

## PELLEGRINO TIBALDI E LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA, BOLOGNA E LE MARCHE

*VALENTINA BALZAROTTI*

Una prima riflessione su Pellegrino Tibaldi stuccatore deve necessariamente confrontarsi con un problema storiografico, che interessa più in generale l'uso dello stucco. Se al Tibaldi pittore e architetto sono stati dedicati numerosi studi, talvolta anche precoci nel percorso di rivalutazione della Maniera, la sua attività di stuccatore, ampiamente registrata dalle fonti, è argomento ancora per troppi versi trascurato<sup>1</sup>.

Le prime ipotesi a riguardo risalgono al 1976, quando Bernice Davidson propose che il soggiorno romano di Tibaldi dovesse cadere ben prima del 1547, anno in cui, secondo Vasari, Pellegrino sarebbe

Un ringraziamento speciale a Serena Quagliaroli, che mi ha coinvolto in questo lavoro e che non ha mai fatto mancare un confronto costante, segnalazioni e consigli; a Giulia Spoltore, che mi ha accolto e guidato nel seminario; a Giulia Daniele, per l'assiduo scambio di idee sulle comuni ricerche; a professori e colleghi che hanno arricchito questo lavoro: Barbara Agosti, Dario Beccarini, Camilla Colzani, Alessandra Cosmi, Silvia Ginzburg, Ilaria Giuliano, David Lucidi, Livia Nocchi, Matteo Procaccini, Maurizio Ricci, Vittoria Romani, Alessia Ulisse. Sono grata inoltre all'Accademia delle Scienze dell'Università di Bologna per avere concesso i ripetuti sopralluoghi e la campagna fotografica.

<sup>1</sup> Si veda l'incipit del primo capitolo di ROMANI 1997, p. VII.

arrivato a Roma<sup>2</sup>. Anticipando l'arrivo dell'artista nell'Urbe al 1543, la studiosa ipotizzava che la sua carriera fosse cominciata nell'*équipe* di stuccatori impiegati da Perino del Vaga nella volta della sala Regia, per poi proseguire a Castel Sant'Angelo<sup>3</sup>. La Davidson individuava tre disegni preparatori progettati da Tibaldi o copie da questi eseguite da perduti fogli di Perino per gli stucchi della volta della sala Paolina<sup>4</sup>. L'ipotesi di una formazione romana di Tibaldi stuccatore era sostenuta in ragione di un «most exceptional and individualistic style of stucco work» che Pellegrino avrebbe introdotto di lì a poco a Bologna<sup>5</sup>.

Molti anni dopo Vittoria Romani ridefinendo il rapporto tra Perino e Tibaldi, soprattutto all'altezza cronologica dei lavori a Castel Sant'Angelo, discuteva le problematiche di questo primo tentativo di ricostruzione a opera della Davidson, ma concordava sulla necessità di anticipare la discesa di Pellegrino da Bologna a Roma,

<sup>2</sup> DAVIDSON 1976, p. 409; VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 148.

<sup>3</sup> Rispetto alla data indicata da Vasari, la studiosa retrodatava la presenza di Tibaldi a Roma spostando l'attribuzione, da Perino al giovane artista, di alcuni disegni per le finestre della sala Regia in Vaticano, i cui lavori si datano al 1543 e per le quali la Davidson individuava la copia cinquecentesca di un disegno di Bonaccorsi e altri fogli relativi a questa decorazione cfr. DAVIDSON 1976, pp. 407-411. Si tratta di un disegno di *Grottesche* dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (inv. 554), quattro frammenti di un unico cartone conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (= GDSU) raffiguranti due mascheroni (inv. 998 Ea; 998 Eb) e due cariatidi (inv. 999Ea; 999Eb) e dubitativamente un foglio di Oxford per uno stemma papale (p. 410, n. 24). Mentre il disegno di Francoforte è stato in seguito ritenuto copia da Perino, i quattro frammenti, già attribuiti dalla Davidson a Tibaldi nella mostra del 1966, sono stati riportati nel catalogo di Bonaccorsi da Vittoria Romani e inclusi da Elena Parma nella mostra su Perino del 2001. *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 64-65, nn. 64-67, figg. 64-67; ROMANI 1990, pp. 35-36, figg. 26, 28-29, 31; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 286-289, nn. 156-159.

<sup>4</sup> DAVIDSON 1976, p. 410, nota 80. Si tratta di un *Combattimento di figure marine* (Dijon, Musée Magnin, inv. 16) e *Giochi di Ninfe e tritoni* (LOAN EXHIBITION 1970, fig. 134) riferibili ai cammei in stucco bianco e un foglio con *Due genii* (Chatsworth, inv. 21) per le figure in stucco dorato che reggono un cartiglio con putti posto sopra al riquadro di Marco Pino con *Alessandro fa costruire le navi per attraversare l'Idapso*. Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE 1980, p. 169, n. D43 (come Pellegrino Tibaldi); JAFFÉ 1994, p. 234, n. 379 (come bottega di Perino del Vaga).

<sup>5</sup> DAVIDSON 1976, p. 409.

nonostante la mancanza di attestazioni documentarie<sup>6</sup>. Nei contributi sulle *Storie di Ulisse* di palazzo Poggi a Bologna, la studiosa recuperava, a fianco della nota componente michelangiolesca di Tibaldi, l'eredità perinesca e il debito verso Daniele da Volterra, che interessa anche la decorazione a stucco<sup>7</sup>.

Se l'appuntamento con Perino si pone necessariamente prima del 1547, conviene non escludere l'ipotesi, anche se difficile da dimostrare, della presenza di un giovanissimo Tibaldi nella sala Regia, dove potrebbe avere appreso i primi rudimenti dello stucco e familiarizzato con questo tipo di organizzazione di bottega. Avendolo reclutato poi nella sala Paolina, Perino gli affidò le piccole scene di lotta di figure marine e, con uno scatto di carriera, gli delegò il monocromo con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (fig. 114) e il brano con due servitori nella finta porta<sup>8</sup>. Negli anni successivi alla morte del Vaga, intorno al 1549, Pellegrino iniziò a collaborare con Daniele da Volterra nella volta della cappella della Rovere a Trinità dei Monti, anche se Vittoria Romani ipotizza un coinvolgimento precedente nei cantieri di Ricciarelli per gli stucchi della cappella Orsini nella stessa chiesa e della sala di Bacco a palazzo Farnese<sup>9</sup>. La portata innovativa che giunge con Tibaldi da Roma nella città felsinea non deve essere associata solo alla diffusione del michelangiolismo in area padana, ma anche ai «bellissimi partimenti ornati di stucco» di palazzo Poggi, così lodati nel 1560 da Lamo che ne notò per primo l'eccezionale qualità<sup>10</sup>. Infatti, spetta di nuovo a Vittoria Romani il merito di avere individuato i modelli delle volte

<sup>6</sup> ROMANI 1986, p. 202; ROMANI 1990, pp. 34-35, 38-39.

<sup>7</sup> ROMANI 1997, pp. 19-25.

<sup>8</sup> ROMANI 1990, pp. 14-29.

<sup>9</sup> ROMANI 2003, pp. 28-29, 35, 37. A favore della presenza di Tibaldi nella cappella Orsini Celio scrive: «La pittura del calamento di Christo dalla Croce in altare con tutte le altre pitture di essa Cappella sono à fresco di Daniello da Volterra, però vi sono coloriti alcuni pezzi da Pellegrino da Bologna, si conosce dalla variatione del fare» CELIO 1638, p. 95; ROMANI 1997, p. 25 nota 18. Nel periodo di transizione dalla bottega di Perino a quella di Daniele si colloca l'intervento nella cappella Dupré a san Luigi dei Francesi e quello nelle stanze della Camera Apostolica dei palazzi Vaticani cfr. ROBERTO 2005, pp. 59-63, 256-257; BALZAROTTI 2017.

<sup>10</sup> LAMO 1844, p. 34.

bolognesi. Nella prima sala, detta di Polifemo, il riferimento esplicito è allo schema delle Logge di Raffaello<sup>11</sup>. La decorazione a stucco, però, non è concentrata nella chiave di volta, dove è collocato un quadro riportato, ma distribuita nelle quattro fasce che spartiscono lo schema compositivo. Qui Tibaldi inserisce l'aquila e i poggi dell'impresa del committente, i quali, privi del cappello cardinalizio, permettono di datare l'esecuzione prima del novembre 1551, quando Giovanni Poggi ricevette la nomina a cardinale<sup>12</sup>. Alla base di ogni banda sopra il cornicione sono poste sul lato lungo semplici ghirlande di frutta e nel lato corto quattro teste ferine ricavate da un unico stampo e affiancate da una coppia di festoni e fiocchi. Nella parte centrale, agli angoli della cornice del quadro riportato con l'*Accecamento di Polifemo*, vi sono altri otto mascheroni, incorniciati da una ghirlanda e arricchiti da nastri fissati con fiocchi quadrilobati. La qualità dello stucco si evince tanto dalla *varietas* degli elementi decorativi, quanto dalla capacità plastica del modellato che passa da un forte oggetto a dettagli appena delineati a basso rilievo, come si nota nel mascherone sopra il cornicione dove la testa ferina sporge nella parte del capo, del naso e delle orecchie, mentre la parte inferiore della bocca ferocemente spalancata è appena accennata con pochi e sapienti tocchi a basso rilievo. I molti mascheroni progettati da Perino a Roma sono certo un precedente imprescindibile per Tibaldi, ma egli qui sviluppa la lezione del maestro con una forza plastica brutale, un umore caricato e valori decorativi più essenziali<sup>13</sup>. I volti dorati che indossano la maschera (fig. 102) sembrano ispirarsi alle soluzioni adottate nella cappella del Pallio, che richiamano il mondo dell'effimero e della festa (figg. 50-51-52). Oltre alla fantasiosa invenzione dei due nastri che si annodano sotto il mento, Tibaldi esibisce un'impressionante abilità di plastificatore nella resa tattile della pelle, un naturalismo che dovette affascinare i Carracci e i loro allievi<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> ROMANI 1997, pp. 23-24.

<sup>12</sup> ROMANI 1986, p. 206; ROMANI 1988, pp. 36-38, nota 91; ROMANI 1997, pp. 22-23 nota 13.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio i disegni di mascheroni citati alla nota 3.

<sup>14</sup> Per l'attenzione dei Carracci allo studio delle sale di Tibaldi a palazzo Poggi si veda GINZBURG 2006, p. 454, GINZBURG 2008, p. 12; mentre per Domenichino si veda qui il saggio di Giulia Spoltore.

Nella seconda camera, detta di Ulisse, il debito verso le Logge si ritrova nella soluzione angolare resa come un velario dipinto, ma il rimando più esplicito è alla cappella Orsini di Trinità dei Monti sopra citata, come dimostra la copia antica di un disegno rinvenuto alla Kunstbibliothek di Berlino da Bernice Davidson<sup>15</sup> (figg. 103-104). La forma delle cornici caratterizzate dalla conchiglia e dal mascherone nell'angolo in basso riprende precisamente il partimento di Daniele che, in quest'ultimo dettaglio, rende a sua volta omaggio alla spalliera per il *Giudizio* di Michelangelo a cui Perino lavorava nel 1542<sup>16</sup>. Tibaldi segue il modello di Ricciarelli anche nella soluzione dei festoni che si dipartono dalla testa di ariete al centro, dove gioca sull'effetto di illusione tra le ghirlande di stucco aggettanti e i nastri dorati dipinti che simulano il rilievo. Rispetto allo schema di Trinità dei Monti, Pellegrino sostituisce la decorazione a stucco del centro della volta con uno sfondato dipinto, e quella angolare con nicchie impreziosite da erme femminili<sup>17</sup>. Qui lo stucco non solo è impiegato come ornamento, ma sfruttato per modellare le superfici incavate e trasformare lo spazio architettonico in funzione della decorazione (fig. 105) o per esaltare l'illusione della pittura nelle soluzioni all'angolo dello sfondato, dove lo stucco si arriccia determinando inediti giochi di profondità<sup>18</sup>.

Le cariatidi che sorreggono il timpano, modellate a tutto tondo, costituiscono il più eccezionale virtuosismo degli stucchi di palazzo

<sup>15</sup> DAVIDSON 1967, p. 554, fig. 2; ROMANI 1997, pp. 24-25. Il debito di Tibaldi nei confronti delle invenzioni di Daniele nella cappella Orsini si misura anche a distanza di molti anni nella cappella della Guastalla in San Fedele a Milano dove rievoca il partito di stucchi della chiesa romana con erme maschili che sostengono il frontone con la testa, il capitello con una mano e con l'altra reggono la colonna trasformando le figure in angeli alati. CIARDI, MORESCHINI 2004, p. 13, 15, figg. 3-4.

<sup>16</sup> Si veda in particolare nel disegno preparatorio conservato al GDSU (inv. 726 E) il dettaglio del mascherone posto nell'angolo della cornice sotto la figura maschile *MOSTRA DI DISEGNI* 1966, pp. 51-52, n. 49, fig. 42; ROMANI 1990, p. 8, fig. 27; *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 282-283, n. 153.

<sup>17</sup> ROMANI 1997, p. 25.

<sup>18</sup> ROMANI 1997, p. 24 nota 16.

Poggi (fig. 106)<sup>19</sup>. La straordinaria potenza inventiva di Tibaldi trascende un preciso modello e richiama nella torsione, nella definizione delle masse cubiche e nell'espressione la terribilità michelangeloesca delle teste divine o del *Giudizio* sistino. La bocca aperta, lo sguardo allarmato e le ciocche dei capelli nervosamente delineate sono esaltate dal gioco tra la superficie bianca e la scelta dell'oro sapientemente calibrato.

Il camino in stucco (fig. 107), raramente considerato, mostra nella parte alta un mascherone affiancato da due divinità marine che rievocano la sua esperienza nel cantiere della sala Paolina<sup>20</sup>. Il portato perinesco ben si evince confrontando i tritoni nella parte alta del camino con il cartiglio monocromo con mostri marini dipinto da Bonaccorsi sopra il *San Michele*, un lessico che Tibaldi ha ormai fatto proprio e rielaborato come dimostra un foglio di sua mano conservato al British Museum raffigurante due tritoni<sup>21</sup>. L'eredità di Perino, come in pittura, sfiora spesso la citazione nelle testine dei venti in stucco dorato nel soffitto che richiamano quelle di palazzo Doria a Genova e nelle arpie della parte inferiore del camino derivate dalla spalliera per il *Giudizio*, sulle quali Pellegrino aveva già meditato prima della partenza per Bologna, al tempo del fregio monocromo eseguito nell'appartamento di Giulio III, oggi perduto, ma noto attraverso lo studio preparatorio di Windsor<sup>22</sup>.

A staffetta con l'impresa del palazzo, Poggi avviò anche la decorazione della propria cappella nella chiesa di San Giacomo Maggiore,

<sup>19</sup> Morten Steen Hansen (cfr. HANSEN 2013, p. 116) sostiene che siano sirene legate al mito di Ulisse e che la scelta di rappresentarle con la bocca aperta evochi il loro canto.

<sup>20</sup> Il camino in stucco è citato da ROMANI 1997, p. 22 nota 12 e raffigurato in HANSEN 2013, p. 99, fig. 104.

<sup>21</sup> Per il confronto con il cartiglio di Perino si veda Romani 1990, fig. 13; quanto al disegno del British Museum (inv. 1895, 0915.679) si veda GERE, POUNCEY 1983, p. 166, n. 266, fig. 252.

<sup>22</sup> Per le testine dei venti si confronti PARMA ARMANI 1986, p. 119, fig. 134 ma si veda anche la versione di questa soluzione decorativa fornita da Giulio Romano nella camera dei Venti di palazzo del Te a Mantova; per le arpie della spalliera si veda PERINO DEL VAGA 2001, pp. 282-283, n. 153; per il disegno di Windsor (inv. 910908) si vedano POPHAM, WILDE 1949, p. 337, n. 945, fig. 945; GERE 1971, pp. 15-16, fig. 13; ROMANI 2003, p. 35, fig. 21.

verosimilmente a seguito della sua elezione cardinalizia nel novembre 1551 (fig. 99)<sup>23</sup>. Qui Tibaldi, forse ancora alle prese con il cantiere del palazzo, collaborò con Prospero Fontana il quale eseguì le *Storie del Battista* e gli *Evangelisti* negli scomparti della volta, che appare ornata da un prezioso partimento di stucchi, già celebrato da Lamo e più tardi da Malvasia<sup>24</sup>. Ancor più del palazzo privato, la volta della cappella Poggi dovette costituire un'assoluta novità nel panorama felsineo e un momento cruciale di importazione dei modelli elaborati a Roma. Sebbene sia attualmente problematico stabilire una compresenza di Prospero e Pellegrino in cantieri come Castel Sant'Angelo o il Belvedere, i due artisti fecero entrambi parte dell'*entourage* perinesco, condividendo un comune bagaglio di pratiche di lavoro, modelli e tecniche<sup>25</sup>. Sembra difficile che Prospero, più anziano e reduce dai successi romani, si fosse limitato solo ad affrescare i piccoli brani nella volta<sup>26</sup>. Data la sua consumata esperienza nell'uso dello stucco, è verosimile che si fosse trovato a collaborare con Tibaldi, ancora impegnato nel palazzo, e, in una logica tipica dei cantieri romani da cui entrambi provenivano, avesse coordinato la decorazione della volta<sup>27</sup>. Gli stucchi, oggi molto deperiti, mostrano una qualità differente rispetto a quelli del 'salotto' di Poggi. Secondo Michele Danieli la vivacità dell'invenzione fa propendere per un'ideazione tibaldesca, un'ipotesi che ha in suo

<sup>23</sup> Per un riepilogo della complessa vicenda critica relativa alla datazione della decorazione della cappella si veda ROMANI 1997, pp. 66-67 nota 6.

<sup>24</sup> LAMO 1844, p. 98; MALVASIA 1686, p. 84.

<sup>25</sup> La presenza di Fontana a Castel Sant'Angelo è stata proposta per la prima volta da Davidson nel 1969, riformulata da Gaudioso nel 1981, poi da Fortunati nel 1986. DAVIDSON 1969, pp. 404-409; *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. II, pp. 56-69; FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 341. La questione è ancora discussa; per un riepilogo aggiornato e nuove argomentazioni di questi problemi si veda DANIELE 2014-2018, pp. 30-33. Per il Belvedere si vedano VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 148; BAGLIONE 1642, p. 62; BAROLSKY 1969; PUGLIATTI 1984b, p. 166; ROMANI 1990, pp. 57-61; DANIELI 2006, p. 83. Una postilla di padre Sebastiano Resta menziona pitture di Fontana, Tibaldi e Taddeo Zuccari nel cortile di palazzo Firenze ma tale affermazione sembra difficile da verificare in mancanza di altri elementi (cfr. ROMANI 1997, p. 69).

<sup>26</sup> FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 344; FORTUNATI 1994, p. 225; a favore di una direzione di Fontana TUMIDEI 2002, p. 95.

<sup>27</sup> Su Prospero Fontana stuccatore si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

favore anche lo stretto rapporto con la committenza, ma la mancanza di materiale grafico, di attestazioni documentarie o di confronti con le opere a stucco di Fontana al momento non permettono oltremodo di sbilanciarsi<sup>28</sup>.

Le figure situate nei pennacchi della volta che sostengono il comparto soprastante sembrano derivare da quelle della loggia degli Eroi di Genova. Le pose di alcuni ignudi in bilico su girali vegetali, che, intenti a giocare con dei nastri, sorreggono la cornice mostrano un lessico continuamente variato che al di là della tecnica si ritrova nel progetto perinesco per la finestra della sala Regia e nella sala Paolina<sup>29</sup>. Per quanto riguarda le figure fitomorfe è interessante notare che nel verso del disegno di Tibaldi del British Museum citato poc'anzi si trova uno studio di motivi ornamentali vicino al repertorio della cappella Poggi<sup>30</sup>. I festoni che incorniciano le *Storie del Battista* escono dalla bocca di mascheroni, secondo una soluzione che trae spunto dall'invenzione di Perino nel basamento della stanza della Segnatura e si ritrova, ad esempio, in un disegno di Luzzio Romano o in stucco sotto l'impresa di Giulio III con *Fortuna e il Tempo* a villa Giulia o a fresco nella loggia inferiore di palazzo Firenze<sup>31</sup>.

Nonostante la cappella Poggi non fosse terminata e mancasse ancora la pala d'altare, alla fine del novembre 1553 Tibaldi è attestato nuovamente a Roma<sup>32</sup>. Nella chiesa di Sant'Andrea sulla Flaminia,

<sup>28</sup> DANIELI 2006, pp. 87-88.

<sup>29</sup> Per le figure dei pennacchi e quelle inserite nei girali vegetali cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 106, fig. 117; p. 97, fig. 104, mentre il disegno della finestra si trova in DAVIDSON 1976, p. 409, fig. 23.

<sup>30</sup> GERE, POUNCEY 1983, p. 166, n. 266, fig. 253.

<sup>31</sup> Per il basamento cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 192, fig. 232; per il disegno di Luzzio cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 55, fig. 25; per palazzo Firenze AURIGEMMA 2007, p. 97.

<sup>32</sup> Il 25 novembre 1553 Tibaldi riceve un pagamento di venti scudi per aver dipinto «due nicchi dell'altare» di sant'Andrea sulla via Flaminia, chiesa assai vicina al cantiere di villa Giulia e alla vigna Poggi. LANCIANI 1907, p. 26; BRIGANTI 1945, p. 107 nota 74; ROMANI 1997, pp. 68-69 nota 17. Qualche giorno prima Tibaldi aveva ricevuto un pagamento riscosso da Nicolas de Bruyne detto «nicola fiammingo» per il fregio con storie di Mosè con cornici di stucco nel palazzo del cardinale Ricci ora Ricci Sacchetti. PUGLIATTI 1984a, p. 407.



Pellegrino fu pagato per alcuni affreschi nelle nicchie laterali, mentre Siciolante fu incaricato dell'esecuzione della pala d'altare perduta e di una lunetta con la colomba dello Spirito Santo e putti ancora visibile<sup>33</sup>. Coevo agli interventi di Tibaldi e Siciolante è l'intradosso della zona presbiteriale del tempietto vignolesco, decorato con un partimento profilato in stucco, che ripropone il fortunatissimo modulo a croci e ottagoni ispirato a quello del corridoio anulare di Santa Costanza. L'ottagono centrale ospita un affresco con la figura di Dio Padre e le due croci laterali sono dipinte a grottesche<sup>34</sup> (fig. 108). Nella parte interna speculare alla lunetta con putti e festoni la pittura finge preziosi marmi colorati, mentre nel sottarco si articolano cassettoni rettangolari e quadrati abitati da figure alate.

Dopo qualche giorno, il 27 novembre, Tibaldi ricevette il primo acconto per la decorazione della cappella di Otto Truchsess, cardinale di Augusta, a Loreto, il quale il 21 maggio precedente aveva versato ben 920 fiorini, ricevendo in cambio uno degli spazi più importanti del santuario, situato nell'abside centrale e simmetrico alla cappella del Sacramento già decorata da Francesco Menzocchi<sup>35</sup>. I pagamenti a Tibaldi si susseguirono regolarmente dall'11 gennaio fino al luglio 1554, dopo una pausa tra l'estate e l'autunno i lavori ripresero dall'inizio di novembre fino al gennaio 1555 e furono saldati nel luglio successivo<sup>36</sup>.

Della cappella, alterata già a fine Settecento e distrutta dai rifacimenti ottocenteschi, rimangono due affreschi strappati dalle pareti

<sup>33</sup> HUNTER 1996, pp. 146-148. Novità a riguardo in BALZAROTTI 2018.

<sup>34</sup> A causa di gravi danni arrecati da una infiltrazione di acqua piovana questa parte della decorazione ha subito un grave degrado, a cui la Soprintendenza architettonica ha provveduto nel 2013 con un intervento al tetto e nel 2015 con un restauro specificamente dedicato al sottarco a stucco e affresco, come si legge nel fascicolo depositato presso l'Archivio Fotografico del Polo Museale del Lazio. Ringrazio la direttrice Lia Di Giacomo per la disponibilità alla consultazione.

<sup>35</sup> GRIMALDI, SORDI 1988, p. 39; COLTRINARI 2016a, pp. 103-105; COLTRINARI 2016b, pp. 64, 67. Si veda in questo volume la nota di Claudia Cerasaro.

<sup>36</sup> COLTRINARI 2016a, p. 105; COLTRINARI 2016b, pp. 67-78.

raffiguranti la *Predica alla folla* e la *Decollazione del Battista*<sup>37</sup>. A sopprimere a questa grave perdita sovviene la descrizione di Vasari, il quale rammenta che Tibaldi, condotto a Loreto dal cardinale di Augusta, «gli fece di stucchi e di pitture una bellissima cappella»<sup>38</sup>. Il ricco partimento in stucco della volta ospitava le scene della *Natività*, della *Presentazione al Tempio* e al centro la *Trasfigurazione di Cristo*. Giovanni Cinelli Calboli, medico condotto della Santa Casa a inizio Settecento, riferiva della presenza di quattro figure di ignudi alati «al naturale di stucco con una palma e vaso nelle mani»<sup>39</sup>. L'altare in stucco, rifatto in marmo nel 1788, ospitava un *Battesimo di Cristo* che fu danneggiato durante lo stacco dal muro e risulta oggi disperso, ma in cui Vasari ricorda che il pittore «ritrasse ginocchioni il detto cardinale»<sup>40</sup>.

Grazie alla segnalazione di Serena Quagliaroli si può forse avere un'idea delle forme della pala e del suo ornamento. Il disegno 1790 del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 109), che reca un'attribuzione a Parmigianino, raffigura lo studio per un altare che nel 1983 Philip Pouncey e John Gere avevano ritenuto un primo abbozzo di Tibaldi per la pala Poggi, eseguita poi da Prospero Fontana nel 1561 (fig. 100)<sup>41</sup>. La proposta di Pouncey annotata sulla montatura del disegno è stata accolta da Annamaria Petrioli Tofani, mentre Mario Di Giampaolo e Sylvie Béguin hanno suggerito la paternità di Jacopo Bertoja e sotto tale nome il foglio è stato pubblicato nel 1991 da Diane De Grazia<sup>42</sup>. Pur riscontrando le somiglianze con la produzione grafica di Tibaldi, la studiosa associava il disegno all'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* dipinto da Bertoja nell'Oratorio del Gonfalone a Roma, ritenendo la figura in abisso sulla destra trasposta nell'affresco in controparte alla sinistra

<sup>37</sup> Sugli affreschi lauretani e sul periodo marchigiano di Tibaldi si veda la lucida analisi di ROMANI 1997, pp. 65-67, nota 6.

<sup>38</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149.

<sup>39</sup> Riportato in GRIMALDI, SORDI 1988, p. 12.

<sup>40</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149; COLTRINARI 2016a, p. 105.

<sup>41</sup> GERE, POUNCEY 1983, p. 165; ROMANI 1997, p. 72 nota 28. Oltre alla notevole affinità compositiva delle due opere bisogna rammentare le parole di Malvasia il quale ritiene che la pala Poggi fu finita da Prospero «per commissione dell'istesso Pellegrino» (MALVASIA 1686, p. 84). Si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

<sup>42</sup> DE GRAZIA 1991 p. 113, D. 14, fig. 53.

del Cristo. Tuttavia le descrizioni ottocentesche del *Battesimo* di Amico Ricci e Vincenzo Murri sembrano confermare l'identificazione con il progetto tibaldesco, da riferirsi quindi non tanto alla pala bolognese, quanto a quella lauretana<sup>43</sup>. Vincenzo Murri, infatti, scriveva: «In campo di paese sta nel mezzo il Battista che versa l'acqua sul capo del redentore il quale si incurva alquanto per riceverla. A chi guarda sono due angiolini inginocchiati [...] alla destra, sul davanti, è il padrone del quadro e della cappella, il cardinale Truchsess, ritratto al naturale, sin verso la cintura, il quale sta in profilo e tenendo le mani giunte»<sup>44</sup>. Alle spalle di Cristo si scorge l'abbozzo di un personaggio acefalo con le mani in preghiera, forse destinato a essere in ginocchio come gli angeli descritti. La figura allungata del Battista sinuosamente delineata si accorda con la lettura di Vittoria Romani degli affreschi lauretani, nei quali Tibaldi, rispetto alla cappella Poggi, favorisce valori ornamentali, che sembrano coniugare l'esperienza perinesca con il rinnovato incontro della grazia emiliana<sup>45</sup>. Nell'angolo destro della composizione il committente in abisso è già predisposto, tagliato all'altezza del busto e con le mani giunte, ma è accennato solo rapidamente<sup>46</sup>. L'ornamento dell'altare in stucco, definito per metà come in uso nei disegni progettuali e finemente ombreggiato per rendere il differente oggetto, prevedeva una lunga parasta sormontata da una cariatide alata assai vicina per ideazione alle erme di palazzo Poggi, mentre il timpano spezzato accoglieva un putto sgambettante che reggeva lo stemma del committente, idea che si trova sviluppata con varianti in un altro foglio già ascritto a Pellegrino conservato presso il Fogg Art Museum di Harvard (fig. 110)<sup>47</sup>.

Come ha notato Francesca Coltrinari, Loreto dovette essere per

<sup>43</sup> RICCI 1834, pp. 94-95; MURRI 1792, p. 107.

<sup>44</sup> MURRI 1792, p. 107.

<sup>45</sup> ROMANI 1997, pp. 69-70.

<sup>46</sup> Come si evince dalla lettera di Tibaldi a Rodolfo Pio da Carpi nel 1555 il pittore, a lavori ormai ultimati, attendeva il passaggio del cardinale di Augusta per completarne il ritratto nella pala *UNA LETTERA* 2001; COLTRINARI 2016a, p. 104.

<sup>47</sup> Fogg Art Museum, *CAMBRIDGE*, inv. 1950; ringrazio Serena Quagliaroli per avermi segnalato questo foglio.

Tibaldi, artista estraneo al contesto marchigiano, una piazza importante per procacciarsi future commissioni<sup>48</sup>. Il 31 dicembre 1554 Tibaldi incassò il compenso di Loreto ad Ancona per mano di Tommaso Cornovi della Vecchia, mercante veneziano che aveva molti traffici con il santuario marchigiano<sup>49</sup>. Non sappiamo se a quella data e nella precedente pausa dal cantiere lauretano Tibaldi fosse già impegnato nella città dorica per un altro *Battesimo di Cristo* (fig. 101) certamente terminato nel 1556 e commissionato dal mercante armeno Giorgio Morato, che aveva acquistato il patronato nella chiesa di Sant'Agostino nel gennaio 1554<sup>50</sup>. Di certo l'altare in stucco realizzato alla Santa Casa doveva avere impressionato Cornovi, che nell'aprile 1555 stipulava un contratto per il suo altare nella chiesa anconetana di San Domenico<sup>51</sup>. Qui Tibaldi avrebbe dovuto eseguire una tavola e un monumentale ornamento di stucco, ma Vasari informa che poiché «venne in differenza con il padrone» la pala fu affidata a Tiziano<sup>52</sup>. L'altare perduto doveva essere terminato nel 1558 secondo quanto recitava un'iscrizione trascritta da Pichi Tancredi<sup>53</sup>. Il lavoro in stucco fu, però, saldato a Tibaldi solamente nel 1560 a seguito di un arbitrato condotto per

<sup>48</sup> COLTRINARI 2016a, pp. 113-114.

<sup>49</sup> DA MORROVALLE 1964, p. 358; ROMANI 1997, p. 66 nota 5; COLTRINARI 2016a, p. 114.

<sup>50</sup> La notizia più antica di questa commissione è in VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149. Il 29 gennaio 1554 Morato acquista dai frati agostiniani il patronato per l'altare nel mezzo della chiesa situato tra quello di san Nicola da Tolentino e quello di santa Lucia. Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), Archivio Notarile, Girolamo Giustiniani, vol. 680, f. 179r; HANSEN 2004, pp. 346-347. L'iscrizione che recava la data 1556 è trascritta da PICHI TANCREDI 1664, f. 161v e resa nota da MASSA 1987, p. 45.

<sup>51</sup> Il 17 aprile 1555 Cornovi riceve il patronato per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico ad Ancona e stipula un contratto con Tibaldi per la sua realizzazione. ASAN, Archivio Notarile, Andrea Bernardini Pilestri, vol. 1011, ff. 101v-102r; HANSEN 2004, pp. 345-346. All'atto fece da testimone Pietro, fratello di Pellegrino, una personalità artistica ancora sfuggente, che era stato al suo fianco come pittore nel cantiere di Loreto, cfr. GRIMALDI, SORDI 1988, p. 41; COLTRINARI 2016a, p. 114.

<sup>52</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149.

<sup>53</sup> PICHI TANCREDI 1664, f. 148v.

sua parte da Federico Brandani<sup>54</sup>. Nel frattempo uno dei suoi maggiori committenti nella Marca, Angelo Ferretti, si faceva garante affinché a Pellegrino fosse affidato il cantiere della loggia dei Mercanti quasi del tutto bruciata nel febbraio 1556<sup>55</sup>. Nel contratto stipulato il 26 novembre 1558 erano previste «nellj quatro nicchi quattro figure de tondi di stuccho vestite»<sup>56</sup>. Nonostante i danni causati da una bomba durante la seconda guerra mondiale, l'impianto decorativo risulta ancora in parte leggibile<sup>57</sup>. I motivi sviluppati nel cornicione d'imposta permettono di rilevare come i modelli romani non si dissolvano a distanza di anni ma siano ormai diventati parte di un repertorio linguistico essenziale all'artista per ornare lo spazio. L'alternanza di triglifi, teste leonine e figure femminili alate è movimentata dalla bicromia di bianco e oro e dalla sporgenza del gocciolatoio e delle mensole. Agli angoli sono invece impiegati quattro differenti mascheroni grotteschi che variano nell'aspetto ferino e richiamano quelli bolognesi di palazzo Poggi.

Nelle quattro nicchie sormontate da scudi araldici l'artista realizzò imponenti statue di stucco a tutto tondo raffiguranti le tre Virtù teologali, *Fede*, *Speranza* e *Carità* (figg. 111-112-113), insieme alla *Religione*, che, crollata nel 1710, fu sostituita nel 1776, mentre della *Speranza*, andata distrutta durante la guerra, esiste una foto storica<sup>58</sup>. Le figure, concepite a tutto rilievo, incombono in bilico sullo spettatore e, sebbene siano oggi molto restaurate, costituiscono l'unica testimonianza della fiorente attività di Tibaldi stuccatore nelle Marche e la dimostrazione di un'ulteriore evoluzione della sua pratica di plastificatore. Le forme monumentali e massicce declinano anche in scultura le sue personali inclinazioni formali, come dimostra il confronto con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* della sala Paolina (fig. 114): il profilo netto e scolpito, gli occhi grandi senza pupille e le forme dilatate e cubizzanti sono il corrispettivo pittorico delle statue di stucco. Il virtuosismo della *Carità* (fig. 113) con il

<sup>54</sup> POLVERARI 1990, p. 18 nota 7; si veda qui il saggio di Matteo Procaccini su Federico Brandani.

<sup>55</sup> ASAN, Archivio Notarile, 715, Girolamo Giustiniani, ff. 172v-173v; ALEXANDER 1997, pp. 218-220, doc. 9; MASSA 2003, pp. 55, 60.

<sup>56</sup> ALEXANDER 1997, pp. 218-220, doc. 9.

<sup>57</sup> MASSA 2003, p. 75.

<sup>58</sup> MASSA 2003, pp. 81-82, figg. 119-123.

petto squarciato da cui fuoriesce, verso la sommità della nicchia, una fiamma di passione cristiana rende chiara la padronanza e la felicità di invenzione che Tibaldi era in grado di raggiungere con questa tecnica. Bisogna inoltre chiedersi se non fossero di stucco anche due scudi, l'uno raffigurante la Vergine e l'altro san Ciriaco, collocati sopra le porte che davano rispettivamente verso il balcone e verso la strada, corredati da *cartouches*, festoni e mascheroni sostenuti da due angeli descritti da Giacomo Fontana come «spiccat[ ] dalla parete»<sup>59</sup>.

Sebbene nel contratto per la loggia dei Mercanti Tibaldi si impegnasse con il magnifico consiglio a non assumere altri incarichi, nel luglio 1559 accettò in subappalto da un maestro forse identificabile con Prospero Fontana la commissione per l'altare di Giorgio Morato nella cattedrale di San Ciriaco per il «Cristo tondo tutto di rilievo»<sup>60</sup>. La deroga fu senza dubbio motivata dal prestigio della commissione patrocinata ancora una volta da Angelo Ferretti e Pietro Cornovi e destinata alla cattedrale retta da Vincenzo de Luchi, nipote del suo antico committente bolognese Giovanni Poggi<sup>61</sup>.

Sebbene la storiografia a partire da Briganti e fino agli studi di Hansen abbia sempre inteso che si trattasse di una scultura, è forse necessario in questa occasione soffermarsi a riflettere sulla portata di tale opera nel percorso dell'artista<sup>62</sup>. Secondo le precisazioni di altre fonti come Saracini e Malvasia che menzionano quale autore dell'opera solo Tibaldi, il Cristo risorto alto circa tre metri era ospi-

<sup>59</sup> MARIANO 1990, pp. 81-82. Un'ulteriore descrizione di tali parti della decorazione si trova in SARACINI 1675, pp. 257, 263 dove si dice che Tibaldi «huomo famoso in Scolura, e Pittura, facendo di nuovo con magnificenza la Comunità di detta Città, rifabricare quel luogho, con una soffitta di Stucho, con Statue». A conferma di questa ipotesi può valere la testimonianza ottocentesca di Alessandro Maggiori che nella sua guida faceva riferimento a «gl'intagli nell'imposte della porta» MAGGIORI 1821, p. 33.

<sup>60</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 149; i documenti sono stati pubblicati da HANSEN 1998, pp. 87-89. Per l'identificazione della personalità di questo maestro con Fontana si veda qui Giulia Daniele.

<sup>61</sup> MASSA 2003, p. 58; per Vincenzo de Luchi e approfondimenti sul circuito di committenza si veda qui il saggio di Giulia Daniele.

<sup>62</sup> BRIGANTI 1945, pp. 83, 112 nota 103, dove riporta l'iscrizione che corredeva l'altare con la data 1560; HANSEN 1998.

tato in una nicchia il cui ornamento di ordine corinzio era sormontato da due angeli<sup>63</sup>. La realizzazione di statue di stucco non era una novità per un artista proveniente dalla cerchia di Daniele da Volterra e che da poco le aveva messe in opera nella loggia dei Mercati, né per un pittore del calibro di Fontana che aveva lavorato a più riprese per gli apparati effimeri<sup>64</sup>. Tuttavia, nel caso di Pellegrino, si deve pensare anche che il cantiere scultoreo della vicina Loreto ricoprì certamente un valore nodale per tale allestimento.

Il soggiorno marchigiano di Tibaldi, dunque, costituì a tutti gli effetti un salto di carriera e un momento di intensa sperimentazione. Come avverte Vasari e come sempre meglio stanno definendo le ricerche di Maurizio Ricci, proprio in questo contesto, Pellegrino, da pittore e stuccatore, divenne anche architetto<sup>65</sup>. Grazie ad Angelo Ferretti si trovò infatti a coordinare la regia decorativa del palazzo in via del Guasco, dove avvenne verosimilmente l'incontro col cardinale Borromeo, che schiuse a Tibaldi le porte di una nuova carriera<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> SARACINI 1675, p. 364; MALVASIA 1678, vol. I, p. 168. Bisogna rilevare che nel contratto del 1559 il disegno del progetto è di maestro Prospero HANSEN 1998, p. 88.

<sup>64</sup> Si veda qui il contributo di Giulia Daniele.

<sup>65</sup> VASARI 1966-1987, vol. VI, pp. 149-150: «E perché non sono in quelle parti 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». Riguardo agli studi di Maurizio Ricci su palazzo Ferretti si veda per la fase sangallescica RICCI 2018; per quella tibaldesca e sui rapporti con Angelo Ferretti cfr. RICCI 2019a, RICCI 2019b e RICCI in cds.

<sup>66</sup> ELIA 1940, p. 128; BRIGANTI 1945, p. 86; MASSA 2003, p. 85 nota 44. Per nuove prospettive di ricerca sugli impegni di Pellegrino all'inizio degli anni Sessanta cfr. COLZANI 2017.

