

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 corpaccione 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 "primitivo 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.