnere, il qual va tutto il dì a spasso et fa patir la Fabrica, restando impedito il detto Brambilla, che è uno de' migliori mastri che lavorino in Fabrica.

Il simile fa Alessandro Pariso, il qual da duoi anni in qua attende anche egli solamente a disegnare et far modelli in luoco dell'ingegnere.

[...]

12 febbraio 1582, Stoldo Lorenzi, «natione Florentinus» (del quondam Giovanni, abitante presso Santa Maria presso San Celso, «annorum 46»)

Io son scultore e lavoro alla fabrica della Madonna di S. Celso.

È la verità che io la settimana avanti Natale prossimo passato in circa io fui mezano con Domenico Turbato da Carrara, che stava in casa mia per lavorante et hora è partito per Carrara, per farli vendere un specchio di pietra nera col piede di pietra macchiata a ms. Andrea Pelliccione scultore del Duomo per prezzo di dodici scudi, et con detto specchio vi era anco una figurina di marmo bianco per far un calamare et due altre figure insieme di marmo bianco ma non ancor fornite, tutte incluse nel medesimo prezzo, et detto specchio ho inteso da Francesco Borella che è stato donato a mons. Fontana et che era nella camera di detto mons. Fontana, et io ho tenuto che detto specchio sia stato donato a mons. Fontana dal detto Pelliccione per l'incanto del tabernacolo del Domo, il quale è restato al detto Pelliccione, et il medesimo giudico et tengo adesso.

Subdens ex se, mons. Fontana mi havea promesso di favorire ancor me nell'incanto di detto tabernacolo, ma quando fossimo all'incanto io mi accorsi che non mi volea favorire altrimenti ma favoriva il Pelliccione, perché io offeriva di far detto tabernacolo per manco del detto Pelliccione et calava settecento scudi alla prima volta et l'altre volte cento scudi et più per volta, et il detto Pelliccione, dopo ch'io ero calato, non calava mai più di cinque o dieci scudi per volta, il che mi pareva strano ch'io dovessi fare il partito per ditto Pelliccione, et il procedere che si teneva in detto incanto.

È la verità che Francesco Borella il Natale passato l'ha fatto, l'anno che mi venne a trovare, et mi disse da parte di detto Pelliccione che non dovessi andar altrimenti all'incanto di detto tabernacolo, et perciò mi prometteva non andandoli cinquanta scudi da parte del detto Pelliccione, et mi disse all'ultimo che haveressimo potuto far di compagnia detto tabernacolo io et il Pelliccione, et io gli risposi che non volevo altrimenti far a compagnia et che volevo andar a offerire al detto incanto, et il detto Borella poi, intesa la mia intentione, mi disse ch'io non mancassi di andar a detto incanto et far quel che havea intentione.

S'io havessi visti prima i disegni certi di detto tabernacolo haverei potuto calare assai più il prezzo all'incanto di detto tabernacolo, li quali disegni, tenendoli in mano ms. Pellegrino, non si poteano così ben considerare.

Vedendo io che al detto incanto io offeriva di farlo per meno et calava tanta somma come ho detto di sopra, et il detto Pelliccione non calando se non cinque o dieci scudi alla volta, io giudicava che ci fosse intendimento di dar la detta opra di detto tabernacolo a detto Pelliccione, sì come anco intesi di poi da più persone.

19 febbraio 1582

Avanti che si facesse l'incanto del catafalco per l'essequie della felice memoria della Regina di Spagna, ms. Pellegrino ingegnere della Fabrica del Duomo mi fece chiamare in casa sua un giorno et mi disse che voleva ch'io attendessi all'incanto dell'impresa del catafalco di detta Regina, et io m'essibi' volentieri a farlo essendoci presenti ms. Lelio capomastro di detta Fabrica, ms. Francesco Brambilla, ms. Antonio Padovano, ché nella detta impresa ci doveva esser di compagnia ms. Antonio Padovano, il detto Brambilla et io, et detto ms. Pellegrino cominciò a discorrere a che prezzo si potevano fare le figure, le arme, i cherubini et altre opere, mettendoli basso prezzo a detta opra con dire che bisognava tener basso il prezzo per fare che detta impresa restasse a noi acciò gli altri con miglior offerta non ce lo togliessero, et così io mi contentai del prezzo che ci messe detto ms. Pellegrino, ma io non mi ricordo adesso che prezzo fosse, et la nota di detto prezzo restò nelle mani di ms. Lelio, et, essendo io dipoi andato a Firenze, si fece l'incanto di detta impresa in mia assenza et restò detta impresa a ms. Gio. Antonio d'Ascona, ms. Michelangelo da Lodi et ms. Antonio Padovano et ms. Gio. Battista Sizi.

A me nel tempo dell'impresa del detto catafalco, da far sì come ho detto, il detto ms. Pellegrino non disse che a tempo dell'incanto et fuor dell'incanto volesse discorrere et dar voce che la cosa di detta impresa fosse grande et difficoltosa per smarrir chi avesse animo di concorrere nel detto incanto et per farli ritirare acciò restasse a chi esso voleva et che poi haveressimo fatto cosa modesta et che haveressimo guadagnato bene, ma mi disse solamente quel che ho detto di sopra, né meno so che nell'altre imprese, o del tabernacolo del Duomo o altre, detto ms. Pellegrino usi tal procedere di far grande il negotio dell'impresa per smarrir le genti che vogliono attenderci et che solo mostri la verità della impresa a colui al quale vuole che resti, ma ho ben inteso da ms. Francesco Borella che detto ms. Pellegrino usa tal procedere.

14 febbraio 1582, Michele Solari (del quondam Andrea, abitante in Porta Orientale, parrocchia di San Babila, «annorum circiter 57»)

Io sono scultore et ho lavorato nella Fabrica del Domo da quarantaquattro o quarantasei anni. Avanti la peste si fece l'incanto delli cornisoni, termini et cherubini, et prima furono avisati qualche cinquanta huomini dell'essercizio che volevano offerire et attendere all'impresa de' detti cornisoni, termini et cherubini, et tra l'altri fui avisato io con quattro miei compagni, con li quali io due o tre giorno dopo comparvi in Fabrica et diedi la mia oblatione et de' miei compagni sopra ciò, et non vi comparve altri ch'io sappia, et, quattro o sei giorni dopo, venne alla mia bottega a trovarmi ms. Camillo Castelfranco, tesoriere della Fabrica di quel tempo, dicendomi ch'io dovessi andar in monitione della Fabrica dove allora si facea l'istromento dell'impresa di detti cornisoni, termini et cherubini a ms. Tomaso Bossio detto Castagnolo per dodici o tredici scudi in circa il braccio, et così io vi andai et trovai che veramente si faceva detto istromento di detta impresa al detto m.ro Tomaso Bossio per dodici o tredici scudi il braccio, et il detto istromento faceva al detto m.ro Tomaso ms. Pellegrino ingegnere della Fabrica et il s.r Terzago deputato di essa Fabrica, et dell'istromento se ne rogò il s.r Gio. Giacomo Fidele notaro, et parendomi ciò strano et dolendome che, havendo io con detti miei compagni fatta l'oblatione in Capitolo per detti undici scudi in circa per braccio et in somma per un scudo manco di quel che si dava al detto m.ro Tomaso nella prima oblatione, che l'havessero dato per un scudo di più et senza altre offerte al detto m.ro Tomaso in pregiudicio di detta Fabrica del Duomo, tanto più che era in evidente danno et pregiudicio della Fabrica [...]

Il detto ms. Pellegrino ha dato a fare delle figure della Fabrica a m.ro Antonio Padovano, le quali al più sono stroppiate et spezzate et rotte in diversi luochi, et nondimeno gli ha fatti pagare come fossero fatte eccelentemente, come si può vedere, et questo per colpa et difetto di detto ms. Pellegrino ingegnere.

Si dice pubblicamente che detto Pellegrino ha ricevuto quantità de' danari dal detto m.ro Tomaso acciò gli facesse haver tal impresa, et anco detto m.ro Antonio Padovano per l'impresa di dette figure.

Ms. Pellegrino et ms. Lelio sono molto negligenti et trascurati nel loro officio, et detto ms. Pellegrino sta un mese et doi senza andar mai a veder detta Fabrica, sebene ms. Lelio vi attende un poco più, nondimeno non è intelligente nel suo officio ché ha rovinato un mondo di marmi et termini et altri lavori fatti per la sua ignoranza, come si può vedere in Camposanto, le quali cose buttate a male peggiorano alla Fabrica del Duomo più di trecento scudi.

[...]

Io ho inteso dir pubblicamente tra li lavoranti di detta Fabrica che m.ro Andrea Pelliccione ha donato più di ducento scudi a mons. Fontana acciò gli facesse restare l'impresa del tabernacolo del Duomo, et ho anco inteso che il med.o Pelliccione ha donato robba assai a ms. Pellegrino predetto acciò lui anco operasse che li restasse detta impresa del detto tabernacolo.

All'offerta che facessimo all'impresa delli cornisoni, termini et cherubini, come è detto di sopra, con meco ci fu Battista Vailati et Francesco Mantegazzi miei compagni.

17 febbraio 1582, Martino Vimercati (del quondam Cristoforo, abitante in Porta Nuova, parrocchia di San Primo, «annorum circiter 45»)

Io sono tagliapietre et sono molti et molti anni che lavoro nella Fabrica del Domo.

Io ho inteso dir per certo che ms. Pellegrino riceve danari in dono da diverse persone per la stimatione delle opere, et questo l'ho inteso dire da ms. Bernardo Robiano tagliapietre, il qual l'està passata mi disse che havea dato certa somma di danari, ch'io non mi ricordo la quantità, a ms. Pellegrino, ma non ho memoria precisa se fosse o per estimatione o per collaudatione, ma so certo che era per cosa de' lavori della Fabrica del Domo.

[...]

L'està passata, credo fosse d'agosto salvo il vero, se fece l'incanto della parietta dell'organo verso la sacristia delli ordinarij, si disse pubblicamente che, per esser stato fatto et deliberato detto incanto troppo all'improvviso, molti restorno esclusi da detto incanto che havevano ancora loro il suo abboccamento, ma, perché detto incanto si fece et deliberò in manco d'un quarto d'hora, per questo molti restorno esclusi, come ho detto.

Quando si fece tal deliberatione, si disse pubblicamente che si era fatta per causa di ms. Pellegrino, il quale collaudò innanzi a' s.ri deputati l'abbozzamento di coloro a chi fu dato tal impresa, et quelli che l'hanno tolta detta impresa sono Hieronimo et Bernardo da Lugano, che non mi ricordo di quali siano, i quali sono paesani di detto ms. Pellegrino.

Il detto incanto fu deliberato alli sodetti per mille et cento scudi salvo il vero, et io credo certo et ho anco sentito dirlo pubblicamente che ci sariano stati di quelli che l'haveriano tolto per manco quando non si fosse deliberato così all'improvviso.

[...]

20 febbraio 1582, Giovanni Paolo Torresani (del quondam Costantino, abitante a Gropello, nel vicinato di Vaprio, «annorum 47 in circa»)

Io sono fattore dell'ill.mo Cardinale nel luoco di Croppello.

Sono circa dieci anni, salvo il vero, quando fu fatta la chiesa di S. Bartolomeo da Croppello, che, havendosi a metter all'incanto la impresa della fabrica di detta chiesa, tra molti che concorsero a detta impresa ci era m.ro Battista Passetto et m.ro Dionisio Inzago et io, i quali tutti tre si accordassimo che, a qualsivoglia di noi che toccasse detta impresa, la dovesse però far commune tra tutti tre, et ciascuno di noi pareva nondimeno nell'incanto che facesse da per sé, così la detta impresa restò al detto m.ro Battista Passetto et tutti noi tre nominati di sopra entrassimo a spese comuni in detta impresa et, subito che si cominciorno a sborsar denari, il detto Passetto tolse cento lire dei danari della compagnia dicendo che li voleva donare, come credo anco che li donasse, a ms. Pellegrino, accioché nella collaudatione della impresa et in altre occasioni lo favorisse et aiutasse la detta compagnia, et io mi contentai per mia parte che li fossero date le dette cento lire a ms. Pellegrino, parte per non poter far di manco dubitando di esser escluso da detta impresa, et parte anco per speranza di far meglio et di esser favoriti, come ho detto, da ms. Pellegrino.

Io non so che nell'incanto fossimo aiutati da detto ms. Pellegrino, et si suole anco pagare detto ms. Pellegrino delle misure et disegni che dava a spese communi di quei che pigliano l'impresa et di quelli che fanno far l'opera.

[...]

25 febbraio 1582, Bernardo della Porta (del quondam Girolamo, abitante nella parrocchia di San Bartolomeo fuori Porta Nuova, «annorum circiter 45»)

Io sono maestro da muro.

Io conosco il s.r Pellegrino Pellegrini ingegnere dieci o dodici anni in circa, et lo conobbi nella fabrica del palazzo dei s.ri Cusani, che, havendola io pigliata sopra di me, egli servì per ingegnere con alcuni altri.

Io non sono informato delle attioni che ha usato detto ms. Pellegrino nella Fabrica del Duomo, ma son bene informato che già sette o otto anni in circa, essendo egli stato eletto per ingegnere della fabrica di S.to Ambrosio et havendo fatto il disegno della coppola et della lanterna della cappella di S.to Ambrosio ad istanza di chi facea fare detta fabrica, et havendo preso a fare l'opera di detto disegno il quondam mastro Bartolomeo di Valsolda et m.ro Antonio d'Ascona, abitanti nella Contrata Larga, essi compagni in questa opra mi mandorno da detto s.r Peregrino a domandar detto disegno, come vi andai, et detto ms. Pellegrino mi disse che, se loro volevano il disegno, andassero a pigliarlo loro stessi, et io così riferì alli detti m.ro Bartolomeo et m.ro Antonio, et li dissi che andassero loro stessi a pigliar detti disegni, i quali vi andarono et, havendo io poi dimandato a loro che cosa havevano fatto, mi dissero tutti duoi che bisognava dar cento scudi a ms. Pellegrino per haver il disegno della coppola da detto Pellegrino, et alcuni giorni dopo io ritrovai detti maestri et, dimandandoli io se havevano havuto il detto disegno, mi dissero che l'havevano havuto et che havevano donati li detti cento scudi al detto ms. Pellegrino per avere detto disegno, et da li alcuni giorni mi dissero tutti duoi che havevano dato un manzo a ms. Pellegrino, che gli era costato diciotto scudi, per avere il disegno di detta lanterna.

Per detto disegno di detta coppola et di detta lanterna bisogna che sia stato anco pagato dalli patroni della detta fabrica, perché ordinariamente il patrone della fabrica paga il disegno all'ingegnere che fa

detto disegno, talché li cento scudi che il detto ms. Pellegrino ricevette dai sodetti maestri et anco il detto manzo per detti disegni non se gli dovevano dare altrimenti dalli detti maestri.

Io non so per che causa detto mastro Antonio et m.ro Bartolomeo diedero li detti cento scudi et detto manzo a ms. Pellegrino per detto disegno, sendo che lo dovevano havere dalli padroni di detta fabrica che lo dovevano haver pagato, ma io, secondo il mio humore, giudico che dassero la detta somma di danari et il detto manzo a ms. Pellegrino per qualche buon partito et utilità che li havesse fatto detto ms. Pellegrino in detto disegno in pregiudicio delli padroni di detta fabrica [...]

Io non mi ricordo precisamente in che luoco detti maestri Bartolomeo et Antonio mi dissero le sudette cose, né ci era alcuno quando me lo dissero se non loro et io, et me lo dissero con l'occasione ch'io ero sicurtà di essi maestri per l'opra sudetta che haveano pigliato a fare, sendo loro forestieri.

26 febbraio 1582, Ambrogio de' Medici (del quondam Giovanni Pietro, abitante in Porta Romana, nella parrocchia di Sant'Eufemia, «annorum 45»)

Io sono piccapietre et lavoro nella fabrica della Madonna di S. Celso di Milano.

Io ho sentito dire per publica voce che ms. Andrea Pelliccione ha detto a diverse persone che, per haver l'impresa del tabernacolo del Duomo, havea speso più di cinquecento scudi donati a diverse persone, tra' quali si è nominato mons. Fontana, ms. Pellegrino et ms. Lelio, et, se ben mi ricordo parmi, haver inteso che il Pelliccione istesso ha detto questa cosa a ms. Antonio d'Ascona, et ho inteso dire ancora che il detto Pelliccione havea preferito di dar cinquanta scudi a ms. Astoldo che lavora alla Madonna di S. Celso accioché non andasse all'incanto di detto tabernacolo, et queste cose io lo so sollamente per publica voce et fama.

Essendo un giorno innanzi Natale in casa del sig.r Martin Basso ingegnere, si trovò anco esser là m.ro Martino Bissonne tagliapietre, il qual disse che havea dati cinquanta scudi a ms. Lelio et altrettanti a m.ro Bernardo Robiano accioché essi lasciassero al detto m.ro Martino Bissonne la fabrica di S. Sebastiano.

Hieri furno quindici giorni che, venendo io da messa da S. Giovanni in Conca in compagnia di m.ro Francesco Brambilla, dissi a detto Brambilla, così per modo di ragionare, quel che ho detto di sopra che intesi dal detto Bissonne, et allora il detto Brambilla mi disse che anco il sudetto Lelio havea parte nel guadagno della fabrica delle statue che si fanno a S. Sepolcro et che esso Lelio guadagnava ancor lui la terza parte come fanno detto Brambilla et il Padovano, che hanno la detta impresa sopra di loro et che lavorano là tutto il giorno, però io non li dimandai perché dessero parte del detto guadagno a detto ms. Lelio, ma mi imagino et tengo che li detti maestri diano parte del detto guadagno al detto ms. Lelio perché esso ms. Lelio gli habbia fatto havere tal impresa o perché esso Lelio habbia da stimare o collaudare tal opera, perché mi par gran cosa che si habbia da dare la terza parte d'un guadagno come è quello a uno che non faccia niente, essendo che detti Padovano et Brambilla si affaticano lavorando tutto il giorno per guadagnar qualche cosa in detta impresa, et ms. Lelio non è nella loro compagnia né lavora né manco sa lavorare, però questo lo sapranno dir meglio detti Brambilla et Padovano, che sono in fatto, che non saprò io.

27 febbraio 1582, Pietro Piantanida da Ferno (del quondam Battista, abitante in Porta Vercellina, nella parrocchia di San Martino ad Corpus)

Io sono maestro da muro.

Circa la Fabrica del Domo io non ho mai fatto altro che la strada coperta che va dal Domo all'Arcivescovato, ma ho ben lavorato parecchi anni nell'Arcivescovato et nella Canonica delli ordinarij. Nella impresa della strada coperta io hebbi per compagni m.ro Andrea Lonato et nella impresa dell'Arcivescovato hebbi per compagni m.ro Pietro Negrino, che hora è morto, et ms. Martino Pagano, il qual hora non sta a Milano, et m.ro Giovanni Balerna, che ancora lui è morto.

Io non hebbi introduction nissuna né con mons. Fontana né con ms. Pellegrino per havere la impresa di detta strada coperta, ma un giorno ms. Pellegrino mi trovò li fuori dell'Arcivescovato et mi disse che lui insieme con mons. Fontana haveano fatto elettione di me per far detta impresa perché si fidavano ch'io l'havrei fatto fedelmente et bene.

Del guadagno che si cavava dalla impresa della strada coperta si facevano due parti, una per me et l'altra per mastro Andrea.

Ms. Pellegrino non hebbe mai parte nissuna del guadagno che si cavò da detta fabrica della strada coperta, ma è ben vero che il guadagno era diviso in tre parti, un terzo ne haveva il detto m.ro Andrea et dui terzi ne havevo io, riservandomi di questi doi terzi a donar qualche cosa a ms. Pellegrino secondo la mia discretione.

[...]

Sono più di cinque anni ch'io non ho dato danari a ms. Pellegrino per nissuna causa né lui mi ha mai fatto disegni né misura né altra cosa dalla peste in qua, né manco innanzi la peste ho mai dato nissuna cosa a detto ms. Pellegrino, se non che gli diedi una volta tremiglia mattoni per salicare una camera nella casa che egli ha in Porta Vercellina, et lui all'incontro mi diede vintidue o vintiquattro mesole, salvo il vero, delle quali io havevo bisogno per la fabrica della mia casa. Gli altri disegni et misure che mi ha fatto ms. Pellegrino io gli ho pagato, ma ho sempre dati li danari a sua moglie, come ho detto, né ho mai dato denari di nissuna sorte al detto ms. Pellegrino, ma sempre mai a sua moglie.

In conclusione, per la strada coperta che si è detta di sopra ms. Pellegrino non ha havuto né lui né sua moglie pagamento nissuno né dono di nissuna sorte.

Ms. Pellegrino mi ha fatto molte volte dei servitij rilevati, et in particolare quando io havevo un mio fig.lo in prigione a Piacenza con pericolo della vita, et egli mi aiutò con farmi havere lettere di favore dal s.r Grancancelliere di Milano et da altri s.ri di importanza al s.r Duca di Piacenza, ma io non ho mai dato danari né altra cosa a detto ms. Pellegrino se non quel che ho detto et in quel modo che ho detto.

[...]

27 febbraio 1582, Andrea Pellizzone (del quondam Giovanni Pietro, abitante in Porta Comasina, nella parrocchia di San Simpliciano)

Io sono orefice et attendo al presente alle cose della Fabrica del Domo perché ho preso sopra di me l'impresa del tabernacolo et delli lettori.

All'incanto del tabernacolo ci fu a offerire ms. Astoldo fiorentino, ms. Gio. Battista Chiocca, uno dei Mascaroni ch'io non so il nome, et ms. Camillo da Herba, et molti altri erano presenti, ma non so chi altri offerissero che quelli nominati da me, et l'incanto di detto tabernacolo fu fatto due volte, la prima volta in Fabrica, la seconda volta nella sala della casa di mons. Fontana.

Io non s'è [*sic*] certo se tutti gli incanti si facciano in Fabrica, ma si solevano anco fare, credo io, molte volte in casa di mons. Fontana.

Li detti ch'io ho nominato di sopra che offerissero al detto incanto io li tengo per huomini da bene et per miei amici, ch'io non ho fatto mai dispiacere a loro né loro a me, ch'io sappi.

Sig.r si ch'io ho comprato nella settimana di Natale prossimo passato da un giovine da Carrara la cassa da mettere un Agnus Dei per mezo del detto ms. Astoldo fiorentino di pietra nera et di pietra macchiata, et insieme con questa cosa comprai due figure di pietra che anco non erano compite che erano di marmo da Carrara et una feminella nuda pur di marmo da Carrara, et tutte le dette robbe le comprai per dodici scudi, et anco un Christo lungo un palmo qual era di metallo, qual mi costò tre scudi e mezo in circa, et lo comprai per mezo di ms. Astoldo, et quella cassa d'Agnus Dei l'ho sempre tenuta in una mia cassa.

[...]

Io non ho mai né donate né vendute dette robbe da me comprate, come ho detto di sopra, et se mai trovate ch'io le habbi donato, io sono vostro prigione, V. S. farà di me quel che li pare, ch'io non dimandarò né farò mai dimandare gratia a V. S. per mio favore...

[...]

Tutte le cose da me comprate sono in casa mia fuor di Porta Comasina presso l'Incoronata et stanno a casa mia in una mia cassa, il Crocifisso alla mia bottega appresso S. Michele al Gallo et quelle due figure di marmo sono in casa di un certo Battista scultore che sta sul corso di Porta Comasina.

[...]

Sono circa otto anni ch'io conosco ms. Pellegrino et ms. Lelio et sono miei amici, per esser detto ms. Pellegrino ingegnere et ms. Lelio capomastro della Fabrica del Duomo, con li quali pratico et contratto spesse volte per li lettori et altre opere che ho preso a fare, et non posso far di meno ch'io non contratti seco per questa occasione. Mons. Fontana io l'ho cominciato a conoscere dopo ch'io ho pigliato la

detta impresa del tabernacolo et lettorili, et ne ho ricevuto servitij in cose honeste come in farmi segnare li mandati, et ne ho ricevuti altri favori simili.

Mons. Fontana non mi ha favorito altrimenti in detta impresa che mi è restata de detto tabernacolo et lettorili, né meno sono stato favorito da detto ms. Pellegrino et Lelio.

[...]

Non possa io mai uscire di questa camera se tutti i maestri di Milano che si intendono del mestiero mi dicono che non sanno come io possa far a uscire di detta impresa con honore et con guadagno, poiché io l'ho tolta per più vil prezzo che nissuno l'havesse tolta, né io ho ricevuto favor nessuno dal Fontana, dal Peregrino o da ms. Lelio.

Sig.r no, ch'io non ho mandato nissuno da ms. Astoldo fiorentino a prometterli cinquanta scudi acciò non venesse all'incanto del detto tabernacolo et lettorili, né questo si troverà mai.

[...]

Io non ho mai donato né danari né altra cosa a ms. Pellegrino perché egli mi facesse havere o m'habbia fatto havere alcuna opera o alcuna impresa, et in particolare non ho donato niente a detto Pellegrino per la statua ch'io feci al s.r don Antonio Londonio, la quale è adesso alla fontana, se a V. S. è stato detto il contrario, come ella mi dice, non so che fare, io so che la verità è in quel modo ch'io ho detto.

27 febbraio 1582, Antonio Abbondio da Ascona (del quondam Matteo, abitante in Porta Romana, parrocchia di San Nazaro in Brolo, «annorum 58»)

Io sono scultore et ho havuto molte imprese in Milano del mio mestiero.

Io ho lavorato in S.to Ambrosio grande di Milano et ho fatto la cuppola et la lanterna di detta chiesa et molte altre opere in detta chiesa, et tali opere le havevo in compagnia d'un m.ro Bartolomeo de' Volpi, il qual è morto di peste, et l'ingegnere di tal opra fu il s.r Pellegrino Pellegrini ingegnere della Fabrica del Duomo, et detta opera la pigliassimo all'incanto.

A ms. Pellegrino io non ho mai dato altro che un manzo che mi costò dodici scudi, et questo glielo diedi perché l'havevo menato a Lodi per stimare una opera che havevo fatta in S. Lorenzo, et non è vero che io gli habbi mai dato li cento scudi che dice V. S., né manco credo che il mio compagno ms. Bartolomeo desse detti danari al detto ms. Pellegrino, né manco io ho mai detto a nissuno d'haverli dato li sodetti cento scudi, et io non ha [sic] mai dato niente a ms. Pellegrino se non il sodetto manzo et poi, quando mi son fatto fare qualche disegno da esso ms. Pellegrino, gli ho pagato quello che gli andava di ragione, anco manco di quel che gli andava, ma non gli ho mai dato più d'un scudo o un scudo e mezzo per volta in diverse occasioni, ma non è vero che io gli habbia mai donato né cinquanta né cento scudi come dice V. S., et se fosse vero lo direi.

Io conosco ms. Andrea Pelliccioni, il quale ha pigliato sopra di sé l'impresa del tabernacolo et dei lettorili del Domo, ma non ho mai sentito dire né a lui né ad altri che egli ne spera gran guadagno da detta impresa, né mi ha detto né lui né altri che egli habbia dato denari a nissuno delli ufficiali della Fabrica per haver detta opera del tabernacolo et lettorili.

Io ho che fare assai ad attendere a' fatti miei in casa mia senza andar a cercare i fatti d'altri, et io non ho mai dimandato cosa alcuna a detto Pelliccione circa questo particolare della detta impresa, né manco il detto Pelliccione me ne ha mai detto cosa alcuna.

27 febbraio 1582, Francesco Brambilla (del quondam Antonio, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santo Stefano in Brolo, «annorum 43»)

Io sono scultore et ho lavorato nella Fabrica del Domo più di trenta anni et adesso lavoro a casa di ms. Francesco Busca per il s.r Grancancelliero.

Quando io lavoravo nella Fabrica del Domo attendevo a fare li modelli di creta et di ferro conforme ai disegni che mi dava in carta ms. Pellegrino, né mi ricordo che mi sia mai stato detto da nissuno delli ufficiali della Fabrica che io dovessi attendere ad altro che il far modelli, non era cosa che toccasse a me, potria essere che mi fosse stato detto ma non me ne ricordo.

Io ho inteso che ms. Andrea Pelliccione ha havuto sopra di sé l'impresa del tabernacolo del Domo et dei lettorili, et ho inteso dire che ha havuto tal impresa all'incanto, ma non so per quanto habbiano dato

detta impresa al detto Pelliccione perché io non fui presente a detto incanto, né ho mai inteso dire che il detto Pelliccione habbia donato cosa alcuna a alcuno delli officiali della Fabrica né a ms. Pellegrino né ad altri per havere detta impresa con più facilità.

Sono circa duoi anni che, essendo io a Bergamo, ms. Lelio et ms. Antonio Padovano, che sta li al Brolio in la parochia di S. Stefano, pigliorno a fare le statue di S. Sepolcro promettendo essi che ancor io sarei entrato in detta impresa quando fossi arrivato a Milano. Così arrivai a Milano et il detto Padovano et Lelio mi dissero che si saressimo accordati così, che il Padovano et io haveressimo tirato fuori quaranta soldi la giornata per ciascun di noi doi, et in ultimo della impresa quel guadagno che si troverà di sopravanzo, cavate fuori le dette giornate, si partisse poi in tre parti, una parte a ms. Lelio, una parte al Padovano et l'altra parte a me; il detto ms. Lelio non lavora né fa altra cosa se non quando è bisogno di andar in qualche luogo a provvedere di materia o di altra cosa necessaria per detta impresa, et detto Padovano et io lavoramo.

1 marzo 1582, Pietro Antonio Daverio (di Defendino, abitante in Porta Orientale, parrocchia di San Babila, «annorum circiter 25»)

Io sono scultore et lavoro al presente nella Fabrica del Duomo.

Sono doi anni incirca ch'io lavoravo a S. Sepolcro per quelle statue che si fanno, et ci lavorai dal principio di novembre sino al primo di febbraio prossimo che venne all'hora.

Io non so precisamente chi avesse sopra di sé la detta impresa di S. Sepolcro, ma credo che l'havessero sopra di sé ms. Francesco Brambilla et m.ro Antonio Padovano scultore, il qual sta in Porta Tosa nella parochia di S. Stefano, perché questi li vedevo capi della detta impresa, et fui mandato là da ms. Lelio capomastro della Fabrica del Duomo, il qual credo che sia [et] che è tesoriere et fa li conti di detti maestri che lavorano in detta impresa di S. Sepolcro, et io allhora lavoravo nella detta Fabrica del Duomo, et mentre lavorai al detto S. Sepolcro ero pagato dalli detti ms. Francesco Brambilla et Padovano che ho detto di sopra.

Io non sono molto bene informato se ms. Lelio capomastro della Fabrica del Duomo sia compagno in detta impresa di S. Sepolcro, ma ho ben visto che ms. Lelio va lui a provvedere di far venire della terra et altra materia che faceva bisogno per detta impresa, ma non so che cosa guadagni detto ms. Lelio per dette sue fatiche, mi par bene havere inteso che ms. Lelio haverà parte del guadagno che si troverà avanzato in ultimo, ma io non so in che modo habbiano da partire detto guadagno, né io saprei dire chi mi avesse detto questa cosa, sebene so certo d'haverlo inteso a dire.

[...]

3 marzo 1582, Antonio Rotta «Patavinus» (del quondam Michele, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santo Stefano in Brolo, «annorum circiter 30»)

Io sono scultore et lavoro in Camposanto per la Fabrica del Domo già dieci anni sono.

Io vedo spesso in Camposanto il s.r Pellegrino ingegnere, ma egli non viene a visitare li maestri et l'opre della Fabrica se non rare volte, cioè una volta il mese in circa.

Ms. Francesco Brambilla et io pigliassimo sopra di noi la impresa delle statue di S. Sepolcro et, dopo haver cominciato tal opra, vedessimo che con difficoltà potevamo attendere a lavorare intorno a detta impresa et attendere ad apparecchiare la materia di che habbiamo bisogno come pietre, terra et altre cose; ms. Lelio ci propose che saria bene che lui entrasse ancor lui in questa impresa et lui attendeva a provvederci di quello che havessimo bisogno, onde, parendoci buon consiglio, si accordassimo che ms. Lelio provedesse di quel che havessimo bisogno, et infine dell'opra che si parta poi il guadagno in tre parti, una parte si dia a ms. Lelio, un'altra parte al detto Brambilla et l'altra parte a me, ma io dubito che ci sarà molto puoco guadagno et per questo che ms. Lelio ci guadagnerà puoco.

È un anno et mezo in circa quando lavoravo nell'hospitio per detta fabrica di S. Sepolcro che si accordassimo che era bene dar qualche cosa a buon conto al detto ms. Lelio, con proposito di menarglielo poi buono nella sua terza parte del guadagno che in ultimo se gli darà, et così deliberassimo di darli quattro scudi per la sudetta causa [...]

La detta impresa di S. Sepolcro ci fu data senza incanto da mons. Fontana, ma è ben vero che calcolassimo diligentemente la spesa et la pigliassimo a quel miglior partito per la Fabrica che nissuno altro l'havesse potuta pigliare.

13 marzo 1582, Bernardo Robbiano o Gaggiano (del quondam Giovanni Antonio, abitante in Porta Nuova, parrocchia di Sant'Andrea)

Io son squadratore o intagliatore et ho lavorato dall'anno 1575 in qua in molte imprese per servitio della Fabrica del Domo di Milano.

Adesso io ho sopra di me la impresa dell'altare di S.ta Agnese et li santuarij che si hanno da fare nelle sacristia et la nave grande del Duomo da suolare.

Nessuna di queste imprese mi è stata data all'incanto, ma li santuarij mi sono dati [per] estimatione et l'altare di S.ta Agnese mi è bene stato dato senza incanto, ma sei o sette anni fa fu messo all'incanto l'altare della Madonna dell'Albero, il qual altare è fatto in quel modo che si ha da fare l'altare di S.ta Agnese, et fu dato a ms. Tomaso Bossio detto il Castagnolo, onde l'altare di S. Agnese è stato dato a me con le medesime conditioni et con l'istesso prezzo che fu dato quel della Madonna al detto Bossio, et per questo non si è fatto altro incanto, et l'opra mia in questo altare di S.ta Agnese potrà valere così al mio giudizio circa tredici o quattordici mila libre, salvo il vero.

Potria essere che si trovasse qualchuno che faria detta opra di detto altare di S.ta Agnese per manco di quello che la faccio io, ma io non lo farei per manco.

Il suolo della nave grande del Domo mi è stata data senza alcuno incanto in questo modo che, essendosi questa età prossima passata contrattato con gli huomini da Arsio per far segar alcuni marmi per suolare il Domo, io, andando per altre occasioni a mons. Fontana, pregai S. S. che, se si haveva a dar via detto suolo, facesse elettione di me, che le farei fedelmente detta impresa et le darei ogni opportuna informatione. Mons. Fontana mi disse che si era parlato di far suolare la detta nave grande, però, quando si havesse a deliberare, che sarei de' primi a essere chiamato. Doi mesi avanti Natale prossimo passato, andando anco per altre occasioni da mons. Fontana, li ricordai di nuovo la sodetta impresa. Un qualche mese inanti Natale mons. Fontana mi mandò a chiamare per quel Sebastiano che sta alla porta della strada coperta, et io andai a casa del detto mons. Fontana, et introdotto trovai il detto mons. Fontana in compagnia di ms. Pellegrino ingegnere, [disse] esso mons. che s'io volevo mi volevano dar una impresa et, rispondendoli ms. Pellegrino che io haverei fatto quel che fosse piaciuto a S. S., esso mons. Fontana mandò a chiamare mons. Airollo, mons. Bertolasio et mons. Caimo, deputati della Fabrica del Domo, tra i quali non venne mons. Bertolasio perché non fu trovato, et li disse che, essendo una ordinatione del Cardinale sino dell'anno 1577 che si facesse detto suolo, che haveva fatto elettione di me, et mons. Caimo disse che, se egli era vero che il Cardinale havesse ordinato così, che era il dovere ubbidire et, perché non ci era il Fidele presente, mons. Fontana diede ordine a ms. Pellegrino che trovasse il detto Fidello et facesse fare l'istrumento della conventione in quel modo che l'accordassimo li, et fu poi anco deputato mons. Bertolasio di esser presente a far detta conventione, la qual si fece senza altro incanto come ho detto, ma col patto ch'io ne facessi un quadretto che fosse finito a agosto prossimo et che di quello si facesse la stima per doi confidenti et che, conforme a quello che fosse stimato quel quadretto, mi fosse poi anco pagato il resto del lavoro.

Io non ho mai donato né a mons. Fontana né a ms. Pellegrino per havere nissuna impresa; è ben vero che in due o tre volte al tempo di Natale ho donato a mons. Fontana tre pernici, quattro quaglie et alcune scattole di cinamomi et altri confetti.

A ms. Pellegrino ingegnere io non ho mai donato cosa alcuna, anzi credo che non habbia mai dato a ms. Pellegrino per trenta scudi delle honoranze et pagamenti fatti da me al detto Pellegrino per li disegni datimi, et non ho anco mai dato li detti danari a lui, ma sempre a sua moglie, et so certo che, tra volta et volta, non gli ho mai dato più di trenta scudi in tutto, come ho detto.

[...]

Sono da otto mesi in circa che io diedi a ms. Pellegrino settantacinque lire alla moglie di detto ms. Pellegrino in casa sua, ma io non ho dato da quattro o cinque mesi in qua nissuna quantità di danaro al detto ms. Pellegrino, et li detti danari ch'io diedi alla detta sua moglie le diedi per varij servitij che mi ha fatto il detto ms. Pellegrino per diversi disegni che mi ha dato, cioè della facciata di S. Rafaelo et per alcuni disegni di porte.

[...]

Non è la verità ch'io habbia mai dato né promesso cosa alcuna del guadagno ch'io ho fatto in dette opere del Domo al detto ms. Pellegrino, et io per [mezzo] del detto ms. Pellegrino non ho havuto altra impresa che quella della nave del Domo, della quale non ne ho ancor havuto guadagno nissuno, perché a pena l'ho cominciata et io ho rinonciata adesso detta impresa della nave grande del Domo in mons. Auditore generale.

[...]

14 marzo 1582, Lelio Buzzi (del quondam Luigi, abitante in Porta Orientale, parrocchia di San Raffaele)

Io non so né posso sapere per che causa io sij pregione, ma vo congetturando che sia per il trattato che mi hanno fatto li piccapietre del Domo, che si sono coadunati tutti insieme contro di me perché io sono stato quello che ho essequito l'ordine del Capitolo che non si lavorasse a giornata nella Fabrica del Domo.

Io ho pensato che detti piccapietre habbino fatto trattato di perseguitarmi perché dopo che Mons. Ill.mo ha ordinato la visita contra mons. Fontana si sono cominciati a ritirarsi insieme et a voltar a me le spalle senza più parlarmi et salutarmi.

Io sono stato pregione già tre anni sono nel palazzo del s.r Podestà per una querela datami da un piccapietre chiamato il Geronzino perché io havessi in casa rote da archibugi, del che mi difesi et fui assoluto essendosi trovata la verità.

[...]

Io conosco almeno da quattordici anni in qua Melchione Visconte, il qual è piccapietre et è mio nemicissimo perché non cessa mai di biasimarmi et maledirmi perché sono imputato da lui et da tutti li piccapietre ch'io habbia fatto levare via il stile di lavorare a giornate nella Fabrica del Domo, et per questo credo che mi voglia male, ma altre volte siamo stati amici insieme, et dopo che si è levato via questo lavorare a giornate io ho parlato col detto Melchione Vesconte et lui ha parlato a me ma a bocca fredda, et anco con lui ho trattato perché bisognava trattarci sendo lui lavorante della Fabrica et io capomastro, et da lui non ho ricevuto mai dispiacere alcuno in particolare né lui da me.

Io conosco Francesco Borella da molto tempo in qua, et con lui non ho pratica alcuna se non come con lavorante della Fabrica, col quale tratto sì come con gli altri nelle occorrenze della Fabrica, et io non ho ricevuto mai dispiacere da lui né lui da me.

[...]

Io non ho mai donato cosa alcuna al detto mons. Fontana.

Mons. Fontana a me non ha donato altro se non quattordici o quindici braccia di ciambelleto et circa quattro braccia di tela d'argento per far un giupone a mia moglie, et queste cose me le donò quando fu finita la fabrica che havea fatto fare detto mons. Fontana fuor di Porta Ticinese per haverli io fatti alcuni servitij nella detta fabrica.

Mons. Fontana per un suo mandato mi fece sborsare da dodici scudi o dieci, salvo il vero, delli danari della Fabrica del Domo et me li fece sborsare dal tesoriere di detta Fabrica, et questo è stato doi anni sono in circa, et mi fece dar detti danari per havere io trovata l'inventione di trasportar l'organo con tre ponti manco di quel che voleva far il maestro, il che fu a utilità della Fabrica et utilità anco dell'opra.

[...]

15 marzo 1582

Ms. Pellegrino non è pagato dalla Fabrica del Domo se non dei disegni della vita di S.to Ambrosio, ma delli altri disegni non è pagato dalla Fabrica del Domo come saria d'altari o balaustri o altra cosa.

[...]

Io feci lavorare già un anno e mezo in circa un calamare di pietra nera a un Francesco Bossio, il qual ci lavorò dentro parecchi giorni, ma io no'l feci far per donarlo a mons. Fontana ma lo feci perché mons. Cittadino mi pregò ch'io facessi far detto calamare per lui, et così io lo feci fare et lo diedi al detto mons. Cittadino, et il lavoro che fece il detto Bossio in detto calamare io lo pagai circa doi scudi e mezo, et la pietra credo che fosse del detto Bossio.

Sig.r no, ch'io non ho mai dato commissione al detto Giuseppe de Orlandi che tenesse a conto della Fabrica il tempo che spendeva detto Bossio in lavorare detto calamare, ma non accade a dir questo perché ci sono li libri et le liste dalle quali si potrà vedere se detto Bossio era pagato dalla Fabrica del Domo, né è verisimile ch'io dessi tal ordine al detto Giuseppe soprastante, stando che l'ufficio del soprastante è sopra all'ufficio del capomastro et lui haveva più presto autorità di comandar a me che io a lui.

[...]

22 marzo 1582

Antequam interrogaretur cepit flere et flendo cum maximo affectu animi... S'io havessi errato in cosa alcuna, io non mi curarei di patire, ma lo sa pur il Sig.r Dio quel ch'io ho fatto per la Fabrica, et mi è morta mia madre tre mesi sono et mi ha lasciato tre sorelle da marito, et Dio sa come vanno le cose mie, et ho due fig.li piccoli et un fratello che ha puoca voglia di far bene.

[...]

A Gio. Battista Vailato et a tutti gli altri piccapietre che non lavoravano in Fabrica fu fatto precetto che non dovessero metter piedi in detta Fabrica sotto pena di vinticinque scudi, et detto Capitolo fu quello che fece far il detto precetto alli detti piccapietre, et detto Capitolo fece ordinatione che si facesse detto precetto perché ms. Pellegrino et io con tutti gli altri ufficiali riferissimo in Capitolo che si trovavano di notte rubbati li catenazzi, tagliate due corde in Domo, rubbate due ruzelle, spezzato un pezzo di cornisone in Camposanto et fatte altre furfanterie, per il che esso Capitolo venne in parere che ciò nascesse da quelli piccapietre che erano stati cacciati fuori di Camposanto et ordinò che si facesse il detto comandamento a tutti li detti piccapietre.

[...]

Io conosco ms. Martino Bissone, co'l quale ho pratica et familiarità come maestro, et con lui ho havuto qualche negotio de' disegni.

Nella impresa della fabrica di S. Sebastiano il detto ms. Martino Bissone mi ha fatto far tutti li sagmi cioè disegni grandi di detta fabrica et mi ricercò s'io volevo esser suo compagno in detta impresa, et io gliene haveva dato intentione et già ci ero entrato in detta compagnia, ma io non vedendone util nissuno mi ritirai, né è la verità ch'io habbia havuto cosa nissuna dal detto Bissone per tirarmi fuori di detta impresa, né il detto Bissone dirà tal cosa ma, se dirà tal cosa, se gli potrà credere. Et la impresa delle statue di S. Sepolcro per ordine di mons. Fontana si diede a ms. Antonio Padovano et a ms. Francesco Brambilla, i quali mi dimandorno se ancor io volevo entrar in detta compagnia per fargli certi servitij che loro non erano non così atti, come saria a dire far fornaci et far venir materie et altre cose, et io ci entrai con patto che, levate fuori le loro giornate et le spese, se ci era guadagno io ne havessi la terza parte, et può essere che dalli detti Padovano et Brambilla habbia ricevuti quattro scudi a buon conto della detta mia terza parte, con patto però, se li sarà perdita, di raggiongere.

[...]

29 marzo 1582

[...]

Può essere che Melchione Beffo sia stato in casa mia a sonar di violino in casa mia in giorno di festa, ma non si troverà mai che ci sia stato in giorno di lavoro, né manco mi ricordo che il detto Melchione Beffo habbia mai lavorato in casa mia in acconciare stamegne né in far altra cosa, et se pur ci fosse venuto gli saria stato dato nota dal soprastante della Fabrica, ma io non me ne ricordo, né meno credo che esso Melchion Beffo dirà di havere mai lavorato in casa mia a spese della Fabrica perché non è vero.

[...]

[il 10 aprile 1582, davanti al vicario generale Ludovico Audoëno, Lelio Buzzi è rilasciato]

14 marzo 1582, Tommaso Bossi detto il Castagnola o Castignola (del quondam Giovanni Maria, abitante in Porta Orientale, «in fabrica Ecclesiae Maioris», «annorum circiter 56»)

Io sono scultore et ho lavorato nella Fabrica del Domo circa dodici anni, et tre anni sono mi partì da detta Fabrica, ma ci sono poi tornato puochi di sono per finire una figura ch'io havevo cominciata.

Io ho havuto sopra di me l'impresa delle cornici dell'altare della Madonna dell'Albero in Domo, la quale impresa pigliai all'incanto a tredici scudi il braccio la cornice, et l'architrave a cinque scudi il braccio, et doi termini et un cherubino per cento scudi, et ho pigliato per estimatione la soffita dell'istesso altare della Madonna dell'Albero, la qual mi è stata pagata sessanta scudi.

Io credo che ci fossero delli altri che andassero ad offerire a detto incanto dell'altare della Madonna, ma, perché le oblationi si danno in Capitolo, io non posso sapere chi offerissero in detto incanto.

Il detto incanto mi fu deliberato in Capitolo, dove li era mons. Castellofranco se ben mi ricordo, il s.r Gio. Paolo Cusano, il s.r Theodoro Terzago, il s.r Gio. Battista Pieno et tutti gli altri s.ri deputati della Fabrica, ma non mi ricordo che ci fossero presenti altri maestri, potria essere che ce ne fossero stati, ma io non mi ricordo che ci fosse nissuno.

[...]

Io non fui aiutato in nissuna cosa dal s.r Pellegrino ingegnere in detta impresa né da ms. Lelio, il qual non era ancor capomastro della Fabrica del Domo.

Per la collaudatione che fece ms. Pellegrino della cornice sodetta io non gli diede né danari né nissuna altra cosa, né a lui né a sua moglie né a nissuna altra persona, et al detto ms. Pellegrino io non ho mai donato cosa alcuna se non qualche volta dei frutti, dell'uva, delle lumache et altre cosette sì fatte, del resto io non gli ho mai dato altra cosa.

Quando mi si deliberò il sodetto incanto dalli s.ri deputati della Fabrica non ci fu nissuno chi contradicesse o chi offerisse più, ma, quando si fece poi l'istromento della conventione al quale era stato deputato il s.r Teodoro Terzago, nella monitione venne un piccapietra di quei della Fabrica con alcuni altri, ma io non mi ricordo precisamente chi fosse alcuno di loro, et senti' uno che disse al s.r Teodoro che haveria fatto quella opra per un scudo manco il braccio di quel che la voleva far io, ma li fu dato repulsa dal detto s.r Teodoro, il qual li disse che ancor essi dovevano far la loro oblatione al Capitolo prima che fosse deliberata a me tal impresa, et così fece la conventione meco et loro non dissero che havessero dato alcuna cedula di oblatione in Capitolo, per quel che mi posso ricordare.

[...]

15 marzo 1582, Ludovico Airoidi (canonico ordinario del Duomo di Milano, «annorum 51»)

Sono duoi anni ch'io sono deputato della Fabrica del Domo et prima sono stato deputato di essa Fabrica molte altre volte.

[...]

Per quel che ho potuto vedere et vedo, le cose della Fabrica sono mal governate et vanno male perché ms. Lelio non par che si intenda molto di questo mestiero, et i maestri molte volte si sono lamentati da me che le opere non potevano andar innanzi come doveriano perché non havevano mai le misure giuste da detto ms. Lelio capomastro della Fabrica, come si può vedere in particolare dalla scala dell'organo, la quale è malissimo fatta et mal proportionata.

[...]

Io so che ms. Lelio ha fatto delle falsitadi ne' libri de' conti perciòché, havendo ms. Francesco Borella fatto una figura, detta figura fu stimata da ms. Pellegrino ingegnere ottanta scudi, et così fu ordinato che li fossero fatti dare da ms. Lelio ottanta scudi, il qual Lelio guastò il scritto et stima di ms. Pellegrino et concio settanta scudi, onde bisognò che detto Pellegrino facesse una attestatione di nuovo che la detta statua fusse stata stimata da lui ottanta scudi, et così li furno pagati li detti ottanta scudi, et questo io lo so perché viddi prima la stima di ms. Pellegrino et poi viddi anco come era stata acconciata la partita dal detto Lelio, et così credo che ne habbia fatte delle altre falsitadi.

Io non tengo il detto Lelio per huomo buono né sufficiente a detta impresa di esser capomastro della Fabrica, perché non mi par che egli si intenda di questo mestiero, et questo lo dico perché delle volte, andando io a dir messa, passavo per detto Camposanto et vedevo che cosa si faceva, et essi maestri mi dicevano molte volte et mi mostravano che non gli erano stati dati disegni giusti dal detto ms. Lelio, et perché io gridava perché non lavoravano, loro mi mostravano le pietre che non erano giuste et che bisognavano tornar a tagliarne via.

[...]

Ms. Pellegrino manca assai all'ufficio suo perché non viene quasi mai in Fabrica né attende all'opera di detta Fabrica come doveria, et starà doi mesi alla volta fuori di Milano senza mai comparire in detta Fabrica.

Si dice pubblicamente che ms. Pellegrino, quando si ha da far qualche incanto o che si ha da dar via qualche impresa, si accorda con la parte et fa collusioni in detrimento della Fabrica del Domo.

[...]

Io so che molte volte ms. Pellegrino menava via per suo uso delli maestri della Fabrica perché, quando si dimandava a' detti lavoranti, dicevano che andavano a lavorare o a far qualche servitio per ms. Pellegrino, et stavano absentì alle volte molte hore et i giorni intieri dalla Fabrica del Domo.

[...]

16 marzo 1582

Dopo il mio primo examine, pensando più diligentemente alle cose concernenti alla Fabrica del Domo et sopra quello che V. S. mi dimandò sopra il fatto del Pelliccione circa l'incanto del tabernacolo, mi è sonvenuto che, puochi giorni dopo che fu fatto l'incanto di detto tabernacolo et fu data tal impresa a ms. Andrea Pelliccione, esso Pelliccione venne in casa mia passando di li, et, venendo a ragionamento meco sopra la detta impresa del tabernacolo che gli era stata data, lui mi disse che, il dì di S. Tomaso prossimo passato ha fatto l'anno, havendosi da deliberare detto incanto del detto tabernacolo, lui andò a Pavia, dove si trovava ms. Pellegrino ingegnere, a chiamare detto Pellegrino che venesse a Milano per trovarsi presente alla deliberatione di detto incanto, dicendomi che tutta la speranza sua era riposta in detto Pellegrino perché gli facesse restar detta impresa, et che a sue preci detto ms. Pellegrino venne a Milano et oprò con li s.ri deputati della Fabrica del Domo che detta impresa fosse data a detto Pelliccione, sì come gli fu data, et che esso Pelliccione per questa causa gli havea dato una buona mano de danari, più di quel che havea meritato, et che erano compagni vecchi et che erano compari [...]

20 marzo 1582, Melchiorre Biffi (del quondam Girolamo, abitante in Porta Romana, parrocchia di Sant'Eufemia, «annorum circiter 35»)

Io sono piccapietre et ho lavorato molti et molti anni nella Fabrica del Domo, ma adesso lavoro alla Madonna di S. Celso.

È circa un anno ch'io non lavoro più nella Fabrica del Domo.

Sig.r sì, ch'io so sonar di violino et sono stato molte volte a sonare di violino a casa di ms. Lelio, capomastro della Fabrica del Domo, a quel tempo che lavoravo io in detta Fabrica del Domo, et io soleva andar a sonare a casa del detto ms. Lelio solamente in giorni di festa, può ben essere che ci sia andato anco in giorno di lavoro, ma io non ne ho memoria precisa.

[...]

Realmente io non mi ricordo precisamente s'io sia andato a sonare in giorno di lavoro a casa di ms. Lelio, potria ben essere ch'io ci fossi andato, ma, s'io ci sarò andato, sarà stato o nell'ora del desinare o in altra hora che non fosse da lavorare, ma so che la mia usanza era di andarci nelli giorni di festa.

[...]

Io son certo che ho sonato molte et molte volte in casa di ms. Lelio, perché io ci andavo volentieri, ché anco lui sonava di leuto...

22 marzo 1582, Francesco de' Tramazoti detto lo Spagnolo (del quondam Martino, abitante in Porta Vercellina, parrocchia di San Nicolao, «annorum 45»)

Io sono piccapietre et lavoro nella mia bottega in Porta Vercellina.

Io non ho mai servito alla Fabrica del Domo.

[...]

Quando si fece l'incanto di dar via l'impresa di S. Sebastiano, so che ms. Lelio, ms. Bernardo Gaggiano et ms. Martino Bissone mandorno a chiamare quasi tutti li piccapietre di Milano in casa di ms. Lelio, che credo stessee allora in Camposanto, et li promessero a ciascun piccapietre certa somma de danari acciò nissuno concorresse all'incanto della detta fabrica di S. Sebastiano, et fecero a ciascuno una poliza

di quel che gli promettevano, et in particolare io so che furono promesse cento lire a m.ro Paolo da Limite, che sta in Porta Vercellina su la parochia di S. Pietro sul Dosso nelle case delle monache di S.ta Agnese, acciò non concorresse a detto incanto, et questo l'ho inteso da m.ro Paolo istesso, et a m.ro Michele Scala et a m.ro Francesco Scala suo fratello furono promessi vinti scudi per uno, il che ho inteso da ms. Francesco Scala, il qual lo disse in montagna a un luoco che si chiama il Feraiolo alla presenza di molte persone, ma io non mi ricordo precisamente chi ci fosse presente in particolare; ma non furono poi dati li detti danari a nissuno delli detti piccapietre, perché io andai all'incanto con alcuni altri piccapietre et abbassai l'incanto settemila lire in una volta et in un'altra volta cento scudi et un'altra cinquanta, et in conclusione noi l'abbassassimo circa dieci mila lire, talché, quando Lelio, il Bissone et il Gaggiano viddero questa cosa, dissero alli piccapietre che chi voleva concorrere concorresse, che loro non volevano dar più niente a nissuno, ma si erano già fatte le polize alli detti piccapietre di pagarli una somma de danari.

23 marzo 1582, Francesco Bossi (del quondam Giovanni Maria, abitante in Porta Orientale, parrocchia di San Raffaele, «annorum 40 in circa»)

Io son scultore et ho lavorato molti et molti anni nella Fabrica del Domo et adesso lavoro nel Collegio Borromeo di Pavia.

Io conosco ms. Lelio Buzo, qual è capomastro della Fabrica del Domo, et lo conosco da otto anni in qua, et lo comminciai a conoscere per esser lui capomastro della Fabrica et io lavorante, et sono suo amico...

[...]

Sig.r sì, ch'io ho lavorato un calamare di pietra nera per commission di ms. Lelio, la qual pietra era della Fabrica del Domo et poteva valere un reale in circa, et io non so per chi si lavorasse detto calamaro, ma ms. Lelio mi disse che lo faceva fare per darlo a mons. Cittadino ordinario, ma io non so se glielo habbia dato o no, ma ms. Lelio mi ha anco poi detto che glielo ha dato, et mi disse dopo le feste di Natale prossime passate che non haveva mai havuto pagamento nissuno da detto mons. Cittadino per detto calamare.

Io non ho lavorato in Camposanto intorno a detto calamaro, ma l'ho lavorato sempre a casa mia di notte, eccetto che ho lavorato circa otto hore intorno al coperchio di esso calamaro in Camposanto, le quali otto hore le lavorai in quattro giorni in circa, et io credo che mi fosse data la nota per le dette hore otto [...]

30 marzo 1582, Martino Bissone (del quondam Battista, abitante in Porta Ticinese, parrocchia di Sant'Eufemia, «annorum circiter 50»)

Io sono tagliapietre et piglio sopra di me delle imprese del mio mestiero.

Adesso io ho sopra di me l'impresa della chiesa di S. Sebastiano et la impresa di far la porta dell'Arcivescovato et la impresa di S.to Ambrosio.

Io pigliai la impresa di S. Sebastiano in compagnia di ms. Bernardo Robiano, ma adesso l'ho tutta sopra di me perché ms. Bernardo mi ha rinonciata la sua parte.

Io non so che ms. Lelio avesse parte alcuna in detta impresa di S. Sebastiano, potria essere che il Robiano avesse dato la metà della sua parte a ms. Lelio, ma io non lo so, so bene che adesso l'ho tutta sopra di me.

Sig.r sì, che ms. Lelio si adoperò et mi favori in farmi havere la detta impresa di S.to Sebastiano, et i favori che mi fece il detto ms. Lelio in quella occasione furno come laudarmi appresso li s.ri deputati et dirgli ch'io ero persona atta a questa impresa.

Sig.r, io non promisi niente a nissuno, né manco donai niente a nissuno piccapietra acciò non venessero a detto incanto, se non a m.ro Paolo da Limite piccapietre, al qual promessi certa somma de danari, ma non mi ricordo la quantità precisa, et gli promessi detti denari acciò non concorresse meco a detto incanto, et dissi poi al Moretto piccapietra che fosse ancor lui contento a non molestarmi in detto incanto, ma che, essendo egli compagno di detto Paolo da Limite, si accordasse seco di quella somma ch'io havevo promesso al detto m.ro Paolo.

Io promisi la detta somma de danari per la detta causa a ms. Paolo da Limite su la piazza del Castello, et non ci era presente altro che ms. Bernardo Robiano, et detti denari io glieli promisi del mio, perché pigliavo anco l'impresa sopra di me solo allhora.

[...]

Io dico a V. S. che non mi sono mai ritrovato in casa di ms. Lelio a trattar di tal impresa di S.to Sebastiano in compagnia di ms. Bernardo Robiano.

Io non ho mai donato cosa alcuna a ms. Lelio né per questa né per altra occasione, et non gli posso havere donato in particolare accioché si tirasse fuori di detta impresa, perché lui non ci era neanche dentro, ch'io sappia. È ben vero che a ms. Bernardo Robiano ho donato quel che siamo stato d'accordo lui et io accioché mi lasciasse detta impresa, ma voi non havete a cercar questo, né io ve lo voglio dire.

[...]

Sig.r sì, ch'io conosco il s.r Martino Basso ingegnere, et io vo spesso in casa sua per esser egli mio vicino, et ci vo quasi ogni giorno.

Sig.r sì, ch'io ho detto in casa del s.r Martino Basso ch'io ho promesso al detto Robiano per detta causa la sudetta somma de danari, ma non mi ricordo precisamente quando habbia detto questa cosa in casa del detto s.r Martino, può bene essere ciò sia stato innanzi Natale prossimo passato, sebene che il detto Robiano mi rinoncìo la detta impresa innanzi Natale et che gli feci la detta promessa innanzi Natale, ma non mi ricordo s'io l'habbia detto in detta casa del detto s.r Martino inanzi Natale, so ben certo che io l'ho detto questo.

[...]

Io dico che ms. Lelio non dice la verità ch'io l'habbi mai dimandato a esser compagno in detta impresa, né so che sia mai stato compagno in detta impresa.

Io non ho mai lavorato per la Fabrica del Domo se non in far dui avelletti da acquasanta che furono messi alla strada coperta, li quali stettero puoco tempo in opra, che credo fossero rotti a posta, et detta pietra la comprai io dal sig.r Gio. Battista Porro che sta incontro a S. Giovanni alla Conca. Del resto io non ho mai fatto altra opera, eccetto che adesso io son compagno per un terzo con m.ro Gironimo da Meli et m.ro Bernardo Paranchino da Lugano nella impresa della pariete verso la sacrestia delli s.ri ordinarij.

In questa impresa io non lavoro né faccio altra cosa se non che, essendo stato io sicurtà delli detti maestri in pigliar detta impresa, essi mi hanno chiamato poi nella compagnia per un terzo, cioè, se ci sarà guadagno, io ne haverò la terza parte, et se ci sarà perdita io rifonderò alla rata della mia terza parte, et detta impresa si è data all'incanto.

Io non diedi poi la detta somma de danari ch'io havevo promessi al detto ms. Paolo da Limite acciò non venisse all'incanto di S. Sebastiano, perché lui ci venne poi et ci vennero tutti li piccapietre di Milano et il nostro disegno ci fu guasto da uno piccapietre che si chiama il Spagnolo, et in conclusione ci vennero poi tutti li piccapietre di Milano.

Io non mi ricordo che quando si fece detto incanto ci fosse presente ms. Lelio, so bene che ci era il Robiano et il s.r Pellegrino.

30 marzo 1582, Paolo da Limite (del quondam Stefano, abitante in Porta Vercellina, parrocchia di San Pietro al Dosso, «annorum 42»)

Io sono piccapietre et lavoro in qua [e] in là secondo che mi si presentano le occasioni.

Quando si fece l'incanto dell'impresa di S. Sebastiano io lavoravo et facevo lavorare al Castello, et mi vennero a trovare ms. Lelio capomastro della Fabrica del Domo et ms. Martino Bissone, i quali mi pregarono che venendo all'incanto di detta impresa di S. Sebastiano io fossi contento di non dargli danno et che se io non li dava danno loro mi promettevano quindici o diciasette scudi, salvo il vero, ma non mi furono mai li detti denari perché io andai al detto incanto della detta impresa, et, sebene io non gli diedi danno, fu però abbassata fortemente detta impresa da uno piccapietra chiamato ms. Francesco Spagnolo et da un altro m.ro Fabritio, et quando li detti Lelio et Bissone viddero che la cosa andava male non mi volsero poi dar niente.

[...]

Io non ho visto che sia stato promesso a nissuno altro piccapietre che a me, ma si diceva ben per publica voce et fama che erano stati promessi danari per questa istessa causa a ms. Michele Scala et a ms.

Francesco Scala che lavorano per San Fedele, ma adesso si trovano, credo io, alla montagna, et a molti altri tagliapietre di Milano.

6 aprile 1582, Domenico de' Ferrari (del quondam Simone, abitante ad Arzo, diocesi di Como, «annorum circiter 50»)

Io sono piccapietre et servo la Fabrica del Domo di marmo bianco, rosso, berettino et mischi. Sig.r si, ch'io conosco il s.r Pellegrino ingegnere et ms. Lelio Butio, et non ho parlato al detto Pellegrino da hiersera in qua, ch'io li parlai nell' hora del Capitolo.

Hieri, quando parlai col detto s.r Pellegrino, raggionassimo d'una coperta di sepoltura che vuol far fare uno dottor de' Biumij che ha una collanna al collo, nella qual coperta ci andarà pietra mischia, et il detto gentiluomo vuol ch'io gli dia la materia da metter in detta coperta, et ms. Lelio non l'ho visto dalla Vigilia di Natale in qua.

Io ho inteso dire sino Arce che ms. Lelio è in prigione in Arcivescovato, ma non so né manco posso immaginarmi la causa perché egli sia in prigione.

Io non son solito a presentar cose d'importanza al s.r Pellegrino et a ms. Lelio, ma ho donato al detto Pellegrino solamente come saria a dire una o due formaggielle di capra da casa nostra, che sono perfettissime, l'anno [scorso] lumache et simili cosette, et credo che gli ho anco donato dui capretti, et a ms. Lelio ho donato qualche volte delle formaggielle, delle lumache, dei maroni et un capretto.

Al Pellegrino io donavo perché lui mi faceva molti servitij con darmi delli disegni et altre cose del suo mestiero molto prontamente, et io, oltre il suo pagamento ordinario, gli mandavo poi anco a donar queste cose che ho detto, ma ms. Lelio io lo presentavo perché egli mi era molto contrario et quando io venivo a Milano et che havevo bisogno che egli venisse a misurare et pesar li marmi, stentava sempre dui et tre giorni prima ch'io potessi havere copia di lui, et io, per mantenermelo amico et per haverlo più pronto nei miei bisogni, gli donava qualche volte delle cosette come ho detto.

[...]

4. Indagini e dietro le quinte

s.d.

Riepilogo delle vicende processuali dell'anno 1582¹²

De magio 1582 fu delegato da Mons.r Ill.mo et dal venerando Capitolo il r.do mons.r Caimo et il m.co s.r Cecero Galarato et il s.r Erculo Dada, acìò intravenessero in compagnia dil vicario generale et intendessero delli danni et errori causati per il mal maneggio dil Pelegrino et Lelijo et ms. Giacomo Fiddle alla ven.da Fabrica, et cossì fu fatto una congregatione tra li sudetti s.ri in lo Arcivescovato et ordinorno al Barca ingegnere con il Vaijlato che vesitassero tute le opere che sono statti pagati alla colaudatione dil Pelegrino, et fu visitate et ne fu fato una lista, qual fu portato da mons.r Cajmo al Cardinal che si trovava in quel tempo a Monza, et il Cardinal disse al detto Cajmo che ne harebbe fatto giustitia, però il detto mons.r Cajmo non si trovò satisfatto perché voleva lo avesse privato delli manegi.

De settembre fu fatto una congregatione in Arcivescovato con il vicario generale et mons.r Seneca et il Monetta et il s.r Cecero Galarato, et si lege la lista delli pagamenti esorbitanti che fu fatta per il Barca, et tratorno di metterle in pregione et farli *redere rationem*.

De novembre fu fatto una congregatione a cassa dil s.r vicario <...> et se glie trovò il s.r Cecero Galarato, il s.r Nicolò Treultio, il cavalier Dugnano, il s.r Poro et il s.r Meratto et il s.r Crespo, et tratorno il capitolo seguente di privarlo dalla Fabrica, et cossì il dì seguente si fece Capitolo et per la comuna di laici votorno ch'el fusse privato, et poi disero al vicario che finisse il processo, et detto vicario li pregò che non dovessero far tal cosa, che prima doveseno spetar risposta dal Cardinal, che non posseva star a tardare, et nulla s'è fatto.

De decembre fu fatto Capitolo et li vene m. Joseph Meda per defenderssi, et poi che ebbe fornito la sua legatione il Capitolo tratorno fusse absentato et il vicario generale promisse, subito passato le feste di

¹² ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, s.d.

Natale, di farli mettere in prigione, et mai nulla ha fatto <?> il lasarssi menar il capo atorno et menar tempo. Fu poi ditto al vicario generale perché meteva tal inpidimenti de non lasare eseguire il voler dil Capitolo in castigar tali rei, et detto vicarijo rispose che alspetava a lui a far giustitia et non al Capitolo [...]

18 giugno 1582

*Ordinazione della Fabbrica del Duomo*¹³

Convocatis

ex r.dis dominis ordinarijs, r.dus dominus Ludovicus Ayroldus

ex mag.cis juris peritis de Collegio, mag.cus dominus Cęsar Gallaratus juris consultus

ex ill. dominis deputatis Portarum, ill. domini Hieronymus Meratus, Carolus de Comite rector, Hercules Abdua, Petrus Franciscus Reyna, Ludovicus Porrus, Jo. Baptista Vicecomes, Hillarius Crispus.

Elegerunt r.dum dominum Caymum et ill. dominos Cęsarem Gallaratum et Herculem Abduam, qui videant et cognoscant actiones dicti d.ni Pellegrini et gesta per eum, et eligant illum notarium quem eis videbitur <?> et postea referant.

9 luglio 1582

Ludovico Audoėno, vicario generale, a Carlo Borromeo¹⁴

[da Milano a Cantù]

[...] quando io era absente in Turino, gli deputati della Fabbrica del Duomo deputarono per informarsi de m. Perigrino tre, cioè mons.r Caimo, il sig.re Cesare Galerate et il Sig.or Hercole de Ada, egli quali tre io haveva inanzi, come visitatore, deputati ad eseguire et sollicitare l'essecutione de uno mio decreto de fare misurare et estimare de nuovo la strada coperta, la scurola et altre cose della Fabbrica nelle quali ho informatione che siamo assassinati. Questi tre sono buoni a questo proposito, ma non mi piace che il Capitolo mette la mano dove io come visitatore facio l'offitio, né far le diverse et contrarie sententiae [sequentur] ma in questo negotio non è pericolo, perché veggo che procedono realmente. Con questi tre come delegati da me ho consultato più volte, et *communi consilio* trovami che è molto espediente a mettere prigione m. Peregrino, come mons.r Caimo informerà V. S. Ill.ma più amplemente a bocca, ma, ricordandomi de una lettera che V. S. mi scrisse in favore suo altra volta, non ho voluto fare niente senza prima partecipare il tuto con lei. Veramente non è conveniente che luy et Lelio (chi sono tanto inditiati) serviano alla Fabbrica *pendente lite*. Se non fusse per la visita, la quale dura, credo che gli deputati havesseno privato tutte doi de già. La Fabbrica è molto assassinata. V. S. Ill.ma sia servita mandarmi quel tuto che vuole che io facia...

26 luglio 1582

Ludovico Audoėno, vicario generale, a Carlo Borromeo¹⁵

[da Milano a Caverghno]

[...] farò quanto V. S. Ill.ma mi comandò per conto del Peregrino quando serà tempo...

20 settembre 1582

*Memoriale di Cesare Gallarati a Ludovico Audoėno*¹⁶

¹³ ASDMi, X, Metropolitana, 60, 18 giugno 1582. Circa un anno più tardi, all'interno della commissione, Ercole d'Adda sarà sostituito da Prospero Visconti (ASDMi, X, Metropolitana, 60, 3 giugno 1583).

¹⁴ BAM, F 159 inf., c. 287r-v

¹⁵ BAM, F 159 inf., c. 404r

¹⁶ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, 20 settembre 1582.

Avendome ditto che ms. Pelegriano haveva domandato licenza per andar a Bologna, orra se intende che non è verro, che sono scusse che piglia per temporeggiare et provedersse, et cossi vi mena il capo atorno, et sin a che si darà atende alle sue ciancie non se finirà mai la causa et le roijne sempre perseverano, ma la S.ia V.ra, che ha questa carica, si riccorda della consienciana et anima sua ché per mezo de li lor danari rapinati et favori non vi agabano et poi se ne ridirano, adunque la non mancherà di giustitia per servitio dil s.to templo et il S.r lo inspira. Fu datto adì 20 settembre 1582.

[*nota al verso*] Il vicario promesse al s.r Galarato di mandarli un termino et, non venendo a detto termino, di condanarlo.

28 ottobre 1582

Ludovico Audoëno, vicario generale, a Carlo Borromeo¹⁷
[da Milano a Roma]

[...] Ms. Peregrino è ancora absente et senza licentia, havendo io datoli licentia de xv giorni incirca, et questi sig.ri se dogliono molto et mi fanno instantia alcuni de loro de procedere contra de luy con precetti in absentia, et pensano male per questa nostra tollerantia...

15 dicembre 1582

Antonio Seneca a Carlo Borromeo¹⁸
[da Milano]

Mi piace che la causa del Pellegrino si veda per giusta ma non già si proceda di fatto come pensava fare il Capitolo della Fabrica, il quale havea deliberato di cassarlo senza vedere il fine della sua causa, solo monendosi ch'a lui tocca levare et ponere come a loro piace, et con già fatighe fu rebuttato il negotio nel seguente Capitolo, et lunedì, giorno di S.ta Lucia, ch'io ero assente, volsero fare il Capitolo ancorché fusse fatto offitio contrario, et arrivai a tempo et si attese a proponere molti altri negotij, che non fu tempo a trattare, et non è dubio alcuno che detto Pellegrino riceverà torto et affronto quando si provederà de fatto; hora mons. vicario et io habbiamo scusa di havere scritto a V. S. Ill.ma per questa mutatione et si aspetta la risposta et fra questo mezzo si soprasederà; sarà bene che V. S. Ill.ma [orassi] a mons. vicario generale che non si faccia mutatione alcuna sin tanto che non è spedita la sua causa, et fra tanto si mutaranno i deputati, et Lei vedrà se è bene di mutare anco li ecclesiastici in questo tempo che si mutano i laici, remettendomi però all'obediencia...

16 dicembre 1582

Ludovico Audoëno, vicario generale, a Carlo Borromeo¹⁹
[da Milano]

[...] Giovedì l'altra settimana fu pieno Capitolo della Fabrica del Duomo, dove erano quasi tutti li secolari, essetti quelli chi non vengano quasi mai, de i s.ri ordinarij solo mons. decano era presente, furno il s.r vicario della Provisione col s.r Cesare Galerà et qualche altri occasione de parlare de ms. Peregrino et così infine tutti *uno ore et una voce*, senza che io domandasse voti, dicevano che non volevano più ms. Peregrino per architetto della Fabrica et con gran vehementia dicevano che questo era la comune del Capitolo, raccontando quanto male servito era la Fabrica de luy et della sua absentia et negligentia, et che il pross.o Capitolo volevano providere de uno altro bono architetto. Io dissi che la causa pendeva inanzi da me come visitatore et che io presto la spedirò, et in questo mezzo loro dovevano havere patientia, replicorno che io poteva cognossere et giudicare *de preteritis* ma che loro anche potevano et dovevano corregere et privare suoi ministri al suo arbitrio. Mi ricordo adesso il principio de

¹⁷ BAM, F 160 inf., c. 226r

¹⁸ BAM, F 63 inf., c. 24v

¹⁹ BAM, F 63 inf., c. 11v

questo parlare era che ms. Peregrino allora aveva dato memoriale in Capitolo perché questi sig.ri non volevano fare bono a lui lo suo stipendio per il tempo che è stato absente questi dì passati a Loretto et Bologna. Vedendo io tanta furia, chiamai dentro ms. Peregrino, che parlò per sé istesso assai freddamente, così io mi levai et finì il Capitolo. Il pross.o Capitolo seguente non fu detto niente del negotio, ma il s.r Petro Francesco Reyna et il s. Vigetio sono poi venuto da me parlando in favore de ms. Peregrino, ma in Capitolo non volevano dire niente. Io farò prigioni ms. Peregrino et commenciorò d'essaminarlo, et se questi sig.ri non vogliono aquietarsi farò inhibitione *sub poenis et censuris pendente lite* perché, se loro le privassero adesso, tutti diranno che tutte le cause contra de lui allegate sono vere, et pare che, poiché lui fu provisto da V. S. Ill.ma, non è conveniente privarlo senza participatione de V. S. Ill.ma, et così dirò che io ho scritto a V. S. Ill.ma...

23 dicembre 1582

Ludovico Audoëno, vicario generale, a Carlo Borromeo²⁰
[da Milano a Roma]

[...] sono stato a S. Nazaro con li sig.ri Triultij, quali ogni modo vogliono adesso levare via quelli depositi et cominzorno de fare aperire de fuora verso Porta Romana la scalina per ddescendere nella scurolo de S. Nazaro per fare luogo per metter là detti depositi. Il s.r Nicolò aveva charo quando io le dissi poi che V. S. Ill.ma lo riputaria il più trattabile, il che li piaque assai. Sono stato avisato lunedì passato dal detto s.r Nicolò Triultij, che è molto contra ms. Peregrino, che nel Capitolo della Fabrica del Domo quel dì tutti li secolari darebbono grand'assalto per privare ms. Peregrino et fare uno altro architetto. Io ho fatto tanto con detto s.r Nicolò che lui andò inanzi il Capitolo a' detti sig.ri per mitigarli, havendo io, tra altre cose, detto che in fine, se non era altro rimedio, voleva inhibire *sub poenis et censuris* a' detti sig.ri de non impachiarsi *pendente coram me tamquam visitatore* questa causa. Nel Capitolo poi il sig.r vicario della Provisione, s.r Cesare Galerà, s.r [dottor] Apiano, con quale s.r Nicolò non aveva parlato, cominzorno gagliardamente a dare questo assalto in pieno Capitolo, li altri non dicevano niente. Io ho, con molti et molti ragioni, dato sodisfattione a loro et mi ringratiorno tutti della mia bona conversatione con loro, et così non fu fatto altro...

Aprile 1583

Memoriale del vicario di Provisione al Capitolo della Fabrica²¹

“Molti R.di et Ill.i S.ri

Già qualche giorni sono che le S.ie Vostre Ill.me fecero che alcuni ingegneri visitassero il scurolo dil Domo, li quali riferssero per le lor relatione esser de necessità che si refacesse tute le volte di detto curolo [*sic*], perché, oltre il minento piriculo che gli è che non rovinasse, massime in tempo de solenità ove core gran populo, con morte de molti homeni et la perdita de tanta opera de sì gran spessa che tutti andariano in rovina, ancora che alcuni presuponesero che dette volte si sustentasse per qualche tempo, per esser cossa da star in perpetuo et a vista d'ogni galante homo saria cossa brutta et vituperosa a veder a chi andarà in detto scurolo et disformo de architectura, et, quando la colpa non fusse dato se non al Pelegriano architetto, saria poco male, perché dal mondo per ignorato è conosuto, ma se ne daria un gran parte di tal colpa alle S.e V.e molti R.di et Ill.i; orra poi la venuta di detto Pelegriano si intende che l'ordinatione delle S.ie V.e fatte conformo al parere delli architetti va in bianco, causa di detto Pelegriano, qual va con la sua adulatione a inbeverando il mondo con dir che da basso reparerà tal bruteza, et non guarda che già il suolo di sopra se inconca a tal che per forza in breve spacio di tempo diruperà, et questo et tuti li altri errori li sustenta tanta all'aperta che non li vene alcuno rossore né timor di animo in danificar tanto la Madona, ma tuto questo il fa perché sin a orra non si è finiti li processi suoi et privato da detta Fabrica, anzi si vanno a porogando et comportando tanti usurpamenti et danni como ne li processi apparri, e parimento le S. V. Ill. ne ha visto infatto, et dil tuto è manifesto al mondo, et

²⁰ BAM, F 69 inf., c. 379r-v

²¹ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, aprile 1583.

advertendoci che sin a che non si prevede di architetti peritti più di lui non si farà mai opera bene né perfetta, e quelli si ricorda dil giuramento et consientia sua”.

Fu letto dal vicario de Provisiono. A questo il Reijna andò in furia et disse al Capitolo che non si dovesse comportare che fusse biasmato un tanto virtuoso e homo da bene, et li fu risposto che le cosse vere non son biasmo.

5 maggio 1583

*Memoriale anonimo al vicario generale*²²

R.do mons.r vicario,

Quanti ghe ne soni che in precipio de le lor manegi sono veloci como leoni et al mezo veneno timidi como agnelli, et dette timidità nascano per più rispetti, sì che, R.o S.r, nel precipio che fusti delegato dal’ill.mo Cardinal nostro per auditore al sendicato di ms. Pelegrino et Lelijo et altri, dimostrasti un core di leono et dicesti, se una sol particella se fusse trovato de verità di quello che erra sta’ detto, de farne in breve sumaria giustitia, et, essendoveni poi constato tanti et de grandissimo momento, et sin a oggi di nulla s’è fatto, anzi par che vi lasati menar il capo atorno da alcuni li quali hanno piliato la spada ingiusta per difensarli, et il m.co s.r Cecero Galarato, sì como delegato che erra, ha incalzate più volte con V. S. in vostra Camera et in Capitolo che si dovesse dar fine a tal caussa et absentarli della Fabrica acciò non perseverasse più le rovine, et voi sempre li avetti presentato un impedimento con promessa di farli mettere in pregione et darli il coveniento castigo, a orra è passato li vostri termeni di S.to Michel, di Natal et Pascha della S.ta Resuretionone, et tanto se parla como se non si fuse fatto quello si è fatto, et se alcuni vi ne parla li rispondetti che è passione, vedetti sì como giudice che setti se quello che s’è costato è vero, benché la maggior parte havetti conosuto esser vere, et, se non sarà cossì, che la dica poi essere passione nella cossa a prestar credenza alli maligni [e] simulati adulatori et alla vostra professione di esser di giustitia, doveresti ormai averla finita et non tanto temporegiare, né esaltarli como si fa, perché è casso di consienciana et a pircolo di dannar l’anima sua in lor compagnia et de quelli che hanno pigliato la pugna a defenderli, adunque la S.a V.a R.a non mancherà di giustitia.

[?] maggio 1583

*Memoriale anonimo a Carlo Borromeo*²³

Ill.mo et R.mo S.r,

Essendossi conosuto manifestamente li danni infiniti che ha patito et anco patisse la ven.da Fabrica dil Domo sì per li pagamenti esurbitanti quanto per li grandissimi errori causati per il mal maneggio et tirania di ms. Pelegrino et Lelio, et di questo molti s.ri ne sono informati et particolarmente il m.co s.r Cecero Galarato jure consulto, che già fu delegato a questa causa, et altri dil ven.do Capitolo li qualli ne pono rendere leale testimonianza, oltra che è manifesto al mondo, et, essendossi ben conosuto sin a oggi di, a nulla s’è provisto, anzi sempre se gli è porogato il tempo et lasati al maneggio di detta Fabrica et per dette prorogatione che hanno auti detto ms. Pelegrino et Lelio hanno provisto ove avevano suspecto et anco presentati diverssi li quali non gli viene alcuno rosore né timor di anima a favorirli et voler coprirli de tante evidente errori, et gàrdassi quei tali favorevoli della mane dil S.r Iddio, ateso che le cosse chiare non si denno ascondere benché volesseno farle parere turbide, ma la verità non pò star supita, però, essendo constato in verbo et in fatto tante cosse de importanza et di grandissimo momento, è meritevole di summa giustitia et cossì, essendo per la gratia divina la S.ra V.ra Ill.ma et R.ma ispirata dal S.r Iddio a ponere il sendicato acìò fusse intesse tal convenienti, non mancherà di giustitia et esser servita a ordinare a mons.r vicario generale a orra, havendo adiuto di mons.r vicario criminale, che dienno fine a questa causa acciòché la povera Fabrica non perseveri più in tanta rojina, et questa sarà opera di mera giustitia et santissima, et cossì il s.r Giesù Christo lo mantenghi in sua S.ta Gratia, et

²² ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, 5 maggio 1583.

²³ ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, maggio 1583.

questa è causa de grandissima consideratione, et a chi aspetta a far giustitia non facendola gàrdassi che non sia la damnatione de l'anima sua.

5. Dichiarazioni degli imputati²⁴

10 maggio 1583, Pellegrino Pellegrini («sponte constitutus», del quondam Tibaldo, abitante in Porta Orientale, parrocchia di Santa Tecla)

Io non so certe per che causa V. A. mi voglia esaminare, ma me lo imagino.

Perché doppo che li scarpellini che lavoravano nel Domo qua di Milano furno privati di lavorare a giornate et furno datti li lavori supra di sé a cottomi et ad incanti, che possano essere circa a tre anni, loro doppoi cominzano alla scoperta fare persecutione pensando che io fossi statto causa di questo, et se bene per prima ne facevano qualche persecutione, non la facevano alla scoperta come doppoi, che non mi cavavano manco la beretta, et per questo io me imagino che loro, come ancho ho persentito dire per le piazze, habbiano detto et fatto ancho dir ad altri quello che non è vero, et che V. S. supra questo me voglia esaminare.

Io ho inteso a dire che questi scarpellini si lassavano intendere che io era statto causa di fare che li lavori si dassero cotti et all'incanto non per utile della Fabrica ma per interesse mio, acciò che, havendo io da stimare detti lavori, havessi li soliti emolumenti che si sogliono dare per l'estimatione, ma non si trovarà che io habbia havuto uno quatrino per le estimationi che habbia fatto per la Fabrica del Domo, anchora che io haverei potuto farne pagare per la parte di coloro che piliavano li lavori dalla Fabrica, se bene dalla Fabrica non ne piliava né doveva piliarne niente, che così è l'uso della Camera di Milano et del'universale.²⁵

La mia prima professione fu pittura et doppo architettura, et ho servito dodici anni alla Sedia Apostolica, et doppo dell'anno 1566 in circa venne ad habitare qua in Milano con l'occasione che, passando Mons. Ill.mo per Ancona, sendo morto Pio quarto et creato papa la bona memoria di Pio quinto, S. S. Ill.ma, sapendo che felice memoria di Pio quarto mi haveva mandato a Pavia a fundare il Collegio di Boromeo li ani inanti, volse che io venesse ad quella sua venuta a Milano, perché disse volere come era giusto andare a visitare detto Collegio come procuratore perpetuo et questo non voleva fare senza mio intervento, et, sendo io venuto et sendo statto qui forse duoi mesi, Sua S.a Ill.ma non si risolse, per certe difficoltà che haveva con il vescovo et città di Pavia, et, passando il tempo et premendomi il carico che io haveva delle fabriche della Marca, tolsi licentia, la quale mi diede, et l'altra matina, volendomi partire, il s.r Tullio Albonese agente del'ill.mo Boromeo n'andò alla mia casa che haveva in Porta Vercellina et mi disse da parte di S. S. Ill.ma che prima che mi partisse venessi da S. S. Ill.ma, et così feci, il quale mi disse che mi ritrovassi a hora di Capitolo in la Fabrica del Domo et che facesse tutto quello che detti

²⁴ Anche queste dichiarazioni sono contenute in ASDMi, X, Metropolitana, 69. Nell'agosto 1583, i fabbricieri del Duomo stilano un «libello» per rispondere, punto per punto, alla dichiarazione di Pellegrino: la loro versione della vicenda è contenuta in ASDMi, X, Metropolitana, 61, q. 17 (una copia meno dettagliata è in ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12, *Risposte fatte per li ill.ri s.ri delegati della vener.da Fabrica dil Domo di Milano in nome di detta Fabrica, contrarie al costituito over esamino di ms. Pelegrino di Pelegrini ingegnere, fatte nel 1583 del mese de agosto*). Le risposte dei fabbricieri a Pellegrino, stralciate nelle note che seguono, sono provviste di una numerazione – posta tra parentesi – che permette di abbinarle alle repliche *pro Pellegrino* (cfr. nota 57).

²⁵ «(1) Constarà ancora essa vener.da Fabrica, sì como è constato nelli processi, haver patito molta spessa per sua negligentia, per non havere datto i giusti disegni et convenevole misure alli fabriceri, como ne consta per molte opere fatte et disfatte como se dirà da basso, anchora che esso Pelegrino nel suo costituito si sforzi con il dir malle de' scarpellini como lui dice et altri voglia dimostrare queste *deligenti visita* ordinata per mons.r ill.mo cardinal Bonromeo; sì, è pervenuta persecutione con tuto che apai non potersi scusarsi de dette negligentie et detti danni alla v.da Fabrica. (2) Et quanto esso dice dette piccaprede haverli fattoli persecutione da poi che si sono datti le opere all'incanto acciò che nella colaudatione ne potesse havere li soliti emolumenti, e questo non ha dil veresimile, perché è maggior utile d'essi fabriceri a pigliare le impresse all'incanto sì perché ne conseguiscano maggior utile del solito della paga ordinarija et hanno ancora maggior comodità di tempo, potendo da altrove conseguir utile di lavorare ad altrui, et che, se bene dovessero donare qualche cossa al'ingegnere per la colaudatione, restano però chon maggior utilità et comodità, como è detto, et perciò detta causa dov'è proceduto detta visita alegata per detto Pelegrino non è veresimile per la causa predetta».

s.ri volessero et io, imaginandomi che volessero qualche semplici pareri per detta Fabrica, me li ritrovai al detto Capitolo, unde fui chiamato dentro in Capitolo et quelli s.ri me dissero per bocca del s.r Barone Sfondrato, rettore in quello tempo, che l'ingegnere di detta Fabrica più non haveva a servire et che, inteso il mio essere, havevano pregato S. S. Ill.ma che mi comandasse che io accettassi tale carico, et tanto più perché in detto Capitolo si era risoluto di fare fare le opere supra delli operarij et non più seguitare a giornate, perché conoscevano essere di grandissimo danno per la lentezza delli operarij et, fra le altre cose, per questo il detto suo ingenero non pareva a proposito, poiché lui era delli medemi scarpellini et molto intrinseco di loro, et per questo dubitavano della estimatione che si sarebbe fatta da detto ingenero delle opere che si sariano datte a' detti scarpellini supra di sé, et, sentendo io questa cosa che io mai le pensai, risposi che questo non poteva accettare perché io era al servizio di Sua Santità et in particolare a tutte le fabbriche della Chiesa in la Marca con provisione ordinaria di scuti 40 al mese oltra le cavalcate et cose straordinarie, oltra che a me pareva che i loro s.ri male l'intendessero perché, cambiando il suo ingenero, che di ragione si doveva credere che fusse molto pratico et esperto in uso di questa Fabrica, et che difficilmente haverebbero trovato uno altro che l'havesse havuto tanto in pratica, et tanto più per essere architectura barbara et non usa al studio di architectura de' tempi nostri, et prima che uno novo ingenero li fusse diventato pratico, che era cosa impossibile che non vi fusse nato qualche errore, et che, se per questo come per altre cose, io pregava li loro S. S. che il favore che loro pensavano di fare a me che lo facessero al detto suo ingenero.²⁶

Alle quale cose il detto s.r Barone Sfondrato rettore, in presentia del Capitolo, mi rispose che molto tutti me ringraziavano del bono officio, ma che tale separatione del suo ingenero era già stabilita et conclusa, et che mi pregavano che io volesse fare quanto S. S. Ill.ma mi havesse mandato, unde io, ritornato dal detto ill.mo S.r Cardinale, riferì quanto mi haveva detto il detto Capitolo et quanto haveva detto di volerme dare di provisione, che fu di scuti sei al mese, li dissi che S. S. Ill.ma molto bene sapeva il mio carico, che era con la Chiesa, et la detta mia provisione, poiché per mane sua molti anni era passata, che io non poteva accettare tale carico, il quale mi rispose che, quanto al servitio, haverebbe preso lui di farmi avere bona licentia, et, quanto al salario, quello che non fusse venuto per strada ordinaria sarebbe venuto de altra parte et cose straordinarie dalla Fabrica, et che mi comandava che accettasse tale impresa, et, ritrovandomi io essere per molte cause obligato a S. S. Ill.ma, et particolarmente per essere io suo vassallo come arcivescovo di Milano, per convenienza fui sfursato a farlo, et così all'altro Capitolo che si fece in Fabrica l'accettai, et così sono seguitato al servitio.

Et inteso questo, il gran numero di scarpellini et ufficiali mostrano molto havere a male, perché erano in dubio che io non li comportassi quello che l'altro ingenero faceva, et così in varie cose cominzano a fare varie insidie, et, deliberando S. S. Ill.ma che si fabricasse il choro con sotto il scurolo, io feci il disegno et, afferrato da S. S. Ill.ma et dal Capitolo, si pose in essecutione, et li detti ufficiali, ché li danari

²⁶ «(3) Et di poi che esso Pelegrino, volendo dimostrare lo esser perseguitato, viene narando la sua venuta in questo Stato introdotto da Mons.r Ill.mo, essendo prima al servitio di Pio quarto, si è sforzato a dire la verità in che maniera è venuto. Facendo dipingere li anconitani in Piazza de' Mercanti alcune cosse de esso Pelegrino, sopravvenendo ill. s.r Cabrio Sarbelono in Ancona per far fabricar nel porto, havendo fatto dimandare se gli erra disegnatori, li fu proposto il Pelegrino ch'è dipintore di detta loggia, et cossi se ne servì in disegnare l'inventione proposta da Sua S.ia, et, con tal occasione, se n'andò a Roma et poi provisionato da Sua Santità, ma non finì l'impresa in Ancona per i suoi mal diporti, essendo statto astretto fugirsene d'Ancona, se n'andò a Roma ricorendosi da detto s.r Cabrio, il quale con difficoltà lo rimisse, ma non poté durare, et questo lo fa chiaro il suo detto, perché lui dice haver dalla Sedia Apostolica scuti 40 il mese: non è veresimile che habbia voluto lassare tal provisione et altri emolumenti per accettare scuti 6 il mese. (4) Non è vero né veresimile che li s.ri deputati della v.da Fabrica havessero intentione in quel tempo di dare le opere all'incanto per il danno della lentezza delli operarij et altre cosse per lo ingegnere. (5) Perché mai s'è trattato de servare tale ordine di dare all'incanto se non dopo molto tempo della sua venuta di detto Pelegrino, et, se havessero hauto tale intentione, se saria esiquito mutando ingegnere di subito, dopoi che lui dice che detti s.ri mutavano ingegnere per meglio potere sarvare tal forma, et non haveriano diferto tanto et, vedendo che li s.ri deputati errano ridutti tre ecclesiastiti confidatisi di lui et molto a lui favorevole, et quali non potevano assister alli fabriceri come fanno li seculari, perse occasione di suaderli tal modo di dar l'impresse all'incanto per avere maggior occasione di conseguire utile et comodità di andar fora ad altrui servitij et occasione di favorire li suoi interessati, come s'è poi visto in effetto. (6) Et a dimostrare se i danni seguiti alla vener.da Fabrica sono seguiti per la lentezza delli operarij, como lui dice, o per il suo mal maneggio, le dimostrano le opere fatti per inanci et quelle fatte doppo la forma delli incanti, perché manche opere sono fatti et con manca deligentia et architettura che non si sono fatti avanti tal forma, né mai s'è trovato che si sia rifatto le opere una volta fatte, né mutati disegni né fatti errori in misure come occorse durante il suo maneggio».

si cominzavano a spendere in cosa che non andavano in suo beneficio, massime nelle opere de' muri, et dubitando ancho che non si essequisse facilmente quanto era statto detto de levarli della giornata et dare le opere supra di sé, cominzorno a seminare discordie et tronare li deputati layci, et in particular il conte Sforza Morono, et cominzorno parte di essi deputati a opponere diverse cose alla detta fabrica del scurolo et choro et altre opere già incaminate, unde S. S. Ill.ma volse, per decentia et per cognoscere se tale errore vi era di termino, che fussi dimandato molti intelligenti di tale arte, sì cavalieri come professori, et doppo lunga pratica fu ordinato uno pieno Capitulo, ove vi venne S. S. Ill.ma et tutti quelli che furno dimandati come di sopra, et, intese pubblicamente le ragione a parte a parte di quello che diffendeva le opposizioni, che fu ms. Martino Basso, et inteso le mie diffensioni a parte a parte, fu poi ordinato una sententia afferata da S. S. Ill.ma, come appare alli libri di detta Fabrica, che tutte le oppositione fatte erano false et quello che prima era ordinato era ragionevole, anzi fu risoluto che, se vi erano alcuni difetti irremediabili, erano statti causati dal detto primo architetto, m.ro del detto ms. Martino, unde l'opera si seguitò conforme alli primi ordini et riuscite le opere come si vedano, però mai per li suddetti rispetti li detti operarij hanno cessato di fare discordie tra li deputati laici et li ecclesiastici et dire anchora alli detti laici che il Cardinale haveva posto uno di suoi et furassero per potere conseguire quanto era il desiderio di S. S. Ill.ma, et con tale strada sempre mi hanno tenuto in continuo travaglio et li detti s.ri laici, et io sono nato in Valsolda diocessa di Milano et soggetto all'arcivescovo di Milano in temporale et spirituale.

Quello che indusse la detta resolutione del Capitulo in volere dare le opere sopra delli maestri et non più a giornata fu perché tali maestri mai lavoravano et li era concesso la magior parte del tempo attendere a' suoi fatti et a dormire, et il restante del tempo non lavoravano, tanto che meritassero la metà del vino che se li daseva, ma tale resolutione stette molti anni a resolversi perché, come si trattava di volerla essequire, tutti si manevano, ché era più di senso a fare nove proteste con li deputati et altri ingeneri della città che facessero che essi deputati non mandassero tale ordine in essecutione molto dannoso a loro et utile alla Fabrica, perché tale [novero] di gente attendevano a fare diversi servitij di particolari [più] che al lavoro della Fabrica, chi per bravi, chi per spioni, chi per ruffiani et altri servitij brutti, et per questo si andavano intertenendo in la sua solita poltronaria, et che sia il vero, dappoi che se è risolluto di dare le opere sopra di sé, vanno cridando et stredendo che si moiono di fame, et pur le opere si pagano in tale maniera che, se volesseno lavorare, guadagnarebbero assai più di quello che prima facevano che quando lavoravano a giornate, però, perseverando loro con la sua solita pigrizia et ignorantia et ammoniti più volte di volerli cassare, come io più volte gli ho detto da parte del Capitolo, et non si facendo alcuno profitto, anzi sempre di male in peggio, come alle scritture della Fabrica appare et è noto al mondo, et perseverando nelle loro villacharie, parve al'ill.mo Cardinale di ordinare al Capitolo che ponesse a effetto tale resolutione che fu di dare le opere supra di sé come già si era stabilito et trattato, et così fu fatto con questo proposito, che le opere si compartessero alli proprij maestri della Cassina ma alla estimatione, la quale cosa, ad alcuni che più li piace il lavorare che li altri, piaque, ma al restante fu in contrario, et da qui è nato infinita persecutione sì mia come di quelli principali del Capitolo li quali, con tutto che si imaginassero io et li altri di havere questo travaglio, anteponessemo il certissimo utile della [Fabrica] al periculo del nostro fastidio sperando che al fine la verità sarebbe conosciuta.

È sedici anni in circa che io accettai questa offerta, perché così mi fu mandato et perché anchora io sapeva, per quanto mi era detto, che vi era molti vantagij et utili fora del detto piccolo salario quale è di scuti sei al mese et la casa, et sapeva che chi era architetto di questa Fabrica del Domo li venevano molte altre fabriche per le mane et che li mei antecessori erano statti fora di Milano alle volte molte settimane et mesi, et, con queste conditioni et rispetti oltra il detto emandamento, accettai l'offitio dal Capitolo del Domo per comandamento fattomi da Mons. Ill.mo.²⁷

Oltra li detti sei scuti al mese et la casa, ho ancho credo sia uno carro di feno per pascere il cavallo che io tengo per servitio della Fabrica et ancho per mio servitio quando mi occorre cavalcare per la Fabrica et per altre occasione, et più, venendo in cognitione il detto Capitolo che io era pittore, me hebbero in tale consideratione in tale arte che io fui pregato di fare li disegni delle historie et vita di S.to Ambrosio con li martiri et arcivescovi sancti per intaliarli et porli nel detto coro del Domo et, per premio di questo

²⁷ «(7) Né è vero che quando lui fu condotto li fusse dato intentione de altri vantaggi et utili oltra il suo selarijo, dopoi per li capitoli l'architetto è obligato a stare assistente et visitare ogni giorno le opere et currare che non seguisca errori et ritrovarssi a tutti li Capitoli et dar regalio alli s.ri deputati ogni mese de quanto si faceva, né poteva absentarsi fora di Milano senza licenza delli s.ri deputati, et questo ne costa per le ordinatione che sono in la Canzelaria della v.da Fabrica, et anco esibiti in giudicio».

fora del mio offitio come cosa non pertinente al mio offitio del'architetto, che mi fusse dato per premio di questo uno scuto et mezo per istoria et uno quarto di scuto per ogni arcivescovo et per ogni martire et sei brente di vino l'anno per conto del'offitio del'architetto, oltra le suddette cose, et altro emolumento non ho dalla Fabrica del Domo che mi racorda.

Lo obligo mio come architetto è dare disegni di tutte le cose che occorano farsi in detta Fabrica, come saria il disegno dello scurolo, del coro, battisterio, alcune capelle et ogni altra cosa che bisognava farsi, li quali io li conferiva con li capi maestri, che sono statti diversi, et ultimamente con ms. Lelio Buzzo, il quale è capo mastro al presente di detta Fabrica, et poi il detto capo mastro, come cosa spettante al suo offitio, piliava cura di dispensare alli maestri li detti disegni et farli mettere in opera, et questo offitio di capo maestro è sempre statto solito di tenerne e uno e dui o tre secondo li bisogni.²⁸

Oltra li disegni, come io era comandato dalli deputati andare a visitare la predera, li boschi o qualche possessione, io li andava, et altre cose secondo che mi era ordinato.

Tutti li Mantegatij, tutti li Parisij, uno de' Vesconti, il Bascapè, Martino da Vimercato, il Gironcino, li Ballini, li Ferrarij che agregavano li ferri alli picapredi, li soprastanti della casina che siano supra a quelli che lavoravano, et in somma tutti detti lavoranti a detta Fabrica, che non mi ricordo adesso il nome, mi hanno fatto persecutione et odiato, et non solo loro ma anchora altri mossi da loro.

[...]

Ordinando l'ill.mo Cardinale a Mons. Moneta et a me che andassimo a denuntiare alli marchesi Trivultij che levassero li sepolcri di suoi antichi et stendardi li quali erano nel vestibolo di S.to Nazaro, presero tanto odio contra di me particolarmente che, sendo uno di essi deputato in Domo di presente, per quello che intendo molto mi è statto contrario lui con li suoi aderenti,²⁹ et anchora, havere ordinato il Capitolo che io vedesse una certa promuta di beni che tentava di fare il s.r Hieronimo Merato deputato in Fabrica di presente per uno suo fratello, io viddi che tale promuta era dannosa per la Fabrica, unde poi non se ne fece altro, et mi ha sempre fatto contra per quello con suoi adherenti,³⁰ et più uno delli Vesconti hora deputato in Fabrica, al quale non mi ricordo il nome benché *dixit* si nomina Prospero, essendo lui statto elletto alla estimatione della pittura delle ante del'organo del Domo, facendole stimare desorbitatamente, io hebbe a dire che tale stima era statta male maneggiata con molto danno della Fabrica, et, havendolo lui havuto a sdegno, in tutto quello che egli può mi fa contra con li suoi adherenti et altri a' quali chi vole fare bene l'uffitio suo non si può compiacere.³¹

Per conto di essere statto sempre in Milano non è statto, anzi sono statto molte volte fora secondo li bisogni et del Re et de altri particolari et particolarmente di chiese per il Stato di Milano et non credo che per tale absentia la Fabrica del Domo habbia mai patito per non havere havuto li disegni perché così facevano anchora li mei antecessori et perché anchora una casa non si può mantenere in questa città per

²⁸ «(8) Si trova ben aggravata la fabrica della spessa a lui pagata in far li disegni dell'istoria di S.to Ambrosio et altre figure di legname, perché già li altri architetti sempre hanno dato i disegni delle istorie di marmo, quali sono di maggior importanza, sì che maggiormente è obligato l'architetto dar i disegni delle istorie di legname senza colorire che como dipintore li sia statto datta quella carica et farselli pagare fora del suo selarjio, et consta per ordinatione detto Pelegrino essere obligato a far tutti li disegni pertinenti alla Fabrica per il selario ordinario et anco poi, fatto l'impresa, ponere li disegni in uno archivio con il registro de tutti, a effetto che de ogni tempi li s.ri poseno vedere, et a orra non si trova né archivio né disegni, perché li ha venduti».

²⁹ «(12) Né manco è da credere che li s.ri Treultij li habbino hodio se già erra ordine di Mons.r Ill.mo di levarli li corpi delli suoi vechi ch'erano in alto nel vistibulo de S.to Nazarijo, essendo lui solamente con Mons.r Monetta messi mandati».

³⁰ «(13) Né manco è vero che il s.r Hieronimo Merato per suo fratello abbia procurato cossa che fusse in danno della Fabrica, ma è ben vero che, essendo statto elletto alla visita delle aque di Rogorbella sive Mergugnano per i danni caussati alla ven.da Fabrica, detto s.r Meratto ha trovato et con iustificatione dimostrati li danni che ne segue alla Fabrica per causa d'esso Pelegrino, che non sono di pocca importanza, sì como ne costa per la relatione del Meda ingegnere fatta di comissione dil ven.do Capitolo, ch'è in filo in la Canzelaria di detta Fabrica».

³¹ «(14) Et ancora il Pelegrino si dimostra di pocca vergogna in dire "uno delli Visconti" et che non sa ma crede che si dimanda Preospero, sa pur che ha molte volte trattato con il s.r Preospero Visconto, sì per un disegno che li fece di una sua casa et che lo pagò scuti 12 et un altro disegno d'un orgnano [*sic*] cromatico, et quando il s.r Preospero fu eletto per la parte dilla Fabrica alla estimatione delle ante di l'organo dil Domo fu advertito detto s.r Preospero da diversi s.ri ordenarij dil Domo, et particolarmente da quelli che errano deputati allora et altri, che non si dovesse fidare di esso Pelegrino, perché haveva hauto a dire che dette ante valevano più de s.ti 2500 sin a 3000, et, come poi nel trattare seco cognobe che cossì erra vero, fu ancora avertito che con diversi mezzi faceva motegiare al Meda che haveria colaudato dette ante alla valuta di detta soma ma che si fusse recordati di lui».

così minimo pretio che dà la Fabrica et mentre che sono fora non poteva andar in Fabrica ma, quando mi ritrovava in Milano, io era ogni giorno in Fabrica perché la casa mia è in Camposanto che è in essa Fabrica.³²

Quando mi è avvenuto andare fora di Milano per servitij di principi, come fu quando andai a Savoia per servitio del Duca, che sono statto due volte uno mese et mezo per volta, dal Duca di Ferrara per servitio di Rezzo et di Brezello, dove sino circa a uno mese et mezo, et ancho a S.ta Maria di Loretto et in Anchona, dove stetti circa uno mese et mezo o duoi, però con licentia del Capitulo, il quale mi dava licentia così a bocca et, quando per servitij di principi toleva licentia dal Capitulo, et in particolare al'andata de Anchona, quando io accettai l'uffitio, lo accettai con potere andare una volta in Ancona dove haveva il mio carico, et, quando io sono statto nelli servitij del Re, molte volte non ho tolto licentia perché tale servitio lo accettai con licentia di S. S. Ill.ma, cioè, quando io funni al servitio del Re, che sono da 5 anni in circa, lo fece con licentia del Mons. Ill.mo, et sono statto fora per servitio di Sua Maestà, sono statto fora alle volte 15 giorni, alle volte otto, alle volte sei, 5, quatro et duoi secondo le occorenze, et, quando sono andato fora ad instantia di particolari, che sono statto fora uno, duoi, 3 o quatro giorni eccetto quando andava per servitio di Chiesa, che stava fora sei, otto giorni, ma, quando io mi ritrovava in Milano, io andava ogni giorno in Fabrica, overo che il capo maestro veneva lì in casa mia una o due e tre et quatro volte al giorno a conferire li servitij della Fabrica.

Io provvedeva, prima che mi partisse dalla città, di tutti li disegni et informatione al capo maestro che si trovava in quello tempo in modo che, mentre che io stava fora et ancho per maggior tempo, li lavoranti havevano da fare senza la mia presentia, come per essemplio in tre o quatro giorni io facio uno disegno di altare et ve va molti anni prima che sia finito da quelli che l'fano solo con la cura del capo maestro, quale è informato da me di quello che se ha da essequire, quello tanto se ha da fare intorno al detto altare. Quale capo mastro sta sempre assistente in la Fabrica per simil servitio, perché è suo offitio, di modo che, da queste ragione che sono vere, et escludo che la Fabrica non può havere patito per starmene [io] absente da Milano, et, se bene io stessi dalla matina alla sera a spassegiare in Fabrica, io perderei il tempo senza fare beneficio né utile alcuno alla Fabrica, perché, havendo fatto li disegni et dato la instructione al capo maestro, io non servo a cosa alcuna a stare in Fabrica per le ragione che ho detto di sopra, né si trovarà mai alcuno architetto di qualche conto che voglia stare in Fabrica dil continuo per così vil pretio, et tanto più io che ho lassato il servitio della S.ta Chiesa con quaranta scudi al mese, oltra li straordinarij, per fare questo servitio.

Subbitto che furno ridutti li lavori a dare alli maestri sopra di sé, che sono circa a 5 anni o sei, il Capitulo ordinò che fussero datti all'estimatione, cioè che, quando uno delli maestri o lavoranti havessero finito uno lavoro cioè statua, scalini, cornisoni, termini, teste, pietre da filo et altri lavori simili, che dovessero essere estimati da uno homo più perito del'arte, et quello che erano stimati si pagassero, et perché in quello principio si diede ordine al capo mastro che si tenesse conto del tempo che detti lavoranti mettevano a fare detto lavoro acciò potessero vivere, stimandolo in modo tale che detti lavoranti guadagnassero il pane da vivere [sin a] tanto fussero diventati più esperti et più soleciti, et così in quelli principij, seguendo la estimatione con tale ragione, loro andavano dicendo a molti che la Fabrica veneva a spendere più di prima che quello faceva facendo a opera, cosa che non era, et con fare che si ritornasse al solito andavano dicendo questo, et perciò il Capitulo venne in parere di porre tutti li lavori al'incanto, o almeno quelli che comportavano essere messi al'incanto, perché ogni lavoro non comporta incanto, perché vi sono certi lavori che pochi sono boni a farli, et li lavori che sono statti fatti all'estimatione sono parte di quelli della cinta del choro et [inanti] et parte della faciata che sustenta l'organo verso la secrestia delle messe et altre opere assai che io non mi ricordo al presente, et al'incanto sono detti altari, cioè quello della Madonna del'Albero et quello di S.ta Agnese, se bene mi ricordo, perché a tutti li incanti né acordij né a tutte le stimatione sono presente, salvo quando sono statto dimandato, ma bene ho inteso che alle volte, quando li lavori sono statti bene fatti da qualche maestri et che li pretij sono statti reputati ragionevoli o sia per incanto o per altra maniera, hanno fatto perseverare li detti boni maestri alla ratta del pretio fatto inanti in simili et altri lavori, et questo è statto sì per brevità come ancho

³² «(15) Quanto esso Pelegrino risponde all'interroganza de non essere ogni giorno alla Fabrica, dove dice essere statto absente et per tal absentia la Fabrica non haver patito cossa alcuna, anzi in molte fabriche oltra quelli ditto nel processo appare molti danni seguiti sì per l'absentia quanti per ignorantia, tra le altre se è visto dela parietta de marmoro sotto l'organo verso la segestia delli s.ri ordenarij dove si sono trovatti molti errori, como appare nella relatione fatta dalli s.ri deputati mons.r Seneca et altri al venerando Capitolo, il che è seguito per non essere statto assistente l'architetto in provvedere all'inconvenienti che seguivano e alle cose necessarie».

per essere certo di essere bene servito, perché tutti li homini non sono boni a fare tutti li lavori et ogni homo può concorere al'incanto, che conviene però sia deliberato a chi fa miglior conditione se bene è imperito, et questo ancho di presente si osserva in Fabrica, et per questo vengo a inferire che il Capitolo ha dato via delli lavori senza incanto per beneficio della Fabrica, et >io< alle volte alcune estimatione sono statte fatte da me solo, alle volte in compagnia, et alle volte ne sono statte fatte assai senza me, et il simile delli incanti fatti, che alle volte me li sono trovato presente et alle volte no, ma, per quello tanto che io ho potuto vedere, sempre il Capitolo, o sia per incanto o senza incanto, mi pare che si sia sempre caminato rettamente et drittamente con beneficio della Fabrica et, quanto per me, alle estimatione che sono statte fatte da me o da altri che io me li sia trovato presente, credo che siano passate giuste et conforme al lavoro nella resolutione che si sono poi fatte, come è intravenuto in una nova estimatione fatta al Mantegaza del suole del coro delli laici, perché, essendo ms. Martino Basso et io elletti alla estimatione del detto solo, il detto ms. Martino lo stimò scuti 14 il quadretto et io lo stimai sette et mezo et tanto fu pagato quanto io disse et poi, a quella parte che mancava, il detto Mantegazza lo fece poi per sette. Da qui si vedde quanta varietà sta nelli arbitrij et stimatione, et così sarà acascato ancho in altre estimatione che io per hora non mi ricordo, et da qui si vedde la malitia di esso Mantegatia perché si è doluto infinitamente per tutta la città che io l'estimava poco et poi lui l'ha fatto per mancho di quello che io l'ho stimata senza altro concorso né incanto, però là si vede che la mia estimatione è fatta giusta, et di questo che ho detto del Mantegaza ne appare alli libri della Fabrica.³³

Il scurullo delli r.di s.ri ordinarij è statto fatto a opera, et quello delli mantici è statto fatto a estimatione et credo di haverlo io stimato, et in la detta estimatione di detto scurulo di laici mi pare di ricordare che vi era compreso nella istessa estimatione certi lavori fatti in la casa di S.to Lorenzino della Fabrica et anchora la casa della Fabrica dove io habito, et mi pare di ricordare che, in la fabrica del detto scurulo, che si hebbe consideratione alla discomodità delle materie et lavoro perché sempre non poteva intrare le some in chiesa né lavoranti a portare materia, et anchora la lontananza et anchora consideratione alla manifatura, perché sempre non li poteva lavorare per non disturbare li divini officij, et anchora perché quasi conveniva lavorare con li lumi per esserli scuro, et questa estimatione, se bene mi ricordo, et misure vi fu deputato dal Capitolo mons. Rozza ordinario et deputato in quello tempo, et presente lui il tutto fu fatto, et, per quello che ho inteso anchora, il detto mons. o Capitolo fece vedere detta estimatione ad altri ingeneri et in particolare a ms. Gio. Battista Lonato, però quello che dissero non lo so, so bene che ho inteso dire, et credo che si troverà nelli libri della Fabrica, che il Capitolo, per varie pretensione che'l mastro diceva, li diede non so che di più della estimatione, et quello che l'haveva detto scurulo sopra di lui a fare era Gio. Battista Cioca, et hora non mi ricordo delli pretij del miliara delle prede messe in opere né de' cieli né delle volte, perché sono molti anni che sono fatti.³⁴

³³ «(16) Ove dice che li lavori datti a estimatione crede sieno pasati giusti, appare il contrario per le rivisione di molte opere fatte, como s'è dimostrato in processo. (17) Et più non è vero che ms. Mertino Basso stimasse scuti 14 il quadretto la fatura dil suol del coro di laici et lui lo stimasse se non scuti 7 ½, perché fu ben vero che, essendo stabilito in Capitolo di pagarlo al pretio di quello si erra pagato quel solo fatto al Principe et Senato alla ratta, et pagandolo a quella ratta, considerando la fatura dil restante, meritava li scuti 14, ma perché il pretio et estimatione fatta del primo como espresamente alla presentia dil Pelegrino in Capitolo erra eccessivo meritar tal pretio, per il che fu ritirato al pretio delle lire 42 il quadretto, como appare per la sua relatione di esso Basso nel Ven.do Capitolo, il che se conosce quanto eccessivamente Pelegrino haveva stimato quella parte dil detto pavimento con tanto danno della Fabrica, et detta relatione è in fillo in Canzelaria d'essa Fabrica. (18) Al capo ove dice che già cinque anni fu stabelito che si dasesse le opere all'estimatione et poi all'incanto, è vero che ci fu ordinato dalli s.ri ecclesiastiti, quali soli residevano alla ven.da Fabrica, qualli parte di loro hanno visto i difecti, le imperfetione che sono sequiti, confidatissi di Pelegrino, presupponendo che fusse delligente et fidatte alla Fabrica, e detto Pelegrino s'è volsuto valer de l'occasione di maneggiare a suo modo significando a' detti r.di s.ri, orra a un modo orra a un altro, in far fare le ordinatione et fabriche, et, quando voleva favorire alcuni di soi et disfavorire li fidelli maestri della Fabrica, se trovava co' soi interessatti, et questo non lo faceva per servire alla Fabrica».

³⁴ «(19) All'estimatione de tutto il scurulo, ove nomina l'estimatione di ms. Gio. Battista Lonatto ingegner, è vero che il detto ha stimato manco de quello ha stimato detto Pelegrino. All'estimatione delle muraglie di cotto del scurulo, dove dice haverle stimate lire 33 soldi 10 iligliaro et che lo stimaria ancora di novo, si risponde che, considerate ancora quelle scomodità delli divini officij et lumi che se adoperavano, che seria bastato stimarli in soldi 20 overo 40 iligliara di più et non la mità di più de lire 22, como si sono pagate in altre fabriche che si sono fatte in tal tempi, oltre la esentione, qual importa lire 2 soldi 2 iligliara, qualle, considerata l'estimatione, venaria a ascendere alla summa de lire 35 soldi 12 et più iligliara, et delli pretij delle lire 22 iligliara ne costa nelli libri della Fabrica della Canonica, dil'Arcivescovato et de fede datte in processo».

[...]

11 maggio 1583

Io ho detto sino qui la verità di tutto quello mi è statto dimandato da V. S.

Deveno essere da 12 o 13 anni in circa che io conosco questo Andrea Pellizone, quale è orefice et fa ancho il scultore, et ho havuto a negoziare seco, ché lui ha fatto tutte le arme del Castello qua di Milano, che io fece parte delli disegni di dette arme, et il detto Pellizone hebbe varie travalie et io, elletto dalla Camera, fui per lui, il quale travaglio durò forse uno anno, perché dicevano che le arme non erano fatto bene, opponendoli ancho molte cose, et dal' hora in qua ho fatto molti disegni et di figure et altre cose, quale mi ha pagato di detti disegni secondo che ha voluto lui, che non vi saprei hora dire che cosa mi havesse dato, massime quando vengo pagato quello che vogliono loro.

Il detto Pellizone ha havuto delle imprese in Fabrica del Domo al' incanto, cioè il lettorino che al presente si fa et il tabernacolo del Domo sotto li mei disegni supra' quali fu fondato l' incanto, et, dappoi che ha tolto l' impresa a fare supra di sé a tutto suo carico, è poi venuto alle volte a farmi fare li cartoni della istoria [di] detta opera, parendoli che per mia mano possi essere meglio servito che da altri pittori, et io gli ne ho fatto et gline facio, et, perché è cosa che pertene a suo proprio lavoro et che la Fabrica non è tenuta a dare detti disegni, poiché tale disegni è parte del suo lavoro che ha tolto al' incanto a suo obbligo, qualche volta ha dato per parte di mercede ch'è poca cosa, ma non mi ricordo che cosa mi ha dato, ma di quello che era tenuto la Fabrica a darli, cioè li primi disegni per fondare l' incanto, non ho mai havuto niente, né mai lui ha tentato di darmene, et se bene lui l' havesse voluto fare, il che mai ha fatto, io non l' havedei fatto.

Quando furno incantati li detti lettorini et tabernaculo anchora, io non mi trovava in Milano, ma era in Pavia, ma mi ricordo non bene se queste due cose furno liberate tutte a uno tempo, ma so che, sendo io in Pavia, venne a ritrovare là il detto Pellizone et me disse da parte di mons. Ayroldo che io dovessi venire a Milano perché non si potevano fare questi incanti senza me, et così venne et furno fatti questi incanti, et furno deliberati in parte al detto Pellizone, perché gli ne sono anchora delli altri che vi hanno parte nel tabernacolo, ma che'l detto Pellizone si consiliasse meco delli pretij delli detti lavori quello che dovesse metterlo all' incanto, di questo non ho a memoria alcuna.

È necessario che il Pellizone et li altri che hanno piliato delli lavori della Fabrica a farsi, è bisogno che vengano da me ad informarsi della qualità delli lavori che hanno da farsi, acciò sapiano per che pretio lo posseno fare et in che modo l' hanno da fare, et questo è l' ordinario de tutte le fabriche et di tutti li ingeneri, ma che il detto Pellizone si sia consiliato meco circa al precio non ho niuna memoria.³⁵

Mons. Fontana, quale è arciprete, tenne la prima dignità nel Domo et, nel tempo che furno fatti questi incanti, si diceva che era conservatore della Fabrica del Domo, il quale mons. Fontana trattava le cose della Fabrica del Domo con il Capitulo nel modo che si fa anchor adesso, et alle volte si faceva Capitulo in casa sua alla presentia de' diversi ordinarij del Capitulo, ma io non ho mai visto risolvere cosa alcuna a mons. Fontana senza darne parte alli altri deputati, o a tutti o a parte, perché non li pono sempre essere tutti compitamente.

Io conosco detto mons. Fontana doppo che lui venne da Modena, che fu fatto fiscale nel principio, che credo siano più di dece anni, et ho amicitia con detto mons. Fontana come deputato della Fabrica, come ancho con li altri con quali bisogna trattare, et non ho altra amicitia intrinseca con detto mons. Fontana se non che io sono obligato alla sua integrità et nobiltà di procedere.

Mons. Fontana non viene più alli servitij della Fabrica dal carnevale in circa del' anno 1582 in qua, et non so se lui si partisse da tale deputatione overo fusse rimosso, né meno so la causa di tale movimento. Ho havuto affare qualche volta con mons. Fontana perché mi ha deputato alle volte a qualche commissione di differenze sì nella città come fora, et io gli ne ho fatto rellatione alle volte in scritto et alle volte in voce, et, circa alla Fabrica, faceva quello tanto che perteneva al servitio della Fabrica, et ancho ho havuto a trattare con lui che, quando volse comprare quello giardino fora di Porta Ticinese, mi

³⁵ «(24) Circa la malitia dell' intelligenza tra Pelegrino et Andrea Pilizono nelli incanti si vedda il processo. Quando non si trovava alli incanti, erra perché già haveva stabilito con quelli s.ri quello dovevano fare, e ne costa per il detto ms. Astoldo fiorentino et Francesco Borella scultori, et non occorre che si scussi di haverli fatti altri disegni fori di quelli bisognava per la Fabrica; vederà che, confessando il Pilizono di esser andato a dimandar Pellegrino a Pavia per favorilo al' incanto qual era a Pavia, o vero che muti la causa di quale incanto è, erra delli lettorini et tabernacolo. (25) Vero è che tutti li peritti architetti ordinariamente instruevano et informare tutti li operarij, ma il Pelegrino ha voluto instruire suoli i suoi interessatti, come ne costa in processo».

menò a vederlo, et così ancho mentre fabricava al detto giardino vi fu' una volta o dui, et in ultimo a fare la misura al Ciocha, che haveva tolto supra di lui a fabricare detta casa.

Io ho trattato con mons. Fontana delle cose della Fabrica del Domo et con altri deputati, ma con lui come quello che più attendeva alle cose della Fabrica delli altri, et alle volte si dava le opere senza incantare, come furno li balaustri della prima sbarra del Domo a m.ro Bernardo Robbiano per essere lui homo di molta esperienza, ma che il pretio fosse alla ratta di quello che fu stabilito a lui proprio delli balaustri del scurolo, quale pretio fu a publico incanto, et così poi tale stima di detta sbarra di balaustri alla prima intrata del choro fu alla ratta di quello, et di questo pretio et stima alla ratta ne hebbe cura da parte del Capitulo mons. archidiacono del Domo, allora deputato et provinciale della Cassina, il quale conferse anchora meco, però esso comodò il tutto del detto pretio, che hora non mi ricordo inutalmente della quantità. Et anchora fu fatto il pretio, che non mi ricordo se fusse in forma di incanto, al solo del piano del principe in choro, et poi fu dato el restante del sole di esso choro a due persone, uno a m.ro Bernardo Robbiano et l'altro a Francesco Mantegazza, alla ratta di quello che fu pagato il detto piano del principe, il quale solo del detto piano del principe fu fatto parimente il pretio dal detto mons. archidiacono, che in tutto non mi ricordo della forma che si tenesse di fare detto pretio, et così il detto pagamento del restante del choro a quella ratta anchora si segue, et essendo ordine, per quello che ho inteso del'ill.mo Cardinale, che si dovesse solare il restante della chiesa come ancho fu stabilito di fare 14 anni fa, mons. Fontana, per essequire quanto era comandato, instava che tale opera si facesse, però, dubitando che ponendolo al'incanto si fusse sfursato di darlo a persone imperite, mi ricordo che fece dimandare alcuni delli deputati della Fabrica, che non mi ricordo se li venissero tutti, et divisorno et risolsero che era bene, per essere certo di essere bene servito, di fare che m.ro Bernardo Robbiano, homo perito, facesse uno quadro per essemplio a tutta spesa sua, se bene mi ricordo, et, riuscendo ben fatto, che [finito] si dovesse estimare da confidenti, che poi si sarebbe risoluto in Capitulo quello havesse a essere del restante. Nel resto a me pare che tutte le opere siano incantate, se bene mi ricordo, però tale essemplio non è mai statto fatto, poiché il Capitulo ha fatto altra resolutione.³⁶

Sono molti anni che io conosco ms. Lelio Butio, perché, nel principio che vene qua a Milano per architetto, essendo obligo et solito ordinario di fare uno allevo per la Fabrica che sia per quello servitio, io lo tolse in casa per alcuni giorni et doppoi, havendo havuto uno poco di salario dalla Fabrica del Domo, comenzò a lavorare et stette poi da per lui et viveva da per lui et così dal' hora in qua sono sempre andando [*sic*] monstrandoli et insegnandoli cose che siano a proposito et servitio di questa Fabrica del Domo, il quale hora si trova molto bene instrutto, pratico et molto a proposito per detta Fabrica.

Per essere il detto ms. Lelio sempre assistente alla Fabrica et io non tanto, et molte volte lui mi refferiva et conferiva quello tanto che si era stabilito in Capitulo, et io non ho mai havuto più passione a uno che uno altro, solo che, quando sono statto richiesto, ho laudato quelli che mi parevano più valenti homini ma non tra me et ms. Lelio, non havemo mai trattato né detto di volere dare una cosa più a uno che a uno altro, poiché a noi non sta a fare alcuna ellectione, che solo tocca al Capitulo.³⁷

Io credo che il Pellizone non habbia né guadagnato né perso in detto tabernaculo, poiché sino al presente non ha anchora fatto cosa alcuna circa al lettorino, né io né lui pò sapere quello habbia guadegnato, perché è tutto imperfetto et molto li manca a fornirlo.

Io non vi so dire per che causa il detto Pellizone non habbia fatto il detto tabernaculo, perché a me non sta a fare questi stabilimenti, è vero che io più volte ho sollicitato, poiché il Cardinale me l'ha ordinato più volte, ma lui si scusava che non haveva danari, ma io non lo so perché non tengo tali conti, solo l'ho ancho per questo ricordato alli deputati.

³⁶ «(26) Dove va significando che Bernardo Robbiano esser homo più perito delli altri et che trattava di darli da fare tutto il suollo della nave grande dil Domo et altre opere, si giustifica che il suollo dil Mantegaza è più laudabile del suo, et altre opere fatte da altri m.ri di fabrica sono meglio delle sue, ma è ben vero che Pelegrino lo va magnificando per le intelligentie che hanno insieme, come si comprende per la estimatione de li balaustri dil primo parapetto et sbarra et balaustri di pietra negra et l'altare di S.ta Agnesa et altre opere che ha fatto, che li sono duplicati et treplicati li pretij al Robbiano, como costa per le relatione de' periti esibiti in processo, et como si dirà a suo luoco».

³⁷ «(27) Non è vero che Lelio sia bene instrutto al maneggio dilla Fabrica, perché già consta li errori fatti per detto Pelegrino et Lelio, donde, non essendone sienta lui, non può insegnare sientia ad altri. (28) Né non è vero che Lelio sia statto assistente alla Fabrica come dice il Pelegrino, né manco ne habbino hauto passione più all'uno che all'altro in far dar via le opere, perché ne consta tutto in contrarijo: si veddano li testimonij in processo».

Quando si ha da fare una impresa, se ne ragiona molti giorni prima che si risolva, et, essendo questo in predicamento, molti vengano ad intendere quello che s'è da fare et a tutti se dice la qualità della cosa et conviene ancho parlarne con li deputati et con il capo maestro molte volte secondo le occorenze che si rapresentano, et se n'è ragionato con mons. Fontana, con li altri deputati, con ms. Lelio capo maestro et con il Pellizone et con molti altri che l'hanno dimandato, et li ragionamenti che haverò havuto circa al tabernaculo con mons. Fontana et capo maestro et deputati saranno in stabilire le forme, stabilire capituli, le cedula et li tempi delli incanti com'è solito, et altre cose conveniente a tale imprese per benefitio della Fabrica.

S.r no, che né mai ho parlato né con mons. Fontana né con Lelio né con il Pellizone né con altri né sentito parlare che ogni volta che il detto tabernaculo tocasse al detto Pellizone si poteva guadagnare cento, 200, 300, né 500 scuti.

Io non ho havuto uno quatrino né niente altro dal detto Pellizone per conto del detto tabernaculo, né meno mons. Fontana né Lelio, che io sappia.

Io non ho mai havuto presente né cosa alcuna dal detto Pellizone per interesse della Fabrica, ma per altre cose fatte per lui, come saria disegni et estimatione, mi dava quello che a lui pareva senza che io li habbia dimandato cosa alcuna, ma il detto Pellizone, poiché io l'ho ripreso più volte che l'opere che lui fa non tornavano a mio modo, mi si mostra uno poco inimico.³⁸

Nel principio che io inтраi in questa Fabrica, il rettore del Capitulo, che fu il s.r Gio. Battista Ferraro, mi disse che erano statti in pratica di stabilire il mercato delle quattro colonne del batisterio et che l'architetto mio antecessore haveva proposto uno homo et essortava spendere cento scudi l'una, et per questo mi ordinava che ne facesse uno poco di pratica per vedere se si poteva ridurre a manco pretio, unde mi informai et trovai che m.ro Domenico et Gio. Maria fratelli dava delle collone a S.to Celso della medema pietra, unde io li parlai et ridussi detto pretio a scuti 45 l'una, et dal'hora in qua furno introdutti in questa Fabrica et sempre l'hanno servita in quello che li è statto ordinato dal Capitulo, et io parimente sempre li ho aviato tutte le opere che ho potuto, massimamente quelle che andavano fatte della sua pietra d'Arso, et delli homini di Arso non vi sono alcuni altri che lavorano in detta Fabrica.³⁹

Io ho havuto a negoziare con li detti fratelli da Arso, cioè che li ho fatto molti et molti disegni come tabernaculi, pietre, altari et li ho fatto havere delle fabbriche a Lodi, ho fatto viaggio et estimatione per loro, et ho fatto per loro securtà in Camera passa de mille scuti, dove sono ancho adesso interessato per ducento.

Per conto della Fabrica del Domo io non ho mai havuto cosa alcuna dalli detti fratelli di Arso né in loco di presenti né per via di pagamento, ma, per conto poi delli disegni et estimatione della fabrica di Lodi, io ho tolto quello che mi hano dato, et credo di non havere havuto da loro in tutto questo tempo da 30 a 40 scudi in tutto, se bene mi ricordo.⁴⁰

Io non so se li detti homini da Arso habbiano dato o donato al detto ms. Lelio cosa alcuna.

[...]

Io sono certo che essercito tanto nobilmente l'arte mia che mai ho dimandato premio ad alcuni se non è statto per una grande ingratitudine, et questo lo fo per non haverne a rendere conto né a Dio né alli homini del mondo ma, della mia arte, circa al premio lo rimetto sempre alla discretione di chi si trova essere servito, et di qui si può sapere che io non haverò havuto da niuno niente più di quello che mi vene di ragione, perché si sa che l'homo ama più sé medemo che li altri, et per questo è da credere che quelli che si trovano da me esser serviti non volere dare più di quello che mi vene, et massime non li essendoli dimandato, et di questo ogni homo ne può fare fede, et in particular l'ill.mo Cardinale, poiché è 18 anni che sono a' suoi servitij et mai li ho dimandato premio alcuno et, se puoi ha dato qualche cosetta, lo ha fatto *motu proprio*. Lo doverà anchora sapere li scarpelini del Camposanto, se lo vorano dire, che, di tante estimatione che li ho fatto, mai ho havuto cosa alcuna, et pur di ragione mi veneva la parte sua, poiché la Fabrica non dà via imprese per privilegio che non si habbia da pagare stime, et non l'ho né

³⁸ «(29) Cerca all'intelligenza che ha con il Pilizone, Iddio lo sa, ma le circostantie che sono detto in processo per il detto dil r.do mons.r Aijroldo et ms. Astoldo et altri che interveneno a quelli incanti chiariscano le lor malitie».

³⁹ «(30) Non è vero che ms. Vicentio Seregno ingegnere volesse far pagare le colone dil batisterijo scuti 100 l'una né ancora scuti 50, come il Seregno dice per una sua fede esibita in processo».

⁴⁰ «(31) Nelli pagamenti che ha colaudatto Pelegrino a m.ro Domenico et suoi fratelli da Arso circa tute le opere di mischio et altre pietre che hanno dato alla Fabrica si comprende le inteligentie loro per li pretij eserbitantissimi como s'è dimostrato in processo. (32) È vero che può essere che'l Pelegrino non habbia dimandato pagamento de' disegni et altre cose, perché basta che sia compagno a partire li rubamenti».

voluta né dimandata perché loro non potessero dire con ragione che io havesse essortato a piliare li lavori a stima et non a opera per havere li suddetti emolumenti, et pur sono tanto maligni che lo dicano che io l'ho fatto per quello, se bene in fatto è il contrario, anzi era solito che li detti scarpellini presentavano l'ingegnere quatro volte l'anno, et anchora a me durò tale presentatione per duoi o tre anni al principio, ma poi, vedendo che li pareva che per questo li fusse obligato, io non più non volsi presenti da loro. Quanto poi alli disegni che ho fatto a diverse persone, hora sono statto pagato hora no secondo la volontà sua benché di ragione, e nelle estimatione et disegni poteva dimandare intieramente il mio premio, et molte et molte volte alcuni me ne hano voluto dare il premio che conveniente mi veneva et io non l'ho voluto, et ms. Lelio fa pochi disegni perché lui tende alla Fabrica del Domo continuamente, et se ne havesse fatto che io non lo so et che si fusse fatto pagare, saria del dovere.

Li detti fratelli di Arso hanno donato qualche volta una formagiella di peso di due o 3 lire in circa et mai mi ricordo che habbiano dato né in vendita né in dono vino alcuno a me, so bene da qualche anni in qua, che ho fresca memoria, non mi hanno dato vino di sorte alcuna et quello formagio che ho detto havere accettato da loro et altro è statto per quello che ho detto per disegni, stime et altri servitij fatti.⁴¹ Bernardo Robbiano lo conosco da dodici anni in circa, et prima che se intromettesse in lavori della Fabrica et mentre ancho che in detta Fabrica ha contrattato, io sempre in quello che ho potuto li ho aviato delle imprese, fattoli diversi disegni di altre imprese anchora che lui haveva, sì di altari, sepulture, porte, soli et altre cose, et fattoli diverse estimatione, et particolarmente in tutte le fabriche delli s.ri Cusani di ciese, capelle et pallaci, et anchora stimatoli uno lavoro in Comunità di Milano, et in soma quasi sempre mi era per le mane, oltra alli lavori che ha poi tolto in Fabrica.

Io conosco li suddetti [*Melchiorre Visconti e Martino Vimercati*] doppo sono in Fabrica per essere loro duoi scarpellini della Fabrica li quali, doppo sono statti privi di lavorare a giornate, perché così a loro tornava bene a guadagnar senza lavorare, mi sono inimicissimi come li altri et forse peggio di tutti, et io non li ho per homini da bene, perché sono sicuro che sono tristi, perché contra ogni ragione me sono persecutori.

Io conosco sì li suddetti tre, [*Francesco*] Mantegatio, Antonio [*Bascapè*] et Iosepho [*Orlandi*], quali sono scarpellini alla Fabrica del Domo et sono mei inimici come li altri, come ho detto di sopra, per le cause suddette, et non li ho altrimenti per homini da bene, anzi per ingrati, per haverli io fatto molti benefitij, et non li ho altrimenti per homini degni di fede.

[...]

Il detto Bernardo [*Robbiano*] ha havuto et ha per levare della Fabrica del Domo il solo del'altare grande del Domo, che l'ha havuto dal Capitolo, et uno altare et uno santuario, et di questo non ho a memoria se siano al'incanto o in quale modo si siano, perché questo non aspetta a me. Le quale cose non sono anchora niune di loro fornite, ma ha fatto che è fornito le due sbarre del coro et quella del scurolo, et io, per conto di queste opere che lui ha dalla Fabrica, non ho mai havuto cosa alcuna né non ho né meno se bene me ne volesse dare non ne torria, ma doppo che vedo che queste procedono a questo modo, né intendo di volere conseguire contra di loro quello tanto li spetta a loro di pagare per l'estimatione delle cose, et così né intendo volere essequire contra tutti li altri se pur così sarà di ragione, et come ancho l'ecc.mo Senato ha declarato.

[...]

Io vi dico che né io né niuno di casa mia ha havuto ferramento né lavori di ferro dal detto Gio. Pietro [*Ziletti*] né da Battista suo fiolo, né neanche il detto Gio. Pietro né Battista suo fiolo mi hanno fatto né tripiede grande da caldara né tripiede da torta né ferrata da foco né spedi da rosto né grandi né piccoli né niuna altra cosa, et mi maravelio di intendere queste cose perché sono tutte bugie et falsità, et li finimenti di cucina che mi trovo parte ne portai da Pavia, dove era statto duoi anni con la familia, che sono veggj, et uno ferramento da foco che io ho havuto qua in Milano l'ho havuto dalli scolari di S.to Simplicianino per haverli fatto il disegno della sua chiesa, perché mi non volse li danari che mi volsero dare loro mi mandorno quello, et li altri finimenti di ferro che ho li ho comprati da diversi, et in particolare da m.ro Hieronimo Arrigone.

[...]

⁴¹ «(33) Circa a quelli da Arso, può essere vero che li habbiano donato qualche roba, ma, si sa bene, a volere colorire le cosse bisogna dimostrare che li sia disparere in qualche cosette. (34) Et è notorio che, quando fu messo preggiono Lelio, Pelegrino se ne andette a Arso et in montagna a far li tratatti in modo che non si trovasse la verità et di più restitui scuti mile a m.ro Petro Piantanida da Ferno dove lettigavano insieme et poi lo fece per fratele amico acciò non palesasse le sue tristezze».

Io conosco li detti Francesco Borella et fiolo doppo che io intrai in Fabrica, et più volte sono statti scaciati da detta Fabrica per insolentie et altri vitij più brutti, et io merito punitione poiché sono statto causa quasi sempre di farlo ritornare, et tanto più pochi di fa disse parolle impertinente in la sua botega in Camposancto al s.r Carlo rettore del Conte et al s.r Petro Francesco Reyna, et per questo fu ricaciato dalla Fabrica come persone insolente et non meritevole, et, fra li altri tristi, questo è più di tuti et tenuto infame per tutta la città [can'empio] giocatore et insolente et altre cose di peggio, né io l'ho per amico, et è uno delli principali persecutori che io habbia in premio delli benefitij che li ho fatto, et loro sono privi di fede et non se li ha da dare fede alcuna.

S.r sì, che detti Francesco et fiolo hanno fatto delle figure da cinque a sei doppo che io sono intrato in Fabrica, et ne hanno fatto e con mio disegno et senza mio disegno, et questo Francesco, nella penultima statua de' termini che è a uno altare novo in Domo pur sotto mio disegno, esso Borella la lassò per fornita, et visitandola io li dissi che riconciasse molti diffetti perché già dimandava disegni di farne una altra, et così lo fece, ma, vedendo che costui non voleva conzare li detti diffetti, io andava intertenuto di darli il detto disegno, unde lui venne arrogantemente in compagnia del prevosto del Domo per volerlo et io lo strazai in presentia sua perché io [non sono] obligato a fare tale disegno di statua senza convenzione, poiché è cosa da pittore et non da architetto, cioè senza convenersi del pretio, et quando pur io fusse statto obligato, non si ha da concedere una statua sino tanto non è fornito l'altra.

Non è vero che li detti Borelli siano mai statti né uno mese né duoi né tre per mio difetto per mandarli li disegni delle figure, anchora che io non sia tenuto, ma loro non sono statti mancho uno giorno di lavorare per mio difetto, perché sempre, quando io partiva di Milano, di duoi o tre giorni prima ordinava al capo mastro avertesse di tutto quello faceva bisogno acciò havessero da lavorare tanto che io stava via.

Io conosco uno Fulgenio Mutono quale veneva lì a magnare spesse volte nel tempo che non haveva anchora salario in Fabrica, però lavorava in Fabrica, et questo faceva perché è fiolo di uno mio amico et ancho uno poco mio parente, et quando cominzò a piliare salario si faceva le spese da sé, et mai detto Mutono mi ha servito in casa mia, atteso che a me non manchino servitori, et sempre ne tengo duoi.

Io ho sempre tenuto uno servitore in casa et da cinque o sei anni in qua ne ho tenuto duoi et ho uno cavallo in stallo et l'ho sempre tenuto et ho fatto conzare et governare detto cavallo alli mei servitori. È vero che, nel principio che intrai in detto loco, uno certo maestro scarpellino si ingeriva oltra che haveva altra servitù di venire alle volte a visitare il cavallo et alle volte a metterli la sella et guardarli li piedi, poiché diceva esserne intelligente, et diceva anchora essere quello che governava et haveva cura delli cavalli delli altri ingenieri, et questo faceva perché magnava havena di Luino et a casa mia a suo comando, et le feste lui alle volte acompagnava mia moglie ma stava lì a magnare, et di questo poco mi curava, perché haveva delli altri servitori, et altri che mi ricordo non mi hanno mai servito in casa né fora di casa, né alcuno ha perso tempo di lavorare in Fabrica per mio conto né di mio consenso, et detto m.ro diceva havere fatto il simile con altri ingenieri.

[...]

Io conosco Francesco Bossio, Iacomo Necco, Battista Rotula, Michele Solaro, Battista Vaylato che mi havete nominati, che sono tutti di quelli pessima razza di scarpellini, tutti mei inimici et sono tristi, né io li ho per homini degni di fede per li rispetti detti sopra, né io ho mai havuto a fare cosa alcuna con loro se non come ingenero che andava a visitare le opere et mi mostravano bona chiera per prima che si muttassero le opere, perché, con il perdere li danari della giornata, persero il vino, il foco, il dormire et altre cose che havevano, che causavano che mai lavoravano, et per questo non la pono patire, atteso [sic] se voliono vivere bisogna che lavorano.

Il detto Battista Vaylato era et è priore delli picapredi, et mi pare di ricordare che una volta fu scaciato via, ma mi non so la causa perché fusse scaciato né da chi né ad instantia di chi, ma credo che fusse il Capitulo che lo scaciasse, perché altri non hanno facultà di scaciare alcuno, et detto Battista è priore solamente da uno certo tempo, ma credo che quando fu scaciato non fusse priore.

Io dico a V. S. che mi pare che fusse scacciato detto Vailato una volta dalla Fabrica, ma io non ho inteso che fusse scaciato da mons. Fontana né di suo ordine, né meno so che fusse scaciato ad instantia di ms. Lelio, so bene che a mia instantia non è statto scaciato, anzi ho et havevo a caro che ognuno vedesse le mie actione.⁴²

⁴² «(36) Et non è vero che li scultori et lapicidi della vener.da Fabrica fusseno inimici di ms. Pelegrino, anzi li sono sempre statti amici, et, se è nassuto risa, l'ha causata lui per li suoi mali diporti, et non sono ingrati né maligni

12 maggio 1583

Io non so se detto Battista Cioca sia mio amico, perché è male a cognoscere li homini et io non mi ricordo di havere trattato acordio tra lui e mons. Fontana della casa fabricatoli dal detto Cioca. So bene che, quando detta fabrica fu fornita, io la estimai et misurai et mi riporto alla detta misura, ho bene poi inteso senza ricercarlo che il detto Cioca è statto pagato conforme alla detta estima, però non ne so altro. Il disegno della fabrica del r.do mons. Fontana io non lo feci altrimenti, mi fu bene mostro, che credo fusse ms. Lelio capo mastro, et non mi ricordo che mons. Fontana me lo mostrasse lui, et così io li diedi né so che ricordi, credo di scale, et manco mi ricordo che io intravenesse ad alcuno acordio che facesse detto Cioca con mons. Fontana per conto di detta fabrica.

Io conosco sì Thomasso Bossio et Antonio Padovano, quali sono scultori et hanno lavorato et lavorano in Fabrica, et li conosco da otto o dieci anni in qua, et di loro non ho havuto che fare né trattare se non in tanto quanto pertene al mio offitio del'architetto ché bisogna trattare con loro, et è vero che, in tutto quello ho potuto, li ho fatto havere delli lavori fora di Fabrica, et in particolare al detto Paduano la scultura della facciata di S.to Raphaello, et credo che non habbia niuna occasione di esserme inimici salvo se non è per timore delli altri perché, come uno si dimostra mio amico, minaciano di lapidarlo, et per questo non so che dire di alcuno di loro.

Io so che il Paduano, per l'estimatione et disegni statto più et più volte in fatto proprio a mostrarli quelli che haveva a fare per proprio suo interesse et non cosa spettante di spesa della Fabrica di essa chiesa, mi ha voluto dare non so che danari, et io non li volse, perché so che è agravato di familia et è forastero; del'altro [Bossi] non mi ricordo che lavoro li habbia fatto fare sotto mio ordine ma gli ne ho fatto fare però fora di Fabrica del Domo, né mi ricordo havere havuto niente da lui.

Questo [*aver ricevuto soldi da Tommaso Bossi e Antonio Padovano in cambio di commissioni*] non è, né è verosimile, perché il pretio delle statue è statto stabilito universalmente per il Capitulo, né l'uno né l'altro ha più pretio di quello ha li altri, et se il detto Thomaso ha fatto altri lavori oltre le statue, il pretio io non l'ho stabilito, ma li s.ri deputati, et per questo, non stando a me darli niuno vantaggio, non è ancho da credere che mi habbiano da contribuire, et stando anchora che il detto pretio è tanto basso che a pena ponno vivere quelli della città, come se vedde per molte querelle che hanno fatto li scultori del Camposanto, che tanto meno li forasteri li avanzava da fare contributione né a me né ad altri, ma tutto questo è che li detti scarpellini del Camposanto odiono a morte li forasteri, né io di cosa alcuna né danari né altro ho mai havuto cosa alcuna dalli suddetti.

Io conosco il detto ill.mo s.r Antonio Londonio, et l'ho servito in ordinare le sue fontane et altre cose, fra le altre io li feci drizare una colonna da gittare aqua et supra vi fu posto una statueta, o sia satire o Hercule non mi ricordo, di bronzo, et so ancho che è opera del Pellizone per quanto lui mi ha detto, ma non so in che modo sia statto il mercato.

come lui dice, ma è ben vero che detti scultori et lapicidi lo amavano, honoravano et lo instruevano in farli far pratica nelle cosse della Fabrica che né lui né Lelio sapevano, et, se non havesse hautto tal instructione, sarebe stato de mera necessità andarsene et lassare la Fabrica vituperosamente et con pocco honore, et, con quanta instructione li potevano dare per essere inperiti, ha fatto molti et infiniti errori, et questo è notorio al mondo, et perché li operarij lo advertivano amicablemente delli errori che faceva et de' molti danni che ha causato et vano causando a detta Fabrica, et trovandossi della Fabrica dominatore essendo il Capitolo ristretto sol nelli s.ri ecclesiastici qualli se fidavano de lui, ha tentato ogni via per distruere li operarij acìò potesse manegare a suo modo, como s'è detto, in far dar le opere all'incanto alli suoi interessati ove aveva li intendimenti, et quelli che non hanno hautto intendimento li ha strepati, et per escusarssi dice che non sono homeni da bene né degni di fede, et cossì fanno li maligni quando si vogliono coprire delle lor fraude, et perciò si farà vedere da' detti operarij, essendo homeni da honore et degni di fede. (37) Et ove dice che il Vaijlato, prijore delli scultori et lapicidi di detta Fabrica, fu una volta scaciato dalla Fabrica, non è vero che detto Vaijlato fusse scaciato per fraude che havesse fatto, et tal cossa mai si troverà, è ben vero che l'anno 1581 glie fu fatto uno precepto per l'uschiero di comissione di mons. Fontana per agradire detto Pelegrino et Lelio, perché si accorseno che detto Vaijlato andava a significando alli s.ri deputati li errori et danni causati per lori in detto luoco, et detto Vaijlato, qualle essendo homo da bene, per scarico della consientia sua erri tenuto como faceva avvertir di questi errori et è homo da bona vita, degno di fede, et de ciò si costarà a piena fede della sua qualità.

(38) Et ms. Michel Solaro, li Mantegaci, il Vinmercato, il Viscontò, Alexandro et Melchion de Parissij, il Rotola, il Neco, il Perego et altri operarij sono sempre statti et anco sono homeni di bona vita et periti in detta arte più di detto Pelegrino et Lelio, et non si troverà che habbino fraudato né usurpato la Fabrica, et dil tutto ne darano piena fede et è notorio».

S.r no, che mi non sono stato mediatore né ho procurato di fare che il Pellizone facesse quella statua, so bene che il Pellizone mi disse che lui la faceva.

Né io ho fatto havere la statua da fare al detto Pellizone né meno ho havuto sei scuti da lui.

S.r sì, che io era presente quando si incantò il tabernacolo del Domo, se bene non ricordo, et vi fu molti per concorenza, fra li altri vi fu uno scultore di S.to Celso ditto l'Astoldo et il Ciochino gitatore di bronzo et altri che non mi ricordo hora chi fussero, et, mentre si incantava, il detto Pellizone mi pare che facesse una offerta a quelli s.ri del Capitulo di volere donare non so che alla Fabrica di quello che sarebbe stato l'ultimo incanto, perché desiderava che a lui restasse tale impresa per honore, et io soggiunse et dissi alli detti s.ri che quello non era il dovero poiché li incanti hanno da essere liberi, et tanto più che li contrarij erano sufficienti a fare detto lavoro come lui, et così se seguì l'incanto con molto contrasto et non mi ricordo a che pretio si restasse.

S.r no, che né ho favorito il Pellizone apresso alli s.ri deputati acciò li restasse il tabernacolo, anzi l'ho disfavorito per le ragione dette di sopra, et, se fusse stato alla mia intentione, haverei voluto che l'havesse havuto lo Astoldo, perché al mio gusto mi piace più le sue opere che quelle del Pellizone.

Io di questo non mi ricordo, S.r, se al'incanto del detto tabernacolo l'Astoldo calasse a 100 di scudi et il Pellizone calasse deci scuti alla volta, so bene che tra di loro fu gran contrasto.

Due pariete da organo sono statti fatti in Domo, li principij delli quali credo che fussero fatti a estimatione, et, per li rispetti detti di sopra, fu poi delliberato di metter al'incanto et fu incantato prima quella verso la secestia delle messe et fu deliberata alli detti scarpellini del detto Camposanto che prima soliano lavorare a giornate, et non so in che pretio fusse stabilito l'incanto, che non so mancho se me gli ritrovasse, et credo che l'incantatore fusse m.ro Martino Vimercato, et l'altra faciata verso la secestia delli ordinarij fu parimente incantata et mi pare che io me gli ritrovasse, et non mi ricordo puntalmente il pretio del'incanto, che poi è statta fatta da Bernardo et Hieronimo picaprede che non mi ricordo il cognome.

Signor no, che io non lodai né procurai apresso alli deputati acciò che detti Bernardo et Hieronimo havessero l'impresa della pariete del detto organo, anzi io non haveva molto intrensicheza con li suddetti; è vero che, quando io seppe che a loro era toccata, che mi piaque, perché io haveva visto certe opere delle sue nella fabrica di S.to Fedele, particolarmente li capitelli, che molto sono bene intesi et ben fatti.

S.r no, che il detto Hieronimo et Bernardo non sono mei paesani né manco di Valsolda che sono sei o sette terre, ho bene inteso che sono della riviera del laco di Lugano, ma non so pontalmente di quale terra, et è vero che uno di esso si chiama da Meli [*Melide*], la quale terra è lontana dalla giurisdictione di Valsolda forse sette milia.

Io conosco sì il s.r Ludovico Ayroldo come deputato di Fabrica et ordinario del Domo molto tempo fa, il quale diventò al'ultimo molto mio contrario, et la causa fu perché lui teneva quasi del continuo in casa Francesco Borella scultore del Camposanto, il quale il serviva in fare teste di terra, figurette et altre cose di scultura, che ognuno sa che ne haveva la casa piena, et più anchora farli la cucina et, per quello che intendo, altri servitij più brutti, et perché il detto Borella come scarpellino di Camposanto era mio inimico per li rispetti detti di sopra, se lassò il detto mons. Ayroldo voltare con l'occasione che, non havendo egli finito una statua, gli ne voleva dare una altra et farlo pagare inante il tempo, unde io, vedendo che quello non era il proffitto del loco, non li volse fare il disegno, ché prima voleva fusse finita la prima et collaudata, con tutto che molta instantia ne facesse il detto Mons., et per questo mi diventò inimico publico, et lo so perché lo diceva et faceva cativi offitij sì in Capitulo come nelle piace publicamente.⁴³

Non è possibile che, mentre che si mette al'incanto lavorerij della Fabrica del Domo, che uno possa favorire uno più di l'altro perché alli detti incanti si trovano molte persone né niuno può andare a trattare con quelli che sono lì che non sia visto et notato.

⁴³ «(49) Et dove dice che il r.do mons.r Aijroldo si sdegnò verso lui per causa di m.ro Francesco Borela scultore, non è vero che detto s.r Aijroldo per il Borela havesse colera, ma è ben vero per la presumptione che ussò detto Pelegriano, havendo strazato uno disegno d'una figura che già haveva dato a detto Borela per disprezo dil r.do s.r preosto Viscontino et detto s.r Aijroldo, dimostrando essere pocco stimato da lui, et anco perché detto s.r Aijroldo vene in cognitione delle fraude et infiniti danni et errori che haveva causato et ogn'orra causava alla v.da Fabrica, fu sforzato per disgravio della consientia sua, essendo deputato, farne relatione al ven.do Capitolo acciò li fusse provisto».

S.r no, che io nelli incanti delli lavorerij della Fabrica del Domo non mi sono inteso né trattato né fatto collusione con alcuno per havere qualche cosa, né meno mai ho favorito uno più del'altro in detti incanti; è vero che il mio desiderio sempre fu et sarà che le opere passassero per le mane de homini periti et valenti homini in tale arte, perché mi diletto ad agiutare quelli che meritano et che fano honore alla Fabrica.

[...]

Io non conosco altrimenti pre' Stephano curato di Vigù, né meno conosco Francesco Tramazotto, che mi ricorda; conosco bene m.ro Martino Bissono, il quale è molto tempo che lo conosco et molto tempo ha lavorato sotto li mei disegni in varie imprese et li ho fatto molte et molte estimatione, fra le quali imprese è statto molti lavori in l'Arcivescovato et Canonica, la casa del Spinola, molte sorte di porte in varij lochi et anchora la fabrica di S.to Sebastiano, il quale è bisognato venire da me per dubij che acascano et intravengano nelle fabbriche, quale molti giorni sono et anni che più non comparsesse in mia casa, ma li viene suo fiolo, et questo credo che sia per l'amicitia che elli tenne intrinsechiza con ms. Martino Basso ingenero discipulo del mio antecessore, quale sempre mi ha insidiato et insidia; Andrea Castello fu uno agente della Fabrica quale morite per la peste, il quale fu posto alla predera della Fabrica per havere cura di essa et tenere conto delle spese che vi si facevano et fare cavare di marmi, che mi fusse amico o inimico io non lo so, so bene che io non li fece mai cosa che lui havesse causa di esserme inimico [...]

Sig. sì, che conosco uno ms. Michele Scala quale era capo mastro della fabrica di S.to Fedele, il quale da duoi anni ancho tre in qua lui non pratica meco, et per questo non so se mi sia amico, ché, havendo lui havuto bisogno di me, non è venuto da me, salvo de duoi o 3 giorni in qua che è statto sforsato venire da me per stabilire la faciata della chiesa, et questo è statto di ordine delli patri.

[...]

Quando intrai in questa Fabrica del Domo, subito il Capitulo mi ordinò che io visitasse tutti li lavori che si facevano, fra le altre io viddi principiato il batisterio et di già posto in opera li 4 primi ordini da basso che erano di marmore, però senza il suolo né altro sopra, et viddi che il detto battisterio si poneva tanto sotto il muro che li ordini del cornice venevano interrotti nella muralia et visitai il pavimento sotto la Cassina che si faceva et trovai che era con disegno tale che il vaso del detto battisterio non tornava nel mezo della opera, quali duoi errori erano intolerabili, et io essortai il Capitulo a contentarsi che si ritirassero le tale opere lontano dal muro et porlo nel mezo della crocera et nel mezo, tra pilastro et pilastro, perché con tale ragione il detto battisterio veneva essere isolato et il populo poteva stare a torno a torno a vedere battezzare, unde il Capitulo concorse in questo parere et si levò dal'opera li detti bassamenti et si rimesse nel loco dove sta, senza toccare cosa nessuna di detti marmi, et quanto al pavimento si mutò disegno solamente acciò che'l vaso che ve è sopra dove si tene l'aqua fusse nel mezo. Il quale solo che era fatto prima ha poi servito in diverse cose per la Fabrica, et credo che più non ve ne siano di tali pezzi, ma tutti messi in opera, se bene mi ricordo et credo ne sia statto messo in diversi lochi della Fabrica, come il capo maestro ne potrà dare conto, et questa mutatione fu subito intrato in offitio, et dico a V. S. che di ordine mio non fu fatto pavimento alcuno del batisterio quando intrai in offitio, ma quello che era fatto fu fatto sotto l'ordine del'ingegnero passato, et trovandolo io come ho detto, fece rimanere quello che era piantato, et di mio ordine si fece quello che è di presente.⁴⁴

[...]

Sotto al mio tempo se ha fatto con mio disegno et stabilimento il detto battisterio, che fu fatto a giornate, la cinta de' marmi di fora del scurrolo a giornate eccetto alcune statue, et parimente a giornate tutti li marmi che vi sono dentro, cioè capitelli, basse et altri lavori di marmori, et parimente a giornata tutto l'ornato di essa volta del scurolo, et anchora a giornate si è finito la porta laterale, cioè quello poco che vi mancava, di lavori fatti a giornata non mi ricordo altro per adesso. Et si è fatto alcuni lavori a stima che sono posti in le faciate sotto alli organi, cioè bassamenti, scale, et è fatto, se bene mi ricordo, a incanto le dette due faciate dalli detti bassamenti in su con duoi altari, uno in opera, cioè quello alla

⁴⁴ «(39) Et non è vero che ms. Vicentio Seregno ingegnero havesse fatto niuni errori in el principio dil batisterio si como dice Pelegriano et particolarmente al pavimento, anzi Pelegriano lo fece fornire conforme al disegno dil detto Seregno; dappoi, fornito che fu, essendo solito a non curare l'utile della Fabrica, lo fece desfare mutando inventione; et manco è vero ne sia servito, di detto solo o pavimento che ello feci disfare, in altro loco, né che li habbia fatto mettere in opera in altro luocco per la Fabrica, et fu danno de più de scuti trecento, atesso che detto batisterio, in el stato che è di presente, resta imperfetto, manchandoli la soffitta et piramidi di marmor per essere lui imperito».

Madona del'Arbore, et l'altro imperfetto va al'altare di S.ta Agnese, et la sbarra del scurolo è fatta al'incanto, se bene mi ricordo, ma li scalini delle scale a giornate, et, per quello che intendo, alla ratta del'incanto di essi balaustri et del scurolo fu stabilito le altre due sbarre del choro, et il sole del piano del principe fu stabilito il pretio non so se fusse per forma di incanto opur se fusse, come io credo, mons. archidiacono allora deputato che, doppoi fatto molta diligentia, mi pare che si stabilidesse detto pretio, et così si è sequitato et si seguita alla ratta di detto pretio et per tutto sono architravi, cioè intorno al choro, alle faciate, al battisterio vi sono frisi, architravi, pilastrate et altre pietre, come si può vedere et l'opera dimostra.

Io non ho mai visto che sia statto guasto cosa alcuna per mutamento di disegno, anzi sempre si è statto fermo in su li primi ordini et non li poteva fare altrimenti, poiché l'opera [*le facciate sotto agli organi*] andava tra pilastro et pilastro del Domo quali sono stabili, et particolarmente la longheza delle cornisi che bisogna stiano tra pilastri et pilastri che non si ponno muovere, né mai si è fatta alteratione della prima intentione in qua, et non ho mai visto né inteso guastare niuno cornice né architravo né in coro né fora del coro pur varie era di disegno; è bene in uso, quando si pongono in opera a testarli, che, volendoli giustare, non si può fare che non ne vadi via da qualche parte, ma bene alle volte ho fatto guastare et ronzare delli lavori che li scarpellini havevano fatto male, et, se chi volesse che il tutto stesse bene et non comportasse bruttezza alcuna, converia guastare quanto hanno fatto, perché in loro non vi è niuna intelligenza né amore; quanto alla scala del'organo a llumaga, il capo mastro ne darà lui conto più diligente.

Questo non è vero niente che per difetto mio né mancamenti di mei disegni né per errore che habbia fatto né per mutatione de' disegni, che sia statto necessario guastare né architravi né cornisoni né scala di organo né altra opera fatta con mei disegni in detta Fabrica, et, se pur si è sconcio qualche cosa, è statto difetto di quelli che li hanno fatto per haverli male lavorati.⁴⁵

Fu datto, se bene mi ricordo, ordine a m.ro Martino Carà del Capitolo di fare due pile de aqua sancta che havevano da servire alla porta della strada coperta, quali le fece a suo modo et credo che, volendosi servirse per il piede di uno certo bellissimo mischio, che facesse essi piedi grossi come comportava detta pietra, et, per quello che intendo, a una gran furia di gente fu spinta una di esse pile dal loco e si ruppe, et, ancho per quello che intendo, esso m.ro Martino se la riportò et non credo fusse pagato, però non so questi conti, et, vedendo questo, io fece il disegno di quelli che vi sono di presente di marmore bianco, et di quelli primi machiati io non fece disegno alcuno, ma credo li facesse il detto m.ro Martino per galdere detti sassi.

[...]

Io non ho mai visto marmori di sorte alcuna lavorati al tempo mio et sotto di me in detta Fabrica del Domo che non siano andati in opera, et, se bene si è fatto qualche mutatione de disegni, si è però atteso che li marmori lavorati siano andati in opera, de' quale mutatione di disegni, come forno delli organi, forno fatti di ordine del Cardinale et del Capitolo, et, se fusse vero che sotto di me fossero andato a male marmore lavorati, saria pur necessario che si vedessero in qualche cantina o altri lochi.

[...]

[*Nello scurolo*] Prima fu lavorato di pietra cotta il massicio del muro et di fora si lassò le smorse per mettere li marmori con il tempo, poiché tale lavorazione di marmori doveva portare molta lunghezza di tempo necessariamente et, per potere fare presto la volta per accomodare il coro, si fece il detto massicio di muro acciò sopra esso si potesse fermare detta volta, et così fu fatto et poi vi è statto giunto, mentre che si perficeva si sono messi li marmori, et per questo, chi havebbe voluto indusiare a fare li muri et volta che fussero statti finiti li marmori, si sarebbe statto dece anni et più a godere detto scurolo che non si è fatto a *** .

⁴⁵ «(44) Et in processo appare li errori e spezzamenti delle opere che errano forniti per la cinta dil scurolo et altri, non basti scusarssi con dire che li piloni dil Domo sieno stabili et li habbia datto le misure havendo visto essere scurtato delle opere per fallo delle misure, et questo è maggior ingnoranza sua. (45) Et non è vero che li operarij operando habbino falato come lui dice, perché hano sempre servato la forma delle sue misure et suoi disegni, et li operarij essendo periti coregevano molti errori causati per Pelegrino, et per maggior chiarezza si faci confronto con quelli che hanno deponuto. (46) Et si faccia la visita delle opere fatte che sono in Fabrica che non si meteranno più in opera, si vederà quanti ne va in pricipicio, et sono de molto valore».

L'havere fatto quelli muri intorno al scurolo et lassato le morse per mettere li marmori non è statto danno alcuno, anzi utile alla Fabrica, perché, se si fussero guastati li muri, saria venuto a terra la volta, et è statto utile et non danno a fare detti muri alla Fabrica del Domo per mettervi poi li marmori.⁴⁶

Circa al'altare di S.ta Agnese, se bene mi ricordo, fu stabilito il pretio al'incanto et fu lavorato in parte da m.ro Thomaso Bosso, sopra li quali pretij credo che il Capitolo habbia... – *deinde dixit* – V. S. dice del'altare del'Albero, che fu fatto prima, o di quello di S.ta Agnese?

Se V. S. parla del'altare de S.ta Agnese, è operato da m.ro Bernardo Robbiano della giusta forma di quello della Madona del'Arbore, et, se la memoria non me ingana, credo che'l pretio sia secundo l'ordine che ha havuto quello che ha fabricato l'altare del'Albero, quale pretio credo che fusse stabilito al publico incanto, ma questo di S.ta Agnese non è statto dato al'incanto ma alla ratta del'altare del'Albero come ho detto, et io non so niente che habbia favorito il detto Bernardo ad havere il detto altare, ma io so bene che non ho favorito et l'hebbe dal Capitolo, che altrimenti non si pò fare, et non ve so dire se saria potuto ritrovare persona che havesse fatto detto altare a manco pretio, so bene che il detto altare del'Arbore è statto fatto publicamente, et doppoi molti anni si risolse questo di S.ta Agnese, che, se alcuno l'havessero voluto fare per meno pretio, sarebbe comparso dal Capitolo a fare la sua offerta, et non si ha da dare fede alle parolle che si dicano doppo il fatto.

Sono parolle, tutte queste, che dicano questi che volevano fare il detto altare per ducento scuti manchi di quello che lo fa Bernardo Robbiano, et, se lo volevano fare, dovevano comparere et parlare, ché il Capitolo gli lo haveria dato molto volentiera.⁴⁷

[...]

Il cornisono de l'altare di S.ta Agnese fu fatto da ms. Tomaso Castegnola, credo fussero deliberati al publico incanto, overo piliati molti pareri et liste, che per hora bene non mi ricordo, so bene che'l Capitolo risolse l'opera al detto m.ro Thomaso per milior partito della Fabrica, ché, se altri l'havessero voluto fare per meno, gli le haverebbe dato, che doppo il fatto non vagliono parolle, et li cherubini et termini che V. S. me dice che sono statti fatti dal detto Castegnola per cento scuti io non ho a memoria come sia seguito il fatto, et non vi so dire che'l detto Michele Solaro, Battista Vaylato et Francesco Mantegaza, che V. S. mi <?>, volessero fare per mancho pretio li suddetti cornisoni, termini et cherubini, anzi non lo credo, perché, se loro l'havessero voluto fare, il Capitolo li haverebbe dato orecchia, atteso ancho che questo sucesse quando li laici sedevano in Capitolo.⁴⁸

Quanto alla nave grande del Domo, il Cardinale instava con molta instantia che si solasse per quello che ho inteso, et per questo il Capitolo ordinò al detto m.ro Bernardo Robbiano che ne facesse uno pezzetto

⁴⁶ «(40) Circa in haver fatto far le pariette di cotto circondante al scurolo forniti con dentro per dentro le chiave di sarice et poi, se si è douto mettere in opera li marmi, è statto di necessità a gitarli via con spesa della Fabrica, benché Pelegrino voglia scusarssi con dir non esser statto danno, non è vero, perché è statto damnosissimo, oltra la debolezza dell'opera, in che segue a far e disfare oltra la spesa che gli è andata a disfare e a giettar via et tutta la materia, calcina et prede, che non sono poca quantità, et le opere pagate a giornata a spessa de essa Fabrica in far refare, et, si fusse statto como egli si tiene, harebbe hauto risguardo a far soltanto muro che fusse bastato et lasatoli le sue morse per li marmi, perché li architetti periti hanno tal esperientia, et non a dire che per rompere le pariette non habbi dato danno perché, se fusse statto danno, sariano ruinato le volte, et questo non è vero perché le volte sono inposti alli piloni et non alle pariette, sì per haver tratto via tanta opera e di danno, como è notato da basso».

⁴⁷ «(41) Et dove dice Pelegrino che l'altar di S.ta Agnesa si è pagato conformo a quello che fu incantato l'altar della Madona da l'Albero, non è vero che l'altar di l'Albero fusse incantato, perché la maggior parte fu fatto a giornata, salvo li cornisoni et architravi et a metterle in opera, como appare alli libri della Fabrica, et non ha da scusarssi che quelli che hanno deponuto in processo di farne un altro como quello per scuti ducento di manco risponde Pelegrino che sono parole, che non lo farebbono per tal pretio, ma si dice che, quanto si venesse a tal contrato, lo farebbono per scuti cinquecento manco di quello che ha fatto il Robbiano secondo l'estimatione de Pelegrino, sì como si dimostra per una lista datta da' periti in li atti dil processo, et non è vero che mai fusse dato niuno avisi che si volesse dar tal opera all'incanto et che si fussi incanto, perché se trovaria apresso al cancelero della Fabrica, il che non gli è».

⁴⁸ «(43) E non è vero che il v.do Capitolo risolvesse di dare li cornisoni, architravi, termini et cherubino a m.ro Tomasso Bosso apelato il Casgnola a più pretio de quello li voleva fare li m.ri Michel Solaro et compagni perché fuse più perito detto Bosso di lori, como Pelegrino dice, anzi il tutto successo fu mente sua che tal opera concoresse in detto Bosso, per essere suo interessato, et della sufficientia l'opera lo dimostra, et è di danno alla Fabrica per il pagamento di detta opera al pretio che li voleva fare li sudetti operarij lire 890 soldi 18, essendo dimostrato per relatione de' periti qualli l'hanno estimati in summa de lire 2232 soldi 4, et Pelegrino in summa lire 3111 soldi 6».

con diligentia, et, fatto che fusse quello, si sarebbe fatto estimare da periti, et il Capitolo haverebbe poi datto ordine che si fusse perseverato, con condicione credo se ne fusse parso, il quale pezzetto il d.o m.ro Bernardo si obligò di farlo tutto a sue spese et non l'ha fatto il detto lavoro, di modo che non è anchora datta via la detta nave né fatta né principiata, per quello che intendo: il detto m.ro Bernardo ha annullato il contratto, per quello ho inteso.

Il pavimento del Domo fu principiato dalli homini della Cassina della Fabrica credo a giornate, et fu principiato al loco del piano del principe, et, vedendo il Capitolo che risultava in spesa intolerabile, tentò varij pareri con farsi dare varij partiti in scritto, et all'ultimo, doppo molte diligentie fatte dal detto s.r archidiacono, che credo però fusse senza incanto formato, fu stabilito il pretio, che non me ne ricordo, dal detto Capitolo, poi fu datto il piano dinante all'altare del detto choro al detto Robbiano et quello de' laici al detto Mantegaza alla ratta del detto pretio del piano del principe, et né l'uno né l'altro di detti pavimenti è finito, però si lavora continuamente.

Io so questo, che ogni volta che sono incantati lavori della Fabrica del Domo sotto mei disegni, che io ho mostrato mei disegni a chi li ha voluto vedere, et so ancho che niuno andaria a offerire si prima non fusse informato della qualità delli lavori che hanno da fare, che non si può sapere se non in vedere li disegni et lavori che se incantano, altrimenti sarebbe una impertinentia, et, se bene adesso non ho a memoria precisa se mostrai all'Astoldo il disegno del tabernaculo prima che si incantasse, non di meno bisogna che l'abbia veduto, altrimenti non saria venuto ad incantarlo et offerire, et so ancho che il detto disegno del tabernaculo era lì presente quando se incantava, che ognuno lo poteva vedere.⁴⁹

Io conosco sì Francesco Brambilla doppo che intrai in offitio qua in Fabrica, et sempre ha fatto li modelli delle statue conforme a' mei disegni, et anchora li modelli delle istorie di S.to Ambrosio che hanno fatto di legnami in choro, del resto che lui mi sia amico o inimico io non lo so, dico bene che è delli medemi scarpelini di Camposancto, et credo che non li sia piaciuto troppo a levarli le giornate.

A me tocca fare li disegni et al detto Brambilla tocca fare li modelli de terre, quali lui fa conforme alli mei disegni, et io sono pagato dal Capitolo per li mei disegni et il Brambilla è pagato dal Capitolo per fare li modelli, et di tutto ciò ne appare scrittura et ordinatione nelli libri del Capitolo.⁵⁰

Io conosco questo Antonio Bondio molti et molti anni fa, quale è scultore, et li ho fatto havere diverse sepulture et altre opere, et ho fatto diverse stimatione, et in particolare fece uno viaggio a Lodi per stimarli una capella in S.to Laurentio, ove li stette oltra la detta estimatione uno poco di più tempo per finire una lite che haveva con li canonici di detta chiesa per la suddetta opera, et anchora fece uno altro viaggio per lui al suo paese nel Laco Magior per visitare tutti quelli monti ove lui haveva scoperto molte predere di varij marmori, et questo fu per intendere il mio parere se lui poteva porre mano in dette predere, ove li consumai molti giorni, et anchora li agiutai assai in la opera che lui tolse a fare in el tiburio di S.to Ambrosio perché, doppo stabilito il disegno sopra quale fu fondato il pretio, volse poi per suo proprio interesse molte volte il mio agiuto con fare disegni grandi sì di statue come cornisoni et altri compartiti, et ancho molte volte posto mano alle statue di relevo per correggere hora teste hora gambe hora braza, et tanto più che elli haveva in compagnia uno che era assai meno perito di lui et, quanto a me, non so se sia homo da bene, perché lo vedo praticare con li scarpelini suddetti, quali mi sono inimici.

Questo Antonio de Abondio non ha mai lavorato qua nella Fabrica del Domo che io habbia veduto né saputo, né meno ho inteso che habbia mai datto cosa alcuna alla detta.

Io non ho altrimenti havuto dal detto Antonio da Bondio né cento scuti né 50 né 30 per li servitij che ha ricevuto da me come vi ho detto di sopra, ma è bene vero che, per il viaggio che io fece alla montagna per lui come ho detto di sopra, mi mandò a donare uno manzetto che poteva valere da sette a otto scuti, che, quando mi havesse voluto pagare, me ne veneva più di dodici; può anche essere, per il viaggio di Lodi et per li servitij che io li fece alla chiesa di S.to Ambrosio et per altri, che lui mi habbia datto qualche cosa, ma poca cosa, perché, se fusse statta cosa di relevo, me ne recordaria et quello poco che lui mi ha fatto me lo ha datto da sé senza che io li dimandasse cosa alcuna, perché io non dimandai mai ad alcuno premio a chi io ho fatto servitio.

Io non sono mai statto carcerato, inquisito, processato né bandito né condannato, salvo adesso che mi trovo pregione per niente et per una mera persecutione.

⁴⁹ «(47) Et non è vero che mostrasse li disegni con la sencirità che lui dice a ogniuno quando si doveva far l'incanto, ma sol a quelli dove haveva intelligenza».

⁵⁰ «(47) È statta spessa superfla a far fare li modelli di terra per le opere di legnami per il coro, perché alli m.ri li saria bastato li disegni in carta boni et non stropiati, essendo periti».

Io ho moglie nominata Caterina, uno maschio nominato Lucio Baldo et tre fiole femine che tutte habitano in casa mia, eccetto una ch'è nelle monache, et habito nella casa fabricata per l'ingenero della Fabrica in Camposanto.

Mia moglie è lei quella che ha cura della casa, che spende et che receive ancho danari quando li vengano datti <?>, che detta mia moglie ha ricevuto et tutto il giorno riceve danari da quelli che gli ne portino che sono mei debitori et sono bene datti.⁵¹

S.r sì, che io ho fatto li disegni a Bernardo Robbiano della faciata et porte et di tutta la chiesa di S.to Raphaello, et li ho fatto delli disegni di varie sepulture, porte, capelle, stimatione di Comunità et delle fabriche di Cusani, sì de chiese come di pallaci, che il mio premio sarebbe molto quando vorei essere pagato come fano li altri ingeneri, et alle volte so che ha dato qualche cosa, però senza che se sia dimandato, che non me ne ricordo.

Io non so niente che'l detto Bernardo Robbiano habbia dato alla detta mia moglie 65 lire per li disegni della faciata et chiesa di S.to Raphaello, può essere che detta mia moglie habbia ricevuto li detti danari dal detto Bernardo, ma sarà statto non solo per li disegni della fabrica di S.to Raphaello ma ancho per altri servitij che li ho fatto; se io havesse voluto essere pagato da lui di quello che giustamente mi venevano, mi haverebbe da dare più di ducento scuti, et alla detta mia moglie ho dato comissione strettissima che mai pilia cosa alcuna se non da quelli che lei sa dove io servo, ma non per pur interesse della Fabrica del Domo.

Circa alla casa fabricata per l'ingenero in Camposanto, fu fabricata per ordine del Capitulo poiché il Cardinale non voleva che in Camposanto stessero donne, et fu fabricata presso alli muri delli vicini, et io, per occupare mancho sito della piazza del Camposanto, voleva stare tanto apresso alli vicini quanto comanda li ordini et statuti di Milano, però essi vicini ebbero ricorso dal Capitulo et particolarmente dal conte Sforza Morono che sedeva in quello tempo, et, a complacentia di detti vicini, detto s.r conte ordinò che io mi allontanasse più di braza quatro dalli vicini di quello che io voleva, unde tale lontananza tornava melio alla casa del'architetto perché la corte tornava maggiore, però, vedendo io che doppo si impedeva la piazza del Camposanto, non volse et andai intertenendo l'opera, perché già il fundamento era cavato, in quella lontananza sino tanto che il detto conte Sforza non fu più deputato, et poi io apressai alli vicini li muri della casa come prima io voleva fare [...]

12 maggio 1583, Giovanni Fontana («sponte constitutus», del quondam Gimignano, arcipresbitero del Duomo)

Io non so precisamente sopra che V. S. mi voglia esaminare.

Io conosco l'uno et l'altro molti anni sono: ms. Pellegrino dal principio che io venne dal servitio del Cardinale, del quale, come ufficiale di S. S. Ill.ma, mi sono servito molte volte in fare fare diverse visite di differentie come homo perito in fabrica et differenze di aqua, et bene lo conobbi poi più minutamente mentre che io era al governo della Fabrica del Domo, essendo lui architetto di essa, con il quale quasi ogni giorno mi occorreva trattare et darli diversi comissioni et ordini pertinenti ad essa Fabrica, [ani] poi a conoscere ms. Lelio parimente con questa medesima occasione, sendo lui capo maestro della Fabrica, con il quale similmente mi occorreva trattare spessissime volte per la medesima causa.

Se male non mi ricordo, andai al governo della Fabrica l'anno 1575 di comissione di Mons. Ill.mo, perché l'uso di quello loco è che sopra li altri deputati sia presente anchora il vicario del'arcivescovo, l'offitio del quale è di presedere et di [intravenere] a tutti li Capituli che si fano, piliare le note di tutto quello che si tratta, sottoscrivere tutte le ordinatione, proponere et fare essequire tutto quello che spetta et fa bisogno alla Fabrica della chiesa, et in somma attendere al governo di essa, che li beni siano conservati et la Fabrica faccia magior progresso, et prevedere a tutto quello fa bisogno alla chiesa et Fabrica.

Il solito del loco, come ho detto, è di trattare et disporre et ispedire li negotij insieme con li deputati, et così ho sempre fatto io, eccetto alcune minutie che, alcuna volta che non era tempo di congregare Capitulo, che haverò comandato che si faciano alcune cose et nella chiesa et nella Fabrica, come saria al'improvviso sarano venute delle condutte di mercie che haverò dato ordine che si vada subito a

⁵¹ «(48) Confessa Pelegrino che sua moglie recevi danari da diversi, ma non dice che ne piglia per le inteligentie che ha con li m.ri fabriceri».

riconoscerlo et farlo condurre in Fabrica, nella chiesa se sarà rotto qualche cosa come corde delle campane o lampade o altra minucia, io haverò dato ordine che si faccia subito o che si conzano simile cose rotte all'improvviso et molte altre occasione simile, ma negotij di importantia et rilevanti non ho mai spedito cosa alcuna senza intervento del Capitolo o parte di deputati [...]

Trovandomi molto oppresso dalli negotij che seco portava il servitio che faceva a Mons. Ill.mo, ero molto male complessionato et *pro consequenti* consiliato da' medici attendere meglio alla conservatione della sanità mia et che molto mi giovaria piliare alcuna volta dell'aria, et, sendo solito ritirarmi alcune volte duoi o tre giorni in alcuni monasteri qua di Milano, spediva molti memoriali et scritte et mi dava anchora giovamento alla restauratione corporale; trattando uno giorno con Mons. Ill.mo di questo mio stato, li disse ancho il giovamento che io cavava da simili retire et che ancho il servitio suo non pativa, ma che male volentieri andava a dare fastidio ad alcuno et che mi saria piaciuto molto havere uno loco mio qui vicino, piauque a S. S. Ill.ma questa proposta et ancho disse di volerne fare uno lui, dicendomi che io vedesse di trovare uno loco al proposito mio che mi daria quello agiuto che mi fusse fatto bisogno, et io rispose che, se fusse statto di sua satisfatione, haverei alienati tanti livelli della mia prebenda che fussero bastati a impiegare in qualche giardino quale saria poi statto anchora di mei successori, il che parimente fu approbato da Mons. Ill.mo, quale mi disse facesse mettere giù detta licentia per fare tale alienatione, che l'haveria approbata [...] et con tale licentia io alienai livelli della mia prebenda che ascendevano alla somma di circa a otto mille lire, quali implicai in vintiquattro pertiche di giardino fora di Porta Ticinese, nel quale sito si trovava una casetta sola che haveva una stantia di sotto et una di sopra per habitatione del'ortolano, et, perché il mio fine era di haverli anchora lochi per me, risolse fabricarli alcuni lochi, et io di mio pugno, veduto il sito, fece uno disegno secondo il gusto mio et lo diedi a ms. Pellegrino che lo mettesse poi in bona forma et mi dicesse quanto haverei potuto spendere in fare la detta fabrica conforme a quello disegno, et esso ritornò da me et disse che se sariano spesi da duoi o tre mille lire, et, dicendoli che mi trovasse uno che mi facesse la detta fabrica, mi rispose che non poteva trovare milior di ms. Gio. Battista Ciocha, perché ne haverei havuto milior conditione, et che ello forse se saria contentato farla a quello pretio che fa la fabrica della Canonica, quale è molto minor di quello che si fanno le altre fabriche [...] elli poi attese a fare detta fabrica, et, fornita che fu, si fece misurare et estimare, che ms. Pellegrino et io li rimase debitore circa a lire 5000, salvo la verità, perché si fecero poi alcune cose che al principio non si erano disegnate di fare.

[...]

Finita che fu la costruzione di muri con li suoi tetti et solari, mancavano le porte et fenestre, cioè le ante, et io diedi comissione a m.ro Paolo del coro lignamaro che le facesse, che io haverei pagato li legnami et ferramenti che fossero statte bisogno, et così fece, elli piliava le asse in uno loco et li feramenti da uno ferraro et alcuna volta anchora piliava de' ferramenti con danari vicino là alla Porta Ticinese per non venire dentro al solito ferraro [...]

Io non credo che ci sia niuno che habbia da fare con la Fabrica del Domo a quale io non habbia fatto, in diversi tempi et volte, mandati che li siano pagati danari dal tesoro della Fabrica, et può essere che io ne habbia fatto ancho a ms. Lelio per diverse occasione le quale non mi posso aricordare, ma io non feci mai mandato ad alcuno che in esso mandato non facesse explicare la causa perché li faceva pagare, si come si può vedere dalli mandati sottoscritti da me, quali erano fatti da ms. Salustio canceller della Fabrica et rimanevano presso quello che pagava li danari, come ancho vi denno essere.

Subdens ex se ipso. Questo scriva anchora, per maggior chiarezza di tutto quello che può essere detto in simile materia, che mai feci mandato alcuno senza essere fatto ordinatione in Capitolo che si pagassero detti danari, come per il libro della ordinatione vedere si può.

[...]

La Fabrica teneva molte volte 150, 160, 180 et 200 homini a lavorare a opere a spese della Fabrica a uno tanto il giorno, alli ferrari per conzare li suddetti ferri che ho detto si pagava ogni giorno 28 o 30 o 32 soldi, alli picaprede il medesimo, et a molti altri simili operarij. Conoscendo io il danno che ne pativa la Fabrica, come volse vedere con l'esperientia, participato il negotio con Mons. Ill.mo et fattone molte congregatione con diversi intelligenti et zelanti, concluse finalmente, con intervento de' deputati, di fare fare le opere a precij convenuto o incanto, come più pienamente ne appare della ordinatione mia, quale sarà alli libri delle ordinatione se potrà vedere, et levai parimente quello uso di dare le meze paghe a quelli che più non lavoravano per la Fabrica perché li redditi di essa se denno spendere in fabricare et non in altre opere pie, et questo fu fatto perché si vede evidentemente che li è più utile alla Fabrica, perché se hanno le opere più presto et con minor pretio.

[...]

13 maggio 1583, Pellegrino

Io che habbia memoria non ho conosciuto Paulo Torresano, Battista Passetto lo conosco molto tempo fa, che sono circa otto o deci anni, quale lavorava qui in Canonica et fu messo da mons. Moneta a fare la volta della porta, et anchora lo conosco che è mastro di corte che sempre mi è per le mane per le diverse estimatione et pareri, né ho a memoria di cognoscere Bernardo Inzago, né non conosco altrimenti Pompeo Prada se non che ho udito a dire che era fittavolo di Gropello et è possibile che io l'abbia visto, ma, se io lo vedesse, non lo conoscerei credo, né con lui, che mi ricorda, non ho havuto che fare, credo che questo Bernardo Porta lo conosca, che sia uno maestro che ha servito li Cusani in molti edifitij da me disegnati et in parte estimati, et credo che sia quello dove ancho stimai una sua casa quale fu comprata dal Collegio delli Elvetij, et io non conosco alcuno Bartolomeo de Valsolda che mi ricorda, conosco bene mastro Antonio de Ascona, se lui è scultore quale di lui habbiamo parlato di sopra, et con lui ho trattato et havuto a fare quanto ho detto di sopra, et io non so come siano li suddetti che io conosco extrinsecamente, come ho detto, né so che siano homini da bene o no.

Io non ho a memoria alcuna che questo m.ro Battista Passetto né Gio. Paulo Turresana né quello Inzago habbiano fatto la chiesa di Gropello, ma mi ricordo bene che Mons. Ill.mo mandò me et mons. Moneta a disegnare la detta chiesa et stabilire di farla fare, ma io non mi ricordo che l'abbia poi fatta, perché dal' hora in qua non mi pare mai di essermi impaciato in Gropello se non una altra volta, mandato da Mons. Ill.mo a stabilire il disegno del'edifitio che si fa o che si vole fare di presente, et anchora menato da mons. Crivello per sapere il mio parere per piantare vari edifitij in detto loco.

Io non mi ricordo di havere fatto né estimatione né collaudatione di essa chiesa, né meno in consequentia mi ricordo di havere havuto cosa alcuna, et, quando pur tale misura et collaudatione fusse fatta et che li maestri havessero dato qualche cosa per premio di tale fatica, sarebbe statto di giustitia, poiché l'arte se imparano per vivere, né ancho il Cardinale promette quando dà le imprese di essentare le mercedi del'architetto spettante a loro, et tanto più che io non ho niuno salario dal detto Cardinale unde io sia obligato a servire altri per niente.

[...]

Io non mi ricordo se, per il disegno che io fece per la cupula et lanterna di S.to Ambrosio, io sia statto pagato per conto delli patroni della fabrica, né mi ricordo chi fussero li deputati di essa fabrica di S.to Ambrosio, so bene che io lo fece di ordine del Cardinale et di mons. Moneta.

Io non mi ricordo di havere havuto mandato alcuno né de 18 scuti né di altra somma dalli patroni o deputati della detta chiesa di S.to Ambrosio né mancho dal'Ascona né suoi compagni per conto del principale disegno della fabrica di S.to Ambrosio.

[...]

Tutte le fabriche che io stimo io le fo secundo che la mia consentia porta, et è cosa ordinaria la varietione delle misure et stime, poiché l'ingegnere fa l'offitio suo di scrivere et conviene che lui di altri si fidi per fare le misure di tutti li edifitij, che per tale cosa, se bene non vi fusse malitia, il misuratore può fare qualche fallo, et da qui viene che tutte le misure sono varie, et verisimilmente si tiene che sia conforme le misure quando non vi sia più differenza l'una dal'altra che di sei, sette et otto per cento per la varietà della intentione delli homini di stimare la materia et delli errori che può nascire in le misure, calculi et conti, et, che sia il vero, se uno medemo architetto habbia fatto sei mesi fa una misura o di casa o di terreni et che oggi li convenga fare la medema ma che non se ricorda quella di quello tempo, li sarà molta varietà dalla prima alla seconda, et tanto più quando tale misura viene rivista da reveditori perfidiosi, come ho inteso che si è fatto in revedere tutte le misure che appaiano in questo processo, perché a tali iuditij è statto elletto solamente quatro delli mei inimici: uno il mio antecessore della Fabrica del Domo nominato ms. Vincentio, l'altro è Martino Basso suo discepulo, et l'altro è Giusepho Meda a me infinitamente ingrato perché la Fabrica lo voleva fare mettere pregione perché non finiva le ante del'organo del Domo, atteso che le haveva tenuto 16 anni in mano contra ogni ordine con molta scorta de danari, dal quale fui pregato che io li volesse remediare che non andasse pregione né rendesse la scorta, unde io fece opera con il Capitulo, et non potendo fare nulla io andai dal s.r Cardinale et lo pregai che li volesse fare la gratia di prolungare uno anno il termine, il quale si mostrò molto renitente, ma al'ultimo io promise per lui che haverrebbe finito in detto termine et, venuto il tempo, l'opera non se finiva, et dolendomi di lui diventassimo quasi inimici, unde io me risolse porli mano et fece

l'Asumptione della Madona con li angeli a torno, et, per non mi pagare, mi ha fatto tutte et fa le persecutione che sia possibile, et l'altro ingenero sopra ciò elletto è il suo discipulo, fiolo del'hoste da Cassano, che non me ricordo il nome, che fa tutto quello che può per fare a piacere al suo preceptore. Però, se vi è cosa che sia troppo stimata, che io non lo credo, vi è il fabricatore che può stare a bon conto, come è di ragione.

Io non ho mai fatto extimatione che io non havesse le debite consideratione conforme alla giustitia, et quelle ove li ho fatte a loro sono statte presentate, et, se per iniquità o per altro vogliono dimandare revisione, sia dimandato il principale et faciano quello li piace, perché ancho delle sententie di giudici et dottori si revedano, et che sia fatto con fraude le stimatione, et che io habbia havuto danari, non è vero niente; so bene che né da patroni né da fabriceri non ho havuto la quarta parte di quello che di ragione mi veneva, et questo è statto perché io non ho mai dimandato cosa alcuna ad alcuno, ma adesso cominzarò.⁵²

[...]

Il scurolo del Domo non è vero che sia statto fatto et poi guasto et reffatto, ma solamente è statto rotto uno pezzo di volta al'intrare della porta verso la secrestia delli ordinarij, et questo è statto per ordine del Cardinale, perché, sendovi sopra uno tribunale per li celebranti alto, che compagnava quello del'arcivescovo, et volendo S. S. Ill.ma che più non vi fosse, anzi volere che vi sia la credenza al piano ordinario per non havere niuna eminenza al'incontro del suo tribunale, si è convenuto bassare anche la detta volta sopra la porta, che credo anchora di presente non sia comodata, et altro guastamente non si è fatto che mi ricorda.⁵³

[...]

La viliacaria, la ignorantia, la poltronaria delli scarpelini ordinarij di Camposanto, la quale era vituperio del mondo, ha fatto che'l Capitolo fra lunghi pensieri fu sforsato a ordinare che più non si facessero l'imprese a opera ma a cottimo, acciò che li lavori andassero inante, poichè si spendevano li danari, et così si risolse di fare, però con pietà, che si facessero detti lavori a stima, et sempre, come se haveva da dare una opera, farli sapere a loro quello che si doveva fare, ma, riducendosi in pratica, se viddi che, a sequitare li ordini delle stime, vi erano molte difficoltà et rumori, per comessione di loro se volevano pagare di ragione, et per questo il Capitolo se risolse di volere mettere li lavori al'incanto, et così se fece, però se alle volte il Capitolo non ha posto ogni cosa al'incanto per boni rispetti, si è però seguito et adherito alli precij secundo la forma di detti incanti più che si è potuto, et questa resolutione né il Capitolo né li officiali l'hanno fatta con malitia né alcuno interesse, et al mio parere è di gran lunga più utile alla Fabrica seguire questo stile et anchora alli maestri che vogliono lavorare che quelli di prima.⁵⁴

⁵² «(50) Et dove dice Pelegrino se ha dato delli pareri per li lavorerij della Fabrica, qualli si sono pagati a sua stimatione, dice haverli datti como a lui è parso di giustitia, et anco dice che li s.ri deputati hanno pigliati pareri da altri che da lui, questo non è vero che li s.ri per estimatione che lui abbia fatto in quelli tempi pigliasseno altrui pareri, perché di lui molto si fidavano, como se ne puol aver fede dallo r.do s.r Bertolaso, ora residente nel ven.do Capitolo della Fabrica, et non è di raggione, como lui dice, se le opere sono pagati di più del merito, di far stare a conto li m.ri che li hanno dato, anzi si dovesse farli pagare a lui perché ha gabato quelli che di lui si fidavano, et se non si fusse fatto tal deligentie in essersi scoperte tal malitie, non se ne sarebe parlato, et le fabriche stariano sotto li danni».

⁵³ «(51) Et dove dice che in el scurolo non essersi disfato et puoi rifatto molte opere per mancamento suo, dil tutto ne costa sì per molti peci di bassamenti, cornisoni, architravi et scalla et pariette, et li termeni allo altare della Madona di l'Albero et le colone quadre di mischio et le gambette di marmor delli termeni di detto altare di molto valore et li cornisoni sotto l'organo di marmor che quassi tutti sforzatamente sono sustentati con la feramenta et è architettura imperfetta, et se fusseno statti fatto con bona inteligenza, non se sarienno fatto tante spesa di feramenta et opere, et l'opera saria più eterna e sicura».

⁵⁴ «(52) Et dove dice Pelegrino che, per la vigliacaria, ingnoranza, poltronaria delli scarpelini ordenarij di Camposanto per non volere operare, che li s.ri sieno venuto in parere di dare le opere all'incanto o a cotono [sic], come lui dice, et non è vero che sia mai statto mente delli s.ri di far tal cosa, ma è ben vero che sempre è statta instigatione sua per la negligenza che in lui regna, che, truandosi inperito in tal professione, et per li suoi errori che ogni orra cometteva dubitandossi et vedendossi esser scoperto, et anco perché lavorando a giornata non se li daseva li presenti, ha causato tal distrutione non per beneficio della Fabrica né che si lavori più bene né più presto, perché delle opere fatte all'incanto si vede como sono, sì como poi s'è veduto alla faciata del'organo per mezzo la secrestia delli r.di s.ri ordenarij, fatta per li interesati di Pelegrino benchè li denega, et dett'opera non essendo perfetta conforma allo acordio la volevano far passar per bona, sì como apar per loro relatione, et essendo venuto li s.ri deputati in parere di farla visitare, trovorno molti errori oltra l'essere malissima lavorata, sì como n'è fatto

S.r sì, che li disegni che io ho fatto della istoria di S.to Ambrosio qualli se pongano al choro del Domo di legname per ordinatione capitulare mi sono pagati per esser cosa non pertinente al'offitio del'architteto, li quali ho sempre consegnato al Brambilla, quale ha ordine dal Capitolo di fare li modelli de relevo, et lui ne darà conto, et io non ho datto ordine né che si vendano né che si donano, et anchora dal Capitolo non sono pagato et me voglio fare pagare et di quelli che sono fatti et di quelli che non sono stabiliti li pretij fatti per altri lochi in detta Fabrica.

Questa cosa, cioè questi disegni del choro di legno del Domo et del scurolo et di altro, è cosa apartata dal'offitio del'architteto, ma di pittura, perché qua non sono salariato per pictore, et se al Capitolo non fusse parso che fusse cosa separata, non mi haverebbe per ordinatione capitulare stabilito il pretio et premio, ché, non havendoli io serviti, li conveneva andare da altri et pagarli se li volevano, et di più di quello che a me danno, et forse non sarebbeno sì bene serviti.

[...]

Hora mi vene a memoria che Petro Antonio Barca è fiolo del'hoste di Cassano, allevo di Iosepho Meda mio persecutore, il quale Barca credo che sia ignorantissimo...

13 maggio 1583, Giovanni Fontana

[...]

Io ho sentito nominare molte volte il detto Astoldo, ma, se io lo vedesse, non lo conoscerei, né mi ricordo che io lui habbia mai parlato meco, quello Francesco Bosso non so chi si sia, conosco poi quello ms. Andrea Pellizone da tre o quatro anni in qua, salvo la verità, in occasione che fa li lettorini di bronzo per il Domo et anche ha da fare il tabernaculo, cioè l'ornamento del tabernaculo all'altare maggiore, et io lo tengo per homo da bene et ancho per amico.

Quando io risolse insieme con li deputati della Fabrica che si facesse l'ornamento di bronzo al tabernaculo, già molto tempo fa ordinato e da Mons. Ill.mo et dal visitatore apostolico, facessimo mettere fora le cedulae che noi volevamo deliberare quella opera a chi faceva milior conditione; mentre che durava il termine contenuto in essa cedula comparvero diversi, et da' deputati et ancho da me et da altri ministri della Fabrica per havere instructione del'opera et ancho esshibirse di volerla fare, questo medesimo occorre sempre in tutte le altre occasione che si espongono in cedulae, unde può essere anchora che questo Pellizone venesse a parlarme prima, ma ricercare che lo favorisse, questo non può essere, perché non l'haverei fatto, et quando bene l'havessi voluto fare non haverei potuto, perché il giorno della delliberatione vengano quelli che vogliono concorrere et ciascuno fa la sua oblatione et con la tromba et l'uschiero si fanno li incanti infinite volte, et il notaro scrive di mano in mano le oblationi fatte da ciascuno, et nel fine resta l'opera deliberata a chi ha fatto milior conditione, et io non li faceva altro se non dare la bachelletta in mano, come si sole, a chi restava l'opera, si deputa poi uno deputato o duoi che fa l'instrumento con quello tale, et mi ricordo che, quando si fece l'incanto della suddetta opera del tabernaculo, che si fece nella sala mia che era piena di gente dove erano diversi concorrenti et fra li altri mi ricordo che vi era uno che si chiama il Ciochino, che lavora di metallo, et altri di quali mi rimetto alla nota sopra fatta dal notaro, quale era il s.r Gio. Giacomo Fedele, et nel fine rimase al detto Pellizone per havere fatto milior conditione, sì come apparerà nel'instrumento rogato.

Il detto Astoldo che V. S. mi nomina non mi parlò altrimenti che io lo volessi favorire in questo incanto del tabernaculo, né meno l'haverei potuto fare se bene havesse voluto.

[...]

Io mi saria vergognato con uno gran vituperso accettare danari da niuno homo del mondo né doni, né si trovarà mai che né costui né altra persona vivente me habbia donato denari alcuni, né anchora mi donò cosa alcuna, ma mi sono bene servito di lui in farli fare duoi ornamenti, uno a uno Cristo di cristallo che io portai da Modena, quale è comodato con diverse pietre che haveva io con uno cristallo avanti, et ancho l'ornamento a una Madonina ameniata, le quale cose sono pagate o 13 o 14 o 15 scudi che alla verità mi rimetto; di quello che tocca a ms. Pellegrino et a ms. Lelio non lo so, né mancho lo credo né sentuto dire.

rellatione al v.do Capitolo per li ill.mi s.ri Preospero Viscontò et Cecero Pietrasanta et ms. Josefo Meda ingegnerò».

L'ornamento del Cristo è di metallo con alcune pietre preziose false, l'ornamento della Madonina è di legno dipinto, et credo fussero fatte avanti che li fusse deliberato l'opera del tabernaculo et dattoli affitto la casa, perché sono circa a tre anni et più che io fece fare queste cose.

[...]

Io ho detto una altra volta a V. S. che io non conosco questo Francesco Bosso et da lui né da altri per lui ho havuto in dono niuno calamaro di pietra nera né de altra sorte.

Né manco ms. Lelio Butio mi ha donato né fatto donare alcuno calamaro di pietra nera né de altra sorte.

[...]

Io so ancho che detto Borella è uno delli sudetti operarij, et io ne ho sempre havuto malissima rellatione, et, se non me inganno, credo ancho a lui fusse fatto precetto di non conversare più in Fabrica, et mi ricordo che ultimamente haveva certa opera nelle mane della Fabrica per la quale ne trattassemo infinite volte in Capitolo perché haveva mancato in non so che.

Io ho detto di sopra che non ho ricevuto cosa alcuna in dono dal detto Pellizono, et di novo ve dico che io non ho havuto né questo spechio che dice V. S. né altro da lui in dono.

Fra tutte le altre cose, nel tempo che ho servito Mons. R.mo, mi era a core mirabilmente la essecutione della mente et volontà sua, et molte volte, per il desiderio che teneva di essequirlo, faceva piliare resolutione repentine senza l'havere l'occhio a cosa alcuna che portasse mai pericolo di essere statto mai notato. Desiderando S. S. Ill.ma di fare li misterij della Sacra Passione di N.ro Signore a S.to Sepolcro qua in Milano, me ne diedi particular comissione, et io, trattandone con li periti di quello che si poteva sopra ciò fare, mi fu detto che questo Padovano era più al proposito di alcun altro, et così venne in parere di farlo cominzar per vedere come riusciva et testassimo intanto la figura che non mi ricordo quanto, et mi servite ancho del'opera di ms. Pellegrino, con il quale Mons. Ill.mo ne haveva trattato, et mi servite ancho di ms. Lelio, che li attendesse per quello che fa. Per ms. Bernardo Robbiano io non me ricordo quando li fusse deliberato l'altare di S.ta Agnese, et non so se allhora io fusse al governo della Fabrica, ma vedessi l'ordinatione della deliberatione sua, che se ne cavarà la verità. Intorno poi al solo della nave grande del Domo, io desiderava molto farla solare tutta, conforme al disegno stabilito da Mons. Ill.mo, et ho precisa memoria che ne trattassimo capitularmente havendo il disegno nelle mani et venessimo in resolutione tutti di darli al detto Robbiano la cura di fare quello della nave grande, con questo però, che ne facesse certa parte sotto al tegurio a spese sue, la quale finita dovesse essere stimata da homini confidenti, et, se restavamo d'acordio, egli dovesse continuare, et per questo rispetto non si missero fora le cedulae, come ancho in simili casi molte volte si è fatto per maggior servitio et utilità della chiesa.

Io credo che quello Brambilla habbia parte anchora lui in quelle statue de' Misteri di S.to Sepolcro.

[...]

6. Risposte, seguito e conclusione del processo

s.d. (estate 1583)

*Risposta di Giuseppe Meda alla dichiarazione di Pellegrino*⁵⁵

Son restato maravigliatissimo che ms. Pelegrino si sia tanto aciecato in dire nel suo costituito parolle non vere, sforzandosi in volere dimostrare ch'io li sia inimico et ingrato, accompagnato di molte girandole, dicendo che siamo statto elletti solamente quattro perfidiosi reviditori in revedere tutte le sue misure che apareno in processo et che la Fabrica voleva far mettere me pregione per non haver finito le ante dil'organo dil Domo che haveva tenuto nelle mani tanto tempo et per la molta scorta de' denari che io haveva hauto et, pregato lui a rimediare ch'io non andassi pregione et non rendesse la detta scorta, per remediare a questo egli dice che fece opra con il venerando Capitolo et con mons. ill.mo Cardinale et che puoi, dolendosi meco il detto Pelegrino ch'io non haveva finito l'opera a tempo, egli si risolsi puoi ponerli mano et che feci l'Asumptione della Madona con li angioli atorno, et, per non pagarli, che puoi io ho fatto et faccio tutte le persecutione possibile. Credo certissimo che tutto ciò habbia detto Pelegrino credendo egli con girandole potersi iscusarsi dalle sue colpe.

⁵⁵ ASDMi, X, Metropolitana, 61, s.d.

Puoiché tra Pelegrino et io, doppo che facessimo amicitia insieme, sempre habiamo perseverato in amicitia et reciprocamente fatto delli appiacere l'uno all'altro come è notorio. Et se lui nel secreto dil core haveva me per inimico, ha havuto gran torto non farmelo sapere per altro modo che con queste sue accioni fuori d'ogni proposito.

Ch'io gli sia stato ingrato, come egli dice, dico ch'io non hebbe mai da lui altro servitio eccetto quel puoco di lavoro che ha fatto in remetter i colori sopra la figura della gloriosa Vergine Maria nell'opera mia delle ante dil'organo, la qual figura già per me tanto tempo inanzi l'haveva dissegnata et colorita. È ben vero che egli dissegnò et colorito feci i duoi puttini presso la figura della Madona nella magnera che si possono anchora vedere, che, se il restante della mia opera fosse fatta conforme a detti puttini, io me ne reputaria con pochissimo honore.

Non può esser vero che mai il venerando Capitolo habbia trattato contra di me di pregionia, come egli dice, perché io non feci mai robbaria né manupoli o altra cosa di sconvenevole alla professione mia né contra essa ven.da Fabrica né con altre, come si sa pubblicamente in questa città; maggiormente questo non può esser vero anchora perché alhora restava creditore de molti dinari, sì come puoi, fornito ch'hebbe fra puoco la detta opera, si è veduto la verità et ne consta publico instrumento, sì che, al modo che dice Pelegrino, bisognarebbe che tutti quelli che hanno robbato assai non siano missi pregioni, ma quelli che non hanno robbato et ch'hanno d'havere siano messi in pregione.

Et quando Pelegrino ha parlato a mons. ill.mo Cardinale, non gli parlò de niune delle sudette cause, come lui dice, li parlò bene fussi servita far sopraseder la troppa fretta che alhora haveva alcuni delli s.ri deputati, qual desiderava far metter le ante in opera alla festa di S.ta Maria di agosto benché non fosse dil tutto finito di rettocar i colori in alcune parti di detta opera, sì come Sua S.ia Ill.ma mandò a far soprasedere sino a S.ta Maria prossima di settembre, al quel tempo diedi compimento all'opera et posta all'organo al suo loco.

Che io li sia fatto inimico et ingrato per non pagarlo di quel puoco lavore che egli fece, non è vero, perché, quando io ho cavalcato per servitio di Pelegrino et ho stimato le sue pitture che ha lavorato in Corte, mi volse pagare et non volsi alcuna cosa, et particolarmente circa alla nova solatura delle strade di Milano, lui medesimo sa come dal canto suo sono passate le cose et se io debba haver o no et se gli sia stato ingrato o no.

Perciò son certissimo che in tutte le maniere io debba haver da Pelegrino et non lui da me, benché habbi inteso che egli senz'alcune raggione ha dimandato il pagamento alla ven.da Fabrica dil sudetto puoco lavor che egli fece per me come di sopra, non havendo di ciò che far con la ven.da Fabbrica eccetto con me. Onde io dissi nel ven.do Capitolo che, ogni volta havessimo fatto li conti insieme tra noi, s'egli fosse stato creditore io l'haveria pagato, come anche ho pagato gli altri pittori come lui che lavorono alquanto in detta opera.

Però ho qualche compassione a Pelegrino, perché, essendo venuto il caso comandato dal molto r.do s.r Audoveno, vicario generale archiepiscopale, che il molto r.do s.r Moneta et io con altri architetti dovessimo unitamente visitare la fabrica nella Canonica fori di Porta Nova – già misurata et stimata per esso Pelegrino la somma de lire 23657 (soldi) 13 (denari) 9 et remisurata et stimata per il Barca et Strada ingegneri che andorno d'accordio nelle misure et molto discordi nelli pretii – che sopra il loco, con le sue relationi in mano dil Pelegrino, Barca et Strada, unitamente dovessimo reconoscere et vedere qual ditte relationi di ragione d'esser accetata, onde detto mons. Moneta et noi architetti da compagnia facessimo diligentemente i conti sopra'l pretio delle materie et fatture di tal fabrica et considerassimo le dette relationi, tal che giudicassimo la relatione dil Barca la più ragionevole et acceptabile de tutte le altre et che più presto era gagliarda a favore dil fabricero che altramente, con tutto che quella d'esso Barca fosse di minor somma de quella dil Pelegrino per la soma de lire 6652 (soldi) 4 (denari) 6, et così il detto mons. Moneta e noi architetti ne facessimo relatione al detto molto r.do s.r vicario generale, et fu rogato per il s. Scotto actuario nell'Arcivescovato, come in essa si contiene.

Tace il Pelegrino che questa revisione principale mentre non vi sia concorso il giudicio di molto r.do mons. Moneta intelligentissimo et perfetto de tutte le fabriche di Mons. Ill.mo, et nomina solo noi altri architetti per perfidiosi et inimici, pensando lui forse con dir questo che la nostra verità non debba esser creduta.

Per le qual sopradette cose si conosce chiaramente che l'haver detto in giudicio la verità ha fatto che Pelegrino, trovandosi inganato che più potesse la nostra amicitia che dir la verità, l'ha fatto sparlare nel modo et come ha detto.

s.d. (estate 1583)

*Risposta di Pietro Antonio Barca alla dichiarazione di Pellegrino*⁵⁶

Non mi sono maravigliato che ms. Pelegrino nel suo constitutto habbia voluto dire mal di me, perché sogliono fare così quelli che si trovano in dolo: come non sano come diffendersi, fanno preparatorio che tutti quelli che hanno iustificato et che possono iustificare le lor malitie li vogliono nominarli per suoi nemici et falsamente calunniarli, come ha fatto detto Pelegrino in calunniare sig.ri honoratissimi et molti altri et di me in dirre che io sono alevo di d. Meda et esso Meda sia suo persecutore et io, per far appiacer a detto d. Meda, li faccia persecutione. Puoi che crede che io sia ignorantissimo perché non ha mai visto niune mie opere et ch'io ho assassinato il Soldato ingegnere et mio zio nella robba et nel'honore et che, per opera mia, sia statto processato dalla Communità et ridotto a disperatione e, mosso lui a compassione, si sia adoperato a ponerlo con il Duca di Savoia donde è anchora di presente, et se ho assassinato un mio parente che io farò il medemo con altri.

Rispondo che non dice il vero che io sia alevo di d. Giuseppe Meda, ma, se fosse vero, che io me ne riputerei honoratissimo, perché sarebbe statto alevo di un valente architetto et huomo da bene, non deteriorando l'honor di mio zio d. Giacomo Soldati, architetto presso l'altezza del s.r Duca di Savoia, dil qual ne son statto alevo, ma questo lui l'ha detto perché non sapeva come nominar me per suo nemico, essendoli io statto amico nel modo che io dirò abasso et nemico per haver iustificato la verità dei suoi errori come sono.

Che crede io sia ignorantissimo perché non ha visto niune mie opere, dico che sa pur che io ho trattato seco molte volte, particolarmente la prima volta quando esso Pelegrino elesse mio zio per suo difensore quando viene [*sic*] a disputa con ms. Martino Bassi circa alla prospetiva che si haveva a ponere sopra la porta dil Domo verso li scalini et dil scurolo et batisterio; puoi quando viene [*sic*] esso in compagnia di detto mio zio quando si fece la livellatione dil fiume d'Adda, dove di sua bocca disse che mai altre volte haveva visto a livellare, et doppo, che già sono circa anni dieci, esso Pelegrino et me, per esser all' hora amalato detto mio zio, andassimo a nome dell'ill. s.r Gio. Arcimboldo per assignare il cavo nella costa dietro al Ticino di mole cinquanta d'acqua, qual esso ill. s.r Gio. Arcimboldo dissegnava di condurle in Lumelina, et quando il primo giorno, havendo noi livellato et assignato circa un milio il cavo della costa, non intendendo lui la livellatione né sapeva far i conti, mi pregò esso Pelegrino fussi contento non andar più inanci et che la matina seguente dovessimo tornare e cominciare, et così, per farli a piacere, tornai a cominciare ma non seppe anchora intender niente; sopravvenendo puoi l'ill. s.r Gio. Arcimboldo sopra il fatto, li huomini d'esso s.r Arcimboldo, che havevamo menato dietro per aiutare a livellare, refersero il tutto al detto s.r Arcimboldo, onde comisse a me che io seguitasse la livellatione et il detto Pelegrino se ne tornò a Milano con poca satisfatione dil detto s.r Arcimboldo.

Di più sa pur che io gli ho revisto l'anno passato et questo anno presente alcune sue opere, quali ho iustificato li suoi errori fatti nelle misure falate et pretij esorbitantissimi nel modo come io dirò a basso, sì che credo che non li occorre farsi novo che non habbia mai visto niune mie opere né che crede ch'io sia ignorantissimo, ma bene è ignorantissimo lui per le molte opere che si sano che ha falato et altre che gli sono rovinate et le spesachie fatti far fuori di proposito, come sarebbe a dire la rovina del tiburio di S.to Vittore, quella di S.to Lorenzo per non saper rimediare ove andava rimediato, la torre dil s.r Marcantonio Resino rovinata, il cavo fatto per il Ticino per rimediare al beluardo di Pavia ch'è statto di spesa di molti migliara de scudi et tutto è statto spesa butata via, la spesachia fatta fare al sig.r Rinaldo Tettone in farli fare un cavo d'importanza che non serve a niente, la mascharata de' zanni fatta nella fachia di S.to Rafaello, li errori fatti in Domo intorno alla cinta dil coro, la volta dil scurolo, la facchiata del'organo, l'altare della Madonna dell'Albero et altri quali sarebbe longo a raccontarli.

Et si sa che non è architetto aprobat se non nel modo che fanno i principi quando vogliono favorire qualchuno che, anchora non habino lettere, lo privilegiano per dottore, et così è il Pelegrino, il qual non è aprobat se non per privilegio, et accioché si cognosca quanta differenza è da un architetto aprobat et non aprobat, io mi esibisco, piacendo alli ill.mi et vener.o Capitolo dilla Fabrica dil Domo, che, per un quisito che io darò al d.o Pelegrino, i quali saranno tutti apertinenti a un architetto, cioè di aritmetica,

⁵⁶ Della risposta di Barca si conservano due testimoni pressoché identici, presso ASDMi, X, Metropolitana, 61, e ACMMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 12.

giometria, architettura civile, architettura militare, prospetiva et altre sientie matematiche, di risolvere duoi delli suoi proposti a me.

Che io habbia assassinato mio zio nella robba et nel'honore, per modestia non gli voglio dare risposta, che gli andrebbe datta, ma lo fa chiaro molto lettere scrittomi dal detto mio zio quali, facendo il bisogno, io esibirò, donde si vederà la confidenza che tiene mio zio in me et particolarmente nell'ultima, scrittami ali 25 giugno 1583, del tenor che segue cioè:

«Carissimo nepote come figliuolo onorando, vi ho scritto già alquante volte dandovi nova quando mi son maritato et quando ho havuto un figliuolo et che Sua Alteza è statto mio compadre et li ha posto il suo nome cioè Carlo Emanuele et di molte altre cose, et non ho mai havuto niuna risposta da voi né alcuna nova delli fatti vostri, di che me son maravigliato, et havendo dimandato al Fiorentino se vi ha datto le lettere mie, ha detto ch'egli ha ordine di consignarle a casa delli sig.ri Tassi general delle Poste, per il che ho preso dubio che forse non ve le habbino datti, e però ho voluto avisarvene col farvi intendere che io son sano et che le cose mie passano bene, et così desidero d'intendere di voi altri tutti. Vi prego a voler far le raccomandationi mie a tutti gli vostri di casa et al s.r Gio. Battista Pusterla mio cugnato et mia sorella et a tutti li altri di casa et darne qualche volta nova di voi. Con questo mi raccomando di core. Da Turino ali 25 giugno 1583»

Sottoscritta «vostro come padre amorevole Jacomo Soldati» et sigillata, soprascritta «al molto mag.co ms. Pret. Ant.o Barca ingeg.ro di Milano mio nepote come figliuolo honorando».

Et non è vero che mio zio sia statto processato dalla Comunità né che se ne sia partito come disperato et che per opera sua si sia messo presso l'Altezza dil s.r Duca di Savoia, perché non si troverà mai processo alcuno in detta Comunità et, se è andato al servitio dil'altezza dil s.r Duca di Savoia, gli è andato con occasione, come lo sa molti sig.ri et infinite persone et particolarmente l'ill.mo s.r Danese Figliodoni gran cancelero, che detto mio zio è andato con occasione per livellare il novo naviglio che si trattava di fare da Invrea a Vercelli et da Vercelli in Lumelina, donde, havendo a trattare più volte con S. A. et cognoscendo il suo valore, li piacque di domandarlo al suo servitio, tanto più essendo per la bontà dil detto ill.mo sig.r gran cancelero favorito, cognoscendo anch'esso il suo valore, et lo ha apremiato con scudi cinquanta il mese et di più, havendo fatto un novo magistrato straordinario in Turino come a Milano, lo ha fatto anchora uno delli sig.ri maestri di quello magistrato, sì che tutte queste sue cose dette dal detto Pelegriano sono tutte falsità causati per haver io iustificato molti suoi errori et malitie nel modo come a basso et non perché io faccia per fare a piacere al detto d.no Meda, né che crede che io sia ignorantissimo né che io habbia assassinato mio zio né che io assassinarò anchora altri.

Le cose che io ho iustificato son queste, che più volte li molto r.di s.ri Lanfranco Reijna et Ottaviano Mantegatia, deputati dil vener.o Seminario, havendogli il detto Pelegriano fattogli fabricare un hedifitio ove si dice alla Canonica in Porta Nova, si sono lamentati che quella fabrica era mal fabricata et che minachiava ruina et il Pelegriano lo haveva estimata gagliardamente, cioè lire 23657 soldi 9, et che gli pareva a loro, anchor che non fussero architetti, che detta fabrica era mal fabricata et apretiata fuori d'ogni dovere, et così mi comandorno ch'io remisurassi et estimassi detta fabrica, ma io dilungai più de duoi mesi et non li voleva andare, perseverando di essere amico del detto Pelegriano, ma in quello instante intendei tante male qualità dil detto Pelegriano – cioè che non fa far fabriche né fa estimatione che non habbia intendimento di partire con i fabriceri, et di più, se gli occorre fare estimatione a un fabricero, fa la stima anchora gagliarda accioché senz'altro intende che vuol la sua parte, che fa anchora i disegni che non sono mai finiti accioché i fabriceri habbiano a stare con lui et darli tributo perché, non essendo finiti i disegni, sta a lui a crescere et sminuire l'opera, et, dove ha tributi, sminuisce l'opera onde i fabriceri bisogna che vadino a precipitarsi, anchora che non vogliono, o che lassino capitare l'opera a quelli suoi interessati – et puoi, tornandomi a sopragiongermi detti r.di sig.ri deputati havendo di nuovo il detto Pelegriano, sapendo che detti s.ri deputati si lamentano, per colorire meglio la cosa feci [*sic*] detto Pelegriano una fede al fabricere di detta fabrica che, oltre le lire 23657 soldi 9 che gli andavano pagati, anchora il valore de brente 150 di vino, d'onde detti s.ri deputati, vedendo tanta presuntione, mi tornorno a comandare strettamente ch'io remisurassi et estimassi ad ogni modo detta fabrica, et pur havendo inteso le sopradette qualità dil Pelegriano et essendomi comandato da' detti molto r.di s.ri qualli mi possono comandare, mi parse carico al debito mio se io non li fossi andato, e così li andai, dove trovai che erano fallati quasi tutte le misure et li pretij erano esorbitantissimi et la fabrica mal fabricata, et così ne feci relatione a' detti r.di sig.ri.

Intendendo questo, il Pelegriano et il fabricero cominciorno a parlare di me che cosa sapevo io misurare et, havendo io inteso, li feci dire che venessero sopra il luoco il Pelegriano et quanti altri ingegneri

volevano, che io li haverei fatto vedere tutti i suoi errori sì nelle misure quanto nelli pretij, onde li molto mag.ci et rever.di sig.ri Audoëno vicario generale, *** Spetiano, Lanfranco Reijna et Ottaviano Mantegatia, deputati del vener.o Seminario et di detta fabrica, con un notaro volsero che si andasse sopra il luoco et che si cognoscesse alla presentia loro se vi erano tali errori, onde il Pelegrino, se curava l'honore suo, doveva comparire, ma, sapendo lui che li erano infiniti errori, non comparse, ma, d'accordo con il fabricero, fecero comparire d. Gio. Battista Strada ingegnere et havevano una lista in mano di cose che dicevano che restavano da fare per voler coprire i suoi errori nelle misure, ma, alla presentia de' detti rever.di sig.ri, fu visto che detta lista era fuori d'ogni proposito et fu rietta et diedero ordine al notaro che scrivesse tutti li errori fatti nelle misure per il Pelegrino, et così si trovò, alla presentia de' detti r.di sig.ri, che erano fallate le misure de' muri, de' fondamenti, de' suoli, de' cieli, tetti, et che facevano la somma de lire 1909 soldi 12 (denari) 11, tutte a utile dil fabricero; di puoi, venendo alli pretij tra detto d. Strada et me, non fuissimo d'acordio, onde detto Strada fece la relatione separatamente havendo cresiutto di più pretij di quello haveva fatto il detto Pelegrino, credo lo facesse per coprire la somma di quello importavano detti errori fatti nelle misure fallate, et io feci la mia relatione de lire 1909 (soldi) 12 (denari) 11, et, per li pretij esorbitantissimi de' quali ne erano de quelli messi la mittà più et altri quasi duplicati, la somma de lire 4742 (soldi) 11 (lire) 7, oltra la fede che haveva fatto de brente 150 di vino, sì che, vedendo li r.di sig.ri tale differenza, fecero dimandare alcuni altri ingeg.ri, et alla presentia di essi r.di sig.ri vicario generale et deputati et delli molti r.di sig.ri Senica, Moneta, Caimo et altri delli detti ingegneri, cioè li d. Vincentio Seregno, Giuseppe Meda, Martino Basso, detto Strada et me, dovessimo dare conto delle nostre estimatione, ma il detto Strada non comparse, onde detti r.di sig.ri diedero ordine al detto mons.r Moneta, il qual è perfetto delle fabbriche di Mons.r Ill.mo et molto inteligentissimo nelle fabbriche, et a' detti ingegneri, che dovessino andare sopra il luoco con le nostre relationi et vedessero qual di dette relationi era de pretij esorbitantissimi o no; onde andorno detto r.do s.r Moneta et detti tre ingegneri sopra il luoco dilla fabrica con le nostre relationi in mano, cioè quella dil Pelegrino, quella dil detto Strada et di me, et per quello intesi ogniuno di loro ingegneri et detto r.do s.r Moneta ricordorno molti pretij delle fabbriche che havevano fatti fare nel medemo tempo che fu fatto detta fabrica et de quelli che facevano far in quello instante, et fecero i conti dei pretij de l'una et l'altra relatione, onde, tutti uniti insieme, fecero relatione al detto molto rever.do s.r vicario generale nel modo come segue:

«Eo die in vespere p.tus multum r.dus d.nus Moneta et p.ti magnifici d. ingegnerij coram p.to multum rever.do d.no vicario [...] venerunt et veniunt communem et concordem sententiam quod extimationem et pretia in relatione p.ti d. Strate apposita sint minus excessiva et exorbitantia verum extimationes et pretia in relatione p.ti d.ni Barce apposita fore et esse magis convenientia, aequa et honesta...».

Di più ho revisto alcune sue colaudationi, estimatione, accordij et errori fatti circa il scurolo et coro et altare et altre cose nella Fabrica dil Domo come meglio appare in processo [...] Et non trova il Pelegrino altra scusa se non che, circa alle misure fallate nella Canonica di Porta Nova, quello m.ro che ha misurato ha fallato in darli le misure, il che non è da credere, perché sono statti tanti et tutti a utile dil fabricero, et, essendo lui presente, doveva pur vedere come si facevano le misure circa alli pretij che, come sia differenza sei o otto per cento, che non è niente, dico che ha fallato più de 25 per cento tra li pretij et misure et altri duplicati, et come è detto di sopra.

Circa alle cose intorno alla Fabrica dil Domo si vol salvare con dire che sono statti accordij et incanti fatti per li r.di s.ri deputati che manegiavano a quel tempo et che hora li era presente hora no, et però è notorio che mons.r Caimo et mons.r Aijroldo, deputati in quelli tempi, hanno detto che il Pelegrino gli haveva dato a intendere a loro et al molto rever.do s.r Fontana hora una cosa hora un'altra, et questo ritrovarsi et non ritrovarsi alli accordij over incanti erano tutti intendimenti...

[?] settembre 1583

*Risposte pro Pellegrino alle accuse mosse*⁵⁷

Le imputatione contro il s.r Pellegrino che si contengono nel processo et examini se riducono in questi 4 cappi:

⁵⁷ ASDMi, X, Metropolitana, 61, s.d.

1. che è stato negligente mentre serve la veneranda Fabrica;
2. che è imperito et perciò sono seguiti molti errori in danno della Fabrica;
3. che ha intelligenza con li incantatori et altri che pigliano le imprese della veneranda Fabrica;
4. che le misure et estimatione che ha fatto, le ha fatto avvantaggiose et eccessive con danno della Fabrica.

Alla prima risponde che è stato condotta la sua opera dalla veneranda Fabrica a bene placito del Capitolo et già sono molti anni che serve, onde che, se ali s.ri deputati piaceva che egli fosse negligente, potevano a loro beneplacito dargli licentia.

Alla seconda dice che, quando fu eletto per architetto de detta veneranda Fabrica, fu eletto per la scienza et prudenza che egli havea tale qual l'havea et ha, in modo che, essendo eletto al lor beneplacito et essendo parte delli s.ri deputati che sono stati a administrare detta veneranda Fabrica, peritissimi nella professione che si tratta, come anco di presente gli ne sono, potevano comprendere se era et sapiente et esperto in detta professione, et al proposito loro potevano et dovevano, se non gli piaceva la sua opera et se gli pareva che cometesse errori, gli potevano dare licenza come anco sono soliti a fare li particolari che, non essendo serviti, dicono se prevagliano da un altro. Non però non possono pretendere alcuno danno contra l'architetto, tanto più quando non si comprende in esso dolo essergli alcuno.

Alla terza dice non esser vero né mai potrà constare, per non esser la verità.

Alla quarta risponde che le estimatione che ha fatto et misure le ha fatte come a esso è parso esser ragionevole et sempre presenti li deputati, et se li agenti della veneranda Fabrica li parevano vantaggiose o eccessive, potevano a loro piacere et dovevano dimandare revisione, come se comprende che così si fa giornalmente, et facendo l'ingegnere la estimatione et misura conforme al suo parere, non però egli se obliga in alcuna cosa, sendo che referisse quello che gli pare esser honesto, perché, quando entrò in detta Fabrica, non si faceva simile estimatione perché si lavorava a giornata, et che non fosse obbligato a far tal estimatione o misure apare ali hordini che ha prodotto in atto la Fabrica che è tenuto lo architetto a fare, et se si trovarà varietà in le misure et estimatione, non sarà cosa nova, perché è solito, poichè convien nel far le misure servirsi di diverse persone, che tutti pono far errore et, se vi ha colpa, deve esser de li s.ri deputati, quali dovevano antivedere se il detto architetto se, come era tenuto eccellente in l'architettura, s'era simile in la agrimensura, et non [porta] per questo che detto architetto, avendo fatto la fatica straordinaria, che non sia pagato conforme ali ordini del'Ecc. Senato!

Poichè chiaramente s'è conosciuto per il processo fatto che le imputacione et querelle datte contra il s.r Pellegrino sono state datte per calunnia et ingiustamente et che egli è huomo da bene et nell'arte sua tanto perito che non vi è alcuno che possi ragionevolmente dire d'esser suo superiore in detta professione d'architetto, hora li avversarij, quali sin hora sono andati nascondendo in non far scrivere nel sudetto processo il loro nome benchè sia notorio chi essi sieno, sapendo che, essendo le dette imputacioni et querelle false, finalmente gli sarebbe convenuto restare condenati come calunniatori a dimandare perdono al detto s.r Pellegrino, et oltre ciò anco a pagarli le spese et restitucio di honore, hano procurato de introdure in causa li molto r.di et ill.mi sig.ri deputati di detta Fabrica, credendo in questo modo schifare tale condemnatione et con stratagema et circonlocutioni essi avversarij hano fatto esibire, sotto tittolo de ecetioni contra l'esamine d'esso s.r Pellegrino, uno libello famoso contra detto rispondente et contra l'honore non solamente delli molto r.di religiosi quali per il tempo passato regevano et amministravano giustamente le cose della sudetta veneranda Fabrica, ma anco contra tutti li altri molto r.di et ill.mi s.ri deputati di detta Fabrica che da molti anni immediatamente indietro hano retta la detta veneranda Fabrica, et finalmente anco contra Mons. Ill.mo et R.do.

Prima, che detto libello sia contro l'honore de Mons. Ill.mo è cosa manifesta poichè S. S. R.ma fu quella che lo fece venire a Milano, havendo prima conosciuto esso s.r Pelegrino huomo da bene et nella professione dell'architettura perito et in essa experimentato, et hora in dette ecetione, o sia più presto famoso libello, si legge nella notacione (3) che egli era huomo de mali deportamenti et fugitivo et consequentemente che Mons. Ill.mo habia eletto persona mala et ignorante, et, parimente, nella (36) notacione si legge che detto ms. Pellegrino nulla sapeva et nella (52) che egli è imperito in tal professione onde che imprudentemente Mons. Ill.mo lo elesse per huomo da bene et esperto. L'argomento che li avversarij hano fatto in detta (3) notacione è che haveva egli scuti 40 il mese da S. Santità, non è verisimile che habbi volsuto lasciare tale provisione et altri emolumenti per accettare scudi 6 il mese. Qual argomento presso ali ignoranti puotrebbe suaderli qualche cosa, ma presso ali intelligenti resta de niuno

valore, perché molte persone si sono viste lasciare molto emolumento per servire a quello comandava Mons. Ill.mo et per l'affetione che portavano a esso Mons. R.mo, et il medemo ha fatto il detto architetto, si per li meriti de esso S.re come ancora per essergli vasallo et servitore.

Che tal libello sia de diretto contra l'honore delli molto r.di religiosi sudetti si comprende nella (5) notacione, dove si legge che S. S.rie molto r.de erano a lui favorevole et perciò a sua persuasione deliberorno de dare l'imprese all'incanto, et nella (18), dove se dice che il Capitolo faceva diverse ordinationi secondo li veneva significato dal detto architetto hora in un modo hora in uno altro, et nella (24), dove si legge che, quando egli non si trovava all'incanto, era perché aveva de già stabilito con quelli s.ri quello dovevano fare come che essi stasessero con lui, et nella (36), dove temerariamente si dice che, essendo ristretto il Capitolo solo in ecclesiastici, esso architetto era dominatore della Fabrica, et parimente nella (37), dove si legge che al Vailato fu fatto uno precetto d'ordine delli s.ri deputati per agradire al detto architetto, et finalmente nella (47), dove si dice che l'architetto mostrava li disegni solo a quelli dove haveva intelligenza, onde che per questa notacione si trattano detti s.ri deputati traditori et ignoranti.

Che esso libello sia anco contra l'honore et reputacione delli altri s.s. deputati che immediatamente furno nanti detti s.ri religiosi, et tanto contra i religiosi quanto contra' secolari, è cosa chiara, poiché essi molto r.di et ill.i s.ri hano aprobato esso architetto per idoneo anco per ordinatione, mentre per emulatione gli veneva opposto che havea fatto molti herrori nelle cose pertinenti alla ven.a Fabrica, come si legge nell'ordinatione exhibita nel processo fatta sotto il 1569, et continuamente per tale dal'hora in qua sempre è statto conosciuto da' detti molto r.di et ill.i sig.ri, et havrebbero fatto male se non l'havessero conosciuto per esperto in tal professione [...]

Resta che si risponda alle ecetione et ingiuste proposte fatte contra detto architetto a fin che hormai si venghi all'espeditiione de detta causa.⁵⁸

Si dice che per il processo non consta che egli habia fatto alcuna cosa in danno de detta ven.a Fabrica, né ch'egli habia comesso alcun delitto circa le cose partenente a detta Fabrica né a altri, né ciò può constare per non essere la verità, ma che dette ecetioni sono statte oposte per differire che non si venghi alle speditioni di detto processo et spetialmente a la (7) anotacione, che, se si legge l'ordine exhibitto et il processo defensivo fatto per il detto s.r Pellegrino circa quello che si dice ch'egli era obligato a fare, si trova giustificato che ha servato quello che dovea servare et ha fatto quello che li suoi antecessori faceano.

Dal medemo ordine del Capitolo esibito si chiarisce l'(8) notacione, percioché non si contiene in detti ordini che egli havesse a fare li disegni, anzi niun disegno, onde che non solamente deve havere il pagamento delli detti disegni ma de' tutti quelli disegni ch'egli ha fatto, et come anco ne consta ordinatione fatta per il Capitolo, che s'eshibisse.

Ala (15) si risponde che la pariete dell'organo verso la sacristia delli s.ri ordinarij esser stata approbata dal medemo ven.o Capitolo, et ne appare publico instrumento. Non havendo il detto s.r Pellegrino anco fatto la colaudatione di detta oppera, et se l'incantatore di detta impresa havesse comesso errore era a danno non della Fabrica ma di esso incantatore, sendosi con lui stabilliti li capittoli.

Et circa alle crosiere o sieno archi posti sotto la volta del schurolo novo, risponde che, havendo egli datto le misure giuste all'incantatore, a esso incantatore aparteneva atendere a detta impresa, facendola essa a suo risigo et essendo egli obligato a darla colaudata. Né si ritroverà che l'architetto fusse obligato stare assistente di detta oppera, et ciò si pò vedere per li ordini de già eshibiti, oltra che detta oppera de archi se è fatta soprabondantemente, come ciò detto architetto affermò a Mons. Ill.mo quando si fece tal visita.

Ala (17) dice che, se si lege la relatione fatta per il detto Basso et quello che sopra ciò scrisse detto sig.r Pellegrino, apparerà esser vero quello ch'egli ha detto.

Ala (18) si risponde che ancora hora si persevera in dare le oppere all'incanto, perché chiaramente si conosce che porta utile grandissimo alla ven.a Fabrica, et non è perché esso architetto vogli maneggiare la Fabrica a suo modo, anzi è ordine et comandamento [espresso] dell'ill.mo Cardinale al Capitolo che facesse tal promutacione da opere a giornata a darle sopra cedole <?> o all'incanto, come si fa.

[...]

Ala (32) non appare né mai puotrà apparere che sia partecipe in alcuna impresa, per non essere la verità.

⁵⁸ Per risalire al contenuto delle «notacioni» numerate tra parentesi: cfr. nota 23.

Ala (34) parimente dice non aparere ch'egli habbi fatto alcuni trattati aciò che la verità stasse nascosta et che non restituì li scuti mille al Ferno per farselo amico, ma sì perché il sig.re giudice Quincio havea dichiarato ch'esso sig.r Pellegrino non fosse in caso di haver [ristauro] et perché era fine al tempo di riscuotere li beni che per tal causa gli havea dato in pegno.

[...]

Ala (36) si dice che detti scarpellini et scultori si sono fatti inimici suoi per haverli discoperti esser dannosi alla Fabrica in non atendere a lavorare et perché il venerando Capitolo ordinò che l'opere s'havessero a dare all'incanto.

Ala (37) se è vero che fusse comandato al detto Vailato che non venesse in Fabrica et parimente a altri scarpellini, fu ciò meritamente fatto perché venevano sotto la Cassina a spezzare delle opere che si facevano dalli incantatori delle imprese, [per] la qual causa furono messe fuori cedole d'ordine del Capitolo, qual sono stante esibite.

Ala (38) si dice che il giudicio che vien fatto in questo caso non è buono, sendo che la comparatione che si facesse da buoi a uno huomo sarebbe falsa, et il medemo segue il fare comparatione de scarpellini a uno architetto dil qual si tratta, et il giudicare che essi scarpellini non habino fraudato né usurpato la Fabrica, affermano quello che non sano, portando danno di non poca importanza a detta Fabrica.

Ala (39) non è da dubitare che al Saregno avesse fatto errori nell'opera del baptisterio, poichè per ordinatione fu stabilito che detto batisterio se avesse a fare non conforme al principio dato per il detto Seregno ma al disegno del detto s.r Pellegrino, et così fu esequito, et detta opera è stata aprobata nella detta ordinatione fatta del'anno 1569, onde per sentenza si fece fine a tutte l'oppositione da lì indietro, et la mutacione del batisterio fu del 1567 quando l'ingegnere intrò in l'ufficio, come per fede apare et se esebisse.

[...]

Ala (41) si dice che, quantunque non sia stato incantato tutto l'altare della Madonna dell'Arbore, nondimeno parte di esso fu dato al prezzo dell'altare di Santa Agnesa, con che non sia anche stabilito esso prezzo, et si dimostra che detta parte fu data all'incanto per lo instrumento già esibito, né rileva alcuna cosa il dire che vi sarebbeno persone che lo farebbono per scuti 500 manco perché, oltre che queste sono parolle, vi è anco tal persone lo potrebeno fare, ma anco farlo guasto, in modo che, fatto che fusse, valerebbe mille scudi manco dell'altro...

[...]

Ala (43) si riconferma che il venerando Capitolo risolse di dare li cornisoni, architravi, termini et cherubini a ms. Tomaso Bosso perché era più perito et per tal era cognosciuto per le opere che già haveva fatte per la ven.da Fabrica, né era in potestà del detto s.r Pellegrino fare che tal opera si dasse al detto Bosso per non esser egli superiore al Capitolo, anzi sottoposto al Capitolo.

Ala (44), (45), (46), (47) apare della risposta nel processo a sufficienza et quello ch'hano oposto è stato opposto calunniosamente.

Ala (48) si risponde che non poteva né doveva dire che la sua consorte pigliasse danari per intelligenze che esso s.r Pelegriano avesse con li fabriceri, perché ciò non era vero.

Ala (49) si risponde non esser vero che detto s.r Pellegrino straciasse alcun disegno, ma ben esser vero che mons. Airollo s'era fatto inimico suo perché non voleva condescendere alle dimande ingiuste di Francesco Borella.

[...]

Ala (51) risponde che non è vero che per amancamento di esso s.r Pelegriano si sia disfatto et rifatto alcuna opera né che habia fatto guastare alcuna cosa, et, se sono statti messi ferramenti in opera, così anco conveneva in tal Fabrica.

All'ultimo che è le (52) conferma che il dar le opere all'incanto esser stato mente del venerando Capitolo et anco de Mons. Ill.mo, come egli intese dal detto Capitolo, et che è stato cosa utilissima alla ven.da Fabrica et ne vene esser di meglio almeno la terza parte di quello che si spende in Fabrica una volta l'anno, né esser vero che ciò si sia fatto perché risultasse in utile del detto architetto, ma sì perché era cosa utilissima alla Fabrica, come per esperienza si è compreso, et alla giornata si vien conoscendo di ben in meglio, tal incanti portar grandissima utilità alla Fabrica. Et che anco sia vero che le opere si faciano migliore et con maggior prestezza si può vedere chiaramente, poichè li incantatori sono obligati a dare le opere colaudate et ben fatte, et mentre li scarpellini lavoravano, o bona o mala che fosse statta l'opera, ricevevano nondimeno la loro mercede giornalmente, et in particolare, rispondendo alla parete dell'organo per mezo ala sacristia, dice che tal parete è statta colaudata doppo che si sono intese le

ragione del detto Hieronimo Quadro, et anco pagata d'ordine del ven.o Capitolo senza che il detto architetto habia colaudato detta oppera, come ne appare per instrumento rogato per il cancellero della detta Fabrica.

28 settembre 1583

*Replica pro Pellegrino alle dichiarazioni e stime di Giuseppe Meda e di Pietro Antonio Barca*⁵⁹

Si crede certo che tal libello non sie statto né visto né considerato dal ven.o Capittolo, perché, se fusse statto visto, non si sarebbe esibito, et, se pur havessero parlato per interesse della Fabrica, harebano taciuto quello che aspetta a altri per non essere al proposito, per le quale si vede aperta la inimicitia del Meda et Barca, nimico del s.r comparente [*Pellegrino*], oltra a la inimicitia se vede aroganza con ignoranza accompagnata, perché il Meda tassa il s.r comparente nell'arte della pictura et non si accorge che la verità è nota a ogni homo, lo tassa et in l'architetto [*sic*] detto Meda non ha mai fatto cosa alcuna che merta laude et il s.r comparente sono come si vede per tutta Italia famose.

Et non meno si dice con il Barca che è tanto insolente che ha ardire non di egualarsi al s.r comparente, ma anco superiore, et non si accorge che esso non ha mai fatto alcuna oppera se non insidie et tristezze, et dovevano pur tacere la cupola de Santo Vitore per honore de ms. Vincenzo Saregno suo colega, perché tal cascata procedete dalli fondi de' pilastri per non esser bene né ligati né grossi a bastanza le pietre vive, quali erano statti fatti dal detto ms. Vincenzo prima che il s.r comparente fossi domandato al detto servizio, né si vergogniano de dire il restante delle bugie aperte d'ogni persona, et particolarmente delli sig.ri che di presente sedeno nel Capitolo.

Però, perché si possi venire facilmente al merito et verità della causa de cui si trata con tutta quella verità che si pò, si fa la seguente notacione.

Questa è una visita qual dice haver fatta il Barca, ma non costa del 1582 signata H, la quale è uno sogno onde vole stimar quello che non intende né è sua professione, et prima dice che vol detrarre al pretio del schurolo, che è lire 33 soldi 16 il migliaro, fatto dal Chiocca, poiché il medemo Chiocca li fa in Canonica per lire 21 soldi 15, paragone desorbitante perché, se il Chiocca fa per tal prezzo la Canonica dell' Arcivescovato, è perché fu fatto il mercato de molti anni inanti la peste che le materie erano miglior mercato et ancora per haver il restante della fabrica de legniam e tutti li lavori di pietra viva [...] et si vede quanto se inganna il Barca perché vol pagare il scurolo solamente lire 21 (soldi) 15, et le prede sole vagliono condutte lire 24, come per fede apare a fol. 669, oltra la calcina, il sabione vivo et morto, manifatura, utensili, legniami da ponti et altre difficultà, però il scurolo l'ha stimato lire 33 (soldi) 16 considerato come altre volte è il lavorare con li lumi che, oltra la spesa delle cande, si fa poco lavoro et si strusscia materia assai, sabion vivo in particolare, et di scomodo alla materia poiché la si discaricava fuori delle porte del Domo, poiché le bestie non potevano intrare in chiesa et conveniva portarla a schena d'huomini sino al lavoro, et che tal pretio sia giusto ne appare fede delli principali ingegneri et architetti et capimastri, li primi de Lombardia [...]

Fa la medema prosomptione che parimente pone mano a quello che ha fatto il Capitolo et non esso [*Pellegrino*], per non esser patrone di loro ma lor son di lui, vole il temerario [*Barca*] detrarre precio ali cornisoni fatti per ms. Tomaso Bosso all'altare della Madonna dell'Albero et architravi, et il prezzo è statto stabilito dal Capitolo con molta dilligenza, fatto da quei s.ri come apare ordinacione a fol. n. 621, che fu messo le cedole de fare detti cornicioni e architravi per l'altare della Madonna dell'Albero con termini de angioli et cherubini et si fa ordinacione che li deputati eletti a tal incanto, che fu Cusano, Terzago et Pieno, trattano con ms. Tomaso Bosso, perito in l'arte, per causa de detti cornisoni, architravi, termini, de angioli et cherubini [...]

All'altare che ha fatto m.ro Bernardo Robiano parimente si mostra perfido a iudicare in le cose ove è imperitissimo, et mai ha fatto né ha fatto fare alcuni di essi sorte de lavori et de cosa alcuna costa, poiché non se pò sapere certo che costi lire 10 milia né 12 né in altre maniere fin che non è fornito, et è possibile che s'è fatto qualche disgrosso per ordine del Capittolo per sapere come sta la Fabrica con esso, ma non si può fare colaudacione né cosa certa fin che non è fornito, al qual fornimento vi va ancor molti mesi et forse anni [...]

⁵⁹ ASDMi, X, Metropolitana, 61, s.d.

Errore non è, ma è il suo, ch'è uno ignorante, quando si volse misurare li cornicioni del Bosso vi fu un poco de differenza tra detto Bosso et l'architetto, et per ordine del rettore o provincial che non mi ricordo, fu dimandato ms. Francesco Brambilla, ms. Martino Vimercato scultori et ms. Gio. Antonio Bescapè tutti scultori et scarpellini di Camposanto et parte di loro statti capimastri, et ancora il detto Bosso domandò per parte sua un altro che non mi ricordo, la qual disputa era in misurare il sporto della cornice o no, et da tutti fu risoluto che andava misurato, come ne potran far fede se vogliono dire il vero, et sapendo lui che havevano ragione per esser così il solito in tutte le città, lui se quitò, ma questo goffo del Barchino, et goffo ancora quello che gli crede, credesi di misurare uno pezzo de terra, et non sapendo quello che si faci, per esser la prima volta che habbi mai misurato sassi simili, mette queste confusione. [...]

Inimicitia del Basso è aperta perché si vede per la sentenza che diede il Capitolo contra esso per oppositione false ch'egli diede simile a queste, onde fu dichiarato per perpetuo silenzio, la quale sentenza fu l'anno 1569, et si è esibita [...]

Inimicitia del Meda per esser prima invidioso et perché ha detto che lui [*Pellegrino*] haveva assassinata la Fabrica et inganata perché prima, quando si disse de far le ante dell'organo del Domo, trovorno da valenti homini che li volevano fare per scuti 750 et egli [*Meda*] con fraude fece tanto che furno datte a esso. Il qual promise de far cosa eccellente et volersi rimettere del precio all'arbitrio del Capitolo con presta espeditione, ma non ha ateso a cosa alcuna perché l'ha tenute forse sedeci anni, non ha servito bene per essergli dentro infiniti errori, et all'ultimo ha praticato in modo che ha havuto 1750 scudi per mezo del s.r Prospero Visconte perché in lui fu remissa l'estimatione, et, se gli ha domandato quello che gli viene, è statto per vederlo uno ingrato et, quanto al star meglio o peggio quello ch'egli ha fatto per aiutarlo altramente andava in prigione, ogniuno lo può giudicare et può vedere anchora, essendo lui intieramente pagato, se è honesto che lui non habbi la parte sua; lui non ha mai havuto niun servizio da esso, anzi egli vene una matina a visitare certi suoi risi lontani 4 miglia per ordine del magistrato et fece tal relatione che per quelli non potetti otener cosa alcuna et ancor come è notorio che ha fatto sempre contra di me [...]

La inimicitia del Saregno apare perché ha sempre tenuto perché il comparente habbi fatto molti officij contra di lui poiché entrò in loco suo, et questo non è vero, anzi parlai per lui, come ne può far fede l'ill.mo Cardinale et sig.ri deputati di quel tempo et è nimico [...]

Ms. Vincenzo non faceva disegni de stattove né le sapeva fare [...]

Se esibisse anco l'ordine che fa il Capittolo di pagarmi de tutti li disegni del scurolo et coro, poiché fin allhora fu giudicato che non fosse cosa appartenente all'architetto, considerando che era honesto che, se si gionge fatica a uno, che anco si acresca il premio, come ancora di presente domando tutte quelle fatiche che ho fatto simile a quelle et de altre fatiche fatte, se bene apartiene all'architetto, ma che non vi era niun pensamento de farle quando intrò in questo officio.

Et, sebene ho risposto così pienamente non essendo obligato, l'ho fatto per mia sodisfatione et non per obbligo, poiché non vi è cosa né in processo né in altro che astringa.

[...]

Quanto a li disegni che ha sempre fatto il s.r comparente, sempre l'ha mostrati secondo li bisogni, in Capitolo et fuori di Capitolo, et se non si fossero visti le opre non si sarebono fate, il qual non sa né è informato che vi sia ordine che, fatto che sono li disegni, si dovessero riporli in lo archivio de la Fabrica, ma, se questo vi era, tochava ali deputati porvili, la qual ordinatione che ha prodotto la Fabrica non pò stare, perché li disegni conviene che stiano in mane dal'ingegneri o capimastri per poter divisar la loro forma con chi fa l'opera acioè essa opera si faci conforme ali disegni, che questo non si pò fare stando li disegni oculti [...]

16 settembre 1583

Pellegrino a Carlo Borromeo⁶⁰

[da Milano]

Il S.r Duca [*di Terranova, governatore di Milano*] vole che io parti per Spagna per questo passaggio che fa il Principe perché di novo viene istato da Sua M.tà che io vada, et il s.r vichario chriminal dice che

⁶⁰ BAM, F 165 inf., c. 150r

è in ordine per spedire la cosa mia a tempo, il qual conviene che sia dentro da otto giorni, ma resta solo che il s.r vichario generale vedi un sumario con far una congregazione o due, ma, perché è molto occupato in altro, io dubito che non mi spedischa, et io a modo nisuno mi voglio partire senza tal risoluzione, la qual non intendo che sia per altro se non conforme alla giustizia; per tanto priego V. S. Ill.ma che si vogli dignare di comandare al detto s.r vichario generale [*Audoëno*] che vogli lassiare qualche altra cosa et spedirmi, et mando uno a posta per portare a Milano questo ordine, aciò possi fare mio viaggio con la santa benedictione di V. S. Ill.ma.

16 ottobre 1583

Carlo Borromeo al vicario criminale (Giovanni Antonio Bignardi)⁶¹
[da Parma a Milano]

Dovendo ms. Pellegrino andare fra pochi di in Spagna, non mancate con ogni sollecitudine di attendere a tirare innanzi la sua causa, facendo per questo le diligenze che si restò nella congregazione doverci fare per conto di essa.

Il Signore vi benedica.

23 ottobre 1583

Pellegrino a Carlo Borromeo⁶²
[da Torino a Milano]

Scrissi, mentre V. S. Ill.ma era a Parma, a mons.re Moneta che a Quella dicesse che il S.r Duca de Savoia mi faceva intendere che venessi a Turino, et mi fu detto ancora che era per la chiesa per riporvi il San.mo Sudario, et dissi ancora che io non voleva venire se prima non haveva risposta da V. S. Ill.ma, per sapere se gli socoreva altro di quello che altre volte fu ragionato, ma io non aspettai poichè molta istanza n'era fatta dal detto S.r Duca, et per questo di presente sono a Turrino et S. Altezza si risolve che io gli disegni una bella chiesa, et non nel Duomo ma in la piazza del Castello, con uno monasterio ove possi stare religiosi in qualche numero per officiare detta chiesa, et così farò.

Scrissi ancora a V. S. Ill.ma che volesse dare ordine al s.r vicario generale [*Audoëno*] che spedisse la mia causa secondo li termini di giustizia, poichè era passato tanti termini al Fisco et ala Fabrica et a altri che habbino voluto importunare in spatio de dui anni, poichè, subito ritornato a Milano, partirò per Spagna, al qual viaggio non voglio andare se prima non se conosce la verità, se bene, per quello ch'io intendo, il vicario generale mi è contrario fuori de ogni ragione...

19 gennaio 1584

*Assoluzione di Pellegrino*⁶³

Nos Io. Antonius Begnardus, iuris utriusque doctor, clericus Mutinensis, in causis criminalibus Curie Archiepiscopalis Mediolani vicarius et in hac parte ab ill.mo et r.mo D. D. tituli Sancte Praxedis presbitero Cardinali ac Archiepiscopo Mediolanensi dellegatus, pro tribunali sedentes et solum Deum pre oculis habentes in causa et causis coram nobis vertentibus inter reverendum dominum promotorem fisci Curie nostre et spectabilem dominum Salustium Crispum syndicum et procuratorem venerande Fabricae Ecclesie Maioris Mediolani ex una et dominum Pellegrinum de Pellegrinis architectum reum conventum, inquisitum et processatum rigore visitationis prefate venerande Fabricae dicte Ecclesie Metropolitanae Mediolani, ordinatur et inceptur per dictum ill.um dominum Archiepiscopum de et super

⁶¹ BAM, F 69 inf., c. 270r

⁶² BAM, F 165 inf., c. 501r

⁶³ ASDMi, X, Metropolitana, 74, 19 gennaio 1584 (pochi mesi prima, il 3 ottobre 1583, era stato assolto da ogni accusa anche Giovanni Fontana). Sembra che, proprio in concomitanza con l'assoluzione del 19 gennaio, il «piccapietre» Battista Vailati abbia sporto nuove accuse contro Pellegrino: il processo che ne consegue, affidato dalla Fabbrica al giureconsulto Nicolò Mandello e, in un secondo momento, al giovane Guido Mazenta, si conclude con l'assoluzione dell'architetto in data 11 marzo 1585 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 206, 220-221).

eo quod ex eius domini Pelegrini imperitia et modellos operarijs dicte venerande Fabrice male datos, termini et multa alia petra marmoris devastata fuerunt, cornisoni iuxta chorum, architrabes, scala organi, duo lavelli aquae sanctae et parietes circum circa scurolum constructas ex lapidibus coctis ac solium baptisterij completum de eius ordine uti male designatum ac intellectum demolita fuerunt, quod negligens fuerit in visitando Fabricam, operarios et marmora e montaneis venientia, nec lapides nigros et rubeos mensuraverit [...]

Christi nomine invocato, dicimus, sententiamus, pronuntiamus et declaramus per hanc nostram sententiam, quam de iuris peritorum consilio pariter et assensu in his scriptis fecimus, nec non et de consilio et voto reverende Congregationis huius tribunalis a qua pluries fuerunt examinata et ventilata cum eius processibus merita dicte cause seu causarum huiusmodi, prefatum dominum Pellegrinum architectum, tamquam non repertum culpabilem nec de iure punibilem, ex hactenus deductis absolvimus et liberamus et pro absoluto et liberato haberi volumus eum, hac tamen declaratione...

5. Interni di Pellegrino. Palazzo Regio Ducale

A pochi anni di distanza dal suo arrivo, nonostante la massa degli impegni per la Fabbrica del Duomo e negli altri cantieri aperti in città, Pellegrino Tibaldi inizia a prestare la sua opera come «ingegnere» al servizio della Regia Camera, l'organo del governo spagnolo preposto all'amministrazione finanziaria dello Stato di Milano. La versatilità dispiegata fin dagli anni trascorsi nelle Marche e l'autorevolezza che veniva dalla nomina ufficiale ad architetto del Duomo rendevano Pellegrino la figura ideale per assumere un ventaglio di mansioni, progettuali o anche solo consultive, che andava dall'ingegneria idraulica all'architettura militare.¹ Tra queste erano compresi tutti i lavori, strutturali o di allestimento interno, che interessassero le sedi del governo spagnolo in città, vale a dire il Palazzo Regio Ducale (l'odierno Palazzo Reale), residenza del governatore, e il Castello, dove era acuartierato il castellano con la guarnigione spagnola al suo comando.

Fin dall'inizio della dominazione spagnola l'edificio trecentesco del Palazzo Regio Ducale, lasciato ai margini della scena cittadina da quando Galeazzo Maria Sforza aveva trasferito la corte nel Castello, era tornato ad essere residenza di governo: al suo interno, infatti, trovavano posto sia gli appartamenti del governatore e del suo seguito che gli uffici delle magistrature cittadine più importanti (Senato e Cancelleria).² I primi erano dislocati nei corpi di fabbrica affacciati sul cortile più interno, occupato dal giardino, mentre gli uffici, così come le sale di rappresentanza, si disponevano intorno alla corte principale, il grande piazzale porticato destinato ad accogliere chiunque entrasse dal portale di piazza del Duomo. A partire dal governo del marchese Alfonso d'Avalos (1538-1546), l'edificio diventa una sorta di cantiere ininterrotto, sia per le ristrutturazioni degli ambienti interni, spesso rinnovate con l'avvicinarsi dei governatori, sia per l'allestimento di apparati effimeri destinati a banchetti, tornei e rappresentazioni teatrali in occasione dei ricevimenti illustri. Il Palazzo, infatti, costituisce la tappa finale nel ben definito percorso degli ingressi solenni a Milano ed è qui che soggiornano i regnanti in visita: già nell'agosto 1541, per l'arrivo in città di Carlo V, D'Avalos aveva fatto sistemare l'edificio perché risultasse degno dell'imperatore. Il letterato Giovanni Alberto Albicante, nella cronaca rimata dell'evento, registra che: «ritorna for del Domo il Sacro Augusto [...] in corte se ne va, corte perfetta / Qui non si vede loco, che sia angusto / anzi capace, come cosa elletta. [...] Risplendon per la corte i loggiamenti / camere et sale, de brocati d'oro / in terra li tapeti, alti gli argenti / con gran recami de sottil lavoro...»;³ non si sa se, tra questi «recami», figurasse già la serie di sedici arazzi raffiguranti «tutto l'Universo», per la quale erano stati pagati, nella primavera del 1539, il pittore Giovanni Demio e, come

¹ Per un profilo di Tibaldi come ingegnere camerale – una mansione segnalata fin da BENAGLIO 1711, p. 77 (le pp. 75-76 sono utili per capire le mansioni previste dall'incarico) ma di cui, ad oggi, non si conosce con precisione l'inizio – si può partire da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 38, 40, e da ultimo: F. Repishti, in *Ingegneri* 2007, pp. 143-144.

² Per un'utile sintesi della storia dell'edificio, tenendo conto della tesi di laurea, discussa con Paolo D'Ancona, di Luigia TAMAGNI 1936 e della monografia di Giacomo C. BASCAPÈ (1970), da ultimo: CAPRA 2001, e in particolare pp. 18-22. Offre molti spunti, ben oltre la prospettiva musicologica, DAOLMI 1998, e in particolare, per il teatro di corte, pp. 29-63, 67-69, mentre, più di recente, CREMONINI 2012 ha provato ad analizzare i cerimoniali di corte. Nonostante il trasferimento della corte sforzesca, il palazzo non era stato abbandonato, tanto che, nel 1517, sembra che vi risieda Francesco I (un ordine per la pittura del suo stemma all'ingresso è conservato presso ASCMI, Località milanesi, 255: reso noto da BASCAPÈ 1970, p. 20).

³ ALBICANTE 1541, s.n.p. Sull'ingresso di Carlo V a Milano: LEYDI 1990, pp. 14-19; 1999, seguito da VENTURELLI 2001, pp. 51-65.

consulente, il geografo Giovan Giorgio Settala.⁴ Di certo, però, Carlo V fa in tempo a vedere il ritratto del governatore, effigiato a figura intera mentre richiama le sue truppe, che Tiziano aveva realizzato e portato a Palazzo per l'occasione (oggi al Museo del Prado), e forse anche la *Santa Caterina* in bronzo di Jacopo Sansovino che Pietro Aretino aveva inviato in dono da Venezia l'anno prima.⁵ Per i festeggiamenti nel Palazzo il marchese aveva commissionato all'intagliatore Giovanni Battista da Corbetta – coinvolto anche nella messa a punto degli archi cittadini – «molti trionfi di giostre, torneamenti e tragedie [...] et, essendo rarissimo nell'inventioni, però rapresentò all'imperatore Carlo Quinto sopra una tavola tutto il trionfo che li fu fatto con ordinanza, tutto di figure picciole, cosa rarissima».⁶

Di lì a pochi anni, sotto il governo di Ferrante Gonzaga (1546-1555), Corbetta sarebbe stato impiegato anche per l'ingresso in città del giovane Filippo II, ancora principe (dicembre 1548): in questa occasione l'architetto di fiducia di Ferrante, il toscano Domenico Giunti, già incaricato di rifare alcune aree del Palazzo (gli appartamenti del governatore e gli uffici della Cancelleria), provvede a miglierie e ampliamenti, tra i quali le nuove stalle a ridosso del contiguo Arcivescovado – su cui fa «depingere dui cavalli grandi fora de cadauna porta» –, uno scalone monumentale a due rampe per accedere alle sale di rappresentanza, il nuovo allestimento della «sala grande» con quattordici colonne recuperate dal monastero di Santa Maria del Pilastrello a Binasco, e persino alcuni complementi d'arredo.⁷ Qualche dettaglio sulla decorazione interna si ricava dai resoconti della visita: per esempio, durante il banchetto «en la casa de don Hernando de Gonzaga», in una sala «para solo aquel efeto hecha y labrada de nuevo», il principe Filippo si incanta a osservare la serie di otto arazzi monumentali – i cosiddetti *Fructus Belli* – con le imprese militari di Ferrante, finita di tessere a Bruxelles, solo un paio di anni prima, a partire da cartoni tradizionalmente riferiti alla bottega di Giulio Romano.⁸ Come era stato per

⁴ LEYDI 1999, pp. 111-115; la presenza di Giovanni Demio a Milano può ora contare sulle precisazioni di SACCHI 2016b. Per Settala: S. Leydi, in *Ingegneri* 2007, pp. 130-132.

⁵ Per l'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* del Prado (inv. POOO417): WETHEY 1966-1975, II, pp. 79-80, n. 10. La *Santa Caterina* di Sansovino è spedita a Milano il 22 dicembre 1540 insieme con un «quadruzzo» di Tiziano che, per Wethey, potrebbe essere un bozzetto della tela del Prado, ancora da recapitare (AGOSTI 2016, p. 130, nota 44, ma tutto l'articolo è utile per ripercorrere i rapporti di Tiziano con Milano).

⁶ MORIGIA 1595, p. 288; cfr. CAIRATI 2011-2012, pp. 1-2, 195-196, n. 125, e SACCHI 2020a, pp. 134-135.

⁷ Per i lavori commissionati a Giunti nel Palazzo, dopo le aperture di BARONI 1938, pp. 333-335, e di SCOTTI 1977a, pp. 101-102, 107, note 36-41; SOLDINI 2007, pp. 271-274, 297-298 (cfr. anche per il contesto dell'intervento: MOZZARELLI 1992, e in particolare pp. 308-309). Se non vado errato, lo scalone a doppia rampa è elogiato, a un secolo di distanza, da Carlo Cesare Malvasia durante il suo soggiorno milanese: *1667 Malvasia* 2017, pp. 17, 53-54.

⁸ Per la descrizione del banchetto, allestito il 1 gennaio 1549 per festeggiare le nozze di Ippolita Gonzaga, figlia di Ferrante, con Fabrizio Colonna: CALVETE DE ESTRELLA 1552, cc. 29r-30r (e, più in generale, per il soggiorno milanese del principe: cc. 21r-33r; cfr. per gli arazzi esposti: LEYDI 1999, p. 110, nota 98). Per l'ingresso di Filippo II a Milano: LEYDI 1990, pp. 19, 38-41. Per la serie dei *Fructus Belli* – oggi divisa tra il Musée National de la Renaissance di Écouen (inv. Éc. 101a-b), la Edward A. James Foundation di West Dean e i Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (inv. Tp. 14) – e il problema dei cartoni relativi (tre superstiti presso il Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3531-3533), che sarebbero stati elaborati a partire da bozzetti di Giulio Romano: G. Delmarcel, in *Gli arazzi* 2010, pp. 78-95, n. 6 (secondo Dominique Cordellier i cartoni sono da riferire a Benedetto Pagni, un'intuizione che trova concordi MARINELLI 2000, p. 79, e BERZAGHI 2014, pp. 271-272). Forse non andrebbe trascurato il peso di queste rappresentazioni monumentali sul panorama figurativo milanese se, solo per fare un esempio, l'arazzo che rappresenta *La cena degli ufficiali* appare quasi un precedente diretto per la composizione della *Cena quadragesimale* affrescata da Giovan Paolo Lomazzo nel refettorio di Sant'Agostino a Piacenza (oggi perduta). D'altronde, l'esercizio di copia dagli arazzi non era un fatto strano, come testimonia il passo di Vasari su Giulio Campi, che da giovane «studiò assai alcune tele colorite fatte in Roma di mano di Francesco Salviati, che furono dipinte per fare arazzi e mandate a Piacenza al duca Pier Luigi Farnese» (VASARI 1550 e 1568, V, p. 426). Per altre serie di arazzi appartenute a Ferrante e verosimilmente esposte nel Palazzo di Milano: G. Delmarcel, in *Gli arazzi* 2010, pp. 108-117, n. 8 (*Puttini*); pp. 118-131, n. 9 (*Storie di Mosè*);

Carlo V, sulla tavola, a mo' di *dessert*, figura la riproduzione in miniatura dell'ingresso solenne di qualche giorno prima, con tanto di archi trionfali «pintados y dorados» e con i vari partecipanti, ordinati per categorie: anch'essa opera di Giovan Battista da Corbetta.⁹

Ricostruire l'assetto del Palazzo nel Cinquecento – la distribuzione interna degli spazi così come gli interventi decorativi – è impresa ardua: dopo il radicale rifacimento neoclassico di Giuseppe Piermarini (iniziato nel 1773), voluto dall'arciduca Ferdinando d'Asburgo, non è rimasta alcuna traccia di questa stagione. Anche la documentazione superstite, ad eccezione di quanto accennato, non è molto generosa sugli sviluppi del cantiere negli anni dei primi governatori spagnoli. Non è chiaro, per esempio, a cosa si riferisca il poeta Anton Francesco Raineri quando, nelle *Pompe* (1553), ambienta una mascherata dedicata ai poeti d'amore all'interno di un'«amplissima corte collonnata intorno et adornata nuovamente di figure bellissime»:¹⁰ sembra che stia parlando del Palazzo Regio Ducale, ma, per quanto noto, l'unica decorazione del cortile d'onore era, ormai da quasi un secolo, il ciclo con *Eroi ed eroine dell'antichità*, corredato da epigrammi di Francesco Filelfo, che Bonifacio Bembo insieme con altri pittori «compagni» aveva affrescato sui pilastri.¹¹ L'avverbio «nuovamente» impiegato da Raineri fa pensare che si tratti di un intervento ancora sconosciuto o forse, più probabilmente, di un allestimento effimero. Nell'autunno del 1554, subito dopo la nomina di Filippo alla guida del Ducato di Milano, al centro di questo stesso cortile è esposta provvisoriamente la sua effigie in bronzo, realizzata da Leoni Leoni e identificata con la statua a figura intera oggi al Museo del Prado (inv. E-272): nonostante «parve fatta a posta», e dopo essere divenuta il tema prediletto di tutta una schiera di poeti, è trasferita in un momento imprecisato alla corte di Spagna.¹²

La messe documentaria per fortuna si infoltisce negli anni successivi e permette di seguire con agio maggiore lo svolgersi delle campagne decorative all'interno del Palazzo Regio Ducale.¹³ Qui l'attività di Pellegrino si scala a partire dal 1574, nel momento in cui è governatore il marchese di Ayamonte, Antonio de Guzman y Zúñiga (in carica dal settembre 1573 all'aprile 1580).¹⁴ Dal punto di vista delle preferenze figurative, come quasi tutti i suoi predecessori, e

pp. 148-161, n. 12 (*Storie di Enea*), pp. 194-195 (i cosiddetti «Bois de Sognes», ispirati a Ovidio, undici «Boschellii» e le storie di *Cefalo e Procri*).

⁹ CALVETE DE ESTRELLA 1552, c. 29v; MORIGIA 1595, p. 288; cfr. VENTURELLI 2001, p. 80; CAIRATI 2011-2012, pp. 2, 198, n. 128, p. 200, n. 131.

¹⁰ RAINERI 1553, p. 177 (recuperato da BASCAPÈ 1970, pp. 31-35), sta descrivendo una «signorile e sontuosa festa dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Presidente [*Francesco*] Grasso», e si capisce che è ambientata a Palazzo Ducale perché, più avanti nel testo (p. 181), riferendosi allo stesso luogo di p. 177, si usa l'espressione «nella detta Corte». Per l'occasione la corte era «coperta tutta di sopra di panni azzurri», un espediente forse simile all'«entrecielo» descritto da CALVETE ESTRELLA 1552, c. 29r, per il banchetto allestito in onore di Filippo II.

¹¹ Per il ciclo e il suo corredo di epigrammi: CAGLIOTI 1994.

¹² MORIGIA 1595, p. 344. La statua è stata identificata da LEYDI 1999, pp. 183-184, nota 2 (ripreso da GEREMICCA 2018, che trascrive una lettera del 1 novembre 1554, di Niccolò Secco al cardinale de Granvelle, da cui è tratta la citazione; cfr. anche LEYDI 2004, p. 628, nota 65, per la possibilità che, nella stessa occasione, fosse stato esposto anche un altro bronzo di Leone Leoni: il *Carlo V che calpesta il Furore*, oggi al Museo del Prado, inv. E-273. Forse non è un caso che a due statue di Leone, raffiguranti *Carlo V e Filippo II*, sia dedicato un epigramma latino del milanese Publio Francesco SPINOLA 1563, pp. 52-53).

¹³ In questi anni il cantiere del Palazzo Regio Ducale si ricostruisce incrociando i documenti conservati presso ASMi, Autografi, 104, fasc. 1, 27; 106, fasc. 11; Atti di Governo, Culto, p.a., 1080; Registri delle Cancellerie dello Stato, serie XXII (Mandati), 21-33. A partire da MALAGUZZI VALERI 1901, pp. 327-335, si sono interessati alla vicenda, anche se da diverse angolazioni: BASCAPÈ 1970, pp. 25; BURATTI MAZZOTTA 1990, p. XLIV; GORLA 1994-1995, pp. 45-46, 169-171, n. II, 228-234, nn. E-L; BORA 1998, pp. 48-51; LEYDI 1999, pp. 187-199; AGOSTI, STOPPA 2014, pp. 300-301, nota 28; GIANI 2019, pp. 83-85, e, da ultimo: REPISHTI 2020.

¹⁴ Per il marchese di Ayamonte si può partire da RAPONI 1962; MANCINI 1998, pp. 106-108, immagina che il primo incontro tra il governatore e Tibaldi sia stato facilitato dal fatto che Carlo Borromeo, a cavallo tra 1574 e 1575, era sceso a Roma per il Giubileo indetto da Gregorio XIII.

nonostante il passare degli anni, il marchese vive nel mito “imperiale” di Tiziano: a due settimane dalla nomina, infatti, tenta di avere ad ogni costo attraverso l’ambasciatore spagnolo a Venezia, Diego Guzmán de Silva, una *Madonna con il Bambino* vista tempo prima in casa dell’anziano pittore.¹⁵ Come dimostra il fatto che, dopo un solo mese, il quadro fosse già arrivato a Milano, Tiziano doveva essere particolarmente sensibile alle richieste dei governatori, dal momento che era attraverso le casse dello Stato di Milano che continuava a ricevere la paga concessagli da Carlo V nel 1541. L’Ayamonte però, deluso dalla qualità del dipinto, fa intendere di non apprezzare l’ultima maniera di Tiziano, s’informa sul modo in cui il lavoro è spartito in bottega e fa pressione sull’ambasciatore perché soddisfi la sua volontà di «acrecentamiento con pinturas de su mano»: in particolare lo interessano quadri di soggetto religioso («y, siempre que le haya bueno de devoción, holgaré más con él que de pohessia») e, stando alla fitta corrispondenza dei due anni successivi (1575-1576) – non senza un tentativo anche dopo la morte dell’artista – deve essere riuscito ad ottenere altri dipinti che purtroppo non si riesce a identificare. Più a portata di mano, invece, il cremonese Bernardino Campi, che, in veste soprattutto di ritrattista, aveva incontrato il favore dell’élite spagnola fin dai tempi di Ferrante Gonzaga:¹⁶ grazie al senatore Marco Antonio Arese, un paio di dipinti di Bernardino su pietra di paragone, tra cui una «faccia del Nostro Signore», giungono nelle mani del governatore, che li avrebbe apprezzati al punto «che volle conoscere Bernardino e, conosciuto che l’ebbe, tanto se gli mostrò affabile et amatore del suo valore, che Bernardino ha conseguito dall’umanità di questo prencipe, per suoi amici, segnalati favori, e tuttavia ne conseguisse».¹⁷ Curiosamente il coinvolgimento di Pellegrino, uomo di fiducia di Carlo Borromeo, nel cantiere del Palazzo Regio Ducale avviene in un periodo di forte tensione tra l’arcivescovo e il governo spagnolo, che si era originato durante il mandato del governatore precedente, Luis de Requesens (in carica nel biennio 1572-1573). Il contrasto verteva sul tema dell’autonomia della giurisdizione ecclesiastica rispetto al potere civile in questioni quali il diritto di avere una «famiglia armata», di esercitare la giustizia per i reati contro la religione, di intervenire sulle questioni di decenza pubblica...¹⁸ Carlo intendeva queste facoltà come condizione necessaria per l’efficacia della sua azione pastorale ma, per Requesens, si trattava soltanto di una rischiosa invasione di campo da parte del «mayor rebelde que nunca V(uestra) M(ajestad) ha tenido»:¹⁹ lo scontro porta, nell’estate 1573, alla scomunica del governatore che, di lì a poco, è inviato da Filippo II nelle Fiandre nella speranza di pacificare la situazione. Pur senza arrivare a uno

¹⁵ Per la fitta corrispondenza tra il governatore e l’ambasciatore spagnolo a Venezia: MANCINI 1998, pp. 81-109, 378-380, 382-385, 387-388, 390-400, 405-421, 423-424, 439-440, nn. 256-258, 260-265, 267-268, 270-281, 285-301, 303-305, 10, che suggerisce, solo per ipotesi, l’identificazione del dipinto ricevuto a Milano con la *Madonna Mond* presso la National Gallery di Londra (inv. NG3948).

¹⁶ Per un esordio di Bernardino a Milano anticipato al 1547, anno in cui firmerebbe una perduta *Assunzione* ricordata nel monastero di San Girolamo di Castellazzo, a fine Settecento, da Marcello Oretti: AGOSTI, STOPPA 2014, pp. 297-298. In assenza di opere superstiti, i rapporti dell’artista con i governatori si ricostruiscono grazie alla biografia redatta da Alessandro LAMO (1584).

¹⁷ LAMO 1584, p. 102: «[Bernardino] fece al medesimo illustre Sig. Marc’Antonio Arese nell’istesso tempo sopra pietre da paragone un Crocifisso, la faccia del Nostro Signore, e due Pietà. Uno di questi quadri, e la faccia sodetta, esso Signore mandò a donare all’eccellentissimo marchese d’Ayamonte...». Per Marco Antonio Arese e il lungo rapporto con Bernardino Campi, a cui, in momenti diversi, commissiona una *Giuditta con la testa di Oloferne*, i ritratti, suo e della moglie Ippolita Clara, nonché la pala per l’altare della sua cappella in San Vittore al Corpo: RENZI 2017, pp. 195-197, nota 39.

¹⁸ Per ricostruire le dinamiche di questo conflitto si può ancora partire da PRODI 1957. Per capire lo sguardo dei governatori spagnoli nei confronti di Carlo: MASELLI 1979; per l’azione dell’arcivescovo è molto prezioso il carteggio scambiato con la corte di Spagna (che copre gli anni 1572-1581): *Milano e la corte* 2008 (e, al suo interno, MOZZARELLI 2008).

¹⁹ POLITI 1976, p. 15, nota 3; MASELLI 1979, p. 17 (lettera del 4 ottobre 1573, di Luis de Requesens a Filippo II).

scontro così aperto, lo stato di tensione prosegue anche con il successore, il marchese di Ayamonte, che, tra le altre cose, si dimostra da subito contrario ai provvedimenti dell'arcivescovo riguardo ai «disordini» di feste e carnevali, «alli quali – come scrive Carlo stesso – [il marchese] ha dato questi tre mesi troppo notevole fomento con fare egli, così vecchio come è, mascara».²⁰ Tutti gli anni Settanta sono segnati da continui dissidi tra i due poteri al punto che, a Roma, gli ambasciatori del re si rivolgono direttamente a papa Gregorio XIII perché ponga un freno alle pretese dell'arcivescovo milanese; nell'agosto 1579, e fino al gennaio dell'anno successivo, anche Carlo si reca nell'Urbe per intervenire nelle trattative con il governo spagnolo ma, di fronte all'impossibilità di giungere a un accordo, decide di agire in autonomia rispetto alla Santa Sede e di inviare, come suo legato alla corte di Filippo II, il fidato Carlo Bascapè. Nella rete brevemente delineata di questi rapporti, destinati a cambiare radicalmente proprio a partire dal 1580, si inserisce l'attività di Pellegrino, e il carattere privilegiato della sua posizione, a cavallo tra i due mondi, è dimostrato dalla vicenda che segue. Stando alle parole di Tibaldi, sembra che fosse stato il governatore in persona, il marchese di Ayamonte, a convocarlo per lavorare nel Palazzo Regio Ducale e, di questo, l'architetto si serve come giustificazione di fronte alle accuse di latitanza mosse dalla Fabbrica del Duomo: «ben è vero che quest'anno [1574] non ho atteso, come era mio solito e desiderio, e n'è statto causa ch'el principe si è volsuto servire di me in Corte, la qual cosa non solo ha causato come ho detto, ma si ancora di farmi tralasciare tutte le altre mie facendette...».²¹ Di fronte alle pressioni dei fabbricieri del Duomo, l'artista sente di doverli rassicurare circa la sua attività a Palazzo: nel dicembre 1574, infatti, Tibaldi dichiara: «spero che hora cessarà tal servizio, perché s'è al fine dell'opera».²² I primi lavori di Pellegrino a corte – per quel che i documenti lasciano ricostruire – sono più coerenti con l'attività precedente il suo arrivo in Lombardia che con quanto intrapreso nell'ultimo decennio: si inseriscono, infatti, nella campagna decorativa che coinvolge la galleria di recente costruzione, affacciata sul cortile più interno del Palazzo, e i «camerini» annessi, destinati agli appartamenti del nuovo governatore.²³ A partire dal febbraio 1574, l'artista è coinvolto per «far ornar di stucco, pittura et oro le volte di due camerini», e sembra che non avesse mancato di intervenire in prima persona in queste stanze, come suggerisce il fatto che, in un suo memoriale del 3 dicembre 1575 – in cui si qualifica «architetto et pictore» – dichiara di aver «fatto di pictura et stucco et de oro lo camarino che serve per schrittorio, et lo oratorio di V. Ecell.a con lo altare con sua ancona di legname dorato. Li quali camarini sono fatti in la galaria verso il giardino...».²⁴ Scorrendo i pagamenti, però, si ha l'idea che nei mesi successivi fosse al lavoro – per affidamento diretto, contravvenendo all'uso camerale «de poner all'incanto simili imprese»²⁵ – una squadra di pittori coordinata dal giovane fiammingo Valerio Profondavalle, già da qualche anno collega e sodale di Pellegrino nella Fabbrica del Duomo, e che Tibaldi, oltre a stimare le opere di volta in volta svolte, facesse in

²⁰ *Milano e la corte* 2008, pp. 120-122, n. 30 (lettera del 27 febbraio 1574, di Carlo Borromeo a Niccolò Ormaneto, in quel momento nunzio apostolico alla corte di Filippo II).

²¹ *Annali* 1877-1885, IV, p. 98, 1 dicembre 1574 (cfr. ASDMi, X, Metropolitana, 61, 20, 22 novembre 1574: cfr. REPISHTI 2020, p. 59, nota 20).

²² *Annali* 1877-1885, IV, p. 98, 1 dicembre 1574.

²³ Per l'identificazione dell'ambiente con il corridoio, affacciato sul giardino, nel braccio dell'edificio che divide i due cortili: REPISHTI 2020, p. 59.

²⁴ ASMi, *Registri delle Cancellerie dello Stato*, serie XXII (Mandati), 21, cc. 127 130v-131r, 26 febbraio 1574 (i due camerini sono stimati il 13 luglio 1576: cfr. REPISHTI 2020, p. 59, note 18-19); per il memoriale: ASMi, *Autografi*, 85, fasc. 49, 3 dicembre 1575 (reso noto da MALAGUZZI VALERI 1901, pp. 331-332).

²⁵ La citazione è tratta da ASMi, *Autografi*, 106, fasc. 11, 18 gennaio 1575.

qualche modo da regista e garante dell'impresa davanti al governatore.²⁶ Questa organizzazione traspare, per esempio, in un documento dell'8 giugno 1574 – uno dei primi che riguardano Profondavalle – in cui, di fronte alle richieste di pagamento avanzate dal pittore fiammingo, il Commissario delle Munizioni, preposto al controllo dei lavori nel Palazzo, informa il Magistrato delle Entrate ordinarie, incaricato di approvare i pagamenti camerati, che la decorazione dei «tre camerini si fanno pingere in detta galleria» ancora non è conclusa «et si va facendo far, ma, per la informatione havutasi dall'architetto del Domo [Tibaldi], che di detta pittura ne tiene cura di ordine di S. E., resta concluso che si possano provvedere al presente delli detti scuti 80 a bon conto per dare alli pittori, stando che accerta detto architetto la detta pittura essere nel fine per costare più de detti scuti 80...».²⁷ Non è chiaro se i «camerini» affidati a Tibaldi nel febbraio 1574 siano due dei tre qui citati, «li qual si fabricano sotto al maneggio di m. Pelegrino», ma sembra in ogni modo di cogliere che l'artista, mantenendo un ruolo di regia, si appoggi da subito alla squadra coordinata da Profondavalle. Negli anni successivi, Pellegrino sarà comunque la figura di riferimento per progetti, stime e pareri relativi al cantiere, che è portato avanti dalla squadra del collega.²⁸ In parallelo a stucchi e pitture, Profondavalle realizza, per le finestre dei nuovi ambienti, una serie di vetrate, decorate con stemmi del re e del governatore: oltre a fare da pittore impresario, manteneva infatti il ruolo di «maestro de vedriate» per cui era stato ingaggiato, solo un paio di anni prima, dalla Fabbrica del Duomo.²⁹ È impresa ardua identificare le singole stanze sulla base delle piante superstiti, e farsi un'idea della distribuzione degli spazi nel Palazzo:³⁰ continua a non essere chiaro, infatti, in che rapporto stesse la «galleria» o «coridor» con gli altri ambienti coinvolti nell'impresa e citati nei documenti sempre in relazione ad essa (i camerini che «si fano pingere in detta galleria», i camerini «del coridor novamente fabricato sopra il giardino», la saletta «novamente fabricata nel corridore riguarda il giardino»...). La «saletta», decorata da Profondavalle e dai suoi, era certamente attigua ai camerini e – per quel che s'intuisce dai pagamenti – doveva essere un vano più ampio e impegnativo.³¹ La stima che ne fa Tibaldi l'11 luglio 1575, come «giudiciosissimo et professore di buonissime pitture», permette di sbirciare la decorazione appena conclusa:³² «prima nelli frigij ho trovato fatto otto paessi con quatro arme de Sua Ecc.a e le dette paesse e arme hornato di croteschi et li detti frisi sotto con il suo cordone dipinti con festoni et da diversij uccelli sopra detti festoni; nella volta ho visto bataglie cinque: prima lamprea [sic] di S.to Quintino, secondo l'imp.ssa de Gravalinga, terzo la imprea dil Ducca di Saxonia, la quarta la prexa de Adino et il quinto l'assedio de Ingelstat, le quali bataglie sono spartite con intrameze finitti lavorate di stucho indorate, li collori ho trovato boni et parte di collori di Fiandra...».³³ Nei fregi, vale a dire nella parte alta delle pareti, figuravano paesaggi e

²⁶ Per Valerio Profondavalle: cfr. oltre nel testo e cap. 3. Nel 1574 l'artista dovrebbe avere trentun anni come si ricava dallo stato d'anime della parrocchia di San Giovanni in Conca, reso noto da BESTA 1933, p. 460.

²⁷ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 8 giugno 1574 (il corsivo della trascrizione è mio). A questa data, purtroppo, non si conoscono i nomi dei pittori coinvolti.

²⁸ La citazione è tratta da ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d. (ma contiguo, per posizione e soggetto, alla relazione dell'8 giugno 1574: cfr. nota precedente).

²⁹ Una duplice veste professionale che manterrà sempre, in più di vent'anni di attività per il Palazzo (cfr. ASMi, Autografi, 106, fasc. 11).

³⁰ Un'utile carrellata delle piante note del Palazzo Regio Ducale è fornita da DAOLMI 1998, pp. 51-63, ma cfr. anche SANNAZZARO 2015, p. 25, nota 21.

³¹ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 23 ottobre, 27 ottobre, 20 dicembre 1574.

³² ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 12 luglio 1575 (dove la saletta è detta «n'anti li camarini del novo corridore o sij galeria riguarda il giardino»).

³³ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 11 luglio 1575. Come chiarito da GIANI 2019, p. 84, nota 86, le imprese citate sono: la battaglia di San Quintino (10 agosto 1557), la battaglia di Gravelines (13 luglio 1558), la battaglia di Mühlberg (24 aprile 1547), l'assedio di Hesdin (luglio 1553), l'assedio di Ingolstadt (agosto 1546).

stemmi incorniciati da festoni e da grottesche mentre nel soffitto, inframmezzate da una partitura in stucco dorato, erano una serie di imprese militari, precedenti la pace di Cateau-Cambrésis (1559), condotte da Carlo V e Filippo II. A seguire in ordine di tempo, dopo i camerini e la «saletta», nel luglio 1576 è concluso l'«aparato della sala grande», ornata – sempre «sotto il carico di m. Valerio Profondavalle» – di «teste di rilievo n. 28 tra leoni et serpenti coloriti di colore di bronzzo» e stemmi dipinti, circondati da festoni, arpie, putti e collari del Toson d'Oro...³⁴

Non si sa molto altro dell'allestimento promosso dal marchese di Ayamonte ma è da valutare la possibilità che la cadenza dei lavori sia da collegare ai due ingressi solenni in città del generale, nonché figlio naturale di Carlo V, don Giovanni d'Austria (giugno 1574, luglio 1576).³⁵ In queste occasioni il cortile d'onore del Palazzo è provvisto di apparati effimeri per ospitare tornei e mascherate e, in particolare, è per la seconda visita – mentre fuori monta la peste e piovono gli strali di Carlo Borromeo contro questo genere di manifestazioni – che Pellegrino deve mettere a punto il progetto di una cavea di legno per gli spettatori di corte: impegnati nella costruzione insieme con lui, il collega ingegnere della Camera, Giovanni Battista Strada, il capomastro Battista da Lonato e una squadra di falegnami e intagliatori tra cui, non a caso, Paolo Gaza, collaboratore di Tibaldi già da alcuni anni nella Fabbrica del Duomo.³⁶ Nel trionfo in maschera che precede la giostra sfilano il carro della *Nave di Argo* e, introdotto da due cervi «postici», quello della *Luna*, per i quali è documentato l'impegno del pittore genovese Ottavio Semino.³⁷ È verosimile che, anche in questo caso, il ruolo di Pellegrino fosse di regia dell'insieme, come fa intuire un pagamento versatogli dalla Camera nel settembre successivo per «aver guidato il torneo fatto in la corte magior [...] nel mese di luglio». ³⁸ La peste impone una battuta d'arresto per questo genere di manifestazioni e sembra rallentare anche la campagna decorativa del Palazzo ad eccezione delle vetrate, per cui Profondavalle continua a ricevere pagamenti,³⁹ non appena passata, il cortile maggiore ritorna ad essere il palco per feste e intrattenimenti, talvolta a spregio dell'arcivescovo, come nel caso del carnevale, protratto anche durante le domeniche di Quaresima, dell'aprile 1579.⁴⁰

³⁴ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 7 agosto 1576. È verosimile che, al contrario dei lavori precedenti, si tratti di un allestimento effimero messo in opera per la visita di don Giovanni d'Austria (cfr. nota 35).

³⁵ Per gli ingressi di don Giovanni si può partire da LEYDI 2011a, pp. 270, 280, note 27-28. Per la partecipazione di Pellegrino agli apparati effimeri allestiti nel cortile maggiore del Palazzo: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 43, 50, nota 161, e da ultimo: REPISHTI 2020, p. 60, nota 22, che propone di collegare a una di queste circostanze uno studio per la metà sinistra di un arco trionfale conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (F 251 inf., n. 64, penna e acquerello marrone, attribuito a Tibaldi da COGLIATI ARANO 1969, pp. 173-174).

³⁶ Per Gaza: cap. 3 (nota 88); per Strada: F. Repishti, in *Ingegneri* 2007, p. 140. Battista da Lonato ritorna anche più tardi, per opere «di muro et di legname», nella storia del Palazzo Regio Ducale: nota 64.

³⁷ LEYDI 2008, pp. 44, 49, nota 41; 2011a, pp. 270, 280, nota 28. L'aggettivo «postici» si ricava dalla descrizione del trionfo contenuta nel diario di Giambattista Casale: cfr. REPISHTI 2020, p. 60. Per inquadrare il rapporto tra Ottavio Semino e Tibaldi bisogna rammentare la vicenda degli affreschi della cappella Brasca in Sant'Angelo: cfr. cap. 4. Non è da escludere che, al trionfo allestito in onore di don Giovanni d'Austria, si possa collegare un foglio di Ottavio Semino, a penna e acquerello, che raffigura un *Centauro che trasporta una figura femminile* ed è incluso nell'album noto come *Libro del sarto*, presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia (BORA 1998, pp. 48, 55, nota 51, e da ultimo: SERATI 2015-2016, p. 104, n. 17).

³⁸ ASMi, Atti di Governo, Fondi Camerali, p.a., 193, 13 settembre 1576 (cfr. REPISHTI 2020, p. 60, nota 22).

³⁹ Per esempio, ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 19 dicembre 1577 (con conti annessi), per «conciature de vidriate fatte per servizio della casa de S. Ecc.a l'ano 1576, et 1577». Per l'assenza di Pellegrino da Milano durante la pestilenza: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 42, 50, nota 53.

⁴⁰ *Milano e la corte* 2008, pp. 205-206, n. 71 (lettera del 4 aprile 1579, di Carlo al vescovo Filippo Sega: «non solo mentre si celebrava nella Chiesa Metropolitana il vespro et altri divini officij era così piena la piazza innanzi la chiesa, anzi il luogo sacro di essa innanzi la porta, di cavalli et moltitudine di persone che erano concorse per veder gli spettacoli che si facevano nella Corte del S.re Marchese Governatore, ch'io non potei quasi fare la strada mia ordinaria nel'andare alla chiesa, ma anco, mentre io o predicavo o portavo per chiesa il Santissimo Sacramento

Dopo la morte del marchese di Ayamonte (aprile 1580), è provvisoriamente nominato governatore il castellano di Milano, don Sancho de Guevara y Padilla, che resterà in carica per circa un triennio, inaugurando una fase più distesa di rapporti con Carlo Borromeo: al contrario del predecessore, e non senza qualche sospetto, è ben visto dall'arcivescovo, che scrive di lui: «ha veramente bonissima intentione, ma, come persona troppo timorosa di non essere riputato negligente servitore di S. Maestà, si lascia governare in queste materie da quei che danno più contra la Chiesa».⁴¹ Guevara si serve di Pellegrino perlopiù come architetto militare nel programma, seguito alla morte di Emanuele Filiberto di Savoia, di rafforzamento difensivo del confine occidentale del Ducato.⁴² Gli scambi di rilievi e progetti militari con la corte di Spagna fanno sì che Filippo II, in una missiva del 29 gennaio 1582 diretta al governatore – probabilmente in risposta alla richiesta di un aumento di salario –, chieda informazioni sui lavori che Tibaldi sta svolgendo «tenendo consideracion á lo bien que nos a servido por spacio de veynte anos en diversas cosas importante de su profession y señaladamente de quatro á esta parte por Ingeniero del Exercito con veynte escudos de entretenimento al mes que le señaló el Marqués de Ayamonte».⁴³

In parallelo agli incarichi di ingegneria militare, don Sancho commissiona a Pellegrino – nella doppia veste di «Architetto di Sua Maestà et de la Fabrica del Duomo di Milano»⁴⁴ – il progetto degli apparati funebri da innalzare in Duomo per le esequie di Anna d'Austria, regina consorte morta il 26 ottobre 1580. Le prime notizie risalgono alla fine di luglio del 1581, quando già si prevede che gli onori funebri «tarderanno fino al fine d'agosto», ma le lungaggini di allestimento del catafalco e gli accordi con l'arcivescovo, incaricato di presiedere la cerimonia, fanno sì che la data designata sia il 6 settembre.⁴⁵ Mentre la struttura è in costruzione, Pietro Galesini, protonotario apostolico di origine anconetana molto vicino all'arcivescovo, interviene a gamba tesa sul programma iconografico ideato dall'architetto. Scrive infatti a Carlo il 22 agosto: «il catafalco per l'essequie della Ser.ma Regina ancora non è finito et, s'io non proibiva a m. Pelegrino alcune cose che havevano simbolo con il paganesmo, andava anco più alla lunga; con tutto ciò, per un'altra volta sarà di bisogno dare muodo et forma che convenghi molto più alla pietà et religione christiana».⁴⁶ È già il clima che informerà, di lì a qualche anno,

dell'altare in processione, si sentivano dalla Corte del S.re Marchese tanti gridi, strepiti et rumori, per essere il pallazzo del Governatore quasi contiguo alla chiesa, che disturbavano et scandalizavano gravissimamente gli animi delle persone ch'erano convenuti alla chiesa»).

⁴¹ *Milano e la corte* 2008, pp. 212-213, n. 75 (lettera del 29 settembre 1580, di Carlo a Filippo Segà).

⁴² SCOTTI 1997, pp. 110-115.

⁴³ ASMi, Autografi, 85, fasc. 49, 29 gennaio 1582: MALAGUZZI VALERI 1901, pp. 323-324; ROCCO 1939, p. 213 (cfr. cap. 7, nota 7).

⁴⁴ Nella lettera del 29 gennaio 1582 (nota 43), Pellegrino è detto «architecto y ingeniero de esta nostra Regia y Ducal Camara y de la Fabrica del Domo de Milan».

⁴⁵ Il 30 luglio 1581, Giovanni Paolo Caimi scrive a Carlo Borromeo: «quanto poi al tempo delle nozze [di Giovanni Battista Borromeo], si è stabilito di governarsi col tempo delle essequie, atesoché V.S. Ill.ma lo desidera, le quali essequie, per quanto hora ho inteso da m. Peregrino et d'altri, tarderanno fino al fine d'agosto» (BAM, ms. F 156 inf., cc. 173r-v, 176r-v); lo stesso Caimi, il 2 agosto 1581, ritorna sul tema: «le essequie della Regina si sono prorogate a settembre, di modo che la cosa sortisse molto bene per commodità di V. S. Ill.ma, poiché al medesimo tempo ella si troverà anchora per la festa della Beatiss.a Madonna et per le nozze» (BAM, ms. F 156 inf., cc. 188 r-v, 197 r-v).

⁴⁶ BAM, ms. F 60 inf., cc. 250r-251v (Pietro Galesini a Carlo Borromeo, 22 agosto 1581: BORA 1998, pp. 52, 56, nota 81). Su Pietro Galesini, «cultore delle lettere latine, greche, ebraiche» e collaboratore di Carlo dal 1561 alla morte: *Stampa, libri* 1992, *passim*, e al suo interno, in particolare: CATTANEO 1992, pp. 15-18 e *passim*. Quanto ai contatti con le arti figurative, è un personaggio che meriterebbe un supplemento d'indagine: è lui, infatti, che scrive la ben nota lettera a Carlo Borromeo sull'iconografia del *Sant'Ambrogio a cavallo che appare durante la battaglia di Parabiago* (BAM, ms. F 153 A inf., c. 307r, 5 novembre 1580: «quanto a me, pare che le pitture già fatte si lascino, che il tempo le levarà, ma per l'avenire non permetterei che si faccino, perché un'effigie tale è molto

le direttive dell'XI Sinodo diocesano (1584), l'ultimo presieduto da Borromeo e tra i più dettagliati in merito al controllo della produzione di immagini sacre: all'autorità ecclesiastica sarebbe spettata l'approvazione di ogni effigie, dipinta o scolpita, previo controllo condotto sull'«exemplar aut delineatio» del soggetto in questione.⁴⁷ Che questo procedimento fosse già in uso ben prima dei decreti sinodali è testimoniato, nello stesso anno degli apparati (27 febbraio 1581), dalla famosa ordinanza, ancora da spiegare per bene, con cui si chiede ad Aurelio Luini che «aliquam imaginem publice vel privatim non effingat absque designatione ab Ill.mo Archiepiscopo subsignata», ma anche, solo per fare un altro esempio, da una misteriosa lettera di Carlo Bascapè a Borromeo del 21 novembre 1581: «vengono alle volte pittori, ancora come mandati da V. S. Ill.ma, per havere da me licenza et forma di dipingere figure nelle chiese: desidero sapere ciò che V. S. Ill.ma in ciò mi comanda ch'io faccia».⁴⁸

Dell'apparato funebre, al netto delle censure cui si è accennato, fortunatamente è possibile ricostruire l'aspetto grazie alla *Descrizione de l'edificio, et di tutto l'apparato* stilata da Tibaldi stesso su richiesta del governatore e data alle stampe, presso Gottardo da Ponte, prima della fine dell'anno (fig. 1-2).⁴⁹ Sotto al tiburio del Duomo, all'incrocio tra navata e transetto, si innalzava una struttura a più livelli, inclinati per essere maggiormente visibili da parte dei fedeli: alla base una pedana ottagonale, con quattro lati più lunghi provvisti di scale in corrispondenza dei punti cardinali, e quattro lati più corti. In corrispondenza di ognuno degli angoli, si ergevano su piedistalli otto piramidi monumentali a simboleggiare «otto regij et imperiali sepolcri, poiché tal forma di sepolcri dagli antichi Greci, Egittij et Romani fu dedicata alli re»: si trattava infatti dei cenotafi di Massimiliano I, Carlo V, Ferdinando I, Massimiliano II, della moglie di Carlo, Isabella d'Aviz, delle sue sorelle, Maria ed Eleonora d'Asburgo, e di sua figlia Giovanna. Il livello successivo, separato da gradini, era «in forma d'amphiteatro», vale a dire a pianta circolare, e prevedeva, su dieci piedistalli, le personificazioni a tutto tondo di Spagna, Due Sicilie, Portogallo, Stato di Milano, Fiandre, e, sull'altro versante, Tempo, Morte, Mestizia, Pena e Gloria. Ancora più in alto, sempre disposte in cerchio, le statue di

disconveniente a un vescovo come veramente fu Santo Ambrosio»; cfr. GATTI PERER 1966, pp. 4-7). Sembra che, dopo la morte di Carlo, si fosse trasferito a Roma, dove, nel 1586, pubblica un opuscolo latino, corredato da una tavola incisa siglata «N.B.» e «S.F.», in onore dell'erezione dell'Obelisco Vaticano al centro di piazza San Pietro (GALESINI 1586); l'anno successivo, include questa operetta in una raccolta miscelanea di scritti sullo stesso tema, dedicata a Sisto V (*Obeliscus* 1587). Sempre nel 1587 manda a stampa un altro opuscolo in onore della dedizione a San Pietro della Colonna Traiana (GALESINI 1587), anch'esso corredato da una tavola calcografica. Nel 1591 figura, insieme con Federico Ranaldi, Silvio Antoniano e Angelo Rocca, tra gli ideatori del programma iconografico della Biblioteca Vaticana (ROCCA 1591, p. 272).

⁴⁷ Gli atti del sinodo del 1584 sono rifluiti, insieme a quelli degli altri sinodi e concilii provinciali, a editti, istruzioni e lettere pastorali di Carlo Borromeo, nella raccolta voluta a stampa dal cugino Federico (*Acta Ecclesiae* 1599, pp. 404-405: «id ita praestetur, ut pictores et sculptores delineationem et formam sacrae imaginis in papyro saltem expressam, nobis aut deputatis nostris ostendant»).

⁴⁸ Per la proibizione imposta ad Aurelio, resa nota da BESTA 1933, p. 451, da ultimo: CAIRATI 2014, p. 398, n. 220. Per ridimensionare la portata del documento: AGOSTI, STOPPA 2014, p. 301. Per la lettera di Bascapè: GUARIGLIA 1936, p. 327, n. XXVI. Sullo stesso tema: cfr. BAM, ms. F 158 inf., c. 369 r-v, lettera del 25 aprile 1582, Giovanni Paolo Caimi a Carlo Borromeo (cfr. cap. 3, nota 169).

⁴⁹ *Descrizione* 1581 (fin dalle prime righe, subito dopo la dedica, si ricava che il volumetto è stato redatto su richiesta di don Sancho). Si sono soffermati sull'iconografia e il simbolismo di questi apparati: PIGOZZI 1990; 2010; LEOTTI 2010, con un discutibile tentativo di ricostruzione grafica; e VARALLO 2013, pp. 332-336. Sembra di capire che Pellegrino si fosse occupato personalmente della messa a punto del volume, che include le orazioni pronunciate nell'occasione da Carlo Borromeo e da Girolamo Monti, oltre che alcuni componimenti di Giuliano Gosellini. Il 15 ottobre 1581 scrive infatti a Carlo: «V. S. Ill.ma disse alla sua ultima partita de Milano volermi favorire di farmi havere una copia del sermone che fece V. S. Ill.ma nelle esequie che si fece per la Regina di Spagna, per poterlo stampare con le altre scritture quale narano il d.o fatto, pertanto con la presente la riprego che, quanto prima si possa, farmelo havere acio il resto non stia impedito, se è però impiacere di V. S. Ill.ma» (BAM, ms. F 98 inf., c. 419r; resa nota da ROCCO 1939, p. 213).

Religione, Fede, Speranza, Carità, Innocenza, Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia, Concordia, in scala minore rispetto alle personificazioni del registro precedente, in modo che «le teste vengono tutte ad un livello» e fosse ben visibile l'«arca» della defunta, posta ancora più in alto. Tra cascate di velluto cremisi, il sepolcro era sormontato da «cinque cerchi fatti a guisa di nuvole in aria lucenti, nelle quali sono molti cherubini di rilievo»: attraverso di essi sarebbe salita al cielo l'anima della regina. Solo l'arcivescovo celebrante poteva accedere a quest'ultimo livello, mentre i nobili avrebbero dovuto sostare nel primo e i sacerdoti nel secondo. Le iscrizioni sul catafalco sono composte da Giuliano Gosellini, uomo di governo ma anche poeta e intenditore d'arte, con cui Pellegrino dichiara inoltre di aver «conferto l'ordine et significato delle statue»; mentre a Vincenzo Spinelli, «poeta ecc. et gentilhuomo del Sig. Duca di Medina Sidonia [*Alonso Pérez de Guzmán y Sotomayor, capitano generale della Lombardia*]», spetta l'ideazione delle dodici scene, «finte d'oro attaccato al panno nero», sui fianchi della navata principale, con allegorie o rievocazioni della vita della regina, e la stesura dei versi, latini e spagnoli, posti a corredo.⁵⁰

Nonostante la *Descrizione* a stampa non faccia nomi e si concluda con uno scherzo poetico che lascia poco spazio all'idea del lavoro in squadra («Pellegrino il soggetto. / Pellegrino il suo fatto. / PELLEGRIN l'architetto. / Pellegrin l'apparato»), grazie ai documenti d'archivio è possibile ricostruire la rosa dei collaboratori di cui Tibaldi si è avvalso: l'architetto, infatti, è affiancato dal collega Lelio Buzzi, in veste di «aggiutante», da un gruppo di scultori – in buona parte già rodato in altri cantieri pellegriniani – tra cui Stoldo Lorenzi, Antonio Rotta detto il Padovano, Antonio Abbondio detto l'Ascona, Francesco Brambilla e il misterioso «G. B. Sizi», e da due pittori, Michelangelo Carminati e il non altrimenti noto «Giacomo Maria Meda». ⁵¹ Proprio Carminati, a un paio di settimane dalla cerimonia, presenta un amaro memoriale al Magistrato Straordinario che ripercorre tutto l'accaduto e apre uno spaccato sulla confusa gestazione dell'impresa:⁵²

si mandò un precetto che dovesse finire l'opera per tutto il 4 di settembre con pena de scuti 100 et si fece a più potere per non incorrere in detta pena, ma con grandissimo danno et discomodo, per haverla fatta con prestezza [...] per ordine del s.r. Comiss.o mi fu vietato et di nuovo comisso ch'io facessi non altrimenti eccetto come havesse detto un gentil huomo spagnuolo quale è chiamato il s.r. Spinello [*Vincenzo*], il che fu fatto, indi a poco mi fu comisso dal signor ingegnere [*Pellegrino*] che in altro modo le dovessi rifare, sì come haveva descritto nel suo disegno il s.r. Calmona [*Antonio, segretario del Consiglio Segreto*], il che fu fatto dando di pena a tutto il fatto, et parimenti non è stata osservata la conventione fatta nelli capitoli, cioè ch'io dovessi disporre tutte le materie di dette statue et arme che erano in detta chiesa, et questo io non ho potuto havere percioché di pigliarle mi fu la via interdetta dal r.do s.r. Prevosto coi canonici con gran scortesia et con ingiuriose parole, et con minaccia mi promettevano scomuniche et a dette statue li rompievano et gambe et braccia et le secavano nelli piedi,

⁵⁰ Per Giuliano Gosellini che, oltre a sedere da trent'anni negli organi di governo della città, è anche letterato e appassionato d'arte, da ultimo: F. Giani, in *Fede* 2021, pp. 48-54, n. 3; sul duca di Medina Sidonia che, negli ultimi mesi del 1580, sembrava dovesse diventare il nuovo governatore di Milano: cfr. GUARIGLIA 1936, pp. 309-310, 315-316, 321, nn. XVI, XIX, XXII.

⁵¹ I documenti, conservati in ASMi, Atti di governo, Potenze sovrane *post* 1535, b. 4, sono segnalati, ma non utilizzati, da PIGOZZI 1990, p. 134, note 11, 17; per gli artisti coinvolti: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 43, 50, nota 163; TERENCEZI 2002, p. 78; RENZI 2022-2023, II, p. 38, nota 49. Per Michelangelo Carminati: cfr. oltre nel testo. Stando alle spese dei materiali impiegati, bisogna immaginare che la struttura fosse prevalentemente lignea: cfr. PIGOZZI 1990, p. 134, nota 17.

⁵² ASMi, Autografi, 105, fasc. 7, 22 settembre 1581 (cfr. MACIOCE 1995, pp. 363-364, che, attraverso una ricostruzione strampalata, immagina che l'autore del memoriale possa essere identificato con il giovane Michelangelo Merisi). Dal memoriale si ricava che l'incanto degli apparati era stato approvato il 14 luglio ed entro il 2 agosto doveva essere finita metà dell'opera.

acciocché trabocassero facendosi in mille pezzi per il che, apena io ho potuto havere se non parte delli vestimenti et pochi ferri, et, se fossero state integre, n’haverei cavato molti denari, li quali ho perduto per opere rotte...

I canonici, dopo aver fatto a pezzi le statue – in quella che potrebbe sembrare una forma violenta di attuazione della censura di Galesini – si erano in realtà accaparrati i pezzi che spettavano, da contratto, al povero Carminati tra cui tele dipinte, teste leonine, corone, epitafi...

Da un’altra prospettiva, a tre giorni di distanza dalla cerimonia, il governatore scrive soddisfatto a Filippo II per raccontargli l’accaduto: «a los seys deste se hizieron las honrras de la Reyna N.ra S.ra assegurando a V. M.d que ningunas se han hechas jamas mas sontuosas, ni que menos ayan costado, hizo un Pelegrino el disigno que creo es la mas señalada persona que de su facultad ay en Italia d’arquitectura y de pintura a la qual deseo ver en el servicio de V.M.d, por tener por fé le daria mucho gusto».⁵³ La raccomandazione quasi sfacciata in favore di Pellegrino sollecita la curiosità del sovrano, che chiede di sapere: «en particular de las partes, y qualidades del architecto Pelegrino que dezio en V.a carta, de donde es, y lo que ohi haze, en que y en donde os paresse que podria ser de servicio».⁵⁴ In breve tempo arriva a corte la risposta di don Sancho, che fornisce, in sintesi, il profilo professionale di Tibaldi, ingegnere e architetto ma anche pittore e stuccatore:

El d.o Pelegrin es entretenido aquí por ingeniero de Vostra Majestad, al qual se le cometen la mas comisiones de su servicio. Es hombre de casi cinquenta anos bien entendido y de juicio claro, y facilen sus facultades que son ser muy gran arquiteto, tien las obras y fabricas del Domo desta ciudad, y creo que de arquitetura no haya hombre mas fundado quel el; es muy gran pintor assi al olio como al fresco, y de labor de stucco y dorado es muy diestro y gran hombre de invenciones, tengole por hombre bien acondicionado, y desseoso de servir a V. M.d es su preferencia, aca es persona muy ocupada, y de mucha opinion, y esto es lo que yo he alcançado d’él para informar V. M.d de lo que demanda.⁵⁵

In parallelo, per soddisfare la richiesta di un aumento da parte di Pellegrino – forse la stessa del gennaio 1581 caduta nel dimenticatoio – la corte chiede nuovamente informazioni sul suo conto. Nel marzo 1582 il governatore, che nel frattempo si è documentato meglio presso il Magistrato delle Entrate ordinarie, stila un *curriculum* più aggiornato in cui, oltre a precisare gli anni di servizio di Tibaldi per la Regia Camera, offre qualche dettaglio sull’attività precedente il suo arrivo a Milano:⁵⁶

ha treynta años quel el dicho Pelegrino se exercita no solo en la arte de architectura y fortificación pero en pinturas, y otras cosas de ingenio, y que ha veynte que sirve a Vuestra Majestad en diversas cosas de su profesión que se le han mandado y en special de quatro a esta parte, y por constar de testimonios fide dignos que por ser rarissimo en la pintura y architectura fue llamado del Papa Julio terzio, y le sirvio hasta que murio haziendo obras admirables y de gran aprobación y despues de Pio quarto con sessenta scudos de sueldo al mes, en cuyo tiempo hizo dos baluartes y una cortina a la mar con que aseguró el puerto y ciudad de Ancona, y satisfizo esto tanto a Gabrio Cervellon, Ascanio de la Corna y Paulo Jordan Ursino, que se le cometio el designo de la fortificación de Ravena, Fano, y Asculi, el qual no solo fue

⁵³ Simancas, Archivo General (d’ora in poi, AGS), *Estado*, leg. 1254: SCOTTI 1990, pp. 66, 74, nota 9 (cfr. PIGOZZI 1990, p. 134, nota 17).

⁵⁴ AGS, *Estado*, leg. 1254, 23 ottobre 1581: SCOTTI 1990, p. 74, nota 9.

⁵⁵ AGS, *Estado*, leg. 1254, 30 dicembre 1581: SCHOLZ 1984, p. 767; SCOTTI 1990, pp. 66, 74, nota 9. Pare che la lettera sia arrivata a Lisbona, dove Filippo II risiedeva, il 1 febbraio 1582.

⁵⁶ AGS, *Estado*, leg. 1794, arrivata a Madrid il 23 marzo 1582 e, di qui, a Lisbona il 2 aprile: SCHOLZ 1984, pp. 767-768.

aprobado pero comenzado a poner en execución, aunque por la muerte de aquel Pontifice no se acabo ni se trató en todo aquel pontificado cosa de architectura sin consejo y parescer suyo.⁵⁷

Per catturare l'attenzione di Filippo II si richiama inoltre il fatto che, una decina d'anni prima, nel 1572, Tibaldi – insieme a Vincenzo Seregni e Giuseppe Meda – avesse fornito «disegni et modelli et pareri» per l'erigenda fabbrica dell'Escorial («en tiempo quel don Alvaro de Sande [1571-1572] governava, hizo algunos designos y relaciones para la yglesia del Escorial»)⁵⁸ e che, più di recente, si fosse cimentato in progetti di fortificazioni e di ingegneria idraulica («y particularmente desde que es ingeniero del exercito se ha empleado en materia de fortalezas en la nueva reforma del Castillo de Milan y en impedir el daño tan grande que el rio Ticino amençava a la ciudad de Pavia...»). Prima di chiudere la missiva, don Sancho incalza di nuovo il sovrano perché – oltre ad approvare l'aumento di salario – consideri l'opportunità di avvalersi direttamente dei servigi di Pellegrino e, per quel che si ricostruisce da una nota a margine, Filippo II si mostra incline all'idea, sempre che – tiene a precisare – nello Stato di Milano non ci sia più bisogno della sua opera. L'indugio nella parafrasi del testo è motivato dal fatto che sono questi scambi di lettere a innescare le trattative che porteranno l'artista in Spagna: nel febbraio 1583, infatti, il trasferimento sembra deciso e Tibaldi è atteso a corte alla prima occasione.⁵⁹ Continua a non essere chiaro, invece, che cosa spingesse Guevara, che pure si serviva largamente di Pellegrino, a insistere nel raccomandarlo al re: di certo, i toni encomiastici delle sue lettere impongono di usare prudenza nel valutare le informazioni che fornisce sull'artista.

Durante il mandato di don Sancho, forse per il fatto che si trattava di una nomina interinale, non sembra che fossero state promosse grandi campagne di lavori nel Palazzo Regio Ducale ma, nonostante questo, Profondavalle aveva continuato a lavorare all'interno insieme con la sua squadra e Pellegrino, all'occorrenza, ne aveva stimato l'opera.⁶⁰ Dal marzo 1583, invece, nel momento in cui subentra il nuovo governatore – Carlo d'Aragona, duca di Terranova e marchese di Avola – il cantiere torna a pulsare: nei mesi successivi alla nomina, a spron battuto, si provvede alla decorazione di una serie di ambienti destinati in larga parte alle abitazioni del duca e del suo seguito.⁶¹ Anche se resta difficile precisare la topografia degli interventi, è verosimile che almeno una parte delle stanze coinvolte coincidesse con quelle fatte già decorare dal marchese di Ayamonte e si trattasse semplicemente di aggiornare l'apparato araldico e – come dicono i pagamenti – «refrescare» o «recolorire» le pareti. In parallelo continua il lavoro nella galleria affacciata sul giardino – l'ambiente di maggior impegno – così come nelle vicine sale di rappresentanza e in varie camere ad uso privato.⁶² Pellegrino, come era stato negli anni di Ayamonte, mantiene un profilo ibrido: oltre a valutare tutti i lavori, spesso insieme con l'ingegnere Francesco Pirovano, fin da subito è incaricato di intervenire in prima persona.⁶³ Il

⁵⁷ Nel testo si dice che Pellegrino ha lavorato per Filippo II specialmente negli ultimi quattro anni: il riferimento, come chiarito dall'analogo passo della lettera del 29 gennaio 1582, è al suo impiego come ingegnere militare: cfr. nota 43. Per gli incarichi di architettura militare nello Stato della Chiesa: cfr. cap. 1.

⁵⁸ GIULIANI 1997b, p. 60, nota 31; REPISHTI 1997-1998; 2000a.

⁵⁹ AGS, *Estado*, leg. 1794, 12 febbraio 1583: SCHOLZ 1984, p. 767.

⁶⁰ Si tenga conto, per esempio, di ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 9 marzo 1582 e 2 dicembre 1582.

⁶¹ Per Carlo d'Aragona si può partire da SCALISI 2019a, e, per il suo percorso prima di arrivare a Milano: SCALISI 2019b. Per l'inizio dei lavori nel marzo 1583: ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato, serie XXII (Mandati), 29, 17 marzo 1583: REPISHTI 2020, p. 60, nota 27. Per l'ingegnere Francesco Pirovano, che, da subito, affianca Pellegrino in questa fase del cantiere: D. Tolomelli, in *Ingegneri* 2007, pp. 109-110.

⁶² Si tenga conto, per esempio, di ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 18 aprile, 4, 16 maggio 1583, 28 febbraio 1584.

⁶³ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 27 giugno 1583 (il Commissario delle Munizioni, per fare relazione delle spese occorse, e soprattutto «de' pitture de quali in parte voi ne havete havuto carico», richiede a Pellegrino di stimare

resto del lavoro è diviso tra Battista Lonato, per le opere «di muro et di legnami», e l'impresa ormai collaudata di Valerio Profondavalle per gran parte delle pitture e delle vetrate.⁶⁴

Fortunatamente, una serie di note di pagamento relative a questi anni fornisce i nomi dei pittori che lavorano, «ad instantia» di Profondavalle, in varie zone dell'edificio ma soprattutto nel «coritorio», che dovrebbe corrispondere alla galleria costruita quasi un decennio prima.⁶⁵ Da una stima di Tibaldi del 30 giugno 1583 si ricava che il soffitto di questo grande ambiente – lungo circa 25 metri – era pressoché concluso e «conforme alla mostra», vale a dire – verosimilmente – in linea con un modello grafico concordato (non si sa, purtroppo, se di Tibaldi stesso o d'altri):⁶⁶ figurava, come al solito, una profusione di stemmi, paesaggi, *cartouches* di ogni genere, grottesche... Per i mesi di luglio e agosto – con punte fino a novembre e a luglio-agosto dell'anno successivo – Profondavalle si appunta, di settimana in settimana, i compensi dei suoi lavoranti che così, finalmente, entrano in scena uno per uno.⁶⁷

Alfonso

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio, 6, 13, 20 agosto, 12 novembre 1583, 8 luglio 1584

[non identificato. Tra i pittori milanesi con questo nome si segnalano, in anni non troppo distanti, A. «Taegia», attivo nella Fabbrica del Duomo (il 30 maggio 1595, per aver dipinto lo stemma di Federico Borromeo, e il 22 marzo 1614, per pitture nella cappella di Santa Caterina: *Annali* 1877-1885, IV, p. 300; ARSLAN 1960, pp. 98, 105) e nell'appartamento di Federico Borromeo all'Arcivescovado (SQUIZZATO 2019, p. 125, nota 22); e A. Tettone che, nel 1610, a quarantasei anni, è registrato nella parrocchia di San Vittore al Corpo (BESTA 1933, p. 467)]

«Aloisio spagnollo»

Doc. 23 luglio 1583

[non identificato]

Andrea

Doc. 9, 15, 23 luglio 1583, 8 luglio 1584

[Verosimilmente Andrea Pellegrini che, pochi mesi dopo la partenza del cugino Tibaldi per la Spagna, sarà chiamato là come suo aiutante insieme con altri pittori (stando a un memoriale del 6 ottobre 1586: ASMi, Autografi, 85, fasc. 49: reso noto da MALAGUZZI VALERI 1901, p. 349). È documentato nel Palazzo Regio Ducale nel marzo 1597, entro una rosa di pittori da

il lavoro di Profondavalle); per l'incarico condiviso tra Pellegrino e Pirovano: ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 23 settembre 1583.

⁶⁴ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 23 settembre 1583. Battista Lonato è documentato nel Palazzo per la costruzione della cavea allestita nella corte maggiore in occasione della visita di don Giovanni d'Austria (cfr. nota 35).

⁶⁵ Per l'uso di «galeria» e «coritorio» come sinonimi: nota 32.

⁶⁶ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 30 giugno 1583.

⁶⁷ ASMi, Autografi, 104, fasc. 27, 8 luglio 1584; Autografi, 106, fasc. 11, 2 luglio, 9 luglio, 15 luglio, 23 luglio, 30 luglio (due elenchi, per pittori che lavorano «sopra il coritore» e «sopra il coritore et camera, in paro»), 6 agosto, 13 agosto, 20 agosto, 12 novembre 1583 (gli elenchi in cui compare Giovanni Pietro Gnocchi sono trascritti da GORLA 1994-1995, pp. 228-234, nn. E-L). Dato che, in questi elenchi, i nomi dei pittori non compaiono mai tutti insieme, bisogna considerare la possibilità che nel regesto, ordinato alfabeticamente, ci siano delle ripetizioni: non è da escludere, per esempio, che «il mutto» o «il sordo» siano soprannomi di artisti citati altrove con il loro nome. Allo stesso modo, quando i pittori sono indicati con il solo nome di persona, è difficile essere sicuri dell'identificazione: chi saranno esattamente, tra i tanti, «Giovan Battista» e «Battista», che compaiono insieme sia il 9 che il 15 luglio 1583? Forse Battista Cantù e «Battistino» – verosimilmente il giovane nipote di Pellegrino – che ricorrono appaiati il 6 e il 13 agosto 1583? Lo stesso discorso vale quando, nell'elenco del 30 luglio 1583, si trova la menzione generica di «Volpino» e diventa arduo capire quale dei membri della ramificata famiglia Maestri possa essere.

sorteggiare per la stima del lavoro di Profondavalle (insieme a Giovanni Ambrogio Figino, Camillo Procaccini, Giovanni Battista Della Rovere, Simone Peterzano, Michelangelo Carminati e Giovanni Battista Volpino: ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d. Tra di loro è scelto, il 27 marzo, Giovanni Ambrogio Figino), e, a cavallo tra 1600 e 1601, per lavorare come frescante «nell'occasione della venuta dell'Ecc.mo S. Conte de Fuentes», cioè il governatore Pedro Enríquez de Acevedo (ASMi, Autografi, 106, fasc. 4)]

Antonio Brisa
Doc. 8 luglio 1584
[non identificato]

Baldassarre
Doc. 8 luglio 1584
[non identificato. Tra i pittori milanesi con questo nome si segnala in particolare B. Brambilla, pagato dalla Fabbrica del Duomo l'1 aprile 1597 per «pitture fatte nella sacristia e all'altare della Madonna»: *Annali* 1877-1885, IV, p. 317]

Baldassarre «Carcano»
Doc. 8 luglio 1584
[non identificato. Omonimo di un notaio milanese che roga dal 1591 al 1627 (ASMi, Notarile, Rubriche dei Notai, 1211, *Carcani*)]

Battista «Cantù»
Doc. 23, 30 luglio, 6, 13 agosto 1583
[Verosimilmente il pittore Giovanni B. Cantù che, il 5 maggio 1601, stima i lavori di Andrea Pellegrini nel Palazzo Regio Ducale insieme all'ingegnere Giovanni Battista Clarici: ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato, serie XXII (Mandati), 44, c. 120v, in BARBIERI 2014-2015, p. 120, nota 42]

Battista «Farè»
Doc. 30 luglio 1583, 8 luglio 1584
[non identificato. Sulla piazza milanese, il cognome è attestato da un Paolo Girolamo Farè pittore, registrato nel 1581 tra gli abitanti della parrocchia di San Michele al Gallo (BESTA 1933, p. 450). Se Farè fosse una trasposizione dialettale del più comune Ferrari, si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'artista all'opera nel Palazzo Regio Ducale sia il pittore B. Ferrari, che ha cinquant'anni nel 1581 e abita nella parrocchia di San Giovanni in Conca (BESTA 1933, p. 465). Non è chiaro se sia da mettere in rapporto con il Giovanni Ferrari «Augustanus» – vale a dire, verosimilmente, di Aosta – che nel 1585 firma due tele, raffiguranti rispettivamente *Gioacchino e Anna* e *Gioacchino e l'angelo*, per il santuario dell'Assunta a Morbegno (MONTI 1902, p. 352; *Schede Vesme* 1963-1968, II, p. 465). Vale la pena segnalare che un Giovanni B. Ferrari «pittore novarese» muore a Roma, per i postumi di una rissa, nel settembre 1627 (BERTOLOTTI 1884, pp. 175-176; *Schede Vesme* 1963-1968, II, p. 465)]

Battista «Tibaldo»
Doc. 23, 30 luglio, 6, 13 agosto 1583

[Verosimilmente il nipote di Pellegrino – figlio, se capisco bene, del fratello defunto Pietro⁶⁸ – che è documentato all’Escorial, con il nome di Giovanni Battista, in almeno due occasioni, nel 1589 e nel 1590 (GIULIANI 1997b, pp. 49, 61, note 38-39; ripresa da BARBIERI 2014-2015, p. 92). Vista la giovane età, è probabile che sia lui il «Battistino» che figura negli elenchi del 6 e del 13 agosto]

Battista «Volpino» o «Golpino»

Doc. 23 luglio 1583, 8 luglio 1584

[Giovanni Battista Maestri, detto Volpino. Documentato nuovamente nel Palazzo Regio Ducale nel marzo 1597, entro una rosa di pittori da sorteggiare per la stima del lavoro di Profondavalle (insieme a Giovanni Ambrogio Figino, Camillo Procaccini, Andrea Pellegrini, Giovanni Battista Della Rovere, Simone Peterzano, Michelangelo Carminati: ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d. Tra di loro è scelto, il 27 marzo, Giovanni Ambrogio Figino), è attivo anche nel cantiere della villa di Pirro Visconti a Lainate, gomito a gomito con Camillo Procaccini, nel biennio 1602-1603 (A. Morandotti, in *Pittura* 1992, pp. 147, 259; MORANDOTTI 2005, pp. 196, 203, note 4, 11, 15). Nel 1601 risiede nella vicinia di Sant’Alessandro (BESTA 1933, p. 466) e muore nel 1622. È il padre del pittore Paolo Antonio (attivo a più riprese in Duomo, nel 1623 e nel 1630: *Annali* 1877-1885, v, p. 158; ARSLAN 1960, pp. 106-107; nella cripta della chiesa dell’Annunciata all’Ospedale Maggiore: AGOSTI, STOPPA 2017a, pp. 70-71, 151; per la famiglia Trivulzio: SQUIZZATO 2013, pp. 194-197; e nel santuario della Vergine dei Miracoli di Saronno: SALA 1995, p. 269, ma cfr. «Golpino», *Giacomo*; SPIRITI 1996, pp. 412-413) e nonno dello scultore (ma anche pittore) omonimo (ZANUSO 2015a; 2016). Non è da escludere che Giovanni Battista vanti una menzione tra i versi dell’*Armidoro* di Giovanni SORANZO (1611, p. 114), se è lui il «Volpin» le cui opere «potrieno l’invidia risvegliare in quel d’Urbino» (LEYDI 2008, p. 102; cfr. RENZI 2021, p. 342, n. 63, nota 61). Bisogna però tenere conto del fatto che «Volpino», più che un soprannome personale, è un appellativo – forse desunto dall’origine geografica (il paese omonimo si trova nella bassa Val Camonica) – in uso per tutti i membri della famiglia: cfr. Francesco V., Giacomo V.]

Bernardo o «Bernardino» «del Conte»

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio, 6, 13 agosto, 12 novembre 1583, 8 luglio 1584

[non identificato. Dovrebbe essere l’«adoratore» che, nel settembre 1584, tenta di soppiantare Francesco Lanevecchi nei lavori della cappella di Palazzo: cfr. nota 85. È sempre lui il Bernardino del Conte che, negli anni Settanta, è in affari immobiliari con Pellegrino? (GIULIANI 1997b, pp. 53, 65, nota 101)]

Cesare

Doc. 2, 15, 23, 30 luglio, 6, 13, 20 agosto, 12 novembre 1583, 8 luglio 1584

[non identificato. Tra i pittori milanesi con questo nome si segnala C. Monte che, alla data 1591, abita nella parrocchia di San Babila (BESTA 1933, p. 451). Non può essere, invece, per questioni anagrafiche, il fantomatico C. Dandolo, che dovrebbe essere nato intorno al 1574 (BESTA 1933, pp. 459-460)]

⁶⁸ Dato che il cognome è «Tibaldo», bisogna immaginare che sia figlio di uno dei due fratelli di Pellegrino: o Domenico, che risiede a Bologna, o più probabilmente Pietro (di certo aveva un figlio di nome Francesco: GIULIANI 1997b, p. 62, nota 59). La morte di Pietro, intorno al 1564-1565, costringe a ipotizzare che Battista, nel 1583, abbia almeno 18 o 19 anni (cfr. cap. 2, nota 3).

Daniele «Cuneo»

Doc. 2, 23, 30 luglio 1583, 8 luglio 1584

[Daniele Cuneo o Cagnola o Chignola. Figlio di Zaccaria, probabilmente originario di Caravaggio, partecipa nel 1548 a una seduta del sindacato dei pittori milanesi (MILLER 2011, pp. 96-97, n. 1, p. 99, nota 38). Stando alla testimonianza di Alessandro LAMO (1584, pp. 57, 80-81) – che lo definisce «huomo che ha vaghezza in far paesi et altre simili pitture» – Daniele avrebbe dipinto una tavola con il *Battesimo di Cristo*, su cartone di Bernardino Campi, in San Barnaba a Milano (oggi dispersa), e affrescato, sempre su disegno di Bernardino, le «più famose imprese di Carlo Quinto» nel Palazzo Trivulzio a Maleo, un'impresa condivisa con il piacentino Girolamo Della Valle Leoni (cfr. RENZI 2017, p. 183, nota 3). Il 17 aprile 1566 è assunto da Giuseppe Meda per un anno come collaboratore per lavori da eseguire sia a Milano, verosimilmente le ante d'organo del Duomo, che a Monza, per la decorazione del transetto settentrionale del Duomo (MILLER 2011, pp. 93, 95, 98, n. 5). Non è noto che rapporto di parentela ci sia con Rodolfo Cunio, che Carlo TORRE (1674, pp. 239-240, 249) descrive come «discepolo del Cerani» e celebre «nel dipignere incendij, e notturni gesti, le cui pittoresche fatiche sono degne d'ornar gabinetti e gallerie» (un'opera di questo genere è attestata, alla data 1672, nella collezione di Flaminio Pasqualini: BERRA 2008, p. 84). Tra le opere segnalate dal letterato, un *Sant'Antonio eremita* nella chiesa di San Protasio ad Monacos, che «credesi che sia di Rodolfo Cunio» (oggi nel santuario della Beata Vergine di Rho: riprodotto in PONZONI 1930, p. 267; J. Ceresoli, in *Milano* 1997-1999, II, p. 149), un *Sant'Antonio* in San Marcellino e non specificate figure di *Santi* in San Tommaso in Terramara. Rodolfo, insieme al misterioso Ottavio Cunio, è documentato anche come orafo: nel 1608, infatti, è pagato dalla Mensa Arcivescovile per realizzare alcune medaglie (BARBIERI 2017, pp. 251, 262, note 20-21). Mi domando se non appartenga alla stessa famiglia anche il pittore Girolamo Chignoli, allievo anch'esso del Cerano (su cui MILANTONI 1980)].

«Dionisio»

Doc. 12 novembre 1583

[non identificato. Forse lo stesso «maixtro Dionixio» che è pagato nel 1562 «di commissione del signor Castellano sopra a tanti lavori fatti in detto Castello in depinger»: CASATI 1876, p. 43, nota 4; da ultimo: BASSO 2005, pp. 280, 295 note 110-111].

«Esilio»

Doc. 9 luglio 1583

[non identificato]

Francesco «Saron» o «Serono»

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio, 6, 13 agosto 1583

[non identificato]

Francesco «Volpino»

Doc. 2, 15, 23 luglio, 6, 20 agosto 1583

[Francesco Maestri, detto Volpino, fratello di Giovanni Battista. Dovrebbe essere nato intorno al 1570, dato che nel 1610 è registrato come quarantenne nella parrocchia di San Nazaro in Brolo (BESTA 1933, p. 466). Nel 1596, in occasione dell'ampliamento della cappella della Cena nel santuario della Vergine dei Miracoli a Saronno, completa gli affreschi della volta con due *Angeli* e, sulle pareti, due *Paesaggi*, a far da sfondo al gruppo scultoreo (SALA 1995, pp. 85-86,

196; pur in assenza di riscontri documentari, secondo SPIRITI 1996, pp. 398, 401-402, i paesaggi sono piuttosto accostabili a Carlo Antonio Procaccini). Nel 1605 risulta in società con Paolo Camillo Landriani, detto il Duchino, e Girolamo Grosso, nella stessa «apotheca pictoria» vicino a San Sebastiano (COMINCINI 1999, pp. 152, 188, note 69, 71, 73). Definito «pittore e scultore» in un documento del luglio 1612 (COMINCINI 1999, p. 188, nota 73), l'anno successivo, nei mesi di giugno e luglio, stima gli affreschi del socio Duchino in alcuni ambienti del Palazzo Regio Ducale (ASMi, Autografi, 104, fasc. 39, 13 giugno e 8 luglio 1613)]

Giacomo «Golpino»

Doc. 8 luglio 1584

[Verosimilmente un altro membro della famiglia Maestri. Un Giovan Giacomo Maestri abita, nel 1611, nella parrocchia di Sant'Eufemia (BESTA 1933, p. 450). Vale la pena ricordare, nonostante la cronologia sia quasi al limite, che nel 1635 i fabbricieri del santuario della Vergine dei Miracoli a Saronno prendono contatti con il pittore Antonio Giacomo Volpino, già all'opera nella vicina chiesa di San Francesco, per la volta della galleria superiore; lo stesso nome, ricorre, otto anni più tardi, per una «prospettiva» affrescata nella cappella di Sant'Anna (SALA 1995, pp. 264, 269; SPIRITI 1996, pp. 412-413). Non è chiaro se si tratti di una personalità non altrimenti attestata o se il nome sia esito di confusione con il meglio noto Paolo Antonio, attivo a Saronno nello stesso giro di anni (cfr. *Volpino, Battista*)]

Giovanni Antonio «Beretino», con suo figlio

Doc. 2, 9 luglio, 20 agosto 1583, 8 luglio 1584 (?)

[non identificato. Mi domando se, per qualche strana ragione, non si possa identificare con il romano Giovanni Antonio Rossi, figlio di Giovanni Battista, residente nella parrocchia di San Giorgio al Palazzo (BESTA 1933, pp. 464-465) e attivo per la Fabbrica del Duomo almeno dal 1578 al 1599 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 165, 189-190, 228, 242-243, 289, 300, 309; ARSLAN 1960, pp. 98-99). Nonostante, infatti, l'aggettivo "berrettino" indichi il colore grigio, sembra avere un etimo legato al latino tardo *birrus*, "rosso" (PELOSINI 2000). Se così fosse, potrebbe essere lui il pittore indicato come «il romano» nell'elenco stilato da Tibaldi l'8 luglio 1584. Chissà se è sempre Rossi il giovane pittore romano, specialista in «bizzarrie» ornamentali, incontrato a Milano, nella villa del conte Guido «da Galerà» (forse Gallarati), da Giovanni Battista ARMENINI (1586, p. 249; cfr. BORA 1998, p. 38. Stando alla biografia del faentino, l'incontro deve per forza cadere entro i primi anni Sessanta del Cinquecento). Anche il figlio di Giovanni Antonio, Melchiorre, è attestato come pittore in Duomo nel 1595 (*Annali 1877-1885*, IV, p. 300)]

Giovanni Giacomo «Mutino»

Doc. 9, 15 luglio 1583, 8 luglio 1584

[Verosimilmente Giovanni Giacomo Muttoni, che, alla data 1572, ha quarantacinque anni e risiede nella parrocchia di San Carpofofo (BESTA 1933, p. 465). Come chiarisce un atto del 3 dicembre 1587 (*Annali 1877-1885*, IV, pp. 235-236), Giovanni Giacomo è il cognato di Tibaldi, in quanto fratello di sua moglie Caterina e del pittore Giovanni Battista (attivo nelle fabbriche borromaiche di Arona, dell'Arcivescovado di Milano e del Collegio di Pavia: cfr. cap. 1, nota 56; cap. 2, nota 3). Dallo stesso documento si ricava che il padre dei tre fratelli Muttoni, Giovanni Pietro, è ormai morto e Giovanni Giacomo abita nella parrocchia di San Marcellino]

Giovanni Paolo «Baiono» o «Baliono»

Doc. 12 novembre 1583, 8 luglio 1584

[non identificato. Mi domando se non appartenga alla stessa famiglia – di origine cremonese – di Cesare Baglione, figlio di Giovanni Pietro (su cui, da ultimo: *Cesare* 2017)]

Giovanni Pietro «Gnioco»

Doc. 9, 15, 23, 30 luglio, 12 novembre 1583

[Giovanni Pietro Gnocchi: cfr. cap. 6]

Giovanni «Fiamengho» con suo figlio⁶⁹

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio, 6, 13, 20 agosto 1583, 8 luglio 1584

[Verosimilmente si tratta di Giovanni Rover d'Ems, di cui Paolo MORIGIA (1595, p. 281) scrive: «nacque in Anversa, principalissima città della Fiandra, ma da giovane venne a Milano, et quivi prese una milanese per moglie, et in questa città piantò il suo ceppo, et di già passano 45 anni ch'egli habita in Milano [*dunque si sarebbe trasferito intorno al 1550*]». È infatti il padre dei cosiddetti Fiammenghini, vale a dire – seguendo la forma italianizzata del cognome – i pittori Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere. Giovanni dovrebbe essere nato nel 1533 se nel 1589 – quando abita nella parrocchia di San Paolo Compedo insieme con i figli, rispettivamente di ventotto e diciotto anni – è detto avere cinquantasei anni; sembra già morto nel 1610 (BESTA 1933, pp. 462-463). Nel 1568 firma e data la tavola con il *Martirio di Santo Stefano* in Santo Stefano a Tradate: allo stato attuale degli studi, l'unica sua opera rimasta (per il dipinto, i disegni annessi e un avvio alla ricostruzione del profilo dell'artista: AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 16-18). È probabile che Giovanni d'Ems sia riconoscibile nel «Fiammenghin vecchio» citato negli inventari di casa Legnani (1615; 1629), come autore di «sei pezzi delli trionfi del Petrarca» e di un *Cristo nell'orto* «in tela grande» (MONFERRINI 2020, pp. 309-311): se i dipinti, come pare plausibile, si dovessero alla committenza di Girolamo Legnani, il ben noto protettore di Peterzano fin dai suoi esordi a Milano, un termine *ante quem* sarebbe fornito dal fatto che, nel 1597, Girolamo risulta già morto. Anche Carlo TORRE (1674, p. 210) fa riferimento a «Fiammenghino il vecchio» per la tavola, raffigurante «Cristo estinto in braccio alla Vergine Madre con una Maddalena piangente», sull'altare maggiore della chiesa di San Giacomo alle Vergini Spagnole.

Il «figliuolo» attivo con Giovanni d'Ems nel Palazzo Regio Ducale è sicuramente il primogenito Giovanni Battista, che, nel 1583, quando si affresca la galleria del giardino, dovrebbe avere poco più di vent'anni: si tratta del suo primo impegno documentato come pittore. A rotta di collo segue una fitta serie di lavori che, essendo in buona parte superstiti, permette di ricostruire la fisionomia del maggiore dei Fiammenghini a monte della partecipazione al ciclo carliano dei quadroni del Duomo (1602-1603; anche se da aggiornare in molti punti, un primo profilo dell'artista è fornito da CAVIGLIOLI 1989). Subito dopo l'impegno nel Palazzo, Giovanni Battista completa la decorazione, iniziata vent'anni prima da Giuseppe Meda, del transetto settentrionale del Duomo di Monza (1584-1586: MILLER 1989a, pp. 223-224; 1989b, p. 12); fornisce i disegni, ornamentali e di figura, destinati ai rilievi in rame del pulpito dell'Antico Testamento, cioè quello meridionale, del Duomo di Milano (1588: REPISHTI 2006); affresca le *Storie di San Matteo*, in collaborazione con Tolomeo Rinaldi, nell'oratorio dedicato al Santo a Selvanesco (1588: TUNESI 2020); dipinge, insieme al fratello Giovanni

⁶⁹ Nulla a che vedere – come già evidenziato da BORA (1998, p. 49) – con il «Giovan Fiammingo, rarissimo in far figure picciole e paesi», citato nell'*Idea del tempio della pittura* da LOMAZZO (1590, p. 369; cfr. 1584, p. 410 e *Le tavole* 1997, p. 70) e identificabile con Jan Soens. E nemmeno con Giovanni van Steelandt da Bruges, che, nel 1579, abita insieme a Valerio Profondavalle (REPISHTI 2020, p. 61, nota 30).

Mauro – una presenza sempre più costante al suo fianco – le pareti e la volta delle cappelle della Strage degli Innocenti e dell’Entrata in Gerusalemme al Sacro Monte di Varallo (1590-1593: ANGELERI 2012-2013, pp. 17, 74-75, e da ultimo: DE FILIPPIS 2020, pp. 103-104); seguono la cappella della Madonna in Santa Maria della Passione, commissionata dal priore Celso Dugnani e non più esistente (1593: BORA 1981, pp. 131, 160, nota 74); la cappella di San Francesco in Sant’Angelo, citata da Morigia come opera di collaborazione tra i due fratelli (*ante* 1595: da ultimo GIORGI 2017, pp. 38-42), e la cappella Marliani in Santa Maria delle Grazie (da ultimo PAVESI 2020). Per stare entro i termini proposti, la *Nobiltà di Milano* di MORIGIA (1595, pp. 281-282; cfr. SACCHI 2020a, pp. 107-108), senza distinguere Giovanni Battista da Giovanni Mauro, fornisce l’*ante quem* per alcune opere perdute: «un Cenacolo nel refettorio delle Monache di S. Paolo [*Converso*], una Resurrezione di Lazaro in S. Bartholomeo, un quadro d’un Christo che porta la Croce, pinto sopra una facciata di casa posta al Corduso da rimpetto alla stadera del Comune, et hor pingono nella sommità del volto della chiesa della Rosa, e quivi si vengono [*sic*] molte historie honorate e degne di lodi». La decorazione perduta di Santa Maria della Rosa comprendeva, oltre alla volta, che aveva «negli angoli sostenuti dalle finte colonne cannellate corintie, Santi e Sante dell’ordine domenicano», una monumentale raffigurazione ad affresco della *Battaglia di Lepanto* (citata a partire da TORRE 1674, p. 226). Nel 1595 e nel 1598, inoltre, Giovanni Battista è pagato dalla Fabbrica del Duomo per aver dipinto alcuni apparati effimeri eretti per l’ingresso, rispettivamente, di Federico Borromeo e della regina Margherita d’Austria (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 303, 307, 328-329; cfr. ARSLAN 1960, pp. 98-99). Alessandro Morandotti ha recentemente proposto di riferire al pittore un *San Matteo* su tela passato in asta a Genova (Wannenes, 3 dicembre 2019, n. 225; per un’ipotesi di datazione a metà degli anni Novanta: TUNESI 2020, p. 104)]

«Joseffo»

Doc. 8 luglio 1584

[non identificato. Forse, solo per avanzare un’ipotesi, Giuseppe Alberi (o Alberio, o anche Galberio), il «bresciano valoroso pittore», attivo a Milano almeno dal 1566, che, prima del 1574, dipinge «in sette campi» una facciata nella zona di Porta Romana con le effigi di cinque generali di Carlo V (TORRE 1674, pp. 59-60; cfr. LEYDI 1999, pp. 197-199; da ultimo, per un profilo del pittore: BESTA 1933, pp. 450, 465; SACCHI 2016a, pp. 13-15, nota 28). In un anno imprecisato, verosimilmente nel 1570, è in società con il collega Gabriele Bossi, figlio del pittore Cristoforo (MILLER 2011, pp. 96-97, n. 1), per affrescare la volta della cappella di Sant’Aquilino in San Lorenzo (GATTI 1977, p. 101, nota 11; 1979, pp. 31-32, 34-36, 38, doc. 1; cfr. SACCHI 2016a, pp. 13-14, nota 27); il 19 marzo 1575 riceve l’incarico, insieme con Ottavio Semino, di decorare la cappella maggiore, oggi perduta, di San Giovanni in Conca per conto di Ludovico e Giovan Battista Arconati (LEYDI 2008, pp. 44, 49, nota 40). Il 2 gennaio 1583 il priore di Santa Maria della Passione, Clemente Dugnani, gli commissiona l’affresatura a monocromo delle navate e della cupola della chiesa: l’architetto Martino Bassi è presente alla stesura dell’atto e dichiarerà conclusa l’opera il 17 dicembre (BARONI 1940-1968, II, pp. 77-78, nota 2; BORA 1981, pp. 127, 130-131). Giuseppe è inoltre attivo nella Fabbrica del Duomo di Milano almeno dal 1589 al 1603, per realizzare i modelli «della tapezaria del choro», dipingere l’arco allestito davanti alla porta maggiore per l’ingresso nel 1599 dell’arciduca Alberto d’Austria e di sua moglie, Isabella Clara Eugenia d’Asburgo, oltre che gonfaloni, stendardi... (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 243, 335; V, pp. 6, 16; cfr. ARSLAN 1960, pp. 99-101; se ne è accorta ANGELERI 2012-2013, p. 89, nota 407). In Duomo sono anche attestati, con mansioni analoghe da pittori ornamentisti, il fratello Giovanni Battista (per la sua attività all’abbazia di Chiaravalle:

COPPA 1992, pp. 410-411, 452, nota 18; nelle sale del Tribunale di Provvisione: TERZAGHI 2013, s.n.p.; per gli impegni come intagliatore: MARTINELLA 2013, pp. 54-55, nota 27; SACCHI 2016a, pp. 14-15, nota 28; cfr. AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 39, nota 87), e Michele, Aurelio e Francesco Alberi, di cui non è chiaro il verosimile rapporto di parentela con gli altri due. Aurelio, tra l'altro, sarà impegnato, tra 1598 e 1613, in vari ambienti del Palazzo Ducale, dal «salone» del Senato alla chiesa di San Gottardo (ASMi, Autografi, 104, fasc. 2). Non è chiaro se ci sia un rapporto di parentela anche con Stefano Alberio, autore delle enigmatiche *Stigmati di San Francesco e San Girolamo* del Museo Civico di Crema (inv. 886; come suggerisce J. Stoppa ad AGOSTI 2016, p. 129, nota 35).

Non mi pare possibile che «Joseffo» sia identificabile con Giuseppe Meda, che, alle date interessate, si dedica ormai esclusivamente alla professione di architetto e ingegnere. Tra l'altro, in una dichiarazione rilasciata durante il processo intentato a Pellegrino dalla Fabbrica del Duomo (1583), Meda dice di essere stato chiamato tempo prima da Tibaldi per stimare il suo lavoro nel Palazzo Regio Ducale («che io li sia fatto inimico et ingrato per non pagarlo di quel puoco lavoro che egli fece, non è vero, perché, quando io ho cavalcato per servitio di Pelegrino et ho stimato le sue pitture che ha lavorato in Corte, mi volse pagare et non volsi alcuna cosa...»): ASDMi, sez. X, Metropolitana, 61, 28; DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 42). Non mi pare che questa stima, che trova un *ante quem* nella data del processo, sia documentata, ma la notizia può costituire un indizio in più per provare l'estraneità di Meda al cantiere. Il ricordo dei dissapori tra Meda e Pellegrino forse agisce ancora parecchi anni più tardi (1597), quando il sodale storico di Tibaldi, Valerio Profondavalle, terrà a far precisare che il collaudo delle sue opere nel Palazzo Ducale potrà essere effettuato da «chi meglio a lei parerà, eccetuato il Meda, per li rispetti detti a V.S. Ill.ma» (ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d.)]

Martino «Pozzo»

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio 1583, 8 luglio 1584

[Martino Pozzi, segnalato in uno stato d'anime non datato della parrocchia di San Vittore al Teatro (BESTA 1933, p. 450) insieme al collega Ambrogio Battaglia, che, proprio nel 1583, è invitato dalla Regia Camera a consegnare quattro colonne di legno dorato «per la lettera [letto] di S. M.tà»: ASMi, Autografi, 104, fasc. 4, 27 luglio 1583. Martino è forse figlio del pittore Giovanni Pietro di Ambrogio Battaglia, segnalato nel 1548 a una seduta del sindacato dei pittori milanesi (MILLER 2011, pp. 96-97, n. 1)]

Michelangelo «Charmine»⁷⁰

Doc. 2, 9, 15, 23, 30 luglio, 20 agosto 1583

[Michelangelo Carminati, che nei documenti è anche detto «da Lodi», dovrebbe essere nato intorno al 1549, se è lui, come pare probabile per via di una svista di lettura, il «Michel Angelo Criminali» residente, nel 1583, nella parrocchia di Santa Tecla (BESTA 1933, p. 465). Mi domando se non sia figlio di uno dei due fratelli Carminati – Francesco e Bernardino –, i pittori originari di Soncino, ma attivi perlopiù a Lodi, che gravitano intorno alla bottega di Callisto Piazza (documentati dal 1533 rispettivamente fino al 1567 e 1554: MARUBBI 1989a, pp. 322-325; 1989b, pp. 388-391, nn. 1-26; 1993). Nel 1581 Michelangelo figura già tra gli aiutanti di Pellegrino Tibaldi in occasione dell'allestimento del grandioso apparato funebre di Anna d'Austria nel Duomo di Milano (cfr. note 51-52). Negli anni successivi è attestato nella

⁷⁰ L'assurda identificazione di questo artista con il giovane Merisi (MACIOCE 1995) è stata corretta da BORA 1998, pp. 49-50, 56, nota 57.

Fabbrica del Duomo in almeno tre occasioni: il 16 agosto 1582 è pagato per «la pittura che fa all'altare dell'Arbore [*della Madonna dell'Albero*]», il 24 aprile 1591 per l'arma dipinta di papa Gregorio XIV, «oltra a quella fatta per m. Nuncio [*Galizia*], che, per non essere bella a sufficienza, non s'è posta in opera», e il 4 maggio 1596 per aver decorato la «nivola», vale a dire la struttura dipinta che permette all'arcivescovo, nel giorno dell'Esaltazione della Croce (14 settembre), di ascendere alla sommità della volta absidale e prelevare la reliquia del Sacro Chiodo (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 191, 254; ARSLAN 1960, p. 98, n. 21; per il documento del 1591: cfr. RENZI 2021, p. 334, nn. 9-10). Tra 1594 e 1595 affresca l'intero presbiterio, e la quinta cappella di destra, della chiesa di Santa Maria Rezzonico, sulla sponda occidentale del lago di Como (il ciclo è reso noto da ROSSI 1988, pp. 96, 100, nota 87, ma va considerato alla luce dei documenti prodotti da VIRGILIO 1992, pp. 51, 57, nota 2; 1993, pp. 65-79, 104, nn. 14-19, e delle letture di F. Frangi, in *Pittura* 1995, p. 265, e AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011, p. 252). Nel marzo 1597 è documentato nuovamente nel Palazzo Regio Ducale entro una rosa di pittori da sorteggiare per la stima del lavoro di Profondavalle (insieme a Giovanni Ambrogio Figino, Camillo Procaccini, Andrea Pellegrini, Giovanni Battista Della Rovere, Simone Peterzano e Giovanni Battista Volpino: ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d. Tra di loro è scelto, il 27 marzo, Giovanni Ambrogio Figino). Sempre a Milano, nel luglio 1599, Michelangelo decora, insieme con lo scultore Giovanni Andrea Pellizzone, l'arco effimero allestito in Porta Ticinese per l'ingresso dell'arciduca Alberto d'Austria e di sua moglie, Isabella Clara Eugenia d'Asburgo (TERENZI 2002, pp. 64-65). Qualche anno più tardi, in occasione della giostra organizzata da Giovanni Borromeo in corso di Porta Romana per festeggiare la nascita di Filippo IV di Spagna (e iniziata il 18 giugno 1605), dipinge il carro trionfale di Giunone Lucina, commissionato dall'Università dei Sarti e progettato da Alessandro Bisnati; nella stessa circostanza è attestato il coinvolgimento, per l'allestimento di altri carri, di Nunzio Galizia e del Duchino (ROSSI 1988, p. 100, nota 87; TERENZI 2002, p. 78, nota 46; da ultimo: RENZI 2021, pp. 340-341, doc. 45)]

«il mutto»

Doc. 30 luglio, 13, 20 agosto 1583

[non identificato. Mi domando se sia il soprannome di un pittore non altrimenti attestato a Milano o, piuttosto, la trasposizione dialettale del cognome Muttoni (“el Mutó”): in tal caso potrebbe trattarsi di nuovo del cognato di Tibaldi, Giovanni Giacomo Muttoni. Chissà se occorre scomodare Girolamo Padulo, il pittore milanese che, nel 1582, si firma come «natura surdus et mutus, casu autem monocu(lus)» nel *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Giacomo al Porto a Villa Garina, nell'attuale provincia di Trento (da ultimo: AGOSTI 2021b, p. XXII). Sicuramente fuori gioco è, tra i pittori sordomuti attivi sulla piazza milanese, quel Luca Riva che, nel 1624, redige un testamento illustrato a vignette (FORNARI 1900, pp. 6-11, provvisto di un *fac-simile* in appendice; citato da BENDISCIOLI 1957, p. 478; SQUIZZATO 2013, p. 124): pur essendo gravemente malato, davanti ai testimoni si dichiara allievo del Procaccini, «quello grosso» (verosimilmente Camillo), e fa loro mostrare i dipinti del suo appartamento, tra cui un ritratto di Filippo III].

«Paris»

Doc. 13, 20 agosto 1583

[non identificato]

«P.o Francesco»

Doc. 12 novembre 1583

[non identificato. Che sia Pietro Francesco Marchesello, pagato dalla Mensa Arcivescovile nel gennaio 1603 «per l'opera sua che farà nella ciesa maggiore d'Arona», e nel gennaio 1604 «per l'opera che va facendo per la cappella d'Arona» (COPPA 2002, pp. 20, 36, nota 29)?]

«il sordo»

Doc. 6 agosto 1583

[Verosimilmente il misterioso pittore attivo a Milano che, nonostante goda di svariate occorrenze tra guide e inventari antichi, ha un'identità ancora incerta. Dovrebbe spettargli il dittico su tavola, raffigurante *Cristo incoronato di spine* e la *Vergine addolorata*, che Federico Borromeo dona alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1618 (invv. 1192-1193: F. Frangi, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 238-241, nn. 298-299, utile anche come profilo dell'artista): a partire dal 1618, infatti, è riferito al «Sordo» negli antichi inventari dell'istituzione (VECCHIO 2009, pp. 13, 101, 147; cfr. BOSCA 1672, p. 125). Allo stesso modo, il *Cristo alla colonna* della Galleria Arcivescovile di Milano, anch'esso su tavola, è riconosciuto come opera del Sordo sulla base della menzione nell'inventario del 1638 della collezione del cardinale Cesare Monti, ribadita nei successivi elenchi delle raccolte arcivescovili (inv. 164: F. Frangi, in *Le stanze* 1994, pp. 142-143, n. 11; in *Quadreria* 1999, pp. 88-89, n. 73; BASSO 1994, p. 107, n. 94, p. 125, n. 129). A queste tre opere Marco BONA CASTELLOTTI (1991, p. 52, nota 42), su suggerimento di Francesco Frangi, ha collegato il gruppo stilistico riunito da Federico ZERI (1950) e convenzionalmente noto con il nome di "Maestro della Pietà di Stoccolma" (il *name-piece*, infatti, è la *Pietà* conservata presso il Nationalmuseum di Stoccolma, inv. NM 1612). Per il conoscitore romano questi dipinti, forse di un artista nordico ma da leggere alla luce del Sodoma e del Rosso Fiorentino, sarebbero da circoscrivere al terzo decennio del Cinquecento: se verificata, invece, l'identificazione con il Sordo costringerebbe a ritardarne la cronologia tra fine secolo e inizio Seicento (più tardi F. Zeri, in *Pinacoteca* 1996, p. 143, n. 105, nonostante non avesse accettato l'ipotesi, si convince che «l'artista, di estrazione provinciale e tecnicamente assai povero, va ricercato nei livelli periferici della pittura lombarda del Cinquecento avanzato»). Negli anni il gruppo è andato ampliandosi (per esempio F. Moro, in *Collezione* 1998, pp. 20-21, s.n.; F. Frangi, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 240-241; AGOSTI, STOPPA 2014, p. 303, nota 28), e, forse, un riesame aggiornato non sarebbe lavoro vano (da ultimo cfr. AGOSTI 2022, pp. 92, 99, nota 15). Merita rilevare, accanto all'opaca patina tardo-leonardesca privilegiata dagli studi recenti (cfr. MORANDOTTI 2005, p. 234), la presenza di spunti aggiornati in alcune opere del *corpus*: non è da escludere, infatti, che dietro il *Cristo alla colonna* Monti, agiscano per tipologia le invenzioni del giovane Daniele Crespi (sul tipo del *Cristo flagellato* del Muzeum Narodowe di Varsavia, inv. 128860: WARD NEILSON 1996, pp. 59, 132, n. 54) piuttosto che quelle di Giulio Cesare Procaccini dietro agli angeli del *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, forse il dipinto di maggior impegno recentemente attribuito al Sordo (grazie a Francesco Frangi; passato in asta l'ultima volta a Colonia, Lempertz, 5 giugno 2021, n. 2020). Opere, non identificate, del Sordo sono citate: in Santa Maria delle Grazie (compare in un elenco di artisti di cui si vedono le «pitture» in chiesa: GUALDO PRIORATO 1666, p. 77), nell'oratorio «superiore» della chiesa di Sant'Ambrogio dei Disciplini («entro gran quadro una Madonna»: TORRE 1674, p. 140), «nella capella di Contrada Larga» (non specificate «pitture»: BIFFI 1704-1705, p. 176; non è chiara l'identificazione del luogo: che fosse la cappella in disuso di Santa Maria della Consolazione? Cfr. MAGGIO 2017-2018, pp. 30-31, nota 43), nella collezione di casa Legnani (1615; 1629: una *Maddalena* «grande», una «coronazione di spini» e una «Madonina» appaiate, forse da legare alle tavole dell'Ambrosiana, e – ma il dettato dell'inventario non è chiaro – una *Santa Caterina* copiata da Luini: MONFERRINI 2020, pp. 308,

310-311. Se i dipinti, come pare plausibile, si dovessero alla committenza di Girolamo Legnani, un termine *ante quem* sarebbe fornito dal fatto che, nel 1597, Girolamo risulta già morto), in quella di Nicolò Leizaldi (1644: una *Maddalena, Cristo e quattro angeli*, una *Santa Caterina*, una *Madonna con il Bambino* e un *San Francesco*: LEYDI 2008, pp. 103, 123, nota 68), in quella di Giovanni Battista Croce (1653: una *Sacra Famiglia con San Giovannino* grande su tavola e una *Madonna con il Bambino*: *ibidem*), in quella di Manfredo Settala (*Lucrezia*: TERZAGO 1664, p. 147, n. 37; TERZAGO, SCARABELLI 1666, p. 259, n. 37; 1677, p. 239, n. 37), nella Pinacoteca Ambrosiana (1661, 1685: una *Madonna con il Bambino, San Giovannino e un angelo* «dipinta all'oscuro» – inspiegabilmente, secondo VECCHIO 2009, p. 169, nota 19, si potrebbe trattare della copia della *Vergine delle rocce* riferita al Vespino fin dalla Donazione del 1618 [inv. 1174: M. Rossi, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 268-270, n. 326] –; una *Addolorata* «di mano del famoso Correggio, come si cava dall'istromento della ricevuta fatta dal signor bibliotecario Bosca al detto Pasqualino [*Flaminio*], ma stimata del Sordo»; una *Pietà con Maria Maddalena* «con caratteri all'intorno, che dinotano la munificenza del donatore monsignore Gerolamo Beccaria [...] per mano d'uno scolare del Correggio oppure del Sordo»: VECCHIO 2009, pp. 11, 14, 100, 109, 124; cfr. BOSCA 1672, p. 125), nelle dimore dei marchesi Orrigoni (gli inventari si scalano a partire dal 1686: un *Cristo* e una *Madonna*, forse analoghi al dittico dell'Ambrosiana: DEMETRI 1992-1993, p. 129; F. Frangi, in *Pinacoteca* 2006a, p. 238) e di Giovanni Battista Visconti (1701: una *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, una *Sacra Famiglia con San Giovannino* «et un'altra figura indietro», una *Santa Caterina* «col libro in mano al naturale, solo busto», un *San Francesco* «con le mani incrociate sul petto piangente su d'un crocefisso in bel paesino», una *Maddalena* «piangente su d'una testa di morte», una *Vergine addolorata* «contemplando li misterii della Passione del Signore, mezza figura», e una *Sacra Famiglia con angeli musicanti*: BONA CASTELLOTTI 1991, p. 52, nota 42). Nel 1628 il «Sordo pittore» figura nei libri mastri di casa Trivulzio: è pagato una cifra esigua per dipingere la «copia dell'albero di casa Trivulzia a oleo mandato a Roma a S. E.», vale a dire il cardinale Teodoro (SQUIZZATO 2013, pp. 123-124, 201).

Non è certo che tutte le menzioni elencate si riferiscano alla stessa persona, dato che, a Milano, è attestata la presenza di altri pittori con lo stesso soprannome: è sicuro, per esempio, che il «Sordo mio pittore» citato come vivente da Flaminio Pasqualini tra 1674 e 1675 non possa essere lo stesso attivo nel Palazzo Regio Ducale novant'anni prima (BERRA 2008, pp. 69, 88). Per cronologia è però verosimile che il Sordo dell'*équipe* di Valerio Profondavalle faccia corpo almeno con l'autore del dittico dell'Ambrosiana, del *Cristo alla colonna* Monti e di tutte le opere documentate dagli inventari della prima parte del Seicento e, non a caso, coerenti per tipologia: non c'è motivo che spinga a credere altrimenti. Per non arrendersi di fronte al numero dei pittori sordi attivi a Milano (SQUIZZATO 2013, pp. 123-124), bisogna ricordare che questa personalità a cavallo tra i due secoli, oltre che godere delle attenzioni di Federico Borromeo, dovette avere una certa fama, dato che, nel 1611, il veneziano Giovanni Soranzo ne tesse un elogio a stampa all'interno del poema in ottave *Lo Armidoro* (SORANZO 1611, p. 114; recuperato da LEYDI 2008, pp. 102-103; cfr. RENZI 2021, p. 341, n. 63, nota 62). Nel palazzo fantastico del protagonista, tra le opere «che fan l'albergo illustre e pellegrino» – dopo Giovanni Battista Paggi, i Castello, Palma il Giovane, uno dei Bassano, i Procaccini, il Tintoretto, il Cerano, Fede Galizia, il Volpino (chissà quale dei membri della famiglia Maestri) – «paion soli fiammeggianti / del gran Sordo Camillo i bei sembianti»: che Camillo fosse davvero il nome dell'artista è provato in parallelo dai registri della Mensa Arcivescovile in cui, alla data 1603, un «Camillo Sordo» risulta pagato a più riprese (per «due telari de ordine dil signor Cardinale [*Federico*]), per «certi disegni», per «caparra d'una Annunciata»: COPPA 2002, pp. 20, 36, nota

26; invece, per ANTONIOLI 2017, p. 108, i versi di Soranzo alluderebbero a un ritratto del diplomatico mantovano Camillo Sordi).⁷¹

Nonostante il rischio dell'illazione, mi domando a questo punto se «Sordo» non possa essere un appellativo del pittore di origine bolognese Camillo Serbelloni, o Cerbelloni, che, esattamente nello stesso giro d'anni, figura tra gli artisti pagati dalla Mensa Arcivescovile (BESOZZI 1992, p. 42; COPPA 2002, p. 20; SQUIZZATO 2019, p. 131, nota 48). Tra 1593 e 1594 aveva realizzato per la Fabbrica del Duomo l'ancona, «conforme al modello datogli» (vale a dire, su un disegno già approntato), destinata all'altare di Santa Maria della Neve, oggi della *Virgo potens* (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 282, 290, 294; ARSLAN 1960, p. 98, nn. 2, 8; il dipinto, di cui si ignora il soggetto, sembra essere stato sostituito dopo pochi anni dalla *Madonna con il Bambino e i Santi Rocco e Vittore* di Giovanni Mauro Della Rovere, oggi negli uffici della Veneranda Fabbrica: BENATI 2010, p. 201, nota 90; GNACCOLINI 2020, p. 29). Nel 1602-1603 realizza anche tre ritratti per l'Ospedale Maggiore di Milano, tra i primi commissionati dall'istituzione: la mezza figura di *Pio IV* (oggi dispersa ma copiata a figura intera da Ottavio Bizzozero nel 1677: CANETTA 1880, p. 8), e le effigi di *Francesco Grassi* e *Gaspare Visconti* (inv. 7, 10: F. Porzio, in *Ospedale* 1986, pp. 28-29, nn. 11-12). Un altro carneade, attestato quasi negli stessi anni tra i mastri della Mensa e l'Ospedale Maggiore, è il pittore Donato Picenardi, autore del ritratto di *Alessandro Simonetta* (inv. 12: F. Porzio, in *Ospedale* 1986, p. 29, n. 14) e specializzato nelle effigi di Carlo Borromeo, che il cugino Federico spediva come doni in Italia e all'estero (documentato almeno dal 1602 al 1615, quando dipinge «un quadro di San Carlo grande mandato nelle Indie»: BESOZZI 1992, pp. 42, 54, nota 61; COPPA 2002, p. 20; SQUIZZATO 2019, p. 144, nota 92; per «cinque quadri [...] di devozione» è registrato nei mastri di casa Trivulzio nel 1614: SQUIZZATO 2013, p. 198)].

L'insieme delle personalità al lavoro, all'interno della squadra coordinata da Profondavalle, è assai vario per anagrafe e provenienza, e dispiace non poter precisare i rapporti tra i componenti e le rispettive mansioni: alcuni di loro, purtroppo, restano soltanto dei nomi. Tra gli altri, è verosimile pensare che, come era costume, l'ancora misterioso «Aloisio spagnollo» fosse arrivato a Milano al seguito del duca di Terranova: circa dieci anni prima, infatti, il governatore Luis de Requesens si era fatto accompagnare dal pittore di casa, l'olandese Isaac Hermes, incaricato – anche stando a Milano – di dipingere le tele destinate al sacello di famiglia, la Capilla Real del Palau a Barcellona.⁷²

Se questa ricostruzione è buona, la centralità di Pellegrino Tibaldi traspare anche dal ventaglio dei nomi: «Andrea» è il cugino, «Batista Tibaldo» il nipote, Giovan Giacomo Muttoni il cognato, Michelangelo Carminati il collaboratore, solo poco tempo prima (1581), per le esequie di Anna d'Austria in Duomo, Giovanni Pietro Gnocchi, di lì a poco (1585), dovrà dipendere da lui per dipingere il *San Paolo* destinato alla cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie... Senza contare che lo stesso Profondavalle aveva passato un lustro, tra 1572 e 1576, a tradurre i cartoni di Pellegrino nelle vetrate del Duomo e abitava accanto a lui nel Camposanto.⁷³

⁷¹ Il nome Camillo permette di scartare definitivamente tutte le ipotesi finora formulate: il genovese Antonio Travi detto il Sordo, Antonio Viviani detto il Sordo di Urbino, Giovanni del Sordo detto Mone da Pisa, Giovanni di Andrea di Giovanni Griffoni da Perugia (per un riepilogo: F. Frangi, in *Le stanze* 1994, pp. 142-143, n. 11).

⁷² MARCH 1943, pp. 336-338. I quadri dipinti a Milano sono fatti arrivare in Spagna attraverso Giovanni Antonio Spinola; sembra inoltre che l'artista sia rientrato in Spagna prima del governatore, forse già nel 1574. Per Requesens committente di Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco: ROSSO DEL BRENNIA 1975, p. 622, nota 26.

⁷³ Per Profondavalle in Duomo: cfr. cap. 3. Per la sua abitazione: GIULIANI 1997b, pp. 53, 65, note 105-107; REPISHTI 1998b, p. 63, nota 4.

Prima della fine del cantiere vetrario, l'artista fiammingo sembra riciclarsi nel ruolo di impresario, alla testa di una squadra di pittori di cui coordina il lavoro e gestisce gli interessi: proprio nel Palazzo Regio Ducale, infatti, a partire dal 1574, compare per la prima volta in questa veste, riproposta negli anni successivi in varie imprese decorative, a Milano e fuori. Il modello di lavoro messo a punto – come si è visto – gomito a gomito con Pellegrino si sarebbe rivelato una formula fortunata per la sua carriera seguente, segnata in gran parte da commissioni civiche: eccetto la decorazione della villa di Giovanni Anguissola a Como, la cosiddetta Pliniana, terminata entro il 1576 (fig. 3-4), è nota infatti la sua attività all'interno del Broletto Nuovo, vale a dire il Palazzo della Ragione (1589); per il portale e gli interni della Sala riunioni del Tribunale di Provvisione nell'attiguo Palazzo dei Giureconsulti (almeno 1589-1591); per il restauro di vari ambienti del Castello Sforzesco, residenza del castellano José de Acuña, tra cui l'Anticamera dei Dodici imperatori e la cappella (entro il 1596).⁷⁴

In parallelo alla galleria verso il giardino, la campagna decorativa del Palazzo Regio Ducale procede in una serie di altri ambienti, sia privati (scrittoio, oratorio e camere del governatore) che di rappresentanza, come il «salone» affacciato sulla corte maggiore, in cui Profondavalle è duplicemente attivo per «opere che va dell'arte sua di pictura et vedriate»:⁷⁵ per dare un'idea della stanza, si può contare sul dettato dei documenti che registrano al suo interno «il cello in quadroni n. 91, tutti relligati et sfondati, tutte le fazate et teste pinte, requadrate et repartite in collone n. 28, con suo friso nel qual vi sono istorie n. 26, meseroni [*mascheroni*] n. 28, et il resto dil friso, le grosese delle finestre proverbij figurati n. 18, et nelle teste di esso sallono due arme grande di sua M.tà con figure n. 4».⁷⁶ Quando Pellegrino fa la stima del salone, nel novembre 1584, era ormai a buon punto anche la «capella nova», uno degli ambienti di maggior impegno nel cantiere promosso dal marchese di Terranova. Nonostante la corte includesse già l'oratorio privato del governatore e la chiesa di San Gottardo,⁷⁷ fin dal suo insediamento Carlo d'Aragona aveva spinto molto per la costruzione di un nuovo sacello, attiguo ai saloni di rappresentanza: una scelta strategica per un uomo che intendeva fare del braccio di ferro con Carlo Borromeo uno dei pilastri del suo mandato di governo.⁷⁸ Dopo un primo progetto, che

⁷⁴ Per la Pliniana: LEYDI 2008, p. 49, nota 41; 2011a, p. 280, nota 28; e da ultimo: DELLA TORRE 2020; per il palazzo della Ragione, dove Profondavalle avrebbe dipinto, su istruzioni di Giuseppe Meda, l'ufficio dei «Marosei» (decorazioni varie, «tre figure grande con diversi animali apreso» e, sopra la porta di questo ufficio, «una Madona con Nostro Signor in brazo et santo Giovanni Battista apreso»: BARONI 1940-1968, II, p. 392, nota 1; per una proposta di individuazione nel salone al primo piano: AGOSTI, STOPPA 2014, p. 303, nota 28); per il Tribunale di Provvisione: BARONI 1940-1968, II, pp. 352-353, nota 1; TERZAGHI 2013, s.n.p.; e, da ultimo: CAIRATI 2014, pp. 402-403, nn. 263, 266, 268; RENZI 2021, p. 334, nn. 13-16; per il Castello Sforzesco: LEYDI 1999, pp. 199-200; BASSO 2005, pp. 280, 282, 295, nota 113.

⁷⁵ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 28 febbraio 1584.

⁷⁶ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 4 novembre 1584 (stima di Pellegrino Tibaldi). Il 3 dicembre dello stesso anno, Pellegrino presenta una richiesta di pagamento per lo scalpellino Giovanni Antonio Bascapè, che deve realizzare un camino «di pietra viva» destinato al salone «novo» (Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Album Tibaldi, III: REPISHTI 2020, p. 61, nota 31; per Bascapè, attivo come lapicida anche nella Fabbrica del Duomo: *Annali* 1877-1885, III, p. 303; IV, pp. 51, 55).

⁷⁷ Per i lavori in San Gottardo, svolti in parallelo al cantiere del Palazzo Regio Ducale: REPISHTI 2020, p. 60.

⁷⁸ Non sarà un caso che a Castelvetro in Sicilia, paese natale del governatore, nella chiesa di San Domenico, figurì una versione dell'*Orazione nell'orto* dipinta da Antonio Campi per Carlo Borromeo (presso l'Arcivescovado di Milano, inv. n. 217: S. Bandera, in *Le stanze* 1994, pp. 175-176, n. 40; cfr. cap. 2, nota 54). Di certo non può essere opera di Giovanni Paolo Fonduli, l'allievo di Antonio Campi sceso in Sicilia prima del 1568, che, nel biennio 1573-1574, aveva eseguito, per la stessa chiesa di San Domenico, una *Sacra Famiglia con Santi* e una copia dello *Spasimo* di Raffaello (CAMPAGNA CICALA 1997; PUGLIATTI 1993-1998, II, p. 112). Bisogna ricordare che Carlo d'Aragona aveva conosciuto di persona Antonio Campi durante una visita a Cremona nel maggio 1584, in compagnia di Pellegrino Tibaldi e di Giovanni Battista Clarici: «Non vo' tacere che, mentre stette quivi, egli mi fece un segnalatissimo favore, che fu di venirsene in casa mia per vedere alcuni quadri grandi del martirio di santa Caterina, ch'io facevo all'hora per la contessa Portia Landa Gallerata, per una sua Capella nella chiesa di S. Angelo

prevedeva di costruire la cappella a partire dalle fondamenta «vicino alle due sale grande dalla parte verso il giardino», si opta per il più economico adattamento di «una delle camere in testa del salone grande verso detto giardino».⁷⁹ I lavori in muratura, affidati al capomastro di corte, Pietro Girelli, sono condotti in gran fretta a partire dal dicembre 1583 e, in parallelo, il falegname Giovanni Battista Mangone realizza altare, ancona, pedane e parti ornamentali; il pavimento è fatto arrivare da Genova.⁸⁰ Scorrendo i pagamenti, sembra di capire che, all'interno del vano destinato alla cappella, fosse stata ricavata una volta, impostata su un cornicione decorato e aperta al centro da una lanterna a vetri:⁸¹ da questa, già nei primi mesi del 1584, incomincia la messa in opera degli ornamenti in stucco, realizzati da un' *équipe* che vede al lavoro, per gli stucchi di figura, Francesco Brambilla, Antonio Rotta detto il Padovano e Pietro Antonio Daverio, e, per quelli ornamentali, Vincenzo e il fratello Andrea Prestinari.⁸² All'interno delle incorniciature dipingono in tandem Valerio Profondavalle e Pellegrino stesso. I tre scultori "di figura" realizzano anche il grande cornicione sottostante in cui compaiono «di rilievo di stuccho teste di serafini n. 25 e figure n. 14 et arme n. 4 con le corone di sopra».⁸³ Sulle pareti della cappella sono allestite sedici «pitture che il maestro della posta de Inspruch ha fatto fare dal depintore del Ser.mo Arciducca Ferdinando d'Austria»: purtroppo si ignorano i soggetti del ciclo, ma è verosimile pensare che l'artista alluso sia il veronese Giovanni Battista Fontana, al servizio dell'arciduca almeno dal 1562.⁸⁴ Per le dorature degli intagli lignei e degli stucchi, infine, ci si rivolge al carneade lodigiano Francesco Lanevecchi.⁸⁵ La frenesia dei

di Milano, che molto piacquero a Sua Eccellenza, insieme con altri quadri piccioli che gli feci vedere, et gli ne donai anche uno, che mostrò haverlo molto grato, et dopo l'esser stato buona pezza in detta mia casa si partì, usandomi parole piene d'amorevolezza, le quali per modestia mi taccio. Andando poi egli intorno la città per riconoscere la nuova fortificatione che si va disegnando, volle S. E. che mi trovassi anch'io seco, ritrovandovisi etiandio Pellegrino Pellegrini et Gio. Battista Clarici da Urbino, ambidue ingegneri molti eccellenti...» (CAMPI 1585, p. lxxvij).

⁷⁹ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 4 ottobre (relazione di Tibaldi sul primo progetto), 26 novembre 1583; cfr. REPISHTI 2020, p. 63.

⁸⁰ Un'idea complessiva delle voci di spesa e degli incarichi si ricava da ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d. (*Relatione sumaria della spesa fattasi in la nova capella fatta in questo pallazzo*). Per Pietro Girelli: ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 14 dicembre 1583, 21 gennaio 1584. Per Giovanni Battista Mangone, che è padre del più noto Fabio (cfr. BARONI 1940-1968, I, p. 272, n. 359, pp. 277-278, nn. 366-367; II, p. 393, nota 1, pp. 450, 459, n. 1054; SQUIZZATO 2019, p. 125): ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 3 gennaio 1584, 12 giugno 1584 (all'opera con lui i maestri «Tiburzio» e «Lodovicho»).

⁸¹ Per esempio, ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 20 aprile 1584; Autografi, 106, fasc. 11, 4 novembre 1584. Le vetrate sono pagate a Giulio Volpi (ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, s.d., *Relatione sumaria...*), documentato nel 1583, sempre per conto di Pellegrino, nella fabbrica dell'Arcivescovado (COSCARELLA 2004, pp. 81, 86, nota 30) e in quella di San Gottardo (ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1073).

⁸² ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 23 giugno, 8 agosto (dove si esplicitano alcuni dettagli della volta: «ornamenti dele istorie n. 4», «li otangholli»), 22 settembre, 4 novembre 1584. Per gli scultori coinvolti: cfr. nota 51 e cap. 3. Dubito per ragioni anagrafiche che Vincenzo sia l'omonimo collaboratore del Bambaia documentato a partire dal 1517. Piuttosto lo stesso che nel 1584, insieme a Francesco Perego, stima il lavoro di Girolamo e Vincenzo Moietta nella cappella di Adamo ed Eva al Sacro Monte di Varallo (cfr. da ultimo: ANGELERI 2012-2013, pp. 57, 66, 93-94).

⁸³ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 1 dicembre, 24 dicembre, 27 dicembre 1584.

⁸⁴ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 6 maggio 1584; Autografi, 106, fasc. 11, s.d., *Relatione sumaria...*. Per Fontana: ECONOMOPOULOS 1997. Il «maestro della posta de Inspruch» dovrebbe essere «Ruggero de Tassis» citato nello stesso documento, che verosimilmente apparterrà alla famiglia von Thurn und Taxis. Il pittore alluso non può essere il bergamasco Francesco Terzi, a queste date già rientrato in Italia (cfr. cap. 2, nota 56; cap. 3, nota 170; cap. 6, nota 65).

⁸⁵ Francesco Lanevecchi (o Lanavegia o Lanavetera) era entrato a bottega da Francesco Carminati nel 1548 e vi era rimasto per tre anni (MARUBBI 1989b, pp. 389-390, nn. 8, 10; 1993, p. 76, nota 46). Nel maggio 1579 è attestato nella Fabbrica del Duomo di Milano per la pittura del capocielo dell'altare maggiore (*Annali 1877-1885*, IV, p. 170). Per l'impiego nella cappella del Palazzo Ducale e il tentativo di scalarlo da parte dell'«adoratore» Bernardo del Conte: ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 9 gennaio, 20 aprile, 19 giugno, 11 settembre, 15 settembre,

lavori, commissionati ai vari artisti «senza incanto» (cioè per affidamento diretto), prosegue per tutto il 1584 e nei primi mesi dell'anno successivo: il ritmo è tale che, nel mese di febbraio, Pellegrino richiede il porto d'armi per sé e alcuni collaboratori: «essendo egli sforzato andar di giorno et di notte per questa città e Statto, lui con Giulio Albertino et Ant.o di Rotta scultore et doij altri, quali lavorano nella Capella de la Corte Maggiore di questa città, et per finire quanto prima sin due o tre hor notte et acciò possono andar sicuramente da quella».⁸⁶ D'altronde, era nell'interesse di Tibaldi soddisfare prontamente le richieste del governatore: il processo intentato dalla Fabbrica del Duomo volgeva infatti al termine e, non appena fosse stato libero di partire, Pellegrino – con le commendatizie del marchese di Terranova – si sarebbe recato in Spagna, dove era atteso ormai da un paio d'anni.

A lavori pressoché ultimati, nel gennaio 1585, Profondavalle sollecita il pagamento presso Juan Perez de Leizalde, preposto ai lavori in quanto Commissario delle Munizioni:

intorno la cui opera [*la cappella nuova*] il supp.te [*Profondavalle*] li ha tenuto alle volte tre homini, alle volte doij et alle volte quatro secondo faceva il bisogno [...] havendo ancora da pagare in gran parte li scultori delle historie fatte nella volta della capella de rilievo, insieme con tutta la spesa de ogni sorte de colori et altre cose necessarie per detta impresia, intorno la quale, havendo fatto tutte le figure lo egregio ingegnere Pellegrino insieme con uno homo, ma sempre mantenuto per il supp.te, il quale Peleg.o sin al presente non ha ancora hauto alcuni danari dal supp.te, quale desiderarebbe sapere se V. Ecc.a vuole fare estimare tutto il lavoro intieramente, conforme al solito, oppure se V. Ecc.a vuole fare pagare separatamente le opere del detto egregio Ingegner...⁸⁷

Si decide di interpellare Pellegrino sul tema, e risponde così:

è vero che il detto sup.te ha tenuto homini, ora più et ora meno, come era bisogno alle opere, in fare le picture della sudetta capella, et ha pagato, o vero è obligato di pagare, detto homini et ogni sorte de colori et altre spese, et parimente li schultori, che hanno fatte le 4 historie et 4 angioi di relievo in la volta di detta capella, talmente che tutta la pictura et opere sudette restano da pagare ecetto la pictura della lanterna...

Dopo aver fornito qualche dettaglio prezioso per ricostruire la configurazione della volta, Tibaldi chiede che il suo lavoro, distinto da quello di Profondavalle, sia stimato da esperti del mestiere: «et è ragionevole che ancora io sia sodisfatto delle mie faticha, perché, sebene ho salaria dalla Camera, non l'ho per tal professione [...] perché il tempo che ho dispensato in le pitture di essa capella io l'arei potuto consumare in altre facende».⁸⁸ Per risolvere la questione, si decide che l'intervento dell'artista fiammingo – «non comprendendo però l'ancona che già non è fatta»⁸⁹ – sia valutato dall'ingegnere Francesco Pirovano insieme con Pellegrino Tibaldi, mentre, per quanto dipinto da quest'ultimo, e per evitare conflitti d'interesse, avrebbe fatto

20 settembre; Autografi, 106, fasc. 11, 23 dicembre 1584. Chissà se Francesco è il padre di Giovanni Maria Lanevecchi, autore delle ante d'organo nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Galliate (in provincia di Novara), datate 1591 e segnate da un linguaggio ibrido, a metà strada tra Lomazzo e Camillo Procaccini (G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, p. 257, n. 53; cfr. GIANI 2021, pp. 256-257, nota 27).

⁸⁶ ASMi, Autografi, 85, fasc. 49, 8 febbraio 1585 (reso noto da MALAGUZZI VALERI 1901, pp. 334-335): questa richiesta è seguita da una serie di altre con cui, mano a mano, cambiano i nomi dei collaboratori provvisti di licenza: oltre ai citati, appaiono Giovanni Ambrogio Lonato, Bartolomeo Albertini, fratello di Giulio, Vincenzo «de' Stropi», Giovanni Ambrogio Pulice, Natale Lazzari, Carlo Villa, Giovanni Andrea Turati, Maurizio Visconti, Ludovico Visconti.

⁸⁷ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 9 gennaio 1585.

⁸⁸ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 9 gennaio 1585.

⁸⁹ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 16 febbraio 1585.

Pirovano da solo.⁹⁰ Distinguere le parti non era però una questione semplice, tanto che, dopo un sopralluogo alla cappella in compagnia dei due pittori, Pirovano scrive:

domandato esso m. Valerio per trovar forma di potere extimare separatamente l'opera et li colori et altro fatto per detto m. Valerio, et molto discorso, non s'è potuto veramente et fermamente venire in cognitione, perché molte cose ha fatto il Valerio che poi ha finito il Pelegrino, così le figure per la maggior parte sono fatte per il Pellegrino ma con l'aiuto de opere delli homini di m. Valerio, et in somma il tutto si è trovato invalupato in modo che si tratta del'impossibile separare et distinguerle.⁹¹

Di fronte a questa *impasse*, l'ingegnere decide di consultarsi privatamente con «alchuni pictori valentissimi nell'arte»:⁹² non si sa chi fossero ma, pochi giorni dopo, il 19 febbraio, il commissario Juan Perez emette questa ordinanza: «si comanda a voi infranominati pintori di questa città, per ordine de Sua Ecc.a, che dimane mattina a hore XV inc.a debbiat trovarvi in palazzo R. D. all'ufficio del p.to S. Commiss.o, che per l'infr.o canc.re [Juan Perez] se vi dirà la causa per che sete dimandati, et non mancate, sotto pena a Sua Ecc.a arbitraria». Seguono nel documento i nomi di Aurelio Luini, Simone Peterzano e Alessandro Pobbia, e, dall'incastramento delle date, si capisce che sono chiamati proprio per esprimere il loro giudizio sull'operato di Pellegrino.⁹³ Un foglietto volante informa che la scelta dei tre era stata fatta entro una rosa iniziale di nomi, fornita al Commissario dal non altrimenti noto Luis Ximénez, che comprendeva anche «il Sozo», Giovanni Ambrogio Figino e Antonio «di Campo» (cioè Campi).⁹⁴

Mentre si sistema la questione della volta, i lavori di decorazione proseguono su altri fronti: Profondavalle è impegnato con la sua squadra anche nel «sallono sopra la stalla», affacciato sulla corte maggiore – in cui mette a punto «la volta, le fazate, il friso, lunette, finestre, et li dieci imperatori, et il Re nostro Sig.re, l'arma di sua M.tà, ornato il camino con un'arma di sua Ecc.a, architrave, friso et cornixonono con lettere d'oro nel friso»⁹⁵ – e, contemporaneamente, continua a prestare la sua opera nella cappella come doratore, tra le altre cose, dell'ancona realizzata da Mangone.⁹⁶ Sarà Pellegrino in persona a occuparsi della pala d'altare, per cui riceve un pagamento il 24 marzo 1586, poco prima di partire per la Spagna:⁹⁷ il dipinto, oggi disperso, raffigurava la *Flagellazione di Cristo* ed è registrato come opera di Tibaldi da tutte le

⁹⁰ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 14 gennaio 1585 e 14 febbraio 1585.

⁹¹ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 12 febbraio 1585.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 19 febbraio 1585.

⁹⁴ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 19 febbraio 1585 (foglio allegato). Letto in questo modo, il documento acquista senso e non offre più motivo per ipotizzare l'attività a Palazzo degli artisti convocati (cfr. BORA 1998, pp. 49-50). Sarà dunque necessario, per esempio, riconsiderare il sonetto di Lomazzo in cui, tra le opere di Aurelio Luini, è elogiata «quella vicina al Duomo, ove li Dei / E gl'Augusti con l'armi intorno finse, / Con tai riflessi e dintorni sì bei, / Che non trova l'invidia ove gli lime» (LOMAZZO 1587, p. 105; cfr. AGOSTI, STOPPA 2014, pp. 300-301; CAIRATI 2014, p. 400, n. 237; F. M. Giani, in *Bernardino* 2014, p. 342). Per il pittore ed ingegnere Alessandro Pobbia, che è nipote di Bernardino Campi, vanta menzioni da parte di LOMAZZO (1587, p. 135) e di Francesco CICERI (1544-1594, II, pp. 951-953, 30 novembre 1581), e lavora al Castello Sforzesco (da ultimo: BASSO 2005, pp. 280, 295, nota 111), alla parrocchiale di Robbiate e all'abbazia di Chiaravalle, bisogna partire da AGOSTI, STOPPA 2014, p. 303, nota 28; 2017b, pp. 38-39, nota 84. Non sono riuscito a capire chi possa essere «il Sozo».

⁹⁵ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 14 novembre 1585: i dieci imperatori non sono antichi ma «ex Austriaca domo oriundi» (GIANI 2019, pp. 83-84, note 83-84; cfr. LEYDI 1999, pp. 187, 199).

⁹⁶ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 19 febbraio, 19 aprile 1585.

⁹⁷ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 24 marzo 1586; il 7 maggio, subito prima di recarsi in Spagna, Pellegrino è saldato «de pitture di corte et altre fatiche che ha fatto da hoggi a dietro in questo palazzo di ordine n.ro» (ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 7 maggio 1586).

guide antiche della città.⁹⁸ È sicuro che si trovasse nel Palazzo Regio Ducale ancora nel 1752-1753, quando, essendo «sopra tavola grande molto guasta», è restaurato dal pittore Antonio Sigurtà, ma da questo momento – complice probabilmente il rifacimento piemontese dell'edificio – se ne perdono le tracce;⁹⁹ e dispiace molto, perché sarebbe stato un tassello prezioso per capire meglio il tramonto del Cinquecento a Milano e Pellegrino a cavallo tra due lunghe fasi della sua carriera.

Forse si può lenire l'assenza di qualsiasi testimonianza figurativa sul cantiere tibaldesco del Palazzo Regio Ducale chiamando in causa un disegno della Biblioteca Ambrosiana di Milano (fig. 7).¹⁰⁰ Si tratta del prospetto ripetuto di uno stesso ambiente, visto in sezione – nella metà sinistra del foglio – e dall'esterno: un paio di iscrizioni antiche indicano che il fianco sinistro del vano è delimitato da un «muro di dentro» e quello opposto da un «muro sopra delli pilastri». Si intuisce, dunque, che si tratta di una stanza costruita sopra un portico preesistente: il prospetto esterno, nella metà destra del disegno, permette di capire che un originario arco a sesto acuto è stato murato, ribassato e, grazie all'impiego di catene metalliche, utilizzato per sostenere il nuovo pavimento della stanza. Il prospetto interno svela un ambiente che è stato controsoffittato per ricavare la volta, aperta al centro da un oculo che funge da probabile punto di innesto di una lanterna. Nella volta e nel cornicione sottostante sono schizzate finemente, a penna e acquerello su tracce di matita, alcune decorazioni a rilievo, verosimilmente destinate alla modellazione in stucco: elaborati *cartouches* abitati da figure, frontoni, riquadri fiancheggiati da erme, greche e, in particolare, spicca al centro del cornicione, sostenuto da due figure, uno stemma ancora vuoto ma sormontato dalla corona e circondato dal collare del Toson d'Oro. La qualità finissima del disegno, dall'acquerellatura molto sapiente, e la capacità di sintesi nella resa degli elementi figurativi richiamano da vicino il modo di fare di Pellegrino Tibaldi e, per quel che vale, alcuni confronti si possono trovare nei progetti autografi per il San Fedele piuttosto che nello schizzo di progetto per la cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie (1585).¹⁰¹ È evidente, inoltre, il debito delle soluzioni decorative dispiegate con i repertori di ascendenza romana che, ormai da tempo, erano stati divulgati a Milano da Galeazzo Alessi, e dei quali, come è noto, Pellegrino ama servirsi.¹⁰²

Mi sembra verosimile che queste suggestioni possano trovare conforto nella vicenda documentata della «cappella nova» di Palazzo Ducale: sarebbero infatti indizi a favore dettagli quali le preesistenze gotiche dell'edificio,¹⁰³ le catene metalliche di sostegno – secondo un uso

⁹⁸ A partire da SANTAGOSTINO 1671, p. 11. Che si possa ravvisarne l'eco nella *Flagellazione* dipinta su tavola da Ambrogio Figino e oggi presso il Museo del Prado (inv. P00057: PAVESI 2009; fig. 6)? Vale la pena ricordare che, a neanche un secolo di distanza dalla messa in opera (tra il 1661 e il 1662), nella cappella si era sentita l'esigenza di «aggiustare la pittura compreso l'ancona di bone mani per esser quelle fatte da Pellegrino» (ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 2 agosto 1661, l'architetto di riferimento è, in questo periodo, Giovanni Ambrogio Pessina).

⁹⁹ ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1081, 12 febbraio 1753: il pittore milanese Antonio Sigurtà chiede di essere pagato per aver «aggiustata», l'anno precedente, «un'ancona della Capella Ducale rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore alla colonna sopra tavola grande molto guasta».

¹⁰⁰ BAM, F 251 inf., n. 123, mm 265 × 422, penna e acquerello marrone, controfondato. Reca, in basso a sinistra, una numerazione antica a penna «27»; sul margine destro, in una grafia più moderna: «23» e «G.».

¹⁰¹ Il foglio è stato citato e avvicinato ai modi di Pellegrino Tibaldi da SCOTTI 1997, pp. 115, 118, fig. 6. Per i due progetti autografi del San Fedele (BAM, F 251 inf., nn. 59, 62): DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 137-156. Per il progetto della cappella Borromeo: cap. 6 (nota 17).

¹⁰² Cfr. cap. 2.

¹⁰³ Una situazione analoga a quella raffigurata nel foglio dell'Ambrosiana è visibile in uno dei prospetti di Carlo Federico Castiglioni (1730 circa) per le decorazioni dei porticati della corte maggiore del Palazzo (BAM, Raccolta Ferrari, tomo I, S 148 sup., c. 6r: cfr. GATTI PERER 1964, pp. 185-186; fig. 8): infatti, il braccio dell'edificio compreso tra i due cortili (detto «facciata di mezzo») presenta l'antica successione di archi ogivali che, a differenza

tipico di Pellegrino, talvolta oggetto di controversia¹⁰⁴ –, la volta ricavata grazie al controsoffitto, l'oculo centrale, il cornicione in cui la squadra Brambilla-Rotta-Daverio è all'opera per modellare «di rilievo di stucchi teste di serafini n. 25 e figure n. 14 et arme n. 4 con le corone di sopra»...¹⁰⁵ Se l'ipotesi fosse valida, si disporrebbe di un dato in più per confermare, all'interno del cantiere del Palazzo, il ruolo attivo di Tibaldi anche sul fronte delle scelte figurative e limitare l'autonomia di Profondavalle e della sua squadra. Che si fosse inaugurata una prassi di lavoro è provato, pochi anni più tardi (1594), mentre Pellegrino è in Spagna, anche dalla decorazione del celebre portico con i ritratti di regnanti e governatori, affacciato sul giardino al piano terreno del Palazzo: è ancora Profondavalle all'opera, insieme con i suoi, ma deve affrescare «con repartimento et quadroni conforme al disegno fatto dall'ingen.o Clarici [*Giovanni Battista*]», che poi avrà in carico la stima dell'insieme.¹⁰⁶ A conferma di ciò, bisogna ricordare che, nonostante i documenti d'archivio svelino la complessa macchina del cantiere di Palazzo Regio Ducale e la quantità di artisti coinvolti, nella percezione diffusa era Pellegrino il referente primo per la decorazione. Così è, almeno, per Lomazzo che, all'interno delle *Rime* (1587), apre il componimento dedicato a Tibaldi con il ricordo dell'impresa:¹⁰⁷

Di Milan nell'antica Ducal Corte,
 Si veggon di tua man gravi Profeti
 Dipinti, Evangelisti, angeli lieti,
 In atti et positure ornate e accorte.
 Con colonne rivolte ad arte et torte,
 Et altre parti degne che poeti
 Cantino, e vivo n'habbi il vanto et mieti
 Ch'agli altri si riserba doppo morte;
 De l'opre tue Loretto ancor si gloria
 O raro Pelegrin, Bologna e Roma,
 E sopra tutte la felice Ancona,
 Ove hai l'arte esaltata a tanta gloria.
 E fra architetti il nome tuo risona
 Sì chiar, ch'agli altri sei gravosa soma.
 E in l'arte hai l'idioma
 Sì chiar, che dal Re sei con grand'honore

dell'altro prospetto («facciata verso il Senato»), sono stati murati per ricavare stanze all'interno. All'imposta delle ogive, anche qui, come nel foglio tibalDESCO, spicca una linea marcapiano.

¹⁰⁴ L'uso di catene di metallo è, infatti, uno dei punti critici sollevati da Martino Bassi in relazione al progetto tibalDESCO del battistero del Duomo: BASSI 1572, pp. 24-25. Il 26 novembre 1583, tra le voci di spesa preventivate per la costruzione della cappella ducale, figura già quella «di meter le sbarre e colonette alli portici» (ASMi, Atti di Governo, Culto, p.a., 1080, 26 novembre 1583).

¹⁰⁵ Per ricostruire la decorazione perduta del Palazzo, forse bisogna chiamare in causa altri disegni e, in particolare, alcuni fogli della Biblioteca Ambrosiana che Giulio Bora, negli anni, ha riferito a Giovanni Battista Della Rovere annotandone i montaggi (per esempio: F 251 inf., n. 242, *Studio per uno stemma coronato che sormonta un camino*, penna e acquerello marrone su matita nera; F 251 inf., n. 247, *Studio per un fregio con stemma coronato*, penna e acquerello marrone su matita nera; F 251 inf., n. 313, *Studio decorativo per una parete*, penna e acquerello marrone su matita nera, corredato dall'iscrizione antica «per la camera della fontana»). Ha un'aria milanese anche un fastoso progetto d'interni, riferito da un'iscrizione antica al fratello di Pellegrino, Domenico, e conservato al Musée des Beaux-Arts di Orléans (inv. 1633, penna e acquerello marrone su tracce di matita nera: PAGLIANO 2003, pp. 295-296, n. 179).

¹⁰⁶ ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 16 settembre 1594; per il ciclo e le sue implicazioni iconografiche bisogna partire da LEYDI 1999, pp. 187-199.

¹⁰⁷ LOMAZZO 1587, p. 103.

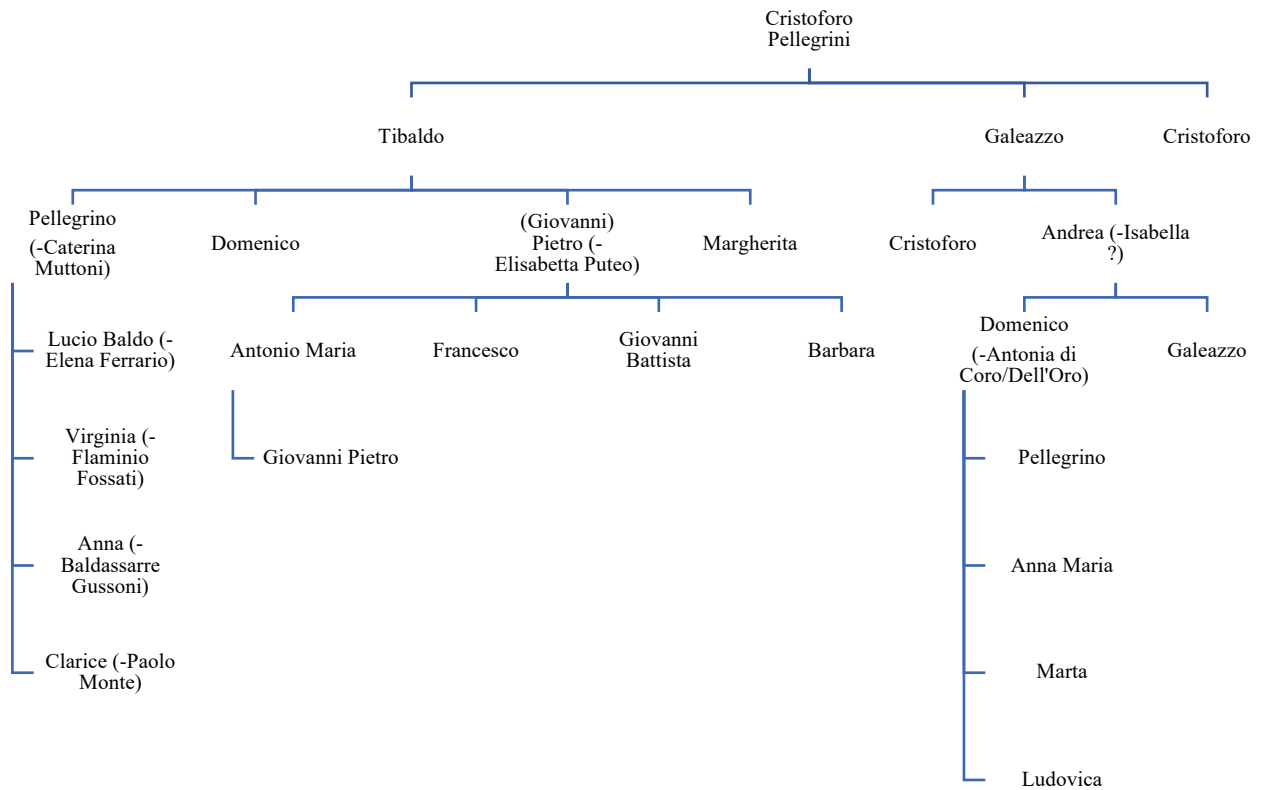
Per contrastar co'l Zuccaro gran pittore.

Ma è così anche, quarant'anni più tardi, per l'architetto Fabio Mangone, chiamato a Palazzo nel giugno 1625 per stilare un preventivo di ristrutturazioni da eseguire in occasione dell'arrivo del nuovo governatore, Gonzalo Fernández de Córdoba. Quando si viene a trattare della galleria, Mangone non esita a raccomandarsi, ricordando che «fu dipinta con disegno dell'architetto Pelegrino e fatta con summa diligenza, che perciò il pittore che l'havrà da fare doverà essere diligentissimo et immettere puntualm.te la prima pittura e rimetterla a fresco dove il muro è corroso, ma in modo che accompagni, et dove la vecchia non è corrosa ma solo smarita, la doverà ritoccare, non mutando il comparto de' colori, ma solo mutarà duoi delli paesetti che sono nei tondi per esser fatti d'altra mano e già guasti...».¹⁰⁸ Il ricordo di Tibaldi e la volontà di preservare le tracce della sua opera erano ancora vivi nel cantiere che era stato, allo stesso tempo, trampolino e prova generale per la lunga avventura dell'Escorial.¹⁰⁹

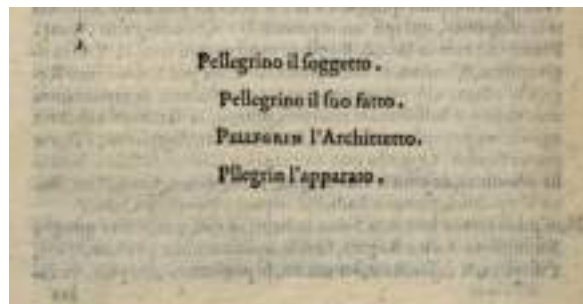
¹⁰⁸ ASMi, Autografi, 104, fasc. 1, 25 giugno 1625: TAMAGNI 1936, p. 28 e appendice s.n.p., n. 4.

¹⁰⁹ Ne fa ugualmente fede la volontà, nei primissimi anni del Seicento, di seguire le direttive lasciate dal defunto Pellegrino nella complessa questione legata alla ridefinizione della facciata del Palazzo Regio Ducale in rapporto al Duomo: REPISHTI 2020, pp. 63-66.

Appendice 3. *La famiglia Pellegrini**



* Quest'ipotesi di genealogia della famiglia Pellegrini si basa sull'intreccio dei documenti resi noti da Bice BESTA (1933, pp. 452-453, 463-464) e da Marzia GIULIANI (1997b, pp. 47-52) e sui testamenti di Pellegrino trascritti integralmente da MARÍAS (2010, pp. 409-412, 433-444). Dei pittori che vi figurano – Pietro Tibaldi e suo figlio Giovanni Battista, Andrea Pellegrini e suo figlio Domenico – qualcosa si è detto e si dirà lungo i capitoli (cfr. capp. 1, 2, 5, 7). *In extremis* mi domando se non fosse del mestiere anche Galeazzo, secondogenito di Andrea Pellegrini e fratello di Domenico: che sia lui il «Galeacius Peregrinus» che firma, sicuramente dopo il 1610, la pala raffigurante *San Carlo Borromeo in preghiera* posta sull'altare dedicato al Santo nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Castelnuovo Scrvia (cfr. BRUNETTI 2005, pp. 206-207)?



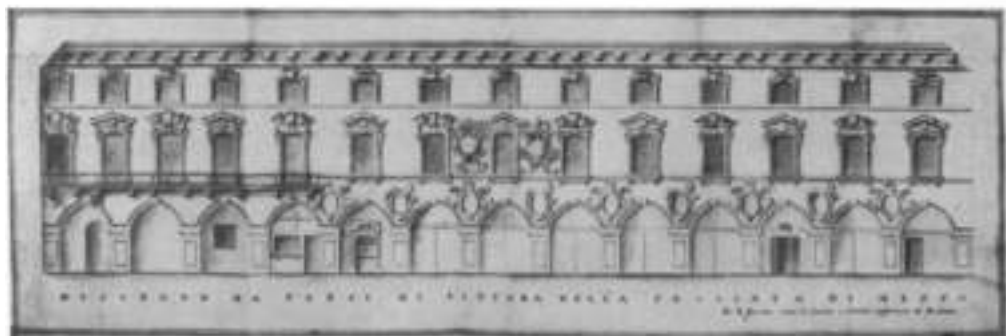
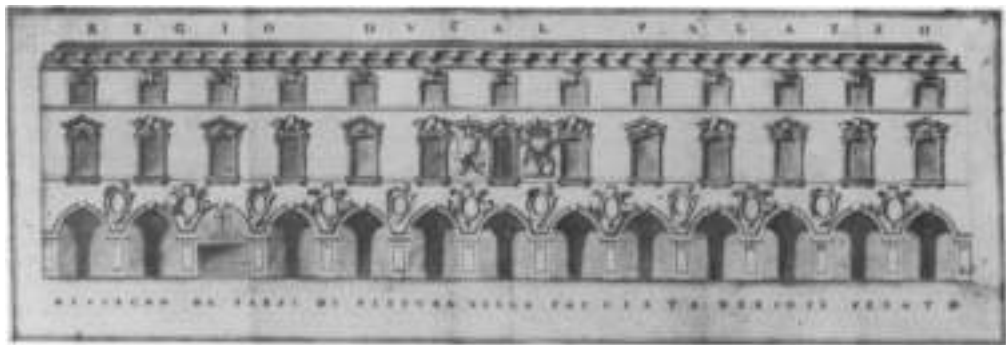
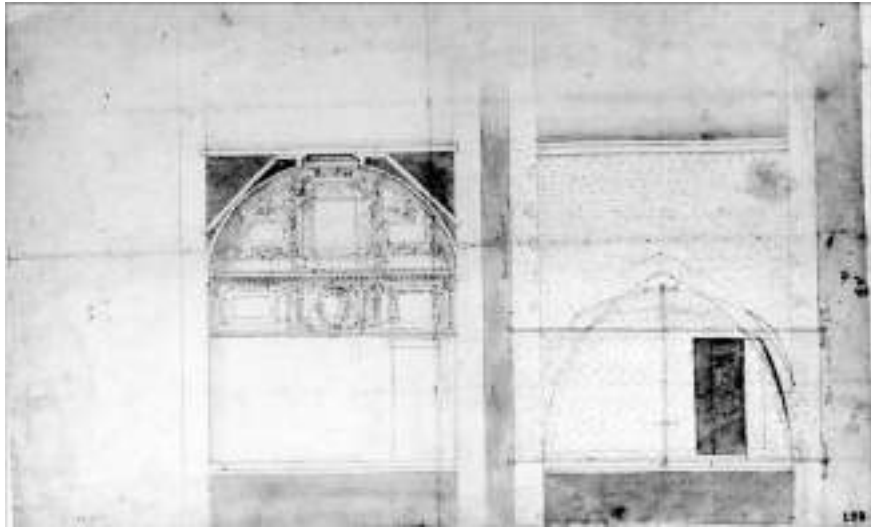
1-2. P. Tibaldi, *Descrizione de l'edificio et di tutto l'apparato...*, Milano 1581.



3-4. Gli interni della Villa Pliniana di Torno (CO), come si presentano oggi.
5. V. Profondavalle, *Ultima Cena*, Andorno Micca (BI), San Lorenzo.



6. G. A. Figino, *Flagellazione di Cristo*, Madrid, Museo del Prado.



7. P. Tibaldi (?), Prospetto di un ambiente, in sezione e dall'esterno, Milano, Biblioteca Ambrosiana;
8. C. Castiglioni, Progetto per il restauro delle fronti occidentale e meridionale del cortile maggiore del Palazzo Regio Ducale, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Raccolta Ferrari.

6. La cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie

Fin dai primi tempi del suo mandato come arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo si mostra interessato alla situazione delle cappelle di famiglia sparse in città e, anche sul fronte di queste imprese condotte “a titolo personale”, Pellegrino Tibaldi riveste da subito un ruolo chiave per ogni tipo di intervento.

Le prime attenzioni sono rivolte alla chiesa di Santa Maria Podone, antico patronato dei Borromeo in virtù della vicinanza alla residenza avita. Sul fianco destro della chiesa, probabilmente entro il 1444, Vitaliano Borromeo, capostipite del ramo milanese della famiglia, aveva fatto costruire e decorare in forme tardogotiche una cappella dedicata alla Natività della Vergine, grande quanto l'abside principale, rinnovata e decorata in contemporanea per volere dello stesso.¹ È qui che, a più di un secolo di distanza, si appunta l'attenzione del giovane arcivescovo: nel dicembre 1562, infatti, era morto improvvisamente a Roma il fratello maggiore, Federico, pedina favorita all'interno delle politiche familiari dello zio pontefice, che lo aveva nominato capitano generale della Chiesa e fatto sposare con Virginia Della Rovere, figlia del duca di Urbino. Si poneva dunque l'esigenza di adattare il sacello di famiglia per dargli sepoltura nello stesso luogo del padre Giberto: nell'ottobre 1564 l'agente e tuttore di Carlo a Milano, Tullio Albonese, informa il suo signore che ha ricevuto la cassa con il corpo di Federico Borromeo e sta aspettando l'arrivo di Pellegrino Tibaldi da Pavia per «il disegno che voglio faccia lui della capella posta in detta chiesa, nella quale giudico sarà bene reponerlo [*il corpo di Federico*], sendo che vi concorrono tutte le qualità che lei desidera per questo effetto».² Da un'altra lettera, a poco più di un mese di distanza, si capisce che Albonese ha dato seguito al suo piano: a seguito di un sopralluogo in chiesa, Tibaldi ha preparato un disegno, prontamente recapitato a Carlo, per la sistemazione della sepoltura a terra, accanto a quella del padre Giberto, e per «le pietre ornate come li piacerà per li epitaphii» da murare nella parete.³ L'occasione è buona anche per pensare ad alcune migliorie da apportare al vecchio edificio, in particolare «una volta che manca e, quando gli paresse, ancora mutar il campanille in qualche altra parte che quadrasse meglio che lasciar nella facciata d'essa chiesa, come è di presente, come dice detto curato che già era mente di detto Sr. Co. suo fratello...»; Pellegrino abbozza subito dei preventivi di spesa da mandare a Roma, ma questi interventi strutturali saranno avviati soltanto qualche anno più tardi, dopo l'insediamento di Carlo a Milano.⁴

Dell'allestimento antico della cappella Borromeo, dopo i rimaneggiamenti sette e ottocenteschi,⁵ oggi non resta nulla, ma le descrizioni superstiti permettono di capire che il progetto tibaldesco per le sepolture non aveva alterato la *facies* gotica della cappella. Ancora nel 1627, come si desume da una lettera inviata dall'architetto Fabio Mangone a Girolamo Settala, il sacello era interamente decorato ad affresco sotto a una volta a crociera «d'architettura molto simile alla tedesca»: negli spicchi della volta l'*Incoronazione della Vergine*, *Dottori della Chiesa* e *Santi*, sulle pareti laterali, «repartiti con cinque storie per

¹ Per la storia di Santa Maria Pedone bisogna ancora partire da DEMOLLI 1938-1940; per le imprese finanziate al suo interno da Vitaliano Borromeo: BUGANZA 2008, pp. 38-42, 64-67.

² Lettera di Tullio Albonese a Carlo, 4 ottobre 1564 (BAM, F 104 inf., cc.409r-410v: BARONI 1940-1968, II, p. 84, n. 482).

³ Lettera di Tullio Albonese a Carlo, 22 novembre 1564 (BAM, F 104 inf., cc. 531r-532v: BARONI 1940-1968, II, pp. 84-85, n. 483).

⁴ BARONI 1940-1968, II, pp. 85-86, nn. 484-485, nota 1. Per la prosecuzione dei lavori: DEMOLLI 1938-1940, LXVI, pp. 368-372; DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 27.

⁵ Rifacimenti estesi, sia architettonici che decorativi, sono testimoniati da due epigrafi, datate 1780 e 1784, in FORCELLA 1889-1893, III, p. 51, nn. 64-65: cfr. DEMOLLI 1938-1940, LXVII, pp. 94-96.

ciascuna», *Episodi della vita e della passione di Gesù*, mentre sull'altare, entro nicchie di legno intagliato, era riposta la serie di ventotto sculturine d'alabastro del misterioso Maestro dell'altare di Rimini, oggi all'Isola Bella.⁶ Al centro del pavimento di cotto, le sepolture di Giberto e Federico, «che hanno le bocche di marmo con religato d'altra pietra».

È probabile che la scelta di limitare al minimo gli interventi nel sacello quattrocentesco fosse stata dettata dalla natura identitaria del luogo per la storia della famiglia Borromeo, e una conferma, pur indiretta, sembra venire dalla vicenda dell'altra cappella che Vitaliano Borromeo, come si ricava dal suo testamento del 1449, avrebbe voluto dedicare nella stessa chiesa a Santa Giustina e che da allora non era mai stata messa in opera.⁷ In ossequio alle volontà dell'avo, Carlo Borromeo, dopo la visita pastorale del 19 luglio 1569 aveva ordinato che questa cappella dovesse essere edificata «all'incontro e conforme all'altra dei Borromei», cioè di fronte e su modello del sacello più antico, e per questo motivo si era fatto approntare da Pellegrino un preventivo di spesa.⁸ Nonostante questo, e nonostante se ne parlasse ancora nel testamento dell'arcivescovo (9 settembre 1576), non se ne fece nulla fino a quando, ormai negli anni Venti del Seicento, Federico Borromeo riesce a convincere i nipoti Carlo e Giulio Cesare a sborsare la somma necessaria all'edificazione:⁹ in un clima ormai di ben diversa consapevolezza riguardo alle vestigia del passato medioevale, la cappella di Santa Giustina, iniziata nel 1630 su disegno di Fabio Mangone, è costruita in forme neogotiche su una pianta analoga anche se di minore profondità rispetto a quella dell'antico sacello, a riprova di un valore simbolico che era stato precocemente avvertito già ai tempi di Carlo Borromeo.¹⁰

⁶ Per trascrizione e commento della lettera – conservata nell'Archivio di Sant'Alessandro e resa nota da DEMOLLI (1938-1940, LXVI, p. 182, nota 15; seguito da BARONI 1940-1968, II, pp. 87-88, n. 488) – da ultimo: BUGANZA 2008, p. 40. Per la serie di statuette del Maestro dell'Altare di Rimini: M. Natale, in *Arte in Lombardia* 1988, pp. 276-281, n. 82. Stando ai resoconti delle visite pastorali di Carlo e Federico Borromeo e a fonti seicentesche come le memorie manoscritte del prevosto Giovanni Pietro Quadrio (DEMOLLI 1938-1940, LXVI, p. 394; su Quadrio, morto nel 1674: *ibidem*, II-III, pp. 170-171, nota 14), sembra che fossero due le pale scolpite nella chiesa: oltre a quella sull'altare della cappella Borromeo, un'altra, probabilmente analoga, sull'altare maggiore (cfr. per una diversa interpretazione: BUGANZA 2008, pp. 41-42). Del ciclo affrescato nella cappella si conserva soltanto un frammento, di cultura micheliniana, raffigurante il *Corteo dei Magi*, oggi in deposito al Museo Diocesano (inv. MD 2001.053.002: S. Buganza, in *Museo* 2011, pp. 122-124, n. 122). Dovendo immaginare l'allestimento quattrocentesco sulla base della descrizione di Mangone, può venire in aiuto, per analogia di impaginazione e di temi iconografici, quel che resta della cappella Cavalcabò, affrescata da Bonifacio Bembo in Sant'Agostino a Cremona (cfr. TANZI 2011, pp. 35-54).

⁷ BUGANZA 2008, pp. 64-67.

⁸ DEMOLLI 1938-1940, LXVI, pp. 369-370; BARONI 1940-1968, II, p. 86, n. 486.

⁹ Per la menzione nel testamento di Carlo Borromeo (1576): BASCAPÈ 1936, pp. 66-67. Per il cantiere della cappella di Santa Giustina: DEMOLLI 1938-1940, LXVI, pp. 384-389.

¹⁰ Per il significato dell'intervento di Federico Borromeo: AGOSTI 1996a, pp. 129-132. Sull'altare della cappella, consacrata nel 1638, è posto un *Martirio di Santa Giustina* del giovane Giovanni Stefano Danedi, detto il Montalto («il miglior quadro di Stefano che io vedessi» per LANZI 1793, p. 234; cfr. LANZI 1809, II, p. 341), oggi in deposito al Museo Diocesano di Milano (TIRLONI 1985, p. 443, n. 23). Sul lato opposto della chiesa, all'interno della cappella di famiglia, tra 1625 e 1626 Federico Borromeo fa restaurare da Bartolomeo Roverio, detto il Genovesino, le scene affrescate e la pala scolpita, «variandole a oro» (DEMOLLI 1938-1940, LXVI, pp. 383-384, 394). Giusto per divagare sugli interventi di Federico Borromeo in Santa Maria Podone, sarebbe interessante sapere qualcosa in più sul *San Cristoforo* affrescato sulla facciata della chiesa e rimosso nel maggio 1628: stando al prevosto Tommaso Gatti, che scrive in presa diretta rispetto ai lavori, era creduto di Bernardino Luini e, per volere del cardinale, le porzioni di affresco corrispondenti alle teste sarebbero state conservate per l'esposizione (DEMOLLI 1938-1940, LXVI, p. 396; per le memorie manoscritte di Gatti: I, p. 359, nota 7). Lo stesso vale per i «cinque quadri di pitture che [Federico] fece venire da Roma continenti i Misteri dell'Annunciazione, della Natività del Signore, dell'Adorazione dei Magi, della Presentazione al Tempio del Bambino Gesù e del Battesimo dell'istesso, ch'è di molto prezzo e stima», di cui danno notizia, ancora una volta, le memorie seicentesche di Gatti e di Quadrio (tre di questi dipinti sono segnalati ancora in chiesa da DEMOLLI 1938-1940, LXVI, p. 393, nota 22).

Tutto diverso il caso di un'altra cappella di famiglia, nella chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie, un edificio quattrocentesco non dissimile quanto a forme architettoniche da Santa Maria Pedone. Il bisnonno di Carlo Borromeo, Giberto, aveva espresso nel suo testamento del 17 gennaio 1508 la volontà di istituire e dotare in questo luogo una cappella intitolata a San Paolo, ma pare che dopo la sua morte, nonostante un tentativo di avvio dei lavori nel 1522, non si fosse dato seguito all'impresa.¹¹ Lo conferma indirettamente il fatto che, qualche anno più tardi, il giurista Paolo da Cannobio avesse fatto realizzare a Gaudenzio Ferrari una pala d'altare raffigurante *San Paolo nello studio* – datata 1543 e oggi al Musée des Beaux-Arts di Lione – da porre sull'altare della prima cappella di destra, di cui aveva ottenuto il giuspatronato nel 1539:¹² è lecito pensare, infatti, che questo non sarebbe stato fattibile in un contesto ecclesiale già provvisto, per volontà di una famiglia così influente, della stessa dedicazione. Intorno al 1572, per soddisfare il volere disatteso del bisnonno, Carlo Borromeo chiede agli eredi del defunto Cannobio, i deputati dell'Ospedale Maggiore di Milano, di cederli il patronato della cappella, già completa e provvista di pala, ma gli è opposto un rifiuto netto: «nullo modo alicui persone concedendam esse nec concedi debere».¹³ La necessità di trovare uno spazio all'interno della chiesa spinge Carlo a optare per la sesta e ultima cappella sul fianco sinistro dell'edificio, adiacente al venerato sacello della Vergine della Grazie, nucleo originario di tutto il complesso nonché sede provvisoria del sepolcro di Giberto Borromeo e di sua moglie Maddalena di Brandeburgo (fig. 2). Per via di questa collocazione privilegiata la cappella era stata concessa, almeno dal 1480, mentre ancora si completava la costruzione della chiesa, agli eredi di Gaspare Vimercati, storico sodale di Francesco Sforza e “padre fondatore” di Santa Maria delle Grazie.¹⁴ Carlo ha intenzione di rifare da cima a fondo il vano vecchio di un secolo, e la prima notizia riguardo a questo nuovo cantiere è contenuta in una lettera, datata 19 gennaio 1575, che riceve mentre è a Roma per il giubileo indetto da Gregorio XIII Boncompagni, il primo dopo la chiusura del Concilio di Trento. A scrivere è Pellegrino stesso, a cui *in primis* interessa riaffermare a Carlo, e quindi indirettamente al pontefice, le idee progettuali sulla fortificazione del porto di Ancona, elaborate al tempio di Pio IV, quando l'artista risiedeva nella Marca con più continuità, e mai eseguite: «Di Ancona ho aviso che Nostro S.re [Gregorio XIII] ha dato hordine che si facci gran rovina in le case di quella città le quale confinano drieto al mare, per fortificare il porto con la parte del mare, però, se tal hordine fosse, sarebbe bene havertire (acciò non seguisse tanta rovina in la miglior parte dela detta città) che vi è modo di fortificare tal parte senza far rovina...».¹⁵ La missiva, ed è quel che importa rilevare ai fini del discorso, si chiude con un breve aggiornamento milanese: «Si intertiene di dare principio alla capella delle Gracie alla tornata in Milano di V. S. Ill.ma et R.ma, poiché si spera che sarà di corto, et con basiarli le sachre mani fo fine...». Pellegrino auspica che il rientro dell'arcivescovo in città sia imminente per dare avvio ai lavori della cappella di Santa Maria delle Grazie, e si può quindi

¹¹ BARONI 1940-1968, II, pp. 44-45, nn. 439-441. Per la volontà di Giberto Borromeo di far costruire «capellam unam in ipsa ecclesia seu contiguam ipsi ecclesie sub vocabulo Sancti Pauli et ipsam capellam depingi et ornari facere condecenter et honorifice» (ASMI, Fondo di Religione, p.a., 1439, Antonio Zunigo, 17 gennaio 1508): ALDENI 1983, p. 72; cfr. BARONI 1940-1968, II, 48-49, n. 446.

¹² Inv. 1957-21: I. Sozzi, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 516-520, n. 108.

¹³ SACCHI 2016b, pp. 461-462.

¹⁴ ALDENI 1983, pp. 72, 90. Per la figura di Gaspare Vimercati, da ultimo: COVINI 2016.

¹⁵ Cfr. cap. 1 (nota 8). Un mese più tardi, quando Carlo è ormai rientrato a Milano, a questa lettera fa seguito un'altra da cui si capisce che a Roma l'arcivescovo si era davvero preso a cuore la causa di Pellegrino: Cesare Speciano, infatti, gli scrive che «il s.r Marc'Ant.o Colonna farà relatione a N. S. di quello che già scrisse a V. S. Ill.ma Pellegrino architetto sopra la fortificatione d'Ancona, sebene dice S. Ecc.a che già si era risoluto di non far il gettito di quelle case sopra la porto» (BAM, F 49 inf., cc. 28r-29v, 19 febbraio 1575).

immaginare che a questa data avesse già elaborato e sottoposto un progetto di massima per il rifacimento dell'ambiente.

Fortunatamente, l'assetto previsto è documentato da un disegno autografo di Tibaldi, conservato presso l'Archivio Diocesano di Milano, che correda un atto del 10 giugno 1575 redatto nello studiolo privato dell'arcivescovo (fig. 1): alla presenza di due suoi famigliari, i sacerdoti Giulio Petrucci e Giovanni Battista Oldoni,¹⁶ Carlo – se intendo bene – stabilisce che i vari eredi di Giberto Borromeo dovranno ripartirsi le spese di realizzazione della cappella «hunc modum et formam superius in presenti folio designatam per d. Pelegrinum ill. mum d. ingenierium et etiam prout melius a p.to ingenierio facto designabitur».¹⁷ Il disegno è uno spaccato, tracciato finemente a penna talvolta su contorni incisi a stilo, che mostra il vano visto frontalmente e permette di immaginare la configurazione approvata da Carlo Borromeo. Tibaldi pensa di sviluppare la struttura in verticale innestando una cupola emisferica provvista di lanterna al posto della più antica volta gotica a crociera, di cui resta il profilo ogivale a ritagliare la sagoma dei pennacchi. Sembra di capire che la cupola non si dovesse percepire dall'esterno dell'edificio, perché inclusa al di sotto delle falde del tetto, e che emergesse soltanto la lanterna, a sua volta cupolata: una soluzione discreta, facilmente riscontrabile nelle fotografie antiche dell'esterno del complesso.¹⁸ Tornando al disegno, la parete di fondo del vano risulta impegnata per intero dalla pala d'altare, stretta e alta, quasi a raggiungere l'imposta della cupola, e si intuisce che, per far spazio a questa ancona monumentale, si intendeva murare l'oculo e la coppia di monofore ogivali che, come in tutte le altre cappelle della chiesa, si aprivano sul fondo. Oltre alla struttura d'insieme, il disegno esplicita in modo molto compendioso anche alcuni dettagli della decorazione, in buona parte figurativi, che accomunano il progetto ad altre realizzazioni milanesi di Pellegrino: si intravedono, partendo dall'alto, la decorazione a fasce e oculi della cupola, le figure intere che abitano i riquadri dei pennacchi, nonché l'incorniciatura della pala con frontone sormontato sugli spioventi da una coppia di figure e, come montanti laterali, erme su volute. Nel campo destinato al dipinto è abbozzata una *Crocifissione con dolenti*, ma, vista la volontà documentata di dedicare il sacello a San Paolo, non è chiaro se il disegno rispecchi un'intenzione reale di allestimento o voglia semplicemente alludere, con un soggetto generico, alla presenza in quel punto di una raffigurazione in quel punto.

All'interno del complesso di Santa Maria delle Grazie, questo progetto costituisce un'eccezione, perché mira a intervenire anche sulla struttura architettonica, aggiornando la *facies* gotica: un tratto che condivide solo con la cappella, probabilmente quasi contemporanea, di San Giovanni Battista, in cui la vela quattrocentesca è sostituita con una volta a ombrello e i profili ogivali delle pareti sono mascherati da spesse incorniciature in stucco, destinate a ospitare gli affreschi di Ottavio Semino.¹⁹ Anche le importanti campagne condotte a cavallo tra quarto e quinto decennio del secolo sul fianco destro della chiesa – Tiziano e Gaudenzio nella cappella di Santa Corona, Giovanni Demio nella cappella Sauli – si erano infatti limitate a rinnovare gli apparati decorativi, senza intaccare la forma degli ambienti.²⁰

¹⁶ Sono citati, per fare un esempio, nel testamento di Carlo del 1576: BASCAPÈ 1936, pp. 72, 82. Per Giulio Petrucci, che sarà vicino anche a Federico Borromeo: RIVOLA 1656, pp. 119-120, 131.

¹⁷ ASDMi, X, *Miscellanea*, 14, 10 giugno 1575: già rubricato negli inventari redatti da PALESTRA 1971, p. 547, il documento è stato reso noto da SCOTTI 1977a, pp. 238, 249, nota 47, e commentato come inedito da BORA 1983, pp. 164, 166-167 (con un tentativo di trascrizione da parte di Paola Zanchi: p. 184, nota 31).

¹⁸ Per esempio, nella raccolta, pubblicata senza titolo, di fotografie di Santa Maria delle Grazie eseguite da Antonio Paoletti: [*La chiesa* 1946], s.p.

¹⁹ Per le vicende storiche della cappella di San Giovanni Battista: ALDENI 1983, p. 83, e sulla decorazione, da ultimo: SERATI 2015-2016, pp. 141-154.

²⁰ Per queste imprese si dispone ora di SACCHI 2016b.

Non è facile ricostruire i tempi della messa in opera di questo progetto, anche perché, in breve giro di tempo rispetto ai documenti visti, tra 1576 e 1577, Milano è costretta ad affrontare la peste: date le circostanze, Carlo Borromeo fa testamento il 9 settembre 1576, e non manca al suo interno un riferimento al cantiere delle Grazie: «Item volo, iubeo et ordino quod, ubi tempore obitus mei non reperiat integrè perfecta fabrica capellae in ecclesia monasterii Gratiarum dive Marie Gratiarum huius civitatis Mediolani, pro executione legati per maiores meos relictis eidemque capellae provisum de ornatibus et paramentis opportunis et necessariis, quod tunc et eo casu infrascripti haeredes mei in bonis patrimonialibus instituti teneantur infra tres menses tunc proximos satisfacere dicto legato pro portione mihi incumbenti...».²¹ Il timore da parte di Carlo che la cappella non fosse trovata «integre perfecta» in caso di morte – e, vista la pestilenza in corso, non si tratta di una previsione sul lungo termine ma di un sentimento rivolto al presente – permette di ipotizzare che, alla data del testamento, i lavori strutturali fossero già stati avviati;²² di certo la calamità generale costringe il cantiere a un rallentamento, se non addirittura all'interruzione, al punto che, alla morte dell'arcivescovo (3 novembre 1584), si è ancora lontani dalla conclusione dell'opera.

Lo prova un contratto del settembre 1585 con cui, come previsto dal testamento di Carlo, i suoi eredi – i cugini Federico e Renato Borromeo, insieme alla loro madre Margherita – si accordano con il pittore Giovan Pietro Gnocchi per completare la decorazione del sacello di famiglia.²³ Entro un anno di tempo l'artista dovrà *in primis* decorare, con oro e azzurro, «la cuba [*cupola*] de detta capella, cioè li listini et rilevi delle rose, et li colmi degli ovoli et altri ornamenti»: un'infilata di termini che si rivela utile per immaginare i dettagli della decorazione, probabilmente modellata in stucco, a riquadri con rosoncini al centro. A seguire, nel mansionario del contratto è specificato l'incarico principale per Gnocchi, che dovrà «far l'ancona d'essa capella a oglio sopra le asse, con una figura di San Paolo Apostolo in modo di scrivere, ovvero come più piacerà alli detti Signori, facendo fare le asse a sue spese, et gli ornamenti de legname, et farlo indorare, secondo il disegno che lo sarà dato, o collaudato, dal sig.r Pellegrino ingegnere». In aggiunta, se nel frattempo gli eredi avessero deciso di intervenire anche sulle pareti, l'artista «habbia a dipingere in uno di quadri la conversione di San Paolo, et nell'altro la sua decolatione, nel rimanente dipingendo secondo la convenienza d'essa capella, sempre però a giudizio de detto sig.r Pellegrino...». Questo, in sostanza, il contenuto dell'accordo: oltre alle parti contraenti, sono presenti alla stipula un domenicano delle Grazie, l'anziano inquisitore e teologo Felice Piazzi, o Piaci, da Colorno,²⁴ e Ludovico Moneta, che, dopo essere stato tra i fedelissimi di Carlo Borromeo, aveva di fatto svolto anche la mansione

²¹ BASCAPÈ 1936, p. 65 (ripreso da BARONI 1940-1968, II, p. 45, nota 1).

²² Una conferma, pur indiretta, potrebbe venire dal fatto che la lapide di fondazione della cappella reca la data 1575 (cfr. nota 31).

²³ ASMi, Fondo di Religione, p.a., *Conventi*, 1398, settembre 1585: PICA, PORTALUPPI 1938, pp. 258-259, dimostrano di conoscere già il documento sulla base di una trascrizione di Luca Beltrami (cfr. *Il fondo* 2006, I, p. 149), e così pure, forse indipendentemente, lo stralcia in nota BARONI 1940-1968, II, p. 44, nota 1. Una trascrizione integrale è offerta da ZANCHI PESENTI 1983, pp. 234-235, n. 61.

²⁴ Citato come «giovane di elegante ingegno [...] che col tempo sia per riuscire uomo molto scientiato» nella *Descrizione di tutta Italia* di Leandro ALBERTI (1550, p. 329), il domenicano Felice Piazzi, o Piaci, da Colorno risiede in Santa Maria delle Grazie a Milano almeno dal gennaio 1562 – come si desume dalla prefazione della sua *Oratio ad immortalitatem illustrissimae nec non famigeratissimae Laudis* (Harvard University, Houghton Library, MS Lat 211, che trascrive un'orazione pronunciata nel 1561 all'interno del Duomo di Lodi, in cui non manca un cenno al tesoro Pallavicino, c. 19, e al monumento di Oldrado da Tresseno a Milano, c. 26) –, fa l'inquisitore a Como ed è autore, tra ottavo e nono decennio, di catechismi e fortunati manuali di devozione. Per un profilo biografico: AFFÒ 1789-1797, IV, pp. 157-158. I documenti della pala Borromeo in cui compare come testimone – ultimo, l'atto del 4 ottobre 1586 – sono utili come termini *post quem* per datare la sua morte.

di suo esecutore testamentario.²⁵ A un anno di distanza, ottobre 1586, Gnocchi è invitato a completare la decorazione della cappella per un compenso complessivo di trecento scudi, dal quale si capisce che gli eredi Borromeo avevano deciso di non lesinare sulla commissione e di affidare all'artista anche le pareti laterali, ma non si sa se a questa richiesta sia poi stato dato seguito; d'altro canto, i pagamenti per la pala, iniziati a febbraio 1586, sembrano terminare nel marzo dell'anno successivo, quando ormai Pellegrino è partito per la Spagna.²⁶

L'ancona con *San Paolo* deve essere stata consegnata e issata sull'altare entro il termine previsto dal contratto, dato che, quasi a caldo, è citata a stampa in uno dei sonetti visionari del *Libro primo de' Grotteschi* di Giovan Paolo Lomazzo (1587):

Del Battesimo

Mesto e pensoso a' piè d'un monte gire
Vidi un gentil et honorato duce,
Al qual udij da sé medesimo dire:
“Deh, sventurato me, perché non luce
In me il Battesimo, a cui non volsi gire
Mentre potei; perché ei splende e riluce
Qual sole in vetro, e chi lo sa seguire
Nel'alto ciel felice al fin conduce”.
Svegliato poi mi ritrovai u' Pietro
Gnocco san Pavol dipinse ne le Gratie
Con gesti e motti a lui convenienti.
E un altro ve n'è assiso per l'adietro,
Fatto dal gran Ferrar, di cui le gratie
Et gesti par che a Dio sian tutti intenti.²⁷

Destatosi da un'enigmatica visione dal sapore dantesco, Lomazzo si ritrova misteriosamente all'interno di Santa Maria delle Grazie, nei pressi della cappella Borromeo e non può fare a meno di notare la presenza, nella stessa chiesa, di due raffigurazioni di *San Paolo* (figg. 7, 8):²⁸ il lieve scarto tra la descrizione di quello dipinto da Gnocchi, «con gesti e motti a lui convenienti», e di quello – «per l'adietro», cioè in una delle cappelle retrostanti – di Gaudenzio, «assiso [...] di cui le gratie et gesti par che a Dio sian tutti intenti», sembra far intendere che il *San Paolo* della pala Borromeo, da immaginare stante, non fosse effigiato «in modo di scrivere», come previsto dal contratto del 1585. L'osservazione è confermata pochi anni dopo dal gesuato Paolo Morigia, che, ripercorrendo le opere di Giovan Pietro Gnocchi all'interno de

²⁵ Per la figura nodale di Ludovico Moneta, investito da Carlo Borromeo del ruolo, creato appositamente, di prefetto delle fabbriche, e in rapporto costante con Pellegrino Tibaldi, si può partire da GIULIANI 2011 (e cfr. cap. 4). Nel ruolo di esecutore testamentario di Carlo – pochi mesi prima del contratto per il *San Paolo* – vende al giovane Federico «un anello d'oro con una cornigliola, nella quale era intagliata l'arma del Cardinale» (BASCAPÈ 1936, pp. 26, 232).

²⁶ ASMi, Fondo di Religione, p.a., *Conventi*, 1398, 4 ottobre 1586: ZANCHI PESENTI 1983, p. 235, n. 62; GORLA 1994-1995, pp. 237-239, docc. N-P (cfr. *Il fondo* 2006, I, p. 149).

²⁷ LOMAZZO 1587, pp. 65-66, n. 57 (cfr. *Le tavole* 1997, pp. 60-61, nota 349); recuperato per Gaudenzio Ferrari da SACCHI 1989, p. 40. Lomazzo, nonostante la cecità che l'avrebbe colpito nel 1572, sembra aver visto il *San Paolo* Borromeo: per riconsiderare questo problema si dispone ora di SACCHI 2020b, pp. 20-21, nota 13.

²⁸ Non è chiaro cosa legghi le prime due quartine a tema battesimale alla figura di San Paolo; la citazione dei due dipinti in Santa Maria delle Grazie, tra l'altro, è l'unico riferimento figurativo in tutto il primo libro delle *Rime*, «nel quale si tratta – come recita il titolo – di cose sacre e religiose, de le Virtù, e de le Arti Liberali».

La Nobiltà di Milano (1595), registra alle Grazie «un'altra ancona con un S. Paolo in atto di predicare».²⁹

A pochi anni dalla costruzione, la struttura della cupola versa già in condizioni precarie, come si desume da una supplica senza data diretta a Federico Borromeo secondo la quale, a causa delle infiltrazioni dell'acqua piovana, «l'istessa cuba, per essere stata mal costrutta da principio, si ritrova in mal stato ed il stucco va cadendo di giorno in giorno, per il che niuno ardisse de fermarsi dentro», e per di più «li è caduta quella poca pittura che le fu fatta quando fu fabricata»: non è noto cosa sia seguito, ma è verosimile che l'arcivescovo sia intervenuto nel sacello di famiglia con ulteriori lavori.³⁰

Per la storia successiva della cappella poco aggiungono le svariate guide e descrizioni di Milano andate a stampa tra Sei e Settecento: il canonico Carlo Torre, con il consueto piglio letterario, indugia sulla figura di San Paolo, effigiata «con tanta energia che, sebbene non s'odono suoi rimprocci, accorgesi però caduno riprendere le ingratitude di de' peccatori verso un Dio tutta clemenza e misericordia»; nessuna parola, invece, per la decorazione delle pareti laterali, quasi a suggerire che il completamento del ciclo paolino documentato dagli accordi del 1585 non avesse avuto esito.³¹ L'ambiente resta sostanzialmente intatto fino a quando, dopo la soppressione dell'ordine domenicano e l'allontanamento dei padri nel maggio 1799, il *San Paolo* è rimosso dall'ancona e appeso nella stessa cappella del *San Paolo nello studio* di Gaudenzio, sostituito nel frattempo da una copia perché al Louvre per ordine napoleonico dal luglio 1797, insieme con un'altra gloria delle Grazie, l'*Incoronazione di spine* di Tiziano dalla cappella di Santa Corona.³²

La cappella Borromeo, spoglia e in uno stato di progressivo degrado, è oggetto intorno al 1930 di un rifacimento integrale, che comporta lo smantellamento della struttura cinquecentesca disegnata da Tibaldi – sia la cupola che le decorazioni parietali – e il ripristino della fisionomia quattrocentesca, con tanto di volta a crociera e decorazione a sgraffito sulle pareti: un intervento che, nonostante gli anni trascorsi, è ancora legato, in spirito, alla serie di restauri iniziati nell'ultimo decennio dell'Ottocento sotto la direzione di Luca Beltrami e volti a recuperare l'aspetto originario del complesso.³³ Tra le rare tracce dell'antica cappella Borromeo, una

²⁹ MORIGIA 1595, p. 281: per il rilievo inaspettato della biografia di Gnocchi all'interno della *Nobiltà di Milano*: SACCHI 2020a, p. 108.

³⁰ BARONI 1940-1968, II, pp. 48-49, n. 446. L'intervento di Federico Borromeo nella cappella delle Grazie è registrato anche da RIVOLA 1656, p. 474.

³¹ SANTAGOSTINO 1671, p. 45, nota 19; TORRE 1674, p. 163 (che è l'unico a ricordare l'esistenza, nella cappella successiva, di un *Sant'Antonino* sempre di Gnocchi); BIFFI 1704-1705, p. 78, nota 14; LATUADA 1737-1738, IV, p. 382; BARTOLI 1776-1777, I, p. 191; BOSSI 1818, I, p. 179; CARTA 1819, p. 244. La lapide di fondazione della cappella, datata 1575, recitava: HVIVS SACELLI ET SEPVLCRHI EXTRVCTIONEM | EX GIBERTI BORRHOMAEI SENIORIS | COMITIS | FAMILIA BORRHOMAEA HAERES | PIE PRAESTITIT (FORCELLA 1889-1893, III, p. 388, n. 501; cfr. BARONI 1940-1968, II, p. 49). RIVOLA 1656, p. 474, fa riferimento al fatto che nel sacello fosse sepolto il padre di Carlo, Giberto: se non si tratta di una confusione onomastica, bisogna immaginare che l'arcivescovo avesse trasferito il suo corpo da Santa Maria Podone – in cui, come si è visto, riposava – nella cappella fondata dal bisnonno omonimo. Un'epigrafe del 1832 fa riferimento alla presenza nell'ambiente di una tomba in marmo del padre di Carlo Borromeo, smontata da Giberto V Borromeo Arese (FORCELLA 1889-1893, III, p. 421, n. 554).

³² Inv. 748. Lo spostamento del *San Paolo* avviene in un momento compreso tra il 1821, anno in cui ANCINI (1821, p. 54) lo segnala ancora nella cappella di San Paolo, e il 1827, quando CASELLI (1827, p. 176) ne parla come nella prima cappella a destra (temo invece che non sia affidabile il referto di GANDINI 1831-1836, III, p. 209, e di CANTÙ 1852, p. 150, che lo citano ancora nella collocazione originaria). Di lì a poco, mentre l'ex cappella di San Paolo è «ristaurata da diversi devoti», sembra che la copia del *San Paolo* di Gaudenzio sia stata spostata nella cappella di San Giovanni Battista, in mezzo agli affreschi di Ottavio Semino. Al posto del *San Paolo*, almeno dal 1839, stava un «Crocifisso in rilievo» (*Origine* 1839, pp. 11, 14).

³³ «... lo scorso anno 1929, in occasione del duplice venticinquesimo anniversario dell'incoronazione della Madonna delle Grazie e del ritorno dei Domenicani a Milano, furono iniziati i lavori di restauro in questa cappella,

fotografia di Ugo Zuecca, databile prima del 1930, che riprende, dalla navata centrale, l'arco d'ingresso della cappella della Vergine delle Grazie: sulla sinistra, quasi attraverso una feritoia, si intravede l'allestimento antico prima della demolizione e si distinguono il montante destro dell'ancona monumentale, una figura in nicchia affrescata sulla parete a lato e parte di una piccola abside decorata a cassettoni sul fondo (fig. 5).³⁴ Alla data 1938, nella monografia dedicata alla chiesa da Agnoldomenico Pica e Piero Portaluppi, si prende atto che «della cappella dei Borromei più nulla rimane se non la menzione nella lapide nera ch'era murata a fianco di quella che fu la cappella gentilizia della celebre casata milanese»,³⁵ e questo nonostante che «prima del 1930, la cappella, che era dedicata in origine a S. Paolo, conservasse – benché assai trasandati – i caratteri del tempo in cui per i Borromei era stata ridotta a cappella gentilizia». Si ricordava infatti la presenza, al suo interno, di non specificate «pitture decorative», opera di «Giampietro Gnocchi, autore pure, qui alle Grazie, del mediocre S. Paolo che stette per alcun tempo appeso presso la porta secondaria ed è ora nel convento».³⁶ Sono le ultime notizie che riguardano il sacello, ormai completamente rifatto e di lì a pochi anni nuovamente distrutto dalle bombe notturne del 15 agosto 1943 (figg. 3-4).³⁷ Del «gigantesco» *San Paolo*, da questo momento, si perdono le tracce.³⁸

Sospetto che l'ancona della cappella Borromeo sia da identificare con la tela di dimensioni monumentali (275 × 182 cm) passata in asta a Genova il 30 giugno 2020, con un'attribuzione di comodo a Pietro Candido, e come tale vincolata dallo Stato italiano e acquisita dalle Gallerie degli Uffizi (fig. 6).³⁹ Il dipinto è dominato dalla figura stante di *San Paolo* che si staglia, come se fosse un colosso scolpito entro una nicchia, davanti a un imponente e severo fondale architettonico: con l'atteggiamento di chi sta sostenendo un discorso solenne, il Santo solleva il braccio destro con l'indice puntato al cielo, incombe sul primo piano inclinato come se stesse avanzando e cattura l'attenzione dell'osservatore con uno sguardo acceso, quasi spiritato. Rendono riconoscibile il soggetto attributi tradizionali quali la lunga barba fulva, le vesti rosse e verdi, la spada, appoggiata sulle scanalature del muro di fondo, il volume tra le mani e lo scrittoio che, sull'elaborata base manierista, reca dipinta la data 1585. Oltre alla presenza provvidenziale della data, sono i dati dello stile a suggerire che si possa trattare del dipinto commissionato dagli eredi di Carlo Borromeo a Giovan Pietro Gnocchi «secondo il disegno che lo sarà dato, o collaudato, dal sig.r Pellegrino ingegnere».

Nel 1585 Giovan Pietro Gnocchi (1553 circa – 1609) ha poco più di trent'anni e sulla scena milanese è un pittore emergente: per quanto noto, infatti, l'artista, anche se solito firmarsi come «milanese», aveva iniziato la sua attività tra Como e dintorni neanche dieci anni prima, mentre a Milano infuriava la peste.⁴⁰ A questo soggiorno lariano, sullo scorcio degli anni Settanta,

per cui riapparvero l'antiche volte a crociera; furono aperte le finestre originarie e ritornarono alla luce sulle pareti i graffiti»: PONZONI 1930, pp. 171-172. La cappella, riconsacrata dal cardinale Schuster il 6 maggio 1930, è dedicata a San Giuseppe. Per la vicenda dei restauri in Santa Maria delle Grazie, conclusa nel 1937: GREMMO 1983.

³⁴ Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. RI 223.

³⁵ Dovrebbe trattarsi dell'epigrafe fatta apporre da Giberto V Borromeo Arese nel 1832: cfr. nota 31.

³⁶ PICA, PORTALUPPI 1938, pp. 258-259; ma un cenno al *San Paolo*, per la «superficiale facilità ond'è trattato», era già in PICA, PORTALUPPI 1934, p. 126.

³⁷ Nonostante i restauri e nonostante le bombe, nell'odierno sottotetto sono sopravvissuti alcuni brani in stucco della decorazione antica della cupola: a conferma delle indicazioni contenute nel contratto del settembre 1585, si tratta di cassettoni incorniciati da ovuli con rosoni al centro: ROSSI 1983, pp. 40-41, fig. 3-4.

³⁸ La definizione risale a CASELLI 1827, p. 176.

³⁹ Inv. 1890, n. 10789. Il dipinto, passato presso la casa d'aste Cambi (30 giugno 2020, lotto 214), mi è stato segnalato, con un possibile riferimento a Pellegrino Tibaldi, da Alessandro Bagnoli (ALLEGRI 2021, pp. 44-45).

⁴⁰ È attestato per la prima volta a Como nel maggio 1577, quando riceve la commissione di un gonfalone, oggi perduto, per la confraternita di San Pietro in San Vitale, che avrebbe dovuto raffigurare, da una parte, la *Consegna*

risalgono le sue opere sicure più antiche – l’*Assunzione* per la chiesa di Santa Maria Rezzonico, sulle sponde nord-occidentali del lago (fig. 9), e, a Como città, la *Madonna con i Santi Margherita, Ambrogio (?), Domenico, Liberata, Faustina e Paolina* per la chiesa benedettina di Santa Margherita (fig. 10) e l’*Annunciazione* per il Santuario del Crocifisso⁴¹ – tre pale d’altare in cui Gnocchi si dimostra un pittore dalle risorse limitate, abituato a servirsi di impaginazioni elementari in cui dispiega una combinazione, faticosa e non troppo consapevole, di schemi tardo-leonardeschi, malcelati ricalchi da Bernardino Campi e forse, nei dettagli delle vesti damascate, qualche spunto di gusto veneziano, chissà se cavato da Simone Peterzano. Quasi un parallelo in sottordine di quanto negli stessi anni – anch’egli lontano da Milano – Carlo Urbino stava realizzando, con maggior capacità e coerenza di intenti, all’interno della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, sopra il Lago Maggiore,⁴² insieme con lui, almeno per un tratto dell’impresa, Aurelio Luini, «sotto la cui disciplina è fatto eccellente Pietro Gnocco, come le cose rare che si vedono nell’opere sue ne rendono chiarissimo testimonio». È Lomazzo a scrivere, questa volta nell’*Idea del tempio della pittura* (1590), del discepolato di Gnocchi presso Aurelio, di quasi una generazione più vecchio, una notizia confermata pochi anni dopo da Paolo Morigia (1595).⁴³ Lungo gli anni Ottanta, tra le commissioni comasche e la citazione a stampa di Lomazzo, Gnocchi aveva in effetti avuto modo di farsi conoscere anche a Milano, in un primo tempo nel cantiere fantasma di Palazzo Ducale, dove è attivo come frescante, insieme a una squadra di colleghi diretta dal fiammingo Valerio Profondavalle, nel luglio e nel novembre 1583.⁴⁴ Se è lecito immaginare, è qui che si può ambientare l’incontro del giovane artista con Pellegrino Tibaldi, al servizio del governatore spagnolo come supervisore dei lavori almeno dal 1574 e fino alla partenza per la Spagna, e verosimilmente sarà grazie alle commendatizie dell’architetto che il prestigioso incarico per la cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie giunge in breve tempo tra le mani dell’ancora esordiente Gnocchi. Negli anni successivi, forse anche sulla scorta di questo illustre precedente, il ritmo dei lavori di Gnocchi si fa incalzante, sia a Milano – dove risiede – che fuori città, e sul piano dello stile emerge sempre più il legame, segnalato in presa diretta da Lomazzo e Morigia, con Aurelio Luini: ancora misteriosa è la collocazione originaria della paletta con *Santa Cecilia*, firmata e datata 1587 e oggi in collezione privata (fig. 11), che, nonostante sia in debito con una celebre

delle chiavi a San Pietro, e dall’altra, *San Vitale* «con sei scolari, trei [*sic*] vestiti di confratri, et gli altri tre vestiti di nodari, et il resto del campo sia fatto secondo l’humore del detto pittore» (DELLA TORRE 1989, p. 91, nota 37; trascritto come inedito da GORLA 1994-1995, pp. 224-225, doc. A). Per Giovan Pietro Gnocchi bisogna partire dalla tesi, discussa con Miklós Boskovits, di Chiara GORLA (1994-1995), e, tenendo conto degli utili profili di F. Frangi (in *Pittura* 1994, pp. 300-301; *Pittura* 1995, pp. 265-266), completare il quadro con ZANI 1997; FARAGLIA 2001; AGOSTI, STOPPA 2014, p. 300; M. Romeri, in *Bernardino* 2014, pp. 249-250, al n. 54; P. Aiello, in *Bernardino* 2014, pp. 350-352, n. 91; CAIRATI 2014, pp. 399-404, nn. 233, 244, 246, 250-252, 256-258, 260-262; 264-265, 267, 270, 272, 275, 277; L. Tosi, in *Bernardino* 2014a, p. 88; S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino* 2014a, pp. 153-158, n. 18; P. Angeleri, in *Bernardino* 2014a, pp. 217-226, n. 28; S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino* 2014a, pp. 227-231, n. 29; VANOLI 2015, pp. 50, 187-196, n. 78, 220-221, n. 110; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 15, 17, fig. 11, 32; DELL’AGOSTINO 2019, pp. 97-101; GIANI 2021, pp. 254, 256.

⁴¹ Per l’*Assunzione* di Santa Maria Rezzonico, firmata GIO. PIETRO GNOCCHI MILANESE, ed eseguita in un momento compreso tra l’ottobre 1577 e il marzo 1578: GORLA 1994-1995, pp. 60-66, n. 1, 225-227, docc. B-D. Per la pala, datata 1579, già in Santa Margherita a Como e oggi nella Pinacoteca Civica (inv. 391): M. Bona Castellotti, in *Collezioni* 1981, pp. 62-63, n. 20. Per l’*Annunciazione*, datata 1579, già nel Santuario del Crocifisso e oggi nella parrocchiale di Albiolo: GORLA 1994-1995, pp. 76-80, n. 3.

⁴² La presenza di Carlo Urbino accanto ad Aurelio Luini nel cantiere di Santa Maria di Campagna a Pallanza (1575-1577) è individuata, su base stilistica, da BORA 1979, e ha trovato una conferma documentaria grazie a MARTINELLA 2017. Per un’ipotesi di lavoro in favore di Giovan Pietro Gnocchi: AGOSTI, STOPPA 2014, p. 300; S. Martinella, in *Bernardino* 2014a, pp. 168-179, n. 22.

⁴³ LOMAZZO 1590, pp. 163-164 (cfr. *Le tavole* 1997, p. 72); MORIGIA 1595, p. 281.

⁴⁴ GORLA 1994-1995, pp. 169-171, n. II, 228-234, docc. E-L. Cfr. cap. 5.

invenzione di Bernardino Campi, è l'opera più prossima per cronologia al *San Paolo* degli Uffizi,⁴⁵ mentre la *Consegna delle chiavi a San Pietro* del 1591 in San Vittore al Corpo è curiosamente legata a un personaggio di rilievo dell'*entourage* di Tibaldi, Giovan Pietro Piantanida – imprenditore edile originario di Ferno, nei pressi di Varese, nonché fidato capomastro di Pellegrino già dai tempi del cantiere dell'Arcivescovado⁴⁶ –, che la commissiona per la sua cappella, intitolata al Santo omonimo, nel tempio olivetano (fig. 12).⁴⁷ A San Pietro è dedicata un'altra cappella, nel tempio francescano di Sant'Angelo, interamente decorata da Gnocchi in anni non distanti dalla pala in San Vittore e sicuramente entro il 1598:⁴⁸ i grandi affreschi sulle pareti laterali – *San Pietro salvato dalle acque* e la *Pesca miracolosa* – così come gli *Angeli con strumenti della Passione* che inframmezzano gli stucchi della volta a ombrello, «rendono chiarissimo testimonio» di un rapporto molto stretto con il più giovane dei fratelli Luini (fig. 13-14). E infatti Gnocchi, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, compare in qualità di collaboratore di Aurelio in alcuni cantieri milanesi e non, quali le chiese di San Vincenzino alle Monache (1585-1587)⁴⁹ e di Santa Maria Segreta (1589-1590),⁵⁰ l'abside della parrocchiale di Trezzo sull'Adda (1591-1592),⁵¹ o il ciclo, dedicato a Sant'Ambrogio, nella cappella annessa al Tribunale di Provvisione (1592-1593);⁵² in almeno un caso – i due teleri per la cappella della Madonna del Rosario in San Giovanni Pedemonte a Como (1592 circa – 1595; figg. 15-18) – sembra che, dopo la morte di Luini (6 agosto 1593), Gnocchi prenda in carico il lavoro e lo completi attenendosi ai disegni del maestro, a conferma di un rapporto professionale consolidato.⁵³

All'aprirsi del nuovo secolo, l'attività dell'artista, incessante anche se sempre più destinata a sedi periferiche (Sondrio, Busto Arsizio, Legnano, di nuovo Como e dintorni...), tiene faticosamente il passo con le emergenze figurative del momento, *in primis* il bolognese Camillo Procaccini, stabilito in città dal 1587 e, quasi da subito, termine di confronto obbligato per gli

⁴⁵ Presenta, sulla base dell'organetto, uno stemma con due colonne decussate su campo blu che non mi è riuscito di identificare. Passata in asta a Roma (presso Babuino, 18 maggio 2021, lotto 23), la *Santa Cecilia* è illustrata in GIANI 2021, pp. 254, 256. Il successo della paletta con le *Sante Cecilia e Caterina d'Alessandria* realizzata da Bernardino Campi per la cappella di Santa Cecilia in San Sigismondo a Cremona (1566) è testimoniato da una serie di repliche e derivazioni messe a punto dal pittore e dalla sua bottega negli anni successivi (per esempio, l'esemplare con i *Santi Cecilia e Valeriano* reso noto da TANZI 1994, pp. 61-62, fig. 15, o quello, datato 1568, con la sola *Santa Cecilia* nel complesso museale della SS. Trinità dei Pellegrini a Napoli: ALISIO, CARUGHI, DI STEFANO *et al.* 1976, p. 117, fig. 60). Una di queste è documentata anche a Milano (cfr. LAMO 1584, pp. 79-80).

⁴⁶ Per Pietro Piantanida, figura chiave del cantiere di San Vittore al Corpo, e il suo legame con Pellegrino: cfr. cap. 1 (nota 75); cap. 4.

⁴⁷ Per la *Consegna delle chiavi*: GORLA 1994-1995, pp. 85-90, n. 5, che avvicina al dipinto un disegno, «affine nell'impostazione», presso la Biblioteca Ambrosiana (F 265 inf., n. 100, a matita nera, acquerello marrone e biacca; il foglio è ritenuto preparatorio per la pala Piantanida da AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 15, 17, fig. 11).

⁴⁸ Come pala d'altare doveva figurare la *Crocifissione con la Vergine, San Giovanni Battista, un Santo vescovo e il committente* oggi nel transetto destro della chiesa: GORLA 1994-1995, pp. 121-127, 128-139, nn. 10-11.

⁴⁹ S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino* 2014a, pp. 153-158, n. 18.

⁵⁰ GORLA 1994-1995, pp. 187-189, n. VI, 240-241, doc. R. Per la vicenda documentaria: CAIRATI 2014, pp. 400-402, nn. 242-246, 250-255.

⁵¹ S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino* 2014a, pp. 227-231, n. 29. Per la vicenda documentaria: CAIRATI 2014, pp. 402-404, nn. 256-258, 260-262, 264-265, 267, 270, 272, 277.

⁵² GORLA 1994-1995, pp. 191-193, n. VIII, 240, doc. Q. Per la vicenda documentaria: CAIRATI 2014, pp. 403-404, nn. 273, 275, 278-283.

⁵³ Per le due tele, raffiguranti *Ester e Assuero* (di Aurelio) e *Giuditta e Oloferne* (di Gnocchi su disegno di Aurelio), oggi presso la Pinacoteca Civica di Como (inv. P703-704): GORLA 1994-1995, pp. 98-107, n. 7, che segnala il rapporto della seconda con un disegno di Aurelio Luini presso la galleria Rossella Gilli (*Disegni* [1985?], s.p., n. 21); da ultimo: P. Aiello, in *Bernardino* 2014, pp. 350-352, n. 91, che individua il rapporto compositivo tra la *Giuditta e Oloferne* e la *Visione di Costantino*, realizzata da Camillo Procaccini per il presbiterio della chiesa di Santa Croce a Riva San Vitale (1591-1592). È un indizio per sondare l'attenzione di Aurelio, anche poco prima di morire, per i fatti del giorno.

artisti locali: un'influenza a cui anche Gnocchi non riesce a sottrarsi nell'ultimo decennio di attività – almeno a partire dalla *Natività* di San Martino a Castione Andevenno, in Valtellina, datata 1599⁵⁴ – prima che, nel mese di dicembre 1609, preso da «malencholico delirio» nella sua casa di Milano, decidesse di uscire di scena suicidandosi.⁵⁵

A confronto con le opere di Gnocchi prossime per cronologia, il *San Paolo* degli Uffizi non fatica a trovare il suo posto nel *corpus* del pittore: «l'intonazione sempre fredda e smaltata della stesura pittorica e la severa e bloccata monumentalità delle figure»⁵⁶ sono tratti ereditati da Aurelio, che lo accomunano alla *Santa Cecilia* del 1587 ma anche, spingendosi poco più in là, a dipinti quali la *Consegna delle chiavi a San Pietro* del 1591 in San Vittore al Corpo o la *Crocifissione con i dolenti e San Martino*, oggi al Museo Valtellinese di Sondrio, in cui ritornano addirittura le stesse gradazioni, dalla finitura laccata, di rosso e verde. Allo stesso modo, alcuni dettagli dell'ambientazione, come il pavimento inclinato rivestito di marmi mischi o la mobilia manierista iperdecorata, sono quasi una sigla nei lavori di maggior impegno dell'artista, e basta osservare, solo per fare qualche esempio, l'organetto della *Santa Cecilia* o l'elaborato candeliere che, nell'angolo superiore sinistro, illumina il telero comasco di *Giuditta e Oloferne* (fig. 19-21). Nonostante questo, la qualità d'insieme del *San Paolo* sembra superiore, tanto che il pittore Agostino Santagostino, nel 1671, lo cita a stampa come opera di Antonio Campi⁵⁷ – un'attribuzione verosimilmente di prima mano che, oltre a essere un incunabolo della fortuna antica di Antonio Campi, individua sul piano dello stile un più che probabile riferimento di Gnocchi – e, già nel 1787, un intenditore del calibro di Carlo Bianconi, pur ammettendo che «si dice di Pietro Gnocchi», osserva acutamente: «a noi sembra più bello delle sue solite operazioni».⁵⁸

Bisogna rilevare che Gnocchi, talvolta, differenzia strategicamente lo sforzo a seconda del luogo di destinazione dei suoi lavori, come dimostra il divario di qualità che corre, in uno stesso anno (1591), tra la *Consegna delle chiavi a San Pietro* in San Vittore a Milano e il *Martirio di Santo Stefano* in San Martino a Morbegno; se vedo bene, però, lo scarto notato da Bianconi può essere spiegato meglio dal fatto che, stando al contratto di commissione, il *San Paolo* si sarebbe dovuto realizzare «secondo il disegno che lo sarà dato, o collaudato, dal sig.r Pellegrino ingegnere».

A ben vedere il *San Paolo* domina il vano architettonico con un piglio, di ascendenza ancora michelangiolesca, del tutto inedito per gli *standard* di Gnocchi: l'incombere della figura sul primo piano, accentuato dall'aderenza quasi bagnata delle vesti, è un espediente tipico dei cartoni tibaldeschi per le vetrate del Duomo;⁵⁹ nel dipinto non c'è poi alcun effetto di affastellamento – e basti il contrasto con la quasi contemporanea *Santa Cecilia* –, ma la disposizione degli elementi nello spazio prospettico si rivela accuratissima così come le partiture del fondale, protoneoclassiche nella loro severità e in linea con i gusti architettonici di Pellegrino. Anche la fisionomia del Santo, aggrottata e quasi minacciosa al di sopra della barba a cascata, non ha paralleli tra i volti stolidi dell'allievo di Aurelio, ma sembra una lontana parente delle «grinte grottesche» (Briganti) dipinte da Tibaldi a Bologna trent'anni prima, sul

⁵⁴ DELL'AGOSTINO 2019, pp. 97-101, ma cfr. nota 53. Per l'interesse di Gnocchi nei confronti di Camillo Procaccini: ZANI 1997, pp. 174-176.

⁵⁵ Il documento è reso noto da GORLA 1994-1995, p. 141, doc. S.

⁵⁶ La citazione è tratta da F. Frangi, in *Pittura* 1995, p. 266.

⁵⁷ SANTAGOSTINO 1671, p. 45, nota 19 (l'unico a riprendere l'attribuzione ad Antonio Campi è BIANCONI 1783, p. 73).

⁵⁸ BIANCONI 1787, p. 320; anche Luigi LANZI (1793, p. 188; nessuna traccia, invece, in LANZI 1809) non manca di apprezzarne la qualità, definendolo «molto ragguardevole».

⁵⁹ Cfr. G. Bora, in *Pinacoteca* 2006a, pp. 248-254, nn. 305-316. Cfr. cap. 3 (nota 20).

tipo del vecchio che, appoggiato al bastone, si sporge sul primo piano della *Concezione del Battista* all'interno della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore. A date più ravvicinate, non è difficile trovare volti simili a quello del *San Paolo* tra gli affreschi dell'Escorial, in particolare nel chiostro degli Evangelisti (per esempio, tra gli astanti del *Matrimonio della Vergine* e della *Chiamata degli apostoli*), un altro caso in cui Pellegrino si è limitato alla preparazione grafica.⁶⁰ Non ultimo, anche alcuni dettagli decorativi tradiscono un'invenzione più brillante rispetto al repertorio caro a Gnocchi: il modo con cui sullo scrittoio il tessuto grigioblu, invece di ricadere a piombo, si adagia sulla base intagliata in forma di *Rankenfrau*, scoprendola con effetto quasi di noncuranza, non è lontano, almeno concettualmente, dai telamoni che, negli spicchi della Biblioteca dell'Escorial, sono costretti a districarsi tra scampoli di pannello oltremare, emergendone a fatica, per scoprire gli oculi prospettici.⁶¹

Anche se possono apparire pretestuosi, sono tutti particolari di composizione che aiutano a immaginare, appoggiati al contratto del settembre 1585, il modello grafico di Pellegrino al di sotto della stesura pittorica, saldando l'identificazione del *San Paolo* delle Gallerie degli Uffizi con la pala d'altare già nella cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie. E non sarà dunque un caso – se non è speculare troppo – che all'interno della sovrabbondante produzione di Gnocchi il quadro Borromeo, benché destinato a una sede prestigiosa, sia una delle pochissime pale d'altare prive della sua firma, come se il pittore non avesse potuto arrogarsi l'autorialità integrale dell'opera.

D'altro canto, Pellegrino Tibaldi, nel momento in cui è siglato il contratto per la decorazione della cappella Borromeo (settembre 1585), si trova in un momento delicato della sua carriera: è da almeno un paio di anni che vorrebbe lasciare Milano, con il benestare di Carlo Borromeo, per raccogliere l'invito di Filippo II ad andare in Spagna, ma è impedito dalle lungaggini del processo intentatogli nel 1581 dalla Fabbrica del Duomo, ulteriormente aggravate dalla morte dell'arcivescovo (3 novembre 1584), che lo lascia privo di protezione davanti al Capitolo.⁶² In compenso, a partire dal 1583, si era consolidato il suo rapporto con i cugini di Carlo – Renato in particolar modo, ma anche il giovanissimo Federico, subito prima di scendere a Roma –, che lo incaricano di sovrintendere alle fabbriche di Arona e dell'Isola Madre nonché all'allestimento della cappella di famiglia in Santa Maria delle Grazie che Carlo non aveva fatto in tempo a concludere.⁶³ Come si intuisce dalla corrispondenza, anche durante gli anni trascorsi da Pellegrino in Spagna, Renato e la sua famiglia – «patroni di me et mia casa» – restano il punto di riferimento dell'artista a Milano, e sarà a Federico, ormai cardinale e residente a Roma, che Tibaldi si appellerà nel gennaio 1591 per preparare il rientro in Italia: gli affari spagnoli, contrariamente alle aspettative, si sarebbero protratti ancora per molto, ma la lettera dimostra che, nonostante l'età e la lontananza, Pellegrino intuisce la direzione che stanno prendendo gli eventi.⁶⁴

Da ultimo, giusto per completare il discorso, preme sottolineare la fortuna che l'iconografia paolina riscuote a Milano negli anni in cui Carlo Borromeo è arcivescovo della città: nonostante la dedicazione della cappella delle Grazie risalisse alle antiche volontà dell'avo Gilberto (1508), è innegabile che la pala del 1585, insieme con le scene previste per le pareti laterali (*Conversione e Decollazione*), si inserisca in un discorso iconografico attualissimo e goda di

⁶⁰ Per Pellegrino nel chiostro maggiore dell'Escorial: cap. 7.

⁶¹ Per Pellegrino nella biblioteca dell'Escorial: cap. 7.

⁶² Per il processo intentatogli dalla Fabbrica del Duomo (1581-1584): cap. 4. Filippo II raccoglieva informazioni sul conto di Pellegrino almeno dal 1581, attraverso il governatore spagnolo di Milano, Don Sancho de Guevara y Padilla (SCHOLZ 1984).

⁶³ Per Pellegrino architetto della famiglia Borromeo: BURATTI MAZZOTTA 1990, p. XLII, nota 47; 1993b.

⁶⁴ Per la corrispondenza tra Pellegrino e i due fratelli Borromeo: BURATTI MAZZOTTA 1993b.

numerosi paralleli, a partire dal cantiere campesco – tanto caro a Carlo Borromeo – di San Paolo Converso, alle cappelle, decorate rispettivamente da Giovan Paolo Lomazzo e Ottavio Semino, della famiglia Foppa in San Marco, e Fiorenza in San Maurizio al Monastero Maggiore, ai teleri di Simone Peterzano per la chiesa di San Barnaba... Rimanda direttamente alla committenza di Carlo, invece, un pagamento, registrato nei libri mastri della Mensa arcivescovile degli anni 1583-1584, in favore del bergamasco Francesco Terzi, che è ricompensato per i soldi spesi «in colori et altro per il quadro di santo Paulo»: un'opera su cui, purtroppo, non si sa nulla di più.⁶⁵ In concomitanza circolano anche dipinti di piccolo formato – destinati, come si usa dire, alla devozione privata – che presentano la figura isolata del Santo, sul tipo del rutilante *San Paolo nel paesaggio*, emerso da poco sul mercato, dipinto da Peterzano negli anni milanesi e privo di qualsiasi notizia antica (fig. 24).⁶⁶ Sembra che lo stesso Gnocchi non si fosse limitato al *San Paolo* Borromeo, dal momento che «un san Paolo di mano del Gnocchi» figura nell'elenco, datato 1612, di quadri offerti alla corte sabauda di Torino dal mercante milanese Giovan Battista Camaino: vista la scarsa capacità inventiva del pittore, non sarebbe strano che si trattasse della stessa composizione impiegata alle Grazie, magari riciclata in un diverso formato.⁶⁷ A Torino, dal 1607, un altro, monumentale, *San Paolo* campeggiava sull'altare della Compagnia di San Paolo all'interno della chiesa dei Santi Martiri (fig. 25): a dipingerlo – stando all'iscrizione apposta e alle fonti antiche, Emanuele Tesauo *in primis* – sarebbe stato Federico Zuccaro, già collega di Pellegrino all'Escorial e in quel momento indaffaratissimo regista della Grande Galleria di Palazzo Ducale. Anche in questo caso – a conferma di una prassi condivisa – l'artista si deve essere limitato alla redazione del disegno preparatorio.⁶⁸

⁶⁵ COSCARELLA 2004, p. 83. È verosimile che questa voce di spesa sia da collegare a un altro pagamento ricevuto da Terzi in data 26 giugno 1585, per essere stato presso Carlo – e dunque prima del 3 novembre 1584 – sette mesi e mezzo «in fare diverse pitture per suo servizio» (BASCAPÈ 1936, pp. 31, 49, nota 30, 230; per un quadro aggiornato del percorso di Francesco Terzi: AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 36-38). L'unica opera che, allo stato attuale delle conoscenze, documenta il rapporto del bergamasco con l'arcivescovo è il *Ritratto allegorico di Carlo Borromeo*, inciso da Agostino Carracci su disegno di Terzi e provvisto di una dedicatoria dell'artista, datata 1585, a Carlo Emanuele I di Savoia, in cui, come in una messa a disposizione, si augura, «s' a Dio piacerà concedermene gratia, di poter metter in disegno le imagini de' generosi heroi della Sua nobilissima stirpe, sì come già feci di quelli della gloriosissima Casa d'Austria» (*The Illustrated Bartsch* 1980, p. 180, n. 138; 1995, p. 161, n. 127; cfr. FRANGI 2011, pp. 218-220).

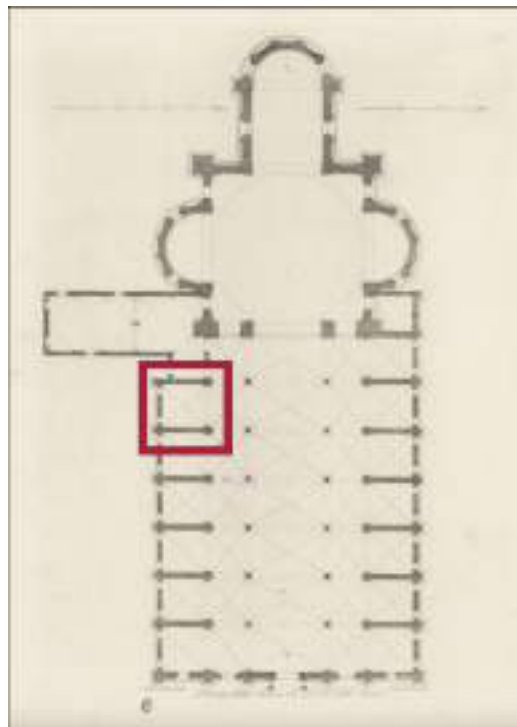
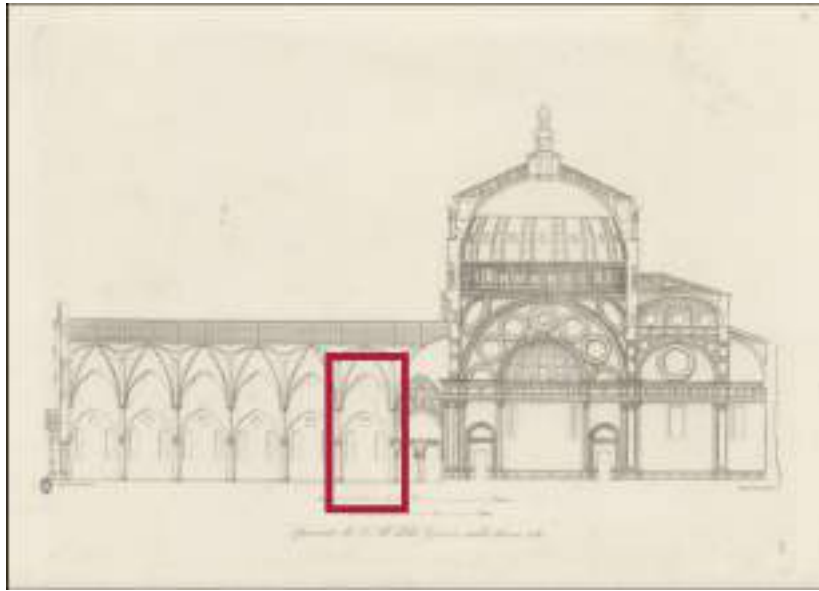
⁶⁶ Reso noto da FACCHINETTI 2021 come opera dell'ultimo decennio del secolo.

⁶⁷ BAVA 1995, pp. 246, 264. Per Camaino, che risulta già morto nel 1621: VANOLI 2015, pp. 50, 220-221, n. 101. Per l'ipotesi di un passaggio torinese di Gnocchi, insieme ad Aurelio Luini, in occasione degli apparati per l'ingresso dell'infanta Catalina Micaela, sposa di Carlo Emanuele I: CAIRATI 2014, p. 399, n. 233.

⁶⁸ L'iscrizione, dipinta sul plinto a cui si appoggia il *San Paolo*, recita: PAVLINAE | PIETATIS SOCIETATIS | F. Z. | PIETATIS SVAE M.D.D. | AN. MDCVII. Per la tela, citata a stampa a partire da TESAURO 1657-1658, I, pp. 171-172: *Schede Vesme* 1963-1968, III, pp. 1121-1122; la prima a esprimere qualche perplessità è GRISERI 1964, p. 26, nota 1, secondo la quale il dipinto «sembra piuttosto uscito da un ambito lombardo, non lontano dal Morazzone e dai Fiamminghini».



1. P. Tibaldi, Prospetto della cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie, Milano, Archivio Diocesano.



2. Collocazione della cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie, Milano.



3. La cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie, Milano, come si presenta oggi.



4. Esterno di Santa Maria delle Grazie, dal lato della cappella Borromeo, dopo i bombardamenti dell'agosto 1943;
5. U. Zucca, Ingresso della cappella della Vergine delle Grazie in Santa Maria delle Grazie, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico.



6. G. P. Gnocchi (su disegno di P. Tibaldi), *San Paolo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



7. G. Ferrari, *San Paolo*, Lyon, Musée des Beaux-Arts;

8. G. P. Gnocchi (su disegno di P. Tibaldi), *San Paolo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



9. G. P. Gnocchi, *Assunzione*, Santa Maria Rezzonico (CO), Santa Maria Assunta;
10. G. P. Gnocchi, *Madonna con i Santi Margherita, Ambrogio (?), Domenico, Liberata, Faustina e Paolina*, Como, Pinacoteca Civica (già in Santa Margherita);
11. G. P. Gnocchi, *Santa Cecilia*, Milano, collezione privata;
12. G. P. Gnocchi, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, Milano, San Vittore.



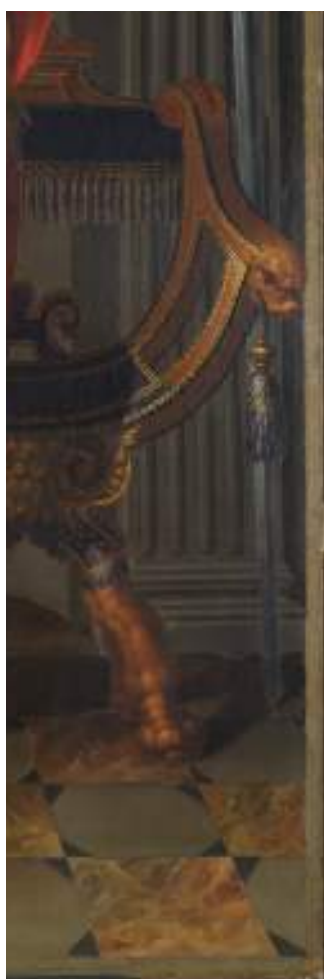
13. G. P. Gnocchi, *San Pietro salvato dalle acque*, Milano, Sant'Angelo;
14. G. P. Gnocchi, *Pesca miracolosa*, Milano, Sant'Angelo.



15. A. Luini, *Ester e Assuero*, Como, Pinacoteca Civica (già in San Giovanni Pedemonte);
16. G. P. Gnocchi (su disegno di A. Luini?), *Giuditta e Oloferne*, Como, Pinacoteca Civica (già in San Giovanni Pedemonte).



17. G. P. Gnocchi (su disegno di A. Luini?), *Giuditta e Oloferne*, Como, Pinacoteca Civica (già in San Giovanni Pedemonte);
18. A. Luini (?), *Giuditta e Oloferne*, già Milano, Rossella Gilli.



19. G. P. Gnocchi (su disegno di A. Luini?), *Giuditta e Oloferne*, Como, Pinacoteca Civica (già in San Giovanni Pedemonte), particolare;
20-21. G. P. Gnocchi (su disegno di P. Tibaldi), *San Paolo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolari.



22. Abside della chiesa di San Fedele, Milano;

23. G. P. Gnocchi (su disegno di P. Tibaldi), *San Paolo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



24. S. Peterzano, *San Paolo*, ubicazione ignota;
25. F. Zuccari, *San Paolo*, Torino, Santi Martiri.

7. Pellegrino in Spagna

Non è così semplice definire il momento della partenza di Tibaldi per la Spagna. Almeno dall'autunno 1581, grazie ai buoni uffici del castellano di Milano, don Sancho de Guevara y Padilla, Filippo II si era via via incuriosito della sua figura di architetto e pittore e, il 21 marzo 1583, dopo essersi debitamente informato, ordinava che si recasse a Madrid «en el primer pasage de galeras».¹ Dall'altra parte Pellegrino, pur non vedendo l'ora di trasferirsi – anche perché a corte gli sarebbe stato garantito il doppio dello stipendio –, è ancora invischiato nelle lungaggini del processo mossogli contro dalla Fabbrica del Duomo e, per poter lasciare Milano in libertà, pressa Carlo Borromeo affinché tiri «innanzi la sua causa».² Nonostante l'appoggio dell'arcivescovo, la faccenda va per le lunghe e, anche una volta concessa l'assoluzione (11 marzo 1585; Borromeo nel frattempo è morto), l'insistenza di Filippo II sul trasferimento di Tibaldi in Spagna sembra restare per un po' inascoltata:³ finalmente, in una lettera al conte Renato Borromeo del 29 marzo 1586, Pellegrino allude alla partenza imminente da Milano e tre mesi più tardi, il 23 giugno, annuncia allo stesso: «gracia de Dio son rivato sano all'Escoriale ove sta S. M., dalla quale son stato ben visto et qual mostra voler che io l'informi, et credo domani comincerò con S. M. la pratica delli presidii».⁴ Solo qualche giorno prima, Aurelio Luini aveva stimato i disegni realizzati da Tibaldi per la Fabbrica del Duomo – «di valore di scuto uno per cadun schizo, sendo che invention trovata per un par di detto s.r Pellegrino si dovrebbe pagar ancor più» – su richiesta della moglie dell'artista, Caterina Muttoni, «procuratrice universale» in sua assenza.⁵

Questa, perlomeno, è la ricostruzione acclarata dei fatti. A complicare le carte è entrato di recente in gioco un documento, datato 20 marzo 1586, che rendiconta i pagamenti dovuti a Pellegrino per i servizi prestati alla Corona lungo i mesi precedenti: il tesoriere dell'esercito, Girolamo Casati, conteggia la cifra di 156 scudi ancora da saldare a Tibaldi «per suo trattenimento de 7 mese et vintiquattro giorni, cominciando alli 7 de maggio prossimo passato che partì da questa città [Milano] per andar a Spagna a servir Sua Maestà di suo ordine».⁶ Sulla base di questo passo, si potrebbe immaginare – come è stato proposto – un primo soggiorno di Pellegrino in Spagna di quasi otto mesi, dal 7 maggio 1585 fino alla fine dell'anno, e la cifra in ballo corrisponde effettivamente, per un periodo di poco meno di otto mesi, alla somma degli aumenti di salario previsti in caso di trasferimento: nelle trattative di qualche anno prima, infatti,

¹ Per ripercorrere questi primi contatti: cap. 5. La citazione è cavata da una nota autografa di Filippo II, datata 21 marzo 1583, in calce a una relazione su Pellegrino: Archivo General de Simancas, *Secretarías Provinciales*, leg. 1794, n. 68 (trascritta da CARAVAGGI 2014, pp. 65-66). Nel giugno 1583 la partenza di Pellegrino doveva sembrare imminente, come testimonia una lettera del milanese Pietro Antonio Lonati al segretario di Filippo II, Juan de Ibarra (AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 261, 8, fol. 246: reso noto da GARCÍA 1945-1946, p. 137, n. VII; cfr. MULCAHY 1992, p. 128; MARÍAS 2010, p. 419).

² Per la lunga vicenda del processo: cap. 4.

³ Come si ricava da una lettera di Pellegrino a Renato Borromeo in data 18 settembre 1585 (Archivio Borromeo all'Isola Bella, Famiglia, Renato I, Corrispondenza: BURATTI MAZZOTTA 1993b, p. 164, n. 2).

⁴ Rispettivamente ABIB, Artisti, Pellegrino Pellegrini e, nello stesso archivio, Famiglia, Renato I, Corrispondenza: BURATTI MAZZOTTA 1990, p. XLV; 1993b, pp. 165-166, nn. 4-5.

⁵ ASMi, Notarile, Alessandro Porro, 21076, 18 giugno 1586 (reso noto da DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 46, nota 48; cfr. MORANDOTTI 2005, pp. 237, 247, nota 93; CAIRATI 2014, p. 400, n. 236). Già nel luglio 1586, Caterina Muttoni chiedeva al governatore di Milano di essere liquidata, a nome del marito, di «tutte le liberance maturate et quelle che matureranno» (reso noto da MALAGUZZI VALERI 1901, p. 323; ROCCO 1939, p. 215).

⁶ AGS, *Secretarías Provinciales*, leg. 1797, fol. 106 (reso noto da CARAVAGGI 2014, pp. 68-69).

Filippo II aveva promesso a Tibaldi che, se l'avesse raggiunto a Madrid, avrebbe aggiunto 20 scudi al mese alla sua paga.⁷

Ipotizzare che Pellegrino sia stato assente da Milano lungo tutta la seconda metà del 1585 si scontra però con una serie di attestazioni documentarie della sua presenza in città almeno nei mesi di giugno, settembre e novembre.⁸ Tra le altre, il 18 settembre, da Milano, informa Renato Borromeo che «Sua Maestà di novo fa istanza che vada in Spagna per aviso che mi dà il signor duca di Terranova; però io non andarò se prima non sarò da V. S. Ill.ma...», e finalmente, il 2 dicembre, rassegna le dimissioni dalla Fabbrica del Duomo. Il Capitolo, che aveva visto Tibaldi uscire indenne dai vari processi, si mostra ben disposto a voltare pagina:

[...] audivit et re ipsa persensit idem Capitulum variis et magnis negotiis impeditum esse eundem dom. Pellegrinum, ideoque Fabricae nostrae vacare non posse iuxta conventa, quorum illud praecipuum est ne Fabricae architectus urbe egrediatur Capitulo inconsulto. Intellectum etiam est eundem dom. Pellegrinum discessum in Hispaniam parare ideo, ne ingenierio Fabrica de improvviso destituatur, ipsum dom. Pellegrinum iam nunc dimittit aliumque in eius loco constituit esse quamprimum subrogandum.⁹

Tutto sembra far pensare che, nel 1585, il trasferimento definitivo di Tibaldi non sia ancora avvenuto: che avesse piuttosto avuto occasioni di fare uno o più sopralluoghi preliminari? L'idea è rafforzata dal fatto che, nel rendiconto del 20 marzo 1586, l'espressione «suo [*di Pellegrino*] trettenimento de 7 mesi et vintiquattro giorni» non fa riferimento, come si potrebbe credere, alla durata del soggiorno, ma è plasmata sullo spagnolo *entretenimiento* che, nei documenti del tempo, ricorre con il significato di “paga”. Ad ogni modo, resta ancora da spiegare perché questo pagamento riguardi un intervallo di tempo così preciso dell'anno 1585. Sembra che un'altra testimonianza controversa abbia a che fare con la partenza di Tibaldi per la Spagna: si tratta della pala, raffigurante la *Madonna del Rosario con Pio V, Carlo Borromeo, Carlo V e Maria di Spagna* (?), custodita nella sacrestia della parrocchiale di Sant'Ambrogio a Frassineto Po, vicino a Casale Monferrato (al tempo, all'estremo occidentale della diocesi di Milano; fig. 1).¹⁰ La tela, commissionata da Guglielmo Vidoni, monsignore originario di Frassineto anche se di stanza a Milano, presenta un aspetto non uniforme sul piano dello stile: il pittore a cui spetta il gruppo centrale della Madonna con il Bambino non è infatti lo stesso che ha dipinto tutta la restante parte e che è facilmente identificabile in Simone Peterzano. Questa disomogeneità è stata sciolta grazie a un documento, noto attraverso una trascrizione

⁷ AGS, *Secretarias Provinciales*, leg. 1794, fol. 9, 23 marzo 1582 (trascritto da SCHOLZ 1984, pp. 767-768; CARAVAGGI 2014, pp. 63-65). Di una richiesta di aumento avanzata da Pellegrino si accenna in una lettera di Filippo II a don Sancho de Guevara del 29 gennaio 1582 (resa nota da MALAGUZZI VALERI 1901, pp. 323-324, senza indicare la collocazione; ROCCO 1939, p. 213).

⁸ Per fare qualche esempio, il 22 giugno 1585 Pellegrino scrive una breve relazione sul lavoro di Valerio Profondavalle in Palazzo Regio Ducale (ASMi, Autografi, 106, fasc. 11, 22 giugno 1585); di lì a qualche giorno, il 26 giugno, interviene nel cantiere del Collegio Borromeo di Pavia (BARONI 1937, pp. 94-95, n. 56); il 18 settembre scrive, da Milano, a Renato Borromeo riguardo ad alcuni lavori di conduzione delle acque (BURATTI MAZZOTTA 1993b, p. 164, n. 2); nello stesso mese, fa da garante per il collega Giovanni Paolo Gnocchi per la decorazione della cappella Borromeo in Santa Maria delle Grazie (cap. 6, nota 23); il 28 ottobre e l'1 novembre, si scambia altre lettere, da Milano, con Renato Borromeo (ABIB, Famiglia, Renato I, Corrispondenza: BURATTI MAZZOTTA 1993b, p. 165, n. 3); il 14 novembre 1585 elenca e stima, insieme con Francesco Pirovano, le pitture realizzate da Profondavalle, a partire dal 19 aprile dello stesso anno, nel Palazzo Regio Ducale (ASMi, Autografi, 106, fasc. 11).

⁹ *Annali* 1877-1885, IV, p. 222.

¹⁰ La vicenda è illustrata da NATALE 1988, ma non bisogna dimenticare che la pala era stata da poco portata all'attenzione degli studi, con il riferimento al solo Peterzano, da G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, p. 257, n. 53 (cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 42, e, per il peso del dipinto sugli inizi del Moncalvo: G. Romano, in *Guglielmo* 1997, pp. 48-49, n. 1).

ottocentesca presso l'Archivio Parrocchiale di Frassineto Po, stando al quale: «1587, 15 novembre. Guglielmo Vidone fece fare il quadro del Rosario del Pellegrino, e li costa 747 lire di Milano, ove si vede il papa Pio 5, l'imperatore Carlo 5, S. Carlo ed altri, finito da Simone Venetiano per essere stato il Pellegrino chiamato in Spagna».¹¹ A voler credere a questa annotazione, Tibaldi avrebbe fatto in tempo a imbastire la tela che, dopo la sua partenza per la Spagna, sarebbe giunta nelle mani di Peterzano: in effetti, la figura della Vergine, terrea e quasi inerte, appare isolata rispetto al resto della composizione e si può accostare a quella dell'Assunta dipinta dall'artista per aiutare il collega Giuseppe Meda in una delle ante d'organo del Duomo di Milano (inaugurate nel settembre 1580; fig. 2).¹² Sarebbe interessante sapere se Pellegrino, come è ragionevole pensare, avesse predisposto un modello d'insieme per la pala di Frassineto Po e se Peterzano l'abbia considerato o no; in ogni caso, l'idea del podio monumentale a gradoni cilindrici su cui siede la Vergine ha tutta l'aria di essere una trovata tibaldesca.

Posto che la data riportata nel documento (15 novembre 1587), se fededegna, potrebbe riferirsi alla consegna della pala, resta ancora da capire come sia andata la vicenda. Un appiglio è fornito dalla visita pastorale di Federico Borromeo alla parrocchiale di Frassineto Po (giugno 1605), durante la quale gli anziani del luogo dichiarano che l'effigie di Carlo Borromeo «fuerit picta eodem Carolo vivente»;¹³ se così fosse, bisognerebbe immaginare che Simone Peterzano, a cui spetta il ritratto dell'arcivescovo, lavorasse già alla pala prima della morte di Carlo Borromeo (3 novembre 1584), e dunque ben prima del trasferimento di Tibaldi. In tal caso, come giustificare il passaggio di commissione tra i due colleghi? Le traversie del processo? I troppi impegni? La perifericità dell'incarico? Per ora è difficile andare oltre.

A dire il vero, i rapporti di Pellegrino con la Spagna risalgono già a tempi non sospetti, dato che il 6 febbraio 1572 era stato pagato dalla Cancelleria dello Stato di Milano, insieme con Vincenzo Seregni e Giuseppe Meda, per «disegni, modelli et pareri per loro dati sopra la fabrica del monasterio et chiesa dell'Escorial». Questi materiali – non si sa se elaborati dai tre architetti insieme o in autonomia – erano destinati a confluire nel *dossier* che il «cancellero barone» Giovanni Tommaso Martirano stava allestendo in giro per l'Italia per conto di Filippo II: da quasi dieci anni, infatti, il progetto della reggia-monastero-mausoleo di San Lorenzo dell'Escorial, affidata alle cure dell'ordine dei Girolamini, era al centro dei pensieri del sovrano.¹⁴ Un paio d'anni più tardi e, tra i libri mandati da Filippo II all'Escorial, ne figurano alcuni di disegni d'architettura, realizzati da Tibaldi su pergamena.¹⁵

¹¹ Il documento, trascritto dal parroco Benedetto Cervis, doveva essere già noto a CAPRA 1939, p. 77, che riferisce la pala a «Pellegrino e Venezian» alla data 1581. Singolarmente, l'anno corrisponderebbe a quello in cui Guglielmo Vidoni ottiene il sacerdozio (NATALE 1988, pp. 17, 23).

¹² Cfr. cap. 3 (pp. 96-97); cap. 4 (p. 158, nota 31, pp. 174, 177-178, 186).

¹³ Dal testo della visita, si capisce che la tela era esposta solo nei giorni festivi, e «diebus ferialibus abducitur, ut a pulvere conservetur» (NATALE 1988, p. 22; per le visite borromaiche a Frassineto: PALESTRA 1984, pp. 87-95; 1985, p. 77).

¹⁴ Per il documento del febbraio 1572: REPISHTI 1997-1998; 2000a (cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 43; MARIAS 2000, pp. 360-363; 2010, pp. 412-418). Per un quadro d'insieme sull'Escorial di Filippo II, tenendo a mente le intuizioni di KUBLER 1982, si può partire da BUSTAMANTE GARCÍA 1994. Per ricostruire l'attività di Pellegrino *in loco* – senza tralasciare le aperture di ROCCO 1944 – bisogna affidarsi al regesto dei documenti messo a punto dall'agostiniano Julián ZARCO CUEVAS (1932, pp. 217-269, 319), e, per un quadro più aggiornato, alle sintesi offerte da SCHOLZ-HÄNSEL 1992-1993; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006 e MARIAS 2010. Si concentrano sulla partecipazione al *retablo* e, più in generale, sull'attività nella Basilica di San Lorenzo, gli importanti contributi di CLOULAS 1968 e MULCAHY 1992, pp. 57-66, 125-141, 149-168. Per gli affreschi del chiostro si può partire da BÉGUIN, DI GIAMPAOLO 1993; per il ciclo della biblioteca: SCHOLZ-HÄNSEL 1987; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991; 1993. Contributi di taglio più specifico saranno segnalati di volta in volta con il procedere della narrazione.

¹⁵ ANDRÉS 1970, p. 53 (cfr. MULCAHY 1992, p. 127).

Di nuovo, nel 1581, Pellegrino si era trovato a stimare i capitelli di bronzo fabbricati a Milano per il *retablo* dell'altare maggiore della Basilica dell'Escorial – iniziato nel 1579 su progetto dell'architetto Juan de Herrera –, per molti versi il fulcro di tutto il cantiere (fig. 3).¹⁶ Lungo buona parte degli anni Ottanta, la messa a punto di questa grandiosa macchina d'altare in marmi colorati e diaspri, bronzi dorati e cristalli di rocca, aveva comportato un viavai pressoché continuo di persone e materiali tra Milano e la Spagna. Per avere un'idea della squadra al lavoro nell'impresa del *retablo*, merita tirare in causa un passo dell'*Historia brieve dell'Augustissima Casa d'Austria* scritta quasi in presa diretta dal gesuato Paolo Morigia (1593):

all'altar maggiore, sopra del quale v'è una ancona rarissima, e forse singulare in tutto il mondo, fatta per le mani de molti eccellentissimi lapidarij tutti milanesi, che da noi sono detti scarpellini, et è di diversi finissimi iaspidi e metalli, con diverse statove de Santi gettati in bronzo maggiori del naturale [...] sarebbe da raccontare con degne lodi della miracolosa custodia, dove sta riposto il Sacratissimo Corpo di Nostro Signore Giesù Christo [...] fatta di finissimi iaspidi e bronzi dorati e christalli di rocca, fatti e lavorati dall'eccellente mani di Giacopo da Trezzo milanese nel fine della vita sua. In questa così miracolosa opera v'hanno lavorato, et anco di presente ci lavorano, molti nobili spiriti creati di detto celebratissimo Trezzo, fra li quali ci fu Clemente Birago, che fece il ritratto del serenissimo Carlo prencipe di Spagna nel diamante. Et hor, fra gli altri, ci lavora Giulio Miserone milanese, il qual è figlio del lodato Girolamo et vive hoggi et è di già molt'anni nella corte del gran re Filippo di Spagna [...], il virtuoso Leone Leoni, detto il Cavaliere Aretino, fu parimente dello Stato di Milano percioché egli nacque nella terra di Menaso sopra il lago di Como, et il cavaliere Pompeo suo figliuolo è nato in Milano. Et più dirò che in Milano, nella sua casa, sono state gittate le statue di bronzo che hora sono allo Scuriale, cioè il Christo in Croce, la Madre che gli sta da piedi, il San Giovanni, il San Pietro e San Paolo, i dodici Apostoli che sono alla custodia, i quattro Evangelisti, i quattro Dottori, et San Giacopo e Filippo, con le base, capitelli e modiglioni di bronzo, tutti sono stati fatti in Milano nella casa di questo cavaliere Pompeo eccellente statuario. Non resterò di dire che, fra gli altri valent'huomini ch'hanno lavorato et aiutato a formar le dette statue, uno è stato il raro scultore Francesco Brembilla milanese. Questo merita molte lodi perché egli è divino nell'inventioni e nel formar le sue statove, che paiono viventi e moventi. Appresso ci sono stati molto altri virtuosi milanesi ch'hanno lavorato nella gran fabrica dello Scuriale, così in Milano come quei che furono condotti in Spagna per commissione del potentissimo Re Catolico; fra li quali maestri scultori ch'hanno lavorato nelle figure in Milano, oltre al raro Brembilla, ci è stato Milano Vimercato e Cesare Villa milanesi, Francesco et Adriano Fiammengo. Le basi, i capitelli, cornici et altri intagli di bronzo sono lavorati dal detto Milano e Cesare. Limatori e sigillatori di detti lavori sono stati Girolamo Benzoni, Giorgio Mantegazza, Antonio Maria Preda, Battista Maerna, Gio. Maria Ferraro, Nicolao Comasco, Pietro Bosso, Baldessare Mariano et altri valent'huomini tutti milanesi, il capo de' quali è il cavaliere Pompeo Leone, scultore di Sua Maestà Catolica [...]. Ci sarebbe anco da dire di molt'altri ingenuosi milanesi, che con gran diligenza (essendo stati condotti in Spagna) hanno lavorato nella fabrica del Scuriale con gran sodisfazione della maestà del Re Catolico.¹⁷

¹⁶ AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 261, fol. 256 (reso noto da MULCAHY 1992, pp. 127, 229, nota 8). Il nome di Pellegrino ritorna, in rapporto agli elementi bronzei del *retablo* che si andavano realizzando a Milano, nella lettera che, il 24 giugno 1583, Pietro Antonio Lonati invia al segretario di Filippo II, Juan de Ibarra: «... y de presente se creo se embiará con las galeras todo el restante del orden dorico, y la mayor parte del jonico, o alomenos la parte baxa dél. El señor Don Sancho ha dado muy buena orden en el gasto del dinero, y yo solicitaré con mucha diligencia la obra, de la qual podrá V. S. y su Magestad tener más distinta relación a boca de Pelegrín ingenero, que con las dichas galeras viene a servir ay a su Magestad» (v. nota 1).

¹⁷ MORIGIA 1593, cc. 55r-v, 56r-v (cfr. per gli informatori di Morigia sulla corte di Spagna e per i debiti dell'*Historia* nei confronti dell'*Idea del tempio della pittura* di Lomazzo: SACCHI 2020a, pp. 44-46, 94-97, 152-153, 176-183). Per gli scultori lombardi in Spagna: CONTI 1994; CONTI, REPISHTI 1996 (in particolare, per l'impresa del *retablo*: pp. 214-216).

Le attestazioni di questo filo diretto tra Milano e la Spagna non si limitano al *retablo*. È ancora da verificare, per esempio, la notizia che Nunzio Galizia, padre della Fede, avesse realizzato – non si sa in quale tecnica – «alcuni abiti sacerdotali per lo Scuriali»: un'impresa che fornisce lo spunto al poeta Gherardo Borgogni per comporre, probabilmente prima del marzo 1591, un madrigale;¹⁸ allo stesso modo, è stato ipotizzato un misterioso soggiorno in Spagna di Carlo Urbino – che sarebbe avvenuto mentre affrescava la cappella di Francisco Juvara in Sant'Eustorgio a Milano, intorno al 1560 – sulla base di un passo poco più tardo di Gaspare Bugati, erudito domenicano nonché committente dell'artista nella stessa chiesa.¹⁹

Alla corte di Filippo II Pellegrino era stato presentato come esperto «no sólo en la arte de architectura y fortificación, pero en pinturas y otras cosas de ingenio» e sembra che, non appena arrivato, abbia prestato la sua opera come ingegnere militare:²⁰ giunto da pochi giorni all'Escorial, infatti, il 23 giugno 1586 scrive al conte Renato Borromeo: «credo domani comincerò con S. M. la pratica delli presidii».²¹ Di questa attività, allo stato attuale, non si hanno altre notizie, e nemmeno si riesce a capire se sia stato un impegno episodico o abbia riguardato tutti gli anni spagnoli di Tibaldi, in parallelo con il lavoro interno al monastero.²²

Quasi due mesi dopo, il 9 agosto, il re presenta «Pelegrín de Boloña, pintor» ad Antonio de Villacastín, priore del monastero di San Lorenzo e sovrintendente di tutta la fabbrica, e detta le regole per il pagamento delle opere, che si aggiungerà al salario concordato da versare a Milano, e per la stima dei lavori eseguiti;²³ il 18 agosto, ordina allo stesso Villacastín di versare un anticipo di mille ducati in modo che Tibaldi possa procurarsi «officiales», cioè collaboratori, e materie necessarie per «la obra de pintura del claustro principal y de la librería», vale a dire i mastodontici cicli ad affresco che avrebbero interessato il chiostro maggiore, o degli Evangelisti, e la biblioteca.²⁴ Neanche il tempo di ambientarsi, e due delle maggiori campagne decorative del complesso ricadono sulle spalle di Pellegrino: all'Escorial, infatti, la morte improvvisa di Luca Cambiaso il 6 settembre 1585, dopo due anni di attività, aveva lasciato campo libero, e Federico Zuccaro, in servizio a corte da neanche un anno (dicembre 1585), aveva già avuto modo di scontentare il sovrano.

¹⁸ Che fossero dipinti? Tra i versi del carne, infatti, si legge: «queste sacre spoglie / che'l tuo pennel colora»: *Gioie poetiche* 1593, p. 106 (cfr. RENZI 2021, pp. 334, 335, nn. 17, 20).

¹⁹ BAM, ms. D 90 suss., *Historia del Convento di S.to Eustorgio di Milano dell'Ordine de' Predicatori da suo principio sino all'anno del MDLXXVIII del P.re Fra' Gasparo Bugato et d'un altro sino al MDCXXX...*, c. 30r: «In q(ues)to te(m)po ancora [1560] Fra(ncis)co Juara, nobile spagnuolo et huomo del Consiglio della Guerra de re Filippo a Milano, morendo un suo figliuolo, tolse la capella di S. Michele de' Castiglioni già ma per gran te(m)po adietro abbandonata dalla d.a casa, essendo spenta la linea de tali possessori, e volse fosse titolata a S. Giacomo et che fosse sepoltura de' suoi, dove fece [ampliar d.a capella con] edificarvi la nuova capelletta [quadrata verso il cemeterio] et dove dissegnò far memoria bella, sì come gli dette bel principio Carlo d'Urbino eccellente pittore, ma, passando egli in Spagna, resta imperfetta fin adesso...» (reso noto da BORA 1979, pp. 96-97, nota 29; cfr. CIRILLO 2005, pp. 77-78, che data il soggiorno in Spagna al 1568). Rileggendo il passaggio, mi domando però se ad andare in Spagna non sia il committente, Francisco Juvara.

²⁰ La citazione è tratta da AGS, *Secretarias Provinciales*, leg. 1794, fol. 9, 23 marzo 1582 (trascritto da SCHOLZ 1984, p. 768; CARAVAGGI 2014, p. 64).

²¹ ABIB, Famiglia, Renato I, Corrispondenza (reso noto da BURATTI MAZZOTTA 1990, p. XLV; 1993b, p. 166, n. 5, secondo la quale, curiosamente, la lettera farebbe riferimento alle «opere militari del Milanese»).

²² Secondo MULCAHY (1992, pp. 126, 128; ripresa da MARIAS 2010, p. 420), Pellegrino sarebbe stato chiamato in Spagna per lavorare come ingegnere e architetto, e solo una volta giunto lì, in seguito a un cambio di programma, impiegato dal re come pittore (cfr. GIULIANI 1997b, p. 49).

²³ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 233-234, n. 1. Una postilla informa che Pellegrino avrebbe visto e accettato questi accordi il 12 settembre dello stesso anno.

²⁴ Il 10 settembre risulta versata una prima *tranche* di 700 ducati, mentre i 300 restanti sarebbe stati liquidati alla moglie, a Milano: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 235-236, nn. 2-3.

Nei confronti di Zuccaro – raccomandatissimo, a lungo corteggiato e assunto con una paga mirabolante – le attese del re, alla ricerca di un uomo di fiducia cui affidare tutto il corredo dipinto dell’altare maggiore, dovevano essere molto alte; e non poteva essere altrimenti, dato che gli era stato presentato da più parti – a partire dal fedele Juan de Zuñiga y Requeséns, al tempo ambasciatore presso la Santa Sede, fino a Pompeo Leoni – come «el mayor hombre que ay agora de pintura al olio y al fresco, y de invención».²⁵ Sembra però che, già alla consegna dei primi lavori, condotti insieme con una squadra di collaboratori che si era portato dall’Italia (Tiberio Ronchi, talvolta indicato come Tiberio Noggi da Ancona, Andrea Carrari, Antonio Ricci detto «da Ancona», Bartolomeo Carducci e forse anche Bernardino dell’Acqua o «Veneçiano»), qualcosa sia andato storto. Vale la pena seguire il racconto di frate José de Sigüenza (1544-1606), allievo dell’erudito Benito Arias Montano e vicinissimo a Filippo II, nonché autore di una *Historia de la orden de San Geronimo* in tre volumi (1595-1605) che, tra le altre cose, contiene la cronaca e la descrizione del monastero di San Lorenzo dell’Escorial:²⁶

[Federico Zuccaro] venne a sopperire il vuoto che aveva lasciato Luca Cambiaso, e l’ha anche compensato, come Luca quello lasciato dal Mudo [Juan Fernández de Navarrete], dato che, se questo fosse vivo, ci risparmieremmo di conoscere tanti italiani, pur non conoscendo così bene il bene che è andato perduto. Federico arrivò direttamente al servizio del Re con una tale fama, per mezzo di persone così autorevoli e di buon giudizio, e le sue stampe lo avevano reso così famoso, che poco mancava e saremmo usciti a riceverlo con un baldacchino. Gli fu affidato poi tutto ciò che poteva desiderare, cioè la pittura del retablo maggiore, delle due ante laterali delle reliquie e alcune scene ad affresco nel chiostro grande.

Dipinse tutto questo, ma poco piacque al re o a chiunque altro e non fece nulla che si avvicinasse alle speranze nutrite sulla base della sua fama. I due dipinti di cui trattiamo qui sono gli ultimi a cui mise mano, con il maggior impegno e studio che sapesse, e sono quelli che dovevano trovarsi accanto al ciborio sull’altare maggiore e molto vicini agli occhi, ovvero la *Natività* e l’*Adorazione dei Re Magi*. Quando li ebbe terminati, Federico era così orgoglioso delle sue mani che volle che Sua Maestà li vedesse prima di allestirli, cosa che non osava fare con gli altri pezzi dello stesso retablo perché gli sembrava che, avendo dato loro tanta forza per farli risaltare da lontano, non sarebbero stati così gradevoli visti da vicino. Questi invece sì e, quando Sua Maestà venne a vederli, dopo averli messi nella luce in cui gli sembrava rispondessero meglio, disse con grande sicurezza: “Sire, questo è il massimo che l’arte può fare e questi [funzionano] sia da vicino che da lontano”.

Non rispose nulla, mostrando quel buon viso e quella grazia che assumeva in risposta a tutti, dato che non sapeva mai dare a nessuno una cattiva risposta. Dopo averli guardati per un po’, chiese se erano uova quelle che un pastore aveva in un cesto, tenendole con due mani per presentarle alla Vergine appena sgravata. Rispose che lo erano. Quelli che erano lì notarono che [il re] aveva prestato poca attenzione al resto e che sembrava improprio che un pastore, che a mezzanotte lasciava il suo gregge e che addirittura correva, avesse trovato così tante uova se non teneva delle galline.

Alla fine posero questi due quadri nel posto per cui erano stati fatti e, quando [il re] lo mandò via, provvisto di grande compenso come ci si sarebbe aspettato da un principe così grande, ordinò di levarli dal retablo e, insieme con essi, il quadro principale del *Martirio di San Lorenzo*, anch’esso di sua mano.

²⁵ La citazione è ricavata da una lettera di Pompeo Leoni a Mateo Vázquez de Leca, segretario di Filippo II, del 17 gennaio 1583: AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 261, fol. 287 (resa nota da BABELON 1920, p. 269). Riguardo a Federico Zuccaro all’Escorial sono intervenuti: BABELON 1920; 1922, pp. 39-40, 83-87; BORDONA 1927; ZARCO CUEVAS 1932, pp. 195-215; VÁZQUEZ MARTINEZ 1946; MULCAHY 1992, pp. 113-124, 149-168; 1995, pp. 101-119; ZUCCARI 1997; DE LAPUERTA MONTOYA 1998; BRUNNER 2000; PÉREZ DE TUDELA 2001; MORALEJO 2011 e, da ultimo: BOLZONI 2020.

²⁶ Per inquadrare il personaggio: GARCÍA AGUILAR 2011; 2017. La circolazione dell’opera di frate Sigüenza in Italia avviene attraverso un plagio non dichiarato, vale a dire *Le reali grandezze dell’Escoriale di Spagna* del gerolamino cremonese Ilario MAZZOLARI (1648): un testo ampiamente stralciato da MALVASIA (1678, I, pp. 137-152, 156) all’interno della biografia di Pellegrino Tibaldi.

Questo è stato posto fuori dal monastero in una cappella che è stata costruita in questo luogo, dove gli operai della fabbrica ascoltano la messa e ricevono i sacramenti, e ha ordinato che fossero collocati qui, tra queste due aule [*di teologia e delle arti*], questi due, che [*funzionano*] sia da vicino che da lontano come ha detto l'autore, e che ho visto a pochi piacere, anche se sono senza dubbio i migliori che abbia lasciato qui.

E, per concludere una volta per tutte, racconterò come è finito a ritornare in Italia. Terminati questi dipinti a olio, i due delle reliquie, dedicati alla *Madonna* e a *San Girolamo*, stava dipingendo metà delle scene del chiostro principale ad affresco con i collaboratori che aveva portato dall'Italia. Le quattro o cinque che furono fatte, dall'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro* alla *Visitazione*, dispiacquero talmente al re e a chi le vide, che lo stesso Zuccaro ne fu informato. Egli si scusò dicendo che non vi aveva messo mano in prima persona ma che alcuni giovani le avevano rovinare. Fu incaricato di dipingerne una di sua mano, che fu la prima dell'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro*; si rivelò una cosa così misera che le altre sembravano anche migliori. Alla luce di ciò, Sua Maestà gli concesse il permesso di tornare in Italia. Gli diede seimila ducati, secondo l'accordo che era stato fatto, cioè duemila ducati ogni anno ed egli era rimasto per tre anni. E con altre particolari munificenze che il re gli aveva concesso, la sua venuta costò più di ottomila [*ducato*], e senza questo dicono che ordinò di dargli più di quattrocento ducati di rendita in Italia, cosa di cui fu molto contento, lasciandoci qui con pochissima soddisfazione per le sue opere. Dopo che il re lo aveva già congedato e gli aveva concesso tanta mercede, arrivò frate Antonio [*de Villacastín*], nostro soprastante,²⁷ e gli baciò le mani dicendo: "Le bacio a Vostra Maestà per la mercede che ha fatto a Zuccaro". Rispose: "Non è colpa sua ma di chi lo ha mandato qui", alludendo all'inconveniente del licenziamento e non alla mercede di cui lo si ringraziava. Poi ordinò che si picconassero le scene e che Pellegrino le dipingesse di nuovo, come abbiamo già visto nel chiostro grande.²⁸

²⁷ Su de Villacastín cfr. SIGÜENZA 1605, pp. 448-449 (da ultimo: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA 2009).

²⁸ SIGÜENZA 1605, pp. 261-262: «[*Federico Zúcaro*] vino a sufrir la falta que hizo Lucas Cangiaso, y suplióla también, como Lucas la del Mundo, que, si viviera éste, ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido. Vino Federico con tanto nombre enderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas le habían hecho tan famoso, que poco menos le salieramos a recipir con palio. Entregósele luego todo lo bueno y cuanto él podía desear, que fue la pintura del retablo principal y de los dos colaterales de las reliquias y algunas estaciones del fresco en el claustro grande. Todo esto pintó, y poco de ello dio contento al Rey ni a nadie, y ninguna cosa hizo que llegase con mucho a las esperanzas que se habían concebido de su nombre. Las dos historias de que aquí vamos tratando son las últimas en que puso la mano, con el mejor cuidado y estudio que supo, y las que habían de estar al lado de la custodia en el altar mayor y muy a los ojos, que son la Natividad de Nuestro Señor Salvador y la Adoración de los Reyes. Cuando las acabó quedó tan enamorado de sus manos Federico, que quiso las viese Su Majestad antes que las asentasen, lo que no osó hacer en las otras del mismo retablo, pareciéndole que, como les había dado tanta fuerza para que relevasen de lejos, no serían tan apacibles mirándose de cerca. Estas sí, y cuando llegó Su Majestad a verlas, habiéndolas puesto a la luz que le pareció responderían mejor, le dijo con harta confianza: "Señor, esto es donde puede llegar el arte, y estas están para de cerca y de lejos". No le respondió ninguna cosa, mostrándole aquel buen semblante y gracia que daba por respuesta a todos, que jamás lo supo dar malo a nadie. De allí a un rato que las estuvo mirando le preguntó si heran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor asiendo de ellos a dos manos para presentarlos a la recién parida Virgen Madre. Respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo había hecho poco caso de los demás y que parecía cosa impropia un pastor que venía de su ganado y medianoche y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardaba gallinas. Pusiéronle al fin estos dos cuadros en el lugar para donde hicieron, y cuando le despidió, haciéndole mucha merced, como se esperaba de tan gran Príncipe, mandó quitarlas del retablo, y con ellas el cuadro principal del martirio de San Lorenzo, que también era de su mano. Este se puso fuera de casa en una capilla que se hizo en este Sitio, donde los oficiales de la fábrica oyen misa y se les administran los sacramentos, y estas dos, que son para de cerca y de lejos, como dijo su autor, mandó poner aquí entre estas dos aulas, que a pocos he visto den gusto, aunque sin duda son de lo mejor que aquí nos dejó. Y por acabar con esto de una vez, diré el remate se su vuelta a Italia. Hechas estas historias al óleo, con las dos de las reliquias, Nuestra Señora y San Jerónimo, iba pintando al fresco con los oficiales que trajo de Italia la mitad de las historias del claustro principal. Las cuatro o cinco que estaban hechas, desde la Concepción de la Virgen hasta la de la Visitación, descontentaban tanto al Rey y a cuantos las veían, que se le dijo al mismo Zúcaro. El se excusó que no las había labrado de su mano, sino unos mancebos que se las habían echado a perder. Diose traza que pintase él una de su mano, que fue la primera de la Concepción de la Virgen; salió tan perdida

Per quanto risulta nell'aneddoto, è la testimonianza di chi ha vissuto i fatti in prima persona – Sigüenza risiede all'Escorial almeno dal 1586 e fino alla morte – anche se non è da escludere che, a vent'anni di distanza, il suo ricordo non sia sempre cristallino. Descrive infatti una sequenza dei lavori (retablo, ante degli armadi-reliquiari, affreschi del chiostro) che è contraddetta dal referto dei documenti: sembra infatti che, da dicembre 1585 a giugno 1586, Federico sia già impegnato con i suoi aiutanti negli affreschi del chiostro maggiore e la scenetta descritta dal frate gerolamino probabilmente va collocata intorno al 25 giugno dello stesso anno, quando i collaboratori di Zuccaro, ad eccezione di Bartolomeo Carducci, sono invitati a riprendere «su camino de volver a Roma, donde vinieron, porque se les a ordenado no pinten más en esta fábrica».²⁹ Tempo due mesi, e gli affreschi ricadranno tra i compiti di Pellegrino, mentre Federico, a partire da questo momento, sembra concentrarsi sulle tele del *retablo* – motivo primo della convocazione in Spagna – e degli armadi-reliquiari finché nel dicembre 1588, dopo tre anni di attività, è congedato dal sovrano e rientra in Italia insieme con il legato pontificio Cesare Speciano.³⁰

Bisogna dunque immaginare che, per due anni e mezzo, Pellegrino e Federico – che, attraverso Taddeo, è facile si conoscessero da tempo³¹ – abbiano lavorato in parallelo, in ambienti diversi del monastero. Come questa situazione potesse essere vista dall'esterno è testimoniato, quasi in presa diretta, da Giovanni Paolo Lomazzo: «E fra architetti il nome tuo [*Pellegrino*] risona / Sì chiar, ch'a gl'altri sei gravosa soma. / E in l'arte hai l'idioma sì chiar, che dal Re sei con grand'honore / Per contrastar co'l Zuccaro gran pittore».³² A differenza del collega, Tibaldi non aveva portato con sé una squadra di collaboratori e, per far fronte alle prime commesse, si deve appoggiare agli uomini di Zuccaro. La prima occasione sembra essere la decorazione ad affresco del sagrario, il vano strettissimo, incassato dietro al *retablo*, che da una parte permette l'accesso al retro del tabernacolo e dall'altra affaccia, attraverso una finestra, sul chiostro del «Quarto del Rey» (fig. 4): secondo il parere concorde di Paolo Morigia e di José de Sigüenza,

cosa, que aún parecían las otras mejores. Visto esto, Su Majestad le dio licencia para que se tornase a Italia. Dióle seis mil ducados, conforme al asiento que estaba hecho, que eran dos mil ducados cada año, y estuvo tres. Y con otras mercedes particulares que el Rey le hizo, le valió más de ocho mil la venida, y sin esto dicen le mandó dar más de cuatrocientos ducados de por vida en Italia, de que él fue muy contento, dejándonos acá muy poco gusto de sus pinturas. Cuando ya le había despedido el Rey y hechóle tanta merced, fray Antonio, nuestro obrero, llegó y le besó las manos, diciéndole: “Bésoselas a Vuestra Majestad por la merced que ha hecho a Zúcaro”. Respondióle: “No tiene él la culpa, sino quien le encaminó acá”, aludiendo al disfavor del despedirle y no a la merced de que le daban las gracias. Mandó luego que picasen las historias, y tornólas a pintar Peregrino, como ya lo vimos en el claustro grande».

²⁹ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 203-205, n. 3, pp. 279-281, n. 2. Prima dell'arrivo di Zuccaro in Spagna, il segretario Juan de Idiáquez si era raccomandato con Cristóbal de Salazar, ambasciatore a Venezia, perché non fossero promessi stipendi ai collaboratori dell'artista (CLOULAS 1968, p. 187). In ogni caso, degli aiuti di Federico, nessuno sembra essere rientrato in Italia in seguito all'ordinanza del 25 giugno 1586.

³⁰ Della partenza di Zuccaro dà conto per lettera l'ambasciatore Hans Khevenhüller all'imperatore Rodolfo II: VOLTELINI 1892-1899, pp. CLXIII-CLXIV, nn. 9583, 9590, 9592. Cesare Speciano ospiterà l'artista a Cremona nel 1604: ZUCCARO 1608, p. 4.

³¹ Non mi pare che siano attestati rapporti progressivi tra i due artisti. Il ricordo dei «dui Zucari» non mancherà tra le pagine del trattato d'architettura di Pellegrino (PELLEGRINI *ante* 1596, p. 358).

³² LOMAZZO 1587, p. 103 (cfr. *Le tavole* 1997, p. 43, nota 232; per Zuccaro in Spagna cfr. p. 327). Lomazzo, che aveva inviato a Filippo II una copia del *Compianto* del Bramantino affrescato sulla facciata di San Sepolcro (p. 182), sembra ben informato rispetto a quanto accade in Spagna, come provano, per stare tra le *Rime*, i componimenti dedicati a Luca Cambiaso (p. 101; il fatto che l'artista genovese sia lodato come vivo e operante potrebbe far datare il sonetto a prima del settembre 1585), Romolo Cincinnato (p. 105), Giovanni Battista Panzeri detto Zarabaglia (p. 132), Janello Torriani (p. 138), Leone e Pompeo Leoni (pp. 130, 136), Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco (p. 138), Juan de Herrera (pp. 138, 140), Jeronimo Gil (pp. 138, 140), Giacomo da Trezzo (pp. 130, 138)...

infatti, «questa fu la prima cosa che Pellegrino Pellegrini dipinse quando arrivò qui; piacque molto al Re nostro fondatore perché la dipinse di suo pugno e con cura, dato che si trattava del banco di prova». ³³ L'ambiente, ad eccezione delle finiture in diaspro rosso e verde, è interamente affrescato: con una trovata unica nel suo genere, la volta a botte, poco più di una striscia che determina la larghezza della stanza, è percorsa da un arcobaleno fiancheggiato da cherubini; sulle due pareti a semicerchio ritagliate dall'arco figurano quattro quadri riportati, due per lato, tra gigantesche erme in veste di serafini e cascami di tendaggi cobalto dalle bordure gemmate: entro ciascuno, compare un episodio veterotestamentario connesso, come suggerisce il luogo, all'Eucaristia (*Abramo e Melchisedec; Cena pasquale; Raccolta della manna; Elia e l'angelo*). La profusione di colori preziosi, di profilature d'oro, di invenzioni compositive e ornamentali – ancora oggi apprezzabili grazie allo stato di conservazione smagliante di questo «lugar inaccesible» – permettono di capire l'entusiasmo di Filippo II tradito dalle fonti.

Compare qui per la prima volta l'uso estensivo di una tecnica – se così si può dire – puntinista, che tende cioè a risolvere i chiaroscuri attraverso l'addensarsi e il diradarsi di punti a secco e che è destinata a ritornare in gran parte dei lavori ad affresco condotti dall'artista all'Escorial. È un aspetto tecnico che i contemporanei non mancano di notare, come dimostra una lettera bilingue inviata il 7 gennaio 1589 da Hans Khevenhüller, ambasciatore imperiale di stanza a Madrid, a Rodolfo II d'Asburgo. ³⁴ Dopo aver raccontato di Federico Zuccaro, da poco rientrato in Italia e abbondantemente ricompensato da Filippo II nonostante lo scarso successo del suo lavoro («unangesehen er wenig satisfaction in seinen gemähln geben»), il diplomatico aggiunge:

Ora a San Lorenzo el Real non c'è nessun altro pittore che Pellegrino che dipinge ad affresco, e vuole credere che entro quattro anni, di cui due e mezzo già passati, guadagnerà fino a trentamila ducati. Dipinge il chiostro, come si è detto, ad affresco, e in esso ci saranno quarantadue storie divise tra loro; quelle che ha finito sono state stimate in cinquecento, quattrocentottanta e trecentosettanta ducati, ho fatto il conto che in media verranno a costare più di quattrocento ducati. Da ciò Vostra Maestà capirà quanto costeranno le quarantadue storie e a queste poi si aggiungono le pale che lui e altri dipingono a olio nello stesso chiostro. Oltre a ciò, dipinge anche la biblioteca, che, secondo quanto mi ha detto lui stesso, varrà almeno dodici o quattordicimila ducati. È un meraviglioso *melanconicus*, ma usa davvero colori belli, buoni e freschi e in un modo strano alla maniera di miniature, intendo quel che fa ad affresco; i più pensano che non si conserveranno poiché, quando sono toccati, si staccano. ³⁵

³³ SIGÜENZA 1605, p. 337: «esta fue la primera cosa que pintó, en llegando aquí, Peregrin de Peregrini; dio con ella grande gusto al Rey, nuestro fundador, que la labró de su mano y con cuidado por ser la muestra». Analogamente, MORIGIA (1593, c. 57r): «cominciò a dar saggio del suo molto valore, et la prima cosa che pinse in questa tanto pregiata fabrica fu una parte del cielo che è sopra il Santissimo Sacramento, ove s'entra per due parti allato dell'altar maggiore, uno inverboro [*sic*] miracoloso, causa d'una chiarezza che porge una finestra, con tafetani e diversi colori alla convenienza della chiesa, dove sta la vaghissima custodia. Questa pittura è di grandissima ammirazione universalmente a tutti per la bella veduta che ella fa, nella qual vi si rapresentano molte historie figurali del Testamento Vecchio, del Santissimo Sacramento; e nell'alto del tetto si veggono certi cherubini, e serafini che paiono naturali».

³⁴ La lettera, pubblicata da VOLTELINI 1892-1899, p. CLXIV, n. 9592 (e poi di nuovo da BABELON 1922, p. 87), non ha avuto molta fortuna negli studi su Tibaldi perché è stralciata, senza alcuna indicazione, nella tesi di PARENTI (1939, p. 211), e, come tale, senza risalire alla collocazione, ripresa da MULCAHY (1992, p. 135; cfr. MARÍAS 2010, pp. 423-424, nota 44).

³⁵ VOLTELINI 1892-1899, p. CLXIV, n. 9592: «Jeczò haben ihr maj. a Sant Lorenço el Real khainen andern maller als den Peregrino, der a fresco mahlt, und will glauben, werde auf's wenigist innerhalb vier jaren, deren alberait zwai und ain halbs furuber, bis in dreissigtausend ducatten erobern. *El pinta el claustro, como esta dicho, a fresco y havra quaranta y dos historias digo repartidas en el; las que acabo fueron tassadas en quinientos, en quatrocientos y ochenta y en treientos y setenta ducados, hago quenta que una con otra verna a costar largamente quatrocientos ducados. De ay comprendera vuestra magestad, quanto importaran las quarenta y dos historias y*

L'elenco dei lavori in corso, e relativi compensi, è accompagnato da un paio di appunti sul carattere di Pellegrino, descritto – sembra di capire – come un tipo venale e, con un'espressione che pare uscita dalle pagine di *Nati sotto Saturno*, melanconico. Khevenhüller, colpito dal modo di dipingere adottato dall'artista, non manca di segnalare, già a lavori in corso, la deperibilità degli affreschi ed è la prima attestazione di un tema che, con il passare degli anni, diventerà sempre più critico.³⁶ Curiosamente, non sembra che Tibaldi abbia mai impiegato questa tecnica "puntinista" nei suoi precedenti lavori come freschista: dato che, rispetto alla tradizionale stesura sull'intonaco fresco, si tratta di un procedimento quasi meccanico, non è da escludere che Pellegrino lo avesse adottato per facilitare il lavoro di traduzione dei suoi disegni preparatori da parte degli aiutanti di cui si era trovato a disporre.³⁷ A meno di pensare – sempre che non sia un azzardo – che, con una trovata di genio, fosse un espediente escogitato per catturare l'attenzione e il favore degli osservatori e *in primis* di Filippo II, appassionato di miniatura.³⁸

Un indizio nella prima direzione potrebbe essere fornito da un disegno, di cui purtroppo non si conosce la destinazione, conservato presso la Thrivent Collection of Religious Art di Minneapolis (fig. 5). Nonostante sia stato riferito a Tibaldi da Peter Dreyer nel 1993, è rimasto ai margini, per non dir fuori, della discussione critica.³⁹ Raffigura l'episodio narrato nel libro dell'Esodo (7, 8-13) in cui il bastone di Aronne, trasformato da Dio in serpente, inghiotte i serpenti evocati dai sacerdoti egiziani al cospetto di Mosè, del faraone e di tutta la sua corte: si tratta della seconda missione di Mosè presso il faraone per tentare di convincerlo a lasciar partire dall'Egitto il popolo d'Israele ridotto in schiavitù. Davanti a una complessa impaginazione architettonica, giocata su diversi piani collegati da un sistema di scale sfalsate, un'enorme folla si accalca per assistere al miracolo.⁴⁰ Il foglio, di qualità e dimensioni notevoli, è un palinsesto abbastanza complesso di ritagli sovrapposti, secondo la prassi già riscontrata nel disegno della Biblioteca Ambrosiana per la Sala Regia; la tipologia grafica è però diversa e più simile ai modelli per gli intagli del coro del Duomo di Milano per misure, livello di finitura

estas allende de los retablos, que el y otros pintan de olio en el mismo claustro. Mas de lo dicho pinta el tambien la libreria, la qual segun el mismo me dixo le valdra quando menos doze en quatorze mill ducados. Er ist ain wunderbarlicher melanconicus, gibt aber gar schöne guete frische farben und auf ain fremde manier a manera de miniatura, digo lo que haze a fresco; die maisten vermain, werde nicht bestand haben; dann, wann man jecz so daran rhuert, so geen's ab».

³⁶ La percezione della puntinatura, usata da Tibaldi negli affreschi dell'Escorial, come espediente tipico della miniatura ritornerà nella relazione, scritta da Cassiano del Pozzo, del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini: DAL POZZO 1626-1627, pp. 191-192 (MARIAS 2010, p. 430, nota 78). Tirando in causa, tra gli altri, anche gli affreschi di Tibaldi, FRANCISCO PACHECO (1638, II, p. 53; cfr. MULCAHY 1992, pp. 135-136), nel trattato *Arte de la pintura*, stigmatizzerà l'impiego dei ritocchi a secco sulla parete affrescata, perché, citando Vasari, «demás de ser vilisima cosa, acorta la vida a la pintura».

³⁷ Non riesco a seguire GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006, p. 121, nel momento in cui, appoggiandosi ad ACKERMAN 1951, afferma che questa tecnica era «utilizada comúnmente por fresquistas italianos del siglo XVI y por el mismo Tibaldi en Italia».

³⁸ Da ultimo, sui miniatori attivi nello *scriptorium* dell'Escorial, si possono considerare gli studi di Elena DE LAURENTIIS (2014; 2016).

³⁹ Inv. 93-1, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, 432 × 394 mm. L'attribuzione a Giulio Clovio è suggerita da Otto Benesch nel 1950 (come riportato da D. de Menil, in *Builders* 1966, pp. 68-69, n. 20) e accettata, quando il foglio si trova presso la Schwab Gallery di New York, da CIONINI VISANI 1980, p. 97. Il 7 gennaio 1993 Peter Dreyer suggerisce, in una lettera a Richard L. Hillstrom, fondatore della Thrivent Collection, il nome di Tibaldi (J. Reiling Lindell, in *Faithful Impressions* 2011, pp. 85-86, n. 30), poi accolto da OLSZEWSKI 2008, I, pp. 450-451, n. 358. Del foglio esiste una copia a matita rossa, già Jabach, presso il Département des Arts graphiques del Louvre (inv. 9910, 441 × 398 mm), che permette di ricostruire in modo più completo il margine destro della composizione.

⁴⁰ In modo analogo a quanto accadeva nell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*: cfr. Appendice 2.

e sensibilità delle modulazioni luminose condotte con l'inchiostro diluito marrone entro i contorni a penna. Mentre i particolari sul secondo piano – le figurine che si muovono sul fondo così come i volti assiepati della folla – sono resi attraverso semplici, talvolta sommari, profili a penna, sulla figura di spalle che domina il primo piano – applicata a sagoma sul foglio – luci e ombre sono studiate per mezzo di una finissima tessitura di punti e tratteggi a inchiostro, con un effetto miniaturistico che non si ritrova in altri disegni del pittore e che in passato deve aver indotto l'attribuzione a Giulio Clovio. Non stupirebbe se questo singolare procedimento, identico a quello degli affreschi del sagrario, fosse stato impiegato per guidare la trasposizione della singola figura a muro, ma è rischioso sbilanciarsi almeno fin tanto che la destinazione di questo superbo modello, prossimo anche per stile a quelli per il coro del Duomo, resterà un mistero (fig. 5a).⁴¹

Nel sagrario, nonostante che Sigüenza avesse scritto che Pellegrino «labró de su mano» gli affreschi, è documentato l'intervento di almeno due collaboratori accanto a lui, entrambi arrivati in Spagna al seguito di Federico Zuccaro e licenziati nel giugno 1586: evidentemente Tibaldi, trovandosi solo di fronte alle prime commesse, aveva deciso di reimpiegarli.⁴² Si tratta dei semignoti Tiberio Noggi e Andrea Carario.

Entro il 22 agosto 1587 gli affreschi dell'«oratorio de detrás del altar mayor y custodia» sembrano conclusi e, per quel che si può osservare, l'intervento dei due aiutanti deve essere stato massivo.⁴³ la decorazione dell'ambiente, condotta «a manera de miniatura», non è altro che la trasposizione, oleografica e survoltata dal punto di vista cromatico, di una serie di composizioni tibaldesche. Difficile dire se Pellegrino si sia spinto oltre la redazione dei modelli preparatori, dato che non sembra di riconoscere nessuno dei tratti che l'avevano contraddistinto come freschista, negli anni precedenti, a Roma, Bologna e Ancona. Non è da escludere invece che il cantiere fantasma del Palazzo Regio Ducale di Milano, in cui Pellegrino era variamente intervenuto al fianco di una folta squadra di pittori, avrebbe potuto fornire un utile termine di confronto.⁴⁴ Come era stato lungo gli anni milanesi, anche in Spagna Tibaldi esercita sul fronte pittorico mansioni che sono di regia generale più che esecutive e, non a caso, un osservatore informato come frate José de Sigüenza poteva affermare che l'artista «había más de dieciocho o veinte años que no había pintado ni hecho cosa de su mano al óleo ni ejercitado el colorido».⁴⁵ Evidentemente Pellegrino, che aveva chiara l'evoluzione professionale intervenuta nel suo percorso, era solito raccontarsi così.⁴⁶

Insieme con gli affreschi del sagrario, il 22 agosto 1587, sono stimate alcune scene del chiostro maggiore (*Cristo portacroce*; *Apparizione a Maria*; *Tre Marie al Sepolcro* e la cornice affrescata del trittico della Crocifissione, raffigurante *Cristo inchiodato alla croce* e la *Deposizione*), e bisogna immaginare che, almeno per un tratto, le due imprese siano state

⁴¹ Merita ricordare che – stando a una lettera del 21 settembre 1715 scritta dal medico anconetano Giuseppe Antonio Badia al bolognese Luigi Ferdinando Marsili, in cerca di notizie su Pellegrino Tibaldi – ad Ancona, in un ambiente del palazzo dei marchesi Benincasa, figurava, come un «fregio presso il solaio», un ciclo di otto tele di formato rettangolare entro cornici in stucco con *Storie di Mosè*, riferito dalla tradizione locale a Pellegrino Tibaldi: tra gli episodi non mancava «la conversione della verga di Mosè in serpenti» (SERATI 2021, pp. 159-160, 166-167, n. 4). Anche a prescindere dal diverso formato, è difficile che una composizione di impegno e respiro come quella di Minneapolis sia stata concepita per una simile destinazione.

⁴² Il loro lavoro sarebbe stato stimato, non senza l'intervento di Pellegrino, tra il 9 e il 14 dicembre 1587 ma i documenti relativi sono citati da MARÍAS 2010, p. 421, senza precisare la collocazione.

⁴³ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 245-246, n. 9.

⁴⁴ Per il cantiere del Palazzo Regio Ducale: cap. 5.

⁴⁵ SIGÜENZA 1605, p. 234.

⁴⁶ Per capire come Pellegrino guardasse al suo percorso professionale: cap. 1 (nota 20); cap. 4; cap. 5 (pp. 199-200).

condotte in parallelo. Non a caso, quando il sagrario doveva essere già in cantiere, Tibaldi aveva chiesto rinforzi da Milano come testimonia un memoriale, datato 6 ottobre 1586, del cugino Andrea:

Memoriale di Andrea Pelegrino

Il sr. Pelegrino de Pelegrini, architetto et pittore di Sua M.tà, ha scritto al fed. ser. di V. Ecc.a Andrea Pelegrino et altri pittori che vadino in Spagna per servitij di Sua M.tà et dice che V. Ecc.a deve havere hauto ordine di far pagare al supp.te scudi trecento et ancora far pagare il pretio di quella quantità de colori pigliarà il supp.te per detto sr. Pelegrino in exequutione [*sic*] di uno ordine et lista per detto s.r Pelegrino al supp.te mandata...⁴⁷

In quel momento, verosimilmente, non bastavano le forze in campo per mettere mano agli affreschi del chiostro. Nel memoriale, inoltre, si accenna all'acquisto di colori e, anche se non si conosce il contenuto dell'«ordine et lista» inviati da Tibaldi al cugino, la questione del rifornimento dei pigmenti sarà esplicitata, proprio in relazione al chiostro, di lì a pochi mesi:

Pellegrino Pellegrini, che attualmente sta dipingendo in questa fabbrica del Monastero di San Lorenzo el Real, dice che ha visto i colori che si trovano nella detta fabbrica e che ne mancheranno molti per finire di dipingere tutte le stazioni del chiostro maggiore, e che sarà più conveniente portarli da Milano che da Venezia, e che vuole farsi carico di portare tutti quelli che sono necessari con il primo passaggio di galere che troverà, facendo qualsiasi favore perché li portino qui in fretta e dando settecento scudi d'oro...⁴⁸

Nel chiostro maggiore, o degli Evangelisti, comunicante con il fianco meridionale della basilica di San Lorenzo e destinato alle grandi processioni, Filippo II da tempo meditava di far realizzare un ciclo con *Scene della vita della Vergine e di Gesù*:⁴⁹ questo si sarebbe snodato per singoli episodi, uno per campata, all'interno di incorniciature in pietra, interrotto agli angoli, in corrispondenza dei momenti salienti, da coppie di trittici apribili, dipinti su tavola e incassati nella parete.⁵⁰

Tibaldi non è il primo pittore a mettere mano agli affreschi: un tentativo di scarso successo era appena avvenuto, come si è visto, da parte di Federico Zuccaro, che, stando al racconto di frate Sigüenza, avrebbe dipinto «cuatro o cinco» scene, «desde la Concepción de la Virgen hasta la de la Visitación» (cioè, se capisco bene, dall'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro*

⁴⁷ ASMi, Autografi, cart. 85, *Pellegrino Pellegrini* (reso noto da MALAGUZZI VALERI 1901, p. 349). Il mandato di pagamento dei 300 scudi in favore di Andrea Pellegrini si data al 9 ottobre dello stesso anno (ASMi, Registri Cancellerie dello Stato, serie XXII, 33, c. 119r-v: BARBIERI 2014-2015, p. 118, nota 24).

⁴⁸ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 238-239, n. 5: sulla base di una relazione di Pellegrino, Antonio de Villacastín presenta questo memoriale, tra gennaio e febbraio 1587, al segretario del re Juan de Ibarra: «Pelegrín de Pelegrino, que al presente está pintando en esta Fábrica del Monasterio de San Lorenzo el Real, dize que a bisto las colores que ay en esta dicha Fábrica y que faltarán muchas para acavar de pintar todas las estaciones del claustro principal, y que será más comodidad traellas de Millán que no de Benecia, y que él se quiere encargar de hazer traer todas las que son menester en el primer pasage de galeras que ubiere, dándole algún favor para que las traygan con brevedad y dándole setecientos escudos de oro...». Fino a quel momento l'approvvigionamento dei colori era avvenuto a Venezia: MULCAHY 1992, pp. 118, 134, 227, nota 18, p. 230, nota 48; MANCINI 1998, pp. 72-73, 433, 437-438, 467, 471, nn. 4, 8, 56, 64.

⁴⁹ Sembra che nel febbraio 1568, prima che finisse la costruzione del chiostro, Filippo II avesse richiesto alla vedova del pittore Gaspar Becerra «una tracilla del modo que podrian ser las estaciones del Escorial» commissionata al marito tempo prima (Madrid, Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, envío 61, n. 160: GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006, pp. 121, 133, nota 39).

⁵⁰ L'introduzione migliore al chiostro degli Evangelisti resta SIGÜENZA 1605, pp. 225-237. Per seguire il cantiere degli affreschi attraverso i documenti: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 236-250, nn. 3-9.

fino alla *Visitazione*). Fallito l'esperimento e licenziati i collaboratori di Federico, sembra che Bartolomeo Carducci, un fiorentino venuto da Roma insieme con Zuccaro, avesse lavorato per qualche tempo agli episodi dell'*Annunciazione* e della *Strage degli innocenti*: nel settembre 1586, a tre mesi di distanza dai suoi compagni, anche Carducci è liquidato senza aver terminato il lavoro.⁵¹

Nell'agosto 1587 le prime scene del chiostro maggiore affrescate da Tibaldi sono concluse e stimate; i pagamenti si susseguono poi per quasi tre anni, fino al luglio del 1590: mano a mano che sono conclusi, i lavori «assí al frexco como al olio y dorado» sono stimati da una coppia di pittori nominati dalla fabbrica – Diego de Urbina e Blas de Prado, accompagnati talvolta da Gregorio Martínez – e liquidati a Pellegrino. Grazie a questo sistema «a tassación», si sa che entro il 15 settembre 1589, a due anni di distanza dalla prima stima, erano già state eseguite queste scene ad affresco: *Presentazione di Gesù al tempio*; *Fuga in Egitto*; *Strage degli innocenti*; *Ritorno dall'Egitto*; *Disputa nel tempio*; *Tentazione nel deserto*; *Chiamata degli apostoli*; *Resurrezione di Lazzaro*; *Cacciata dal tempio*; *Orazione nell'orto*; *Cattura di Cristo*; *Cristo davanti al sacerdote Anna*; *Cristo davanti al sommo sacerdote*; *Cristo vestito di bianco davanti a Erode*; *Flagellazione*; *Incoronazione di spine*; *Ecce homo*; *Pilato si lava le mani*; *Incredulità di San Tommaso*; *San Pietro lascia la barca per andare incontro a Cristo sulle acque*; *Morte della Vergine*; *Assunzione*; *Incoronazione della Vergine*; *Giudizio finale*; *Visitazione*; oltre a queste, cinque «frontispicios» per alcune delle scene e, in uno degli angoli, il trittico su tavola dedicato alla Risurrezione, provvisto di ante dipinte sia all'interno (*Discesa agli inferi* e *Sepoltura di Cristo*) che all'esterno (*Risurrezione*, pensata per ricomporsi ad assetto chiuso) e di un'incorniciatura ad affresco con gli stessi episodi, variati dal punto di vista compositivo, delle ante interne.⁵²

Entro il 9 giugno 1590, gli stessi Diego de Urbina e Blas de Prado valutano il trittico dedicato alla Crocifissione che raffigura, all'interno delle ante, *Cristo inchiodato alla croce* e la *Deposizione* e, all'esterno, la *Crocifissione*. Anche qui, come nel trittico della Risurrezione, il soggetto della tavola centrale è lo stesso che si ricompone una volta chiuse le ante, e i soggetti delle ante interne sono gli stessi degli affreschi di incorniciatura. In questo modo, sia aperto o chiuso, il trittico ripropone, «con diferente invención y postura», gli stessi episodi sacri.⁵³ Le stazioni ad affresco stimate in questa occasione – le ultime ad essere messe in opera – sono *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro*; *Nascita della Vergine*; *Presentazione della Vergine al tempio*; *Sposalizio della Vergine* e l'*Annunciazione*:⁵⁴ erano questi i «cuatro o cinco» episodi già intrapresi da Federico Zuccaro insieme con i suoi, da picconare e ridipingere per volere di Filippo II.

⁵¹ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 278-283, nn. 1-3 (cfr. SIGÜENZA 1605, p. 231 che, riguardo all'*Annunciazione*, scrive: «aunque con ella nos vino toda la buena dicha, esta historia no la ha tenido, porque ya se ha pintado dos veces y ninguna ha satisfecho»). Il 9 giugno 1590 Pellegrino sarà pagato «por el tiempo que se ocupó en rretocar la Salutación de nuestra Señora, que pintó Federico Zúcaro en el dicho claostro rreal» (ZARCO CUEVAS 1932, p. 250).

⁵² ZARCO CUEVAS 1932, pp. 246-248. Nella stessa stima figurano alcuni dipinti mobili di Pellegrino di cui si sono perse le tracce: «el Christo y Maria, que están en la guardajoyas pintado» e «un quadro pequeño de una cabeça de Nuestra Sseñora». È verosimile, stando ai *Libros de Entregas* di Filippo II, che si tratti delle opere cedute nel 1593 dal sovrano ai gerolamini dell'Escorial: «una pintura en lienço al olio de Nuestra Senora de medio cuerpo al natural con unas oras en las manos en campo verde con molduras de nogal pintadas de negro. Tiene de alto bara menos ochava y dos tercias de ancho de mano de Pelegrino», «un quadro grande al olio sobre lienço de Cristo Salvador de mano de Pelegrin en su marco con molduras doradas y negras que tiene de alto bara y media y de ancho una bara y una sesma. Otro lienço grande al olio de Nuestra Senora del tamano y guarnicion que el contenido en la partida antes desta de mano del dicho Peregrin, que estan ambos a la entrada de las aulas del colegio del dicho monesterio» (*Los Libros* 2013, pp. 398, 401).

⁵³ La citazione è tratta da SIGÜENZA 1605, p. 231.

⁵⁴ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 248-250, n. 9.

È curioso osservare, come aveva fatto Khevenhüller nella lettera a Rodolfo II del 7 gennaio 1589, l'oscillazione delle stime tra i vari episodi, pur di identico formato: si va infatti da 300 ducati previsti per composizioni con poche figure a sfondo paesistico, quali la *Tentazione nel deserto* o, per poco più, la *Fuga in Egitto*, fino a 550 ducati per scene affollate, strutturate su più livelli e impaginate entro vani architettonici quale, per fare un esempio, la *Disputa nel tempio*. Non è da escludere che la valutazione più bassa, 285 ducati per l'*Annunciazione*, sia dovuta al fatto che, forse, si era voluto conservare qualcosa del lavoro eseguito nel 1586 da Bartolomeo Carducci. Ben maggiore il valore attribuito alle stazioni angolari del chiostro, se si tiene conto che, tra tavole dipinte e affreschi, potevano venire a costare – è il caso del trittico della *Risurrezione* – 30.000 ducati. Al momento della perizia finale, sono presi in considerazione alcuni aggiustamenti sul compenso di Pellegrino, tenendo conto, per esempio, che, in occasione di grandi festività come il giorno di San Lorenzo, i ponteggi erano stati smontati prima della fine dei lavori e rimontati subito dopo. Si sarebbe poi dovuto tenere conto di quanto Filippo II aveva voluto «mudar y enmendar»:

[...] ordinò di cambiare ed emendare le dette stazioni, cioè di cambiare il vestito di Malco e una testa nella sua storia, e perché ritocò metà della suddetta storia dell'*Incoronazione della Vergine* e fece di nuovo la figura morta della Vergine. Allo stesso modo, nella storia di *San Tommaso*, Cristo era vestito e gli ha tolto il vestito e ha rifatto la figura nuda.⁵⁵

Di almeno uno dei sopralluoghi del sovrano, giunto all'Escorial «con sus hijos, Príncipe e Infanta, y otros caballeros» per assistere alla Settimana Santa del 1587, si conserva il ricordo:

In queste visite trovava sempre cose nuove, per le quali aveva lasciato disposizioni alla partenza, per doverle poi vedere al ritorno. Allora ne aveva alcune, e una molto importante, che era la sistemazione dei “capitoli” che si trovavano nel chiostro grande, di cui faremo menzione particolare perché lo meritano. Andò quindi a vederli. Era soddisfatto, perché si era ben accertato riguardo alla loro composizione. Uscito da lì, andò a vedere le fontane di marmo che aveva ordinato di fare nei quattro chiostri piccoli, che all'inizio erano state fatte con la pietra comune di tutto l'edificio e sembravano un po' povere. Fecero il giro del convento e si fermarono un po' a guardare Peregrino Pellegrini nel chiostro, un uomo singolare nell'arte e persino nella figura e nell'aspetto.⁵⁶

L'attenzione del sovrano e del suo *entourage* per quanto si andava realizzando nel chiostro emerge anche dalla descrizione di frate José de Sigüenza, che aveva osservato in diretta il procedere dei lavori e fa trapelare, a distanza di quindici anni, lo sguardo del tempo. L'ecfrasi di circostanza, costruita in buona parte su un lessico desunto dall'italiano («con gran consideración y vaguedad, por decirlo a la italiana», «inventivo o, como ellos dicen,

⁵⁵ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 249-250, n. 9: «que mandó su Magestad mudar y enmendar de las dichas estaciones, que fué mudar el bestido a Malco, y una cabeça en la historia dél, y porque rretocó la mitad de la historia arriba dicha de la Coronación de nuestra Sseñora y tornó a hazer de nuevo la ymagen de Nuestra Sseñora muerta. Iten: en la historia de Sancto Tomás estaba Christo bestido y le quitó el bestido y le tornó [a] hazer la figura desnuda».

⁵⁶ SIGÜENZA 1605, p. 115: «Hallaba siempre en estas venidas cosas de nuevo, que había dejado ordenadas a la partida, para tener que ver a la vuelta. Allora había algunas y una harto principal, que fue la disposición de los capítulos que estaban en el claustro grande, de que haremos memoria particular, porque la merecen. Fue luego a verlos. Contentáronle, porque se había acertado bien en la traza de ellos. Salío de allí y fue a ver las fuentes de mármol que había mandado hacer en los cuatro claustros pequeños, que al principio se hicieron de la piedra común de todo el edificio y parecían algo pobres. Dieron vuelta por la casa y detuviéronse algún tanto mirando pintar a Peregrín, de Peregrino en el claustro, hombre singular en el arte y aun en la figura y talle».

caprichoso»),⁵⁷ non inibisce una serie di osservazioni più pregnanti che riguardano, a seconda dei casi, il decoro della raffigurazione, l'ortodossia iconografica o, più addentro nel linguaggio figurativo, l'impiego di certe soluzioni tecniche. Si va, giusto per fare qualche esempio, dal problema dell'introduzione di figure nude negli episodi sacri:

in questa storia [*Presentazione della Vergine al tempio*] ha introdotto due poveri nudi che chiedono l'elemosina presso i gradini, in cui mostra bene quanto sia bravo nell'arte e quanto abbia compreso il corpo dell'uomo, perché sono figure di grande forza, rilievo e disegno⁵⁸

o ancora:

qui [*Cacciata dal tempio*] Pellegrino si è preso troppa libertà nell'introdurre figure nude dal momento che, a causa dell'amore per l'arte e del desiderio di mostrarla, spesso si perdono il decoro e la prudenza⁵⁹

alla valutazione minuta dei dettagli iconografici:

Qui [*nel trittico della Crocifissione*] e in un'altra stazione che è sul muro [*laterale con Cristo inchiodato alla croce*], che la porta copre quando si apre, ha messo la Beata Vergine abbattuta e vinta dal dolore; in questa, di vederlo morto e in procinto di essere colpito dalla lancia; nell'altra, di vederlo inchiodato alla croce; ma gli si deve perdonare [*a Pellegrino*] perché non l'hanno istruito, dal momento che le molte pitture che si vedono con questo svenimento, sia antiche che moderne, lo hanno fatto cadere in questa disattenzione, e lui stesso mi ha detto poi essergli rincresciuto; e, variando il disegno, fece questo torto di realizzare uno svenimento nella più alta fortezza di donna che Dio abbia creato e che, con spirito invincibile (anche se estremamente ferita), ha offerto il proprio figlio all'Eterno Padre per la soddisfazione del genere umano. Anche se va notato di sfuggita che l'usanza di quel popolo era di piangere i propri morti seduti per terra, posa di solenne tristezza, e questo non fu permesso dagli scribi, né alla Vergine né a nessun altro, alla morte di Gesù Cristo⁶⁰

senza trascurare l'apprezzamento, non privo di intelligenza figurativa, di soluzioni d'effetto come scorci, pose ricercate, sbattimenti di luce...:

[nell'*Orazione nell'orto*] mostrò grande arte e il meglio del suo ingegno, una varietà di posture, scorci e pezzi di bravura, luci contrastate, grande rilievo e posture, o, come si dice, strane abitudini, con varie architetture, eccellenti prospettive e, secondo l'opinione di molti, poiché osò fare tante stranezze ed essere così inventivo o, come si dice, capriccioso, non ci si poteva fidare che fossero eseguite da altra mano che la sua, perché ci sono alcuni particolari fraintesi e con errori o difetti che difficilmente si

⁵⁷ Per la fortuna dell'«italiano delle arti» in Spagna, tra Cinque e Seicento: MOTOLESE 2012, pp. 143-148, 150-157 (ma anche, sul fronte dell'architettura: pp. 67-74, 101-104).

⁵⁸ SIGÜENZA 1605, p. 230: «introdujo en esta historia dos pobres desnudos que pedían limosna junto a las gradas, en que muestra bien lo mucho que alcanza en el arte y qué bien tenía entendido el cuerpo del hombre, porque son figuras de mucha fuerza, relieve y dibujo».

⁵⁹ SIGÜENZA 1605, p. 232: «aquí tomó Peregrino alguna demasiada licencia en inducir personas desnudas, que con la afición del arte y la gana de mostrarla se pierde muchas veces el decoro y la prudencia».

⁶⁰ SIGÜENZA 1605, p. 234: «Aquí y en otra estación que está en la pared, que cubre la puerta cuando se abre, puso a la santísima Virgen derribada y vencida dal dolor; en ésta, de verle muerto y que le van a dar la lanzada; en la otra, de verle enclavar en la cruz; mas hásele de perdonar, porque no se lo advirtieron, que las muchas pinturas que se ven con este desmayo, así antiguas como modernas, le hizo caer con este descuido, que él mismo me dijo le había pesado; y por variar el dibujo este agravio hizo de poner desmayo en la más alta fortaleza de mujer que Dios ha criado, y que con ánimo invencible (aunque en extremo lastimado) ofrecía su mismo hijo al Padre Eterno para satisfacción del linaje umano. Aunque también se advierta de paso que la costumbre de aquella gente era llorar sus difuntos sentados en tierra, postura de tristeza solemne, y esto aun no se lo consintieran los escribas, ni a la Virgen ni a nadie, en la muerte de Jesucristo...».

possono scusare. Oserò anche dire che ha approfittato in più di una parte delle cose di Alberto [Dürer], il che, per un uomo di tanta inventiva, è un difetto, a meno di scusarlo per la fretta che gli è stata data di finire il tutto.⁶¹

Era davanti agli occhi di tutti che Pellegrino, per far fronte agli incarichi nei tempi voluti da Filippo II, si serviva largamente di una squadra di aiutanti, e il frate gerolamino, come prova anche un altro passo, aveva ben chiaro il divario tra qualità dell'invenzione e dell'esecuzione:

[...] e ancora peggio: che la figura di Cristo, se si osserva bene, è un po' malfatta; la colpa è di chi l'ha realizzata, che non l'ha capita bene. Sono poche quelle [figure] che lo stesso Pellegrino ha realizzato di suo pugno in questo chiostro. E poiché Sua Maestà – sempre sia in gloria – desiderava tanto vederlo finito, era necessario chiamare degli aiutanti per realizzare ciò che lui disegnava, perché, se avesse dovuto farlo da solo, non sarebbe ancora finito. L'ho sentito più volte lamentarsi di questa fretta, perché vedeva i difetti e nell'affresco non c'è rimedio se non quello di rifare.⁶²

Passaggi come questo dicono di un rapporto personale tra l'erudito e Pellegrino, e i ricordi delle loro conversazioni si rintracciano qua e là nel testo: per esempio, ammirando insieme la *Natività* dipinta da Juan Fernández de Navarrete detto il Mudo – scrive Sigüenza – «ho sentito dire qualche volta a Pellegrino, guardando questo quadro: “O le belli pastori!”, per dirla nella sua lingua»; oppure, davanti a uno dei vari quadri di Bassano lì presenti: «Visse a lungo Bassano (come mi ha raccontato Pellegrino) in uno di quei villaggi vicino a Venezia, e gli piaceva dipingere tutto quello che c'era nelle case di quei contadini: la cavalla, l'asino, il bue, il gallo, la gallina, le anatre, i calderoni e le pentole...».⁶³

Per fortuna una parte del materiale preparatorio allestito da Tibaldi per il chiostro degli Evangelisti è sopravvissuta fino ai nostri giorni e aiuta a fare un po' di luce sul procedere del cantiere.⁶⁴ Per i singoli episodi è noto un gruppo abbastanza coerente di disegni rifiniti (*Visitazione*, Notre Dame, Smithe Museum of Art, fig. 8; *Flagellazione*, già Londra, collezione privata, fig. 14; *Ecce homo*, Londra, British Museum, fig. 15; *Cristo portacroce*, Venezia,

⁶¹ SIGÜENZA 1605, p. 233: «la Oración del Huerto, donde mostró mucho arte y grandes primores de su ingenio, variedad de posturas, escorzos y valentías, luces fuertes, grande relieve y posturas, o, como ellos dicen, habitudines extrañas, con diversas arquitecturas, perspectivas excelentes, y al parecer de muchos, ya que se atrevió a hacer tantas extrañezas y ser tan inventivo o, como ellos dicen, caprichoso, no había de fiar el ejecutarlo de otra mano que la suya, porque hay algunas cosas mal entendidas y con yerros o defectos que se pueden excusar mal. También osaré decir que se aprovechó en más de una parte de las cosas de Alberto, que para hombre de tanta invención es defecto, si no lo excusamos con la prisa que se le daba a que lo acabase». Per l'apprezzamento degli scori: SIGÜENZA 1605, pp. 234-235. L'uso di stampe da parte di Tibaldi come materiale di lavoro è stato ipotizzato, per gli affreschi del chiostro maggiore, da BÉGUIN, DI GIAMPAOLO 1993, pp. 213-214; per il ciclo del sacrario, da MULCAHY 1992, pp. 139-141.

⁶² SIGÜENZA 1605, p. 232: «y aún lo que fue peor: que la figura de Cristo, si bien se considera, está algo corrompida; la culpa fue del que la labró, que no la entendió bien. Son pocas las que el mismo Peregrino labró en este claustro de su mano. Y como Su Majestad que sea en gloria deseaba tanto verlo acabado, fue forzoso traer oficiales que labrasen lo que él dibujaba, que si él hubiera de hacer solo aún no estuviera acabado. Oíle yo quejarse de esta prisa hartas veces, porque veía los defectos, y en el fresco no tienen remedio sino hacerse de nuevo».

⁶³ SIGÜENZA 1605, pp. 240 («y oíle yo decir algunas veces a Peregrino, mirando este cuadro: *O le belli pastori!*, por decirlo en su lengua»), 374 («vivió mucho tiempo el Basán (según me refirió Peregrino) en una de aquellas aldeas junto a Venecia, y gustó de pintar cuanto en las casas de aquellos labradores había: la yegua, el asno, el buey, el gallo, la gallina, las ánades, los calderos y cazos...»).

⁶⁴ Un elenco affidabile dei disegni di Pellegrino Tibaldi per l'Escorial, tenendo a mente le aperture di ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, pp. 58-60, si ricava da BÉGUIN 1995. Contributi meno sistematici saranno segnalati di volta in volta, con il procedere della trattazione.

Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia, fig. 6).⁶⁵ L'ordine della narrazione evangelica non rispecchia quello di esecuzione: il *Cristo portacroce*, infatti, è tra le prime scene del chiostro a essere stimate, il 22 agosto 1587, insieme con gli affreschi del sagrario, mentre le altre sono da scalare nei due anni successivi, entro il 15 settembre 1589. Tutti questi fogli sono accomunati, oltre che dalle dimensioni (circa 50/55 cm d'altezza per circa 30 cm di larghezza), dalla tecnica con cui sono stati realizzati, che prevede la consueta base a matita nera, ripassata a penna e inchiostro marrone, chiaroscurata con pennello e inchiostro diluito marrone, talvolta rifinito a biacca. Il grado di finitura, la scarsità di ripensamenti in corso d'opera e la quadrettatura fanno supporre che si tratti di modelli, chissà se usati anche per essere sottoposti al committente, funzionali all'ingrandimento delle composizioni sul cartone; nell'*Ecce homo* e nella *Flagellazione*, per facilitare la traduzione in scala, la quadrettatura a matita rossa raddoppia sul primo piano, popoloso di figure e più ricco di particolari, rispetto al fondale architettonico.⁶⁶ Di dimensioni leggermente inferiori è lo studio centinato per la *Strage degli innocenti* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; l'affresco è stimato il 15 settembre 1589; figg. 10-11):⁶⁷ il tratto a penna, pulito e lineare, ricalca in modo quasi meccanico i tracciati sottostanti a matita nera; non mancano varianti tra i due livelli, per esempio la diversa posizione del braccio sollevato dell'aguzzino nel primo piano, e particolari come l'individuazione delle sue gambe al di sotto delle vesti fanno intendere che si tratta ancora di un foglio di studio. Rispetto ai modelli appena considerati, in cui la regia dei chiaroscuri è definita con cura dall'inchiostro diluito marrone, la *Strage degli innocenti* ha un aspetto molto più sobrio: l'attenzione è rivolta alla

⁶⁵ Rispettivamente: *Visitazione*, inv. 2000.74.1, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, biacca, quadrettato a matita nera, 483 × 281 mm; segnalato, quando era di proprietà di Timothy Clifford, da GERE, POUNCEY 1983, I, p. 170, al n. 274. *Ecce homo*, inv. 1946-7-13-608, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, biacca, quadrettato a matita rossa, 547 × 292 mm; catalogato da POPHAM 1935, p. 17, n. 23, come «Anonymous Roman (?), XVI century», il foglio è stato identificato da Clifford, che dal 1975 possedeva il modello per la *Visitazione* (come riferito da GERE, POUNCEY 1983, I, p. 170, n. 274; II, tav. 262; da ultimo: McDONALD 2013, pp. 40-41, n. 3). *Flagellazione*, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, biacca, quadrettato a matita rossa, 545 × 288 mm, segnalato in collezione privata a Londra da BÉGUIN (1995, pp. 91, 92, 100, n. 10), secondo la quale il foglio sarebbe stato «giustamente collegato all'affresco del Tibaldi all'Escorial dall'attuale proprietario». *Cristo portacroce*, inv. 79, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, biacca, quadrettato a matita rossa, due fogli giuntati, 516 × 320 mm; reso noto da BORA 1984, pp. 16, 32, nota 55, tav. 34a. Più difficile giudicare l'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro* già presso l'Istituto Jovellanos di Gijón e andato distrutto, come tutti gli altri fogli della raccolta, in un incendio durante la guerra civile (fig. 23): sembra che sia stato eseguito a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, su carta azzurra, 240 × 260 mm (PÉREZ SÁNCHEZ 1969, pp. 484, 486, n. 68), e riporta solo le figure della parte inferiore dell'affresco perché ritagliato. Reso noto da ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 58, n. 237, è stato messo in dubbio da BORA 1984, pp. 16, 33, nota 57, e accettato da BÉGUIN 1995, pp. 88, 90, 99, n. 2. Il *Cristo davanti a Pilato* a Malaga, collezione Tembury, è reso noto come una copia già da ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 58, n. 241 (cfr. BORA 1984, pp. 16, 33, nota 57): non si conoscono le misure e la tecnica è indicata come «pen and ink and wash». Non sembra avere nulla a che fare con questo discorso l'*Apparizione alle tre Marie* (?) presso il Gabinetto degli Uffizi, inv. 14352 F, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, 309 × 204 mm, che reca l'iscrizione antica «De Pelegrino | esta en el Escorial» (avvicinato a Pellegrino, su suggerimento di Anna Forlani Tempesti, da ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 60, n. 246; un appunto del 1971 di John Gere lo accosta a Raffaellino da Reggio).

⁶⁶ In questi due fogli le scene sono state concepite da Tibaldi più alte rispetto agli episodi dipinti: in entrambi, infatti, la centina è stata abbassata in un secondo tempo, ritagliando parte delle membrature architettoniche e dello sfondo già predisposto. Anche il *Cristo portacroce* di Venezia presenta uno sfondo più alto rispetto a quello affrescato nel chiostro.

⁶⁷ Inv. 4123 S, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita nera, 403 × 237 mm; riferito a Tibaldi da BODMER 1937, p. 22, come un progetto scartato per la cappella Truchsess von Waldburg nella Basilica di Loreto, è stato correttamente identificato da BRIGANTI 1945, p. 124 (giudicato una derivazione «da modelli tibaldeschi» da BORA 1984, pp. 16, 33, nota 57, è stato giustamente rivalutato da BÉGUIN 1995, pp. 87-88, 99, n. 6). Nel 2006 il Museo del Prado ha acquisito una copia, datata 1853, che Raimundo de Madrazo ha tratto da questo disegno (B. Navarrete Prieto, in *I segni nel tempo* 2016, pp. 115-117, n. 19).

definizione dei contorni, e l'acquerellatura, presente ma molto più diluita, si limita a interagire per campiture larghe – basta osservare la regia delle luci sulle partiture architettoniche – con il colore naturale della carta sulle zone del foglio lasciate scoperte. Analogamente, un disegno a matita e inchiostro diluito marrone, presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, si concentra sul registro inferiore della *Risurrezione di Lazzaro* (l'affresco corrispondente è stimato il 15 settembre 1590; figg. 12-13):⁶⁸ intorno alla figura stante di Gesù che addita Lazzaro risuscitato si accalca una schiera di comparse (alcune, pur di assistere al miracolo, si sono arrampicate sul colle che a sinistra fa da quinta alla scena) mentre Marta e Maria, inginocchiate, formano con il fratello Lazzaro un effetto a scala digradante. Se confrontato con la scena affrescata, questo studio – che non è ritagliato da un modello più ampio, come lascia intendere il fatto che la quadrettatura sul margine superiore termini prima della fine del foglio – riguarda soltanto la metà popolata della composizione: si può immaginare che la metà superiore, dominata da uno scorcio di paesaggio senza comparse, non avesse bisogno di essere studiata nei vari passaggi della preparazione grafica. Il segno a matita nera, spigliato e veloce, delinea le figure con un'economia di tratti che – secondo la prassi di Pellegrino – è compensata e chiarita nei vari passaggi dall'applicazione di un'abbondante acquerellatura marrone. Nonostante la presenza di varianti rispetto all'affresco – tra le altre, la posa del braccio sinistro di Gesù o del personaggio con il turbante che si scorge sul fondo in posizione centrale – all'altezza di questo disegno l'artista ha già chiara la regia di luci e ombre che ritornerà, sostanzialmente invariata anche a livello di dettagli, nell'affresco (si osservi per esempio la manica destra di Gesù, giocata con abilità sul contrasto, all'interno dei risvolti spezzati del panneggio, tra gradazioni di inchiostro e bianco della carta).

Di uno dei modelli rifiniti – il *Cristo portacroce* di Venezia – si conosce, presso il Museo del Prado di Madrid, una copia di analoghe dimensioni e su carta azzurra che, nonostante sia meno convincente di qualità, sembra coeva ed è arricchita da una dose abbondante di rifiniture a biacca (fig. 7): che si tratti di una messa in pulito affidata a un collaboratore per servire da foglio di presentazione?⁶⁹ Nel valutare i disegni per l'Escorial, come è naturale in una realtà operativa basata su una folta *équipe*, diventa necessario appuntare l'attenzione più sulla funzione di ciascun foglio che sul presunto grado di autografia: eventuali oscillazioni di qualità non pregiudicano infatti l'impiego dei disegni in esame nel processo preparatorio e non devono far dimenticare che, in ogni caso, come esplicitato da Sigüenza, su Pellegrino ricadeva la responsabilità dei cicli decorativi e di tutto l'apparato di elaborazione grafica. Alla luce di questo, e per evitare il rischio di perdersi in distinzioni capziose, è sempre il nome di Tibaldi a figurare nelle didascalie dei disegni che hanno avuto un ruolo nella vicenda.

A dire il vero – per scoprire subito le carte – non è affatto sicuro che il *Cristo portacroce* di Venezia, da cui sembra discendere il disegno del Prado, sia di mano di Tibaldi: sul *verso*, infatti, figura l'iscrizione, verosimilmente coeva, «Andrea pelegri pintor», e, come si è visto, Andrea

⁶⁸ Inv. F 253 inf., n. 1120, matita, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita nera, 245 × 245 mm ca., su montaggio antico con cornice prospettica a penna.

⁶⁹ Inv. D-2958, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, biacca, su carta azzurra, 489 × 287 mm, reso noto da ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 59, n. 240 (declassato allo stato di copia da BORA 1984, p. 16; da ultimo, con l'intestazione «attributed to Pellegrino»: TURNER 2008, p. 395). Il foglio di Madrid discende da quello di Venezia, come prova il fatto che condividano l'ampiezza del margine superiore mentre l'affresco è ridotto in altezza. Per un altro caso di modello su carta azzurra, per quanto difficilmente giudicabile: v. nota 65.

Pellegrini era stato chiamato in Spagna dal cugino Pellegrino, in veste di aiutante, nell'autunno del 1586 (fig. 21). Per quanto noto, risiederà *in loco* almeno fino al maggio 1591.⁷⁰

L'iscrizione, se non è una nota di possesso, complica ulteriormente il gioco, perché porta a pensare che, anche nella preparazione grafica delle composizioni, Tibaldi si servisse di aiuti; di qui, per tornare sull'argomento, la difficoltà di distinguere, e stabilire una gerarchia, tra fogli autografi e non. La stessa identica iscrizione ritorna sul *verso* di almeno altri due fogli, a matita rossa, ripassata a penna e inchiostro marrone e acquerellata con inchiostro diluito marrone, preparatori per due scene strette e alte affrescate ai lati del trittico, incassato nell'angolo sud-ovest del chiostro, dedicato alla *Crocifissione* (*Cristo inchiodato alla croce*, Haarlem, Teylers Museum, figg. 17, 19; *Deposizione*, Venezia, Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia, figg. 18, 20).⁷¹ È interessante rilevare che, come nel caso del *Cristo portacroce*, si tratta dei primi affreschi eseguiti dalla squadra di Pellegrino nel chiostro maggiore (stimati il 22 agosto 1587; fig. 16). I due disegni sono quadrettati ma, rispetto al gruppo di modelli appena considerato, hanno un aspetto meno rifinito, a tratti quasi sommario; simile per tipologia è lo studio poco più tardo per un'anta dello stesso trittico, stimato il 9 giugno 1590 (*Deposizione*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum; fig. 22).⁷² Con uno sforzo virtuosistico, Tibaldi sfrutta il formato a feritoia di queste scene e incastra le varie figure, spesso con scatti improvvisi di proporzione che, in mancanza di spazio per la scansione dei piani, intendono conferire un'illusione di profondità: lo stesso Sigüenza non aveva mancato di apprezzare la soluzione. A differenza degli altri due studi, che presentano le scene profilate, il foglio della *Deposizione*, oggi presso le Gallerie dell'Accademia, è particolarmente utile perché conserva ancora i margini integri: tutt'intorno allo scomparto quadrettato sono riprese alcune delle teste (tra cui quelle di Cristo e della Vergine), precisate nei dettagli e variate d'inclinazione in vista dell'ingrandimento sul cartone. Come se, dopo aver messo a punto questo disegno, che è una versione in pulito di idee precedenti, Andrea Pellegrini, o chi per esso, avesse sentito il bisogno di aggiustare il tiro: chissà se si tratta di fraintendimenti delle invenzioni schizzate da Pellegrino o di suggerimenti intervenuti in corso d'opera. Una delle iscrizioni che corredano il disegno – «si farà nel cartone sotto all'angelo dolente vestito di rosso» – permette di capire che il formato del cartone finale era ben più ampio del riquadro quadrettato: l'angelo in rosso, infatti, sovrasta la *Deposizione* nell'arcone di raccordo con l'altro scomparto laterale, *Cristo inchiodato alla croce*.

È verosimile che la messa a punto di modelli e cartoni implicasse l'uso di fogli intermedi: sembra questo il caso di un disegno a matita nera, conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid, per la figura del diavolo, vestito con un saio, nella *Tentazione di Cristo* (l'affresco è stimato il 15 settembre 1589; figg. 24-25).⁷³ Grazie all'impiego ben dosato della matita nera, il

⁷⁰ Per BORA 1984, p. 32, nota 55, si tratta di una «scritta incomprensibile», mentre PERISSA TORRINI 2004, p. 151, nota 5, legge «Andrea Poligoni (?)». Per il poco che si sa su Andrea Pellegrini all'Escorial: MARIAS 2010, p. 427; BARBIERI 2014-2015, pp. 92, 94.

⁷¹ *Cristo inchiodato alla croce*, inv. C 13, matita rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita rossa, 411 × 127 mm; identificato da Bert W. Meijer (VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 379, n. 396). Al *verso* figura, a matita rossa, penna e inchiostro, una variante per la sola figura del *Cristo inchiodato*, e l'iscrizione «andera pelegri | pintor». *Deposizione*, inv. 576, matita rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita rossa, 495 × 291 mm, identificato da Mario Di Giampaolo (PERISSA TORRINI 2004, pp. 146-147, 149, note 1-3). Al *verso* figura l'iscrizione: «Andrea pelegri | pintor».

⁷² Inv. 33-1388, matita rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita rossa, 463 × 133 mm, identificato da Bernice Davidson (segnalato da Roger Ward a VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 379, al n. 396, nota 2; OLSZEWSKI 2008, I, p. 453, n. 359).

⁷³ Inv. DIB/13/9/63, matita nera, 420 × 205 mm; messo in relazione all'affresco da ANGULO ÍÑIGUEZ, PÉREZ SÁNCHEZ 1969, p. 43; da ultimo: C. García-Frías Checa, in *Disegni* 2020, pp. 182-183, n. 36, secondo la quale il disegno sarebbe stato realizzato da Carducho durante l'intervento di restauro degli affreschi del chiostro a lui

foglio è utilizzato per indagare la struttura del pannello, in cui di fatto si risolve gran parte della figura, e gli effetti di luce-ombra tra le pieghe: non è da escludere, viste anche le dimensioni ingrandite rispetto ai modelli considerati finora, che sia servito da “guida” per la resa di quegli stessi effetti sul cartone o forse, addirittura, direttamente a parete. Nonostante la qualità tutt’altro che trascurabile e il carattere marcatamente tibaldesco – viene quasi da rievocare, agli esordi della carriera dell’artista, il rapporto con Daniele da Volterra –, una certa prudenza è imposta dal fatto che si tratta di un *unicum*: non si conoscono, infatti, per questa fase della carriera di Pellegrino, studi analoghi per tecnica e tipologia. E resta da capire quanto credito dare all’antica iscrizione sul margine inferiore del foglio, che fa il nome di «bartholomé Carduchi». Non sarà un caso, stando al racconto di frate Sigüenza, che Bartolomeo Carducci (presto noto come Carducho) abbia prestato la sua opera al fianco di Tibaldi nel chiostro e nella biblioteca dell’Escorial.⁷⁴

Resta fuori solo un altro disegno che sembra uno studio non finito per la *Presentazione della Vergine al tempio* (già collezione Bick, Sarasota; l’affresco corrispondente è stimato il 9 giugno 1590; figg. 26-27).⁷⁵ Nonostante le dimensioni da modello, la centina sul margine superiore e le rifiniture a pennello, è stato lasciato in bianco nel primo piano, dove manca la Vergine insieme con la famiglia che l’accompagna. Difficile immaginare il motivo, a meno che, in corso d’opera, fossero intervenuti dei cambiamenti: l’affresco presenta una composizione sostanzialmente analoga a quella disegnata ad eccezione delle figure dei due mendicanti sul primo piano, molto ingrandite e non senza varianti, e della terminazione della gradinata. L’assenza di quadrettatura lascia supporre che, nel processo preparatorio, il disegno già Bick sia rimasto lettera morta.

Poteva anche capitare – anche se non sembra questo il caso – che talvolta Pellegrino delegasse l’esecuzione di precise parti degli affreschi al di fuori della sua squadra di aiutanti: grazie ai pagamenti si sa, per esempio, che il fondale architettonico della *Presentazione di Gesù al tempio* era stato eseguito entro il settembre 1589 da Romolo Cincinnati (1540 circa – 1597), fiorentino di stanza in Spagna almeno dalla fine del 1567.⁷⁶ E il fatto che, nel chiostro maggiore, Romolo dipingesse in autonomia è provato da frate Sigüenza che scrive: «repartiöse toda [la pittura del chiostro] entre quatro maestros, dos españoles y dos italianos» (anche se con «diferentes tasaciones, aventajando siempre, con notable exceso, lo que hizo Peregrino»).⁷⁷ La decorazione di ogni angolo era infatti affidata a un pittore diverso mentre tutti gli episodi di raccordo sarebbero stati in carico a Tibaldi. Nell’angolo sud-est, tra 1586 e 1589, Romolo aveva realizzato due «estaciones», dedicate rispettivamente all’*Ultima Cena* e alla *Trasfigurazione*, provviste di trittici e di incorniciature ad affresco.⁷⁸ Non si può dire lo stesso dello spagnolo Luis de Carvajal (1556 circa – 1607), autore tra 1587 e 1590 dei trittici, dedicati alla *Natività* e

commissionato nel 1598 (ZARCO CUEVAS 1932, p. 285, n. 7). La studiosa, però, non sembra considerare il passo di Sigüenza, accennato qui in testo, che rievoca la collaborazione di Carducho, fianco a fianco con Pellegrino, nel chiostro e nella biblioteca. E in ogni caso, come spiegare la funzione di un foglio simile in vista di un restauro?

⁷⁴ SIGÜENZA 1605, p. 258 (cfr. nota 135).

⁷⁵ Noto solo da una foto in bianco e nero, passato in asta presso Sotheby’s, Londra (2 luglio 1984, n. 19, tav. 64) e oggi di ubicazione ignota, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, con aggiunte più tarde a matita rossa, 397 × 237 mm; identificato da Miles Chappell (N. M. Handelman, in *Italian* 1971, s.n.p., n. 8; ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 58, n. 238), è stato declassato a derivazione da BORA 1984, pp. 16, 33, nota 57, e giustamente riabilitato da BÉGUIN 1995, pp. 88, 98, n. 1.

⁷⁶ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 192-193, n. 11. Per BOUBLI 2015, pp. 291, 296, il disegno già Bick sarebbe da intendere alla luce di questo episodio documentato di collaborazione tra i due artisti, ma il documento si riferisce alla *Presentazione di Gesù al tempio*, mentre il disegno raffigura la *Presentazione della Vergine al tempio*.

⁷⁷ SIGÜENZA 1605, pp. 229, 414. Per Romolo Cincinnati, da ultimo: PÉREZ DE TUDELA 2009b.

⁷⁸ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 188-191, nn. 6, 8, 9, 10 (e, più in generale, sull’artista: pp. 177-194).

all'Adorazione dei magi, nell'angolo nord-est del chiostro.⁷⁹ Il 9 giugno 1590, nella stima generale dei lavori nel chiostro, è riconosciuto a Tibaldi un supplemento per «los dibuxos que hizo para las estaciones que pintó al olio Carvaxal»:⁸⁰ bisogna dunque immaginare che Carvajal si sia appoggiato, almeno in parte, ai modelli di Pellegrino per dipinti e affreschi delle due stazioni a lui affidate. Non si sa, invece, se sia valso lo stesso per Miguel Barroso (1538 circa – 1590), autore tra 1587 e 1590 dei trittici dedicati alla *Pentecoste* e all'*Ascensione* nell'angolo nord-ovest.⁸¹

La difficoltà di valutare gli affreschi del chiostro, impoveriti soprattutto a causa dei restauri che a più riprese, già a pochi anni dalla messa in opera, hanno interessato il ciclo,⁸² accresce il valore testimoniale dei disegni superstiti, permeati da un linguaggio che, sul piano dello stile, è sostanzialmente omogeneo a quello del periodo milanese: per soddisfare in tempo la mole delle richieste, Tibaldi, che doveva essere arrivato in Spagna con bauli pieni di modelli, spesso non fa altro che ricombinare invenzioni precedenti. Ritorna il *focus* sui primi piani – il campionario squadernato di pose michelangiolesche, spesso articolate tra di loro con effetti a incastro – così come il gusto per le impaginazioni architettoniche elaborate, spesso coinvolte in *tours de force* prospettici: un banco di prova, pur in piccolo formato, doveva essere stato l'allestimento del *set* di modelli per il coro ligneo del Duomo di Milano. Bisogna poi tenere conto che nella traduzione ad affresco, ad opera di aiutanti di diversa formazione e non peritissimi, i tratti peculiari dei modelli grafici tibaldeschi tendono a spersonalizzarsi, le invenzioni talvolta fraintese, con esiti che l'artista stesso, parlando con frate José de Sigüenza, non aveva mancato di deprecare. Come alcuni dei collaboratori già accennati, restano infatti dei puri nomi altri personaggi documentati al lavoro con Pellegrino come Nicolás Turriano (o de la Torre) Sánchez, figlio dell'omonimo copista greco, Manuel Pallos, il nipote Giovanni Battista Tibaldi e – se non è un fraintendimento contenuto nei *Dialogos de la pintura* di Vicente Carducho (1633) – il misterioso «Geronimo Pelegrín».⁸³

Come era stato negli affreschi del sacrario, Pellegrino capisce che, per incontrare il favore di Filippo II, deve puntare a risultati d'effetto, e si è visto attraverso gli occhi di Sigüenza quali fossero gli aspetti maggiormente apprezzati della sua opera: non ultimi, una gamma cromatica smagliante, al limite dell'oleografico, che accomuna tutti gli episodi affrescati e si fa smaltea nei dipinti su tavola; e la tendenza a indugiare, tra interni e notturni, in facili giochi di chiaroscuro (le cosiddette «luces fuertes»). Banali effetti “di superficie”, escogitati da Pellegrino per accattivarsi l'attenzione del committente, o lascito, ormai introiettato, dei vent'anni trascorsi a Milano?

Dai documenti sembra di capire che, già poco dopo l'arrivo di Tibaldi in Spagna, almeno a partire dall'agosto 1586, gli fosse già stata affidata anche la decorazione della biblioteca: di fatto, però, i pagamenti iniziano a essere emessi solo dopo la conclusione degli affreschi del chiostro maggiore e si scalano in due tornate, dal 28 luglio 1590 al 3 settembre 1591 e dal 12

⁷⁹ Per Luis de Carvajal, fratello dello scultore Juan Bautista Monegro, da ultimo: DE ANTONIO SÁENZ 2009. Per seguire i pagamenti del chiostro: ZARCO CUEVAS 1931, pp. 89-93, 95-97, nn. 9-12, 14-15 (e, più in generale, sull'artista: pp. 75-98).

⁸⁰ ZARCO CUEVAS 1932, p. 249, n. 9.

⁸¹ Per Miguel Barroso, allievo di Gaspar Becerra, da ultimo: GONZÁLEZ ZYMLA 2009. Per seguire i pagamenti del chiostro: ZARCO CUEVAS 1931, pp. 57-65, 66-69, nn. 1-6, 8 (e, più in generale, sull'artista: pp. 53-73).

⁸² Per ripercorrere gli interventi di restauro effettuati nel chiostro almeno a partire dal 1598 (ma la situazione era già deprecata nel gennaio 1589 dall'ambasciatore Khevenhüller: nota 35): GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006, pp. 123-124, 127 (cfr. anche MULCAHY 1992, pp. 135-136, 230, nota 55).

⁸³ Qualche notizia su questi collaboratori è raccolta da MARIAS 2010, pp. 426-428; «Geronimo Pelegrín» compare in un elenco di pittori «que personalmente pintaron» all'Escorial, stilato da CARDUCHO (1633, p. 132; cfr. ZARCO CUEVAS 1932, p. 318).

ottobre 1591 al 22 gennaio 1592.⁸⁴ Le due *tranches* corrispondono alle zone interessate dalla «obra de pintura y dorados»: rispettivamente, «desde la cornisa arriba toda la bóveda y lunetas della» (dal cornicione in su, cioè volta e lunette) e «desde la cornija abajo» (dal cornicione in giù).

L'ambiente della biblioteca, posto nell'area conventuale dell'Escorial, si sviluppa come una galleria lunga quasi sessanta metri e accessibile, attraverso i due lati corti, sia dal portico principale, all'ingresso del complesso, sia dall'area conventuale.⁸⁵ L'idea di fondo – come spiegato da frate Sigüenza – era che dovesse essere un ambiente, forse il solo insieme con la chiesa, in cui potessero convenire tutte le categorie di abitanti della reggia-monastero, dai conventuali di stretta osservanza ai religiosi, dai ragazzi del seminario ai personaggi della corte, e finanche i reali stessi («i più ritirati e solitari, di cui Giobbe disse, non so se a questo riguardo, “Qui aedificant sibi solitudines”, dove nessun altro può accedere o sbirciare senza il loro permesso, come aquile su rocce inaccessibili»).⁸⁶

Le pareti, intervallate da finestre sui lati lunghi, sono interamente rivestite da un'armadiatura di foggia architettonica in legni pregiati («il più comune è il noce; gli altri, portati dalle Indie, sono mogano di due tipi, chiamato maschio e femmina, del colore del verzino [*un legno rosso*], un po' meno brillante. Acana di colore castano scuro, un po' più nobile e più chiaro, come se fosse ricoperto di sangue. Ebano, cedro, arancio, terebinto...»),⁸⁷ destinata a contenere i volumi della collezione di Filippo II, cui via via si aggiungeranno i lasciti del diplomatico Diego de Mendoza, dell'erudito Antonio Agustín, di Benedicto Arias Montano, primo bibliotecario in carica, del giurista Giulio Claro...

Il programma iconografico degli affreschi è abbastanza articolato e, allo stato attuale, non si sa se sia stato concepito da una sola persona o concordato tra più.⁸⁸ sopra il cornicione, nelle grandi lunette alle due testate della galleria, sono «las dos cabezas y principios de las ciencias todas», vale a dire la *Teologia* (affiancata da *Girolamo, Ambrogio, Agostino e Gregorio*) e la *Filosofia* (affiancata da *Socrate, Platone, Aristotele e Seneca*), rispettivamente – come suggeriscono i temi – dalla parte verso il monastero e da quella verso il collegio. Le figure sono «grandi poco meno di tre volte il naturale, di tanta forza e rilievo, così ben intese e così ben affrescate, che a chi entra dalla porta davanti [*dall'altra capo della galleria*], pur essendo a cento passi di distanza, sembra di essere accanto a loro, di poterle afferrare con le mani; tanto sono massicce

⁸⁴ Nell'intestazione dei pagamenti che si succedono tra settembre 1586 e giugno 1590 ricorre sempre il binomio chioostro-biblioteca ma, nel consuntivo delle opere eseguite in questo periodo, si parla solo del primo: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 235-245, nn. 2-8; per i pagamenti legati alla biblioteca: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 250-260, 262-263, nn. 10, 12-14, 16.

⁸⁵ Hanno affrontato il ciclo della biblioteca, indulgiando soprattutto sul versante iconografico: SCHOLZ-HÄNSEL 1987; GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991; 1993; 2006, pp. 127-129; DE LA IGLESIA 2001 e RINCÓN ÁLVAREZ 2010; per la fortuna dell'ambiente, in rapporto alla perduta Galleria di Carlo Emanuele I a Torino: PÉREZ DE TUDELA 2022.

⁸⁶ SIGÜENZA 1605, p. 273 (per la descrizione minuziosa dell'ambiente e della raccolta libraria: pp. 273-305). Appena iniziata la trattazione della biblioteca, il frate gerolamino si dichiara particolarmente coinvolto: «Podré hablar de ella con más libertad que de las otras partes de esta casa, por ser cosa más llegada a mi propia facultad, pues al fin lo principal es libros, amigos y compañeros perpetuos casi desde la cuna, y porque he puesto en ello las manos y alguna parte del ingenio. Pudiera también hacer un libro entero de tan rico sujeto...».

⁸⁷ SIGÜENZA 1605, p. 275: «la más ordinaria nogal; las demás, traídas de las Indias, caoba de dos suertes, que llaman macho y hembra, de color de brasil [verzino], algo menos encendido. Acana de color castaño scuro, algo más noble y encendido, digamos como de sangre cubierta. Ebano, cedro, naranjo, terebinto».

⁸⁸ Non capisco perché negli studi si tenda a non dare troppo peso a quanto scrive frate Juan de San Jerónimo, primo bibliotecario all'Escorial insieme con Benito Arias Montano, nonché miniatore e pittore dilettante. Come si era accorto già BRIGANTI (1945, pp. 90, 115, nota 123), trattando della biblioteca nelle *Memorias* (1563-1591), il frate dice: «es pintura de Peregrino, y la invención y traza de las historias es mía» (SÁNCHEZ CANTÓN 1923-1941, I, p. 260).

e fortemente rilevate dalla parete». ⁸⁹ Le sette campate della galleria, in subordine tematico rispetto alle testate, sono dedicate alle arti liberali; in ciascuna, il soffitto si apre su uno squarcio di cielo abitato dalla personificazione, anch'essa ingigantita, della disciplina, e:

L'architettura del soffitto aperto in finta pietra è sostenuta da quattro robusti giovani nudi, più grandi del vero, con panni o cuscini sulle spalle o sulla testa, così eccellenti e di tanto artificio e disegno e in pose così strane, che chi vuole migliorare nell'arte ha molto da studiare. Anche le lunette e gli unghioni, che si trovano nelle finestre alte e in quelle che corrispondono sulla parete di fronte, sono aperti al cielo, con alcuni tondi o oculi in pietra e altri giovani nudi, grandi un po' meno del naturale, che sorreggono anch'essi l'apertura o bordo dell'oculo, con posture ricercate, bei panneggi e guanciali o cuscini, su cui fanno forza e ricevono il carico. Attraverso l'apertura del tondo o dell'oculo si vede scendere un angelo per ciascuno, con qualcosa in mano che riguarda la facoltà e scienza che accompagna; scendono in pose eccellenti e ruzzolano nell'aria con scorci e prospettive meravigliose, che, viste da diverse parti, variano le figure con singolare diletto di chi le vede. Alla fine, è tutto così eccellente che molti italiani che vengono qui, intenditori e con buon gusto per l'arte, hanno detto di aver visto così tante invenzioni e nudi che sembra loro che Buonarroti stesso sia venuto a dipingere quest'opera, e che toglie la voglia di vedere quel tanto decantato *Giudizio* che ha dipinto in Vaticano. ⁹⁰

Sul lato orientale della galleria è previsto che, ai lati della finestra che si apre in ogni campata (tranne quelle di testa), siano sedute coppie di sapienti antichi – anche se non mancano casi più vicini nel tempo (per esempio, il matematico tedesco Regiomontano) – scelti a seconda della disciplina coinvolta; sul lato occidentale, in assenza delle finestre, le coppie affiancano elaborati *cartouches* che contengono figure dipinte a oro di difficile identificazione. La biblioteca risulta divisa in tre sezioni: le tre campate centrali sono scandite da lesene a rilievo decorate da una greca dorata intervallata da clipei dipinti a oro; le coppie di campate alle estremità della galleria sono delimitate da pilastri aggettanti, decorati a grottesche, con figure, grandi al naturale, entro edicole architettoniche, e abbinati a fasce di contorno più semplici, con un nastro avvolto a un ramo; ognuna delle sezioni terminali è inframmezzata da un paio di lesene a greca rilevate che racchiudono una fascia ribassata, anch'essa a grottesche e figure.

Da ultimo, nel registro inferiore delle pareti, nello spazio compreso tra gli armadi e il cornicione, scorre una serie di sedici episodi di formato orizzontale – due per campata, ad eccezione delle testate che ne prevedono uno soltanto – in relazione con la disciplina della volta soprastante: per la *Filosofia*, la *Scuola di Atene*; per la *Grammatica*, la *Torre di Babele* e i *Prigionieri israeliti imparano la lingua caldea presso la corte di Nabucodonosor*; per la

⁸⁹ SIGÜENZA 1605, p. 276: «Las figuras son grandes, poco menos trestando que el natural de tanta fuerza y relieve, tan bien entendidas y tan bien pintadas al fresco, que los que entran por la puerta de frente, aunque están a cien pasos de distancia, parece están junto a ellas, que las pueden asir con la mano; tan de bulto parecen y tan fuertemente relevan de la pared».

⁹⁰ SIGÜENZA 1605, pp. 277-278: «La arquitectura del techo abierto, que se finge de piedra, la sustentan cuatro mancebos fuertes desnudos, mayores que el natural, con paños o almohadas en los hombros o en las cabezas, tan valientes y de tanto artificio y dibujo, y en tan extrañas posturas, que tienen bien en qué estudiar los que quieren aprovechar en el arte. Las lunetas y capialzados que están en las ventanas altas y en las que les corresponden en la otra pared de frente se fingen también abiertas al cielo, con unos tondos o espejos de piedra, y otros mancebos desnudos, poco menos del natural, que también está sustentando el abertura o cerco del claro, con extremadas posturas, hermosas ropas y pulvinares o almohadas, en que hacen la fuerza y reciben la carga. Por el agujero del tondo o espejo se ve bajar por cada uno un ángel, con alguna cosa en la mano de lo que toca a la facultad y ciencia que acompaña; vienen haciendo excelentes posturas y derribándose por el aire con maravillosos escorzos y perspectivas, que, mirados de diversas partes, varían la figura con singular deleite de los que las consideran. Al fin, está todo tan valiente, que han dicho muchos italianos que aquí vienen, inteligentes y de buen gusto en el arte, viendo tantas diferencias y desnudos que les parece vino el mismo Bonarrotto a pintar esta pieza, y que quita el deseo de ver aquel tan alabado Juicio que pintó en el Vaticano».

*Retorica, Cicerone ottiene la libertà di Caio Rabirio ed Ettore Gallico; per la Teologia, il Concilio di Nicea...*⁹¹

Come era stato per il chiostro maggiore, non era di certo un mistero, già al tempo, che anche nella biblioteca Tibaldi fosse ricorso largamente a una squadra di aiutanti: il solito José de Sigüenza si premura infatti di specificare «e ho scritto anche che [la libreria] è tutta del Pellegrino (dico sempre tutta di questo maestro, non perché l'abbia lavorata tutta, cosa che non avrebbe potuto fare nel triplo del tempo anche se avesse dipinto come Luca Cambiaso), ma disegni, modello e invenzione sua, e con i suoi collaboratori, ritoccando a mano quello che gli pareva opportuno e facendo alcune cose di proposito».⁹² I documenti, purtroppo, non aiutano a capire di chi fossero le braccia all'opera sulle pareti dell'ambiente, ma frate Sigüenza si lascia scappare, in un passaggio periferico, che Bartolomé Carducho «ayudó en muchas pinturas al fresco a Peregrino en el claustro y librería, en cuya compañía aprovechó mucho».⁹³ L'attività del pittore fiorentino è confermata tra l'altro da almeno un paio di testimonianze manoscritte, poco più tarde, che isolano il suo contributo nella serie di episodi che scorre sotto al cornicione.⁹⁴ Sia come sia, la responsabilità e i pagamenti ricadevano interamente su Pellegrino, che poi provvedeva a compensare i suoi «oficiales»; pagati a parte erano solo i genovesi Nicolò Granello, Fabrizio Castello e il doratore Francisco de Viana, per l'opera di «pintura y dorados que han hecho en la librería principal del dicho Monasterio de la cornija abajo, que es la pintura de brutesco [grottesche] y faja y la misma cornija fuera de las historias que pinta Pelegrín de Bolonia».⁹⁵ I pagamenti, che corrono tra luglio e settembre 1591, sono per tutte le decorazioni affrescate e dorate – grottesche, greche, nastri... – che corredano gli episodi figurati; e si può ben immaginare che la stessa squadra avesse provveduto anche a quelle della volta. Merita ricordare che, prima ancora che Pellegrino arrivasse in Spagna, Granello era stato pagato il 18 aprile 1586 «por dos dibuxos que hizo y pintó para la librería del dicho Monasterio [...] y camino que hizo a Madrid a traer los patrones de los dichos dibuxos», ma non è ben chiaro di che si tratti.⁹⁶ che fossero già i modelli per queste partizioni decorative – ne verrebbe in tal caso

⁹¹ Il dettaglio di tutti e sedici gli episodi è fornito dalla stima, datata 22 gennaio 1592, redatta da Diego de Urbina e da Patrizio Caxés: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 257-260, n. 14. Anche se presenta lo stesso formato di queste scene, resta ancora da capire quale fosse la destinazione di un disegno, a matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. F 234 inf., n. 914; 130 × 260 mm; fig. 33), che raffigura la *Distruzione di un idolo*. Nonostante presenti tutti i tratti peculiari della grafica tibaldesca degli anni spagnoli, non mi pare sia mai entrato nella discussione su Pellegrino.

⁹² SIGÜENZA 1605, p. 414: «y advertí también que es toda de Peregrino (digo siempre toda de este maestro, no porque la labrase toda, que no pudiera en tres tanto tiempo, aunque pintara como Lucas Cangiaso), sino dibujos, traza e invención suya, y con sus oficiales, retocando de su mano lo que le parecía y haciendo algunas de propósito». Per la fama di Cambiaso come «gran imitador de la prestez de Polidoro Caldara y del Salviato»: SIGÜENZA 1605, p. 375.

⁹³ SIGÜENZA 1605, p. 258.

⁹⁴ Si tratta dell'anonimo autore di una *Descripción* manoscritta presso la Biblioteca da Ayuda a Lisbona, solitamente datata ai primi anni Cinquanta del XVII secolo (BOUZA 2000, pp. 67, 69, 71, 74), e di Francisco DE LOS SANTOS (1657, pp. 86r, 89v), autore della *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (per ripercorrere la questione: GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991, pp. 88-91; 2006, pp. 127-128, non compresa, mi pare, da MARIAS 2010, p. 423, nota 43). Ha provato a fare il punto sulla presenza di Carducho nella biblioteca: MANGANO 2007. Non capisco quali siano le pezze d'appoggio di GARCÍA-FRÍAS CHECA (1993, p. 176) nel momento in cui, tra i collaboratori di Pellegrino nell'ambiente, fa anche il nome di Tiberio Ronchi.

⁹⁵ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 100-101, 135, nn. 20, 55. L'anno prima Granello, insieme con Francisco da Viana «su compañero», aveva dipinto a finto legno («a ymitación de ciertas maderas, al olio») più di cento «caxones» e venti «testeros» della libreria: ZARCO CUEVAS 1932, pp. 88-99, nn. 48, 50-51, 53. Per l'attività dei fratelli Granello e Castello, in Spagna da più di vent'anni, da ultimo: PÉREZ DE TUDELA 2009a; 2009c.

⁹⁶ ZARCO CUEVAS 1932, p. 67, n. 29.

un ridimensionamento dell'apporto di Tibaldi – o di progetti scartati in seguito all'insediamento del nuovo artista di corte?

Aiuta a fare luce sul processo preparatorio della volta un importante disegno del British Museum che presenta il modello per il fianco orientale – data la presenza di una finestra al centro – di una delle campate (fig. 28).⁹⁷ Sono differenziate, ai lati, le soluzioni decorative di chiusura del segmento in esame: a sinistra, un pilastro aggettante, con una figura entro edicola architettonica e grottesche, è affiancato da una lesena decorata a nastro e fogliame; a destra, due lesene a greca, in leggero aggetto, racchiudono un intercolumnio, sempre con una figura entro edicola architettonica e grottesche. Non si tratta di proposte alternative ma di una precisa configurazione strutturale come suggerisce il fatto che, nel margine inferiore, sotto alla lesena a nastro, figura l'iscrizione «la corrispondenza di questo membro sta presso la muraglia delle teste della libreria». Potrebbe dunque sembrare che il foglio del British Museum sia il modello per le campate ai due estremi della galleria e, tenendo conto che le finestre si aprono solo sul lato orientale, dovrebbe raffigurare quella, dedicata alla *Grammatica*, a contatto con la testata settentrionale. Lo confermerebbe il fatto che la scena orizzontale, schizzata per completare l'insieme nel registro inferiore, al di sotto del cornicione, raffiguri l'episodio della *Torre di Babele*, coerente per tema. Ma tutto il resto non quadra: nella realtà le campate terminali sono cieche su entrambi i versanti e non ci sono pilastri a contatto con le testate; la situazione delineata sul foglio del British Museum, racchiusa tra pilastro e lesene appaiate, ricorre solo nella seconda e sesta sezione della volta (dedicate alla *Retorica* e alla *Geometria*),⁹⁸ le penultime da entrambi i versanti della biblioteca. Proprio nella campata della *Retorica* compare ad affresco, anche se sul lato occidentale, buona parte delle figure riportate sul foglio (i telamoni e l'angioletto nello spicchio così come il sapiente a destra della finestra, in veste di *Isocrate*); sull'arcone aggettante tra seconda e terza campata si fronteggiano, come *Omero* e *Pindaro*, i due sapienti in «encasamientos o nichos» che, nel disegno, fiancheggiano la lunetta (fig. 30); sul fianco occidentale della quarta campata, dedicata all'*Aritmetica*, ritornano i due telamoni maggiori. Da ultimo, nella campata della *Grammatica*, restano solo il sapiente a sinistra della finestra, in veste di *Sesto Pompeo*, e il riquadro della *Torre di Babele*, anch'essi spostati sul lato cieco dell'ambiente. Evidentemente, come è stato ipotizzato da Pouncey e Gere, il foglio del British Museum, più che il progetto dismesso di una sezione della biblioteca, è la presentazione, condensata «in the smallest possible compass», di tutte le soluzioni decorative destinate a figurare nell'ambiente; le figure delineate in questo “prontuario” si prestavano poi, in assenza di attributi specifici, a essere combinate a piacimento.⁹⁹

⁹⁷ Inv. 1846,0509.176, matita nera, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, tracce di stilo (in profili architettonici, figure e motivi come le greche in basso), vari ritagli incollati in corrispondenza delle partiture, iscrizione antica al *verso*, visibile contro luce, «es cartea (?) tiene setenta y tres 73», 332 × 485 mm; sembra che il disegno sia stato collegato per la prima volta alla biblioteca dell'Escorial da MAYER 1913, p. 136 (che lo riteneva di mano di Juan de Herrera), ed è spostato nella cartella “Tibaldi” nel 1921 dal conservatore Campbell Dodgson; per la lettura del foglio ci si può affidare a GERE, POUNCEY 1983, I, pp. 170-173, n. 275, che lo catalogano come «Pellegrino Tibaldi or Assistant» (da ultimo: MCDONALD 2013, pp. 42-43, n. 4).

⁹⁸ Il numero delle campate, come suggerisce l'orientamento delle personificazioni sulla volta, è calcolato partendo dalla testata dedicata alla *Filosofia*, sul lato settentrionale.

⁹⁹ Per GERE, POUNCEY 1983, I, pp. 170-173, n. 275, il foglio sarebbe stato redatto a volta già conclusa, quando ancora mancava la parte sotto il cornicione: «this is not, as might at first be supposed, a preliminary *modello*, but an intermediate one, made – it would seem – when the decoration above the cornice was already completed, and certainly made before anything below it was begun». In ogni caso, resterebbe da spiegare come mai una figura della volta quale il *Pindaro* compaia in una collocazione così strutturalmente diversa rispetto a quanto già realizzato.

Una serie di note apposte sui margini del disegno dall'architetto Juan de Herrera (1530-1597), progettista all'Escorial almeno dal 1563, intervengono nel dettaglio su dimensioni e tipologia dell'apparato decorativo e sulle figurazioni del registro inferiore.¹⁰⁰ Questo apre uno squarcio sui rapporti gerarchici nel cantiere della reggia-monastero: Pellegrino, nonostante goda del favore personale del re, deve sottostare alle direttive del capo architetto che, come si vedrà a breve, interloquisce direttamente con Filippo II. Una situazione inedita per Tibaldi che, lungo i vent'anni trascorsi a Milano, non si era mai trovato in una posizione di subordine. In riferimento all'episodio della *Torre di Babele*, Herrera annota: «El quadro señalado R se pintará en el la historia que esta esquiçada, quitando las figuras medias que estan de espaldas, que así lo manda Su Mag(estad). [*firmato*] Joan de Herrera». Si apprende così che questo foglio è stato sottoposto all'attenzione di Filippo II, che, pur approvando la raffigurazione della *Torre di Babele*, chiede si tolgano le figure in abisso, tipiche del repertorio tibaldesco, sul primissimo piano (figg. 31-32). Non a caso, queste costituiscono la variante maggiore nel confronto tra schizzo e affresco.

È interessante notare il fatto che un disegno di presentazione di questo rilievo, destinato a passare tra le mani del sovrano, presenti una qualità d'esecuzione non certo entusiasmante; d'altronde, anche nell'impresa del chiostro maggiore si è considerata la possibilità che alcuni dei modelletti possano non essere autografi. Verosimilmente si tratta della messa in pulito, affidata da Pellegrino a un collaboratore – chissà se lo stesso Andrea Pellegrini –, di idee studiate altrove:¹⁰¹ una situazione non distante da quella che presenta un foglio, a matita nera e rossa ripassate a penna e inchiostro marrone, e spennellate con inchiostro diluito marrone, presso il Gabinetto degli Uffizi (fig. 34).¹⁰² Con lo stesso tratto a penna «very dry» e la stessa sommarietà, il disegno presenta il modulo lunetta-spicchio di un fianco della galleria: rispetto al modello del British Museum, il foglio degli Uffizi sembra documentare uno stadio precedente di elaborazione e nessuna delle figure sembra aver figliato nella trasposizione ad affresco. Gli elementi architettonici, infatti, hanno maggior spazio nella composizione: i telamoni che reggono l'oculo *trompe-l'oeil* in realtà sono erme, con la metà inferiore del corpo in forma di voluta, e i plinti su cui si appoggiano i telamoni maggiori sono ben più alti e ornati alla base. Nel modello del British Museum, queste idee hanno ormai subito un processo di riduzione, e così sulle pareti della biblioteca.

¹⁰⁰ Oltre a quelle segnalate in testo, da sinistra: «El pilar señalado A y el otro que corresponde a este an de ir de una mesma labor dejando la faja C y el talon D algo grande y en el medio ocampo señalado E se podrá ornar con lo que mejor pareciere tinie(n)do respecto a que es pilastra [y] las pilastras señaladas B an de ir todas semejantes y de una mesma labor, las fasas F y el talon H tengan buen tamaño y en sus campos G se pintará o la mesma labor que aqui va o otra que mejor parezca huyendo de que aya alli figuras sino cosa que ymite a pilastra y todas como digo an de llevar una mesma labor. Joan de Herrera». Segue: «la memoria destas ystorias a de tener Su Mag.d o Fran.co de Mora manda V. M. e(n)viarla». A destra, nello spazio del plinto: «En este campo se podrá pintar lo que pareciere ser mejor», siglata da Herrera. Le note in italiano – oltre a quella citata in testo, l'indicazione «grande come il naturale» per alcune delle figure – dovrebbero essere di Pellegrino Tibaldi e, infatti, hanno carattere esplicativo. Non capisco su quali basi GARCÍA-FRÍAS CHECA (2006, p. 134, nota 76) affermi che alcune delle iscrizioni sono di pugno di José de Sigüenza e del re stesso.

¹⁰¹ Merita riprendere le osservazioni di Gere e Pouncey: «The drawing itself, especially in the upper part, is so schematic and lifeless as to suggest that Tibaldi delegated the task of producing this diagram to one of his studio assistants. If his own hand is to be seen anywhere, it is perhaps in the somewhat freer sketch for the still unexecuted composition in the frieze, but even here we feel considerable doubt: the livelier and more spontaneous impression which this detail makes may be due simply to its relative lack of finish».

¹⁰² Inv. 1712 S, riquadrato a penna, sul *verso* iscrizione antica «Stanza», 195 × 200 mm, identificato da Walter Vitzthum (BÉGUIN 1995, pp. 93, 95-96, 99, n. 3; da ultimo: G. Buttazzoni, in *Spagna* 2018, p. 203, n. 6.5 come «attribuito»).

Dietro a un disegno come quello degli Uffizi, anch'esso non attraente per qualità esecutiva, bisogna immaginare che agissero studi autografi come il foglio, a penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro diluito marrone, già parte del Codice Bonola e oggi presso il Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile (fig. 35).¹⁰³ Con un tratto finissimo e una serie di ripensamenti in corso d'opera, studia infatti uno dei telamoni reggitenda, poi scartati, con il corpo in forma di voluta. Nel *corpus* grafico spagnolo di Pellegrino è una tipologia rara di disegno e si confronta bene con un foglio, anch'esso non rifinito, come la *Strage degli innocenti* del Gabinetto degli Uffizi preparatoria per il chiostro degli Evangelisti.

Più facile trovare modelli in scala maggiore, pronti per la trasposizione sul cartone: se ne conoscono almeno tre di analoghe dimensioni, a matita e inchiostro diluito marrone, per i telamoni reggitenda nella versione definitiva a corpo intero (Madrid, Biblioteca Nacional; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum e uno passato sul mercato; fig. 36-38).¹⁰⁴ Due di essi, Madrid e Braunschweig, sono quadrettati obliquamente per stabilire l'asse della figura sulla parete curva e tutti e tre sembra abbiano dato esito, rispettivamente nella quinta campata, sul versante occidentale, e nella terza, su entrambi i versanti. Sono fogli di qualità diseguale, probabilmente di mani diverse, eseguiti con una certa velocità spennellando l'inchiostro diluito marrone entro contorni a matita estremamente sintetici, talvolta sgrammaticati. La stessa tecnica, compariva, più rifinita e su più larga scala, nella serie dei cartoni della Biblioteca Ambrosiana per le vetrate del Duomo e si può immaginare sia stata usata anche in quelli per gli affreschi dell'Escorial, di cui purtroppo non si conoscono esemplari.¹⁰⁵ Dei disegni allestiti da Tibaldi per la biblioteca ancora si ricordava, a distanza di quasi mezzo secolo, Francisco Pacheco:

Pellegrino Pellegrini (il maggior imitatore di Michelangelo), per la celebre biblioteca che dipinse in San Lorenzo el Real, fece molti disegni finitissimi e molti scorci per modelli di rilievo, e da essi grandi cartoni per utilizzare i profili nella stessa opera, che furono tutti rubati quando la finì e volle tornare in Italia e non sembra che ci siano più, cosa che gli dispiacque molto.¹⁰⁶

¹⁰³ Inv. De 90, quadrettato a matita nera, 230 × 155 mm; grazie all'iscrizione antica «Tibaldi» sul margine inferiore, il foglio è inventariato come tale in museo almeno dal 1979 (BORA 2007, p. 52, pensava fosse «destinato forse alla decorazione del palazzo Ducale di Milano»; l'anno successivo aggiusta il tiro: G. Bora, in *I disegni* 2008, pp. 98-99, n. 15).

¹⁰⁴ Inv. DIB/13/10/41, matita nera, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita nera, 291 × 210 mm; reso noto da G. Bora, in *I disegni* 2008, pp. 98-99, al n. 15 (da ultimo: REDÍN MICHAUS 2020, pp. 66-67, 69). Della stessa tipologia, anche se di qualità inferiore, è il foglio presso l'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, inv. Z 4597, matita nera, pennello e inchiostro diluito marrone, quadrettato a matita nera, 316 × 228 mm; il terzo è passato da Christie's, Roma (15 maggio 1986, p. 57, n. 464, come Lattanzio Gambara), matita nera, pennello e inchiostro diluito marrone, 292 × 230 mm. In assenza di riproduzione, mi domando se non fosse del novero anche l'«hombre cariatide visto de espaldas y encajado en una forma triangular, como para una pechina», già presso l'Istituto Jovellanos di Gijón e andato distrutto nel 1936 durante la guerra civile: misurava 420 × 290 mm, era eseguito nella stessa tecnica degli altri tre e, nel catalogo "postumo" di PÉREZ SÁNCHEZ 1969, p. 484, n. 231, gode del riferimento a Tibaldi.

¹⁰⁵ Cfr. cap. 3 (nota 20). Nel *dossier* grafico della biblioteca, resta problematica la cosiddetta *Geografia* della Biblioteca Nacional di Madrid (inv. DIB/18/1/8218), a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, 187 × 94 mm; resa nota da ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975, I, p. 59, n. 244, non è inclusa tra i fogli autografi da BÉGUIN 1995, pp. 96-97, nota 8, e sembra che non corrisponda a nessuna delle invenzioni dipinte nella biblioteca (cfr. MARTÍNEZ PELÁEZ 2001, pp. 749-755; SANTIAGO PÁEZ, HIDALGO CALDAS 2020, p. 28).

¹⁰⁶ PACHECO 1638, II, p. 7: «Peregrino de Peregrini (mayor imitador de Micael Angel), para la famosa Librería que pintó en S. Lorenzo el Real, hizo muchos debuxos muy acabados y muchos escorzos por modelos de bulto, y dellos cartones grandes para valerse de los perfiles en la mesma obra, que todos se los hurtaron cuando la acabó y se quiso volver a Italia y no parecieron más, de que se lamentaba mucho».

Non si può escludere che, talvolta, Pellegrino si sia servito anche di materiali grafici messi a punto negli anni precedenti: solo per fare un esempio, la personificazione dell'*Astrologia* nel soffitto della biblioteca sembra riciclare con alcune varianti il modello messo a punto, circa trent'anni prima, per la *Temperanza* nel soffitto della Loggia dei Mercanti di Ancona.¹⁰⁷ E anche dal punto di vista dell'impianto generale, il confronto con la Loggia, articolata su una serie mistilinea di sfondati illusionistici, non è così fuori luogo; per possibili raffronti, mancano all'appello, purtroppo, i soffitti del Palazzo Regio Ducale di Milano.

Il 7 gennaio 1591, proprio mentre lavora alla volta della biblioteca, Pellegrino Tibaldi scrive al giovane Federico Borromeo, non ancora arcivescovo di Milano, che è in procinto di concludere «le opere che Sua Maestà mi ha imposto, compreso ancor tre grandi quadri che [va] rifatti nel ritondo dell'altar maggior di questa chiesa», e vorrebbe rientrare in Italia «a questo giugno che viene o poco più»: l'intenzione sarebbe quella di recarsi a Roma, facendo tappa a Milano, per salutare il neoeletto pontefice, Gregorio XIV Sfondrati.¹⁰⁸ Le previsioni dell'artista si rivelano oltremodo ottimistiche anche perché le tre tele destinate al *retablo mayor* – cui si accenna nella missiva – saranno stimate dai pittori Diego de Urbina e Patricio Caxés (o, stando alla sua origine italiana, Cajési) soltanto il 22 gennaio 1592.¹⁰⁹

La messa a punto delle otto tele destinate a ornare il *retablo* era iniziata quasi trent'anni prima – ben prima, cioè, che si iniziasse a costruire la ciclopica struttura, affidata a Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni e Juan Bautista Comane il 10 gennaio 1579 –, e si può immaginare che fosse ormai diventato uno dei crucci di Filippo II.¹¹⁰ Il sovrano avrebbe infatti desiderato che fossero tutte e otto dello stesso autore, ma, per un motivo o per l'altro, nessuno dei tentativi era andato a buon fine: così era stato per il *Martirio di San Lorenzo*, inviato da Tiziano nel dicembre 1567; per il *Martirio di San Lorenzo* di Luca Cambiaso, fatto arrivare da Genova nell'ottobre 1581; per la *Natività* del Tintoretto e l'*Annunciazione* del Veronese, già arrivate nel novembre 1583 e destinate ad affiancare il tabernacolo.¹¹¹ Misure errate, eccessiva scurezza, figure troppo piccole, indisponibilità dei pittori a trasferirsi in Spagna... sono solo alcune delle ragioni che portarono a scartare l'allestimento all'interno del *retablo* di questi dipinti, collocati in altre zone del monastero. Come si è visto, le aspettative del sovrano si erano poi rivolte a Federico Zuccaro, e non a caso – a testimonianza di una precisa predilezione – prima che arrivasse in

¹⁰⁷ Merita riprendere il passo in cui BRIGANTI (1945, pp. 90-91) accosta le due imprese: «nel confrontare le due opere del Tibaldi ci si rende conto a fatica del lungo intervallo che le divide. La struttura letteraria, l'“invenzione” che nella biblioteca è molto complessa per i suggerimenti teologico-filosofici di fra Juan de San Jeronimo è certo ciò che più rivela lo spirito del tempo; ma una fedeltà al michelangiologismo che non aveva pari allora in Europa, una rielaborazione sentimentale ancora viva e commossa dei motivi della Sistina fa convergere l'interesse su motivi puramente formali e architettonicamente decorativi tenendo in ombra tutto il lato narrativo e intellettualistico che pur si fondava su di un bagaglio quanto mai complicato e invadente di cognizioni e concetti [...] Questa adesione fedele e convinta alla stretta apparenza formale del michelangiologismo stupisce nel nono decennio del Cinquecento. Non era una delle ultime ragioni che allontanavano il Tibaldi dai più giovani artisti del suo tempo e che ora ci fanno apparire le opere degli ultimi anni del nostro artista come isolate nello svolgimento della pittura manieristica della fine del secolo» (cfr. SCHOLZ 1984, p. 768).

¹⁰⁸ BAM, ms. G 152 inf., c. 291r (BURATTI MAZZOTTA 1990, pp. LVI-LVII; 1993b, pp. 169-170, n. 9; cfr. MARÍAS 2010, p. 424). Anche se nel segno di Carlo Borromeo – tra il Collegio di Pavia (BARONI 1937, pp. 90-92, n. 54), l'allestimento della cappella di famiglia in Santa Maria delle Grazie (cfr. cap. 6) e il viavai di progetti per la facciata del Duomo – si saranno sprecate le occasioni per Pellegrino e Federico, questa lettera sembra l'unica attestazione di un contatto diretto tra i due.

¹⁰⁹ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 260-262, 263-264, nn. 15, 17; i pagamenti relativi si succedono fino al 23 maggio 1592.

¹¹⁰ Per ricostruire la vicenda dell'arredo dipinto del *retablo*, dopo le aperture di CLOULAS 1968, si può fare affidamento sull'utile sintesi di MULCAHY 1992, pp. 143-168.

¹¹¹ Tutt'oggi all'Escorial, Patrimonio Nacional, rispettivamente inv. 10014834, 10034665, 10014600, 10014597: BASSEGODA 2002, pp. 145-146, 200, 214, nn. AM10-AM11, IV1, IV30.

Spagna aveva voluto sapere «qué parece su mano al lado de la de Tiziano y cómo la del Tintoretto al suyo».¹¹² Nei tre anni di permanenza a corte, Zuccaro fa in tempo a realizzare tutte e otto le tele (*Assunzione*, datata 1587, *Risurrezione e Pentecoste* nel registro più alto; *Martirio di San Lorenzo*, *Flagellazione e Cristo portacroce* in quello mediano; *Adorazione dei pastori e Adorazione dei magi*, datata 1588, nel registro inferiore, ai lati del tabernacolo) e la messa in opera del *set* completo è attestata da un'incisione che figura, insieme con altre vedute del cantiere, in un album messo a punto da Juan de Herrera e stampato a Madrid nel 1589 (fig. 39).¹¹³ Per consacrare l'impresa dopo il rientro in Italia, l'artista, abile imprenditore di sé stesso, si fa coniare – probabilmente in Toscana – una medaglia che, sul davanti, reca il suo profilo e, sul retro, la struttura semplificata del *retablo* corredata dell'iscrizione PHILIPPO II ARAM MAX(IMAM) IN AEDE R(EGIA) LAVR(ENTII) MART(YRIS) PICT(AM) EXORNAT (fig. 41).¹¹⁴ Quasi una beffa della sorte, se si pensa che, di lì a poco, tre riquadri del *retablo* saranno smontati – come ricorda anche Sigüenza – e Tibaldi incaricato di dipingerli *ex novo*.¹¹⁵ Sembra infatti che il sovrano, abbastanza deluso del risultato, avesse deciso di far rifare solo le tele più in vista (il *Martirio di San Lorenzo*, al centro, e le due laterali del tabernacolo). Anche se non è noto il momento in cui Pellegrino riceve l'incarico, è verosimile che la partenza di Zuccaro dalla Spagna, nel dicembre 1588, fornisca un termine *post quem*; nel gennaio 1591, come si è visto, era ormai a buon punto con le tre tele e, nel gennaio 1592, il lavoro sembra ormai concluso. Come al solito, il racconto di frate Sigüenza fa trapelare l'accaduto:

Il soggetto del quadro principale nel mezzo, in asse sopra il tabernacolo, è il *Martirio di San Lorenzo*, di mano del Pellegrino, da dove è stato tolto quello di Federico Zuccaro, e prima ancora un altro di Luca Cambiaso; di modo che sono tre i quadri che sono stati collocati lì e, anche se questo che ora è lì incontrò molto favore quando lo si vide a terra, collocato lì non piace tanto, e credo che nessuno di quelli che sono stati collocati lì piacerebbe a causa della luce che ha, che, stando davanti, riverbera la vernice negli occhi e toglie la luce da ciò che la richiede e la dà dove non è necessaria; inoltre ha molta parte il fatto che a nessuno accontenti il grande desiderio che quella sia una cosa che non si debba più chiedere.¹¹⁶

Pellegrino aveva saputo far tesoro degli errori dei predecessori: proseguendo il discorso avviato nei trittici su tavola del chiostro maggiore, propone infatti una serie di composizioni popolate

¹¹² Così in una lettera del 19 giugno 1583 inviata dal segretario Juan de Idiáquez all'ambasciatore di stanza a Venezia, Cristóbal de Salazar: AGS, *Estado*, leg. 1529, fol. 57 (trascritta in LA VIÑAZA 1889-1894, IV, pp. 70-71; MANCINI 1998, pp. 461-462, n. 45).

¹¹³ Per un commento del *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* di Juan de Herrera: CERVERA VERA 1954; per una scheda aggiornata sulla tavola incisa *Alzado del retablo de la capilla mayor*: BLAS, DE CARLOS VARONA, MATILLA 2011, pp. 106-107, n. 28 (per la tavola di analogo soggetto *Perspectiva del presbiterio de la iglesia*, incisa nel 1598 in vista della riedizione della serie, e meno fedele della precedente alla situazione del *retablo*: pp. 125-125, n. 61; fig. 40).

¹¹⁴ ATTWOOD 2003, I, p. 369, n. 919; II, tav. 196, la annovera tra le medaglie toscane non attribuite, «close to Pastorino».

¹¹⁵ SIGÜENZA 1605, pp. 261-262, 333. Del *Martirio di San Lorenzo*, collocato in una cappella costruita per gli operai fuori dal monastero, si sono perse le tracce (CLOULAS 1968, p. 190, nota 1), mentre i due laterali del tabernacolo, collocati inizialmente nel collegio, sono ancora oggi all'Escorial (inv. 10014598, 10014599): BASSEGODA 2002, p. 207, nn. IV17-IV18.

¹¹⁶ SIGÜENZA 1605, p. 333: «La historia del cuadro principal de en medio, que responde encima de la custodia, es el martirio de San Lorenzo, de mano de Peregrino, de donde se quitó el de Federico Zúcaro y antes se había quitado otro de Lucas Cangiaso; de suerte que son tres los que allí se han puesto, y aunque este que ahora está contentó mucho cuando se vio en suelo, puesto allí no agrada tanto, y credo que ninguno de cuantos pusieran agradara por la luz que tiene, que como es de frente reverbera en los ojos el barniz y quita la luz a lo que la pide y dala donde no es menester; también es mucha parte para que a ninguno contente la mucha gana de que aquella sea una cosa que no haya más que pedir».

da figure monumentali e ben individuabili, pur nelle ambientazioni notturne, grazie all'impiego di colori smaglianti e lucidi, quasi di lacca (figg. 43, 45, 47). Per questo motivo gli effetti luminosi si sprecano dentro e fuori dal campo visivo con forti accensioni – grazie a fiaccole, braci, apparizioni celesti, luci della ribalta... – come se Tibaldi, cosciente di quanti l'avevano preceduto, dispiegasse tutto l'armamentario a disposizione per rendere le scene apprezzabili all'interno della macchina colossale, distante e buia del *retablo*. L'elaborazione dei tre dipinti non deve comunque essere stata agile, dato che le stime finali di Diego de Urbina e di Patricio Caxés alludono – sulla spinta di Pellegrino – a cambiamenti voluti in una o più delle composizioni, «después de pintado» (vale a dire, a pittura ormai conclusa), per volere di Filippo II.¹¹⁷ E inoltre, sembra che per l'*Adorazione dei magi* Pellegrino «avia echo dos disinios», cioè messo a punto due diversi modelli.¹¹⁸ È probabile che uno dei due sia il modello, a matita nera, pennello e inchiostro diluito marrone e rialzi di biacca, presso la Hispanic Society of America di New York, che, rispetto alla tela, presenta una serie di curiose varianti (fig. 44).¹¹⁹ Innanzitutto è in controparte come se, in un primo momento, Pellegrino avesse cercato di variare l'assetto della composizione rispetto al *pendant* dell'*Adorazione dei pastori*: le due tele infatti, per come si presentano oggi, producono un effetto di ripetizione.¹²⁰ Il fondale, in cui la capanna si fonde alle rovine, ha nel disegno un respiro più monumentale; molte comparse – come la folla di curiosi aggrappata alla colonna sul secondo piano – sono state soppresse; il bue e l'asino, che con i loro muscoli enormi interagivano con i protagonisti della scena, sono stati relegati sul fondo e a malapena si distinguono nel buio delle retrovie.

Anche nel caso del *Martirio di San Lorenzo* è possibile, grazie al modello preparatorio, precisare come Filippo II sia intervenuto. Presso le raccolte dell'Albertina di Vienna si conserva infatti un foglio di discrete dimensioni, a matita nera con rialzi di biacca, che presenta un'altra versione ormai rifinita, e anche quadrettata, dello stesso soggetto (fig. 46).¹²¹ La composizione, meno stipata di figure rispetto al dipinto, è incentrata sulla figura stante di San Lorenzo che, tenendo un piede sulla griglia del martirio, si sporge in avanti aprendo le braccia. Sulla sinistra due sgherri si danno da fare per tenere il fuoco acceso, mentre nella tela un portalegna avanza curvo sotto il peso della cesta e, tra le sue gambe, sbucca il volto arcigno di un aguzzino in

¹¹⁷ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 261, 264, nn. 15, 17.

¹¹⁸ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 268-269, n. 20. Già nella stima del 22 gennaio 1592, infatti, l'*Adorazione dei magi* era stata valutata cento ducati in più dell'*Adorazione dei pastori*.

¹¹⁹ The Hispanic Society of America, *promised gift*, 372 × 174 mm; reso noto da MULLER 1977; 2006, pp. 34-36, n. 4. Reca, nel margine inferiore, l'iscrizione antica: «bartolomé car|ducho», al *verso*, nel margine superiore: «De mano de pelegrin pintor del rey». Secondo Priscilla Muller la presenza del nome di Carducho permetterebbe di identificare il foglio con «uno de los dos diseños valorados en cien reales» nella stima stilata il 15 marzo 1596 dall'artista fiorentino insieme con Luis de Carvajal: il documento, però, non si riferisce al lavoro di Pellegrino Tibaldi, in quel momento ormai rientrato a Milano, ma ai rifacimenti parziali delle tele del *retablo* di cui era stato incaricato il pittore Juan Gómez (ZARCO CUEVAS 1931, pp. 121-122, n. 13). Il foglio presenta una filigrana con grappolo d'uva (Briquet, n. 13152) simile a quella del *San Michele* presso il Teylers Museum di Haarlem: nota 129.

¹²⁰ Sulla base dell'assetto in controparte, MULLER 2006, pp. 34-36, n. 6, immagina che il foglio fosse destinato a essere inciso da Pedro Perret: il ragionamento non tiene perché, come si è visto, la tavola aggiuntiva *Perspectiva del presbiterio de la iglesia*, incisa nel 1598 in vista della riedizione del *Sumario* di Herrera, non tiene conto dell'evoluzione dell'arredo del *retablo*.

¹²¹ Graphische Sammlung Albertina, inv. 1466, quadrettato a matita nera, 406 × 300 mm; tradizionalmente riferito a Tiziano sulla base dell'iscrizione antica nel margine inferiore («Ticiano»), è stato orientato diversamente – «nach Taddeo Zuccaro» – da Konrad Oberhuber, proposta non accolta da John Gere (BIRKE, KERTÉSZ 1994, p. 783, n. 1466). Merita ricordare che ZARCO CUEVAS (1932, p. 319) aveva reso noto, con i dubbi del caso, il «boceto primitivo» del *Martirio di San Lorenzo*: una tavola, già nella collezione di Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, marchese del Saltillo, che sul retro recava l'iscrizione «Esta pintura fué presentada al Rey Felipe II para hacer el retablo del Escorial por Peregrino Tibaldi».

abisso; uno dei due sgherri regge un bastone a terminazione biforcuta che, nel dipinto, è utilizzato dall'aguzzino sulla destra per impedire al Santo, semidisteso sulla grata, di rialzarsi. Forse è proprio la correzione della posa di San Lorenzo l'aspetto su cui, si può immaginare, si sarà appuntata l'attenzione del sovrano. L'imperatore Valeriano, seduto in alto a sinistra, ha le braccia in controparte rispetto alla tela e non tiene le gambe incrociate; dietro di lui, un'infilata di colonne lascerà il posto a una cortina drappeggiata affiancata da un idolo su piedistallo. Svaniscono varie comparse come il soldato che, al centro, sorregge la veste diaconale di San Lorenzo o, sul secondo piano, il personaggio a cavallo che regge il vessillo mentre la composizione si popola di una serie di volti, tra l'arcigno e il grifagno, che spuntano qua e là a mo' di riempitivi, senza nessuna preoccupazione spaziale. Idee sviluppate compiutamente nel modello dell'Albertina – come la fiaccola che illumina la scena in alto a destra o l'uomo che, da destra, prova a sollevare il Santo – sono via via marginalizzate fino quasi a sparire oltre ai bordi.

Nel foglio, tipologicamente vicino ai modelli del chiostro maggiore, Pellegrino riesce, grazie all'uso sapiente della biacca, a indicare con precisione i riverberi di luce su cui è costruita l'intera scena, dalle fiamme del primo piano alla fiaccola che ondeggia in alto. È evidente che, alla base, agisce il modello di Tiziano, e dal punto di vista compositivo e d'impostazione luministica; alcune comparse sono addirittura cavate di peso, come l'aguzzino che, sul primo piano, visto di spalle, si curva per attizzare il fuoco (fig. 48).¹²² Ed è curioso vedere cosa significhi guardare a Tiziano per un artista di tutt'altra estrazione come Tibaldi. Sarà stata una scelta autonoma o un condizionamento della committenza? Bisogna sempre tenere conto che, secondo frate Sigüenza, il *Martirio di San Lorenzo* inviato da Tiziano nel 1567, e collocato nel frattempo sull'altare maggiore della «iglesia vieja», era rimasto ineguagliato agli occhi della corte;¹²³ lo stesso Zuccaro, per quel che si riesce a capire dall'incisione di Herrera, aveva fatto i conti in modo anche più pedante con lo stesso modello.

Dai documenti non si riesce a capire se, come è verosimile, siano intervenuti degli aiuti nella messa in opera delle tre tele: di certo nel marzo 1596, quando Pellegrino era ormai rientrato a Milano, il pittore Juan Gómez, «criado de Su Magestad» dal gennaio 1593, è pagato per ridisegnare e ridipingere alcuni volti dell'*Adorazione dei pastori* e dell'*Adorazione dei magi*. E questo potrebbe spiegare la piattezza, e l'assenza di caratteri tibaldeschi, in volti come quello della Vergine, in entrambi i dipinti, così come dell'angelo che la affianca, nel secondo dei due.¹²⁴ Gómez – che doveva essere ben introdotto perché aveva sposato la sorella dell'architetto Francisco de Mora, successore di Herrera – era già intervenuto con analoghe mansioni nel chiostro degli Evangelisti, nell'angolo in carico a Luis de Carvajal su disegno di Pellegrino (trittici della *Natività* e dell'*Adorazione dei magi*), negli armadi delle reliquie dedicati all'*Annunciazione* e a *San Girolamo* dipinti da Federico Zuccaro, in alcune tele dello stesso Zuccaro per il *retablo* (*Risurrezione*, *Assunzione* e *Pentecoste*) e nella pala di *San Michele*, uno degli ultimi lavori di Pellegrino all'Escorial.¹²⁵

Il *San Michele* e il *Martirio di Sant'Orsola e delle undicimila vergini* sono le ultime pale d'altare a essere messe in opera della serie destinata a ornare i fianchi della Basilica di San Lorenzo (figg. 51-52). L'impresa era iniziata più di dieci anni prima e aveva visto al lavoro una

¹²² Per una lettura del *Martirio di San Lorenzo*, invece, in chiave milanese, e in particolare con riferimento ad Antonio Campi, si consideri il cenno di NATALE 1988, p. 19.

¹²³ Cfr. SIGÜENZA 1605, p. 223: «Es al fin el cuadro tan valiente, que, aunque están de noche ha oscurecido cuantos después acá se han pintado de muchos grandes hombres del arte, como veremos, y ninguno ha contentado tanto».

¹²⁴ ZARCO CUEVAS 1931, pp. 121-124, n. 13 (l'osservazione sui volti si deve a CLOULAS 1968, pp. 193, 199, 201).

¹²⁵ ZARCO CUEVAS 1931, pp. 104-105, 111-112, 114, nn. 5-6, 8 (e, più in generale, per l'artista: pp. 99-129). Nel *San Michele* di Pellegrino, Gómez avrebbe rifatto «la cabeza de Lucifer».

schiera di pittori spagnoli – Juan Fernández de Navarrete, detto il Mudo, Alonso Sánchez Coelho, Luis de Carvajal e Diego de Urbina – e, dalla fine dell’ottobre 1583, Luca Cambiaso, che prende in carico quattro pale (*Sant’Anna, Predicazione di San Giovanni Battista, San Michele e Martirio di Santa Orsola*). Stando a José de Sigüenza, le ultime due – rimaste tutt’oggi all’Escorial – non avrebbero incontrato il favore del re «así per la compostura de las historias como por el poco ornato que tienen las figuras, y un colorido muerto, sin gracia»: ¹²⁶ per questo motivo, si decide di rifarle *ex novo* rivolgendosi a Pellegrino che, per quel che si ricava dai pagamenti, lavora alle due tele tra giugno e dicembre 1592. ¹²⁷

Disceso da un cielo che si squarcia rivelando le gerarchie angeliche, il San Michele si libra in aria, con la spada sollevata contro Lucifero, mentre, tutt’intorno, è in corso la lotta tra gli angeli suoi compagni e altri demoni: la composizione riprende quella elaborata da Luca Cambiaso, ma come caricata in senso michelangiolesco e rivestita di toni smaltei, su una scala di lacche rosa e grigio-azzurre. La qualità di questa «valiente pintura», non a caso, era già riconosciuta da frate Sigüenza, che non mancava di precisare quanto fosse «muy de su mano labrada», cioè eseguita da Pellegrino in persona. ¹²⁸ Uno stupefacente studio preparatorio, a matita nera spennellata di inchiostro marrone variamente diluito, presso il Teylers Museum di Haarlem, presenta la stessa scena, ma con un affastellamento maggiore di figure e una serie di varianti di posa (fig. 50). ¹²⁹ La matita serve solo da traccia iniziale, perché tutto il disegno prende corpo grazie a un uso magistrale e spigliatissimo del pennello, che delinea, ombreggia e costruisce i volumi in rapporto con le parti del foglio lasciate a risparmio. Le masse michelangiolesche dei corpi sospesi nel vuoto, risolte per tratti concisi e veloci di inchiostro, sembrano sfaldarsi, e chissà se, per spiegare questo approccio tutto giocato in senso pittorico, sia ancora da calare la carta di Perino del Vaga, che tanto aveva contato per gli esordi di Pellegrino, o se, in qualche modo, agisca anche qui l’autorità della pittura di Tiziano.

Il *Martirio di Sant’Orsola e delle undicimila vergini* presenta uno scenario più ampio e concitato rispetto a quanto elaborato da Luca Cambiaso: mentre il pittore genovese aveva presentato l’episodio *a posteriori*, con la Santa e le sue compagne, già provviste della palma del martirio, entro un *setting* architettonico, e un accenno al martirio sul primo piano, Pellegrino racconta in pieno l’episodio. In un paesaggio aperto – la foce del Reno con la città di Colonia sullo sfondo – Sant’Orsola, stante al centro della composizione, è appena stata trafitta da Attila che, con i suoi uomini, popola il margine destro del dipinto. Tutt’intorno, a vari livelli – dal primissimo piano al fondo – i soldati unni stanno trafiggendo le vergini del seguito di Sant’Orsola, molti corpi e teste sono già a terra. Non si fatica a riconoscere il ruolo di Tibaldi nell’invenzione, che non è distante dalla *Strage degli innocenti* del chiostro maggiore, ma, rispetto al *San Michele*, è come se la resa dipinta smorzasse il tutto, con esiti a tratti poco entusiasmanti. Ancora una volta, frate Sigüenza permette di capire l’accaduto:

... l’altro glorioso quadrone delle *Undicimila vergini*, disegno e invenzione dello stesso [*Pellegrino*], molto ben considerato e il migliore di questo soggetto che credo sia stato fatto finora, anche se non l’ha

¹²⁶ SIGÜENZA 1605, p. 260. Rispettivamente inv. 10034642, 10034653: BASSEGODA 2002, pp. 212, 216, nn. IV26-IV35.

¹²⁷ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 264-267, nn. 18-19.

¹²⁸ SIGÜENZA 1605, pp. 312-313.

¹²⁹ Inv. A 51, quadrettato a matita nera, 444 × 297 mm; identificato da VAN REGTEREN ALTENA (1966, pp. 75-76; cfr. BÉGUIN 1995, p. 99, n. 8; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 380, n. 397). Il foglio presenta una filigrana con grappolo d’uva simile a quella dell’*Adorazione dei pastori* in deposito presso la Hispanic Society of America: nota 119.

dipinto la sua mano, ma quella di Juan Gómez, e non è male, e per il gusto degli spagnoli, che amano la dolcezza e la morbidezza nei colori, molto gradevole e di gran devozione.¹³⁰

Si scopre così che, a queste date, Gómez è a tutti gli effetti un collaboratore di Pellegrino, e chissà che non abbia preso parte, in sottordine, anche alle altre imprese di questo giro d'anni. Lo scontento per l'opera di Luca Cambiaso non si limita al rifacimento delle due tele di cui si è appena detto: conclusi il *San Michele* e la *Sant'Orsola*, Tibaldi è incaricato di mettere le mani su una delle pale di Cambiaso che erano state approvate, e in particolare si trova a ridipingere il viso e le mani della *Sant'Anna* (fig. 53).¹³¹ Nello stesso periodo, entro il 23 luglio 1593, rifà tre delle cinque scene affrescate da Cambiaso, poco prima di morire, nella scala principale, che porta dal piano inferiore a quello superiore del chiostro maggiore: *l'Apparizione di Cristo alla Maddalena nell'orto, alle tre Marie e ai discepoli di Emmaus*.¹³² Gli episodi si inseriscono a tutti gli effetti nella narrazione del ciclo del chiostro, presentano lo stesso formato e, anche dal punto di vista dello stile, si legano strettamente ai precedenti ideati da Tibaldi.

Da questo momento, vale a dire dall'estate 1593, le notizie su Pellegrino iniziano a scarseggiare: l'impiego all'Escorial è ormai concluso e l'artista sembra gravitare più su Madrid, sua residenza anche negli anni precedenti.¹³³ Qui, l'1 febbraio 1592, aveva fatto testamento come «ingeniero, pintor y criado del Rey», e, di nuovo, il 24 aprile 1594, ne redige una versione aggiornata:¹³⁴ le sue preoccupazioni riguardano i materiali di lavoro («papeles y pinturas y cabeças de yesso y libros de traças y dibuxos y todo lo demás que hubiere tocante al arte de la pintura y arquitetura»), che, in caso di morte, vorrebbe si spedissero «en baúles o arcas» a Milano, al figlio maggiore Lucio Baldo.¹³⁵ Non potranno essere venduti né ceduti, «porque me an costado

¹³⁰ SIGÜENZA 1605, p. 313: «otro escuadrón vitorioso de las once mil vírgenes, dibujo e invención del mismo [*Pellegrino*], harto hermosamente considerado y lo mejor que de esta historia creo se ha hecho hasta ahora, aunque no la pintó de su mano, sino por la del Juan Gómez, y no está mal, y para el gusto de los españoles que aman dulzura y lisura en los colores, harto apacible de mucha devoción».

¹³¹ ZARCO CUEVAS 1932, pp. 267, 269, n. 20 (cfr. SIGÜENZA 1605, p. 313).

¹³² ZARCO CUEVAS 1931, p. 97, n. 16; 1932, pp. 267-268, n. 20 (per la scala, che sarebbe stata disegnata da Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, padre di Fabrizio Castello e patrigno di Nicolò Granello: SIGÜENZA 1605, pp. 228-229, 235; cfr. KUBLER 1975, pp. 600, 602, nota 18).

¹³³ A Madrid, nel 1591, aveva comprato una schiava di nove anni (per quel poco che si sa su Pellegrino a Madrid: MARÍAS 2010, pp. 424-426).

¹³⁴ I testamenti, citati per la prima volta da PÉREZ PASTOR 1910-1914, II, pp. 61, 65, nn. 281, 304, sono trascritti integralmente e commentati da MARÍAS 2010, pp. 409-412, 433-444. Gli esecutori testamentari sono Bartolomeo Brugnoli, reggente del Consiglio d'Italia per Milano, il mercante Deifebo Rocchi, il «doctor» Carlo Angelo «Sebiçano», «Pedro Castello» e, aggiunti solo nel secondo, «Camillo Modeo», «Alonso de Çayas» e il maestro «Francisco Abril». I testimoni del primo sono: «Marcos Duarte» lavoratore del cuoio, «Francisco Núñez» suo collaboratore, il doratore «Francisco de Viana» (v. nota 95), il sarto Antonio Maria Gallo e il servo di Pellegrino «Baltassar Gutierrez»; del secondo: di nuovo «Marcos Duarte» insieme con «Jacome Pilli escultor, Bernardo Biana ensamblador, Francisco Rossi ansí mismo escultor, Bartolomé Canchi oficial de cantería todos residentes en esta corte».

¹³⁵ È interessante confrontare queste volontà con l'inventario dei beni presenti nella casa di Santa Maria della Porta, lasciati in eredità dal primogenito di Pellegrino, Lucio Baldo, il 18 marzo 1600. Compagno infatti alcune voci che riguardano gli anni spagnoli di Tibaldi: oltre a vari libri «de disegni», «una cassetta portata di Spagna con dentro un mazzo de disegni et altre scritture», «li disegni di Santo Lorenzo dello Scoriale in stampa di rame» (probabilmente un esemplare del *Sumario* di Juan de Herrera), «diversi scritti fatti tra il sig. Pellegrino e Bartolomeo Carduzzi et altri scritti di convenzioni con pittori nella Scoriata», «un libretto in forma di scartapazo sopra il quale è descritto il nome dei pittori che [?] al sig. Pellegrino nella Scoriata», «diverse scritture del sig. Pellegrino pertinenti a cosa de pitture della Scoriata scritte et di mano del sig. Pellegrino et de altri nel tempo che lui stete in Spagna» (il documento è reso noto da GIULIANI 1997b, pp. 49, 58). Nello stesso inventario di casa figura un «Christo grande» su tela che verrebbe la tentazione di identificare con il «Cristo grande de pinzel que está arrollado» citato da Pellegrino nel testamento del 1594 e che, stando alle sue volontà, si sarebbe dovuto vendere in Spagna (MARÍAS 2010, pp. 411, 439; BARBIERI 2014-2015, p. 118, nota 24). Tra le opere perdute del

mucho trabajo ponerlos en la forma que están», ma tramandati di generazione in generazione, in attesa di essere messi a frutto da qualche erede della professione. A parte dovranno essere considerati i disegni per la Fabbrica del Duomo di Milano, raccolti in un cilindro di latta da spedire a Milano e sottoporre al Capitolo per l'eventuale acquisto.

I beni immobili comprati negli anni – le case di Milano e i possedimenti fuori (Rozzano, Locate, Turate, Valsolda) – dovranno andare al primogenito e, qualora questi dovesse mancare, via via agli altri secondo la linea successoria, a patto che prendano il cognome Pellegrini; quand'anche la linea si dovesse esaurire, Pellegrino vorrebbe che l'arcivescovo in carica a Milano in quel momento provvedesse all'istituzione del «Monte Pellegrino», una sorta di legato a sostegno degli orfani, con particolare riguardo per quelli originari della Valsolda.

L'ultima attestazione in terra spagnola risale al 20 luglio 1594, e chissà quando Tibaldi si è deciso a intraprendere il viaggio di ritorno.¹³⁶ La sua attività fuori dall'Escorial resta ugualmente un mistero, e non è chiaro se la qualifica di «ingegniero» che ricorre nel testamento abbia, come era stato lungo gli anni milanesi, una sua ragion d'essere. Di certo, è a Milano nel marzo 1596, e qui muore due mesi più tardi.¹³⁷

periodo spagnolo bisogna rammentare la *Crocifissione* «muy grande» già nella «celda alta» dell'Escorial e andata distrutta durante un incendio. Nella cella priorale sembra citata, senza specificare l'autore, da SIGÜENZA 1605, p. 253; è ancora *in loco* nel sesto decennio del Seicento, quando ne fa menzione l'anonimo autore della *Descripción* della Biblioteca da Ayuda di Lisbona (BOUZA 2000, pp. 66, 71-72); nel 1680, come annota Francisco de los Santos, è già distrutta: «en el incendio del Escorial perecieron una copia del Ticiano (“Martirio de San Pedro”), un “Crucifijo” original de Peregrino Tibaldi, y tres de Navarrete el Mudo: “San Juan Evangelista en la isla de Pathmos”, “La Asunción de Nuestra Señora” y “San Felipe Apóstol”» (trascritto da SÁNCHEZ CANTÓN 1923-1941, II, p. 316; cfr. BRIGANTI 1945, p. 123). Mi domando se, per immaginare l'aspetto di questa *Crocifissione*, non si possa invocare il disegno, a matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito marrone, con varianti su ritagli incollati, presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. AE 1338, come Giovanni Ambrogio Figino: *Gernsheim Photographic Corpus of Drawings*, n. 133432; fig. 54). Nonostante le condizioni, sembra ambientarsi bene tra i fogli tardi di Pellegrino Tibaldi.

¹³⁶ La ricevuta del 20 luglio 1594, stilata per il mercante comasco Muzio Paravicini, è resa nota da MARIAS 2010, p. 426.

¹³⁷ Rispettivamente ASMi, Notarile, Alessandro Carcano, 10906, 6 marzo 1596; ASDMi, Popolazione, p.a., 105, 27 maggio 1596; resi noti da MERZARIO 1893, I, pp. 605-606 (cfr. GIULIANI 1997b, p. 47).



1. P. Tibaldi, S. Peterzano, *Madonna del Rosario con Pio V, Maria di Spagna (?), Carlo Borromeo, Carlo V (?), San Domenico e Santa Caterina da Siena*, Frassineto Po, Sant' Ambrogio (parrocchiale).



2. G. Meda (con la collaborazione di P. Tibaldi), *Assunzione*, Milano, Duomo.



3. *Retablo* dell'altare maggiore, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo.



4. P. Tibaldi, Volta e parete occidentale del sagrario (*La raccolta della manna*), San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo.



5. P. Tibaldi, *Mosè e la prova dei serpenti davanti al faraone*, Minneapolis, Thrivent Collection of Religious Art.



5a. Esempi di puntinismo: particolari dalla *Prova dei serpenti* Thrivent e dalla *Cena pasquale* del sagrario, Basilica di San Lorenzo.



6. P. Tibaldi, *Cristo portacroce*, Venezia, Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia;
7. P. Tibaldi (da), *Cristo portacroce*, Madrid, Museo del Prado.



8. P. Tibaldi, *Visitazione*, Notre Dame, Snite Museum of Art;

9. P. Tibaldi, *Visitazione*, San Lorenzo de El Escorial, Chiostro maggiore.



10. P. Tibaldi, *Strage degli innocenti*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe;
11. P. Tibaldi, *Strage degli innocenti*, San Lorenzo de El Escorial, Chostro maggiore.



12. P. Tibaldi, *Risurrezione di Lazzaro*, Milano, Biblioteca Ambrosiana;

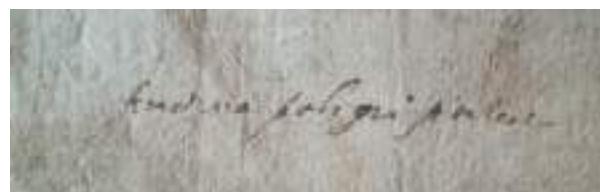
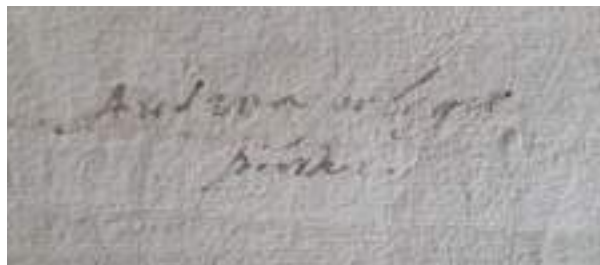
13. P. Tibaldi, *Risurrezione di Lazzaro*, San Lorenzo de El Escorial, Chiostro maggiore.



14. P. Tibaldi, *Flagellazione*, Londra, collezione privata;
15. P. Tibaldi, *Ecce homo*, Londra, British Museum.



16. P. Tibaldi, Stazione della *Crocifissione*, San Lorenzo de El Escorial, Chiostro maggiore;
17. P. Tibaldi, *Cristo inchiodato alla croce*, Haarlem, Teylers Museum;
18. P. Tibaldi, *Deposizione*, Venezia, Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia.



19. P. Tibaldi, *Cristo in croce*, Haarlem, Teylers Museum (*verso del Cristo inchiodato alla croce*);
20. *Verso della Deposizione*, Venezia, Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia;
21. *Verso del Cristo portacroce*, Venezia, Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia.



22. P. Tibaldi, *Deposizione*, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art;
23. P. Tibaldi (da), *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'oro*, già Gijón, Instituto Jovellanos.

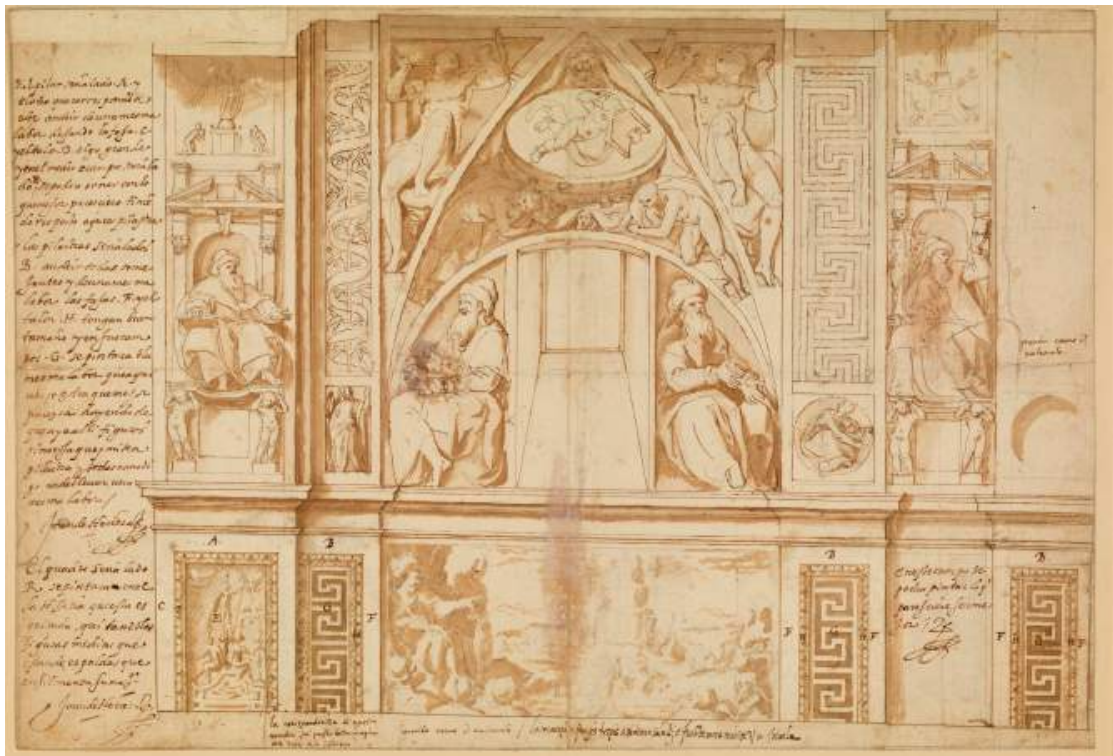


24. B. Carducho (?), *Diavolo tentatore*, Madrid, Biblioteca Nacional;

25. P. Tibaldi, *Tentazione di Cristo*, San Lorenzo de El Escorial, Chostro maggiore.



26. P. Tibaldi, *Presentazione della Vergine al tempio*, già Sarasota, Bick Collection;
27. P. Tibaldi, *Presentazione della Vergine al tempio*, San Lorenzo de El Escorial, Chiostro maggiore.



- 28. P. Tibaldi, Prospetto per la biblioteca dell'Escorial, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings;
- 29. P. Tibaldi, Campata della *Geometria* (Aristarco da Samo e Abdilaziz), San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca;
- 30. P. Tibaldi, Arcone tra la campata della *Retorica* e della *Dialettica* (Omero e Virgilio; Pindaro e Orazio), San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca.



31. P. Tibaldi, Prospetto per la biblioteca dell'Escorial, Londra, British Museum (particolare della Torre di Babele);
32. P. Tibaldi, *Torre di Babele*, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca;
33. P. Tibaldi, *Distruzione di un idolo* (?), Milano, Biblioteca Ambrosiana.



34. P. Tibaldi, Prospetto per la biblioteca dell'Escorial, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe;

35. P. Tibaldi, *Erma telamone*, Santiago del Cile, Museo Nacional de Bellas Artes.



36. P. Tibaldi, *Telamone*, Madrid, Biblioteca Nacional;
37. P. Tibaldi, *Telamone*, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum;
38. P. Tibaldi, *Telamone*, già Christies's, Roma.



39. P. Perret (su disegno di J. de Herrera), *Alzado del retablo de la capilla mayor...*, da J. De Herrera, *Sumario...*, Madrid 1589, Parigi, Bibliothèque Nationale de France;
 40. P. Perret (su disegno di J. De Herrera), *Perspectiva del presbiterio de la iglesia...*, 1598, Parigi, Bibliothèque Nationale de France;
 41. Medaglista toscano (?), *Federico Zuccaro (recto)*; *Prospetto del retablo (verso)*, Londra, British Museum.



42. F. Zuccaro, *Adorazione dei pastori*, San Lorenzo de El Escorial, Monastero.

43. P. Tibaldi, *Adorazione dei pastori*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo.



44. P. Tibaldi, *Adorazione dei magi*, New York, Hispanic Society of America;
45. P. Tibaldi, *Adorazione dei magi*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo.



46. P. Tibaldi, *Martirio di San Lorenzo*, Vienna, Albertina.



46. P. Tibaldi, *Martirio di San Lorenzo*, Vienna, Albertina;
47. P. Tibaldi, *Martirio di San Lorenzo*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo;
48. Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, San Lorenzo de El Escorial, Chiesa Vecchia;
49. Cornelis Cort (da Tiziano), *Martirio di San Lorenzo*, Londra, British Museum.



50. P. Tibaldi, *San Michele abbatte Lucifero*, Haarlem, Teylers Museum;
51. P. Tibaldi, *San Michele abbatte Lucifero*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo;
52. P. Tibaldi, J. Gómez, *Martirio di Sant'Orsola e delle undicimila vergini*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo;
53. L. Cambiaso, P. Tibaldi, *Sant'Anna*, San Lorenzo de El Escorial, Basilica di San Lorenzo.



54. P. Tibaldi (?), *Crocifissione con i dolenti*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Bibliografia

1667 Malvasia 2017

1667 Malvasia a Milano, a cura di A. Allegri, S. Benelli, L. Canella, E. Lanaro, E. Maggio, B. Parma, G. Renzi, V. Santinoli, E. Scianna, G. Truglia, in «Concorso. Arti e lettere», X, 2017, pp. 1-99.

ACKERMAN 1951

J. S. Ackerman, *The Belvedere as a Classical Villa*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1951, pp. 70-91.

Acta Ecclesiae 1599

Acta Ecclesiae Mediolanensis, a Carolo cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei archiepiscopi Mediolani iussu undique diligentius collecta, & edita, Mediolani, ex officina typographica quon. Pacifici Pontij impressoris archiepiscopalis, 1599.

AFFÒ 1789-1797

I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, I-V, Parma, Stamperia Reale, 1789-1797.

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi, 1990.

AGOSTI 1993

B. Agosti, *'Raphael' and Salaino in S. Maria presso S. Celso, Milan*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 563-565.

AGOSTI 1996a

B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.

AGOSTI 1996b

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 177-182.

AGOSTI 1998

G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C. Brandon Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria*

Teresa Binaghi), Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 39-93.

AGOSTI 2005

G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano, Feltrinelli, 2005.

AGOSTI 2013

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2013.

AGOSTI 2014

B. Agosti, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «Prospettiva», 153-154, 2014, pp. 136-157.

AGOSTI 2016

G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131.

AGOSTI 2018

G. Agosti, *Gaudenzio, per adesso*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 27-56.

AGOSTI 2019

B. Agosti, *Lineamenti di storiografia artistica marchigiana nell'età moderna*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 15-40.

AGOSTI 2021a

G. Agosti, *Un allievo della vita*, in G. Briganti, *Roberto Longhi*, a cura di G. Agosti, Milano, Archinto, 2021, pp. 7-49.

AGOSTI 2021b

G. Agosti, *A tutta Fede*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021, pp. XIII-XXIII.

AGOSTI 2021c

G. Agosti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021, pp. 3-7.

AGOSTI 2022

G. Agosti, *Un carteggio esemplare*, in «Prospettiva», 186, 2022, pp. 88-101.

AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al Monastero Maggiore. Guida*, Milano, Officina Libraria, 2016.

AGOSTI, STOPPA 2014

G. Agosti, J. Stoppa, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Edizione rivista e corretta*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 295-303.

AGOSTI, STOPPA 2015

G. Agosti, J. Stoppa, *Serodine nel Ticino*, catalogo della mostra, Milano, Officina Libraria, 2015.

AGOSTI, STOPPA 2017a

G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da ospedale a università. Atlante storico-artistico*, Milano, Officina Libraria, 2017.

AGOSTI, STOPPA 2017b

G. Agosti, J. Stoppa, *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 7-48.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Block notes della mostra*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari. Nuova edizione universitaria*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011 (prima edizione Milano, Officina Libraria, 2010), pp. 237-256.

AGRIPPA 1553

C. Agrippa, *Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia*, In Roma, per Antonio Blado stampadore apostolico, 1553.

AIELLO 2017

P. Aiello, *Alessandro Lami, oltre Bernardino Campi*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 217-238.

ALBERTI 1550

L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia...*, In Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1550.

ALBIATI 1567

T. Albiati, *In accidentia partium orationis et constructionis regulas introductio vice Donati veteris et instar solitarum Bossij Regularum, una cum aureo de moribus opuscolo Catoni ascripto*, Mediolani, Franciscus Magrerius excudebat, 1567.

ALBICANTE 1541

G. A. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano, di Carlo V C. sempre Aug. con le proprie Figure de li Archi, et per ordine, li Nobili Vassalli et Prencipi et Signori Cesarei...*, Mediolani, apud Andream Calvum, 1541.

ALBUZZI 2015

A. Albuzzì, *La barba di Ambrogio. Iconografia, erudizione agiografica e propaganda nella Milano dei due Borromeo*, in *La memoria di Ambrogio di Milano. Usi politici di una autorità patristica in Italia (secc. V-XVIII)*, a cura di P. Boucheron, S. Giovanni, Roma, École Française de Rome, 2015, pp. 155-207.

ALDENI 1983

S. Aldeni, *Il 'Libellus Sepulchrorum' e il piano progettuale di S. Maria delle Grazie*, in «Arte Lombarda», 67, 1983, pp. 70-92.

ALEXANDER 1997

J. Alexander, *Documentation of the Loggia dei Mercanti in Ancona, 1556-1564*, in «Studia Borromaica», 11, 1997, pp. 193-238.

ALEXANDER 2001

J. H. Alexander, *The Collegio Borromeo. A Study of Borromeo's Early Patronage and Tibaldi's Early Architecture*, I-II, tesi di dottorato, Charlottesville, University of Virginia, Department of Architectural History, 2001.

ALEXANDER 2007

J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2007.

ALISIO, CARUGHI, DI STEFANO et al. 1976

G. Alisio, U. Carughi, A. M. Di Stefano et al., *L'Arciconfraternita della Ss. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli, Ed. Scientifica, 1976.

- ALLEGRI 2016-2017
A. Allegri, *Ricerche su Giuseppe Meda (1534?-1599)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2016-2017 (relatore G. Agosti).
- ALLEGRI 2017
A. Allegri, *Due cartelle per Calisto Piazza (un ricordo e un libro di famiglia)*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 49-54.
- ALLEGRI 2021
A. Allegri, *Milano*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021, pp. 39-45.
- ALPINI 1996
C. Alpini, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo, Bolis, 1996.
- Ambrogio 1998
Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Venezia, Marsilio, 1998.
- ANCINI 1821
[P. Ancini], *L'indicatore pittorico di Milano. Almanacco per l'anno 1821 corredato del ritratto del celebre Bernardino Luini*, Milano, dalla tipografia di Giuseppe Pogliani, 1821.
- ANDRÉS 1970
G. de Andrés, *La Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Aldus, 1970.
- ANGELERI 2012-2013
P. Angeleri, *Il Sacro Monte di Varallo dopo Gaudenzio Ferrari e prima di Morazzone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, a.a. 2012-2013 (tutor G. Agosti).
- ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1975
D. Angulo, A. Pérez Sánchez, *A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600*, I-II, London, Harvey Miller, 1975.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, PÉREZ SÁNCHEZ 1969
D. Angulo Íñiguez, A. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1969.
- Annali 1877-1885
Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I-VI, Milano, G. Brigola, 1877-1885.
- ANONIMO 1909
Anonimo [siglato S. C. P.], *S. Carlo descrive la sua entrata in Milano*, in «San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione MDCX-MCMX», 7, 1909, pp. 116-117.
- ANTONIOLI 2017
R. Antonioli, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I libri di Emil, 2017.
- ARETINO 1539
P. Aretino, *Abbattimento poetico del Divino Aretino, et del Bestiale Albicante, occorso sopra la guerra di Piemonte, et la pace loro, celebrata nella Academia de gli Intronati a Siena*, [Milano, Francesco Minizio Calvo, 1539].
- ARMENINI 1586
G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], a cura di M. Gorreri, Torino, Einaudi, 1988.
- ARRIGONI, BERTARELLI 1936
P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia, conservate nella raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo*, Milano, A. Bertarelli, 1936.
- ARSLAN 1960
E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1960.
- Arte in Lombardia 1988
Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1988.
- ATTWOOD 2003
Ph. Attwood, *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections*, I-II, London, British Museum Press, 2003.
- BABELON 1920
J. Babelon, *Un peintre italien de Philippe II. Federico Zuccaro, à l'Escorial*, in «La Revue

de l'art ancien et moderne», XXXVII, 216, 1920, pp. 263-278.

BABELON 1922

J. Babelon, *Jacopo da Trezzo e la costruzione de l'Escorial. Saggio sulle arti alla corte di Filippo II* [1922], a cura di E. Mauri, P. Villa, Pomigliano d'Arco, Diogene, 2015.

BALESTRERI 2007

I. Balestreri, *Mangone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 22-25.

BALTAY 1984

Ch. Baltay, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, tesi di dottorato, New York University, Department of Fine Arts, 1984 (tutor D. Posner).

BALZAROTTI 2019

V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma, UniversItalia, 2019, pp. 173-187, 319-325 («*Horti Hesperidum*», IX, I, 2019).

BALZAROTTI 2021a

V. Balzarotti, *Sul percorso di Tibaldi da Roma alle Marche e qualche riflessione su possibili compagni bolognesi*, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 32-41.

BALZAROTTI 2021b

V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, Bononia University Press, 2021.

BALZAROTTI, DANIELE 2021

V. Balzarotti, G. Daniele, *La camera d'oro di Palazzo Ferretti. Il fregio con Storie di Giuseppe l'Ebreo*, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 50-55.

BARBIERI 2014-2015

L. M. R. Barbieri, *L'eredità del Tibaldi nella bottega dei pittori Andrea e Domenico*, in «*Rassegna di Studi e di Notizie*», XLI, 37, 2014-2015, pp. 91-126.

BARBIERI 2017

L. M. R. Barbieri, *A proposito delle medaglie «d'ordine del Signor Cardinale»: Federico Borromeo committente per San Carlo*, in «*Rassegna di Studi e di Notizie*», XLIII, 39, 2017, pp. 249-265.

BARNI 1953

G. L. Barni, *Le lettere di Andrea Alciato, giureconsulto*, Firenze, Le Monnier, 1953.

BAROCCHI 1960-1962

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I-III, Bari, Laterza, 1960-1962.

BAROCCHI 1971-1977

P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I-III, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1971-1977.

BAROCCHI 2000

P. Barocchi, *Sulla edizione lanziiana della «Storia pittorica della Italia», 1795-1796*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», serie IV, V, 1-2, 2000, pp. 293-319.

BARONI 1935

C. Baroni, *Un episodio poco noto della vita di San Carlo. La rimozione delle tombe dei Trivulzio nell'edicola nazariana*, in «*Aevum*», IX, 3, 1935, pp. 430-440.

BARONI 1937

C. Baroni, *Il collegio Borromeo*, Pavia, Tipografia già Cooperativa, 1937.

BARONI 1938

C. Baroni, *Domenico Giunti architetto di don Ferrante Gonzaga e le sue opere in Milano*, in «*Archivio Storico Lombardo*», LXV, 1938, pp. 326-357.

BARONI 1940-1968

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I-II, Firenze e Roma, Sansoni e Accademia Nazionale dei Lincei, 1940-1968.

BARTOLETTI, DAMIANI CABRINI 1997
M. Bartoletti, L. Damiani Cabrini, *I Carlone di Rovio*, Lugano, Fidia Ed. d'Arte, 1997.

BARTOLI 1776-1777
F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castella, e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, I-II, Venezia, Antonio Savioli, 1776-1777.

BARUFFALDI 1844-1846
G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I-II, Ferrara, Domenico Taddei, 1844-1846.

BASCAPÈ 1584
C. Bascapè, *Ultimi avvisi della morte dell'illust.mo S. Cardinale S. Prassede, Arcivescovo di Milano*, In Roma, per gli Heredi d'Antonio Blado Stampatori Camerali, 1584.

BASCAPÈ 1592
C. Bascapè, *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di S. Prassede* [1592], a cura di A. Majò, traduzione di G. Fassi, Milano, NED-Veneranda Fabbrica del Duomo, 1983.

BASCAPÈ 1936
G. C. Bascapè, *L'eredità di San Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano. Contributo alla storia della vita milanese nel secolo XVI*, Milano, Consiglio degli Istituti Ospitalieri, 1936.

BASCAPÈ 1970
G. C. Bascapè, *Il Regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1970.

BASSEGODA 2002
B. Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona-Edicions Universitat de Barcelona-Universitat de Girona-Edicions de la Universitat de Lleida-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

BASSI 1572
M. Bassi, *Dispareri in materia d'architettura, et prospettiva. Con pareri di Eccellenti, et*

Famosi Architetti, che li risolvono, In Bressa, per Francesco, et Pie. Maria Marchetti Fratelli, 1572.

BASSO 1994
L. Basso, *L'inventario del 1638 e l'«Instrumentum donationis» del 1650: documenti per una collezione*, in *Le stanze del Cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 101-129.

BASSO 2005
L. Basso, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Skira, 2005, pp. 269-306.

Bastianino 1985
Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1985.

BATTAGLIA 1992
R. Battaglia, *Le «Memorie» della Certosa di Pavia*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», serie III, XXII, 1, 1992, pp. 85-198.

BAVA 1995
A. M. Bava, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, CRT-Fondazione CRT, 1995, pp. 211-264.

BÉGUIN 1995
S. Béguin, *Pellegrino Tibaldi*, in *Dibujos italianos para el Escorial*, a cura di M. Di Giampaolo, Madrid, Nerea, 1995, pp. 85-100.

BÉGUIN, DI GIAMPAOLO 1993
S. Béguin, M. Di Giampaolo, *Pellegrino Tibaldi e gli affreschi del sagrario e del chiostro* [1993], in M. Di Giampaolo, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 208-215.

BELTRAMI 1900
L. Beltrami, *La porta settentrionale nel Duomo di Milano (porta versus Compedum). Vicende e raffronti* [1900], in *Luca Beltrami e il Duomo di Milano. Tutti gli scritti riguardanti la Cattedrale pubblicati tra il 1881 e il 1914*, a cura di A. Cassi Ramelli, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1964, pp. 255-277.

BENAGLIO 1711

G. Benaglio, *Relazione storica del Magistrato delle Ducali Entrate straordinarie nello Stato di Milano*, In Milano, per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta Stampatore Regio Camerale, 1711.

BENATI 2009

G. Benati, *Angelo Marini il Siciliano, nuove tracce biografiche*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», I, 2009, pp. 157-171.

BENATI 2010

G. Benati, *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 183-214.

BENATI 2011

D. Benati, *Domenico Tibaldi e la pittura bolognese di fine Cinquecento*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 311-319.

BENDISCIOLI 1957

M. Bendiscioli, *Vita sociale e culturale*, in *Storia di Milano*, X, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957, pp. 351-495.

BENEDETTI 1978

S. Benedetti, *Un'aggiunta a Pirro Ligorio. Il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano* [1978], in S. Benedetti, *Architettura del Cinquecento romano*, I, a cura di L. Marcucci, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 2011, pp. 327-342.

Bernardino 2014

Bernardino Luini e i suoi figli. Edizione rivista e corretta, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014.

Bernardino 2014a

Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014.

BERRA 2008

G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in «Paragone», 695, 2008, pp. 67-110.

BERSELLI 1991

E. Berselli, *Tommaso Laureti e la committenza bolognese durante il pontificato di Gregorio XIII*, in «Il carrobbio», XVII, 1991, pp. 37-46.

BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, Tip. Lit. Mondovì, 1884.

BERZAGHI 2014

R. Berzaghi, *La scuola di Giulio. Appunti per un aggiornamento e qualche aggiunta per Fermo Ghisoni, Benedetto Pagni e Giovan Battista Bertani*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di U. Bazzotti, M. Bertolotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 267-283.

BESOZZI 1992

L. Besozzi, *I ritratti dei Borromeo nei quadri dei marchesi di Angera (sec. XVII)*, in «Libri & Documenti», XVIII, 3, 1992, pp. 38-56.

BESOZZI 1994

L. Besozzi, *Il cardinale arcivescovo Cesare Monti giureconsulto collegiato e patrizio milanese (1594-1650)*, in «Archivio Storico Lombardo», CXX, 1994, pp. 39-163.

BESTA 1933

B. Besta, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento*, in «Archivio Storico Lombardo», LX, 1933, pp. 447-471.

BIANCHI 2000

S. Bianchi, *Gli interventi della famiglia Bertini alle vetrate tardocinquecentesche del Duomo di Milano*, in «Acme», LIII, 3, 2000, pp. 175-200.

BIANCHI 2010

E. Bianchi, *I da Corbetta e l'architrave del coro del Duomo di Milano, 1580-1591*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 119-136.

BIANCONI 1783

[C. Bianconi], *Nuova guida della città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne, che si ritrovano in essa*;

cioè Chiese, Palazzi, Gallerie, Librerie, distinzione di tutte le Pitture col nome dei loro Autori e Significati. Dippiù si descrivono tutte le Magnificenze della Gran Certosa di Pavia, come pure quelle di S. Gio. Battista di Monza, Milano, Stamperia Sirtori, 1783.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova Guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanese*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787.

BIFERALI 2018

F. Biferali, *Serbelloni, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 66-68.

BIFFI 1704-1705

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura. Enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito* [1704-1705], a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Editrice Le Lettere, 1990.

BIMIO 1585

G. P. Bimio, *Vita di Carlo Borromeo cardinale arcivescovo di Milano* [1585], in *San Carlo Borromeo. Due biografie del Cinquecento poco conosciute*, a cura di E. Cattaneo, M. Navoni, Milano, NED, 1984, pp. 13-57.

BIRKE, KERTÉSZ 1992

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, I. Inv. 1-1200, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 1992.

BIRKE, KERTÉSZ 1994

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, II. Inv. 1201-2400, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 1994.

BLAS, DE CARLOS VARONA, MATILLA 2011

J. Blas, M. C. de Carlos Varona, J. M. Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.

BLUNT 1956

A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966 (edizione originale Oxford, Clarendon Press, 1956).

BODMER 1937

H. Bodmer, *Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, in «Rivista d'Arte», XIX, 1937, pp. 15-29.

BOFFADOSSI 2019

L. Boffadossi, *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la costruzione del coro dei canonici nel Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», 186-187, 2019, pp. 123-144.

BOLOGNA 1965

G. Bologna, *L'ingresso in Milano di Carlo Borromeo*, Milano, Ufficio Stampa del Comune di Milano, 1965.

BOLOGNA 1999

G. Bologna, *Palazzo Marino in Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999.

BOLZONI 2020

M. S. Bolzoni, *Federico Zuccaro all'Escorial. Alcuni progetti inediti*, in «Paragone», 839, 2020, pp. 21-32.

BONA CASTELLOTTI 1991

M. Bona Castellotti, *Collezionisti a Milano nel '700. Giovanni Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze, Le Lettere, 1991.

BONCI 2020

A. Bonci, *Urbino, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 599-602.

BORA 1971

G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1971.

BORA 1973

G. Bora, *Disegni di figura*, in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1973, pp. 15-36, 77-132.

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, [Arti Grafiche Amilcare Pizzi], 1976.

BORA 1977

G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54.

BORA 1978-1979

G. Bora, *Un disegno di Brera e alcune precisazioni sul percorso grafico di Carlo Urbino*, in «Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi», s.n., 1978-1979, pp. 17-32.

BORA 1979

G. Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 90-106.

BORA 1980

G. Bora, *La prospettiva della figura umana – gli “scurti” – nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 295-317.

BORA 1981

G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1981, pp. 82-161.

BORA 1983

G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare, 1983, pp. 140-187.

BORA 1984

G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.

BORA 1998

G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 37-56.

BORA 2003

G. Bora, *Girolamo Figino, «stimato valente pittore e accurato miniatore», e il dibattito a Milano sulle «regole dell'arte» fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*, in «Raccolta Vinciana», XXX, 2003, pp. 267-325.

BORA 2007

G. Bora, *Artisti collezionisti in Italia del Nord: dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in *L'artiste collectionneur de dessin. II. De Giorgio Vasari à aujourd'hui. Rencontres internationales du Salon du Dessin, 21 et 22 mars 2007*, a cura di C. Monbeig Goguel, C. Hattori, Paris-Milan, Société du Salon du Dessin-Five Continents, 2007, pp. 47-55

BORA 2015

G. Bora, *“Figure quadrate”. Modelli e figure naturali nelle fonti e nel disegno lombardo del secondo Cinquecento*, in «Raccolta Vinciana», XXXVI, 2015, pp. 203-280.

BORA 2017

G. Bora, *Milano, “circa” 1570. Un'aggiunta e integrazioni alle “figure quadrate”*, in «Raccolta Vinciana», XXXVII, 2017, pp. 131-158.

BORA 2019

G. Bora, *Per la collezione di disegni di Federico Borromeo*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti del convegno, a cura di A. Rocca, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 313-344.

BORDONA 1927

J. D. Bordona, *Federico Zúccaro en España*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología», III, 1927, pp. 77-80.

BORROMEO 1577

C. Borromeo, *Instructionum Fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1577.

BORROMEO 1624

F. Borromeo, *De pictura sacra* [1624], a cura di C. Castiglioni, Sora, P. C. Camastro, 1932.

BORROMEO post 1624

F. Borromeo, *Della pittura sacra. Libri due* [post 1624], a cura di B. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.

BOSCA 1672

P. P. Bosca, *De origine, et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas*, Milano, Tipi di Ludovico Monza, 1672.

BOSIO 2014

P. Bosio, *Modelli in terracotta per la statuaria del Duomo di Milano della prima metà del XVI secolo* [2014], in P. Bosio, *Terrecotte lombarde nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di M. G. Albertini Ottolenghi, C. Zaira Laskaris, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 57-64.

BOSSAGLIA 1968

R. Bossaglia, *La scultura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano, Cassa di Risparmio, 1968, pp. 38-80.

BOSSAGLIA 1973

R. Bossaglia, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, II, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1973, pp. 65-176.

BOSSAGLIA 1976

R. Bossaglia, *Rilettura del Vasari a proposito degli scultori del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 797-804.

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978

R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, I-II, Milano, Electa, 1978.

BOSSI 1818

L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I-II, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1818.

BOTTARI, TICOZZI 1822-1825

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, I-VIII, Milano, Giovanni Silvestri, 1822-1825.

BOUBLI 2015

L. Boubli, *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*, Turnhout, Brepols, 2015.

BOUZA 2000

F. Bouza, *Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa*, in «Reales Sitios», XXXVII, 143, 2000, pp. 64-75.

BRIGANTI 1945

G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.

BRISIGHELLA ante 1710

C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara [ante 1710]*, a cura di M. A. Novelli, Ferrara, Spazio, 1991.

BRIVIO 1973

E. Brivio, *Vetrare*, in *Il Duomo di Milano*, I, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1973, pp. 233-344.

BRIVIO 1991

E. Brivio, *Duomo di Milano – Sulle tracce di un'antica vetrata cinquecentesca*, in *Corpus vitrearum. Tagung für Glasmalereiforschung. Akten des 16. Internationalen Kolloquiums in Bern*, atti del convegno, a cura di E. J. Beer, Bern und Stuttgart, Verlag Paul Haupt, 1991, pp. 86-92.

BRIVIO 1992

E. Brivio, *Sulle tracce di una scomparsa vetrata cinquecentesca del Duomo di Milano*, in «Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti. Parte Generale e Atti Ufficiali», 126, 1992, pp. 221-240.

BRIZIO 1973

A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà nel coro ligneo del Duomo fra i Santi Martiri e i Santi Vescovi della Diocesi Milanese*, in *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1973, pp. 57-297.

BRUNELLI 2016

G. Brunelli, *Ragazzoni, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 160-164.

BRUNETTI 2005,

A. Brunetti, *1985-2004: venti anni di restauri*, in *La parrocchiale "Santi Pietro e Paolo" di Castelnuovo Scivvia*, Castelnuovo Scivvia, Tip. Dieffe, 2005, pp. 183-258.

BRUNNER 2000

M. Brunner, *Federico Zuccaro in Spanien (1585-1588)*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, atti del convegno, a

cura di T. Weddingen, Basel, Schwabe & Co., 2000, pp. 17-42.

BRUZZESE 2012

S. Bruzzese, *Recuperi e restauri a San Giorgio su Legnano. L'Assunta di Bernardino Campi e Giovanni Battista Armenini (con una postilla per Filippo Abbiati)*, in «Arte Lombarda», 166, 2012, pp. 62-75.

BRUZZESE 2021

S. Bruzzese, *Ritorno a Semino, con qualche divagazione*, in «Arte Lombarda», 191-192, 2021, pp. 128-142.

BUCHER 1586-1587

[A. van Buchel], *Iter italicum [1586-1587]*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXIII, 1900, pp. 11-66.

BUGANZA 2008

S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano, Scalpendi, 2008.

BUGANZA 2010

S. Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 155-182.

Builders 1966

Builders and Humanists. The Renaissance Popes as Patrons of the Arts, catalogo della mostra, Houston, University of St. Thomas Art Department, 1966.

BURATTI MAZZOTTA 1990

A. Buratti Mazzotta, *Introduzione*, in P. Pellegrini, *L'architettura*, a cura di G. Panizza, A. Buratti Mazzotta, Milano, Il Polifilo, 1990, pp. XI-LVIII.

BURATTI MAZZOTTA 1993a

A. Buratti Mazzotta, *L'arte sacra e la sua normativa nei documenti dei concili provinciali milanesi*, in «Studia Borromaica», 7, 1993, pp. 117-159.

BURATTI MAZZOTTA 1993b

A. Buratti Mazzotta, *Carteggio inedito tra Pellegrino Pellegrini e la famiglia Borromeo*, in «Studia Borromaica», 7, 1993, pp. 161-170.

BURATTI MAZZOTTA 1994a

A. Buratti Mazzotta, *L'architettura del palazzo fra Cinque e Seicento*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'Arcivescovado*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 61-93.

BURATTI MAZZOTTA 1994b

A. Buratti Mazzotta, *Il palazzo e la Galleria Arcivescovile*, in *Le stanze del Cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 61-66.

BUSTAMANTE GARCÍA 1994

A. Bustamante García, *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1994.

BYAM SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1976.

CAGLIOTI 1994

F. Caglioti, *Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e 'compagni': nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella corte ducale dell'Arengo a Milano (1456-61 circa)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 2-3, 1994, pp. 183-217.

CAIRATI 2011-2012

C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Storia e Critica dei Beni Artistici e Ambientali, a.a. 2011-2012 (tutor G. Agosti).

CAIRATI 2014

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Edizione rivista e corretta*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 369-404.

CALVETE DE ESTRELLA 1552

J. C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaie d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe, hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras dela baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandres*, En Anvers, en casa de Martin Nucio, 1552.

CAMPAGNA CICALA 1997

F. Campagna Cicala, *Fondulo (Fonduli)*, Giovan Paolo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 589-590.

CAMPI 1585

A. Campi, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali, de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, in Cremona, per Hippolito Tromba, & Herculiano Bartoli, 1585.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA 2009

F. J. Campos y Fernández de Sevilla, Villacastín, Antonio de, in *Diccionario Biográfico Español*, XLIX, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 1041-1044.

CANETTA 1880

P. Canetta, *Notizie storico-biografiche dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, Stabilimento della Tipografia Sociale, 1880.

CANTÙ 1852

I. Cantù, *Quattro giorni in Milano e suoi Corpi Santi aggiuntevi parziali escursioni ai luoghi più notevoli ai laghi, al Varesotto, alla Brianza colle notizie più utili al viaggiatore*, Milano, Antonio Vallardi, 1852.

CAPRA 1939

E. Capra, *Frassineto Po nella Storia, nell'Arte, nel Folklore*, Casale Monferrato, Tip. Casalese dei F.lli Tarditi, 1939.

CAPRA 2001

C. Capra, *Il Palazzo Reale di Milano nella storia*, in *Il Palazzo Reale di Milano*, a cura di E. Colle, F. Mazzocca, Milano, Skira, 2001, pp. 11-42.

CARAVAGGI 2014

G. Caravaggi, *Pellegrino Tibaldi all'Escorial*, in «Quaderni Borromaici», I, 2014, pp. 59-79.

CARDUCHO 1633

V. Carducho, *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [1633], a cura di F. Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner, 1979.

CARTA 1819

J. B. Carta, *Nouvelle description de la ville de Milan*, Milano, Giovanni Pirota, 1819.

CASALE 1554-1598

G. Casale, *Il diario (1554-1598)*, a cura di C. Marcora, in «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», XII, 1965, pp. 209-437.

CASATI 1876

C. Casati, *Vicende edilizie del Castello di Milano*, Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1876.

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827.

CASTIGLIONI, MARCORA 1952

C. Castiglioni, C. Marcora, *Introduzione*, in *Arte Sacra (De fabrica Ecclesiae)*, a cura di C. Castiglioni, C. Marcora, Milano, s.e., 1952, pp. 7-19.

CATTANEO 1943

E. Cattaneo, *Il Breviario Ambrosiano. Note storiche e illustrative*, Milano, s.e., 1943.

CATTANEO 1969

E. Cattaneo, *I momenti spirituali della costruzione del Duomo*, in *Il Duomo di Milano*, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, II, Milano, Edizioni La Rete, 1969, pp. 53-72.

CATTANEO 1992

E. Cattaneo, *La cultura di San Carlo. San Carlo e la cultura*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi, A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 5-37.

CAVALLINI 2013

G. Cavallini, *Novità documentarie su Carlo Urbino*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi et al., Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 163-166.

CAVIGLIOLI 1989

L. Caviglioli, *Della Rovere, Giovan Battista, detto il Fiamminghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma,

Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 340-343.

CERETTI 2021

F. Ceretti, *Note in margine a una copia del Giudizio Universale di Michelangelo*, in *Michelangelo a Sondrio. Testimonianze nella collezione Creval*, catalogo della mostra, a cura di M. Abbiati, Sondrio, s.e., 2021, pp. 49-57.

Certosa 2006

Certosa di Pavia. Con il testo di Luca Beltrami dell'edizione Hoepli del 1924, Parma, Cariparma, 2006.

CERVERA VERA 1954

L. Cervera Vera, *Las estampas y el sumario de el Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954.

Cesare 2017

Cesare Baglione, atti del convegno, a cura di M. Danieli, Sala Baganza, Pro loco di Sala Baganza, 2017.

CICERI 1544-1594

F. Ciceri, *Epistole e lettere [1544-1594]*, I-II, a cura di S. Clerc, Locarno, Edizioni dello stato del Canton Ticino, 2013.

CICERI 1969

A. Ciceri, *Fonti per lo studio della storia del Duomo di Milano rinvenute presso archivi milanesi e lombardi*, in *Il Duomo di Milano*, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, II, Milano, Edizioni La Rete, 1969, pp. 169-192.

CICCONI 1986

R. Cicconi, *Monasteri e chiese a Belforte del Chienti*, in «Studia Picena», LI, 1986, pp. 61-156.

CICCONI, FRANCESCONI 1982

R. Cicconi, E. Francesconi, *Belforte del Chienti. Il volto di un paese*, Camerino, Tip. Succ. Savini-Mercuri, 1982.

CINOTTI 1973

M. Cinotti, *Tesoro e arti minori*, in *Il Duomo di Milano*, II, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1973, pp. 233-302.

CIONINI VISANI 1980

M. Cionini Visani, *Giulio Clovio. Miniaturist of the Renaissance*, New York, Alpine Fine Arts Coll., 1980.

CIRILLO 2002

G. Cirillo, *Fra Cremona e Bologna. Aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in «Parma per l'arte», n.s., VIII, 2002, pp. 67-146.

CIRILLO 2005

G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche STEP, 2005.

CIRILLO 2007

G. Cirillo, *Postille a Carlo Urbino e osservazioni sulla pittura cremasca del '500 in relazione con Genova*, in «Parma per l'arte», n.s., XIII, 2007, pp. 25-45.

CIRILLO 2017

G. Cirillo, *Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense: seconda parte*, in «Parma per l'arte», n.s., XXIII, 2017, pp. 21-163.

CIRILLO, GODI 1982

G. Cirillo, G. Godi, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma nell'arte», XIV, 1982, pp. 7-46.

CIRILLO, GODI 1995

G. Cirillo, G. Godi, *Le decorazioni*, in *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, a cura di M. C. Basteri, Parma, Public Promo Service Editrice, 1995, pp. 127-194.

CITTADELLA 1782-1783

C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi, e delle opere loro con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, I-IV, In Ferrara, per Francesco Pomatelli, 1782-1783.

CLOULAS 1968

A. Cloulas, *Les peintures du grand retable au monastère de l'Escurial*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», IV, 1968, pp. 173-202.

COGLIATI ARANO 1969

L. Cogliati Arano, *Disegni inediti alla Biblioteca Ambrosiana, il gruppo F 251 inf.*, in *Il Duomo di Milano*, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, I, Milano, Edizioni La Rete, 1969, pp. 168-174.

Collezione 1998

Collezione ed investimento. Opere di pittori dal '400 al '700, a cura di V. Sibernagl, s.l., Edizioni d'Arte Silbernagl, 1998.

Collezioni 1981

Collezioni civiche di Como. Proposte, scoperte, restauri, a cura di M. Bona Castellotti, G. Bora, Milano, Electa, 1981.

COLTRINARI 2016a

F. Coltrinari, *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifir Edizioni, 2016.

COLTRINARI 2016b

F. Coltrinari, *Artisti e committenti a Loreto (1538-1590). Nuovi documenti*, Firenze, Edifir Edizioni, 2016.

COLZANI 2017

C. Colzani, *Pellegrino Tibaldi nel cantiere pittorico della Sala Regia vaticana*, in «Prospettiva», 165-166, 2017, pp. 96-99.

COMINCINI 1999

M. Comincini, *Spigolature d'archivio*, in F. Cavalieri, M. Comincini, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela. Secoli XV-XVIII*, s.l., Società Storica Abbatense, 1999, pp. 141-166.

COMPAGNONI 1661

P. Compagnoni, *La reggia picena ovvero de' presidi della Marca. Historia universale degli accidenti di tempo in tempo della Provincia...*, In Macerata, Heredi di Agostino Grisei, e Giuseppe Piccini, 1661.

Constitutiones 1566

Constitutiones et decreta condita in provinciali synodo Mediolanensi, sub Illustrissimo et Reverendissimo D.D. Carolo Borrhomaeo..., Mediolani, apud Io. Baptistam, et Pontios fratres, 1566.

CONTI 1994

P. B. Conti, *Madrid-Milano. Scalpellini e scultori per il «Retablo Mayor». Prime annotazioni*, in *La escultura en el monasterio del Escorial*, atti del convegno, San Lorenzo de El Escorial, EDES, 1994, pp. 329-342.

CONTI, REPISHTI 1996

P. B. Conti, F. Repishti, *Considerazioni e novità documentarie sull'apporto di lapicidi e scultori "lombardi" alle fabbriche reali in Spagna, tra Cinquecento e Seicento*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno, a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como, Nodo Libri, 1996, pp. 211-220.

CONTINI 1996

R. Contini, *Giovan Battista Pozzo, iperbole del Baglione*, in «Nuovi Studi», 1, 1996, pp. 95-102.

COPPA 1970

S. Coppa, *Giovanni Mauro Fiammenghino e la chiesa dei SS. Eusebio e Vittore di Peglio*, in «Arte Lombarda», xv, 2, 1970, pp. 63-68.

COPPA 1989

S. Coppa, *La cultura figurativa del tardo Cinquecento e del primo Seicento. Presenze milanesi: Pietro Gnocchi, Carlo Buzzi, Bartolomeo Roverio detto il Genovesino. Presenze comasche: Francesco Guaita, Abbondio Baruta. Marcello Venusti a Grosotto. Il Duchino e Domenico Caresano a Gallivaggio*, in «Arte Lombarda», 88-89, 1989, pp. 16-30.

COPPA 1992

S. Coppa, *La pittura del Seicento e del Settecento*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano, Electa, 1992, pp. 404-453.

COPPA 2002

S. Coppa, *La cappella di San Carlo nell'Arcivescovado di Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

COSCARELLA 2004

C. Coscarella, *I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese. Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile*, in «Arte Lombarda», 140, 2004, pp. 79-88.

COVINI 2016

M. N. Covini, *Il fondatore delle Grazie Gaspare Vimercati, gli Sforza e gli altri "benefattori"*, in «Memorie Domenicane», n.s., XLVII, 2016, pp. 59-77.

CREMONINI 2012

C. Cremonini, *Alla corte del governatore. Feste, riti e cerimonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012.

CUPPERI 2012

W. Cupperi, "Come dice l'opposizione": Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569), in "Conosco un ottimo storico dell'arte..." Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 271-280.

DALLAJ 1984

A. Dallaj, *Carlo Borromeo e il tema iconografico dei santi arcivescovi milanesi*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Sebastiani, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 1984, pp. 649-680.

DAL POZZO 1626-1627

C. Dal Pozzo, *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini [1626-1627]*, a cura di A. Anselmi, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2004.

DALVIT 2017

G. Dalvit, *Per Carlo Borromeo e la sua collezione di antichità*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 79-105.

DA MORROVALLE 1964

F. Da Morrovalle, *Pellegrino Tibaldi a Loreto*, in «Arte antica e moderna», 27, 1964, pp. 356-359.

Daniele 2003

Daniele da Volterra amico di Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze, Mandragora, 2003.

DANIELE 2019

G. Daniele, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore*, in «Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma,

UniversItalia, 2019, pp. 161-172, 311-318 («Horti Hesperidum», IX, 1, 2019).

DANIELE 2021

G. Daniele, *Pellegrino Tibaldi e Prospero Fontana ad Ancona. Circuiti di committenza tra Bologna e la Marca*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 42-49.

DAOLMI 1998

D. Daolmi, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998.

DAVIDSON 1966

B. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, catalogo della mostra, Firenze, Olschki, 1966.

DAVIDSON 1976

B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in «The Art Bulletin», LVIII, 3, 1976, pp. 395-423.

DAVIES, HEMSOLL 2013

P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance and later Architecture and Ornament. Drawings from the Architectura Civile album and other architectura drawings*, London, Royal Collection Trust-Harvey Miller, 2013.

DE ANTONIO SÁENZ 2009

T. de Antonio Sáenz, *Pittura española del último tercio del siglo XVI. Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 1987 (tutor A. E. Pérez Sánchez).

DE FILIPPIS 2020

E. De Filippis, *Dai Compianti ai Sacri Monti: i luoghi, gli eventi, la narrazione e gli affetti*, in *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi, F. M. Ferro, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2020, pp. 98-111.

DE FRANCESCHI 1998

S. De Franceschi, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, Milano, Franco Angeli, 1998.

DEGRAZIA 1984a

D. DeGrazia, *Correggio and his Legacy. Sixteenth Century Emilian Drawings*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 1984.

DEGRAZIA 1984b

D. DeGrazia, *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra, Parma, Artegrafica Silva, 1984.

DE KLERCK 1999

B. de Klerck, *The Brothers Campi. Images and devotion. Religious Painting in Sixteenth Century Lombardy*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

DE LA IGLESIA 2001

J. de la Iglesia, *Las Artes Liberales en la Biblioteca Real del Escorial, dos antecedentes iconográficos*, in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, atti del convegno, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2001, pp. 119-163.

DE LAPUERTA MONTOYA 1998

M. de Lapuerta Montoya, *Nuevos datos sobre la venida de Federico Zuccaro a España*, in «Madrid. Revista de arte, geografía e historia», I, 1998, pp. 273-306.

DE LAURENTIIS 2014

E. De Laurentiis, *Giulio Clovio e la "Escuela Escorialense" di miniatura*, in «Rivista di Storia della Miniatura», XVIII, 2014, pp. 160-175.

DE LAURENTIIS 2016

E. De Laurentiis, *Lumi all'Escorial. I miniatori di Filippo II*, in «Alumina», XIV, 53, 2016, pp. 18-29.

DEL GIUDICE 1997

A. Del Giudice, *Cambi (gen. Bombarda)*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XV, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, pp. 656-657.

DELL'AGOSTINO 2019

V. Dell'Agostino, *La veste pittorica di San Martino. Opere perdute, scoperte e riscoperte*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Castione Andevenno, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 97-117.

DELLA TORRE 1989

S. Della Torre, *L'ex-monastero di S. Margherita: appunti di architettura*, in *Il '300 a Como. Gli affreschi del Monastero di S. Margherita*, catalogo della mostra, Como, Assessorato alla Cultura-Musei Civici, 1989, pp. 70-94.

DELLA TORRE 1997

S. Della Torre, *Elementi distintivi dell'architettura pellegriniana*, in «Studia Borromaica», 11, 1997, pp. 71-80.

DELLA TORRE 2020

S. Della Torre, *Villa Pliniana, lago di Como. Committenza, progettazione e contesto di un'architettura*, in «Arte Lombarda», 188, 2020, pp. 63-79.

DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994

S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como, Nodo Libri, 1994.

DE LOS SANTOS 1657

F. de los Santos, *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Unica maravilla del mundo: fabrica del prudentissimo Rey Philippo Segundo...*, En Madrid, En la Imprenta Real, 1657.

DEMETRI 1992-1993

P. Demetri, *Per il collezionismo a Milano tra Sei e Settecento: la raccolta Orrigoni*, tesi di laurea, Università Cattolica di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1992-1993.

DEMOLLI 1938-1940

L. Demolli, *Santa Maria Pedone ed i Borromeo*, in «Archivio Storico Lombardo», LXV, 1938, pp. 358-364; LXVI, 1939, pp. 162-194, 367-407; LXVII, 1940, pp. 85-108.

Descrittione 1581

Descrittione de l'edificio, et di tutto l'apparato, con le cerimonie pertinenti a l'Essequie de la Serenissima D. Anna d'Austria, Regina di Spagna, celebrate ne la chiesa maggior di Milano, a di VI di Settembre, MDLXXXI. Opera di M. Pellegrino de' Pellegrini, Architetto di Sua Maestà, et de la fabrica del Duomo di Milano, In Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1581.

DETTMANN 2016

I. Dettmann, *Leben und Werk des Malers und Architekten Tommaso Laureti (1530-1602)*, tesi di dottorato, Freien Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, 2016 (tutor A. Arnulf).

DI CINTIO 2017

E. Di Cintio, «*Princeps musicorum Mediolani*»: Antonio Londonio e il mecenatismo musicale nella Milano spagnola, in «Il Saggiatore musicale», XXIV, 1, 2017, pp. 23-56.

DI GIAMPAOLO 1985

M. Di Giampaolo, *Disegni di Orazio Samacchini per il transetto nord del duomo di Parma* [1985], in M. Di Giampaolo, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 196-199.

Disegni [1985?]

Disegni lombardi, Milano, Galleria Rossella Gilli, [1985?].

Disegni 2020

Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020.

Di somma aspettazione 2021

«*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». Pellegrino Tibaldi e le Marche, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021.

DOMENICHINI, SACCO 2008

R. Domenichini, I. Sacco, *Pellegrino Tibaldi architetto e pittore. Nuovi documenti dall'Archivio di Stato di Ancona (1561-1562)*, in «RiMARCANDO», III, 2008, pp. 200-210.

DONI 1566

A. F. Doni, *Le ville* [1566], a cura di U. Bellocchi, Modena, Aedes Muratoriana, 1969.

DONI 1557

A. F. Doni, *La libreria* [1557], a cura di V. Bramanti, Milano, Longanesi, 1972.

ECONOMOPOULOS 1997

H. Economopoulos, *Fontana, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 677-680.

EKSERDIJAN 2021

D. Ekserdijan, *Trent'anni dopo: alcune aggiunte al corpus di Nosadella in seguito al libro di Vittoria Romani*, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». Pellegrino Tibaldi e le Marche, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 131-139.

ELIA 1936

R. Elia, *La quadreria della famiglia Storani di Ancona*, in «*Studia Picena*», XII, 1936, pp. 81-88.

ELIA 1955

R. Elia, *La chiesa di San Domenico in Ancona e gli artisti che vi operarono*, in «*Studia Picena*», XXIII, 1955, pp. 53-70.

Epistolae 1697

Marquardi Gudii et doctorum virorum ad eum Epistolae. Quibus accedunt ex Bibliotheca Gudiana clarissimorum et doctissimorum virorum, qui superiore & nostro saeculo floruerunt..., a cura di P. Burmann, Ultrajecti, apud Franciscum Halmam, Gulielmum vande Water, 1697.

FACCHINETTI 2021

S. Facchinetti, *Peterzano, un topo da Wannenes*, in «*Alias Domenica*», 9 maggio 2021, p. 12.

FAIT 1986

R. Fait, *Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di G. De Florentiis, G. N. Vessia, Milano, NED, 1986, pp. 177-203.

Faithful 2011

Faithful Impressions. The Thrivent Financial Collection of Religious Art, a cura di J. Reiling Lindell, J. R. Wehn, Minneapolis, Thrivent Financial for Lutherans, 2011.

FARAGLIA 2001

R. Faraglia, *Gnocchi, Giovanni Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII,

Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 447-448.

Fede 2021

Fede Galizia mirabile pittoressa, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021.

FERRARI 1974

M. L. Ferrari, *Il giornale della fabbrica di San Sigismondo a Cremona*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, IV, 3, 1974, pp. 817-924.

FIORIO, VALERIO 1977

M. T. Franco Fiorio, A. P. Valerio, *La scultura a Milano tra il 1535 e il 1565: alcuni problemi*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 122-131.

FOIS 1989

M. Fois, *Carlo Borromeo Cardinale Nepote di Pio IV*, in «Studia Borromaica», 3, 1989, pp. 7-44.

FONTANA 1588-1589

G. Fontana, *La Relazione a Sisto V* [1588-1589], in F. Mariano, *Architettura militare del Cinquecento ad Ancona. Documenti e notizie dal Sangallo al Fontana*, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 71-106.

FORCELLA 1889-1893

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, I-XII, Milano, Bortolotti, 1889-1893.

FORCELLA 1895

V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano, Max Kantorowicz, 1895.

FORNARI 1900

P. Fornari, *Il R. Istituto Nazionale pei sordomuti in Milano e la R. Scuola Normale Girolamo Cardano per allievi maestri e maestre. Cenni storico-critici sull'istruzione dalla fondazione dell'istituto fino ad oggi. 1805-1900*, Milano, Tip. S. Giuseppe, 1900.

FORNI 2020

M. Forni, *Abitare da Principe. Le residenze e le collezioni di Alberico XII Barbiano di Belgioioso*, Roma, Gangemi Editore, 2020.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986

V. Fortunati Pietrantonio, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, I, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Cassa di Risparmio, 1986, pp. 339-414.

FOSI POLVERINI 1988

I. Fosi Polverini, *Della Cornia, Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 761-767.

FRACCARO 1991

C. Fraccaro, *La Canonica degli Ordinari del Duomo di Milano. Le fasi edilizie della fabbrica pellegriniana*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XCI, 1991, pp. 165-173.

Francesco 1998

Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, M. Hochmann, Milano, Electa, 1998.

FRANGI 2011

F. Frangi, *Tra "vero ritratto" e fervore devozionale. Riflessioni sull'iconografia di San Carlo in Lombardia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento*, in «Studia Borromaica», 25, 2011, pp. 211-253.

FRIGERIO 1988

D. Frigerio, *I due quadri della «Passione» di Antonio Campi, dono di S. Carlo Borromeo*, in «Barnabiti Studi», 5, 1988, pp. 241-272.

FRIZZONI 1907

G. Frizzoni, *Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca dell'arte antica nel Museo artistico municipale di Milano*, in «Rassegna d'Arte», VII, 4, 1907, pp. 49-51; 5, 1907, pp. 65-67.

FUSCONI 1975

G. Fusconi, *Il repertorio decorativo nelle architetture milanesi dell'Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 487-492.

GALAND-HALLYN 1999

P. Galand-Hallyn, *Autour de la Vénus d'Amboise (1530): une reffloraison du genre de l'ekphrasis*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXI, 2, 1999, pp. 345-374.

GALEAZZI 2021

P. Galeazzi, *La committenza anconetana di Pellegrino Tibaldi. Fonti archivistiche per un profilo di Angelo Ferretti*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 56-67.

GALESINI 1586

P. Galesini, *Ordo dedicationis obelisci quem S. D. N. Sixtus V Pont. Max. in foro Vaticano, ad limina Apostolorum erexit...*, Romae, ex typographia Bartholomaei Grassij, 1586.

GALESINI 1587

P. Galesini, *Dedicatio Columnae cochlidis Traiani Caes. Augusti ad honorem sancti Petri cui apostolorum principi S. D. N. Sixtus V Pont. Max. supra eius Columnae fastigium Romae, in Regione Montium, ubi illius imperatoris statua erecta fuerat, sacram Effigiem aeneam constituit...*, Romae, ex typographia Vaticana, 1587.

GANDINI 1831-1836

F. Gandini, *Viaggi in Italia*, I-IX, Cremona, Tipografia Manini e Luigi De Micheli, 1831-1836.

GARCÍA 1945-1946

E. García, *La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernaculo de San Lorenzo el Real del Escorial*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XII, 1945-1946, pp. 127-145.

GARCÍA AGUILAR 2011

I. García Aguilar, *Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI*, in «Edad de Oro», XXX, 2011, pp. 95-126.

GARCÍA AGUILAR 2017

I. García Aguilar, *Del calabozo al priorato: la carrera literaria de fray José de Sigüenza en El Escorial de los Felipes (1592-1606)*, in «eHumanista», 35, 2017, pp. 79-99.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 1991

C. García-Frías Checa, *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 1993

C. García-Frías Checa, *Pellegrino Tibaldi e gli affreschi della biblioteca dell'Escorial*, in *Los frescos italianos de El Escorial*, a cura di M. Di Giampaolo, Madrid, Electa, 1993, pp. 175-199.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2006

C. García-Frías Checa, *Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597), y su fortuna escorialense, in España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, a cura di J. L. Colomer, A. Serra Desfilis, Madrid, Villaverde, 2006, pp. 119-135.

GATTI 1977

S. Gatti, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977, pp. 99-107.

GATTI 1979

S. Gatti, *Gabrio Bossi e gli affreschi absidali dell'oratorio di San Rocco a Seregno*, in «Arte Lombarda», 51, 1979, pp. 29-38.

GATTI PERER 1964

M. L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo. Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni. I*, in «Arte Lombarda», IX, 1, 1964, pp. 173-222.

GATTI PERER 1966

M. L. Gatti Perer, *La chiesa e il convento di S. Ambrogio della Vittoria a Parabiago*, Milano, Edizioni La Rete, 1966.

Gaudenzio 1982

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Ages Arti Grafiche, 1982.

GAYE 1839-1840

G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I-III, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840.

GENTILINI, MORANDOTTI 1990

G. Gentilini, A. Morandotti, *The Sculptures of the Nymphaeum at Lainate: The Origins of the*

Mellon Venus and Bacchus, in «Studies in the History of Art», 24, 1990, pp. 135-171.

GERE, POUNCEY 1983

J. A. Gere, Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, I-II, London, British Museum Publications Ltd., 1983.

GEREMICCA 2018

A. Geremicca, *Il "Cavaliere Inesistente". Benedetto Varchi su Leone Leoni e la statua bronzea di Filippo II di Spagna (1554-1555)*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XLV, 2018, pp. 161-184.

GHIELMI 1995

L. Ghielmi, *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Bologna, Pàtron, 1995, pp. 363-398.

GHIELMI 2001

L. Ghielmi, *I Valvassori, organari milanesi, in Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di F. Seydoux, G. Castellani, A. Leuthold, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 247-271.

GIACOMINI 2007

L. Giacomini, *Costruire una lauta dimora. Milano nell'età dei Borromeo 1560-1631*, Benevento, Hevelius, 2007.

GIANANI 1965

F. Gianani, *Il Duomo di Pavia*, Pavia, s.e., 1965.

GIANI 2014-2015

F. M. Giani, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2014-2015 (tutor G. Agosti).

GIANI 2019

F. M. Giani, *Coryat, Pighius, Giovannini e l' "Itinerarium Italiae totius": quattro descrizioni forestiere di Milano tra XVI e XVII secolo*, in «Acme», LXXII, 2, 2019, pp. 63-105.

GIANI 2021

F. M. Giani, *Sugli altari*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021, pp. 249-257.

GIORGI 2017

R. Giorgi, *S. Angelo in Milano. Guida alla chiesa francescana di S. Maria degli Angeli*, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2017.

GIULIANI 1997a

M. Giuliani, *Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, in «Bollettino Storico Cremonese», n.s., IV, 1997, pp. 157-198.

GIULIANI 1997b

M. Giuliani, *Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini*, in «Studia Borromaica», 11, 1997, pp. 47-69.

GIULIANI, SACCHI 1998

M. Giuliani, R. Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta"*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 323-335.

GIULIANI 2011

M. Giuliani, *Moneta, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 637-640.

GIULIANI 2014

M. Giuliani, *Il barone Sfondrati tra Milano, Torino e Madrid. Diplomazia e affari di famiglia*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 169-188.

GIUSSANO 1610

G. P. Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo, Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano*, In Roma, nella Stamperia della Camera Apostolica, 1610.

Gli arazzi 2010

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di G. Delmarcel, C. M. Brown, Milano, Skira, 2010.

GNACCOLINI 2020

L. P. Gnaccolini, *Federico Zuccari per il Duomo di Milano*, in *Federico Zuccari. La pala di Sant'Agata*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 2020, pp. 18-33.

GNECCHI 1909

F. e E. Gnecci, *Le medaglie di San Carlo*, in «San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione. MDCX-MCMX», s.a., 4, 1909, pp. 62-63.

GONZÁLEZ ZYMLA 2009

H. González Zymla, *Barroso, Miguel*, in *Diccionario Biográfico Español*, VII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 230-232.

GORLA 1994-1995

C. Gorla, *Per il manierismo lombardo: il pittore Giovan Pietro Gnocchi. Con un'appendice sul pittore Gerolamo Ciocca*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995 (relatore M. Boslovits).

GRASSO 2005

M. Grasso, *Laureti, Tommaso, detto il Siciliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 84-88.

GREMMO 1983

L. Gremmo, *I Restauri*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare, 1983, pp. 196-213.

GRIMALDI, SORDI 1988

F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona, s.e., 1988.

GRISERI 1964

A. Griseri, *Un poeta della Controriforma in Piemonte*, in «Paragone», 173, 1964, pp. 17-28.

GRITTI 2010

J. Gritti, *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 67-83.

GUALDO PRIORATO 1666

G. Gualdo Priorato, *Relatione della città, e stato di Milano [...] nella quale si contengono tutte*

le cose più notabili e curiose da sapersi..., In Milano, appresso Lodovico Monza, 1666.

GUARIGLIA 1936

G. Guariglia, *La corrispondenza di Carlo Bascapè a S. Carlo Borromeo nella collezione della Biblioteca Ambrosiana*, in «Aevum», X, 2-3, 1936, pp. 282-337.

GUARINI 1621

M. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara...*, In Ferrara, presso gli heredi di Vittorio Baldini, 1621.

Guglielmo 1997

Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C. Spantigati, Torino, Lindau, 1997.

Guida 1907

Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1907.

HOUGHTON BROWN 1978

N. A. Houghton Brown, *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi*, I-II, tesi di dottorato, New York, Columbia University, Faculty of Philosophy, 1978.

I Campi 1985

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.

I dipinti 1987

I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, Artioli, 1987.

I disegni 2008

I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile, a cura di G. Bora, M. T. Caracciolo, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, Palombi Editori, 2008.

Il fondo 2006

Il fondo di carte e libri "Raccolta Beltrami" nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, I-II, a cura di A. Bellini, Milano, Comune di Milano, 2006.

Il Libro 1538-1556

Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti [1538-1556], a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1969.

Il Rinascimento 2018

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018.

Il Seicento 1973

Il Seicento lombardo, I-III, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1973.

Ingegneri 2007

Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobibliografico, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze, Edifir Edizioni, 2007.

I segni nel tempo 2016

I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi, catalogo della mostra, a cura di B. Navarrete Prieto, R. Alonso Moral, Madrid-Firenze, Fundación MAPFRE-Galleria degli Uffizi, 2016.

Italian 1971

Italian Drawings. Selections from the collection of Esther S. and Malcolm W. Bick, catalogo della mostra, a cura di F. W. Robinson, J. T. Paoletti, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College, 1971.

Italian Paintings 2013

Italian Paintings. Tefaf 2013, catalogo della mostra, New York, Grassi Studio, 2013.

Italian Renaissance 2019

Italian Renaissance Drawings at the Morgan Library & Museum, catalogo della mostra, a cura di R. Eitel-Porter, J. Marciari, New York, The Morgan Library & Museum, 2019.

JEDIN 1971

H. Jedin, *Carlo Borromeo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971.

KUBLER 1975

G. Kubler, *Galeazzo Alessi e l'Escuriale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 599-603.

KUBLER 1982

G. Kubler, *Building the Escorial*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

[*La chiesa*] 1946

[*La chiesa delle Grazie*], a cura di A. Paoletti, Milano, Officine Grafiche "Esperia", 1946.

La collection 2019

La collection Alana. Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne, catalogo della mostra, a cura di L. Bacquellaine, A. d'Ursel, E. Lacaille, V. Baffi, Bruxelles, Fonds Mercator, 2019.

LAMO 1560 circa

P. Lamo, *Graticola di Bologna* [1560 circa], a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1996.

LAMO 1584

A. Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, & Opere in molti luoghi, & a diversi Prencipi, & Personaggi fatte dall'Eccell. & Nobile m. Bernardino Campo Pittore Cremonese*, Cremona, Cristoforo Draconi, 1584.

LANZI 1793

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* [1793], a cura di P. Pastres, Udine, Forum, 2000.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], a cura di M. Capucci, I-III, Firenze, Sansoni, 1968-1974.

La Raccolta 1995

La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco, a cura di I. Balestreri, Milano, Guerini, 1995.

LATUADA 1737-1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, I-V, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737-1738.

LA VIÑAZA 1889-1894

C. Muñoz y Manzano, *Conde de la Viñaza, Adiciones al Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de Bellas Artes en España de*

D. Juan Agustín Cean Bermúdez, I-IV, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894.

La visita 2010

La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576), I-II, a cura di A. G. Ghezzi, L. Longhi, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2010.

LECCHINI GIOVANNONI 1991

S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, Allemandi, 1991.

LENZI 2011

D. Lenzi, *Bologna, 1550. Palazzo Poggi, una «fabbrica che non ha eguali»*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 19-32.

LEOTTI 2010

U. Leotti, *Esequie di Anna d'Austria, Milano 1581. Ipotesi ricostruttiva del catafalco*, in *Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno, a cura di S. De Maria, V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 151-161.

Le stanze 1994

Le stanze del Cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994.

Le tavole 1997

Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B., G. Agosti, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1997.

LEYDI 1990

S. Leydi, *I trionfi dell'«Aquila Imperialissima»*. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, in «Schifanoia», 9, 1990, pp. 9-55.

LEYDI 1999

S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, L. S. Olschki, 1999.

LEYDI 2004

S. Leydi, *Tra norma e forma. Simbologie per l'infeudazione di Milano a Filippo d'Asburgo*,

in *Le forze del principe. Recursos, instrumentos y límites en la práctica del poder soberano en los territorios de la monarquía hispánica*, atti del convegno, a cura di M. Rizzo, J. J. Ruiz Ibáñez, G. Sabatini, II, Murcia, Universidad-Servicio de publicaciones, 2004, pp. 607-632.

LEYDI 2008

S. Leydi, *La famiglia D'Adda di Sale. Storia e arte tra XVI e XVII secolo*, Milano, Nexo, 2008.

LEYDI 2010

S. Leydi, *I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 137-154.

LEYDI 2011a

S. Leydi, *Feste cortesi a Milano*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, pp. 255-281.

LEYDI 2011b

S. Leydi, *The Trivulzio Candelabrum in the Sixteenth Century. Documents and Hypotheses*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 2011, pp. 4-12.

LEYDI, ZANUSO 2015

S. Leydi, S. Zanuso, *Pietro Paolo Tomei detto Romano: la ritrovata identità del medaglista «PPR»*, in «Bollettino d'Arte», serie VII, C, 25, 2015, pp. 35-76.

LISE 1976

G. Lise, *Il coro ligneo nella Basilica di San Vittore al Corpo*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1976.

L'OCCASO 2017a

S. L'Occaso, *Le storie di Giulio Cesare di Orazio Samacchini in Palazzo Sanvitale a Parma e i suoi disegni preparatori*, in «Parma per l'arte», XXIII, 2017, pp. 5-20.

L'OCCASO 2017b

S. L'Occaso, *Macedonia di disegni del Cinquecento*, in *Le arti del disegno. Architettura, ornato, figura*, a cura di S. L'Occaso, M. C. Loi, Mantova, Il Rio, 2017, pp. 72-123.

LOMAZZO 1587

G. P. Lomazzo, *Rime divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti...*, In Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1587.

LOMAZZO 1590

G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* [1590], in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, pp. 241-373.

Lorenzo Lotto 1981

Lorenzo Lotto *nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze, Centro Di, 1981.

Los Libros 2013

Los "Libros de entregas" de Felipe II a El Escorial, a cura di F. Checa Cremades, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013.

MACIOCE 1995

S. Macioce, *Considerazioni su documenti inediti relativi al soggiorno lombardo del Caravaggio*, in «Storia dell'arte», 85, 1995, pp. 359-368.

MAFFEI 2011

S. Maffei, *Tra sogno e disincanto. Le utopie di Doni dai "Mondi" al Manoscritto Trivulziano delle "Ville"*, in *L'Utopia di Cuccagna tra '500 e '700. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno, a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo, Minelliana, 2011, pp. 175-208.

MAGGIO 2017-2018

E. Maggio, *Historia della Basilica di Santo Stefano del canonico Martignone*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2017-2018 (relatore J. Stoppa).

MAGNI 1971a

M. C. Magni, *Brambilla, Francesco, il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 732-733.

MAGNI 1971b

M. C. Magni, *Brambilla, Francesco, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII,

Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 731-732.

MALAGUZZI VALERI 1901

F. Malaguzzi Valeri, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», XXVIII, 1901, pp. 307-350.

MALVASIA 1686

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, & impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere disingannato ed instrutto*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1686.

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], a cura di G. Zanotti, I-II, Bologna, Tipografia Guidi, 1841.

MANCINI 1998

M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.

MANGANO 2007

R. Mangano, *Bartolomé Carducho con Pellegrino Tibaldi nella Real Biblioteca del Monastero di San Lorenzo dell'Escorial (Madrid)*, in «Commentari d'Arte», XIII, 36-37, 2007, pp. 35-44.

MARA 2010

S. Mara, *Il «Libro di disegni» della Biblioteca Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», 158-159, 2010, pp. 74-118.

MARA 2018

S. Mara, *Il conte Pietro Antonio Lonati mecenate e collezionista nella Milano borromaica*, in «Arte Cristiana», CVI, 905, 2018, pp. 92-103.

MARCH 1943

J. M. March, *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requeséns en el gobierno de Milán, 1571-1573*, Madrid, Edición del Ministerio de Asuntos exteriores, 1943.

MARCHEGIANI 2018

C. Marchegiani, *Seregini, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII,

Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 82-85.

MARCORA 1989a

C. Marcora, *Carlo Borromeo Cardinale Nepote di Pio IV nelle relazioni degli Ambasciatori di Venezia*, in «Studia Borromaica», 3, 1989, pp. 65-73.

MARCORA 1989b

C. Marcora, *Documenti di S. Carlo negli anni in cui era Cardinale Nepote, conservati all'Ambrosiana*, in «Studia Borromaica», 3, 1989, pp. 255-258.

MARELLI 1969

G. Marelli, *La statuaria tardo-cinquecentesca degli altari minori del Duomo di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, I, Milano, Edizioni La Rete, 1969, pp. 207-218.

MARIANO 1990

F. Mariano, *Architettura militare del Cinquecento ad Ancona. Documenti e notizie dal Sangallo al Fontana*, Urbino, QuattroVenti, 1990.

MARIANO 2000

F. Mariano, *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra, a cura di C. De Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 79-83.

MARÍAS 2000

F. Marías, *La Basilica del Escorial, la arquitectura y los arquitectos italianos*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 351-373.

MARÍAS 2010

F. Marías, *Tibaldi all'Escorial: pitture, architetture, architetture dipinte*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 409-444.

MARINELLI 2000

S. Marinelli, *Precisazioni sul disegno mantovano*, in «Quaderni di Palazzo Te», n.s., 7, 2000, pp. 78-85.

MARINO 2003

A. Marino, *La cattedrale e la città dalla fine del medioevo ai restauri ottocenteschi*, in *San Ciriaco*, a cura di M. L. Polichetti, I, Milano, Motta, 2003, pp. 167-187.

MARTINELLA 2013

S. Martinella, *Due commissioni di Giovanni Andrea Merzagora e qualche considerazione su alcuni altari lignei di secondo Cinquecento nel Verbanò*, in «Verbanus», XXXIV, 2013, pp. 41-60.

MARTINELLA 2017

S. Martinella, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 125-138.

MARUBBI 1989a

M. Marubbi, *L'officina dei Piazza tra comprimari e presenze esterne*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 320-331.

MARUBBI 1989b

M. Marubbi, *Documenti per i Piazza*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 348-392.

MARUBBI 1993

M. Marubbi, *Francesco Carminati pittore manierista lodigiano*, in «Archivio Storico Lodigiano», CXII, 1993, pp. 55-83.

MARTÍNEZ PELÁEZ 2001

A. Martínez Peláez, *Alegoría de la Geografía y Profeta Isaías, dos obras de Lucas Jordán y Peregrino Tibaldi, respectivamente, en el mercado del arte, 2001*, in *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, atti del convegno, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2001, pp. 745-758.

MASELLI 1979

D. Maselli, *S. Carlo nelle relazioni dei governatori di Milano*, in «Accademia di San Carlo Borromeo», II, 1979, pp. 11-24.

MASELLI 1989

D. Maselli, *Carlo Borromeo Cardinale Nepote di Pio IV nei Documenti degli Ambasciatori e Governatori Spagnoli*, in «Studia Borromaica», 3, 1989, pp. 75-79.

MASSA 1987

M. Massa, *Appunti per una nuova cronologia delle opere di Pellegrino Tibaldi*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 1, 1987, pp. 43-51.

MASSA 2003

M. Massa, *Pellegrino Tibaldi in Ancona e la Loggia dei Mercanti*, in *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di F. Mariano, Ancona, Il lavoro Editoriale, 2003, pp. 54-87.

MASSA 2005

M. Massa, *Cicli decorativi ad affresco ad Ancona: loggia dei Mercanti, palazzo Ferretti, palazzo Bosdari*, in *Nel Palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto (VR), Arsenale Editrice, 2005, pp. 390-419.

MASSA 2021

M. Massa, *Pellegrino Tibaldi e la Loggia dei Mercanti attraverso la storia, i documenti e le immagini*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 96-105.

MAYER 1913

A. L. Mayer, *Segovia, Avila und Eskorial*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1913.

MAZZA 2003

A. Mazza, *Gli artisti di palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXVII, 2003, pp. 313-377.

MAZZOLARI 1648

I. Mazzolari, *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1648.

MAZZOTTA 2021

A. Mazzotta, *Alcuni indizi per l'identificazione del "Maestro della pala sforzesca"*, in «Prospettiva», 181-182, 2021, pp. 78-85.

MCDONALD 2013

M. P. McDonald, *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, catalogo della mostra, Madrid, Museo del Prado, 2013 (edizione originale *Renaissance to Goya, Prints and Drawings from Spain*, catalogo della mostra, London, British Museum Press, 2012).

MCTAVISH 1980

D. McTavish, *Pellegrino Tibaldi's "Fall of Phaeton" in the Palazzo Poggi, Bologna*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, pp. 186-188.

MERZARIO 1893

G. Merzario, *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, I-II, Milano, Agnelli, 1893.

MEZZANOTTE 1942

P. Mezzanotte, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato*, Milano, Edizione de «L'Arte», 1942.

MEZZATESTA 1985

M. P. Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIV, 3, 1985, pp. 233-249.

Milano 1997-1999

Milano, le chiese scomparse, I-III, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 1997-1999.

Milano 2017

Milano. Museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017.

Milano e la corte 2008

Milano e la corte di Spagna. Un carteggio inedito di Carlo Borromeo, a cura di M. Bonomelli, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2008.

MILANTONI 1980

G. Milantoni, *Chignoli, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 763-764.

MILLER 1989a

R. Miller, *Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e*

Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano, Electa, 1989, pp. 216-230.

MILLER 1989b

R. Miller, *Note su Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda, Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino ed altri pittori milanesi*, in «Studi Monzesi», 5, 1989, pp. 3-24.

MILLER 2011

R. Miller, *Arcimboldo e il contesto milanese: la scuola di San Luca nel 1548-1549 e gli esordi del pittore fino al 1562*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, pp. 84-99.

MINELLI 1987

M. Minelli, *La famiglia Ferretti di Ancona*, Ancona, s.e., 1987.

Mnemosyne 1998

Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg. Materiali, a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Roma, Artemide Edizioni, 1998.

MOLLISI 2007

G. Mollisi, *La Parrocchiale di Melide. Un esempio di decorazione sistina nella chiesa dei Fontana*, in «Arte & Storia», 35, 2007, pp. 54-65.

MONFERRINI 2020

S. Monferrini, *I Legnani, collezionisti nella Milano della seconda metà del Cinquecento*, in *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, P. Plebani, M. C. Rodeschini, Milano, Skira, 2020, pp. 303-313.

MONNERET DE VILLARD 1918-1920

U. Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, I-III, Milano, Alfieri & Lacroix, 1918-1920.

MONTI 1902

S. Monti, *Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como, Nani, 1902.

MORALEJO 2011

M. Moralejo, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in

El arte y el viaje, atti del convegno, a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 17-32.

MORANDOTTI 1984

A. Morandotti, *Per l'attività di Camillo Procaccini nell'antico Stato di Milano: il ciclo di Torre Garofoli*, in «Arte Lombarda», 70-71, 1984, pp. 137-143.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

MORI 2013

E. Mori, *Orsini, Paolo Giordano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 694-697.

MORIGIA 1592

P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri*, In Venetia, appresso i Guerra, 1592.

MORIGIA 1593

P. Morigia, *Historia brieve dell'Augustissima Casa d'Austria*, In Bergamo, per Comin Ventura, 1593.

MORIGIA 1595

P. Morigia, *La Nobiltà di Milano divisa in sei libri*, In Milano, nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595.

MORIGIA 1597

P. Morigia, *Il Duomo di Milano [...] con l'origine, e dichiarazione di molte cose notabili, come più chiaramente si contiene nella tavola de' capitoli*, in Milano, per Francesco Paganello, 1597.

Mostra 1964

Mostra del Cerano, a cura di M. Rosci, Novara, Banca Popolare di Novara, 1964.

MOTOLESE 2012

M. Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012.

MOZZARELLI 1992

C. Mozzarelli, *Patrizi e governatori nello Stato di Milano a mezzo il Cinquecento. Il caso di Ferrante Gonzaga [1992]*, in C. Mozzarelli,

Antico regime e modernità, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 305-319.

MOZZARELLI 2008

C. Mozzarelli, *Lettere per Madrid. Carlo Borromeo al nunzio (1572-1581)*, in *Milano e la corte di Spagna. Un carteggio inedito di Carlo Borromeo*, a cura di M. Bonomelli, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2008, pp. 13-37.

MULCAHY 1992

R. Mulcahy, «*A la mayor gloria de Dios y el Rey*»: *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992.

MULCAHY 1995

R. Mulcahy, *Federico Zuccari*, in *Dibujos italianos para el Escorial*, a cura di M. Di Giampaolo, Madrid, Nerea, 1995, pp. 101-119.

MULAS 2009

P. L. Mulas, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano, Società Storica Vigevanese, 2009.

MULLER 1977

P. E. Muller, *Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and the Adoration of the Magi in the Escorial retablo mayor*, in *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, II, Granada, Universidad de Granada Departamento de historia del arte, 1977, pp. 367-376.

MULLER 2006

P. E. Muller, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America del siglo de Oro a Goya*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

Museo 1998

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo secondo, Milano, Electa, 1998.

Museo 2003

Museo Borgogna. I disegni, a cura di G. Bora, Cologno Monzese, Silvia Editrice, 2003.

Museo 2011

Museo Diocesano, Milano, Electa, 2011.

NATALE 1988

V. Natale, *Un quadro di Tibaldi-Peterzano*, in «Paragone», 457, 1988, pp. 15-28.

NEBBIA 1963

U. Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, Milano, Ceschina, 1963.

NICODEMI 1957

G. Nicodemi, *La scultura milanese dal 1530 al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957, pp. 781-826.

Obeliscus 1587

Obeliscus Vaticanus Sixti V Pont. Opt. Max. pietate invictissimae Cruci sacer ope divina stabilis ad perpetuitatem praeclaris eruditorum virorum litteris laudatus egregie, Romae, ex typographia Bartholomaei Grassij, 1587.

Origine 1839

Origine e descrizione della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano aggiuntovi in brevi cenni, l'origine e soppressione dell'Inquisizione, e l'origine dell'indulgenza plenaria nel giorno di Pasqua di risurrezione, Milano, Tipografia Tamburini e Valdoni, 1839.

Ospedale 1986

Ospedale Maggiore / Ca' Granda. Ritratti antichi, Milano, Electa, 1986.

OLSZEWSKI 2008

E. J. Olszewski, *A Corpus of Drawings in Midwestern Collections. Sixteenth-century Italian Drawings*, I-II, London, Harvey Miller, 2008.

PACHECO 1638

F. Pacheco, *Arte de la pintura* [1638], a cura di F. J. Sánchez Cantón, I-II, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

PAGLIANO 2003

É. Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux-Arts d'Orléans*, catalogo della mostra, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2003.

PALAMIDESE 2002

V. Palamidese, *Regesto*, in *Giovan Francesco e Giovan Battista Lampugnani. Devozione e classicismo nell'arte lombarda del Seicento*, Milano, Motta, 2002, pp. 207-213.

- PALESTRA 1971
A. Palestra, *Visite pastorali di Milano (1423-1859). Inventario*, Roma, Multigrafica editrice, 1971.
- PALESTRA 1977
A. Palestra, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della Dedicazione (1577-1977)*, Milano, Centro Ambrosiano di Documentazione e Studi Religiosi-Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1977, pp. 156-230.
- PALESTRA 1984
A. Palestra, *Visite pastorali alle pievi milanesi (1423-1856). Inventario. Dairago-Porlezza*, Milano, Centro Ambrosiano di Documentazione e Studi Religiosi, 1984.
- PALESTRA 1985
A. Palestra, *Le visite pastorali del Cardinal Federico Borromeo*, in «Accademia di San Carlo», VIII, 1985, pp. 65-84.
- PALIAGA 1998
F. Paliaga, *Vincenzo Campi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1998.
- PALLADINO 2010
S. Palladino, *Fortuna e sfortuna del Pellizzone in Duomo*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 103-118.
- PANOFSKY 1940
E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Warburg Institute, 1940.
- PAPARELLO 2020
C. Paparello, «Un qualche piccolo lustro alla Patria comune». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, Firenze, Edifir Edizioni, 2020.
- PARENTI 1939
F. M. Parenti, *L'attività pittorica di Pellegrino Pellegrino detto "il Tibaldi"*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1939.
- PARTSCH 2006,
S. Partsch, *Gazis, Paolo de*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 50, München-Leipzig, K. G. Saur, 2006, p. 423.
- PASTORE 2013
S. Pastore, *Ormanetto, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 558-562.
- PATTANARO 2013
A. Pattanaro, *Vasari e Ferrara*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 131-146.
- PATTANARO 2021
A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina Libraria, 2021.
- PAVESI 2009
M. Pavesi, *Una Flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, in «Nuovi Studi», 15, 2009, pp. 191-215.
- PAVESI 2020
M. Pavesi, *Giovanni Battista della Rovere in Santa Maria delle Grazie a Milano*, in «Arte Lombarda», 189-190, 2020, pp. 110-117.
- PELLEGRINI ante 1596
P. Pellegrini, *L'architettura [ante 1596]*, a cura di G. Panizza, A. Buratti Mazzotta, Milano, Il Polifilo, 1990.
- PELOSINI 2000
R. Pelosini, s.v. *berrettino*, in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dicembre 2000 (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIOlemm/>>).
- PÉREZ DE TUDELA 2001
A. Pérez de Tudela, *Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro*, in «Reales Sitios», XXXVIII, 147, 2001, pp. 13-25.
- PÉREZ DE TUDELA 2009a
A. Pérez de Tudela, *Castello, Fabrizio*, in *Diccionario Biográfico Español*, XII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 354-357.
- PÉREZ DE TUDELA 2009b
A. Pérez de Tudela, *Cincinnato, Rómulo*, in *Diccionario Biográfico Español*, XIII, Madrid,

Real Academia de la Historia, 2009, pp. 654-656.

PÉREZ DE TUDELA 2009c

A. Pérez de Tudela, *Granello, Nicolosio*, in *Diccionario Biográfico Español*, XXIV, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 611-613.

PÉREZ DE TUDELA 2022

A. Pérez de Tudela, *La Biblioteca del Monasterio de El Escorial y su relación con la Grande Galleria de Turín*, in *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*, atti del convegno, a cura di E. Guadagnin, F. Varallo, M. Vivarelli, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 35-51.

PÉREZ PASTOR 1910-1914

C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, I-II, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación-Imprenta de los sucesores de Hernando, 1910-1914.

PÉREZ SÁNCHEZ 1969

A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón* [1969], Gijón, KRK ediciones, 2003.

PERINI FOLESANI 2011

G. Perini Folesani, *L'officina della Felsina Pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 293-309.

Perino 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001.

PERISSA TORRINI 2004

A. Perissa Torrini, *Di alcuni disegni del Cinquecento nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in «Arte Documento», 20, 2004, pp. 146-151.

PERONI 1965

A. Peroni, *Pellegrino Tibaldi, architetto nelle Marche*, in *Atti del XI Congresso di Storia dell'Architettura*, atti del convegno, Roma,

Centro di Studi di Storia dell'Architettura, 1965, pp. 375-392.

PERONI 1967

A. Peroni, *Architetti manieristi nell'Italia settentrionale. Pellegrino Tibaldi e Galeazzo Alessi*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», IX, 1967, pp. 272-292.

PICA, PORTALUPPI 1934

A. Pica, P. Portaluppi, *La Basilica Porziana di San Vittore al Corpo*, Milano, Officine Grafiche «Esperia», 1934.

PICA, PORTALUPPI 1938

A. Pica, P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1938.

PIERGUIDI 2012

S. Pierguidi, *Le lettere di Federico Zuccari pubblicate da Stefano Ticozzi. Un esempio di interpolazione ottocentesca*, in «Accademia Raffaello. Urbino. Atti e Studi», n.s., I, 2012, pp. 57-66.

PIGOZZI 1990

M. Pigozzi, *“Descrizione de l'edificio, et di tutto l'apparato” per le esequie di Anna d'Austria, 1581*, in «Arte Lombarda», 94-95, 1990, pp. 128-140.

PIGOZZI 2010

M. Pigozzi, *Pellegrino Tibaldi e “l'apparato” per le esequie di Anna d'Austria, 1581*, in *Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno, a cura di S. De Maria, V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 143-150.

Pinacoteca 1991

Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, Milano, Electa, 1991.

Pinacoteca 1996

Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali, Milano, Electa, 1996.

Pinacoteca 2005

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo, Milano, Electa, 2005.

Pinacoteca 2006a

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo, Milano, Electa, 2006.

- Pinacoteca* 2006b
Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. Da Raffaello ai Carracci, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia, Marsilio, 2006.
- PIRINA 1986a
 C. Pirina, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Firenze, Le Monnier, 1986.
- PIRINA 1986b
 C. Pirina, *Mochis, Corrado*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, Milano, NED, 1986, pp. 379-381.
- PIRINA 1999
 C. Pirina, *Per una storia della vetrata manieristica in Italia. Vetrate inedite di Giovanni da Monte*, in «Journal of Glass Studies», XLI, 1999, pp. 135-145.
- Pittura* 1992
Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1992.
- Pittura* 1994
Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1994.
- Pittura* 1995
Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1995.
- POLITI 1976
 G. Poli, *Aristocrazia e potere politico nella Cremona di Filippo II*, Milano, SugarCo, 1976.
- POLVERARI 1990
 M. Polverari, *Tiziano. La Crocefissione di Ancona*, Ancona, Confartigianato provincia di Ancona, 1990.
- POLVERARI 1992
 M. Polverari, *Ancora sulla committenza della Crocefissione di Tiziano nella chiesa di San Domenico ad Ancona*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 33, 1992, pp. 77-78.
- PONTREMOLI 1999
 A. Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis Edizioni, 1999.
- PONZONI 1930
 C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano, Arti Grafiche Milanesi, 1930.
- POPE-HENNESSY 1963-1966
 J. Pope-Hennessy, *La scultura italiana*, I-III, Milano, Feltrinelli, 1963-1966 (edizione originale London, Phaidon Press, 1955-1963).
- POPHAM 1935
 A. E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillips, Bart., F.R.S., now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillips Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London, s.e., 1935.
- POPHAM, WILDE 1949
 A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1949.
- POSSEVINO 1591
 G. B. Possevino, *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo prete cardinale di Santa Chiesa del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, In Roma, appresso Iacomo Tornieri, 1591.
- POSTI 1911-1912
 C. Posti, *Il Duomo di Ancona*, I-II, Jesi, Unione Tipografica Jesina, 1911-1912.
- POUNCEY 1966
 P. Pouncey, *Some Drawings by Camillo Procaccini connected with Paintings and Choir Stalls* [1966], in P. Pouncey, *Raccolta di scritti 1937-1985*, a cura di M. Di Giampaolo, Rimini, Galleria Editrice, 1994, pp. 91-111.
- PRINCIPI 2014
 L. Principi, *Un altare a Portovenere e altre novità per il secondo soggiorno genovese di Silvio Cosini, tra Padova e Milano*, in «Nuovi Studi», 20, 2014, pp. 105-144.
- PROCACCINI 2019
 M. Procaccini, *Federico Brandani "eccellentissimo plasticatore": tra l'Urbe, la Marca e il ducato di Savoia*, in «Quegli

ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna, atti del convegno, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, Roma, UniversItalia, 2019, pp. 193-214, 326-335 («Horti Hesperidum», IX, 1, 2019).

PROCACCINI 2021

M. Procaccini, *Sull'influenza di Pellegrino Tibaldi nella Marca pontificia. La decorazione di Palazzo Ciccolini a Macerata*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 145-153.

PRODI 1957

P. Prodi, *S. Carlo Borromeo e le trattative tra Gregorio XIII e Filippo II nella giurisdizione ecclesiastica*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XI, 1957, pp. 195-240.

PRODI 1965

P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», IV, 1965, pp. 121-212.

PRODI 1970

P. Prodi, *Bascapè, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 55-58.

PROFUMO MÜLLER 1975

L. Profumo Müller, *Dall'astrazione all'iconismo nel repertorio decorativo dell'architettura genovese del '500*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 349-358.

PUGLIATTI 1984

T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984.

PUGLIATTI 1993-1998

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, I-II, Napoli, Electa Napoli, 1993-1998.

Quadreria 1999

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa, 1999.

RAINERI 1553

A. F. Raineri, *Cento sonetti. Altre Rime e Pompe* [1553], a cura di R. Sodano, Torino, Edizioni RES, 2004.

RAPONI 1962

N. Raponi, *Ayamonte, Guzmán y Zúñiga, Antonio di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 729-731.

REDÍN MICHAUS 2020

G. Redín Michaus, *La collezione di disegni italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020, pp. 59-72.

Renaissance 2014

Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection, catalogo della mostra, a cura di P. Wengraf, London, Paul Holberton, 2014.

RENZI 2017

G. Renzi, *A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 182-199.

RENZI 2021

G. Renzi, *Regesto di Nunzio e Fede Galizia (1573-1809)*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, 2021, pp. 332-359.

RENZI 2022-2023

G. Renzi, *Campi material*, I-II, Arezzo, Magonza Editore, 2022-2023.

RENZI in corso di stampa

G. Renzi, *Qualche notizia intorno a Belisario Cambi*, in *Torino e la Repubblica di Venezia (1563-1773)*, atti del convegno, in corso di stampa.

REPISHTI 1997-1998

F. Repishti, «Disegni et modelli et pareri» per l'Escorial richiesti a Giuseppe Meda, a Vincenzo da Seregno e a Pellegrino Pellegrini (1572), in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», IX-X, 1997-1998, pp. 169-170.

REPISHTI 1998a

F. Repishti, *Il tabernacolo di Pio IV (1561-1567)*, in «Civiltà Ambrosiana», XV, 1, 1998, pp. 61-65.

REPISHTI 1998b

F. Repishti, *Scultori e lapicidi nel Duomo di Milano (1501). Il registro 691 dell'Archivio della Fabbrica*, in «Arte Lombarda», 122, 1998, pp. 60-63.

REPISHTI 2000a

F. Repishti, «Disegni et modelli et pareri» di Giuseppe Meda, Vincenzo Seregno e Pellegrino Tibaldi per l'Escorial (1572), in «Arte Lombarda», 128, 2000, pp. 61-63.

REPISHTI 2000b

F. Repishti, *La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera*, in «Annali di Architettura», 12, 2000, pp. 75-90.

REPISHTI 2006

F. Repishti, *I disegni per il pulpito dell'Antico Testamento del Duomo di Milano*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 265-272.

REPISHTI 2008

F. Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», 152, 2008, pp. 62-68.

REPISHTI 2009

F. Repishti, *Un «tabernacolo di metallo fatto da Jacobo di Duca siciliano secondo il disegno di messer Michel Angelo Bonaroti» per il Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», 157, 2009, pp. 33-38.

REPISHTI 2011

F. Repishti, «Et si sa che non è architetto aprobatò se non nel modo che fanno i principi». *Gli esordi di Pellegrino Tibaldi architetto*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti

del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 129-141.

REPISHTI 2017a

F. Repishti, *La Scuola dei Santi Quattro Coronati. Architetti, scultori e lapicidi del Duomo di Milano (1451-1786)*, Pioltello, Rotolito Lombarda, 2017.

REPISHTI 2017b

F. Repishti, *Martino Bassi architetto. I Dispareri in materia di architettura, et prospettiva. Con pareri di eccellenti, et famosi architetti, che li risolvono*, Pioltello, Rotolito Lombarda, 2017.

REPISHTI 2017c

F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi «è tenuto buono architetto, ma non intieramente huomo da bene». Guglielmo Gonzaga e gli architetti milanesi*, in *Architettura e urbanistica nei carteggi gonzagheschi. Contributi per l'età moderna*, atti del convegno, a cura di D. Sogliani, C. Togliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 53-64.

REPISHTI 2020

F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte di Milano*, in «Arte Lombarda», 189-190, 2020, pp. 57-66.

REPISHTI, SCHOFIELD 2004

F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*, Milano, Electa, 2004.

Restauri 1973

Restauri nelle Marche, catalogo della mostra, I-II, Urbino, s.e., 1973.

Restituzioni 2018

Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati. Diciottesima edizione, catalogo della mostra, a cura di G. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2018.

RICARDI 1988

F. Ricardi, *Le ante d'organo del Duomo di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», CXIV, 1988, pp. 77-98.

RICCARDI 2017

S. Riccardi, *Valerio Profondavalle pittore fiammingo a Milano e la tela di Andorno*:

questioni aperte, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia, critica, casi di studio*, atti del convegno, a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Fondazione Trivulzio-Bulzoni, 2017, pp. 239-256.

RICCI 1834

A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, I-II, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834.

RICCI 2018

M. Ricci, *Palazzo Ferretti ad Ancona: primo approccio e ipotesi sul progetto originario*, in *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti del convegno, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 109-119.

RICCI 2019a

M. Ricci, «*Deliberò edificare un palazzo novo...*». Angelo Ferretti nobile anconitano e il suo palazzo sul colle Guasco, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 71-94.

RICCI 2019b

M. Ricci, «*Fu tanto parziale di questo Virtuoso*». Su Angelo Ferretti committente di Pellegrino Tibaldi, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 133-146.

RICCI 2021

M. Ricci, «*E perché non sono in quelle parti architetti né ingegni di conto*». Pellegrino Tibaldi, Angelo Ferretti ed Ancona, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». Pellegrino Tibaldi e le Marche, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 71-83.

RIEGEL 1998

N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration. 1430-1563*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.

RILL 1971

G. Rill, *Bonomi, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 309-314.

RINCÓN ÁLVAREZ 2010

M. Rincón Álvarez, *Reflexiones en torno a una bóveda. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

RIVOLA 1656

F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano*, In Milano, per Dionisio Gariboldi, 1656.

ROCCA 1591

A. Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V. Pont. Max. in splendidiorem, commodioremq. locum translata...*, Romae, ex Typographia Apostolica Vaticana, 1591.

ROCCO 1939

G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini. "L'architetto di S. Carlo" e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano, Hoepli, 1939.

ROCCO 1940

G. Rocco, *La chiesa di San Raffaele in Milano*, in «*Rassegna di Architettura*», XII, 8, 1940, pp. 225-232.

ROCCO 1944

G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini Tibaldi all'Escuriale*, in *Munera. Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*, Como, Tipografia Editrice Emo Cavalleri, 1944, pp. 291-304.

ROMANI 1988

V. Romani, *Problemi di michelangiolismo padano. Tibaldi e Nosadella*, Padova, Antenore, 1988.

ROMANI 1990

V. Romani, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova, Antenore, 1990.

ROMANI 1997

V. Romani, *Primiticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 1997.

ROMANI 2021

V. Romani, *Intorno alla pala di Sant'Agostino*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». Pellegrino Tibaldi e le Marche, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 15-26.

ROMANO 1970

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città di confine*, Torino, Einaudi, 1970.

ROMANO 1985

G. Romano, *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra, a cura di P. Astrua, G. Romano, Milano, Electa, 1985, pp. 13-26.

ROSCI 1965

M. Rosci, *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1965.

ROSENBERG 2019

P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, I-IV, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2019.

ROSSETTI 2021

E. Rossetti, *Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII, 3, 2021, pp. 358-375.

ROSSI 1983

M. Rossi, *Novità per S. Maria delle Grazie di Milano*, in «Arte Lombarda», 66, 1983, pp. 35-70.

ROSSI 1988

M. Rossi, *Il consolidamento della scuola pittorica lariana*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Il Vaglio cultura arte, 1988, pp. 52-100.

ROSSO DEL BRENNA 1975

G. Rosso del Brenna, *Il ruolo di G. B. Castello il Bergamasco*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 619-624.

ROZZO 2019

L. Rozzo, *Il ciclo di Torre Garofoli e un documento inedito sulla cappella di Giustina*

Garofoli a Tortona, in «Iulia Dertona», LXX, 117, 2019, pp. 97-129.

RUGGERI 1982

U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni lombardi*, Milano, Electa, 1982.

RUGGERI 1988

F. Ruggeri, *Castelli, Francesco (1505 c.-1578)*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, II, Milano, NED, 1988, pp. 745-746.

RUGGERI 1996

F. Ruggeri, *Sovico, Michele*, in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, a cura di M. Navoni, Milano, NED, 1996, pp. 524-525.

RUSSO 2014

A. Russo, *Pellegrino Tibaldi architetto. Un progetto d'altare e qualche riflessione sugli altari del Duomo di Milano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVI, 2, 2014, pp. 237-245.

SACCHI 1989

R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 26-52.

SACCHI 1998

R. Sacchi, *Intorno al gonfalone di Sant'Ambrogio del Comune di Milano*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 140-143.

SACCHI 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano, LED, 2005.

SACCHI 2016a

R. Sacchi, *La bottega dei Bossi, pittori milanesi, per San Martino di Vignone*, in «Verbanus», XXXVII, 2016, pp. 3-22.

SACCHI 2016b

R. Sacchi, *Su Gaudenzio Ferrari, Tiziano e Giovanni Demio alle Grazie*, in «Memorie Domenicane», n.s., XLVII, 2016, pp. 459-484, 616-625.

SACCHI 2020a

R. Sacchi, *Artisti industriosi e speculativi. Paolo Morigia e il Quinto libro della «Nobiltà di Milano»*, Milano, LED, 2020.

SACCHI 2020b

R. Sacchi, «*Oh blessed, excellent mind and hands!*»: *Lomazzo's admiration for Gaudenzio Ferrari*, in *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, atti del convegno, a cura di L. Tantardini, R. Norris, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 18-39.

SACCO 2002

I. Sacco, *Su Domenico Salimbeni "falegname" di Lorenzo Lotto e Pellegrino Tibaldi*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti 2*, a cura di M. G. Fachechi, Pergola, Comune di Pergola, 2002, pp. 37-48.

SALA 1995

A. Sala, *Siste viator. Dagli archivi la storia del Santuario 1400-1600*, Saronno, Santuario Beata Vergine dei Miracoli, 1995.

SALA 2011-2012

A. Sala, *Ricerche su via Cappuccio 13*, elaborato triennale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

SALVAGNI 2013

I. Salvagni, *Nonni, Ottaviano, detto Mascherino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 708-714.

SÁNCHEZ CANTÓN 1923-1941

F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, I-V, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923-1933.

SANNAZZARO 2015

G. B. Sannazzaro, *San Gottardo in Corte*, Milano, Scalpendi, 2015.

SANTAGOSTINO 1671

A. Santagostino, *L'immortalità e la gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano [1671]*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1980.

SANTIAGO PÁEZ, HIDALGO CALDAS 2020

E. M. Santiago Páez, B. Hidalgo Caldas, *Provenienza dei disegni spagnoli e italiani del Cinquecento conservati nella Biblioteca Nacional de España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020, pp. 21-34.

SARACINI 1675

G. Saracini, *Notitie storiche della città d'Ancona già termine dell'antico Regno d'Italia con diversi avvenimenti nella Marca Anconitana, & in detto Regno accaduti*, In Roma, a spese di Nicolò Angelo Tinassi, 1675.

SCALISI 2019a

L. Scalisi, *Terranova, Carlo Aragona Tagliavia, duca di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 419-422.

SCALISI 2019b

L. Scalisi, *Da Palermo a Colonia. Carlo Aragona Tagliavia e la questione delle Fiandre (1577-1580)*, Roma, Viella, 2019.

Schede Vesme 1963-1968

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, I-III, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1968.

SCHIAVI 2005

L. C. Schiavi, *Il Santo Sepolcro di Milano. Da Ariberto a Federico Borromeo. Genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

SCHIAVI 2018

L. C. Schiavi, «*Civitatem supra montem positam*». *Storia, arte e devozione in San Sepolcro dalla fondazione al Novecento*, in *San Sepolcro svelato*, a cura di P. Brambilla Barcion, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2018, pp. 109-168.

SCHOFIELD 2004

R. Schofield, *Architecture and the Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Spaces*, in «*Annali di Architettura*», 16, 2004, pp. 79-120.

SCHOFIELD 2010

R. Schofield, *Un'introduzione al presbiterio del Duomo tra Vincenzo Seregni e Carlo Borromeo*, in «*Nuovi Annali. Rassegna di studi*

e contribuiti per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 43-66.

SCHOFIELD 2011

R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 143-163.

SCHOFIELD 2012

R. Schofield, *Carlo Borromeo in 1578: separating the Clergy from the Laity*, in *La Place du Choeur. Architecture et Liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*, atti del convegno, a cura di S. Frommel, L. Lecomte, R. Tassin, Paris, Picard, 2012, pp. 177-186.

SCHOLZ 1984

M. Scholz, *New Documents on Pellegrino Tibaldi in Spain*, in «The Burlington Magazine», CXXVI, 1984, pp. 766-768.

SCHOLZ-HÄNSEL 1987

M. Scholz-Hänsel, *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des XVI Jahrhundert. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*, Münster, Lit, 1987.

SCHOLZ-HÄNSEL 1992-1993

M. Scholz-Hänsel, *Las obras de Pellegrino Tibaldi en el Escorial: un resumen original del Arte italiano de su tiempo*, in «Imafronte», 8-9, 1992-1993, pp. 389-401.

SCOTTI 1972

A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in «L'Arte», n. ediz., V, 18-20, 1972, pp. 55-90.

SCOTTI 1977a

A. Scotti, *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX, 1977, pp. 221-250.

SCOTTI 1977b

A. Scotti, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 97-107.

SCOTTI 1990

A. Scotti, *Architettura e spazi urbani nell'opera di Pellegrino Pellegrini*, in «Arte Lombarda», 94-95, 1990, pp. 65-75.

SCOTTI 1997

A. Scotti, *Un disegno di architettura militare di Pellegrino Pellegrini e qualche riflessione a margine di alcuni fogli*, in «Studia Borromaica», 11, 1997, pp. 109-130.

SCOTTI 2005

A. Scotti Tosini, *Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Skira, 2005, pp. 191-223.

SCRASE 2011

D. Scrase, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge, together with Spanish Drawings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

SEGHESIO 2018-2019

C. Seghesio, *Andrea Rivalta, Andrea Rinaldi e il monumento equestre dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia*, in «Nuovi Studi», 23-24, 2018-2019, pp. 93-110.

SERATI 2015-2016

I. Serati, *Ottavio Semino (1527-1601): un pittore genovese a Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2015-2016 (relatore J. Stoppa).

SERATI 2021

I. Serati, *Sulla fortuna critica settecentesca di Pellegrino Tibaldi nelle Marche: l'epistolario tra Giuseppe Antonio Badia e Luigi Ferdinando Marsili*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno, a cura di A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 154-168.

SERRA 1932

L. Serra, *Un dipinto del Tibaldi per la Galleria Nazionale di Urbino*, in «Bollettino d'Arte», serie III, XXV, 9, 1932, pp. 420-421.

SETTIS 1992

S. Settis, *Introduzione*, in E. Hüttinger, *Case d'artista, Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. VII-XXIII.

SIGÜENZA 1605

J. de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial [1605]*, Madrid, Ediciones Turner, 1986.

SIMONSFELD 1902

H. Simonsfeld, *Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts*, in «Abhandlungen der historischen Klasse der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften», XXII, 1902, pp. 233-480, 482-575.

SOLDINI 1999

N. Soldini, *La cappella della Madonna dell'Albero*, in *Il giovane Borromini*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciulli, Milano, Skira, 1999, pp. 117-122.

SOLDINI 2007

N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

SORANZO 1611

G. Soranzo, *Lo Armidoro*, In Milano, appresso Gio. Giacomo Como libraro, 1611.

SOVICO 1549

M. Sovico, *Manuale sive (ut aiunt) Breviarium iuxta ritum Ambrosianae ecclesiae nuper recognitum*, Mediolani, impensis Nicolai Landriani, ac Andreae Opicini sociorum, 1549.

SOZZI 2012-2013

I. Sozzi, «*Questa translatione è una delle maggiori ch'a ricordo d'huomo sia sta fatta*». *Arti e apparati per una solennità religiosa milanese del 1582*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2012-2013 (relatore R. Sacchi).

SOZZI 2019

I. Sozzi, *Preistoria dell'Ambrosiana: dipinti da Carlo a Federico Borromeo*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti del convegno, a cura di A. Rocca, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 201-238.

SOZZI 2019-2020

I. Sozzi, *I Serbelloni: arti e committenze di una famiglia milanese tra Cinquecento e Seicento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali, a.a. 2019-2020 (relatore R. Sacchi).

Spagna 2018

Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti et al., Firenze, Giunti, 2018.

SPINOLA 1563

P. F. Spinola, *Opera. Poematon libri III. Carminum libri IIII. Epodon liber I. Carminum secularium liber I. Elegorum libri X. Hendecasyllaborum liber I. Epigrammaton libri III*, Venetiis, ex officina stellae Iordani Zileti, 1563.

SPIRITI 1996

A. Spiriti, *La vicenda artistica dalla fine del XVI secolo alla fine del XVII secolo*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, [Cinisello Balsamo], ISAL, 1996, pp. 397-432.

SQUIZZATO 2013

A. Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpendi, 2013.

SQUIZZATO 2019

A. Squizzato, *Dai codicilli testamentari (1607; 1611) all'atto di donazione del 1618: riflessioni per il lascito federiciano di opere d'arte all'Ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti del convegno, a cura di A. Rocca, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 119-148.

Stampa, libri 1992

Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo, a cura di N. Raponi, A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

STEEN HANSEN 1997

M. Steen Hansen, *Celebrating the Armenian Faith. Giorgio Morato and Pellegrino Tibaldi in the Cathedral of Ancona*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXIV, 1997, pp. 83-91.

STEEN HANSEN 2001

M. Steen Hansen, *The Poggi Chapel in S. Giacomo Maggiore, Bologna. New Documentation*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXVII, 2001, pp. 161-168.

STEEN HANSEN 2004

M. Steen Hansen, *Immigrants and Church Patronage in Sixteenth-Century Ancona*, in *Artistic Exchange and Cultural Transition in the Italian Renaissance*, atti del convegno, a cura di S. J. Campbell, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 327-354.

STEFANI PERRONE 1974

S. Stefani Perrone, *I «misterij» architettonici di Galeazzo Alessi al Sacro Monte di Varallo*, in G. Alessi, *Libro dei misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*, a cura di S. Stefani Perrone, I-II, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1974, pp. 11-55.

STEFANI PERRONE 1975

S. Stefani Perrone, *L'urbanistica del Sacro Monte e l'Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 501-516.

STOPPA 1995

J. Stoppa, *Documenti inediti su Virgilio del Conte*, in «Acme», XLVIII, 2, 1995, pp. 183-194.

STOPPA 1998

J. Stoppa, *Intagli lignei al Carmine di Milano. Giovan Pietro Appiano e Giovanni Quadrio*, in «Arte Lombarda», 122, 1998, pp. 49-59.

SYLVAIN 1884

Ch. Sylvain, *Histoire de saint Charles Borromée, Cardinal, Archevêque de Milan, d'après sa correspondance et des documents inédits*, I-III, Lille, Desclée, De Brouwer, 1884.

TAEGIO 1559

B. Taegio, *La villa. Dialogo*, In Melano, Francesco Moscheni, 1559.

TAFURI 1966

M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, Officina Edizioni, 1966.

TAKAHATAKE 2009

N. Takahatake, *Domenico Tibaldi's 'impressore': publishing Agostino Carracci's Prints in Bologna*, in «The Burlington Magazine», CLI, 2009, pp. 148-152.

TAMAGNI 1936

L. Tamagni, *Ricostruzione storico-artistica del Palazzo Reale di Milano*, tesi di laurea, Regia Università di Milano, Facoltà di Lettere, 1936 (relatore P. D'Ancona).

TANZI 1994

M. Tanzi, *Cremona 1560-1570. Novità sui Campi*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, LXXIX, 83, 1994, pp. 55-64.

TANZI 1999

M. Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

TANZI 2011

M. Tanzi, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano, Officina Libraria, 2011.

TERENZI 2002

E. Terenzi, *La gloria dei sovrani spagnoli nell'arte effimera milanese al tempo di Federico Borromeo: i temi e le commissioni*, in «Acme», LV, 3, 2002, pp. 59-81.

TERRA, BARTON THURBER 2011

R. Terra, T. Barton Thurber, *I progetti di Domenico e Pellegrino Tibaldi per la ricostruzione della cattedrale di Bologna e il programma edilizio del cardinale Paleotti*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 165-190.

TERZAGHI 2013

M. C. Terzaghi, *La cappella del Tribunale di Provvisione e la sua decorazione pittorica*, in *Le Cappelle di Palazzo dei Giureconsulti. Un patrimonio riconsegnato alla memoria della città*, Milano, Camera di commercio di Milano, 2013, pp. s.n.

TERZAGO 1664

P. M. Terzago, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae Patritii Mediolanensis industrioso labore constructum*, Tortona, per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1664.

- TERZAGO, SCARABELLI 1666
P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o Galeria adunata dal sapere e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese*, Tortona, Figliuoli del quondam Eliseo Viola, 1666.
- TESAURO 1657-1658
E. Tesauro, *Historia della Venerabilissima Compagnia della Fede catolica, sotto l'invocatione di San Paolo nell'Augusta Città di Torino*, I-II, In Torino, per Gio. Sinibaldo Stampator Regio, e Camerale, 1657-1658.
- TESTORI 1955a
G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo*, catalogo della mostra, Torino, Museo Civico di Torino e Centro culturale Olivetti d'Ivrea, 1955.
- TESTORI 1955b
G. Testori, *Inediti del Cerano giovane*, in «Paragone», 67, 1955, pp. 13-20.
- The Alana* 2014
The Alana Collection. Italian Paintings from the 14th to 16th Century, a cura di S. Chiodo, S. Padovani, Firenze, Mandragora, 2014.
- The Illustrated Bartsch* 1980
The Illustrated Bartsch. 39. Formerly Volume 18 (Part 1). Italian Masters of the Sixteenth Century, a cura di D. DeGrazia Bohlin, New York, Abaris Books, 1980.
- The Illustrated Bartsch* 1995
The Illustrated Bartsch. 39 Commentary 1. Italian Masters of the Sixteenth Century. Agostino Carracci, a cura di B. Bohn, New York, Abaris Books, 1995.
- The Illustrated Bartsch* 1995-1996
The Illustrated Bartsch. 39 Commentary 2. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci and Annibale Carracci, a cura di B. Bohn, I-II, New York, Abaris Books, 1995-1996.
- TIRLONI 1985
P. Tirloni, *I Danedi detti Montalto*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis Bergamo, 1985, pp. 375-515.
- TODERI, VANNEL 2000
G. Toderi, F. Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, I-III, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000.
- TORRE 1674
C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli Scult. & Stamp., 1674.
- TUNESI 2020
L. Tunesi, *Da «simplex ecclesia» a tempio: l'oratorio di San Matteo a Selvanesco, grangia certosina*, in «Arte Lombarda», 189-190, 2020, pp. 91-109.
- TURNER 2008
N. Turner, *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado*, catalogo della mostra, Hanover, University Press of New England, 2008.
- TUTTLE 1975
R. Tuttle, *Le opere di Galeazzo Alessi nel Palazzo Comunale di Bologna*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 229-237.
- TUTTLE 1982
R. Tuttle, *Against Fortifications. The Defense of Renaissance Bologna*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLI, 1982, pp. 189-201.
- TUTTLE 2011
R. Tuttle, *Un disegno della Fontana Vecchia di Bologna*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 121-128.
- TWIEHAUS 2002
S. Twiehaus, *Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke*, Berlin, Reimer, 2002.
- Una lettera* 2001
Una lettera inedita di Pellegrino Tibaldi (1527-1596), in *Munus amicitiae. Scritti per il 70° genetliaco di Floriano Grimaldi*, a cura di G. Paci, M. L. Polichetti, M. Sensi, Loreto, Tecnostampa, 2001, pp. 465-468.

Un siècle 2001

Un siècle de dessin à Bologne, 1480-1580. De la Renaissance à la Réforme tridentine, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, D. Cordellier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

VAN MANDER 1604

K. van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604). Preceded by The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, a cura di H. Miedema, I-VI, Doornspijk, Davaco, 1994-1999.

VANOLI 2015

P. Vanoli, *Il «Libro di lettere» di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015.

VAN REGTEREN ALTENA 1966

J. Q. van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm, AB Egnellska Boktryckeriet, 1966.

VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Snoeck-Ducaju, 2000.

VARALLO 2013

F. Varallo, *Architectures éphémères pour les funérailles espagnoles dans l'État de Milan*, in *Les funérailles princières en Europe XVIe-XVIIIe siècle. 2. Apothéoses monumentales*, atti del convegno, a cura di J. A. Chrościcki, M. Hengerer, G. Sabatier, Versailles, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2013, pp. 327-346.

VASARI 1550 e 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987.

VÁZQUEZ MARTINEZ 1946

A. Vázquez Martínez, *La venida de Federico Zúccaro a San Lorenzo del Escorial*, in «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», L, 1946, pp. 117-133.

VECCHIO 2009

S. Vecchio, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

VENTURELLI 2001

P. Venturelli, *L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Principe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e sull'accoglienza*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. 3, atti del convegno, a cura di J. Bravo Lozano, F. Labrador Arroyo, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 51-83.

Vera relatione s.d

Vera relatione del successo dell'archibuggiata tirata a S. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano et della conspiratione d'alcuni prevosti humiliati contro sua persona [s.d.], a cura di G. Bologna, Milano, La vita felice, 1995.

VIGO 1979

G. Vigo, *Finanza pubblica e pressione fiscale nello Stato di Milano durante il secolo XVI*, Milano, Banca Commerciale italiana, 1979.

VIRGILIO 1992

G. Virgilio, *Michelangelo Carminati e la decorazione cinquecentesca della chiesa di Santa Maria Rezzonico*, in «Arte Lombarda», 101, 1992, pp. 51-58.

VIRGILIO 1993

G. Virgilio, *S. Maria Rezzonico. Una presenza domenicana nel comasco*, Milano, ISAL, 1993.

VOLPI 1982

R. Volpi, *Compagnoni, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 661-663.

VOLTELINI 1892-1899

H. von Voltelini, *Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XIII, 1892, pp. XXVI-CLXXIV; XV, 1894, pp.

XLIX-CLXXIX; XIX, 1898, pp. I-CXVI; XX, 1899, pp. I-CXXIII.

WARBURG 1928-1929

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini* [1928-1929], a cura di M. Warnke, C. Brink, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.

WARD NEILSON 1996

N. Ward Neilson, *Daniele Crespi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1996.

WEBER 1994

C. Weber, *Legati e governatori dello Stato pontificio (1550-1809)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

WENGRAF 2011

P. Wengraf, *A bronze Bacchus wearing a Silenus mask, made for Antonio Londonio*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 2011, pp. 13-21.

WETHEY 1966-1975

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, I-III, London, Phaidon, 1966-1975.

Whitfield Fine Art 2008

Whitfield Fine Art. Exhibition, catalogo della mostra, London, s.e., 2008.

WINKELMANN 1986

J. Winkelmann, *Pellegrino Tibaldi*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Cassa di Risparmio, 1986, pp. 475-541.

WOLK-SIMON 1992

L. Wolk-Simon, *Fame, Paragone, and the Cartoon: The Case of Perino del Vaga*, in «Master Drawings», XXX, 1, 1992, pp. 61-82.

ZARCO CUEVAS 1931

J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de el Escorial (1566-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1931.

ZARCO CUEVAS 1932

J. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de el Escorial (1575-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932.

ZANCHI PESENTI 1983

P. Zanchi Pesenti, *Regesto*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare, 1983, pp. 224-237.

ZANI 1997

V. Zani, *Tre nuove tele di Giovan Pietro Gnocchi. Un inedito ciclo già in San Francesco a Como*, in «Periodico della Società Storica Comense», LIX, 1997, pp. 169-183.

ZANUSO 1998

S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in «Nuovi Studi», 5, 1998, pp. 85-109.

ZANUSO 2004-2005

S. Zanuso, *Le Veneri Borromeo: Annibale Fontana e Giovanni Antonio Abondio*, in «Nuovi Studi», 11, 2004-2005, pp. 163-176.

ZANUSO 2008a

S. Zanuso, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno, a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona, Scripta, 2008, pp. 273-295.

ZANUSO 2008b

S. Zanuso, *Marini, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 430-434.

ZANUSO 2010

S. Zanuso, *Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 85-102.

ZANUSO 2015a

S. Zanuso, «*Judith and Holofernes*». *Giovan Battista Maestri, called Volpino*, Milano, Carlo Orsi, 2015.

ZANUSO 2015b

S. Zanuso, *The 'Crucifixion' and the 'Last Supper': two bronzes by Francesco Brambilla for Milan Cathedral*, in «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 764-768.

ZANUSO 2016

S. Zanuso, *Aggiunte a Giovan Battista Maestri detto Volpino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714*, atti del convegno, a cura di

A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi, 2016, pp. 307-311.

ZERI 1950

F. Zeri, *The Master of the Stockholm "Pietà"* [1950], in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, Umberto Allemandi, 1988, pp. 351-352.

ZUCCARI 1997

A. Zuccari, *Federico Zuccari e l'Escorial*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno, a cura di B. Cieri, Milano, Electa, 1997, pp. 21-44.

ZUCCARO 1608

F. Zuccaro, *Il passaggio per l'Italia, con la dimora di Parma...*, In Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, al pozzo rosso, 1608.