



# LA CASA DI ULLISSE

Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze

La realizzazione di questo volume fa parte dell'accordo quadro di collaborazione tra Alma Mater Studiorum Università di Bologna e Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Si ringrazia ARTEC, Area Rapporti Imprese, Terza Missione e Comunicazione.

Consiglio Direttivo dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna:

*Presidente:* Prof. Walter Tega

*Vice Presidente:* Prof.ssa Rita Casadio

*Segretario della Classe di Scienze Fisiche:* Prof. Lucio Cocco

*Vice Segretario della Classe di Scienze Fisiche:* Prof.ssa Luisa Cifarelli

*Segretario della Classe di Scienze Morali:* Prof.ssa Paola Monari

*Vice Segretario della Classe di Scienze Morali:* Prof. Giuseppe Sassatelli

*Amministratore:* Prof. Luigi Guerra

*Testi a cura di:*

Annarita Angelini, *Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università di Bologna*

Daniele Benati, *Dipartimento delle Arti, Università di Bologna*

Sonia Cavicchioli, *Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Università di Bologna*

*Coordinamento editoriale:*

Angela Oleandri

*Fotografie:*

Riccardo Lo Buglio, *Accademia delle Scienze*

*Progetto grafico e impaginazione:*

Design People, *Bologna*

*In copertina:*

Pellegrino Tibaldi, *Storie di Ulisse. La tempesta*

*Stampa:*

Grafiche Zanini S.r.l. *Anzola dell'Emilia (BO)*

Testi e immagini © *Accademia delle Scienze*

*Creazione di Adamo* © *Archivio fotografico Basilica di San Petronio,*

*immagine riprodotta per gentile concessione*

© 2021 Edizioni Pendragon

via Borgonuovo 21/a - 40125 *Bologna*

ISBN 978-88-3364-397-7

Finito di stampare nel mese di ottobre 2021

# LA CASA DI ULISSE

Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze

*a cura di*  
Walter Tega

 Pendragon



# SOMMARIO

- 7 **Premessa**  
Francesco Ubertini  
Walter Tega
- 9 **Introduzione**  
Walter Tega
- 15 **L'UMANISTA, IL PITTORE E IL MONSIGNORE**  
**Le immagini che disvelano “il peso delle cose più importanti”**  
Annarita Angelini
- 31 **PELLEGRINO TIBALDI E GLI “ERRORI” DI ULISSE**  
Daniele Benati
- 47 **GUSTO PER L'ANTICO E *VARIETAS***  
**La decorazione delle stanze a pianterreno  
e delle sale di Nicolò dell'Abate**  
Sonia Cavicchioli
- 65 **Portfolio**



# Premessa

Molto è stato scritto sul palazzo cinquecentesco voluto dal Cardinale Poggi, tuttavia è mancata fino ad oggi la giusta attenzione nei confronti del capolavoro pittorico di Pellegrino Tibaldi che, nell'appartamento di piano terra del palazzo, narra l'avventuroso viaggio di Ulisse ispirato ai canoni della lezione romana di Raffaello e di Michelangelo. È verosimile ritenere che in questo stesso appartamento il Cardinale si ritrovasse a colloquio con gli artisti e i dotti che su sua sollecitazione lo frequentavano e, in particolare, con i componenti dell'*Accademia Hermathena*, i quali è probabile che proprio in quelle stanze si riunissero in attesa del completamento del palazzo che Achille Bocchi, suo fondatore, aveva fatto costruire. Certamente il ciclo dei dipinti tibaldeschi dovette risentire del clima culturale che la figura del cardinale sollecitava. Comincia da questa eventualità quello che è stato definito 'il destino' di un palazzo. L'appartamento del Cardinale e il piano nobile del palazzo avrebbero ospitato dal 1711, per volere del Senato cittadino, l'Istituto delle Scienze e la sua Accademia. Successivamente, nel 1804, a seguito della riforma napoleonica delle università e del riassetto urbanistico dell'area di strada San Donato, l'Università lasciava l'antica sede dell'Archiginnasio e si insediava in quello stesso palazzo insieme alla Biblioteca e all'Osservatorio astronomico realizzati dall'architetto Francesco Dotti.

Il volume che abbiamo voluto intitolare *La Casa di Ulisse* mostra l'assetto della sede dell'Accademia e ripercorre questa preziosa parte di Palazzo Poggi.

Il volume nasce nel quadro delle attività condotte congiuntamente dall'Università e dall'Accademia delle Scienze per la valorizzazione della loro sede e sono legate alle iniziative affidate alla Terza Missione.

Francesco Ubertini

*Rettore dell'Università di Bologna*

Walter Tega

*Presidente dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto*





# Introduzione

Se a Giuliano Briganti va riconosciuto il merito di avere richiamato con il suo saggio del lontano 1945 (*Il Manierismo di Pellegrino Tibaldi*) e poi ancora con il volume su *La maniera italiana* (1960), l'attenzione degli storici dell'arte, dopo un oblio durato secoli, sui dipinti tibaldeschi che ornano l'Accademia delle Scienze, ad Andrea Emiliani deve essere tributato il grande merito di averli frequentati, conservati e salvaguardati, nei lunghi anni nei quali è stato Sovrintendente per i Beni artistici e storici e fondatore, nonché primo Presidente, dell'Istituto per i Beni artistici, culturali e naturalistici della Regione Emilia-Romagna.

Alla sua lungimiranza è dovuta la lunga stagione di interventi di restauro, cominciata negli anni '50, sotto la supervisione di Cesare Gnudi, e portata a compimento nei primi anni duemila; a quella stagione è legata la stessa sopravvivenza dei dipinti del salone di Ulisse. Nel 1977, insieme all'infaticabile opera di Ottorino Nonfarmale, alla consulenza del professor Piero Pozzati e il sostegno della Regione Emilia-Romagna, fu infatti Andrea Emiliani a guidare, coordinare e condurre a termine con successo gli interventi volti a sottrarre alla distruzione gli affreschi, messi a repentaglio da scompensi edilizi e funzionali delle sale sovrastanti, adibite, all'epoca, a magazzini librari della Biblioteca Universitaria.<sup>1</sup>

Ma questa doveva essere solo la prima tappa di un itinerario artistico e scientifico che, nelle intenzioni di Emiliani, comprendeva anche il recupero e la valorizzazione di quel che restava del patrimonio dell'Istituto settecentesco.

Nel 1979, infatti, Andrea Emiliani volle che fosse proprio l'Accademia restaurata a ospitare l'esposizione dedicata ai Materiali dell'Istituto delle Scienze.

---

<sup>1</sup> Vedi A. Emiliani, premessa alla brossura *L'Odissea manierista di Pellegrino Tibaldi nelle storie di Ulisse dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, 2004; Testimonianza manoscritta redatta dall'ufficio tecnico dell'Università di Bologna, s.d.

Il silenzio calato sull'Istituto e sul suo fondatore, Luigi Ferdinando Marsili, pressoché dimenticato dopo le fastose celebrazioni del centenario della morte (1930), fu rotto dalla provocazione dello stesso Emiliani, che, nel 1977, aveva suggerito alla Commissione Musei dell'Università, di dedicare una esposizione agli strumenti e ai materiali dell'istituzione scientifica marsiliana. Di quella mostra, allestita due anni dopo, Andrea Emiliani, allora titolare della cattedra di museologia nell'Università di Bologna, fu inventore, coordinatore e maestro, come testimonia in modo eloquente il contributo consegnato al catalogo e la sapiente regia degli interventi raccolti nel volume pubblicato dalla CLUEB.<sup>2</sup>

La provocazione di Emiliani non cadde nel vuoto, anzi proprio a essa vanno fatte risalire almeno due conseguenze molto rilevanti. La prima fu il rilancio, nel quadro delle iniziative patrocinate dalla Regione Emilia-Romagna sulla cultura e sulla vita civile del Settecento negli antichi stati pontifici, di una stagione di studi che contribuì a riconoscere il ruolo di effettiva centralità che in quella stagione assunsero l'Istituto delle Scienze e la sua Accademia.<sup>3</sup>

L'incipit fu segnato dal Convegno Internazionale Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento che si tenne a Bologna nel 1986;<sup>4</sup> a esso seguirono studi di ampio respiro pubblicati in diverse collane tra le quali maggior rilievo ebbe quella de *Il Mulino* con i tre volumi dedicati alla storia dell'Istituto delle Scienze e della sua Accademia per tutto il XVIII secolo, vale a dire alla vicenda scientifica e istituzionale che portò Bologna sulla ribalta della scienza europea durante il secolo dei Lumi offuscando la fama, ormai declinante, dell'antico Studio.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> A. Emiliani, *Un modello museografico per i materiali dell'Istituto delle Scienze*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, a cura dell'Università degli Studi e dell'Accademia delle Scienze, CLUEB, Bologna, 1979, nota 1, p. 136. Il volume contiene contributi di E. Raimondi, A. Pasquinelli, C. Gentili, M. Cavazza, V. Pallotti, F. Farinelli, M. Matteuzzi, G. Baroncini, S. Tugnoli Pattaro.

<sup>3</sup> Per il programma completo delle iniziative v. *Regione Emilia-Romagna, Cultura e vita civile nell'Emilia-Romagna del Settecento*, s.l., s.n., 1980. Del comitato scientifico di coordinamento preposto alle iniziative hanno fatto parte i più importanti studiosi italiani del XVIII secolo di quella stagione tra i quali A. Santucci, G. Alberigo, M. Berengo, P. Casini, F. Diaz, L. Gambi, A. Pasquinelli, P. Prodi, E. Raimondi, L. Rosiello, R. Zangheri, L. Zorzi.

<sup>4</sup> *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante e W. Tega, *Il Mulino*, Bologna, 1984.

<sup>5</sup> Nella collana de *Il Mulino*, "Cultura e vita civile nel Settecento", diretta da A. Emiliani, W. Tega, R. Cremante, A. F. Gallo e A. Prospero sono stati pubblicati i volumi relativi alla storia dell'Istituto delle Scienze e della sua Accademia nel XVIII secolo nella serie *Anatomie accademiche: I I Commentari dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di W. Tega, *Il Mulino*, Bologna, 1986; *II L'enciclopedia dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di W. Tega, *Il Mulino*, Bologna, 1987; A. Angelini III *L'Istituto delle Scienze e l'Accademia*, *Il Mulino*, Bologna, 1993.

Una ulteriore conseguenza di quella provocazione, di gran lunga più importante della prima, fu la raccolta e la catalogazione di quel che restava, in ambito universitario, del patrimonio dell'Istituto. Era l'inizio di una difficile operazione volta a ricollocare reperti e oggetti nelle stanze che li avevano già ospitati – proprio come era stato nel corso del XVIII secolo – accanto alla preziosa biblioteca che Benedetto XIV si era preoccupato di ampliare e di rendere punto di riferimento per l'intera 'Repubblica delle Lettere'. Al piano nobile di palazzo Poggi venivano raccolte, in un unico luogo, come aveva auspicato più volte Andrea Emiliani, anche le preziose collezioni di Ulisse Aldrovandi, trasferite dal Palazzo Comunale nel 1742 e parte di quelle appartenute al museo seicentesco di Ferdinando Cospi. L'attenzione dell'Università di Bologna e dei competenti Ministeri questa volta non si fece attendere. Si cominciò dal buon uso dei fondi che il Ministro De Michelis mise a disposizione per la catalogazione e il recupero dei 'giacimenti culturali'; si proseguì con l'iniziativa del Rettore Fabio Roversi Monaco, al quale va riconosciuto il grande merito di avere recuperato all'uso pubblico e museale le stanze del primo piano del palazzo già adibite a deposito della Biblioteca Universitaria e di avere facilitato in ogni modo il recupero, la ricollocazione e il restauro degli antichi materiali; si giunse al completamento del progetto grazie al Rettore Pier Ugo Calzolari, il quale ne comprese pienamente il significato culturale e scientifico, ne promosse l'autonomia, ne sollecitò e ne favorì la crescita affidando l'allestimento del nuovo Museo a un gruppo di studiosi e all'attività di operatori formati nell'ambito di un master di museografia scientifica e selezionati per concorso. Si rendeva così effettivo il collegamento tra le arti, le scienze e le lettere, tra la conservazione e la ricerca, presupposto per una intensa stagione di studi e di esposizioni dedicate ai grandi momenti della scienza moderna.

Nasceva così, nella stessa sede che aveva ospitato le raccolte e i laboratori dell'Istituto settecentesco, il Museo di Palazzo Poggi, che oggi costituisce un unicum assoluto, pure nella sua incompletezza, fra le numerose e importanti raccolte europee ed extraeuropee di strumenti scientifici.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Il Museo di Palazzo Poggi, acquisito uno statuto di autonomia rispetto al Sistema Museale di Ateneo nel 2002, è stato diretto fino al 2010 da chi scrive, affiancato da un comitato scientifico del quale facevano parte M. Beretta, F. Bonoli, G. Dragoni, F. Farinelli, G. Olmi, R. Predi, S. Raffi, A. Ruggeri e dal curatore delle collezioni, F. Simoni. Il nuovo museo è stato anche sede per sperimentazioni tecnologiche in ordine alla conservazione e all'esposizione oltretutto per attività formative, di ricerca e di divulgazione guadagnando riconoscimenti italiani ed europei vedi ad esempio il sostegno del MIUR, i riconoscimenti di *Universeum*, l'attenzione di importanti riviste internazionali come "Nature".

Non vi era tuttavia alcuna possibilità di ricondurre a Palazzo Poggi tutto ciò che il palazzo delle meraviglie mostrava ai visitatori del XVIII secolo. Durante il governo napoleonico e poi negli anni successivi al compimento del processo di unità nazionale, i materiali settecenteschi vennero dispersi tra laboratori scientifici universitari, musei civici e pinacoteche dei quali andarono a costituire il patrimonio fondativo. Una diaspora, come la chiamò Emiliani, che si sarebbe rivelata in parte irreversibile.

È del 2012 l'ultima mostra dedicata alla raccolta completa ma virtuale di questo patrimonio la cui ricchezza è testimoniata anche da oggetti custoditi in qualche museo romano.<sup>7</sup>

L'opera di restyling che abbiamo dedicato alla sede dell'Accademia si colloca su questa linea e consiste in una lettura integrale dell'appartamento del Cardinale fin qui mai realizzata. Quattro sono gli elementi che hanno guidato questa azione e che sono testimoniati da questo libro. Il primo riguarda la ricostruzione dei rapporti culturali e intellettuali che il Cardinale Poggi intrattenne con il gruppo dell'Hermathena, coinvolto in qualche modo e con tutta probabilità nel progetto iconografico del palazzo. Il secondo è relativo alla magistrale rilettura del capolavoro manierista di Pellegrino Tibaldi. Il terzo procede dalla committenza del Cardinale alla esecuzione delle decorazioni e delle grottesche, mai fin qui esaminate nelle loro specificità, le quali mostrano l'inequivocabile influenza dell'ambiente romano di Raffaello e di Michelangelo ove Tibaldi fece le sue prime prove d'artista.<sup>8</sup> Il quarto riguarda il recupero e la ricollocazione di due preziosi reperti: l'affresco con il *Carro di Fetonte*, che decora il soffitto dello stanzino che immette nella Stanza delle Grottesche del quale, dopo i falliti tentativi di restauro, sarà realizzato un completo recupero virtuale; la vetrata realizzata da Gerard Van Hoorn, tornata all'Accademia negli anni cinquanta dopo un lungo periodo trascorso negli scantinati della Pinacoteca, che mostra una pregevole sequenza di scene dedicate alle imprese di Ulisse tratte dall'Iliade e dall'Odissea su disegni riconducibili all'ambito tibaldiano.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *L'itinerario scientifico di un grande europeo. La regolata struttura della terra di Luigi Ferdinando Marsili*, a cura di W. Tega, BUP, Bologna, 2016.

<sup>8</sup> A questo proposito si vedano in questo volume i contributi di Annarita Angelini, Daniele Benati e Sonia Cavicchioli.

<sup>9</sup> Sulle vicende della vetrata v. M. Fanti, *Una vetrata di Pellegrino Tibaldi* in "Arte Antica e Moderna", n. 27, 1964, pp. 315-319.

Un ringraziamento particolare va ad Angela Oleandri, Riccardo Lo Buglio, Alessandro Lolli e la Design People per il contributo che hanno dato alla realizzazione di questo volume. Agli autori dei saggi introduttivi Annarita Angelini, che ha messo a disposizione del lettore anche il prezioso apparato di lettura del viaggio di Ulisse, Daniele Benati e Sonia Cavicchioli va, insieme all'amicizia, tutta la riconoscenza e la stima di chi scrive e dell'intera Accademia.

Bologna, settembre 2021

Walter Tega

*Presidente dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto*



# L'UMANISTA, IL PITTORE E IL MONSIGNORE

Le immagini che disvelano “il peso delle cose più importanti”

Annarita Angelini

Diverse sono le destinazioni che il palazzo di famiglia, restaurato da Giovanni Poggi a metà Cinquecento, ha avuto negli oltre cinque secoli della sua storia, ma unico il destino che ha elevato la *domuncula* di strada San Donato a *domus sapientiae*. Un fato che ha posto il palazzo sotto gli auspici di Minerva, dea della guerra ma anche della sapienza, delle arti e delle scienze, figlia dell’oceanina Meti e di Giove dal cui capo fu partorita; Atena per i greci, da Α-θεο-νόα, “mente di dio”, personificazione del *nous* e della *dianoia*, secondo l’etimologia di Socrate (*Cratilo*, 407B). Se si segue Platone tra le righe del *Cratilo* e quelle del *Protagora*, il nume di Minerva è intrecciato a Mercurio, messaggero degli dei, dispensatore di virtù e padre del *logos*, insieme pensiero razionale e parola, capace di conciliare i conflitti e coniugare gli opposti come fa con le serpi che avvolge al caduceo.

Minerva e Mercurio: un intreccio che nel palazzo di strada San Donato non passa inosservato, e di certo un connubio consono a un luogo che anche il padrone di casa intendeva dedicare al sapere, perché – come aveva spiegato Cicerone ad Attico – se Mercurio si addice a ogni accademia, Minerva va a puntino per un ginnasio consacrato alle lettere e alla sapienza (Cic., *ad Atticum* I, 1 5). Proprio l’Hermathena, la statua acquistata per la villa di Tuscolo, con Ermes e Atena uniti in un solo corpo a significare l’unione di eloquenza e sapienza, segna un preciso segmento della plurisecolare vocazione dell’edificio: nelle sale al piano terreno sembra si fossero riuniti gli animatori del cenacolo culturale più importante della città cinquecentesca, l’Hermathena, in attesa che la *domus academiae* prevista dal suo fondatore, l’umanista Achille Bocchi, venisse ultimata. Un sodalizio eterogeneo e a tratti “irregolare” che riuniva, al di fuori dell’ufficialità dello Studio e al riparo da una censura ancora relativamente facile da aggirare nella conversazione privata, le punte più avanzate di una cultura decisamente sincretica quanto ad ambiti e a tradizioni culturali accolte.

Poeta, filosofo, filologo, antichista, maestro di greco e poi di *humanæ litteræ*, Bocchi era stato in grado di riunire comprimari e in qualche caso anche protagonisti di una cultura di respiro europeo. Nell'università aveva intrecciato la propria attività con quella di “amici filosofi” allievi di Pietro Pomponazzi e Alessandro Achillini e di naturalisti come Luca Ghini, Ulisse Aldrovandi, oltre che con i colleghi filologi e maestri di *humanitates*. A lasciarsi coinvolgere dalle imprese del principe dell'Hermathena, anche un gruppo di lettori della facoltà dei Leggisti – tra i quali Andrea Alciato, emblematista oltre che esperto del *Digesto* e il cardinale Gabriele Paleotti, che nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* avrebbe dettato le regole della politica artistica della Controriforma – e un manipolo di artisti come Pellegrino Tibaldi, Sebastiano Serlio, Prospero Fontana e Giulio Bonasone, gli ultimi direttamente implicati nell'illustrazione dei cinque libri *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ledebat* (1555), che di Bocchi costituiscono l'opera principale. L'orizzonte europeo che Bocchi aveva in vista e la sua attenzione ai motivi centrali della più aggiornata cultura rinascimentale, lo avevano avvicinato a Erasmo, Pierio Valeriano, Giulio Camillo, Mario Nizolio, Iacopo Sodalto e a filosofi, grammatici e teologi familiari ai motivi della cabala cristiana, della filosofia ermetica e del platonismo rinascimentale. Una cultura composita, sulla linea del concordismo di Pico della Mirandola e di Poliziano, naturalmente incline a trovare agganci con un analogo atteggiamento conciliativo tenuto in ambito propriamente dottrinale, dalle correnti spirituali di Gasparo Contarini – legato pontificio dal 1541 al 1542 – e del suo segretario Ludovico Beccadelli.

Anche Giovanni Poggi, per Bocchi “hospitalitatis fons” e “pater elegantiarum” (symb. 116) era, a proprio modo, un ecclesiastico *sincretico*, espressione se non dell’“indifferentismo dogmatico” prossimo al nicodemismo, attribuito a Bocchi (D. Cantimori 1957), di un atteggiamento tollerante, inclusivo anche nei riguardi di istanze teologiche non sempre conformi all'ortodossia romana dei cinque pontificati durante i quali si snodò la sua carriera ecclesiastica. Nato da una famiglia di recente aristocrazia senatoria, fu nunzio presso Carlo V fin dagli anni Trenta; direttore della Collettorìa di Spagna e poi tesoriere generale della Camera Apostolica, dedicò gran parte della propria carriera alla difficile mediazione tra Impero e Curia romana intrecciando politica e finanza, diplomazia e dottrina.

Sono anni difficili che portano l'ecclesiastico Poggi a contatto con le confessioni riformate, al seguito delle delegazioni incaricate dei colloqui di Worms e di Ratisbona, e che lo vedono implicato nei delicati lavori di preparazione del Concilio. Uomo di cultura, preposto alla biblioteca vaticana, amico dei Gesuiti di Spagna, attratto dalla *prisca sapientia* e dalla *theologia poetica* degli antichi ricostruita dai filosofi e dei filologi dello Studio, collezionista e antiquario, a Bologna ove risiedeva negli intervalli dei



*negotia* ai quali era chiamato, era a stretto contatto non solo con una élite intellettuale, non sempre in linea con l'orientamento imposto dagli Statuti universitari, ma anche con un'eterodossia endemica nella città e nel territorio (G. Dall'Olio 1999).

La legazione del cardinale veneziano Contarini – che, come Poggi, era stato ambasciatore presso Carlo V e aveva partecipato da protagonista all'incontro di Ratisbona del 1541 – fu, anche per l'ecclesiastico bolognese, un passaggio determinante. L'evangelismo di Contarini e la fiducia che nutriva nei confronti della funzione emendatrice e purificatrice delle *humanae litterae* avevano contribuito a tradurre il pluralismo culturale dell'umanesimo universitario nella proposta di una religione tollerante e antidogmatica, naturale e razionale, e a fare rientrare entro una dissidenza diffusa e per ciò stesso difficile da controllare, i due grandi filoni dell'eresia italiana del Cinquecento: quello spiritualista e millenarista, che attorno a Lisia Fileno (il francescano eretico del quale Bocchi fu fideiussore), ai valdesiani, a Giorgio Siculo, aveva coagulato istanze filosofiche e mistiche ampiamente radicate nello Studio bolognese; quello per così dire razionalista, anabattista, antitrinitario, rappresentato da Lelio Sozzini, il quale, proprio a Bologna, intorno agli anni Quaranta e con il sostegno di Ulisse Aldrovandi sodale dell'Hermathena, iniziò la propria predicazione in continuità con la tradizione naturalista e razionalista di Pomponazzi e degli 'averroisti'.

Se Bocchi attraversava di continuo le linee di confine tra le tradizioni culturali e tentava crasi quantomeno audaci tra orientamenti diversi e non sempre 'autorizzati', con analogo intento conciliativo Giovanni Poggi si muoveva sulle insidiose frontiere tra Impero e Papato, tra istanze di rinnovamento interne alla Curia e spinte scismatiche. Ecclesiastico "in rebus humanis sapiens" (*symb.* 127), uomo di mondo prima che di Chiesa, capace di affrontare "dexteritate ac prudentia" (A. Chacon 1667) il terreno della burocrazia e della finanza, non riuscì a sottrarsi al sospetto di profitti illeciti, proprio come Bocchi non riuscì ad allontanare da sé il sospetto della miscredenza. Sollecitato a muoversi tra i "pericula" di uffici ecclesiastici e secolari, si spinse fino ai limiti del lecito in politica e dottrina.

Oltre alla protezione di influenti prelati, tra i quali il cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, ad avvicinarlo a Bocchi era il frequente ammicciare all'eterodossia, per poi trovare il modo di indietreggiare, "prudens", di fronte a rischi i cui effetti non sarebbe stato in grado di controllare (*symb.* 127). È il caso del conclave del maggio 1555 quando, dietro sollecitazione del cardinale Farnese ma a dispetto dell'orientamento filoimperiale che ne aveva improntato la carriera, accettò di accordare il proprio voto a Gian Pietro Carafa, nonostante la netta propensione verso correnti meno intransigenti.

Ma favori e protezioni curiali non sarebbero sufficienti a giustificare i margini di libertà sui quali Giovanni Poggi e il principe dell'Hermathena poterono contare.

In comune avevano una lucida visione politica che permetteva loro di approfittare di un contesto libero da egemonie, quale era quello di una città priva di una corte e ormai accentrata sull'università e il suo *indotto*. Avevano compreso come “il piacevolissimo ragionamento” (G. F. Achillini 1536) e la conversazione erudita determinassero un *mileu* comune nel quale si riconoscevano ecclesiastici e diplomatici, letterati e scienziati, evangelici e averroisti; cosmopolita e policentrico, punto di equilibrio nel complicato e fecondo rapporto tra l'università e le aristocrazie cittadine, tra il governo misto e l'autorità pontificia. Erano chiari al monsignore e al letterato i vantaggi che derivavano dall'anomala condizione di Bologna: provincia dello Stato della Chiesa eppure capitale della cultura; gelosa delle tante *enclaves* che proteggeva entro le mura medievali eppure frontiera aperta a una *République des lettres* dai confini europei, permeata dalla pluralità delle *nationes* universitarie e dal rapido *turn over* di studenti e maestri forestieri attirati anche dell'Europa riformata; punto di raccordo – era chiaro a entrambi – di una geografia politica e culturale per necessità tollerante, che contemplava confini mobili e valichi continuamente aperti. Accademie come quella di Bocchi, dimore private come quella di Giovanni Poggi o del naturalista Aldrovandi, stamperie, biblioteche di ordini religiosi, si aggiungevano ad altre numerose *zone franche* costituite a ridosso dello Studio nelle quali al sapere e alla scienza sembrava non potessero essere imposti limiti né censure. Il comune interesse culturale che univa “irregolari” come Bocchi e inquisitori come Leandro Alberti, grammatico in privato ma “dal pulpito... flagellatore” (G. F. Achillini 1536), l'*humanissima* conversazione cui partecipavano eretici e riformatori, cattolici intransigenti e riformati, facevano in modo che contrapposizioni per quanto aspre e incomponibili potessero pur sempre slittare dal piano teologico e politico a quello, in apparenza meno pericoloso, della cultura e della scienza.

Da politico e dottrinale, il dissenso si faceva culturale: i poemi omerici, le storie pagane e i simboli isiaci della Roma imperiale richiamati nelle *Quaestiones* o affrescati per Giovanni Poggi, la *Storia Naturale* di Plinio annotata da Beroaldo, Lucrezio commentato da Giovan Battista Pio, Apuleio, Platone, Horapollo e la geroglifica egizia di Fasanini, erano il campo nel quale si combatteva “una piacevolissima guerra... senza sangue” (G. F. Achillini 1536). Nei simboli di Bocchi, nelle pitture eseguite per Poggi e per Aldrovandi o nel cenacolo dell'eterodosso Cornelio Lambertini, non si celebravano soltanto i fasti di un'erudizione coltivata nell'*otium* anche da potenti ministri del potere secolare e rappresentanti dell'autorità spirituale; si tracciavano i confini di una *civil conversation* tra interlocutori contrapposti, ma pur sempre parte di una medesima élite intellettuale: una zona franca nella quale venivano sospese, sia pure transitoriamente, le nozioni stesse di lecito e illecito (A. Angelini 2002).

A unire ancora l'umanista e l'ecclesiastico era il ricorso al potente e prudente strumento di quella che Bocchi chiamava *philologia symbolica* (symb. 143): un linguaggio che affidava i propri contenuti al *medium*, apparentemente neutrale, dell'immagine nelle diverse forme del simbolo, dell'allegoria, dell'emblema, della raffigurazione naturalistica, nella convinzione che la *pictura*, più del *sermo*, fosse capace di recuperare la trasparenza rispetto a una realtà proteiforme che nessuno degli alfabeti, nemmeno il greco di Codro e di Pietro Ipsilla, o l'ebraico e il caldaico insegnati da Giovanni Flaminio, avevano mai avuto. Alla sia pure discreta e prudente rivoluzione in direzione dell'antico promossa dalla generazione di Codro e di Beroaldo, faceva seguito, a pochi anni di distanza, una vera e propria *revolutio alphabetaria* che aveva nel *symbolon* (etimologicamente, *ciò che tiene insieme*) il proprio punto di forza e il proprio segno di riconoscimento. Forse perché Bologna era una frontiera, lì prima che altrove si sperimentava la possibilità di un linguaggio indifferente e superiore agli idiomi nazionali, anteriore alle divisioni disciplinari e a quelle teologiche e dottrinali che stavano frantumando il continente e spazzando via l'idea stessa di un'ecumene latina e cristiana. “*Pictura gravium ostenduntur pondera rerum*”, proclamava Bocchi per bocca di un Socrate pittore, dal simbolo terzo delle *Quaestiones*, dedicato al cardinale Farnese: un contenuto conoscitivo e sapienziale superiore, quello veicolato dalle immagini, garanzia di un sapere veritativo (“*haud erraticum*”) e universale (“*de universo genere*”) (symb. 3), chiave di una conoscenza “*de omnibus*” che non risparmiava nulla e che riconosceva sopra tutto l'assoluta sovranità della mente e della ragione. Un codice perenne e polimatico, che non voleva essere né antico né moderno, né greco né latino, né artistico né letterario, ma *symbolicum exemplar rerum*; non unilateralmente cristiano o pagano, giudaico e riformato; eterodosso agli occhi di molti, ma *catholicum*, e cioè universale, nelle proprie aspirazioni. “Sapienti nelle cose umane”, accomunati da “destrezza” e “prudenza”, Bocchi e Poggi condividevano anche la consapevolezza o l'auspicio che i geroglifici di Alciati e di Valeriano, le grottesche e le sfingi scoperte nella Domus Aurea e dipinte a Castel sant'Angelo, gli animali fantastici della storia naturale di Aldrovandi, figure mitologiche interpretate e commentate dagli umanisti, componessero un codice meno esplicito ed esposto ai controlli, propenso a “velare” i contenuti di un potenziale conflitto e ad adombrare inedite sintonie tra interpretazioni, teorie, culti e culture. Un linguaggio adatto a promuovere una concordia delle culture e dei saperi, premessa necessaria per una assai più complicata concordia dei culti e delle professioni di fede.



1 - Pellegrino Tibaldi, *Minerva complice di Prometeo nel furto del fuoco*, particolare del camino, Saletta di Ulisse.  
2 - Pellegrino Tibaldi, *Minerva presiede alla nascita del Sapiente*, particolare del fregio del camino, Saletta di Ulisse.

Se Bocchi aveva familiarità con i contenuti sapienziali delle favole antiche, da Omero a Plauto, da Virgilio ad Apuleio, Giovanni Poggi era esperto di archeologia e raffinato collezionista, committente, sempre nel palazzo di strada San Donato, di Prospero Fontana, collaboratore di Perino del Vaga a Castel Sant'Angelo e di Nicolò dell'Abate, che si era già segnalato per l'*Eneide* di Scandiano. Una ragione di più perché le conversazioni dell'Hermathena trovassero nella casa di monsignor una sede "adatta" e "ospitale" (symb. 116).

È Giulio Bonasone, guidato con ogni probabilità da Fontana, a 'fotografare', nell'incisione che accompagna lo stesso simbolo 116 dedicato al cardinale Poggi, il cenacolo riunito al piano terreno del palazzo, (I. Bianchi 2012).

Raccolta intorno a un tavolo e presieduta da Giovanni Poggi è possibile immaginare la "studiosa cohors" (symb. 3) degli accademici tra i quali siede anche Bocchi. Alle spalle del padrone di casa, presentato nella veste di narratore di un curioso apologo, si scorge un camino. Potrebbe trattarsi del camino affrescato da Tibaldi verso il 1550 per la seconda delle tre sale al piano terreno, con una graziosissima Minerva accompagnata dai consueti attributi dello scudo e della lancia, ma nel ruolo, relativamente inusuale, di aiutante di Prometeo nell'atto di rubare il fuoco della sapienza divina. Un motivo, questo della complicità offerta da Minerva al figlio di Giapeto, estraneo agli autori classici e introdotto da



3 - Jacopo della Quercia, *Creazione di Adamo*, particolare della Porta Magna, Bologna, Basilica di San Petronio.

4 - *Arte e Natura generano l'Uomo*, A. Bocchi, *Quaestiones*, simbolo 36.



Luciano di Samosata, fonte importante di Bocchi non meno che per Tibaldi, che a Luciano si era riferito nella decorazione della biblioteca dell'Escorial (M. Acocella 2015).

Un'interpretazione del mito di Prometeo che sembra saldarsi, quanto a significato, a una delle metope del fregio sottostante: Minerva, chiaramente riconoscibile dallo specchio veritativo nel quale si riflette, presiede alla nascita di un uomo non ancora animato, ma già armato di compasso, simbolo del sapere e, nelle *Qaestiones*, attributo della dea (symb. 126). Atena prende il posto di Dio nella creazione non del *primus homo*, l'uomo di natura plasmato nel fango, ma del sapiente, Prometeo per metonimia. Protetto da Minerva e a propria volta protettore dell'uomo rigenerato nella sapienza, "Prometheus est philosopus", aveva chiarito nel *De fato* Pietro Pomponazzi. Ma più del maestro dello Studio, a offrire un'interpretazione convincente delle decorazioni del camino è il *De sapiente* del filosofo francese Bovillus, espressione di quell'umanesimo europeo del quale anche Bocchi e Poggi si sentivano parte e a propria volta fonte esplicita del simbolo 138 delle *Quaestiones*. Progenitore del *secundus homo*, il Prometeo di Bovillus, dopo avere rubato il fuoco dalle celesti dimore nelle quali era custodito gelosamente, "lo introdusse nel mondo e con esso animò l'uomo di fango e d'argilla che prima aveva formato. Così anche il sapiente" come il figlio di Giapeto affrescato da Tibaldi, "trae nel mondo terreno

il fuoco splendidissimo di Sapienza concepito nel grembo immortale e per quella pura e fecondissima fiamma, l'uomo naturale e terreno acquista vigore, si scalda, si anima", proprio come sembra accadere al nascente Prometeo, scolpito sul fregio del camino. Anche lui, come i sapienti che compongono la "studiosa cohors" che si aggira per le stanze del palazzo di strada San Donato, "compensa i doni di natura col realizzare l'uomo dotto, conquista quindi se stesso, si possiede, rimane sua proprietà"(C. Bovillus 1510). La nascita dell'uomo prometeico al cospetto di Minerva, ispirata a Luciano e a Boccaccio, a Pomponazzi e a Bovillo, più che a Eschilo o al Protagora, sembra adattare al contesto secolare e culturale nel quale si inserisce, la formella di Jacopo della Quercia con la *Creazione di Adamo*, per la Porta Magna della Basilica di San Petronio, e riprendere, nel disegno e nel messaggio, il simbolo 36 delle *Quaestiones* nel quale è celebrata la nascita dell'umana sapienza attraverso l'audacia creatrice di una *ars docta*, figlia di Minerva (A. Angelini 2003).

Dunque, un soggetto assolutamente pertinente alla vocazione *palladiana* del palazzo; anzi, un motivo – Minerva e il fuoco di una sapienza attiva che irradia le *artes* utili agli uomini – che lega a doppio filo il palazzo dell'ecclesiastico filoimperiale Poggi a quel sapere sincretico che l'umanista irregolare Bocchi affida alla sua accademia e alle *Symbolicae Quaestiones*. Un palazzo, cui serve un umanista – Bocchi – il quale ispiri un programma iconografico all'altezza del viaggio tra le *bonae artes* che Giovanni Poggi aspira a comprendere entro le mura della propria *domus*, e una *cohors* non solo di letterati e di filosofi, ma anche di artisti come Tibaldi, Fontana, Bonasone, tutti capaci di dare forma e figura a un sapere che per l'autore delle *Quaestiones* ha da essere plurale a partire dai linguaggi e dai codici che utilizza.

Minerva non è però solo l'aiutante di Prometeo che trasforma l'uomo, bruto per natura, nel sapiente disposto a "seguir virtute e canoscenza"; né è solo il complemento dell'acutezza retorica di Mercurio. È anche il nume tutelare dell'Ulisse omerico, "in rebus humanis sapiens" della *quaestio* dedicata a Giovan Battista Pio (symb. 127). Qui Ulisse, col quale Giovanni Poggi sembra volersi identificare, è associato non solo al sapiente, idealmente figlio di Prometeo, ma anche al maestro di Bocchi, studioso di Plauto, Apuleio e commentatore di Lucrezio. Personaggi simmetrici nel simbolo 127, Ulisse e Pio adombrano le due personalità, anch'esse simmetriche nella cultura civile bolognese, dell'ecclesiastico e dell'umanista.

I versi che compongono la parte testuale della *quaestio* sono la celebrazione di un "usus sagax", essenziale a quella sapienza "haud erratica" (symbolum symbolorum) che Bocchi pone sotto gli auspici di Minerva. Anche la migliore e più suadente eloquenza, lasciata a se stessa, inclinerebbe a un vuoto esercizio stilistico deprivato di qualunque valore conoscitivo e velenoso quanto le serpi che si intrecciano al caduceo di

Hermes; farebbe allora un ufficio affatto diverso da quello che “innalzò fino alle stelle il figlio di Sisifo” (symb. 127); lui, oratore accorto e non solo facondo, che con la luce del suo sapere “era in grado guidare l’animo degli uomini ovunque volesse” (symb. 3).

L’incisione che completa il simbolo introduce esplicitamente, quasi si trattasse di una didascalia, il nome di Ulisse che nel poema è sostituito dal patronimico *sisiphides*, e ritrae l’eroe protetto dallo scudo di Minerva mentre riceve da Mercurio il *moly* con il quale potrà contrastare l’incantesimo di Circe. Un nuovo attore, Ulisse, si interpone tra i due estremi dell’ormai collaudata coppia, tra Mercurio che lo rende *prudens* offrendogli l’antidoto e consigliandolo circa il contegno da seguire con la maga, e Minerva, nei panni della sapienza affrescata sul camino, che lo rende *sagax* e *sapiens* come ha fatto con Prometeo. L’“orator Ithacus” e il maestro di retorica di Bologna sfumano l’uno nell’altro, edotti da una dottrina e da una pratica del mondo necessarie a mandare a effetto imprese umane, eppure immortali. Umane, perché la conoscenza di Ulisse, come quella di Poggi, cresce, è messa alla prova e si corrobora attraverso il contatto con le città, le imprese, i costumi degli uomini (symb. 127). Immortali perché il poema di Omero consacra il figlio di Sisifo, come si aspetta di essere consacrato Bocchi, “secondus Achilles” (symb. 143), dalla filologia simbolica, o il diplomatico Poggi, *secondo Ulisse* nelle decorazioni del suo palazzo, dall’esito dei *negotia* che ha condotto. Solo il contatto prudente ma ineludibile con gli *eventa*, gli *acta*, i *facta*, indica la rotta da seguire in vista della meta da raggiungere senza soccombere a un mare insidioso solcato da minacce, sortilegi e sirene, sempre in agguato. Non basta gingillarsi tra le lusinghe di un sapere contemplativo o esornativo perché solo esercitandosi a lungo nella pratica del mondo, è possibile distinguere ciò che va perseguito (“*expetenda*”) da ciò che deve essere evitato a ogni costo (“*fugienda*”), ed è dato riconoscere l’utile e il dannoso sia quando le condizioni assistono (“*sole dies referatur orto*”), sia quando incombono ombre minacciose sulla navigazione (“*seu nigro opacum nox Erebo caput obscura profert*”) (symb. 127).

Mercurio e Minerva, nel ruolo di protettori di Ulisse, sapiente e audace quanto Prometeo, fanno da *trait-d’union* non solo tra il filologo e il monsignore, ma anche tra il Palazzo dell’uno e il libro dell’altro. Con tutta probabilità è dietro suggerimento di Bocchi e sicuramente non a sua insaputa, che Pellegrino Tibaldi interpreta le storie di Ulisse per le due sale al piano terreno di strada San Donato.

Colpisce, per diverse ragioni, l’episodio di Circe. Manca, nella scena a fresco, il *moly* e nelle mani di Mercurio, che ha già messo al sicuro Ulisse, si riconosce il consueto caduceo. Quanto a Minerva, lascia, o almeno sembra lasciare, il posto a una maga Circe appoggiata a una colonna del suo palazzo. Hermes ha già svolto il proprio compito e può dunque allontanarsi dopo avere dispensato consigli e



5 - *Ulisse tra Mercurio e Minerva*, A. Bocchi, *Quaestiones*, simbolo 127.

antidoti. Ulisse, già *sagax* e *prudens* per il favore degli dei, reso ancora più forte dal farmaco, può restare solo e sguainare minacciosamente la spada.

È come se la scena dipinta da Tibaldi costituisse il *frame* successivo a quello illustrato nel simbolo 127 delle *Quaestiones* ove un Ulisse, ancora inconsapevole della minaccia che incombe su di lui, ha più che mai bisogno della protezione degli dei: di Atena, che lo assiste con quella sapienza necessaria a districarsi con acume sottile tra le cose del mondo e quelle dell'Olimpo, e del messaggero degli dei che gli porge insieme a un eloquio persuasivo ed efficace “in rebus humanis”, anche un talismano così potente da contrastare l’incantesimo della figlia di Helios.

Il *moly*, che Tibaldi non ha dipinto, ritorna invece nell’ultimo scomparto in basso dell’anta destra della vetrata realizzata da Gerard van Hoorn per la stessa sala del piano terreno. E compare tal quale figura nell’incisione di Bonasone per il simbolo 127 delle *Quaestiones*: un’infiorescenza bianca e la lunghissima radice divelta dal suolo divino. Dalla scena di van Hoorn scompare invece Minerva e Circe abbandona l’aspetto grottesco che ha nell’affresco per mostrarsi effettivamente terrorizzata come la descrive Omero nel X libro. Cambia anche l’abito di Ulisse: dismette il mantello bianco e all’aspetto elegante col quale Tibaldi lo ritrae, a piedi nudi quasi danzasse sulla scalinata del palazzo della maga, e si presenta, come nel





6 - Pellegrino Tibaldi, *Circe trasforma in animali i compagni di Ulisse*, Salone di Ulisse.

7 - Gerard van Hoorn, *Ulisse affronta Circe*, anta destra della vetrata, Saletta di Ulisse.



simbolo 127, in assetto di guerra, con l'armatura che gli copre i fianchi, i calzari ai piedi, una clamide porpora, la barba incolta del soldato provato dal viaggio e dalla guerra. Coerente con il racconto omerico, con "la spada acuta dalla coscia sguainando" (*Odissea*, X, v. 321), si getta sulla maga che tenta di sfuggirgli.

Fin dal Settecento i disegni preparatori della vetrata sono stati attribuiti a Tibaldi sebbene la declinazione del mito di Ulisse, che associa passi dell'*Odissea* ad altri dell'*Iliade*, spesso differisca, nella scelta degli episodi e nel 'tono' dei protagonisti, da quella affrescata. Per contro, non solo le citazioni in latino che completano ogni scena richiamano la struttura dell'emblema propria del libro di Bocchi, ma la ricorrenza di molte soluzioni rappresentative delle incisioni realizzate da Bonasone, lascia per lo meno pensare a una forte sintonia tra chi ha progettato i riquadri della vetrata e chi ha ideato il programma dei cinque libri *Symbolicarum quaestionum*. Senza per questo azzardare attribuzioni, un confronto a tre, tra l'Ulisse di Bocchi, quello di Tibaldi e quello van Hoorn, può offrire una chiave per interpretare la funzione allegorica assolta dal mito omerico nelle attese del committente che nell'eroe di Itaca sembra volersi identificare.

Nel riquadro della vetrata, coerentemente i versi del libro X dell'*Odissea*, Ulisse, istruito da Mercurio, si avventa sulla maga come a volerla sgozzare (*Odissea*, X, 419). Nell'affresco di Tibaldi Odisseo sembra invece lanciarsi contro le serpi attorcigliate alla colonna quasi volesse avvincerle alla propria spada facendone l'analogo del caduceo di Hermes. Non c'è dubbio che le vipere stanno a significare il farmaco magico; ma unite ai mostri nei quali i compagni di Ulisse sono già stati trasformati, compongono un bestiario fantastico nel quale si riconosce distintamente anche la stessa chimera che, nel simbolo 135 delle *Quaestiones*, rappresenta la retorica degenerata sconfitta dalla spada di Bellerofonte. Un apparentamento o una sovrapposizione non scontati ma nemmeno fortuiti, almeno per il filologo Bocchi, che al *sisiphides* Ulisse dell'*Odissea* (symb. 127) non fatica ad associare Bellerofonte, che l'*Iliade* vuole nato da Glauco, a propria volta figlio dell'astuto Sisifo (*Iliade*, VI, 153-155). "L'ars rhetorica è triplice: commuove, giova, e ammaestra. Ma molto più efficace di lei è la verità ispirata da un dio (*divinitus*)", specifica il simbolo 135 dedicato al filologo e filosofo Giovan Battista Camozzi, suggerendo così una relazione stretta tra un sapere che smaschera l'inganno colpevole e "la prudenza che doma le mostruosità dei vizi" (symb. 127). L'Ulisse di Tibaldi non è allora soltanto il facondo oratore di Itaca né l'astuto ideatore del cavallo di Troia o dell'accecamento di Polifemo: forte dell'amicizia di Minerva e di Mercurio, ha già acquisito, per di più "divinitus", conoscenza e prudenza; è quindi ormai alla sua portata mandare a effetto imprese eccezionali.

Ma quali sono le imprese e i requisiti dell'eroe omerico nei quali Giovanni Poggi vorrebbe riconoscersi? Si è parlato di eroismo cristiano, di lotta tra vizio e virtù, di difesa della "cattolica religione", e di un cattivo servizio che Tibaldi avrebbe reso al suo committente attraverso un racconto più grottesco che aulico (G. Briganti 1988). Se il ciclo di Ulisse voleva essere l'"epitome emblematica delle virtù morali di un uomo politico che è anche un ecclesiastico" (V. Fortunati 2001), allora aveva ragione Giuliano Briganti a dubitare del servizio reso da Tibaldi. Ma forse nell'associare le peripezie di Ulisse alle fatiche d'Ercole e celebrare così la virtù cristiana dell'ecclesiastico, c'è qualcosa di troppo e c'è qualcosa che manca. Manca la volontà che sicuramente era di Bocchi, di sottolineare l'instabile equilibrio di vizio e virtù, di manifestare la pluralità dei fini che spesso trasforma l'illecito nell'utile e persino nel salvifico, di esibire l'inganno che può convertirsi nell'efficacia di una strategia in vista di un esito virtuoso e benefico. Manca all'Ulisse preteso eroe cristiano, ma non manca certo al racconto di Tibaldi, l'esaltazione dell'ambiguità di una condizione umana che per il fatto di non essere né brutale come i mostri di Circe, né divina, deve misurarsi continuamente con il provvisorio, l'emendabile, il compromesso, il continuo e sempre approssimato calcolo dei piaceri e dei dolori in vista di scelte migliori sebbene mai ottime, utili benché difficilmente assolute e definitive.

Nel gioco degli scambi mitologici e delle sovrapposizioni autobiografiche che sfumano il sincretico Bocchi sul conciliativo Poggi, che contaminano l'Ulisse dell'Iliade, dell'Odissea, quello Virgiliano e quello di Igino, che identificano nel divino *moly* il correttivo necessario di un sapere contenzioso, vacuo e meramente contemplativo, si inserisce anche una Circe che Tibaldi rende effettivamente "tragicomica" più che epica. (G. Briganti 1945). Ma a guardarla bene, l'umanissima maga dietro la quale si potrebbe scorgere qualche traccia del disincantato ritratto del *De incantationibus* di Pomponazzi, replica attributi e atteggiamenti delle tante, benefiche, Minerva delle *Quaestiones*: la tunica che mostra il seno scoperto, l'acconciatura, il braccio destro sollevato non necessariamente per parare il colpo di Ulisse; e soprattutto una "dea" che non fugge né abbraccia le ginocchia di Ulisse (*Odissea*, X, 421-422) ma osserva, partecipe, un fato che si compie. Una dea o una maga in chiaroscuro, pericolosa e nefasta quando accoglie i compagni di Ulisse nel palazzo di Eea, ma prodiga di consigli amorevoli quando l'eroe riprenderà il mare. Trasgressiva come Prometeo, che viola i comandi divini, ma a giusto titolo, tanto da rendersi progenitore di un'umanità non solo più dotta, ma emendata dal sapere. Ambigua come Mercurio, messaggero degli dei ma anche protettore di ladri e truffatori, che con l'inganno dell'erba miracolosa permette a Ulisse di non essere ingannato dalla verga di Circe. D'altra parte, la ῥάβδος (*Odissea*, X, 416), il bastone con il quale la maga colpisce i compagni di Ulisse per trasformarli e, da ultimo, per restitu-

ire loro l'originaria natura umana, è dello stesso tipo di quella che Omero descrive nel XIII libro quando Atena, sulla spiaggia di Itaca, mimetizza Ulisse dietro le sembianze di un vecchio (*Odissea*, XIII, 429); la stessa con la quale Pallade, come la maga di Eea, rende poi reversibile la trasformazione restituendo, con lo stesso colpo di ῥάβδος (*Odissea* XVI, v. 172), statura, colorito e vigore, così che Telemaco possa riconoscere il padre (C. Pilo 2014). L'Ulisse affrescato da Tibaldi è in assetto di guerra e ha l'elmo in testa, ma non indossa la clamide porpora della più filologica vetrata di van Hoorn, bensì il "lindo mantello" che Minerva gli porrà sulle spalle prima di lanciare la definitiva sfida ai Proci. (*Odissea*, XVI, v 173).

La simmetria tra le metamorfosi della maga e della dea e il disallineamento tra gli episodi rappresentati alle pareti e quelli sulla vetrata dello stesso salone di Ulisse, le crasi di miti, fonti, episodi, simbologie che operano tanto il filologo quanto il pittore, determinano non la parodia ma un ulteriore arricchimento del mito in funzione autobiografica.

Ma allora chi è Ulisse nelle stanze del monsignore, e chi sono i mostri – vipere, chimere, ibridi – verso i quali sembra sguainare la spada?

Il tono medio, a tratti grottesco e quasi rabelaisiano del ciclo di Tibaldi, difficilmente corrisponde all'intento di fare dell'eroe omerico un esempio delle virtù e delle fatiche del campione cristiano. Troppo umani e terreni, anche gli eroi e gli dei, tanto più se confrontati alle pitture del piano superiore dedicate a Ercole e a Camilla, perché i *pericula* incarnati dai mostri ai piedi di Ulisse siano soltanto i vizi morali, la corruzione del clero e una dottrina malata da emendare.

Se la verga di Circe rende l'eroe tal quale Pallade lo ha trasformato prima dell'ultima (o penultima) sfida, se i mostri sono quelli che combatte Bellerofonte aiutato da sapienza e prudenza, se *usus* ed *experientia*, uniti a ingegno e sagacia, sono i veri antidoti agli inganni di Circe, allora le minacce che mettono alla prova il *secondo Ulisse* celebrato nella casa del monsignore somigliano a quelle che Odisseo – astuto, prudente, sapiente e per questo più forte – dovette affrontare nel palazzo di Itaca. Pericoli, minacce e veleni mondani che hanno l'aspetto non dei Proci, ma di Carlo V, dei principi tedeschi e del re di Francia, di schieramenti cardinalizi a conclave, di prelati intransigenti e di riformatori in odore di eresia. Pericoli che solo una virtù secolarizzata che si affida alla *ratio* di Minerva e, se necessario, anche alla dissimulazione di Mercurio, permette al primo e al secondo Ulisse di dominare. Mostri, serpi, implacabili e impietosi guerrieri o difensori dell'ortodossia, che Giovanni Poggi vorrebbe conciliare ripristinando concordia ed equilibrio come Mercurio che armonizza gli opposti sul caduceo. Con grande lucidità e con un tono erasmiano che è rivelatore del preciso orizzonte nel quale l'umanesimo bolognese

si muoveva, l'Ulisse di Poggi sembra piuttosto il titanico difensore di quella "riforma mancata" (D. Cantimori 1957) che avrebbe dovuto comporre la divaricazione tra radicalismo protestante e intransigenza cattolica. *Epitome emblematica* di un comprimario schierato con determinazione a favore dell'ecumenismo, della tolleranza religiosa, dell'indifferentismo dogmatico, dell'orientamento concordista, della difesa di un'ecumene umana che tenta l'ultima anacronistica resistenza, di fronte all'incombere di imminenti, definitive, divisioni.

## Bibliografia

- P. Pomponazzi, *De fato*, 1520.
- G. F. Achillini, *Annotazioni della volgar lingua*, Bologna, per Vincenzo Bonardo da Parma e Marcantonio da Carpo, 1536.
- A. Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, Apud Societatem Typographie Bononiensis, 1555.
- A. Chacon, *Vitae, et res gestae pontificum Romanorum* (1601), Romae, Philippi et Ant. De Rubeis, 1677.
- C. Bovillus, *De sapiente* (1510), trad. it. a cura di E. Garin, Torino, Einaudi, 1943.
- G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.
- D. Cantimori, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento*, in *Aspects de la propagande religieuse*, publiée par G. Berthoud et al., Genève, E. Droz, 1957, pp. 304-351.
- A. Rotondò, *Per la storia dell'eresia a Bologna nel XVI secolo*, in "Rinascimento", II s., II, 1962, pp. 107-154.
- C. Vasoli, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977.
- M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza e architettura*, Torino, Einaudi, 1985.
- G. Briganti, *I buoi del Sole. Ritornando sulle Storie di Ulisse di Pellegrino Tibaldi*, in *Palazzo Poggi. Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1988, pp. 25-37.
- E. See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as symbolic form*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993.
- G. Dall'Olio, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Forni, 1999.
- V. Fortunati, *I dipinti di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla metà del Cinquecento*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, II ed., Bologna, Editrice Compositori, 2001, pp. 15-32.
- A. Angelini, *Frontiera o Capitale? Per una geografia della cultura bolognese del Cinquecento*, in *I filosofi e la città*, a cura di N. Pirillo, Trento, Università degli Studi, 2002.
- A. Angelini, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003.
- E. Bonesi, *Le storie di Ulisse in Palazzo Poggi: alcune proposte di interpretazione*, in "Il Carrobbio", 34, 2008, pp. 71-80.
- I. Bianchi, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB, 2012.
- C. Pilo, *La rhabdos di Circe. Esegesi di un oggetto magico tra mito e immagine*, in "GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne", 17, 2014, pp. 209-226.
- M. Acocella, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2015.
- A. Rolet, *Les Questions Symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae Quaestiones 1555*, 2 voll., Tours, Rabelais, 2015.



# PELLEGRINO TIBALDI E GLI “ERRORI” DI ULISSE

Daniele Benati

Sono due sale al piano terreno di palazzo Poggi, ma che raccontano un mondo: un mondo votato alla conoscenza e alla vittoria della ragione sulle avversità della fortuna. Fu intorno al 1550 che Giovanni Poggi, vescovo di Tropea e nunzio apostolico in Spagna ma non ancora cardinale – lo sarebbe diventato, grazie alle pressioni di Carlo V, nel corso dei lavori –, decise di dedicare ben due stanze del proprio palazzo in strada san Donato al mito di Ulisse. Anche se l’attuale percorso di visita all’interno di quella che dal 1711 è la sede dell’Accademia delle Scienze è inverso rispetto all’originale, si tratta dell’appartamento al pianterreno sulla destra rispetto al lungo corridoio che attraversa il palazzo, comprendente, oltre a svariati altri ambienti, un primo salone, chiamato convenzionalmente “di Polifemo”, e un altro di dimensioni minori e a pianta pressoché quadrata, qualificato talora in antico come “salotto” e detto oggi “di Ulisse”.

Le storie raffigurate nelle volte delle due prime sale illustrano episodi relativi al lungo viaggio intrapreso da Ulisse da Troia a Itaca e agli incontri che esso comportò mettendo alla prova la sua intelligenza. Non trattano invece degli antecedenti relativi alla guerra contro i troiani, della cui vittoria proprio Ulisse era stato il responsabile grazie all’inganno del grande cavallo di legno abbandonato sulla spiaggia, né di quanto egli dovette ancora sopportare una volta giunto in patria, dove in sua assenza i pretendenti della moglie avevano preso possesso della reggia. Si giustifica in tal modo il fatto che il pressoché contemporaneo Pietro Lamo, che nella sua *Graticola di Bologna* (1560) descrive brevemente anche il “palacio de li Pogi”, parlasse di “un salotto dipinto a fresco de le instorie degli errori di Ulisso, con bellissimo partimenti ornati de stucco, opera rarissima, dipinta per man de Pellegrino da Bologna”: “errori” nel doppio senso di andare vagando e di sbagliare che il verbo ‘errare’ ha in latino.

Col titolo *Homeri poetarum clarissimi Odyssea de erroribus Ulyxis* nel 1510 era stata del resto pubblicata la traduzione latina commissionata intorno al 1460 da Pio II a Francesco Griffolini. Ma, concentrandosi sugli “errori” di Ulisse, il ciclo attesta come nel Cinquecento i poemi di Omero fossero spesso letti attraverso epitomi dal dichiarato carattere moraleggiante: tale è ad esempio la *Moralis interpretatio errorum Ulyssis homerici* di autore anonimo pubblicata a Zurigo nel 1542 e subito assai diffusa, in cui sono narrati, insieme ad altri, tutti gli episodi compresi nelle due sale di palazzo Poggi. Senza pretendere che tale operetta sia stata l’unica fonte usata per redigere il programma figurativo delle due sale, in realtà assai complicato (Lorandi 1996, Bonesi 2008), è importante rilevare quanto fosse comune utilizzare i casi dell’eroe omerico per evidenziare la sagacia che consente di cavarsela nelle situazioni avverse: un tema assai confacente a Giovanni Poggi, un ecclesiastico al quale erano stati affidati anche delicati incarichi politici.

Come le altre al pianterreno, le sale di Ulisse sono voltate e dunque il loro apparato decorativo si basa su un impianto del tutto diverso da quello impiegato per le sale del piano nobile, coperte da soffitti lignei e affrescate negli stessi anni facendo ricorso alla tipologia del ‘fregio’, un ordito narrativo che, svolgendosi in una fascia continua lungo la sommità delle pareti, evidenzia la successione cronologica dei singoli episodi e consente a chi guarda di ripercorrerli secondo un preciso senso di lettura. Anche nel caso di Ulisse il racconto si concentra su episodi specifici: otto, giacché due dei nove riquadri figurati trattano della stessa vicenda di Polifemo. Ma, anziché organizzarsi entro un fregio continuo, il racconto occupa le volte, così che i singoli momenti della vicenda si offrono a una visione simultanea, abolendo ogni accenno a un ‘prima’ e a un ‘dopo’.

In questo modo, gli episodi raffigurati acquistano un forte valore esemplare e vanno letti in primo luogo come in sé conclusi e autosufficienti: solo in un secondo momento, chi li osserva può per proprio conto cercare di raccordarli tra loro, così da ricomporre una narrazione consequenziale, che non appare tuttavia necessaria. Da questo punto di vista, l’appartamento al pianterreno si qualifica come destinato a un uso personale: “quartiere d’estate, abitazione di normale privatezza, possibile sede di un cenacolo”, si è detto (Bergamini 2001). Il carattere della decorazione è di fatto ben altrimenti impegnato rispetto a quello degli ambienti del piano nobile, aperti ai ritrovi, ai conviti e insomma a tutti quegli aspetti in cui doveva esplicarsi la vita sociale di Giovanni Poggi. Sappiamo del resto che egli era in rapporto di amicizia con Achille Bocchi, le cui *Symbolicae quaestiones* (1555) costituiscono un punto di riferimento fondamentale per la cultura dell’emblema non solo in Emilia e che potrebbe in ultima analisi aver suggerito a Poggi la scelta di Ulisse come ‘fi-



gura' dell'esperienza, della prudenza e della retorica necessarie a colui che governa (Bianchi 2001).

Se tale fu forse l'intento di Poggi, e insieme quello di colui che s'incaricò di redigere il programma scritto fornito al pittore affinché lo ponesse 'in figura', va detto che quest'ultimo, il valsoldese Pellegrino Tibaldi (Puria, 1527 – Milano, 1596), fece di tutto per trasformare quella che avrebbe potuto diventare una seriosa e un po' pedante enumerazione di occorrenze simboliche in un organismo narrativo di straordinaria vivacità ed esuberanza, in cui "l'accostamento del comico al tragico e viceversa crea una continua girandola di trasgressioni stilistiche" (Fortunati 2001). Alla prova dei fatti, la scelta non avrebbe potuto essere più felice, giacché proprio dal tono divertito con cui Tibaldi racconta le improbabili vicende dell'eroe greco emerge il complesso assunto didascalico sotteso alla raffigurazione, che coinvolge l'osservatore in una sorta di gioco dell'intelligenza.

È quanto coglieva già Giorgio Vasari, il quale, accennando brevemente a Pellegrino Tibaldi all'interno della seconda edizione delle sue *Vite* (1568), lodava le "molte storie, fra le quali n'è una bellissima; nella quale si vede e per molti ignudi e vestiti, per i leggiadri componimenti, che superò se stesso, di maniera, che non ha anco fatto mai poi altra opera di questa migliore". Oltre alla numerosità e alla varietà delle figure, alcune nude ed altre vestite, ciò che colpiva lo storico aretino era infatti la 'leggiadria' delle composizioni: un termine che, abituati a ben altre leggiadrie proposte dalla pittura successiva, non abbineremmo di primo acchito alle figurazioni di Tibaldi, così debitorie dell'insegnamento di Michelangelo; ma che invece coglie perfettamente il carattere fatuo e scherzoso con cui egli affronta gli episodi omerici, inserendoli entro uno schema decorativo di straordinaria eleganza.

### **Pellegrino Tibaldi: la formazione a Roma**

Ancora prima di esaminare la decorazione e le singole raffigurazioni che la compongono, merita accennare brevemente all'attività precedente del suo artefice. In proposito, la critica moderna ha dovuto fare i conti con le notizie contrastanti fornite dalle fonti. Inserendo le informazioni che lo riguardavano in calce alla 'vita' di Francesco Primaticcio, Vasari lo aveva infatti dichiarato bolognese e, nel lodarlo come "pittore di somma aspettazione e di bellissimo ingegno", lo aveva detto "ne' suoi primi anni atteso a disegnare l'opere del Vasari che sono a Bologna nel refettorio di San Michele in Bosco, e quelle d'altri pittori di buon nome", per poi ricordare che "andò a Roma l'anno 1547". Lo storico aretino, che nelle *Vite* parla

di sé in terza persona, aveva dunque inteso collocare Tibaldi tra quanti, tra i pittori bolognesi, non avevano disdegnato le novità da lui stesso introdotte in città allorché, tra il 1539 e il 1540, aveva lavorato in San Michele in Bosco. Dal canto suo, Carlo Cesare Malvasia, la cui *Felsina pittrice* (1678) si pone su posizioni nettamente antivasariane, ne aveva indicato un tirocinio tutto bolognese, avvenuto sotto la guida di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo.

Pur nativo di Puria di Valsolda, Tibaldi sembra aver seguito a Bologna il padre, il muratore e scalpellino Tibaldo de' Pellegrini, che risulta esservi trasferito assai per tempo, così da giustificare che egli si firmi "Pellegrino da Bologna" nell'*Adorazione dei pastori* della Galleria Borghese (1549) e che con tale appellativo sia attestato dai documenti romani. Da quando però, grazie alla firma di Giovanni Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo junior ricomparsa sulla *Madonna e santi* della Pinacoteca Nazionale, si è appurato che non gli spetta nessuno dei dipinti fino a quel momento legati alla sua fase iniziale, i modi della sua formazione bolognese appaiono assai dubbi. Gli studi recenti preferiscono pertanto dar ragione a una terza fonte, il lombardo Giovanni Paolo Lomazzo che nel 1584 lo diceva "discepolo di Perino del Vaga".

Le sue prime prove note si collocano di fatto a Roma nell'orbita di Piero Bonaccorsi detto Perino del Vaga (Firenze, 1501 – Roma, 1547), il grande allievo di Raffaello che, tornato da Genova dove era scampato in seguito al Sacco di Roma del 1527, a partire dal 1543 pone mano alla decorazione di Castel Sant'Angelo, l'antica Mole Adrianea che papa Paolo III Farnese aveva voluto trasformare in propria personale residenza. Si tratta di un'impresa di straordinario risalto, che costituisce l'altra faccia del pontificato di Paolo III, al quale nel 1545 si deve l'avvio del concilio di Trento. Per la sua dimora, Perino, coadiuvato da numerosi collaboratori, mette in opera un apparato figurativo assai sofisticato, all'insegna di un divertito eclettismo in cui i ricordi di Raffaello si mescolano con quelli di Michelangelo. Dopo la stasi inevitabilmente succeduta al trauma del Sacco, è proprio questa decorazione a ridare fiato alla pittura romana e a porsi come uno dei testi più suggestivi della Maniera italiana. Mentre le grandi raffigurazioni pittoriche sono riservate agli ambienti di rappresentanza, il ricorso a motivi 'alla grottesca' – sul tipo cioè di quelli che decoravano le pareti delle 'grotte', le sale ormai interrate della Domus Aurea fatta erigere da Nerone – vi si combina con l'uso dello stucco, elegantemente modellato secondo una tecnica che, per la decorazione di alcuni spazi particolarmente raffinati e di uso privato, già Raffaello aveva rimesso in auge grazie allo studio dell'antico. La ricchissima vena inventiva di Perino del Vaga, destinata a interessare ancora sul finire del secolo persino un artista come Annibale

Carracci, si esplica soprattutto nella cosiddetta sala Paolina, un vasto ambiente interamente decorato nella volta e nelle pareti, che le ricevute di pagamento dicono portato a termine tra il 1545 e il 1547, prima cioè della sua improvvisa scomparsa avvenuta nell'ottobre di quest'ultimo anno (Aliberti Gaudioso 1981).

Mentre per la figura dell'arcangelo Michele, che dà attualmente nome al castello e che gli veniva riferita dalla letteratura seicentesca (Giovanni Baglione, Gaspare Celio), si preferisce ora pensare allo stesso Perino, all'interno della sala il giovane Tibaldi esegue dapprima parte dei medaglioni con zuffe di divinità marine, poi alcuni dei riquadri in finto bronzo dorato con *Storie di Alessandro Magno* sulle pareti lunghe e infine il divertente *trompe-l'oeil* su una porta, che mostra due inservienti intenti a passarsi del vasellame prezioso lungo i gradini della rampa di scale che le sta dietro. Ciò induce a prendere atto di una sua rapida carriera all'interno del cantiere, anche se è pensabile che il rapporto con Perino si fosse avviato ben prima della data 1547 così perentoriamente indicata da Vasari per il suo arrivo a Roma. E, anche se al momento mancano prove certe in tal senso, si può supporre che egli avesse esordito al suo fianco come esecutore delle decorazioni in stucco, vista anche la pratica che doveva aver acquisito accanto al padre in tale tecnica, tradizionalmente affidata a maestranze provenienti dalle regioni dei laghi a nord di Como.

Come ha notato Vittoria Romani (1990), nella sala Paolina il discrimine tra maestro e allievo si gioca tra "l'attenta tessitura decorativa della superficie" propria del primo e "l'improvviso a fondo prospettico" del secondo, tra il "culmine dell'eleganza, della raffinatezza, della grazia formale e dell'artificio" e il carattere "violentemente plastico, caricato nei toni brutali e realistici". Al pari di altri collaboratori – è ad esempio il caso di Girolamo Siciolante da Sermoneta, che terminata quest'impresa si sposterà a lavorare in nord Italia, a Parma e poi a Bologna –, Tibaldi esibisce uno spiccato interesse per Michelangelo, che a queste date è il secondo grande nume della pittura romana insieme a Raffaello. La difficoltà di accedere al linguaggio dell'ultimo Michelangelo, che nel 1541 aveva licenziato il *Giudizio universale* della Sistina per poi porre mano ai due affreschi con la *Caduta di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro* (1542-1550) nella cappella Paolina in Vaticano, si traduce però, nel giovane pittore, in forme bloccate da un risentito chiaroscuro che le fa emergere con forza dalla parete.

Potendosi forse giovare di spunti grafici predisposti prima della morte da Perino, che ne aveva ottenuto la commissione nel marzo 1547, Tibaldi prende poi parte alla decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi, affidata nel 1548 a un'équipe coordinata da Jacopino del Conte. Parlandone come della sua prima prova in qualche modo autonoma, Vasari gli riferisce, "in mezzo d'una volta, una

storia a fresco d'una battaglia, nella quale si portò di maniera che, ancorché Iacopo del Conte, pittore fiorentino, e Girolamo Siciolante da Sermoneta avessero nella medesima cappella molte cose lavorato, non fu loro Pellegrino punto inferiore, anzi pare a molti che si portasse meglio di loro nella fierezza, grazia, colorito e disegno". L'affresco in questione è il cosiddetto *Vaso di Soissons*, un episodio della vita di san Dionigi cui è dedicata la cappella, e i termini impiegati da Vasari per descriverlo si contrappongono a coppie, a contrassegnare un atteggiamento stilistico in cui alla grazia raffaellesca di Perino si unisce una fierezza, ovvero un gusto per le peripezie della forma di matrice michelangiolesca, e al buon disegno di marca toscano-romana un colorito vivace di fonte settentrionale.

Stando ancora al racconto di Vasari, che sulle vicende romane risulta come sempre ben informato, sarebbe stato proprio il suo lavoro in San Luigi dei Francesi la "cagione che monsignor Poggio si servisse assai di Pellegrino. Per ciò che avendo in sul monte Esquilino, dove aveva una sua vigna, fabricato un palazzo fuor della porta del Popolo, volle che Pellegrino gli facesse alcune figure nella facciata, e che poi gli dipignesse dentro una loggia che è volta verso il Tevere, la quale condusse con tanta diligenza che è tenuta opera molto bella e graziosa". I lavori nella villa fatta erigere da Giovanni Poggi nel proprio fondo – la 'vigna' – fuori Porta del Popolo sono andati perduti, ma è possibile che ad essi si riferiscano alcuni disegni, come lo studio per una parete con lo stemma Poggi conservato al Louvre.

Per l'accrescimento in senso michelangiolesco dello stile dell'artista deve tuttavia considerarsi essenziale la frequentazione di Daniele da Volterra, seguace e amico di Michelangelo, sotto la direzione del quale tra il 1548 e il 1549 Tibaldi collabora insieme al senese Marco Pino alla decorazione della cappella di Lucrezia della Rovere nella Trinità dei Monti, attualmente mal leggibile se non per il riquadro, a lui riferibile con lo *Sposalizio della Vergine* staccato dalla volta nel 1806 e conservato all'Accademia di Francia (Albers, Morel 1988). Grazie alla mediazione di Daniele, che nella grande *Deposizione* affrescata intorno al 1547 nella cappella Orsini della stessa chiesa aveva conseguito il proprio capolavoro, Tibaldi accede a una piena comprensione della 'forma cubica' dell'ultimo Michelangelo e alla restituzione di uno spazio costruito non soltanto in oggetto ma anche in profondità.

Il risultato più alto di tale avvicinamento a Daniele da Volterra e attraverso di lui a Michelangelo si coglie in un dipinto su tela, l'*Adorazione dei pastori* ora conservata nella Galleria Borghese, che Tibaldi firma e data 1549 specificando orgogliosamente di averla eseguita a soli ventun anni. Qui "il lento, calcolato incastro di figure concepite sotto specie di solidi, sfaccettate dal netto contrapporsi di luce e ombra" (Romani 1990), porta a un risultato di evidenza quasi metafisica, ravvivata

peraltro dalla brillantezza dei colori e resa espressiva dalla marcata caratterizzazione dei volti, che in quello della Vergine elegantemente accovacciata al suolo fa tesoro dell'insegnamento di Perino. Come se fossero sottoposti a sforzi immani, i pastori vi si atteggiavano in esasperate torsioni desunte dal *Giudizio*, mentre in primo piano una Sibilla, con le spalle rivolte al gruppo sacro a significare la propria estraneità rispetto all'avverarsi della Grazia da lei oscuramente presagita, si racchiude in una forma potentemente plastica.

I documenti evidenziano poi altre imprese condotte dal giovane artista a Roma. Il 5 maggio 1548 era stato ad esempio pagato per la decorazione delle stanze del tesoriere della Camera apostolica Bernardino Elvino (Balzarotti 2017) e nel 1549 partecipa all'allestimento degli apparati effimeri in occasione delle esequie di Paolo III (Bertolotti 1885); ancora nel 1550, a ridosso della partenza per Bologna, dipinge nel corridoio del Belvedere uno stemma del nuovo pontefice Giulio III Ciochi del Monte, che Vasari descrive come “un'arme grande con due figure”. Si tratta, come si vede, di un *curriculum* assai impegnativo, che mostra il giovane Pellegrino cimentarsi prevalentemente nella pittura ad affresco.

S'inserisce a questo punto il suo rientro a Bologna, certo sollecitato, come afferma Vasari, da Giovanni Poggi, anche se studi recenti tenderebbero ad assegnargli come prima opera eseguita in città l'affresco con *Altea che uccide Meleagro* nella ‘fuga’ di un camino di palazzo Paselli, che su base documentaria parrebbe riconducibile al 1550. Ricordato da Malvasia, l'affresco è stato in seguito distrutto insieme al camino, ma una copia contenuta in un disegno della Biblioteca Ambrosiana di Milano mostra una composizione assai prossima a quella della *Fuga di Ulisse dalla grotta di Polifemo* nel salone di palazzo Poggi, confermando la perfetta contiguità tra le due imprese (Romani 1990).

## Le Storie di Ulisse

Rispetto a quanto si pensava un tempo, i lavori di decorazione di palazzo Poggi devono aver avuto luogo in tempi assai precoci. Entro il 1552, quando Nicolò dell'Abate accetta l'invito del Primaticcio e si trasferisce in Francia per lavorare nella reggia di Francesco I a Fontainebleau, gli appartamenti del piano nobile sono ormai a buon punto. Ancora più stretti parrebbero i termini cronologici per le sale di Ulisse al pianterreno, visto che tra le insegne araldiche inserite da Tibaldi negli stucchi della sala di Polifemo non figura ancora, insieme alle iniziali “Io. P.” e ai tre poggi sormontati dall'aquila, il cappello cardinalizio che Giovanni Poggi avrebbe potuto sfoggiare fin dal 20 novembre 1551 (Romani 1988): confermando quanto

già era stato suggerito sulla base di altri indizi (Winkelmann 1986), l'assenza di tale insegna dimostra dunque che a quella data gli affreschi di entrambe le sale erano ormai terminati.

Si tratta di dati ineludibili e tali da far credere che, allorché nel febbraio 1549 Alessandro Poggi si era rivolto al Senato bolognese per ottenere, anche a nome del fratello, il permesso di ampliare la casa di famiglia, abbattendo cinque *domuncolas* ad essa contigue e occupando una porzione di suolo pubblico, i lavori fossero in realtà già stati avviati da qualche tempo. Quanto all'architetto della grandiosa facciata che pone a filo con l'attuale via Zamboni costruzioni in parte preesistenti, sembrerebbe trattarsi, a quanto attesta il già citato Pietro Lamo, dello stesso Bartolomeo Triachini al quale fin dal 1548 Giovanni aveva affidato anche la riedificazione della cappella in San Giacomo, che a stretto giro sarebbe poi stata affrescata da Tibaldi con *Storie del Battista*. Se gli studi recenti hanno quindi lasciato cadere l'ipotesi di un progetto fornito da quest'ultimo per la facciata, rimane tuttavia qualche spazio per immaginare un suo coinvolgimento almeno per la risistemazione del grandioso cortile, che esibisce un linguaggio di matrice romana a quelle date sconosciuto a Bologna (Lenzi 1988 e 2011).

Per quanto riguarda la decorazione pittorica, a Tibaldi spetta quella dell'intero appartamento al piano terreno a destra dell'androne e quindi, oltre alle due sale di Ulisse di cui specificamente ci occuperemo, il piccolo ambiente con al centro della volta la *Caduta di Fetonte* inquadrata da una virtuosistica visione dal basso di una poderosa architettura su due ordini (McTavish 1980), e la saletta ricavata tra la facciata e la sala di Ulisse, con il *Ratto di Ganimede* e una ricchissima decorazione a grottesche in cui viene messa a frutto la lezione di Perino del Vaga in Castel Sant'Angelo (Benati 1986). In tutti questi ambienti emerge la straordinaria abilità di Pellegrino come 'inventore': se a Roma aveva lavorato all'interno di cantieri diretti da altri, l'opportunità di condurre in proprio un progetto decorativo così articolato gli consente ora di pianificare il lavoro e di condurlo a termine con una padronanza tecnica, sia nel campo dello stucco – utilizzato anche per i magnifici camini – che in quella della pittura ad affresco, davvero sorprendente in un giovane di appena ventitré anni.

Da buon allievo di Perino del Vaga, Tibaldi sa che i modelli non vanno celati, ma anzi esibiti e rielaborati dall'interno, così da instaurare una sorta di gioco d'intesa tra l'artista e il suo pubblico, costituito non solo dal committente ma anche dal colto circolo dei suoi amici, in grado di scoprire la fonte delle sue citazioni e di apprezzare il modo con cui sono proposte. Per organizzare il ricco materiale narrativo contenuto nel programma affidatogli, egli non esita così a rifarsi a un modello

ormai storicizzato e da tutti ammirato: la decorazione delle Logge vaticane di Raffaello (1518-1519), dalla quale dipende la soluzione di disporre i vari episodi entro riquadri incastonati nella finta intelaiatura costituita da due fasce architettoniche che s'intersecano al centro della volta. Anche il modo di riempire gli spazi rimasti vuoti agli angoli dipende dal medesimo modello: dalla terza volta delle Logge Tibaldi riprende, peraltro raddoppiandolo, il maestoso colonnato che s'innalza contro il cielo azzurro del salone di Polifemo; mentre per la sala adiacente adotta il motivo del padiglione di stoffa colorata ancorato al cornicione che Raffaello aveva usato nella quinta volta.

Nello stesso tempo, egli però complica le invenzioni raffaellesche, inserendo agli angoli anche delle figure umane. Al di sopra dei poderosi colonnati della sala di Polifemo pone infatti a sedere, in pose di trascurata eleganza, quattro giovani atletici memori degli 'ignudi' di Michelangelo nella volta Sistina, un modello di cui già Perino si era servito per accrescere il quoziente decorativo della sala Paolina in Castel Sant'Angelo. Contro i finti tendaggi agli angoli della volta dell'altra sala, egli decampa invece piccole garitte dalla cupola dorata contenenti pensose figure di antichi filosofi.

Va altresì notata la qualità delle grandi fasce architettoniche che riquadrano le volte delle due sale e che si realizzano attraverso la perfetta padronanza di quella lavorazione dello stucco bianco e dorato che aveva forse valso a Tibaldi il primo apprezzamento da parte di Perino. Si tratta dei "bellissimi partimenti ornati di stucco" ammirati nel 1560 da Lamo, che, pur mantenendone inalterato l'impianto, egli varia nei due ambienti (Balzarotti 2019). Nella sala di Polifemo, i due fascioni in stucco accolgono i finti quadri 'riportati' come pareti a loro volta decorate con imprese araldiche e piccoli inserti figurati, mentre al loro incrocio si colloca l'*Accesamento di Polifemo*; in quella di Ulisse, essi simulano invece quattro grandiose cornici timpanate in cui trovano posto i riquadri narrativi e che, convergendo verso il centro, lasciano aperto uno scampolo di cielo, dal quale quattro geni in volo lasciano cadere corone di fiori. Come è stato giustamente notato, "quando sembra prendere il sopravvento una trama di elementi che ribadisce i limiti dell'architettura reale, ecco intervenire l'*exploit* illusionistico" (Romani 1997).

Oltre a quanto si è detto, i fascioni in stucco si arricchiscono poi di mascheroni, bucrani, ghirlande, sfingi, conchiglie, rosette e motivi a meandro, con una tale ricchezza e varietà di soluzioni che denota l'intelligenza della progettazione e l'accuratezza dell'esecuzione, capace di sottosquadri minimali che la luce baluginante delle torciere, ben diversa da quella attuale, doveva accentuare. Se l'idea di partenza è offerta dal Raffaello delle Logge vaticane, è probabile che fosse proprio

l'ammirazione provata per questi magnifici 'partimenti' in stucco a motivare la richiesta di inviargli dei disegni dei soffitti tibaldiani in palazzo Poggi che, secondo Malvasia, Annibale Carracci rivolgerà al cugino Ludovico allorché si accingerà a decorare la grande volta della galleria di palazzo Farnese a Roma (1598-1600).

Venendo ai soggetti raffigurati, la sala maggiore contiene cinque episodi delle vicende di Ulisse narrate nei libri V-XII dell'*Odissea*: oltre al già citato *Accecamento di Polifemo* collocato al centro, quelli con i compagni di Ulisse che fuggono dalla grotta confondendosi con le pecore che il ciclope ha dovuto lasciar uscire; Ulisse che, con l'aiuto di Mercurio, minaccia la maga Circe e la costringe a restituire ai propri sventurati compagni le sembianze umane; Eolo che dona a Ulisse l'otre di pelle in cui sono imprigionati i venti che potrebbero ostacolarlo nel proseguimento del viaggio; infine, Nettuno sul carro trascinato sul mare dai tritoni, mentre sulla nave in lontananza i compagni dell'eroe si apprestano sconsideratamente ad aprire l'otre provocando l'uscita dei venti che scateneranno una tempesta e ne causeranno il naufragio. In questa prospettiva, i giovani nudi seduti agli angoli, in atto di trastullarsi con grandi drappi svolazzanti, potrebbero appunto essere le personificazioni dei quattro venti e, per traslato, alludere sia alle forze brute e irrazionali della natura sia alle imprevedibili evoluzioni della Fortuna, pronta a mutare ad ogni cambio di vento.

Secondo quanto attesta una delle stampe poste a corredo del ricco volume sulle decorazioni di palazzo Poggi pubblicato da Giovan Pietro Zanotti nel 1756, trovava altresì posto sulla finestra della parete meridionale di questa sala una vetrata con *Storie di Ulisse* che nel XVIII secolo Marcello Oretti riferiva a "Gerardo Hornerio", un maestro vetraio olandese attivo a Bologna alla fine del Cinquecento, dicendola su disegno dello stesso Pellegrino Tibaldi. Oggetto alla fine del XVIII secolo di un tentativo di vendita da parte di due professori dell'Accademia Clementina a un non meglio precisato "personaggio ultramontano", nel 1959 essa è stata ritrovata nei depositi della Soprintendenza e infine ricollocata nella sala da cui era stata abusivamente levata (Fanti 1964). Pur se di qualità ammirevole, non sembra però che il trattamento dei soggetti, in alcuni casi – *Accecamento di Polifemo* e *Ulisse minaccia Circe* – coincidenti con quelli degli affreschi, convenga all'immaginario di Pellegrino, così che si preferisce oggi riferirne il disegno a un pittore della sua scuola (Balzarotti 2020).

La saletta adiacente non possiede un fulcro narrativo centrale in grado di orientare il senso della storia, che si articola in quattro episodi. Seguendo il dettato del poema omerico, il racconto sembra proseguire in senso analogamente antiorario a partire dall'episodio del sacrilego furto dei buoi del Sole, causa del disastroso naufragio narrato nel successivo riquadro; in tale disgraziato frangente, il solo Ulisse si mette in salvo su una zattera di fortuna e viene soccorso da Ino Leucothea, che gli



porge un velo bianco al quale aggrapparsi. Tralasciando ogni accenno alla ninfa Calipso, che invaghita dell'eroe greco lo tratterrà nella propria isola per ben sette anni, vediamo infine Ulisse nell'isola dei Feaci, mentre si prosterna davanti al re Alcino e alla sua sposa Arete. Da essi verrà ospitato, ma solo perché spinto dalla commozione suscitagli dal racconto di un aedo egli rivelerà loro la propria vera identità e narrerà le dolorose vicende effigiate nei riquadri precedenti: e dunque, arrivati alla fine, il nostro esame degli affreschi potrebbe ricominciare, certo con rinnovata ammirazione.

Si tratta di avventure dalle quali emergono le doti di astuzia e di “multiforme ingegno” di Ulisse; talché i quattro personaggi effigiati in atteggiamento pensoso agli angoli della volta della seconda stanza, sul cui preciso significato gli studiosi moderni si sono spesso interrogati senza pervenire a soluzioni univoche, potrebbero in ultima istanza alludere alla forza della ragione, che ha la meglio sulle avversità della fortuna simboleggiate dai quattro ignudi agli angoli della prima. Ed è anche possibile che l'ultima stanzetta, forse uno ‘scrittoio’, affrescata da Tibaldi con una mirabolante architettura vista dal basso – da considerare all'origine di quella specialità tipicamente bolognese che a partire dal secolo successivo sarà detta ‘quadratura’ – e con al centro un'ormai illeggibile *Caduta di Fetonte*, volesse mettere in guardia dal troppo presumere delle proprie forze intellettuali e suggellare la sequenza narrativa sul piano di una riflessione escatologica ben confacente, sia pure sotto il velame della favola pagana, a un uomo di chiesa.

### **Pellegrino Tibaldi e la Maniera**

Ripercorsi i soggetti delle storie, un esame ravvicinato del ciclo porta ad apprezzare ancora meglio “quella materia liquida, densa, gioiosamente intrisa di colore, quel senso di carne morbida, elastica, quelle ombre così decisamente segnate a dar risalto alle cose, quell'evocazione così intelligente della pittura antica, vista a Roma nelle ‘grotte’, e quel modo, così cordiale, di riportare sulla terra, fra fisionomie conosciute e gesti familiari, ma con un tocco di ironica teatralità, il mondo ‘terribile’ di Michelangelo” (Briganti 1988). Si tratta di caratteri ben presenti anche agli antichi storiografi bolognesi, pronti a riconoscere in Tibaldi, attraverso le parole dei Carracci, il “lor Michelangelo riformato” (Malvasia 1678): riformato cioè in chiave naturale. Come Michelangelo non è l'unico referente di Tibaldi, così il ‘naturalismo’ non è però che una delle componenti del suo linguaggio.

Già nel 1549 Girolamo Siciolante da Sermoneta, un altro dei collaboratori di Perino nella sala Paolina in Castel Sant'Angelo, aveva fatto conoscere ai bolognesi

gli esiti della cultura michelangiotesca, con quella pala commissionatagli da Virgilio Malvezzi per l'altar maggiore di San Martino che appare tutta intessuta di rimandi alla volta Sistina e alle Tombe Medicee. L'operazione compiuta da Tibaldi è però più sottile e spregiudicata. Di fatto, un rinnovato sguardo porta ad apprezzare soprattutto la qualità dell'operazione da lui condotta nei confronti dei propri modelli. Se da Raffaello dipende il modo di organizzare la superficie delle volte, i rimandi sul filo della citazione diretta a Michelangelo sono innumerevoli, ma, ben diversamente che in Siciolante, essi sono sempre corretti da un tono imprevedibilmente scherzoso. Ne offre un esempio paradigmatico l'*Accecamento di Polifemo*, dove il corpaccone disteso del ciclope riprende la celeberrima posa dell'Adamo nella *Creazione* della Sistina: identico è l'inarcamento del busto, identica la disposizione delle gambe, con la destra distesa e la sinistra potentemente flessa; identica, pur nel suo convulso brancolare, il protendersi del braccio sinistro, mentre il destro, che nell'Adamo di Michelangelo serve d'appoggio alla figura, è portato verso il capo in un'attitudine di disperazione e di dolore che la riscoperta del *Laocoonte* aveva resa obbligata. Non meno significativo è il cambio di registro al quale sono sottoposti gli *Ignudi* della Sistina, la cui astratta bellezza cede il posto allo sguaiato esibizionismo con cui i quattro giovani nudi agli angoli della sala di Polifemo assumono pose indolenti che li assimilano a pugili 'suonati' e gonfi di estrogeni.

Nel suo ultimo, bellissimo intervento su Tibaldi (1988), Briganti si è in particolare soffermato sull'episodio dello *Sbarco dei compagni di Ulisse per rubare i buoi del Sole* nella sala più piccola, sottolineando "quella trovata dei raggi del sole (è il primo mattino) che investono obliqui la scena in controluce allungando le ombre della barca dalla quale scende correndo un guerriero avvolto nel manto svolazzante come una nuvola nera. Un'immagine emblematica, ma così 'vera' del mattino, così toccante come poche se ne trovano in quel secolo; forse nessuna". Ma poi ha richiamato l'attenzione sul "primissimo piano (e questa è la novità)", dove "uno dei compagni, il timoniere che è rimasto con Ulisse nella barca, si volge indietro, quindi con il volto in ombra, e guarda fisso davanti a sé con gli occhi sbarrati portando l'indice al naso in segno di silenzio. Chi guarda? a chi si rivolge? Non certo ad altri compagni, che sono tutti scesi e non c'è, tra noi e lui, altro spazio raffigurato. Si rivolge, non c'è dubbio, direttamente a noi, allo spettatore, coinvolgendolo nella storia, associandolo all'atto sacrilego che sta per compiersi, compromettendolo in una sorta di complicità. Ci richiama a un rapporto pittura-teatro".

Bisogna aggiungere però che quella figura di marinaio con gli occhi sbarrati – assai simili a quelli del bue che osserva attonito quanto sta succedendo – ripete con un accento del tutto diverso una delle figure più impressionanti di Michelangelo,

il cosiddetto “disperato”, ovvero il dannato che quasi al centro della grande parete sistina col *Giudizio universale* si rende improvvisamente conto della dimensione terrificante della pena che lo attende, la condanna al pentimento eterno. Si tratta di un’immagine che Tibaldi – e con lui Giovanni Poggi – doveva avere negli occhi e nel cuore e che viene per così dire esorcizzata portandola su un piano scherzoso e privandola della sua insostenibile ‘terribilità’.

Anche se nel 1945 Briganti escludeva questo termine, preferendogli quello non meno equivocabile di ‘tragicomico’, mi sembra che un tale modo di porsi davanti a Michelangelo possa rientrare nel genere della parodia, non nel senso però che diamo ora a questo termine ma in quello attribuitogli dall’umanesimo quattrocentesco, allorché aveva riportato in auge un tipo di esercizio assai apprezzato nell’antichità classica, consistente nel dimostrare la grandezza di un dato modello col sottoporlo al vaglio del ridicolo. La parodia si esercita su ciò che si conosce e si apprezza profondamente, perché solo ciò che si ama può essere fatto proprio e mutato di segno. Siamo dunque di fronte a un’operazione condotta sui binari di una cultura estremamente raffinata e consapevole, profondamente aristocratica e tutt’altro che ‘popolare’. Gli esempi potrebbero proseguire all’infinito, tanti sono i dettagli che denotano l’atteggiamento intimamente appassionato di Tibaldi nei confronti dei suoi modelli; e, in quanto appassionato, pronto a tramutarsi in *divertissement* giocosamente allusivo, come di chi dissimuli la propria ammirazione dietro un motto di spirito salace. Anche le avventure di Ulisse e con esse l’intera mitologia diventano qualcosa su cui si può celiare con arguzia: laddove si esercita tra persone accomunate da una stessa cultura e in grado di non fraintenderla, la stessa irriverenza è non soltanto lecita, ma anzi al sommo grado apprezzabile.

Si può insomma affermare che con le *Storie di Ulisse* di Tibaldi l’intento parodistico, limitato fino a quel momento ai *marginalia* e in particolare alle ‘grottesche’, entri a far parte della pittura ‘di storia’, che la riflessione umanistica, a partire da Leon Battista Alberti, poneva al grado più alto dell’espressione artistica. Lo spazio in cui s’iscrive questa operazione altamente intellettualistica è peraltro quello della ‘licenza’, la categoria che fin dalla prima edizione delle sue *Vite* (1550) Vasari aveva posto a cardine di quella che nella ricostruzione storiografica da lui offerta è la terza maniera, ovvero ‘la Maniera’ *tout-court*. Nel *Proemio* alla terza parte del suo libro egli scriveva infatti che, perché l’arte, già giunta a un livello assai alto tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo, potesse dirsi perfetta, occorreva ancora “una licenza, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l’ordine”. Dopo che i grandi maestri avevano impostato le regole, per superarle senza infrangerle era cioè necessario all’artista esibire qualcosa di più elegante ed elabo-

rato che, muovendosi sul discrimine sottilmente spiazzante che corre tra ‘regola’ e ‘licenza’, tra ossequio e trasgressione, ne spostasse la ricerca su un piano diverso, che è quello appunto del gioco, della ‘grazia’ e dell’‘artificio’.

Insieme al tono volutamente parodistico, nasce di qui il carattere disincantato e leggero che costituisce uno degli aspetti caratterizzanti del ciclo di Ulisse, condotto all’insegna di un “divertitissimo strafare” (Briganti 1945) per cui non solo gli episodi omerici vengono riletti in chiave ironica, ma anche le pose arditamente scorciate delle figure si traducono in improvvise distorsioni anamorfiche e persino l’indagine sul naturale consegue esiti strani, sia che tocchi il registro del ‘vivo’ (gli straordinari festoni di fiori e frutta, il gioco delle ombre), del macabro (la monumentale ‘natura morta’ di teschi e tibie spolpate sul primo piano dell’*Accecamento di Polifemo*) o del mostruoso (i compagni di Ulisse che, avendo bevuto il filtro di Circe, si tramutano chi in leone, chi in scimmia e chi in drago dalle molte teste). Con lo stesso spirito, le opere dell’uomo sono descritte in modo che ne emerga la qualità riccamente elaborata, ma l’effetto è talmente paradossale da spostare l’artificio sul piano dello scherzo e talora del *non-sense*: penso al carro in bronzo dorato di Nettuno, che incongruamente galleggia sul mare reso immobile come mercurio dalla bonaccia; alle complesse rampe di scale del palazzo di Circe, che s’intersecano tra loro quasi come accadrà nelle ‘architetture impossibili’ di Escher; o ancora alla quasi ipnotica infilata di stanze della reggia di Alcino, resa inquietante dal progressivo addensarsi delle ombre che le danno profondità.

Dall’intervento sopra citato di Briganti ripesco ancora l’accento a “quei guerrieri briganteschi e mostacciuti, quelle barbe selvagge e scomposte degli dei, quegli atteggiamenti un po’ beceri di Ulisse”; e riporto la domanda che egli si poneva: come spiegarsi cioè “perché questo avvenisse nel palazzo di un cardinale della Santa Romana Chiesa, tesoriere generale della camera apostolica. [...] Se monsignor Poggi intendeva raffigurare nel suo palazzo i ‘travagli’ di Ulisse come ‘topoi’ allegorici delle virtù morali dell’uomo politico, non so quanto Tibaldi gli rese il servizio che si aspettava”. Un’impresa come questa doveva però essere stata preventivamente discussa con il committente, che ne avrà seguito il progredire attraverso i disegni preparatori e dunque apprezzato anche il tono irridente, tale da lasciare comunque intatto l’aspetto concettuale che gli stava a cuore. Ciò che emerge alla fine da queste stanze è la perfetta intesa tra uno dei maggiori artisti del secolo e un committente non meno raffinato e intelligente, un principe della Chiesa ma anche un acuto conoscitore del mondo: quel Giovanni Poggi che Achille Bocchi descriveva come *fons hospitalitatis* e *pater elegantiarum* e che evidentemente, tra le mura della propria casa, sapeva anche coltivare l’arte di non prendersi troppo sul serio.

Di fatto, Tibaldi non giungerà più a esprimersi a simili livelli e, lavorando subito dopo alle *Storie del Battista* nella cappella in san Giacomo per lo stesso Giovanni Poggi, ripiegherà, in ordine al carattere pubblico della decorazione, su una corretta ortodossia. Anche alla luce della pur prestigiosissima carriera che avrebbe in seguito condotto, quanto scrive Vasari nel 1568 circa il fatto che negli affreschi di palazzo Poggi egli “superò se stesso, di maniera, che non ha anco fatto mai poi altra opera di questa migliore”, suona dunque profetico: i tempi stavano rapidamente cambiando e Tibaldi, che negli affreschi eseguiti per Filippo II di Spagna all’Escorial (1588-1595) saprà declinare la ‘forma cubica’ di Michelangelo in senso pienamente controriformato, vi si sarebbe poco alla volta adeguato.

## Bibliografia

- P. Lamo, *Graticola di Bologna*, 1560, ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1996.
- G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, presso Giunti, 1568.
- G. P. Lomazzo, *Tavola de’ nomi degli artefici*, in *Trattato dell’arte della pittura*, Milano, presso Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi*, Bologna, per l’erede di Domenico Barbieri, 1678.
- G. P. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell’Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756.
- M. Oretti, *Le pitture [...] negli Palagi e case nobili della città di Bologna*, sec. XVIII, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B 104.
- A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Regia Tipografia, 1885.
- G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.
- M. Fanti, *Una vetrata di Pellegrino Tibaldi*, in “Arte antica e moderna”, 25, 1964, pp. 315-319.
- D. McTavish, *Pellegrino Tibaldi’s “Fall of Phaethon” in the Palazzo Poggi, Bologna*, in “The Burlington Magazine”, 122, 1980, pp. 186-188.
- F. M. Aliberti Gaudioso, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant’Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548*, Roma, De Luca, 1981.
- D. Benati, *Le decorazioni*, in G. Roversi, *Palazzi e case nobili del ’500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d’arte*, Bologna, Grafis, 1986, p. 166.
- J. Winkelmann, *Pellegrino Tibaldi*, in *Pittura bolognese del ’500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Grafis, 1986, II, pp. 475-541.
- G. Albers, P. Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti*, in “Bollettino d’arte”, LXXIII, n. 48, 1988, pp. 69-92.
- G. Briganti, *I buoi del Sole. Ritornando sulle Storie di Ulisse di Pellegrino Tibaldi*, in *Palazzo Poggi. Da dimora aristocratica a sede dell’Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 25-37.
- D. Lenzi, *La fabbrica nel Cinquecento: il palazzo di Giovanni Poggi*, *ivi*, pp. 40-57.
- V. Romani, *Problemi di michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova, Antenore, 1988.
- V. Romani, *Tibaldi “d’intorno a Perino”*, Padova, Antenore, 1990.
- M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996.
- V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle “cose del cielo”*, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 1997.

- W. Bergamini, *Il mito di Ulisse in Palazzo Poggi*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati, V. Musumeci, II ed., Bologna, Editrice Compositori, 2001, pp. 113-130.
- I. Bianchi, *Giovanni Poggi nell'età di Bocchi*, *ivi*, pp. 33-45.
- V. Fortunati, *I dipinti di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla metà del Cinquecento*, *ivi*, pp. 15-32.
- E. Bonesi, *Le storie di Ulisse in Palazzo Poggi: alcune proposte di interpretazione*, in "Il Carrobbio", 34, 2008, pp. 71-80.
- 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*, a cura di F. Ceccarelli e D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 19-32.
- V. Balzarotti, *Un nuovo documento per Pellegrino Tibaldi e le stanze di Bernardino Elvino nella Camera Apostolica*, in "Bollettino d'arte", s. 7, n. 33-34, 2017, pp. 205-208.
- 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*, a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, Roma, Universitalia, 2019, pp. 173-187.
- V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi (scuola)*, in *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra (Forlì), Milano, Silvana Editoriale, 2020, pp. 401-402.

# GUSTO PER L'ANTICO E *VARIETAS*

La decorazione delle stanze a pianterreno  
e delle sale di Nicolò dell'Abate

Sonia Cavicchioli

Affacciato sulla prestigiosa strada San Donato, oggi via Zamboni, palazzo Poggi viene edificato per iniziativa dei fratelli Alessandro e Giovanni a poca distanza dal luogo in cui era sorta la *domus magna* dei Bentivoglio, già fastosa residenza dei signori di Bologna, demolita a furor di popolo in seguito alla loro cacciata nel 1507. È il 1549 quando Alessandro presenta al Senato cittadino la richiesta di alcune concessioni legate alla costruzione del palazzo: la sua precoce morte lascerà al fratello la conduzione dei lavori e la committenza dello straordinario ciclo di decorazioni. In quel momento Giovanni è vescovo di Tropea, tesoriere della Camera apostolica e ha più volte ricoperto la carica di nunzio presso la corte dell'imperatore Carlo V, che dimostra il suo apprezzamento intervenendo personalmente per favorirne la nomina a cardinale, il 20 novembre 1551 (Brunelli 2016). E in veste di cardinale vediamo Poggi ritratto nella cappella fatta realizzare nella vicina chiesa di San Giacomo, di cui già parla Lamo nella *Graticola di Bologna* (1560): effigiato in mozzetta e berretta porpora, in preghiera a un inginocchiatoio da cui pende un drappo nel quale si finge istoriata la scena dell'imposizione del cappello cardinalizio da parte del pontefice Giulio III. L'agognata promozione a principe della Chiesa lascia il segno anche nella ricca decorazione del palazzo, dal momento che il galero completa lo stemma di Giovanni Poggi solo in alcuni ambienti, evidentemente ornati successivamente. In altri, viceversa, il concomitante rilievo assunto dallo stemma e l'assenza del cappello porta ad arguire che la decorazione preceda quel momento (Romani 1986, p. 206).

L'elaborato cantiere pittorico, frutto di un progetto ambizioso e aperto alle novità, interessa il pianterreno, con sette ambienti ora sede dell'Accademia delle Scienze, e il piano nobile, con dodici sale. La documentazione rinvenuta dagli studi (Bergamini in *Nicolò dell'Abate* 2005, pp. 93-101) e i dati stilistici mostrano

che gran parte dei lavori venne condotta sotto la direzione dello stesso cardinale e dunque prima della sua morte, avvenuta nel 1556. Pochi anni per un esito straordinario per qualità e varietà di risultati, le cui premesse sono da rintracciarsi nella cultura del prelato e nella sua multiforme esperienza, in particolare nella conoscenza dei fatti d'arte di cui Roma era stata protagonista durante i primi decenni del secolo.

### **L'appartamento a piano terra, sede dell'Accademia delle Scienze: una decorazione di gusto romano**

Conviene dunque prendere l'avvio da Roma per offrire una lettura degli ambienti mai studiati in cui ha sede l'Accademia delle Scienze. Poggi, benché lungamente impegnato in missioni lontane dalla città pontificia, vi costruisce una villa sul Pincio (Vasari 1568, pp. 44, 294), chiamando Pellegrino Tibaldi (1527-1596), allora attivo in città, a decorarne una loggia rivolta al Tevere e "alcune figure nella facciata". Evidentemente soddisfatto dell'operato dell'artista, Poggi lo chiamerà a Bologna per decorare il palazzo, come ricorda ancora Vasari, cedendo nello stesso momento a papa Giulio III la villa (Fortunati 1988, p. 60), che sarà il nucleo dell'attuale villa Giulia.

La scelta di affidare a Tibaldi la decorazione dell'appartamento al piano terra del palazzo bolognese si rivela particolarmente felice, dal momento che Pellegrino porta a Bologna la propria originalissima 'maniera' e la mirabile capacità di unire pittura e stucchi nella stessa decorazione nelle sale di Ulisse, mentre nel resto dell'appartamento dà una prova brillante della decorazione a grottesche, che a quelle date rappresenta il gusto romano più aggiornato in tema di pittura d'interni.

La moda delle grottesche, argutamente definite da Chastel "ornamento senza nome" (1988), è esplosa a Roma nel passaggio fra Quattro e Cinquecento, in occasione della riscoperta, sotto la superficie del colle Esquilino, degli ambienti della *Domus Aurea* neroniana, splendidamente decorati nel I secolo d.C. (Dacos 1969; Acidini Luchinat 1982). Identificato da artisti e committenti come pittura autenticamente 'all'antica', questo stile decorativo viene studiato con un rigore che possiamo definire archeologico *ante litteram* da Raffaello, che ne coglie gli elementi di eleganza e bizzarria, il carattere di *divertissement*, e insieme alla sua bottega riesce letteralmente a riappropriarsi del suo spirito, comprendendone e facendo propri lo stile e le tecniche (Dacos 1977). Il risultato è una pittura compendiaria e di tocco che anima ampie superfici bianche di tralci vegetali, figurine ibride, architetture



impossibili, talora interrotte da piccole raffigurazioni pittoriche, che simulano la preziosità di antichi cammei e pietre incise, o l'incanto di paesaggi. Nascono da questa *verve* decorativa e dal parallelo gusto dei più importanti committenti romani alcune imprese che rimarranno memorabili e addirittura oggetto di venerazione da parte dei contemporanei e delle future generazioni: l'appartamento del cardinal Bibbiena e le Logge di Leone X in Vaticano, fra 1516 e 1518-1519, e la grande loggia di Villa Madama sulle pendici di Monte Mario, commissionata dal cardinale Giulio de' Medici sotto l'egida del cugino pontefice (1519-1524). Da queste premesse prende avvio la decorazione degli ambienti interni dell'appartamento del cardinal Poggi, come vedremo fra poco.

Come noto, l'entrata dell'appartamento si colloca subito dopo l'ingresso del palazzo, sul lato destro dell'androne prima dello scalone, e dà adito alle due celebri sale dipinte da Pellegrino Tibaldi con le storie di Ulisse (1550-1551). L'importanza dei due ambienti non è sottolineata solamente dalla magnificenza con cui pitture e stucchi decorano le volte, ma anche dalle cornici delle porte in pietra intagliata, che negli affacci sulla sala cosiddetta di Polifemo, più ampia e oggi adibita alle adunanze, conserva le tracce della doratura che ne impreziosiva i risalti. L'architrave delle porte, caratterizzato dall'alternanza di metope e triglifi tipica del fregio dorico, presenta nelle parti figurate motivi all'antica: trofei di scudi e aste, carri, loriche, un profilo di soldato, la protome di un toro pronto per il sacrificio; ma già in uno degli affacci della seconda sala, il cosiddetto salotto, vediamo comparire l'aquila e i sei monti che caratterizzano lo stemma dei Poggi. Motivo araldico che trova grande spazio nella decorazione del palazzo, come accennato in precedenza.

La monumentalità e la cura con cui sono decorate, fa pensare che le due sale dedicate a Ulisse abbiano avuto una destinazione in qualche modo pubblica o di rappresentanza, ma lo stesso si può dire per alcuni ambienti del piano nobile, e fra questi in particolare per le sale di facciata dipinte da Nicolò dell'Abate (1509 ca-1571) in quegli stessi anni (*L'immaginario di un ecclesiastico* 2000; Cavicchioli 2008). Questi ambienti, che sembrano offrirsi alle funzioni della convivialità, portano a ricordare che nelle *Symbolicae Quaestiones* (1555) Achille Bocchi, di cui il cardinale era amico, gli si rivolge chiamandolo "hospitalitatis fons" e "pater elegantiarum", sottolineandone lo spirito sottile proprio alla luce delle sue qualità di anfitrione. Riflettendo sul legame con Bocchi, colpisce il fatto che le sale di Ulisse siano realizzate nella stessa posizione a pianterreno, subito dopo l'ingresso, in cui si trova il salone che Bocchi nel suo palazzo destinerà di lì a poco all'Accademia Hermathena (Mattei 2013). Non è impossibile che il cardinale ne abbia ospitato le sedute prima

della conclusione di quei lavori (Angelini 2003, pp. 34, 192), eleggendo poi questi ambienti a luogo privilegiato di incontri e scambi intellettuali.

Come si diceva, comunque, le due sale fanno parte di un appartamento unitario, costituito da due infilate parallele di ambienti più piccoli a cui si accede dal salone di Polifemo, e le cui finestre guardano rispettivamente verso una corte interna e l'attuale via Zamboni. Tralasciando la decorazione delle sale di Ulisse, trattata in questa sede da Daniele Benati, ci concentreremo sugli ambienti interni, per la cui decorazione Pellegrino Tibaldi, senza dubbio d'accordo con il cardinale e affiancato da aiuti, sceglie la decorazione a grottesche. Questa formula, portata alla perfezione entro il 1520 da Raffaello, come si è detto, aveva avuto una nuova fiammata a Roma in anni recentissimi, e per questa ragione si può dire che quella di Poggi sia una scelta aggiornata. All'origine del ritorno del gusto per le grottesche è papa Paolo III Farnese, salito al soglio di Pietro nel 1534 e destinato a regnare fino al 1549, a dispetto dell'età. Era nato infatti nel 1468 e, diventato cardinale nel 1493, aveva vissuto l'entusiasmante stagione del Rinascimento delle arti a Roma nel primo Cinquecento. Committente d'eccezione, gli si deve fra l'altro la scelta di impiegare in numerosi cantieri Perin del Vaga (1501-1547), pittore che si era formato nella bottega di Raffaello prendendo parte alle principali imprese degli ultimi anni di vita del maestro. Disegnatore di grandissimo talento e inesauribile inventore di decorazioni e apparati (*Perino del Vaga* 2001), spetta a lui la direzione dei lavori dell'appartamento allestito per Paolo III in Castel Sant'Angelo, ultima impresa della sua vita e episodio cardine per il ritorno del gusto per le grottesche a Roma. Decorato a partire dal 1545, l'appartamento papale è una sorta di fucina e di serbatoio di immagini e idee figurative (Aliberti Gaudio, Gaudio 1981). Per restringerci all'ambito che qui interessa, in alcuni ambienti le pareti e le volte bianche presentano appunto il repertorio delle grottesche, che Perino aveva mantenuto vivo e sviluppato anche lavorando a Genova per Andrea Doria nel palazzo di Fassolo: in particolare vediamo in Castel Sant'Angelo la sala della Biblioteca, la cosiddetta Cagliostro, il corridoio noto come Pompeiano, la sala di Apollo (Parma Armani 1986). In questo luogo il giovane Tibaldi, chiamato fra i collaboratori del cantiere, forma il proprio stile, che svolgerà in senso molto originale, traendo grandi insegnamenti dalla capacità progettuale e dall'infaticabile vena decorativa di cui Perino dà prova, che egli trasferisce nelle sale bolognesi (Benati 1986). Anche il cardinal Poggi deve essere rimasto colpito dall'affascinante linguaggio delle grottesche, tanto da averlo destinato ad alcune stanze, le più appartate, dell'appartamento. Qualcosa di analogo si riscontra al piano nobile, dove gli ambienti più riparati e

probabilmente esclusi dal percorso di rappresentanza presentano fregi con motivi a grottesche che sembrano trovare a loro volta una matrice comune in Castel Sant'Angelo. Sono le Sale dei Telamoni, dei Paesaggi e delle Grottesche, dello Zodiaco e delle Stagioni, e il Camerino delle Sfingi, dove, pur nell'incertezza di lettura dovuta al mediocre stato di conservazione, sembra di poter riconoscere maestranze vicine al bolognese Prospero Fontana (1512-1597), che era stato a sua volta attivo nel cantiere dell'appartamento di Paolo III (*L'immaginario di un ecclesiastico* 2000, pp. 185-213; Cavicchioli 2016, p. 235).

Il principio antico del *decorum*, ripreso in età umanistica da Leon Battista Alberti e fatto proprio dai successivi trattatisti, prescrive che la decorazione degli ambienti sia appropriata tanto alla funzione degli ambienti stessi quanto dell'edificio in cui si trovano. Le grottesche, prive di soggetto e incapaci di narrare una "istoria", considerata il più alto fine della pittura a partire da Alberti (Grafton 1999), trovano la loro collocazione ideale in luoghi come le logge, che attraverso le arcate creano una profonda osmosi con la natura e sono destinate a una fruizione più svagata rispetto agli interni, e nelle ville, luoghi di residenza suburbana dedicati all'*otium* e al piacere. A Roma ne sono modello esemplare sia Villa Giulia, di cui, come si è detto, la villa del cardinale Poggi fornì il nucleo iniziale, oggi non più riconoscibile, sia Villa Madama, progettata da Raffaello per i Medici e ornata su sua ispirazione dagli allievi. Ignoriamo purtroppo se il cardinal Poggi avesse immaginato per la sua villa romana spazi decorati a grottesche, ma possiamo vedere come nel suo palazzo a Bologna questa pittura entri piuttosto in risonanza con l'impresa in Castel Sant'Angelo, e con la meravigliosa illusione di essere immersi nel mondo antico che essa trasmette. In più, la carica ironica e irriverente che gli affreschi dedicati a Ulisse rivelano, non è certo estranea a questa tipologia decorativa, che sfida le leggi della verosimiglianza e si fonda su chimere, e proprio su queste basi verrà condannata da numerosi trattatisti, il primo dei quali è Vitruvio, nel *De Architectura* (citato in Chastel 1988, pp. 21-22). Pensiero che non tocca le sale di Palazzo Poggi.

La Stanza delle Grottesche fa parte della serie di ambienti affacciati sul cortile interno: contigua al salotto di Ulisse, ha dimensioni analoghe e pianta pressoché quadrata. In essa, la pittura si sviluppa sul fondo bianco della volta a ombrello dalla curvatura ribassata, da cui l'artista ha ricavato quattro grandi vele che corrispondono a una lunetta al centro di ciascuna parete, ai cui lati si presentano due lunette più piccole, che alternano fondo rosso e giallo. Una sorta di padiglione centrale multicolore ornato di fili di perline e di pietre preziose incastonate è circondato da una fascia circolare di brillante rosso su cui otto piccole figure femminili si rincorrono sostenendo altrettanti drappi colorati: una leggiadra vi-



sione ottenuta con una pittura immediata, senza disegno, per sovrapposizione di pennellate di colore ricche di pigmento. Tutt'intorno, il lessico delle grottesche presenta leoni e arieti affrontati, sfingi, animali e piante fantastiche, piccoli paesaggi entro ovali, nonché, lungo il profilo delle vele e delle lunette, festoni di gelsomino fiorito e fasce di giallo intenso, su cui vediamo succedersi lo stemma dei Poggi: i sei monti sormontati da un'aquila elegantemente stilizzata.

Volgendosi ai restanti tre ambienti collegati con il salone di Ulisse e affacciati sull'odierna via Zamboni, si osservano caratteristiche analoghe. La decorazione interessa le volte (tutte ribassate, con struttura unghiata con vele e lunette nelle prime due, e a padiglione nella terza): sul fondo bianco si sviluppa un sofisticato sistema decorativo, capace di esaltare la struttura di ogni sala con soluzioni efficaci, caratterizzate da una bellissima pittura. Anche in questi tre ambienti lo stemma Poggi è raffigurato un gran numero di volte, ma solo nel terzo vano, il più piccolo che chiude l'infilata, esso è sormontato dal galero cardinalizio. Tale presenza è quasi il suggello dell'appartamento a piano terra e comporta un'implicita datazione: si direbbe che il camerino sia il solo ambiente databile dopo il 20 novembre 1551. Vi è poi un secondo elemento da osservare. In questi ambienti il centro di ogni decorazione è caratterizzato da un elemento figurativo riconoscibile a cui la stanza può essere intitolata, benché le dimensioni di tali immagini centrali siano molto contenute, tanto da essere assorbite nel sistema decorativo piuttosto che farsene presenza dominante.

Il primo ambiente presenta al centro la fascia dello Zodiaco, con i dodici segni squisitamente illustrati su fondo azzurro tutt'attorno a un ottagono nel quale



1 - Nicolò dell'Abate e aiuti, insieme della parete con *Concerto con dama all'arpa e Fatiche di Ercole*, dipinto su muro, Bologna, Palazzo Poggi, Stanza dei Concerti e delle fatiche di Ercole.

compare Giove. Benché la pittura in questo punto sia deteriorata, forse a causa di problemi di umidità, se ne intuisce la presenza per via della folgore e dell'aquila. Tutt'attorno, la volta della camera, che si può dunque riconoscere come Stanza dello Zodiaco, è solcata da una delicata trama di rami di frutti e da fasce di color giallo oro che corrono trasversalmente, riccamente ornate di finissimi decori, lungo i quali è ripetutamente dipinto lo stemma del cardinale.

Il secondo ambiente, una sala quasi quadrata dalla magnifica decorazione caratterizzata da un profondo rosso e da un giallo che evoca il marmo antico, presenta al centro della volta il mito di *Ganimede rapito da Giove in forma di aquila*, in una versione fedele al celebre disegno dedicato nel 1533 da Michelangelo Buonarroti a Tommaso de' Cavalieri. L'immagine è cinta da un'ampia ghirlanda di fiori via via diversi, che racchiude quattro architetture impossibili che ospitano altrettante piccole statue collocate su un basamento al centro di esse. Agli angoli e nelle vele sono dipinti con mano felicissima padiglioni, fili di perline, monti e aquile araldiche, il tutto incorniciato da fasce a meandri, mentre le lunette, su fondo alternativamente bianco o giallo, presentano piccoli ovali di paesaggio. Si tratta di un motivo pittorico, cui già si è accennato, che rimanda ai *pinakes*, finti quadretti inseriti nella decorazione tipici della pittura della *Domus Aurea*, che contribuiscono a rendere la decorazione della Stanza di Ganimede particolarmente raffinata.

Il terzo ambiente, nel quale il cappello cardinalizio fa la sua comparsa, è un camerino la cui volta a padiglione ribassato è organizzata da partizioni geometriche, in cui si inserisce il repertorio di bizzarrie ormai note, che incorniciano con so-



luzioni sofisticate minuti paesaggi. Nella piccola raffigurazione al centro, entro un profilo circolare che sembra alludere a uno specchio, si riconosce Apollo, qui identificato col Sole per via del capo ornato di raggi. Si può ipotizzare che la figura dipinta di spalle inginocchiata ai suoi piedi sia dunque Fetonte, che supplica il padre di poter guidare il carro del Sole. Se così fosse, questa Stanza di Apollo rimanderebbe alla scena della rovinosa *Caduta di Fetonte*, affrescata da Tibaldi in un altro piccolo ambiente, ben conosciuto, nello stesso appartamento (McTavish 1980). Come noto, questa decorazione è talmente ammalorata da essere ormai invisibile, ma è testimoniata in modo convincente da un'incisione pubblicata da Zanotti nell'opera dedicata alle pitture di Tibaldi e Nicolò dell'Abate in palazzo Poggi (1756), allora sede dell'Istituto delle Scienze. La vertiginosa quadratura, che invece è ancora leggibile, è l'ennesima prova di bravura e un vero colpo di teatro di Tibaldi, poiché il camerino è di dimensioni ridottissime (4 metri di lunghezza e 2 di larghezza) e l'imposta della volta è situata ad appena 2,85 metri dal suolo. Possiamo perciò immaginare l'impressione addirittura fisica che doveva fare il rettangolo di cielo da cui Fetonte pareva precipitare sullo spettatore, racchiuso da un'architettura totalmente illusiva e quasi a portata di mano, che svettava in verticale dal punto stesso in cui lo spettatore si trovava.

La conoscenza dell'appartamento nel suo insieme, fino a oggi mai studiato, consente di averne una visione d'insieme anche dal punto di vista iconografico. Se non c'è dubbio che la cura e l'intenzionalità con cui è condotta la decorazione delle sale dedicate al mito di Ulisse le distingue dall'insieme, facendone



2 - Nicolò dell'Abate, *Concerto con dama alla spinetta*, dipinto su muro, Bologna, Palazzo Poggi, Stanza dei Concerti e delle fatiche di Ercole.

percepire l'importanza e il significato in qualche modo 'pubblico', le immagini centrali illustrate negli ambienti più riparati meritano certo qualche riflessione. Nella Stanza dello Zodiaco l'immagine evoca lo scorrere del tempo e il mondo celeste nella duplice dimensione divina e astrale, a cui la cultura di cui Poggi è partecipe annetteva grande importanza. Nella successiva Stanza di Ganimede, il *Ratto*, che visivamente ha alle spalle l'ammiratissimo modello di Michelangelo, ci ricorda che questo episodio del mito era interpretato allegoricamente, come immagine della tensione da parte dell'anima a congiungersi a Dio. La scena viene adottata anche in due *Symbola* di Achille Bocchi, il LXXVIII e LXXIX del Libro III, dedicati rispettivamente a Roberto Magio e al cardinal Reginald Pole. Pur con diverse sfumature, entrambi i simboli bocchiani rimandano a questa dimensione. Nel simbolo 78 leggiamo infatti che la vera felicità consiste nella conoscenza e nel culto di Dio ("Vera in cognitione Dei cultuque voluptas"), e nel simbolo 79 l'idea viene ribadita: "Tota mente Deum, ac pura nosce et cole: presto /Laeta domi atque foris pax erit usque tibi". Se dunque non si può attribuire con certezza questo significato all'immagine in assenza di documenti, il carattere erudito e sapienziale delle decorazioni del palazzo e il legame fra Bocchi e Poggi, rinsaldato anche da artisti come Prospero Fontana e Nicolò dell'Abate, attivi per entrambi, rende l'ipotesi plausibile.

La *Caduta di Fetonte*, oltre a essere, per ovvie ragioni, soggetto indicato per ornare un soffitto, come del resto tutte le immagini al centro delle volte di queste stanze più appartate, è interpretabile come un richiamo alla prudenza e al non presumere

troppo di sé, che la cultura umanistico-rinascimentale ha costantemente coltivato. Né esso sembra estraneo alla vicenda di Ulisse e dello stesso cardinale, a cui il biografo Chacòn, in un passaggio molto citato della biografia di Poggi, si riferisce come a un uomo che “*prudencia ac dexteritate sempre tutatus est*” (v. in Lorandi 1996, p. 53). Se infine l’immagine che orna il centro della volta nel terzo ambiente affacciato su via Zamboni fosse identificabile con la supplica di Fetonte ad Apollo-Sole di concedergli il carro che gli sarà poi fatale, come qui si è proposto, anche questa avrebbe costituito un monito all’osservatore.

Possiamo dunque concludere che tutto l’appartamento al piano terra, sede dell’Accademia delle Scienze, è ornato con temi desunti dall’antichità classica, sia decorativi come le grottesche sia iconografici: alla paradigmatica esistenza di Ulisse, uno dei suoi più grandi eroi, nelle sale che dovevano assolvere funzioni più private si sostituiscono immagini riferite al cielo e alle divinità antiche.

### **Anticamente moderni: i fregi di Nicolò dell’Abate al piano nobile**

Costituendo una novità importante per gli studi, la ‘scoperta’ degli ambienti sede dell’Accademia delle Scienze offre anche l’occasione di rivedere in prospettiva le decorazioni più note e già studiate volute dal cardinal Poggi al piano nobile, restringendosi ai cicli pittorici ispirati all’antico, che ne costituiscono la parte principale. In particolare, sono i tre ambienti affacciati su via Zamboni che spettano a Nicolò dell’Abate a offrire il punto di vista più interessante, per via della qualità artistica e perché contribuiscono a mettere a fuoco quanto le scelte di committenza del cardinale siano improntate a originalità e *varietas*. Tutti gli ambienti decorati al piano nobile sono caratterizzati da soffitti lignei, e la pittura si concentra nel fregio che corre nella parte alta delle pareti. Si tratta di un genere decorativo che nei decenni centrali del XVI secolo si sviluppa proprio a Roma e a Bologna (Boschloo 1986; *Frises peintes* 2016), quasi a indicare lo stretto legame fra le due città, essendo Bologna la legazione di gran lunga più importante nello Stato pontificio. Grazie all’opera di Nicolò dell’Abate nel 1550-1551 circa, a palazzo Poggi il fregio bolognese giunge a maturazione con opere che saranno modello per la decorazione d’interni dei decenni successivi, arrivando a influenzare anche i giovani Carracci e la loro attività negli anni Ottanta e Novanta del secolo.

La scelta del cardinale si rivela di nuovo molto felice: affidandogli le sale oggi note come sale dei Concerti, di Camilla e dei Paesaggi, che dovevano svolgere una funzione pubblica, ne ottiene opere di smagliante bellezza, e quasi alternative per impostazione e cultura a quelle di Tibaldi. I loro fregi arricchiscono il ritratto





3 - Nicolò dell'Abate, *Gioco delle carte*, dipinto su muro, Bologna, Palazzo Poggi, Stanza dei Concerti e delle fatiche di Ercole.

ideale di Giovanni Poggi e della sua 'casa di Ulisse' di ulteriori sfaccettature: godibilissimi dal punto di vista pittorico, sono al tempo stesso enigmatici, per via di un'originalità che si stenta talvolta a decifrare.

Nella sala dei Concerti, molto brillante sul piano pittorico, il sistema decorativo accosta scene diverse, che appaiono di primo acchito in una difficile relazione reciproca. Vale la pena iniziare di qui, poiché è il fregio più ambizioso e l'unico dei tre in cui compaiono i monti e l'aquila araldici, inseriti in grandi dimensioni benché in assenza del cappello cardinalizio, a indicare una datazione precedente la nomina. Lo stemma compare due volte su ciascuno dei lati lunghi a incorniciare una scena di *Concerto*: in entrambe quattro donne e due uomini, vestiti alla moda del tempo e con strumenti contemporanei, fanno musica insieme (Figg. 1, 2). Ad ogni estremo della pareti compare un'*Impresa di Ercole*: queste scene, a lungo fraintese (ancora da S. Béguin in *L'immaginario di un ecclesiastico* 2000, pp. 169-173; cfr. Cavicchioli 2008), sono incorniciate e come isolate dal fregio mediante una doppia cornice color oro e nera, che le avvicina ai *pinakes* tipici della pittura parietale romana. Sui lati brevi, fra rose rampicanti bianche e rosse, alcuni eleganti giovani donne e uomini partecipano a un convito su un lato, sull'altro giocano a carte. Il pittore ha cura di porre una netta distinzione fra le quattro immagini al centro delle pareti, che appaiono raffinate *tranches de vie*, e le raffigurazioni che vedono Ercole protagonista: le scene



4 - Nicolò dell'Abate, *Metabo lancia Camilla legata a un'asta sull'altra riva dell'Amaseno*, dipinto su muro, Bologna, Palazzo Poggi, Stanza di Camilla.

del mito, di proporzioni più piccole, vivono in una dimensione a se stante, mentre le figure intente ai diversi piaceri, lumeggiate in modo naturalistico, sembrano condividere lo spazio, e in qualche modo il tempo, dell'osservatore. A lungo, una lettura della decorazione disattenta al contesto ha interpretato i *Concerti*, il *Convito* e il *Gioco delle carte* (Fig. 3) come immagini del vizio contrapposte alla virtù dell'eroe antico. Si tratta di una semplificazione che non regge alla prova della decorazione stessa, ed è lontana anni luce dal clima che si respira in palazzo, a partire dalle sale di Ulisse. Sembra improbabile che Poggi, celebrato per essere “hospitalitatis fons” e “elegantiarum pater”, abbia inteso trasformare queste figure eleganti e dagli atteggiamenti squisiti in vittime di vizi meritevoli della più dura condanna. In più, questa interpretazione ignora completamente il valore altamente positivo, addirittura educativo, riconosciuto alla musica in età umanistico-rinascimentale. Nei due *Concerti* l'abito e il portamento fanno capire che i protagonisti non sono musicisti di professione, ma aristocratici intenti a far musica insieme, fra l'altro raccolti in ensemble perfettamente realistici (spinetta, liuto e viola da gamba accompagnati da voci “che cantano a libro”, nell'uno; arpa, liuto, cornetto e di nuovo voci nell'altro: Cavicchioli in *Nicolò dell'Abate* 2005, p. 115). Le due immagini evocano un'abitudine raccomandata già da Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano*, pubblicato com'è noto nel 1528, con queste parole: “Signori, avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii istrumenti”

(l. II, XIII). In questo orizzonte, del resto, era ben noto che Platone raccomanda di educare i giovani in primo luogo allo studio della musica per avviarli alla conoscenza del bene e alla pratica della virtù (*La Repubblica*, III, 401), ed era convinzione comune che il fare musica insieme, attraverso il ‘temperamento’ dei suoni e delle voci, coincidesse col perseguimento dell’armonia (fra gli altri, Kristeller 1947 e Lorenzetti 2003, pp. 46-83), diventandone per ciò stesso ‘simbolo’ visivo.

Il significato del fregio sfugge dunque allo schematismo dell’opposizione fra vizio e virtù, tanto più che lo stesso gioco delle carte (qui probabilmente il tipico gioco bolognese della primiera), pur condannato dalla Chiesa per il suo prestarsi all’azzardo, è del tutto ammesso dalla trattatistica contemporanea sul comportamento come un piacere onesto, che rende possibile agli uomini trascorrere tempo in compagnia di donne in modo conveniente (Nadin 1997). Per intendere dunque il valore della singolare combinazione fra queste scene e le quattro imprese dell’eroe antico è bene tenere presenti l’arguzia da tutti riconosciuta nella decorazione delle sale di Ulisse, e la cornice culturale in cui il cardinale si muove, improntata allo spirito del “serio ludere” tipico non solo di Bocchi ma dell’intero Umanesimo, in particolare bolognese. Presenza frequente nelle *Symbolicae Quaestiones* (nei simboli IX, LV, XCII e CVII, fra gli altri), Ercole viene celebrato come emblema di costanza, di forza e di autocontrollo, di continenza; e per gli umanisti è colui che ha saputo, avendo fatto esperienza dei vizi anche in prima persona, combatterli e vincerli. In questa luce, il gioco sottile del fregio dei Concerti sembra suggerire, accostando e non contrapponendo le immagini di felice convivialità e dell’eroismo di Ercole, una condotta di vita all’insegna dell’armonioso temperamento delle passioni, frutto di ricerca e di conquista.

Nella sala di Camilla, Nicolò è chiamato a raccontare con la pittura una storia tratta dall’*Eneide* di Virgilio, il grande poema latino che tratteggia le avventure dell’eroe destinato a fondare la città da cui avrebbe avuto origine Roma. Ma il fregio non è dedicato a queste vicende, che compaiono con una certa frequenza nei palazzi bolognesi, e la scelta della protagonista in qualche modo ci spiazza, poiché Camilla è una giovane guerriera italica alleata del nemico di Enea, Turno, destinata a morire combattendo contro i Troiani. Virgilio ne presenta la storia nell’XI libro del poema (vv. 532-831), fingendo che a narrarla sia Diana, a cui la vergine Camilla si è consacrata, e che alla fine, non potendo sottrarla al destino di morte, ne trasporterà le spoglie e le armi in patria. La scelta di questo tema classico del tutto inusuale sembra ancora una volta il rispecchiamento dello spirito colto e sottile di Giovanni Poggi, mentre l’interpretazione pittorica di Nicolò mostra una delle caratteristiche della sua arte: il talento sublime con cui penetra i testi letterari che si trova a illustrare, diventandone straordinario



interprete visivo (Fig. 4). In questo caso, il racconto commosso della dea viene reso dall'artista con un tono elegiaco, immergendo le scene di Camilla bambina cresciuta col padre nei boschi e quelle di battaglia in una natura vibrante, dal cromatismo caldo e avvolgente. Come l'*Odissea* omerica dipinta da Tibaldi, anche l'*Eneide* è poema di grande fortuna nel Cinquecento, particolarmente a Bologna, dove fioriva una scuola di filologi e commentatori grazie allo Studium. Fra questi, non è inverosimile pensare che il cardinale possa essersi consultato con Sebastiano Corradi, che avrebbe di lì a poco pubblicato un commento al I libro del poema, e ne era grande esperto (Langmuir 1976, p. 170). Anche Corradi è dedicatario di un simbolo di Bocchi (il CXXII), e il disegno preparatorio dell'incisione, fra i pochi rinvenuti (Béguin 2001), spetta a Nicolò dell'Abate, con cui era forse stato già in relazione. Si delinea l'esistenza della cerchia di interessi e legami che Poggi poté intrattenere a Bologna, e che di nuovo lo porterebbe vicino a Achille Bocchi. La figura di Camilla, la cui virtù irreprensibile porta Turno a definirla "decus Italiae" (*Eneide*, XI, 508) e le conquista la protezione di una divinità che se ne prenderà cura in morte, è probabilmente da capire alla luce di queste relazioni.

In ogni ambiente visto finora, il rapporto con l'antico, in particolare letterario e filosofico, è dimensione importante della dimora del cardinal Poggi. Resta un'ultima sala da 'esplorare', per così dire, che suggerisce un'ulteriore dimensione presente in palazzo.



5 - Niccolò dell'Abate, insieme della parete con *Paesaggi* e *Giochi di putti*, dipinto su muro, Bologna, Palazzo Poggi, Stanza dei Paesaggi.

Si tratta dell'originalissimo fregio della sala dei Paesaggi, nel quale tocchiamo con mano l'interesse inesauribile del cardinale per le vicende della pittura, e forse – in parallelo agli ambienti decorati a grottesche al piano terra, anche se in forma diversa – una speciale passione per l'arte antica e per i pochi frammenti che il passato aveva restituito. Il fregio della sala dei Paesaggi è del tutto privo di connotazioni narrative e propone immagini a cui è difficile anche attribuire eventuali significati simbolici: sembrano il gusto e il puro piacere della pittura a farla qui da padroni. Su ogni parete il fregio presenta una scena centrale con bellissimi bambini che giocano vivacemente attorno a un festone di frutta e fiori, inquadrati da uno sfondo neutro, mentre ai lati si aprono stupendi paesaggi (Fig. 5). Quel che da sempre ha sorpreso gli interpreti è il fatto che si tratta di paesaggi completamente inabitati, dove nulla accade. Il segno lasciato dall'uomo è tangibile negli edifici, che vanno dalle rovine antiche ai casolari di campagna, fino a città che presentano alcuni tratti nordici. Tuttavia, gli uomini sono assenti, e protagoniste delle scene sono le costruzioni e la loro perfetta fusione nella natura, di cui Niccolò dell'Abate si mostra interprete affascinante (Ottani Cavina 1988): macchie d'alberi, radure e specchi d'acqua sono ritratti con una pittura liquida che fa del cielo l'elemento più toccante. Si potrebbe pensare che l'idea del fregio, nel quale paesaggi puri sono di-

pinti in anticipo di qualche decennio sulla nascita del genere pittorico, abbia le sue radici nella pittura romana che, come si è visto, amava inserire nella decorazione paesaggi, sebbene di dimensioni ridotte rispetto a questi. Analogamente, i giochi di putti rimandano forse alle tante raffigurazioni di bambini impegnati nelle più diverse attività nella pittura e scultura antiche.

Resta il fatto che l'interesse antiquario e erudito di cui la decorazione di Palazzo Poggi è espressione convive con una chiara capacità di esaltare il talento degli artisti all'opera in esso, siano Tibaldi, Nicolò dell'Abate o altri. E questo è un tratto caratteristico dei grandi committenti, quale Giovanni Poggi mostra di essere.

## Bibliografia

- Platone, *La Repubblica*, in *Opere*, vol. II, Bari, Laterza, 1974.
- A. Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum [...] libri quinque*, Bononiae, in aedibus Novae Academiae Bocchianae, 1555.
- P. Lamo, *Graticola di Bologna*, 1560, ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1996.
- G. Vasari, *Le vite*, 1568, ed. a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara, De Agostini, 1967.
- G. P. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Nicolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756.
- P. O. Kristeller, *Musica e cultura*, 1947, in Idem, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli Editore, 1998.
- N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London/Leiden, The Warburg Institute/J. E. Brill, 1969.
- E. Langmuir, *Arma Virumque... Nicolò Dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 39, 1976, pp. 151-170.
- N. Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, I ed. 1977, II ed. 1986.
- D. McTavish, *Pellegrino Tibaldi's "Fall of Phaethon" in the Palazzo Poggi, Bologna*, in "The Burlington Magazine", 122, 1980, pp. 186-188.
- F. M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548*, Roma, De Luca, 1981.
- C. Acidini Luchinat, *La grottesca*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte III, vol. IV, *Forme e modelli*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 159-200.
- D. Benati, *Le decorazioni*, in G. Roversi, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986, p. 166.
- A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa, 1986.
- E. Parma Armani, *Perin del Vaga*, Genova, Sagep, 1986.
- V. Romani, *P. Tibaldi*, scheda 77, in *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 204-206.
- V. Fortunati, *Un singolare committente a Bologna sulla metà del Cinquecento: Giovanni Poggi (1493-1556)*, in "Saecularia Nona", 3, 1988.
- A. Ottani Cavina, *La sale affrescate da Nicolò dell'Abate*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Eadem, Bologna, Nuova Alfa, 1988.
- A. Chastel, *La grottesca*, 1988, ed. italiana Torino, Einaudi, 1989.
- M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996.

- L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, Facini Pazi, 1997.
- A. Grafton, *Historia and Istoria. Alberti's Terminology in Context*, in "I Tatti Studies", 18, 1999, pp. 37-68.
- L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati, V. Musesumeci, Bologna, Editrice Compositori, 2000.
- S. Béguin, *A proposito di due disegni di Nicolò dell'Abate*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, F. P. di Teodoro, Bologna, Minerva, 2001, pp. 73-84.
- Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001.
- A. Angelini, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003.
- S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.
- Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Ciniello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- S. Cavicchioli, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in Eadem, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna, Minerva, 2008.
- F. Mattei, *Nicodemismo come autocensura. Achille Bocchi, le Symbolicae Quaestiones e il palazzo a Bologna*, in "Schifanoia", 44-45, 2013, pp. 161-169.
- G. Brunelli, *Poggio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85 (consultato on line il 14 maggio 2021: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_(Dizionario-Biografico)/)).
- S. Cavicchioli, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, "seconda Roma" (1583-1593)*, in *Frises peintes. Les décors des palais et villas au Cinquecento*, a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Roma/Paris, Académie de France à Rome/Somogy, 2016, pp. 233-255.
- Frises peintes. Les décors des palais et villas au Cinquecento*, a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Roma/Paris, Académie de France à Rome/Somogy 2016.







PORTFOLIO





SALONE DI ULLISSE





Pagine precedenti:

## LA VOLTA DEL SALONE DI ULISSE

La grande volta fu affrescata da Pellegrino Tibaldi tra il 1550 e il 1551.

## L'ACCECAMENTO DI POLIFEMO

La scena centrale del soffitto con il Ciclope, Ulisse e i compagni che lo assistono.

*Odissea, IX, vv. 475-509:*

*Giacea nell'antro con la gran cervice  
ripiegata su l'omero; e dal sonno,  
che tutti doma, vinto, e dalla molta  
crapula oppresso, per la gola fuori  
il negro vino, e della carne i pezzi,  
con sonanti mandava orrendi rutti.  
Immantinente dell'ulivo il palo  
tra la cenere io spinsi[...]  
e come allor che tavola di nave  
il trapano appuntato investe, e fora  
che altri il regge con mano, altri tirando  
va d'ambo i lati le corregge, e attorno  
l'instancabile trapano si volve:*

*sì nell'ampia lucerna il trave acceso  
noi giravamo. Scaturiva il sangue,  
la pupilla bruciava, ed un focoso  
vapor, che tutta la palpebra, e il ciglio  
struggeva, uscia della pupilla, e l'ime  
crepitarne io sentia rotte radici.  
Qual se fabbro talor nell'onda fredda  
attuffò un'ascia, o una stridente scure,  
e temprò il ferro, e gli diè forza; tale  
l'occhio intorno al troncon cigola e frigge.  
Urlo il Ciclope sì tremendo mise,  
e tanto l'antro rimbombò, che noi  
qua e là ci spargemmo impauriti.  
(tr.it. Ippolito Pindemonte)*

Pagina a fianco:

Particolare.

I resti delle vittime divorate dal Ciclope.

Particolare.

I compagni di Ulisse assistono e collaborano all'accecamento di Polifemo.









Pagina precedente:

## LA TEMPESTA DI NETTUNO

Nettuno, padre di Polifemo, accoglie la preghiera del figlio che gli chiede vendetta.

*Odissea*, IX, vv. 646-697:

*[...] Quindi,  
ciclope, io dissi con lo sdegno in petto,  
se della notte, in che or tu giaci, alcuno  
ti chiederà, gli narrerai, che Ulisse  
d'Itaca abitator, figlio a Laerte,  
struggitor di cittadini, il dì ti tolse.  
Egli allora, ululando, Ohimè! rispose,  
da' prischi vaticinj eccomi còlto. [...] ma qua,  
su via, vientene, Ulisse, ch'io ti porga  
l'ospital dono, e Nettuno di fortunare il tuo ritorno  
prieghi. [...] Ed ei, le palme alla stellata volta  
levando, il supplicava: O Chiomazzurro,*

*che la terra circondi, odi un mio voto.  
Se tuo pur son, se padre mio ti chiami,  
di tanto mi contenta: in patria Ulisse  
d'Itaca abitator, figlio a Laerte,  
struggitor di cittadini, unqua non rieda.  
E dove il natio suolo, e le paterne  
case il destin non gli negasse, almeno  
vi giunga tardi, e a stento, e in nave altrui,  
perduti in pria tutti i compagni, e nuove  
nell'avita magion trovi sciagure.  
Fatte le preci, e da Nettuno accolte,  
sollevò un masso di più vasta mole,  
e, rotandol nell'aria, e una più grande  
forza immensa imprimendovi, lanciollo.*

Pagina a fianco:

Particolare.

La nave di Ulisse nella tempesta.

Particolare.

I cavalli, animali sacri a Nettuno, generati dalle onde del mare.







Pagina precedente:

## LA MAGA CIRCE

L'episodio di Circe che trasforma in bestie i compagni di Ulisse mentre l'eroe resiste all'incantesimo grazie all'antidoto offertogli da Mercurio.

*Odissea, X, vv. 337-383:*

*Già per le sacre solitarie valli  
della Maga possente all'alta casa  
presso io mi fea, quando Mercurio, il Nume,  
che arma dell'aureo caducéo la destra,  
in forma di garzone, a cui fiorisce  
di lanuggine molle il mento appena,  
mi venne incontro, e per la man mi prese,  
e, Misero! diss'ei con voce amica,  
perchè ignaro de' lochi, e tutto solo,  
muovi così per queste balze a caso?  
sono in poter di Circe i tuoi compagni,  
e li chiudon, quai verri, anguste stalle.  
Venistu forse a riscattarli? Uscito*

*dell'immagine tua penso, che a terra  
tu ancor cadrai. Se non che trarti io voglio  
fuor d'ogni storpio, e in salvo porti. Prendi  
questo mirabil farmaco, che il tristo  
giorno dal capo tuo storni, e con esso  
trova il tetto di Circe, i cui perversi  
consigli tutti io t'aprirò. Bevanda  
mista, e di succo esiziale infusa,  
colei t'appresterà: ma le sue tazze  
contra il farmaco mio nulla varranno.  
Più oltre intendi. Come te la Diva  
percossa avrà d'una sua lunga verga,  
tu cava il brando, che ti pende al fianco,  
e, di ferirla in atto, a lei t'avventa.*

Pagina a fianco:

Particolare.

Uno dei compagni di Ulisse trasformato in una sorta di Chimera (si veda l'analogia con il simbolo 135 delle *Symbolicae Quaestiones* di A. Bocchi).

Particolare.

Mercurio si congeda da Ulisse dopo avergli offerto il fiore che lo preserverà dal sortilegio della maga.





**EOLO DIO DEI VENTI**  
Eolo dona a Ulisse  
l'otre che racchiude  
tutti i venti contrari  
alla navigazione verso  
Itaca.

*Odissea, X, vv. 25-40:  
Ma come, giunta del  
partir mio l'ora, /  
parole io mossi ad  
impetrar licenza, /  
ei, non che dissentir, del  
mio viaggio /  
pensier si tolse, e cura; e  
della pelle /  
di bue novenne  
presentommi un otre, /  
che imprigionava i  
tempestosi venti, /  
poichè de' venti  
dispensier supremo /  
fu da Giove nomato; ed a  
sua voglia /  
stringer lor puote, o  
rallentare il freno. [...] /  
E sol tenne di fuori un  
opportuno /  
Zefiro, cui le navi, e i  
naviganti /  
diede a spinger su l'onda.  
Eccelso dono, /  
che la nostra follia volse  
in disastro!*

**Pagina a fianco:**

**Particolare.** Eolo con  
la barba e la chioma  
agitate dal vento.

**Particolare.**  
L'otre dei venti.







## LA FUGA DALL'ANTRO DI POLIFEMO

Ulisse e compagni  
fuggono dal Ciclope,  
ormai accecato.

*Odissea, X, vv. 566-573:  
Sorta l'Aurora, e tinto in  
roseo il cielo, /  
fuor della grotta i maschi  
alla pastura /  
gittavansi; e le femmine non  
munte, /  
che gravi molto si sentian le  
poppe, /  
riempiean di belati i lor  
serragli. /  
Il padron, cui ferian  
continue doglie, /  
d'ogni montone, che diritto  
stava, /  
palpava il tergo; e non  
s'avvide il folle, /  
che dalle pance del velluto  
gregge /  
pendean gli uomini avvinti.  
Ultimo uscìa /  
de' suoelli bellissimi gravato /  
l'ariete, e di me, cui molte  
cose /  
s'aggiravan per l'alma.*

Pagina a fianco:

Particolare. I compagni  
di Ulisse fuggono dalla  
spelunca avvinti alle  
greggi pronte per il  
pascolo.

Particolare.  
Polifemo accecato e  
sofferente.





## IGNUDI

Le quattro figure maschili agli angoli della volta del soffitto.







SALA DI ULISSE







Pagine precedenti:

## LA VOLTA DELLA SALA DI ULISSE

Opera di Pellegrino Tibaldi, eseguita tra il 1550 e il 1551.

### I BUOI DEL SOLE

Approdati sull'isola di Trinacria, i compagni di Ulisse, istigati da Euriloco, rubano e uccidono i Buoi sacri al Sole.

*Odissea*, XII, vv. 411- 458:

*E, Compagni, diss'io, cibo e bevanda  
restanci ancor nella veloce nave.  
Se non vogliam perir, lungi, vedete  
la man dal gregge, e dall'armento; al Sole,  
terribil dio, che tutto vede, ed ode,  
pascono i monton pingui, e i bianchi tori.  
Dissi; e acchetârsi i generosi petti [...]*  
*Io, dai compagni scevro, una remota  
cercai del piede solitaria spiaggia [...]*  
*Uriloco frattanto un mal consiglio  
pose innanzi ai compagni: O da sî acerbe  
sciagure oppressi, la mia voce udite.*

*Tutte odïose certo ad uom le morti:  
ma nulla tanto, che il perir di fame.  
Che più si tarda? Meniam via le belle  
giovenche, e sacrifici ai Numi offriamo.  
Chè se afferrar ci sarà dato i lidi  
nativi, al Sole Iperione un ricco  
tempio illustre alzeremo, appenderemo  
molti alle mura prezïosi doni [...]*  
*Disse; e tutti assentiano. Incontante,  
del Sol cacciate le più belle vacche  
di fronte larga, e con le corna in arco,  
che dalla nave non pascean lontane,  
stavano ad esse intorno.*

Pagina a fianco:

#### Particolari.

Indifferenti alle raccomandazioni di Ulisse, ai moniti di Circe e alla profezia di Tiresia, i marinai, affamati, decidono di sacrificare i Buoi del Sole e di cibarsene. L'analogia tra lo sguardo ammiccante del marinaio e quello, pacifico, della bestia, dà alla scena un effetto grottesco.

















Pagine precedenti:

### LA TEMPESTA DI ZEUS

Per punire il furto dei Buoi sacri, Zeus scatena una tempesta nella quale tutti i compagni di Ulisse annegano. Unico superstite, Ulisse troverà rifugio presso Calipso, sull'isola di Ogiogia.

*Odissea*, XII, vv. 496-501:

*E il nimbifero Giove a lui rispose:  
Tra gl'Immortali, o Sole, ed i mortali  
vibra su l'alma terra, e in cielo, i raggi.  
Io senza indugio d'un sol tocco lieve  
del fulmine affocato il lor naviglio  
sfracellerò del negro mar nel seno.*

### ULISSE E INO LEUCOTEA

Naufrago con la zattera sulla quale ha lasciato Ogiogia, Ulisse riceve dalla dea del mare un velo che lo proteggerà dalle onde e gli permetterà di raggiungere l'isola dei Feaci

*Odissea*, V, vv. 424-427:

*La bella il vide dal tallon di perla  
figlia di Cadmo, Ino chiamata al tempo  
che vivea tra i mortali: or nel mar gode  
divini onori, e Leucotéa si noma.*

### ULISSE ALLA REGGIA DEI FEACI

Dopo l'incontro con Nausicaa, Ulisse raggiunge Arete e Alcinoo nella loro splendida reggia.

*Odissea*, VII, vv. 187-192:

*E innanzi trapassò dentro alla folta  
nube, che Palla gli avea sparsa intorno,  
finchè ad Arete, e al suo marito giunse.  
Circondò con le braccia alla Reina  
le ginocchia; ed in quel da lui staccossi  
la nube sacra, e in vento si disciolse.*



Pagina precedente:

### I QUATTRO PROFETI

I Profeti (o i Sapienti) sono affrescati agli angoli della volta entro finte strutture architettoniche e false intelaiature, in modo da riempire gli spazi.

Suggestiva l'ipotesi secondo la quale i soggetti affrescati nelle nicchie ritrarrebbero gli interpreti dell'opera omerica, e più precisamente, quanti ne avevano offerto una lettura allegorica di particolare interesse per letterati e filosofi del Rinascimento (cfr. E. Bonesi, *Le storie di Ulisse in Palazzo Poggi: alcune proposte di interpretazione*, "Il carrobbio", 34, 2008, pp. 71-80). Meno coerente con il programma complessivo della Sala e del Salone, l'ipotesi che vorrebbe riconoscere i santi Ambrogio, Agostino, Massimo di Torino, Clemente Alessandrino, vale a dire quanti lessero le storie di Ulisse come precorrimiento di episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento (M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996).

In questa stanza Tibaldi fa proprio il motivo del padiglione di stoffa colorata, che Raffaello aveva usato nella quinta volta delle Logge vaticane (si rimanda al contributo di D. Benati, qui pubblicato).

Pagina a fianco:

Particolare.

Decorazione a grottesche che corre nella fascia inferiore dei quattro angoli della Saletta.

Particolare.

Decorazione che incornicia le nicchie angolari che ospitano i Profeti. Festoni e grottesche richiamano i motivi che ricorrono nelle altre stanze del piano terreno.

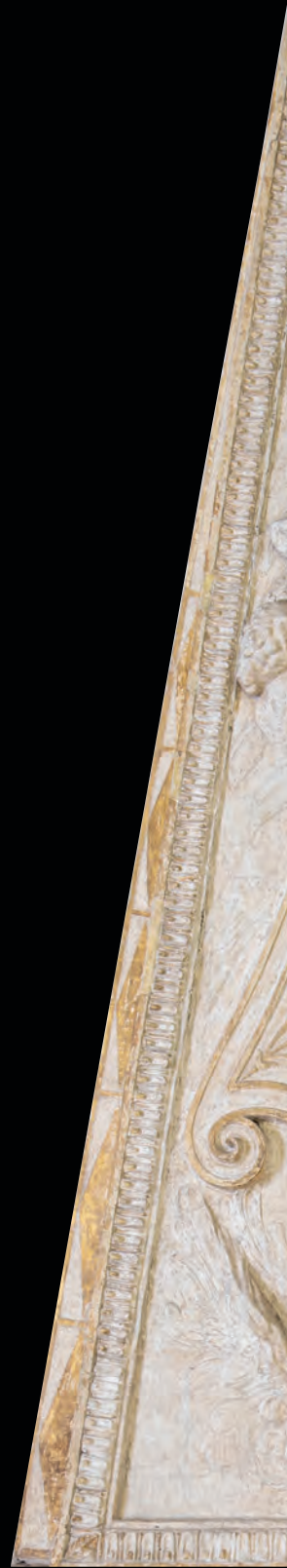


I primi volgarizzamenti cinquecenteschi dell'*Odissea*, dovuti a Pietro Aretino, Lodovico Dolce e Girolamo Baccelli, tutti successivi alla data di esecuzione degli affreschi di Tibaldi, non possono essere fonti dirette del pittore. Erano invece accessibili, sia pure indirettamente, la *Homeri Odyssea de erroribus Ulyxis* di Francesco Griffolini, uscita nel 1510, la *Moralis interpretatio errorum Ulyssis*, del 1542, e la prima edizione illustrata dell'*Odyssea*, pubblicata in tedesco, ad Augusta, nel 1537.

Risale agli anni Sessanta del XIV secolo la prima versione latina (dopo quella, perduta, di Livio Andronico) dovuta a Leonzio Pilato. Se Achille Bocchi fu, com'è plausibile, il suggeritore di Tibaldi, allora questa versione, e più ancora l'*editio princeps* di Demetrio Calcondila, stampata in greco a Firenze nel 1488, potrebbero essere tra le fonti letterarie del ciclo, così come i *Commentarii* omerici di Eustazio, editi a Roma tra il 1542 e il 1550, le successive *Omericae Quaestiones* di Eraclide Pontico e *L'Antro delle Ninfe* di Porfirio, pubblicato in greco da Manuzio nel 1531. Gli episodi citati negli affreschi di Palazzo Poggi sono comunque riferiti in opere ampiamente circolanti tra gli umanisti bolognesi, quali il *De genealogia deorum* e il *De claris mulieribus* di Boccaccio, le *Fabulae* di Igino, le *Metamorfosi* di Ovidio e, soprattutto, i *Commentarii* di Filippo Beroaldo ad Apuleio e l'edizione di Giovan Battista Pio delle *Fabulae* di Fulgenzio.

Ulteriori riferimenti possono essere stati rintracciati nell'*Emblematum liber* di Andrea Alciati (1531).

Minerva complice di Prometeo nel furto del fuoco, nell'affresco di Tibaldi sul camino della sala.











STANZA DELLE GROTTESCHE



Pagina precedente:

### LA VOLTA DELLA STANZA DELLE GROTTESCHE

La decorazione a grottesche testimonia la presenza, anche a Palazzo Poggi, della moda della pittura all'antica, esplosa tra Quattro e Cinquecento dopo la scoperta della *Domus Aurea* e sulla scorta dell'interpretazione archeologica *ante litteram* datane da Raffaello. Tibaldi, qui attivo con aiuti, aveva già sperimentato la pittura a grottesche nel cantiere di Castel Sant'Angelo diretto da Perino del Vaga.

In alto. Particolare.

Il padiglione centrale multicolore ornato di fili di perline e di pietre preziose, è circondato da una fascia circolare di un vivace rosso, ispirato a quello delle pitture romane.



Particolari.

Le grandi vele in corrispondenza della lunetta al centro di ciascuna parete.



Particolare.

Una delle otto figure femminili che si rincorrono sulla fascia circolare sostenendo altrettanti drappi colorati.

Pagina a fianco:

Particolare.

La decorazione prosegue con leoni e arieti, sfingi, animali e piante fantastiche, piccoli paesaggi. Lungo il profilo delle vele e delle lunette, festoni di gelsomino fiorito e fasce di giallo intenso sulle quali spicca lo stemma dei Poggi: sei monti sormontati dall'aquila (si rimanda al contributo di S. Cavicchioli qui pubblicato).



## STANZINO DELLA CADUTA DI FETONTE

Un'idea di come si presentasse l'affresco di Tibaldi, ora talmente deteriorato da risultare illeggibile, è data dall'incisione del volume settecentesco di Gian Pietro Zanotti, *Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati nell'Istituto di Bologna*.



La quadratura, ancora leggibile, è l'ennesima prova di bravura di Tibaldi e del suo gusto scenografico: date le dimensioni anguste del camerino, l'impressione doveva essere quella di un rettangolo di cielo racchiuso da un'architettura illusiva e quasi a portata di mano, dal quale Fetonte precipitava sullo spettatore.











STANZA DELLO ZODIACO

Pagina precedente:

## LA VOLTA DELLA STANZA DELLO ZODIACO

Pagina a fianco:

Particolare.

I dodici segni zodiacali su fondo azzurro corrono intorno a un ottagono nel quale compare Giove con la folgore e l'aquila. La raffigurazione evoca lo scorrere del tempo nella duplice dimensione divina e astrale unificando, in una medesima raffigurazione, un registro popolare, legato alla tradizione cristiana medievale (lo zodiaco), e uno classico, che si rifà a un'erudizione mitologica (Zeus). È interessante notare che l'aquila, unico uccello di natura interamente divina nel mito classico, nella sala di Ganimede identifica Giove stesso, mentre in questa compare come attributo del capo dell'Olimpo. Un attributo tra i tanti che Zeus riserva a sé, che qui non è però scelto a caso, ma perché simbolo originario del cielo, emblema dell'apoteosi e della resurrezione, facilmente associabile, nel quadro di una *docta religio* cristiana, al geroglifico del Cristo. Apollo-Sole e Sole-Dio, nel primo camerino ad affaccio sulla via San Donato; l'aquila di Giove, simbolo di una apoteosi pagana cristianizzata, nella stanza di Ganimede; Giove con l'aquila espressione del Dio che impone e domina l'ordine del mondo attraverso un piano provvidenziale che coincide, o quantomeno rimanda, a un determinismo astrologico: una testimonianza non solo della sopravvivenza di simboli pagani nella religiosità umanistica, ma anche del determinismo astrologico del *De incantationibus* di Pietro Pomponazzi, maestro della generazione dei filosofi bolognesi del XVI secolo.

Particolare.

La volta della stanza è circondata da una delicata trama di rami di frutti e da fasce di color giallo oro che corrono trasversalmente, ornate di finissimi decori.







STANZA DI GANIMEDE



Pagina precedente:

## LA VOLTA DELLA STANZA DI GANIMEDE

In alto. Particolare.

Ganimede rapito da Giove in forma di aquila (al centro della volta). La rappresentazione richiama i simboli 76 e 77 (78 e 79 nella seconda ed.) delle *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi, ispirati al disegno di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri. L'immagine è cinta da un'ampia ghirlanda di fiori che racchiude quattro architetture impossibili, al centro delle quali stanno piccole statue.

Pagina a fianco:

Particolare. Le lunette, su fondo alternativamente bianco o giallo, presentano piccoli ovali di paesaggio che rimandano ai *pinakes* (finti quadretti inseriti nella decorazione), un motivo pittorico caratteristico della pittura romana.

Particolare. Agli angoli sono dipinti padiglioni di stoffa colorata e aquile araldiche, accompagnate da fasce a meandri.









STANZA DI APOLLO

Pagina precedente:

#### LA VOLTA DELLA STANZA DI APOLLO

Nella piccola raffigurazione al centro si riconosce Apollo-Sole con il capo ornato di raggi. Si può ipotizzare che la figura inginocchiata dipinta di spalle sia Fetonte, che supplica il padre di poter guidare il carro del Sole.

Pagina a fianco:

Particolare.

Ai lati dell'immagine centrale, in posizione eminente, compare per due volte l'aquila, cui corrispondono i sei monti dello stemma della famiglia Poggi. Si nota inoltre il cappello cardinalizio, segno inequivocabile del fatto che le decorazioni della stanza furono eseguite dopo il novembre 1551.



## VETRATA A DUE ANTE ESEGUITA DA GERARD VAN HOORN

Eseguita per il Salone di Ulisse tra il 1551 e il 1556, è ora collocata alla parete di destra della Saletta.

Nei sei riquadri sono celebrati l'astuzia e l'eroismo di Ulisse attraverso episodi ricavati dall'*Iliade* e dall'*Odissea* e interpolati con altre fonti circolanti anche a Bologna, in ambito umanistico. Il carattere episodico della narrazione acquisisce unità e coerenza complessiva grazie all'iterazione dello stesso schema rappresentativo: la visione prospettica dell'episodio raccontato, incorniciata da un arco a tutto sesto e accompagnata da un'iscrizione che funge da didascalia.

Stando alla Storia *dell'Accademia Clementina*, pubblicata da Gian Pietro Zanotti a Bologna nel 1739 (vol. I, p. 39) e alla successiva *Dichiarazione delle Pitture* dello stesso Zanotti (Venezia, 1756, p. 5), i riquadri sarebbero stati realizzati su disegni di Pellegrino Tibaldi. Eppure la declinazione del mito di Ulisse che, nella vetrata, associa passi dell'*Odissea* ad altri dell'*Iliade* e li compone con fonti successive, differisce nella scelta degli episodi, nel registro stilistico e nelle soluzioni rappresentative, da quella affrescata nel Salone e nella Saletta. Per contro, le iscrizioni in latino che completano ogni scena richiamano l'emblematica cinquecentesca, della quale sarebbero state espressione eminente i cinque libri *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi, pubblicati in prima edizione nel 1555, ma lungamente meditati e preparati con il contributo di Prospero Fontana (attivo nelle stanze del piano nobile di Palazzo Poggi), dell'incisore Giulio Bonasone e di un gruppo di umanisti attivi nello Studio.

Tenuto conto del legame di Bocchi con Giovanni Poggi e con il cantiere di strada di San Donato, l'assonanza tra diverse soluzioni rappresentative del ciclo di van Hoorn e alcuni degli emblemi bocchiani lascia pensare per lo meno a una forte sintonia tra chi ha progettato i disegni dei vetri e chi ha ideato il programma delle *Quaestiones* (si rimanda al contributo di A. Angelini, qui pubblicato).



GRACIOSA VIT CLAS  
CAPTAN VINDICATA



AN REPUBLICI FELI  
DITICA REGVM AN UNI  
DORICARVM CAE FVS AGIT  
EDOR



PHILIPPO VARI SOR IS PER  
VINDICATA ERRE PER VIND  
VINDICATA ERRE PER VIND



LENDI VIT SILENTIUM  
VINDICATA ERRE PER VIND  
VINDICATA ERRE PER VIND





### LA FLOTTA GRECA ALLA GUERRA DI TROIA

L'iscrizione sottostante è mutila e si leggono solo le parti centrali del primo e del secondo verso: ...GRECORUM UT CLAS.../ ...RAPTAM TINDARIDA[M]...

Le lacune rendono ostica l'identificazione dell'episodio. Il riferimento potrebbe essere il racconto di Nestore a Telemaco della partenza delle navi achee alla volta di Troia per riscattare il rapimento di Elena, figlia di Tindaro (*Tu mi ricordi, amico, i guai, che molti noi prole invitta degli Achei patimmo, / o quando erranti per le torbid'ondel ce ne andavam sovra le navi in traccial di preda, ovunque ci guidasse Achille*, Odissea, III, vv. 132-136), o il passaggio nel quale lo stesso Nestore evoca la partenza dei greci da Troia e l'inizio del viaggio di Ulisse verso Itaca (*Rovesciata l'altal Città di Priamo, e i Greci in su le rattel navi saliti, si divise il campo. / Così piacque al Saturnio; e ben si videl da quell'istante, che un ritorno infaustol ci destinava il Correttor del Mondo* ivi, vv. 166-171).



## DIOMEDE RUBA I CAVALLI DI RESO

Nella scritta sottostante:

DUM DIOMEDIO CECIDIT. TRUX RHESVS AB ENSE/ EXCIDIVM OB TROIA  
 CAUTUS ABEGIT EQUOS.

*Iliade, X, vv. 474-499:*

*.. Intantol piomba su Reso il fier Tidide,  
 e prival lui tredicesmo della dolce vita.  
 Sospirante lo colse ed affannosol perché  
 per opra di Minerva apparsol appunto in*

*quella gli pendea sul capol tremenda vision,  
 d'Enide il figlio. Scioglie Ulisse i destrieri,  
 e colle briglielaccoppiati, di mezzo a quella  
 tormal via li mena, e coll'arco li percuote.  
 (traduzione italiana di Vittorio Monti).*

L'episodio è ripreso da Ovidio (*Metamorfosi*, XIII, vv. 249-252).

La divinità - Minerva - che appare, benevola e circondata dalle nuvole, è elemento ricorrente nelle incisioni di Bonasone per le *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi (si vedano i simboli 125, 126, 52, 35).



## ULISSE E DIOMEDE TRAFUGANO IL PALLADIO

Nella scritta sottostante:

**PALLADIUM QUO NON SUPERANDA MANENTE FUISSET/ TROIA POTENS  
PROVIDUS ARTE TULIT.**

L'episodio del furto, riferito da *Virgilio* (*Eneide*, II, vv. 171-174), da *Ovidio* nel XIII libro delle *Metamorfosi*, da *Apuleio* nell'*Asino d'oro*, ritorna nel canto XXVII dell'*Inferno* di *Dante* e nel *De genealogia deorum* di *Boccaccio*.

Da notare le assonanze con il commento di *Beroaldo* ad *Apuleio*, opera ampiamente nota nei circoli umanistici bolognesi (*erant Ulysses et Diomedes palladium surripientes*) e con il volgarizzamento dell'*Eneide* di *Niccolò Augustini* del 1553 (*Ulisse e Diomede andarono sopra la rocca di Troia nella quale era la immagine della dea Pallas, cioè del Palladio [...] tolsero quell'immagine*).





## ULISSE E TELEMACO AFFRONTANO I PROCI

Manca la didascalia sottostante, ma l'identificazione del soggetto non è equivoca. L'episodio raffigurato si riferisce alla parte del combattimento successiva all'uccisione di Antinoo, quando, esaurite le frecce e deposto l'arco, Ulisse viene armato da Telemaco di lancia, scudo ed elmo.

*Odissea*, XII, vv. 148-156:

*Togliea la mira, ed imbroccava ognoral  
e cadean l'un su l'altro i suoi nemici. / Ma  
poichè le infallibili saettel gli fur venute  
men, l'arco ei depose, / e l'appoggiò del  
ben fondato albergol al nitido parete. Indi  
le spalle si carcò d'uno scudo a quattro  
doppj, / L'elmo dedaleo con l'equina  
chiomal piantossi in capo, e due possenti*

*lancel nella man si recò: sovra la testal gli  
ondeggiava il cimier terribilmente.*

*L'episodio è riportato nel De genealogia  
deorum di Boccaccio, libro XI, cap.*

*XL: Inde ex composito arma cum filio  
et duobus subulcis, confessus Ulixem,  
adversus procatores assumpsit, eosque  
gravi pugna omnes peremit.*



### ULISSE ACCECA POLIFEMO

Nella scritta sottostante: CALLIDO UT SEVUS CESSIT POLIPHEMUS ULISSI/ IMPOTENS VIRES VINCERE BACCHAE TUAS.

*Odissea, IX, vv. 480-491:*

*Immantinente dell'ulivo il palol tra la cenere io spinsi; e in questo gli altril rincorava, non forse alcun per temal m'abbandonasse nel miglior dell'opra. Come, verde quantunque, a prender fiammal vicin mi parve, rosseggiante il trassil dalle ceneri ardenti,*

*e al mostro andail con intorno i compagni: un Dio per fermol d'insolito ardimento il cor ci armava. I Quelli afferrâr l'acuto palo, e in mezzodell'occhio il conficcaro; ed io di sopra, levandomi su i piè, movealo in giro.*  
(tr. it. Ippolito Pindemonte).

L'elmo piumato, la corazza, la clamide, gli schinieri, riprendono particolari dell'armatura con la quale Ulisse è ritratto nelle *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi (si veda il simbolo 127).



### ULISSE AFFRONTA CIRCE

Manca la didascalia sottostante, ma il riferimento è chiaro e più fedele alla fonte omerica di quanto non sia la rappresentazione che ne dà Tibaldi nel Salone. Ulisse ha in mano il moly, che Tibaldi aveva ommesso nell'affresco del Salone e che figura invece nel simbolo 127 delle *Quaestiones* di Bocchi. Cambia, rispetto a Tibaldi, anche l'abbigliamento di Ulisse, ora in assetto di guerra con la corazza che gli copre i fianchi, la clamide porpora e gli schinieri.

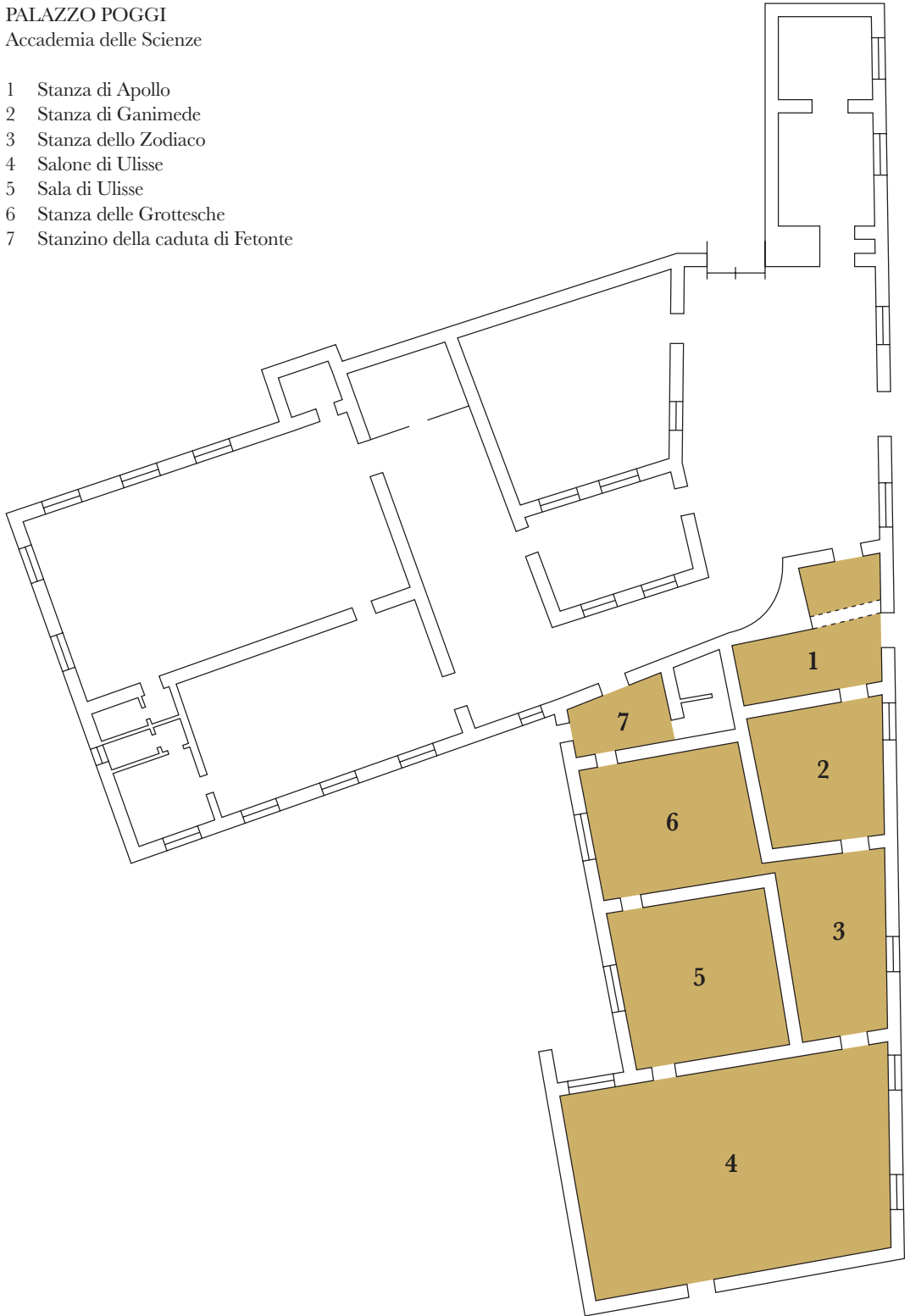
*Odissea*, X, vv. 415-423:

*Però in quel che la Dea me della lunga  
verga percosse, e, / vanne, disse, e a terra  
co' tuoi compagni nella stalla giaci. /  
Tirai dal fianco il brando, e contra lei i*

*trafiggerla in atto, io mi scagliai. / Circe,  
mandando una gran voce, corse rapida  
sotto il colpo, e le ginocchial con le braccia  
afferrommi, e queste alate parole mi  
drizzò, non senza pianto.*

**PALAZZO POGGI**  
Accademia delle Scienze

- 1 Stanza di Apollo
- 2 Stanza di Ganimede
- 3 Stanza dello Zodiaco
- 4 Salone di Ulisse
- 5 Sala di Ulisse
- 6 Stanza delle Grottesche
- 7 Stanzino della caduta di Fetonte





ACCADEMIA DELLE SCIENZE  
DELL'ISTITUTO DI BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Realizzato dall'Accademia delle Scienze  
dell'Istituto di Bologna in collaborazione  
con Alma Mater Studiorum Università  
di Bologna con il contributo di:**



**LA CASA DI ULLISSE**

€ 19,00

