



1 Pellegrino Tibaldi, progetto definitivo di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria (particolare).
Londra, Royal Institute of British Architects, Library Drawings & Archives Collections, inv. 29069

Pellegrino Tibaldi architetto Un progetto d'altare e qualche riflessione sugli altari del duomo di Milano

Antonio Russo

Il curriculum di un architetto è composto oggi come in passato di progetti eseguiti, ma anche di proposte irrealizzate; di queste a volte rimangono gli elaborati grafici i quali, se contestualizzati, si rivelano documenti essenziali per la biografia dell'artista, permettendoci di comprendere aspetti sconosciuti della produzione del loro autore.

È questo il caso di un disegno conservato al Royal Institute of British Architects di Londra (figg. 1, 2),¹ a oggi considerato di anonimo, che qui si intende restituire a Pellegrino Tibaldi (1527–1596).² Il disegno raffigura un altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria, come indicano gli attributi della figura femminile rappresentata nella nicchia centrale – la ruota chiodata e la palma del martirio –, e va messo in relazione con un altro foglio conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano,³ già attribuito a Tibaldi⁴ ma mai discusso, dove è rappresentato lo stesso soggetto (fig. 3). L'analisi dei due disegni permette di discutere l'attribuzione, di ipotizzare la destinazione dell'altare e di indagare l'in-

fluenza che il progetto ebbe nella definizione di alcuni altari del duomo di Milano, dove, come è noto, operò l'architetto.

I due disegni mostrano la stessa tecnica esecutiva, con l'aggiunta, nel foglio londinese, dell'ombreggiatura a inchiostro diluito, che rende tridimensionali le colonne libere e le tre figure della composizione, e sono l'uno sequenziale all'altro: nella fattispecie il disegno dell'Ambrosiana rappresenta il progetto preliminare dell'altare e il foglio del RIBA quello definitivo. Infatti il primo, oltre ad essere incompleto, prevede due varianti per i particolari dell'edicola intorno alla nicchia, una delle quali, quella di destra, è la soluzione adottata nel foglio londinese. L'attribuzione del disegno milanese a Tibaldi è suffragata dall'elevata qualità esecutiva e compositiva del disegno del RIBA, espressa *in nuce* già nel primo. Che i due disegni vadano ricondotti all'architetto valsoldese è confermato dalle loro caratteristiche architettoniche e figurative. Per quanto riguarda le prime, torna in favore di Pellegrino l'ordine di colonne corinzie

¹ Londra, RIBA, Library Drawings & Archives Collections, inv. 29069, mm 406 × 267, penna e inchiostro color seppia, ombreggiature a inchiostro color seppia diluito su carta, tracce di matita. Il disegno fa parte della Burlington Devonshire Collection, timbro Lugt 719, carta priva di filigrana.

² Sulla questione dei disegni di Tibaldi cfr. Aurora Scotti, "Un disegno di architettura militare di Pellegrino Pellegrini e qualche riflessione a margine di alcuni fogli", in: *Pellegrino Tibaldi pittore e architetto dell'età borromaica*, a cura di Marco Rossi/Alessandro Rovetta (= *Studia borromaica*, XI [1997]), pp. 109–130, in particolare pp. 115–119, dove la studiosa ipotizza che l'architetto si servisse di una bottega nell'elaborazione grafica dei suoi progetti.

³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 272 inf. 2, mm 434 × 278, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, timbro Biblioteca Ambrosiana di Milano, carta priva di filigrana.

⁴ Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo 1976, pp. 31 e 161; *idem*, "Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)", in: *Paragone*, XXXV (1984), 413, pp. 3–35: 32, nota 54; *idem*, in: *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di *idem*/Maria Teresa Caracciolo/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2008, p. 98; Adele Buratti Mazzotta, "Introduzione", in: Pellegrino Pellegrini, *L'Architettura*, a cura di Giorgio Panizza, Milano 1990, pp. IX–LVIII: XXX, tav. VI; Giulia Benati, "Gli altari pellegrineschi: proposta di cronologia", in: *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano: nuove acquisizioni critiche e documentarie*, atti del convegno Milano 2010, a cura di *eadem*/Francesco Repishti (= *Nuovi Annali: Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano*, II [2010]), pp. 183–214: 185, nota I4, dove è riportata un'errata collocazione del disegno.



2 Pellegrino Tibaldi, progetto definitivo di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria.
Londra, Royal Institute of British Architects, Library Drawings & Archives Collections, inv. 29069



3 Pellegrino Tibaldi, progetto preliminare di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 272 inf. 2



4 Milano, chiesa di San Fedele, particolare del primo ordine della facciata



5 Pellegrino Tibaldi, progetto definitivo di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria (particolare). Londra, Royal Institute of British Architects, Library Drawings & Archives Collections, inv. 29069

definito secondo gli stessi elementi che l'architetto usa in altre sue fabbriche: l'ordine della navata del Santuario di Rho e il corinzio della facciata della chiesa di San Fedele a Milano. Si osservi che in quest'ultimo caso la trabeazione è definita in maniera identica a quella del disegno di Londra (figg. 4, 5), seguendo il modello dell'ordine del pronao del Pantheon e, con ancor più precisione, secondo l'ordine maggiore interno del monumento romano.⁵ Un'interessante variazione, nel disegno londinese, è l'uso di una base corinzia a un solo astragalo (o tondino, come lo definisce Tibaldi⁶) e non a due come l'architetto propone nel trattato e realizza nelle sue architetture, ad esempio nella base dell'ordine corinzio della chiesa gesuita milanese; fa eccezione l'ordine in San Vittore al Corpo a Milano, dove Pellegrino succedette a Vincenzo Seregni (1509–1594) al quale, forse, va attribuita la scelta della base a un astragalo. A ogni modo anche per questa eccezione Tibaldi poteva riferirsi al modello del Pantheon, dove il secondo ordine interno è caratterizzato da questo tipo di base.⁷

Nel complesso l'impianto dell'altare trova un riferimento nel monumento funebre (1566) a papa Paolo IV (1555–1559) di Pirro Ligorio in Santa Maria sopra Minerva a Roma, probabilmente noto a Pellegrino.

⁵ Sulla funzione del Pantheon come modello nell'architettura di Tibaldi si veda Stefano Della Torre/Richard V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, pp. 58 e 288.

⁶ Pellegrini (nota 4), p. 303. Il termine 'tondino' è usato anche da Serlio e Palladio: cfr. Sebastiano Serlio, *L'architettura: i libri I–VII e Extraordinario nelle*

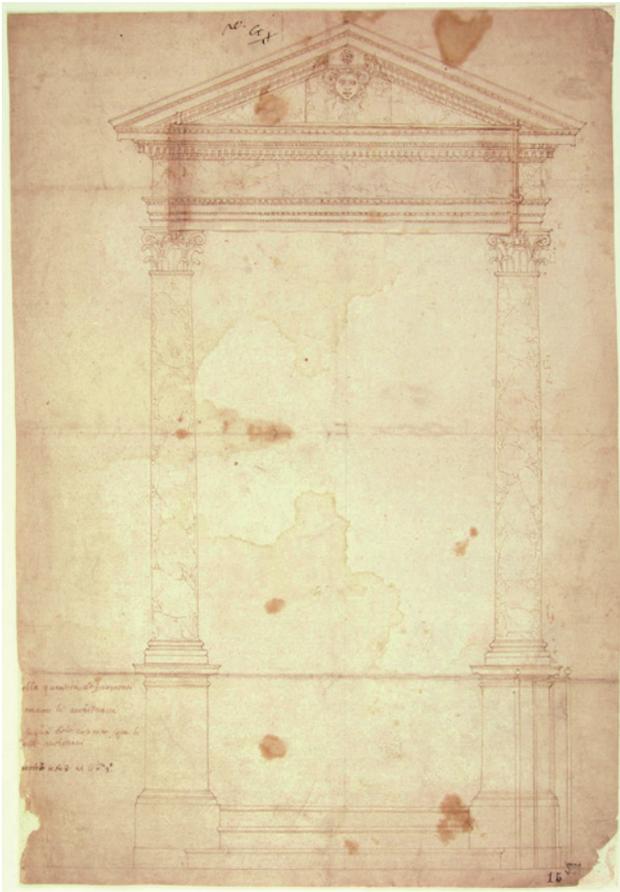
Passando ai particolari decorativi si notino le mensole alla base dell'edicola con la figura della santa, presenti tali e quali nelle nicchie del secondo ordine della facciata del San Fedele, simili a quelle al pian terreno di Palazzo Grifoni a Firenze, non tanto per lo sviluppo della spirale quanto per la divisione in due parti. Proseguendo, si osservino gli elementi posti all'interno del timpano dell'edicola – una mensola a forma di cuneo sostenuta da una testa di cherubino – che si ritrovano simili in un disegno per il baldacchino del battistero del duomo milanese (fig. 6),⁸ con la variante della testa muliebree al posto del cherubino; pure la piccola patera sovrapposta alla mensola si riscontra in molte architetture di Tibaldi: anche in questo caso un esempio se ne trova nella chiesa di San Fedele, ovvero nelle nicchie al primo livello della facciata (fig. 7).

Altri elementi che rimandano all'architetto valsoldese sono i 'peducci' incastonati sulla parete di fondo nel disegno londinese, un *pastiche* di caratteri dorici (per via delle *guttae*) e ionici (per la presenza delle volute sommitali): quasi reperti archeologici decontestualizzati e giustapposti alla composizione – un modo di fare non inconsueto a Pellegrino, che si riscontra ad esempio nelle fasce a meandro incorniciate sopra i coretti all'interno del San Fedele. Sono questi un'invenzione di grande creatività for-

prime edizioni, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano 2001, I, *Libro Quarto* (Venezia 1537), c. XXXVIv; Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570), a cura di Licisco Magagnato, Milano 1980, pp. 50sg.

⁷ Della Torre/Schofield (nota 5), pp. 58–60.

⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 251 inf. I5; il disegno è pubblicato in: Luca Beltrami, "Disegni di architettura: serie di esempi di disegni



6 Pellegrino Tibaldi, progetto per il battistero del duomo di Milano. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 251 inf. 15



7 Milano, chiesa di San Fedele, facciata, particolare di una nicchia al primo livello

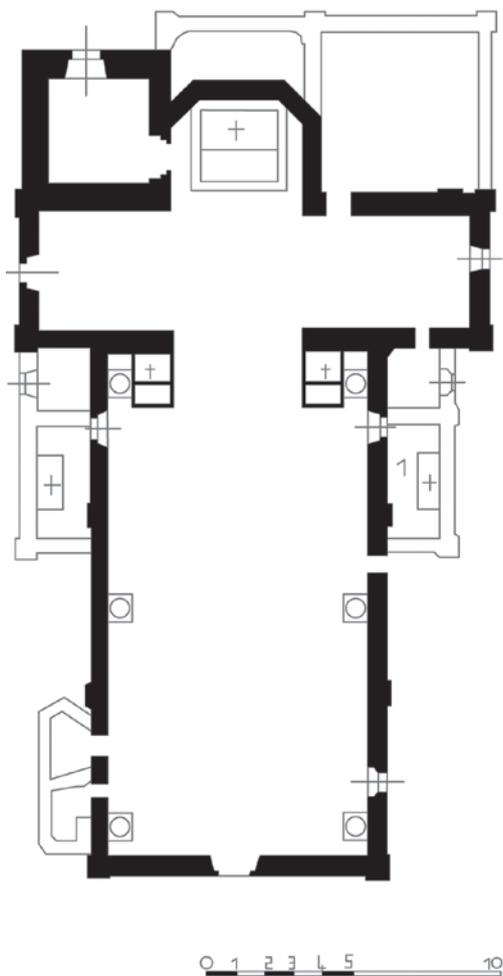
male e compositiva, e rappresentano uno dei particolari che confermano l'autografia del disegno del RIBA in quanto assenti nel disegno dell'Ambrosiana, che, come si è detto, precede il foglio londinese. Non è ipotizzabile infatti che questi elementi siano frutto di un'altra mano, sia pure di un aiutante di bottega sotto la direzione dell'architetto.

Per ciò che riguarda l'apparato figurativo, le tre sculture sono tracciate con grande efficacia espressiva e il loro carattere stilistico

corrisponde alla produzione pittorica di Tibaldi a partire dall'*Arcangelo Michele* della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo a Roma; di grande effetto sono i due angeli reggicornice, che condensano in un solo gesto l'eredità michelangiotesca di Pellegrino. A questi elementi va aggiunta la coerenza dell'impianto, conferitagli dalla perfetta continuità tra l'architettura e l'apparato figurativo che, unita ai rapporti stretti con la fabbrica del San Fedele summenzionati e ai caratteri descritti a seguire, fa supporre che i due

originali di architettura dal secolo XIV al XVIII", in *L'edilizia urbana*, IX, 1900, ripubblicato in: *Luca Beltrami e il Duomo di Milano: tutti gli scritti riguardanti la cattedrale pubblicati tra il 1881 e il 1914*, a cura di Antonio Cassi Ramelli, Milano 1964, pp. 316sg. Si vedano anche Luisa Cogliati Arano, "Disegni inediti alla Biblioteca Ambrosiana, il gruppo F. 251 inf.", in: *Il Duomo di Milano*, atti del convegno Milano 1968, a cura di Maria Luisa Gatti Perer,

Milano 1969, I, pp. 168–174: 173; Aurora Scotti, "L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi", in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XIX (1977), pp. 221–250, fig. 125; Della Torre/Schofield (nota 5), pp. 28 e 30. Da ultimo cfr. Francesco Repishti, "Un primo progetto per il nuovo battistero di Milano", in: *Pellegrino Tibaldi* (nota 2), pp. 179–192: 187.



8 Pianta della chiesa di Santa Maria Assunta a Pavia; le murature campite di nero rappresentano l'impianto esistente nel XVI sec. (elaborazione dell'autore sulla base del rilievo pubblicato in Zecchinelli/Belloni [nota 18], p. 87)

disegni vadano datati ai primi anni del periodo milanese dell'architetto, tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta.⁹

Alle scelte adottate da Tibaldi in quegli anni riporta infatti l'utilizzo della pietra mischia, indicata nel disegno preliminare con l'iscrizione "machiate" nelle specchiature dei piedistalli e nel disegno definitivo con sottili venature – si osservino i fusti delle colonne, le specchiature dei piedistalli e del timpano, come pure il fregio; ne sono esempi l'impiego della stessa pietra per le colonne e le specchiature dei timpani del battistero del Duomo, la prima opera di cui si occupò l'architetto appena nominato a capo della fabbrica della cattedrale milanese (1567), e poco più tardi i fusti delle colonne dello scurolo sotto il presbiterio della stessa chiesa.¹⁰

Che il disegno del RIBA sia da considerare autografo lo dimostra anche il *ductus* grafico che lo caratterizza. Ne è conferma il confronto con altri disegni certamente di Pellegrino come quello per il battistero (fig. 6), dove ritroviamo la stessa tecnica di indicare la marmorizzazione della pietra, oppure la sezione longitudinale per la chiesa di San Fedele (Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 251 inf. 59),¹¹ dove il trattamento delle colonne libere della navata e dell'ombra che proiettano sulla parete corrisponde perfettamente al disegno londinese.

Sui due fogli non è segnata la scala metrica, il che rende difficile ipotizzare le dimensioni previste per la struttura. Misurando gli elementi architettonici nei due disegni si può constatare che le proporzioni sono leggermente variate: l'ordine di colonne nel foglio milanese ha infatti un rapporto modulare di 1:10, cioè l'altezza complessiva della colonna (fusto più base e capitello) è dieci volte il diametro all'imoscapo, tanto quanto Tibaldi prescrive nel suo trattato,¹² mentre nel disegno londinese il rapporto è di circa 1:10,5. La scelta di colonne più snelle potrebbe essere motivata dal fatto che esse reggono un timpano spezzato e addossato alla muratura preesistente, riflettendo quanto aveva prescritto Serlio.¹³ L'ordine dell'altare si caratterizza per un ulteriore 'accomodamento': la presenza dell'elemento frapposto tra la

⁹ Sebbene, come è noto, già dal 1564 Pellegrino fosse occupato nella progettazione del Collegio Borromeo. Sugli esordi di Tibaldi architetto cfr. Francesco Repishti, "Et si sa che non è architetto aprobato 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 Bologna 2006, a cura di Francesco Ceccarelli/Deanna Lenzi, Venezia 2011, pp. 129–142.

¹⁰ Sullo scurolo da ultimo cfr. Jessica Gritti, "Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano", in: *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi* (nota 4), pp. 67–83, con aggiornamento bibliografico.

¹¹ Riprodotto ad esempio in Della Torre/Schofield (nota 5), fig. 90, p. 140.

¹² Pellegrini (nota 4), p. 302.

¹³ Serlio (nota 6), *Libro Quarto*, cc. LXVv–LXVIr.

base e il piedistallo, quasi un secondo piedistallo. Questo zoccolo intermedio può avere come riferimento il medesimo elemento presente nell'ultimo ordine del Colosseo (già usato dal Quattrocento, ad esempio nell'ordine corinzio della facciata del Palazzo Riario a Roma), sebbene il motivo del loro inserimento sia differente: mentre nell'anfiteatro romano ha una funzione di correzione ottica, nell'altare permette la continuità di membrature tra l'ordine e la mensa. Questa disposizione ha come conseguenza la riduzione in altezza del piedistallo rispetto a quanto prescrive Tibaldi nel suo trattato, ovvero un terzo della colonna.¹⁴

Non sappiamo come il disegno del RIBA sia giunto nella raccolta londinese, ma forse è proprio la natura di progetto definitivo a giustificare l'attuale collocazione, a differenza del disegno preliminare, il quale è probabilmente rimasto in mano all'autore e poi confluito come altri suoi disegni nella raccolta milanese.

Nell'ambito di un contributo sugli altari del duomo di Milano, Giulia Benati ha notato l'assenza di disegni di Tibaldi per gli altari della cattedrale lombarda, "eccetto forse" il foglio dell'Ambrosiana.¹⁵ Il progetto in realtà non sembra avere a che fare direttamente con gli altari del Duomo, dove non si conserva e neppure è documentato un altare dedicato esclusivamente a santa Caterina d'Alessandria.¹⁶ Esso però risulta di grande interesse per la soluzione compositiva che raffigura, se si considera l'opera svolta dall'architetto nella definizione degli altari nel duomo milanese, e per il frangente in cui si può collocare il progetto; negli stessi anni, infatti, il cardinale Carlo Borromeo predisponendo la riforma interna della cattedrale lombarda e stendeva le disposizioni in merito, che sarebbero state pubblicate nel 1577 nelle sue *Instructiones fabricae*.¹⁷

Nella carriera di Tibaldi, invero, l'unica occasione per mettere a punto un progetto per un altare dedicato alla santa martire è legato ai rapporti che l'architetto ebbe con la sua città natale, Puria, e con la chiesa del paesino della Valsolda dedicata a santa Maria Assunta. Come è noto, è stato ipotizzato che Pellegrino abbia progettato il rifacimento dell'antica chiesa quattrocentesca,

soprattutto dell'interno, che richiama, con minore efficacia, l'impianto del San Fedele di Milano.¹⁸ Dai documenti a disposizione sappiamo che nella chiesa esisteva un altare dedicato a santa Caterina da Giovan Pietro Muttoni e Tebaldo Pellegrini (Tibaldi) (1490 ca.–1563), rispettivamente suocero e padre dell'architetto, come cappella di patronato della famiglia.¹⁹ Da una visita pastorale del 1578 sappiamo anche che già da tempo si voleva demolire quell'altare e trasferire la dedicazione all'altare maggiore o costruirne uno nuovo.²⁰ A quella intenzione potrebbero riferirsi i due disegni qui discussi, e la dedicazione alla santa martire potrebbe essere stata motivata dal nome della moglie di Pellegrino, Caterina Muttoni, figlia di Giovan Pietro.²¹ Appare plausibile l'ipotesi che Tibaldi abbia progettato un altare per rendere omaggio alla santa matronimica della moglie, nel luogo natale di entrambi, considerato il valore identitario che la comunità d'origine rappresentava per l'artista.²² Nel 1570 Pellegrino scriveva da Puria a Carlo Borromeo perorando la causa degli abitanti del piccolo borgo, che chiedevano al cardinale di non sostituire il parroco;²³ questo fatto getta luce sul forte legame tra l'architetto e la comunità, in merito proprio alla chiesa parrocchiale negli anni in questione.

Con molta probabilità l'altare non venne realizzato, ma il progetto, per impostazione e proporzioni, sembra essere compatibile con le misure della navata della chiesa quattrocentesca (fig. 8); nella fattispecie l'altare avrebbe potuto addossarsi alla parete dove oggi si apre l'arco che dà accesso alla cappella dedicata alle sante Eurosia, Lucia e Caterina d'Alessandria (fig. 8, n. 1), che assunse l'attuale configurazione agli inizi del Seicento. Sotto questa ipotesi, l'altare sarebbe sporto dal muro per mezzo delle quattro colonne libere e avrebbe accolto nel mezzo del timpano spezzato l'originaria monofora che illuminava la navata,²⁴ integrandosi coerentemente con la preesistenza quattrocentesca.

Se si accetta la destinazione del progetto d'altare per la chiesa di Puria, allora i due disegni di Tibaldi rappresentano gli unici documenti grafici relativi all'interessamento dell'architetto verso l'edificio ecclesiastico della città natale, nell'assenza di prove su

¹⁴ Pellegrini (nota 4), p. 303 e nota 4.

¹⁵ Benati (nota 4), p. 185, nota 14.

¹⁶ Nel lato sud-est del transetto esisteva già all'epoca l'altare della Presentazione che è dedicato anche ai santi Giorgio, Martino e Caterina d'Alessandria.

¹⁷ Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II* (1577), a cura di Stefano Della Torre/Massimo Marinelli, Città del Vaticano 2000, pp. 44sg.

¹⁸ Da ultimo cfr. Eleonora Lisi/Laura Stirnimann, *La chiesa di Santa Maria Assunta di Puria in Valsolda: rilievo e analisi delle fasi costruttive*, tesi di laurea specialistica in architettura, relatore Stefano Della Torre, Politecnico di Milano, a.a. 2011/12, con bibliografia precedente, all'interno della quale si veda in particolare Mariuccia Zecchinelli/Luigi Mario Belloni, *La Santa Maria di Puria in Valsolda*, Valsolda 1994.

¹⁹ Scotti (nota 8), p. 247, nota 34; Marzia Giuliani, "Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini", in: *Pellegrino Tibaldi* (nota 2), pp. 47–69: 50.

²⁰ Scotti (nota 8), p. 247, nota 34.

²¹ Giuliani (nota 19), p. 50.

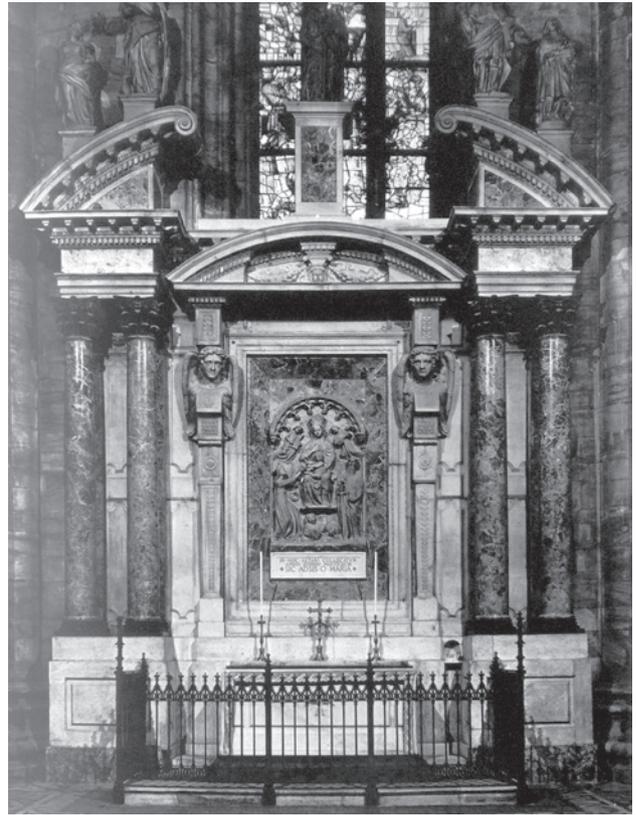
²² *Ibidem*, pp. 49–52.

²³ La lettera del 12 ottobre 1570 è pubblicata in: Giovanni Rocco, *Pellegrino Pellegrini "L'architetto di S. Carlo" e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939, p. 210. Sul soggiorno di Tibaldi a Puria nel 1570 cfr. anche Scotti (nota 8), p. 233.

²⁴ Sulla presenza di monofore quattrocentesche alte e strette aperte nelle pareti della navata della chiesa cfr. Giuseppe Rocchi, "Di alcune architetture attribuite a Pellegrino Tibaldi: valutazione", in: *Arte Lombarda*, 94–95 (1990), 3/4, pp. 31–54: 53, nota I.



9 Milano, duomo,
altare di sant'Ambrogio



10 Milano, duomo,
altare della Virgo Potens.

un suo diretto coinvolgimento nel rifacimento dell'interno della chiesa.

Riguardo ai motivi dell'abbandono del progetto non abbiamo informazioni utili, ma il suo valore consiste, come detto, nella concomitanza con la ricerca di un modello da adottare per gli altari del duomo milanese e nell'influenza che può aver avuto nella realizzazione di alcuni di essi. Va rilevata, nello specifico, la diretta ascendenza da questo degli altari dedicati a sant'Ambrogio e alla Virgo Potens (figg. 9, 10) posti in fondo alle navate laterali verso il transetto nel duomo di Milano. Come si può vedere dal

confronto i due manufatti, eseguiti tra il 1591 e il 1594 (1595 per la statuaria),²⁵ presentano la stessa impostazione, caratterizzata dal binato di colonne libere corinzie e dal timpano spezzato.

Sebbene i due altari milanesi siano stati giustamente espunti dal catalogo di Tibaldi,²⁶ non è stata messa in evidenza finora la derivazione di questi dal progetto d'altare dedicato a santa Caterina i cui disegni – soprattutto quello conservato all'Ambrosiana – potevano essere noti a Martino Bassi (1542–1591), architetto della fabbrica fino al 1591, quando si dispose la realizzazione dei due altari.²⁷ D'altra parte l'aspetto più interes-

²⁵ Benati (nota 4), p. 201.

²⁶ La riforma degli altari del Duomo di Milano è stata di recente indagata da Giulia Benati, la quale ha proposto una nuova cronologia dei manufatti che in maniera acritica sono stati direttamente o indirettamente considerati opera di Tibaldi. La studiosa ha sviluppato una serie di considerazioni basate sulla rilettura dei documenti già conosciuti, ma male interpretati, e sulla interpretazione della documentazione inedita rinvenuta, che le hanno permesso di giungere alla conclusione che gli unici altari direttamente ri-

conducibili al disegno di Tibaldi sono quelli di santa Tecla (già altare della Madonna dell'Altare) e di santa Agnese, posti nel transetto sul lato prospiciente il presbiterio; cfr. *ibidem*, pp. 204 e 190 per ciò che riguarda gli altari di sant'Ambrogio e della Virgo Potens.

²⁷ Si ricordi che, secondo quanto dichiarato da Aurelio Luini e Francesco Brambilla il 18 giugno 1586, Tibaldi avrebbe lasciato più di 200 disegni alla Fabbrica del Duomo; cfr. Della Torre/Schofield (nota 5), p. 46, nota 48; Benati (nota 4), p. 185, nota 14.

te del progetto di Tibaldi va ritrovato nell'adozione dell'ordine binato di colonne libere, che bene si adatta alla larghezza delle pareti delle navate laterali della cattedrale milanese, e del timpano spezzato, che permette l'incastro con le vetrate gotiche preesistenti. Un'impostazione ripresa tale e quale nei due altari realizzati, sebbene essi appaiano un po' sgraziati sia nelle proporzioni, per l'ampiezza dell'edicola che allarga molto l'ordine binato, sia per l'esuberanza degli intagli, differente dalla rigorosa partitura del disegno di Tibaldi.²⁸

Un ultimo aspetto va indagato, cioè quanto il progetto d'altare per santa Caterina corrisponda alle disposizioni dettate dal cardinale Borromeo nelle *Instructiones*, secondo le quali, nel caso non si abbia spazio per eseguire cappelle o altari a emiciclo, si dovranno realizzare "altari a ridosso della parete, sostenendoli con due colonne o altri decorosi sostegni a una certa distanza dalla parete stessa, uno sul lato destro e l'altro sul sinistro congiunti tra loro nella parte superiore con una volta o struttura simile".²⁹ In altre parole, memore probabilmente degli altari del Pantheon, Carlo Borromeo suggerisce di dare la forma di un'edicola agli altari da addossare alle pareti di una chiesa, così come fece Giorgio Vasari sulle pareti delle navate laterali delle chiese di Santa Maria Novella e di Santa Croce a Firenze con l'apporto progettuale di Francesco da Sangallo.³⁰ Rispetto alle disposizioni del Cardinale e a quanto eseguito nella basilica francescana, dove le edicole raggiungono la base delle monofore preesistenti, ma senza entrare in relazione con esse, Tibaldi sembra far scaturire le proporzioni e il partito architettonico dell'altare dalla parete di cui avrebbe dovuto far parte, integrando con il timpano spezzato l'altare nella struttura preesistente. Pur usando un repertorio all'antica, l'architetto procede a una relazione chiara tra i due sistemi architettonici: una soluzione evidentemente efficace per la configurazione architettonica del duomo milanese e pertanto adottata nella definizione dei due altari di sant'Ambrogio e della Virgo Potens, quando ormai Tibaldi era partito per la Spagna e a dirigere il cantiere della cattedrale vi erano altri ingegneri della Fabbrica.

Referenze fotografiche

Royal Institute of British Architects, Londra: figg. 1, 2, 5. –
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano/De Agostini Picture Library:
figg. 3, 6. – Autore: figg. 4, 7, 8. – Da *Il Duomo di Milano* (nota 8):
fig. 9. – Da Benati (nota 4): fig. 10.

²⁸ Si osservi la presenza di dentelli e mensole nei timpani degli altari costruiti, ove nel disegno sono previste solo le mensole. Si ricordi che già Sebastiano Serlio (nota 6), *Libro Quarto*, c. XLVIIIv, sconsigliava l'uso di entrambi gli elementi nella cornice; ciononostante Tibaldi li propone nel suo trattato e li adotta nella cornice dell'ordine interno di San Gaudenzio a Novara. Nel merito cfr. Della Torre/Schofield (nota 5), p. 288.

²⁹ Borromeo (nota 17), pp. 44sg.; Benati (nota 4), p. 207.

³⁰ Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 209–214.

Umschlagbild | Copertina:
Pellegrino Tibaldi, progetto definitivo di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria
(Detail aus Abb. 2, S. 238 | Dettaglio da fig. 2, p. 238)

ISSN 0342-1201

Stampa: Alpi Lito, Firenze
novembre 2014