

# GUSTO PER L'ANTICO E *VARIEITAS*

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. Musumeci, 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.