

NICOLÒ DELL'ABATE:
PAESAGGI PER CATERINA DE' MEDICI

GIULIA BRUSORI

In Francia, l'interesse per la rappresentazione del paesaggio vede un forte sviluppo fra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo, all'epoca di Francesco I: lo stesso sovrano, fra le molteplici opere d'arte della propria collezione, possedeva una serie di quadretti di maestri nordici, che occupavano un posto privilegiato nel cabinet del Louvre¹. Non casualmente, pochi anni dopo, nel 1546, proprio a Fontainebleau si avrà una fra le prime attestazioni italiane del termine «paesaggio», in una lettera del diplomatico ferrarese Giulio Alvarotti indirizzata al suo signore, Ercole II d'Este, nella quale fornisce un resoconto dettagliato dei festeggiamenti tenutisi nel castello bellifontano in occasione del battesimo della primogenita del delfino Enrico, Elisabetta di Valois: l'Alvarotti, con questo vocabolo, si riferiva agli arazzi fiamminghi che adornavano le sale del castello². Le prime testimonianze dell'attenzione rivolta al paesaggio come soggetto autonomo a

¹ BÉGUIN 1997, p. 231.

² Per la lettera di Alvarotti si veda OCCHIPINTI 2019, pp. 85-98; per quella che sembra essere la più antica occorrenza del termine in italiano si veda il saggio di Francesco Guidi in questo volume.

Fontainebleau emergono già dal 1542, in concomitanza con l'inizio dell'attività dell'atelier di incisione installatosi all'interno del castello e diretto da Francesco Primaticcio, nel quale lavorarono principalmente quattro artisti: Antonio Fantuzzi, Léon Davent, Jean Mignon e il maestro I♀V³. Nel corpus di centoundici acqueforti attribuite al Fantuzzi da Henri Zerner⁴, uno spazio importante è riservato alla raffigurazione di paesaggi puri, riprodotti all'interno di cornici attorniate da ornamenti che riportano in maniera abbastanza fedele le decorazioni a stucco della galleria di Francesco I (fig. 1): la veduta si esplica ad "apertura di finestra" e rappresenta un panorama nordico, nello spirito delle vedute aeree di Joachim Patinir e di Herri met de Bles, detto il Civetta⁵, le cui opere furono fra le prime a contribuire alla diffusione del gusto per il "paesaggio del mondo" alla fiamminga in Europa, fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo⁶.

Gli studi di Catherine Jenkins⁷ hanno efficacemente dimostrato che gli incisori attivi a Fontainebleau si ispiravano direttamente a un repertorio di modelli iconografici tratti dalla tradizione paesaggistica fiamminga degli anni Venti e Trenta del Cinquecento, seguendo il medesimo procedimento in voga nelle botteghe nordiche, dove si utilizzavano i libri di modelli per replicare i soggetti, produrre variazioni di un particolare tema o reimpiegare singoli frammenti di composizione in dipinti di soggetto diverso; lo stesso *modus operandi* è alle spalle dei paesaggi espansi delle incisioni di Fantuzzi, che testimoniano come anche nel milieu bellifontano circolasse una notevole varietà di questi prototipi.

Particolarmente degno di nota risulta il fatto che le vedute in stile fiammingo siano una delle tematiche più affrontate nell'ambito della scuola incisoria di Fontainebleau, non solamente da parte di Antonio Fantuzzi ma anche di Léon Davent, artista francese sul cui conto si conosce ancora poco: attivo fra il 1540 e il 1556,

³ Sull'argomento si vedano: JENKINS 2004, pp. 38-44; JENKINS 2005, pp. 37-43; JENKINS 2006, pp. 111-133; JENKINS 2017, p. 400 e ss.

⁴ ZERNER, 1969, p. XVIII.

⁵ BÉGUIN 1997, p. 231.

⁶ Sull'argomento, si vedano: GIBSON, 1989, p. 37; SPADA, 1994, pp. 184-217; FALKENBURG 2011, pp. 3-25.

⁷ JENKINS 2006, pp. 111-133; JENKINS 2017, p. 400 e ss.

Davent operò principalmente come incisore, inizialmente a bulino, poi ad acquaforte. A Fontainebleau eseguì, fra le tante, due serie di dodici acqueforti tratte da disegni di Leonard Thiry, aventi come soggetti gli *Amori di Plutone e Proserpina* e il *mito di Callisto*: del primo gruppo fa parte anche l'acquaforte raffigurante il *Ratto di Amyone* ove, ancora una volta, più che le figure in primo piano, è la rocciosa natura, tipicamente nordica, ad avere il maggiore risalto, indice evidente del focus naturalistico di queste stampe (fig. 2). I fogli di Thiry, che purtroppo sono andati perduti, con tutta probabilità si ispiravano, esattamente come le incisioni che ne derivano, alle decorazioni eseguite da Primaticcio nella quinta stanza dell'Appartamento dei Bagni a Fontainebleau, dove presumibilmente fu attivo lo stesso Thiry e dove venne raffigurato il mito di Callisto, e nella Camera del Re, ornata da pitture dedicate alla storia di Proserpina⁸. Questi aspetti, associati al fatto che Thiry morì nel 1550 ad Anversa, provano che i disegni e le corrispondenti incisioni furono eseguite nel corso degli anni Quaranta⁹.

Oltralpe, il gusto per la raffigurazione del paesaggio non emerge per la prima volta in ambito bellifontano, ma già nel XV secolo: le ricerche di Lucile Golson hanno messo in luce che la rappresentazione della natura aveva ottenuto un posto rilevante all'interno dei possedimenti dei grandi signori feudali, in quanto alcuni ambienti dei loro castelli venivano spesso decorati con scene di attività cortesi in campagna e di natura stilizzata, animate da cortigiani o da paesani: un esempio significativo è costituito dagli affreschi della sala delle Cacce del castello di Rochechouart, databili all'esordio del XVI secolo¹⁰. Da queste composizioni, debitorie degli arazzi "mille fleurs" di epoca tardo medievale, derivano a loro volta le acqueforti di Fontainebleau e gli affreschi a tema

⁸ JENKINS 2017, p. 407. Sulle decorazioni dell'Appartamento dei Bagni e della Camera del Re a Fontainebleau si vedano, da ultimi: CORDELLIER 2004, pp. 186-204; CORDELLIER 2005, pp. 140-151; 79-85.

⁹ Sull'argomento, si veda: DACOS 1996, pp. 21-36.

¹⁰ GOLSON 1969, p. 96, nota 9.

paesaggistico di Oiron¹¹ e Anet¹², per la cui decorazione Diana di Poitiers, la proprietaria del castello, si servì direttamente di Pontus de Tyard, il teorico della Pléiade, affinché elaborasse il programma iconografico per una delle sale di rappresentanza, confluito nelle *Douze Fables de Fleuves ou Fontaines*, opera composta di dodici episodi, ciascuno dedicato a un fiume o a una fontana mitologica, ambientati in lussureggianti paesaggi¹³. Il coinvolgimento di un letterato come Pontus de Tyard in riferimento alla diffusione della tematica paesaggistica nelle arti visive non rappresenta un caso isolato, in quanto dalla metà degli anni Quaranta l'interesse per tali soggetti pare diffondersi anche fra gli uomini di lettere. Infatti, anche Pierre de Ronsard e Rémi Belleau focalizzarono la propria attenzione sulla pittura di paesaggio: il primo, fondatore del gruppo della Pléiade, scrisse nel 1550 un'ode intitolata *Les peintures d'un paysage*, che consiste in una serie di *topoi* sulla pittura mitologica nei quali elementi convenzionali contrastano con l'evocazione del carattere mutevole degli eventi naturali¹⁴; il secondo scrisse le *Bergeries*, vere e proprie ecfrasi di arazzi o pitture che avevano la natura come protagonista e che avrebbero ornato il castello di Joinville, residenza dei duchi di Lorena dal 1546¹⁵. Sebbene questi ultimi siano da considerare degli esercizi poetici, sono comunque rappresentativi di una nuova vicinanza di orientamenti fra letteratura e arti visive¹⁶. In questa tradizione si inseriscono anche i camini del castello di Écouen, residenza del Conestabile Anne de Montmorency, che incarnano uno dei rari esempi, verso la metà del Cinquecento, di decoro monumentale nel gusto degli allestimenti creati dagli incisori di Fontainebleau, dove a una considerevole cornice ornamentale è

¹¹ Sul castello di Oiron si vedano: BÉLIME-DROGUET 2000; AUCLAIR 2017, pp. 419-446; CORDON 2018, pp. 267-281.

¹² GOLSON 1969, pp. 95-110.

¹³ L'anonima *Description de la belle Maison d'Anet, veüe le mardi seconde feste de la Pentecoste, 29 mai 1640*, parla di una galleria «toute remplie de plusieurs excellents tableaux de paisages et autres représentations»; le pitture oggi non esistono più. Sull'argomento, si vedano: MIERNOWSKI 1984, pp. 12-22; AUCLAIR 2006, pp. 63-85.

¹⁴ RONSARD 1866-67, vol. II, n. XXXIII.

¹⁵ Sull'argomento, si vedano: JEANNERET 1970, pp. 1-13; CAMPO 2002, pp. 5-23.

¹⁶ Sull'argomento, si vedano: LEBÉGUE 1954, pp. 211-222; LEBÉGUE 1955, pp. 115-124; ADHÉMAR 1958, pp. 344-348; GOLSON 1969, p. 103.

associato il paesaggio, all'interno di cartigli: dodici camini la cui cappa mostra una serie di scene tratte dall'Antico Testamento, eccezion fatta per il *Tributo a Cesare*. Il committente, Anne de Montmorency, comandante delle truppe reali e uno dei più influenti esponenti della corte, si pone in continuità con l'usanza dei nobili feudali che lo avevano preceduto, rinnovando tuttavia il gusto della rappresentazione secondo le nuove tendenze artistiche del manierismo bellifontano¹⁷. Vedremo che sarà lui a riportare in auge la veduta come soggetto principale del decoro murale dopo un periodo di *impasse*.

All'incirca nel 1547, l'attività della bottega incisoria di Fontainebleau si interrompe bruscamente: la causa di questa repentina sospensione è verosimilmente da identificare nella morte di Francesco I, sopraggiunta il 31 marzo dello stesso anno, che aveva anche portato a un quasi totale scioglimento del primo gruppo di artisti italiani che costituivano la bottega di Francesco Primaticcio¹⁸. A seguito di questo episodio, l'interesse per la rappresentazione del paesaggio pare subire una battuta d'arresto almeno sino alla metà degli anni Cinquanta. L'arrivo di Nicolò dell'Abate alla corte di Enrico II nel 1552, subito dopo aver lavorato per Giovanni Poggi a Bologna, dove aveva probabilmente lasciato incompiute alcune pitture¹⁹, unito alla rinnovata attenzione di Anne de Montmorency per il paesaggio, danno nuova linfa a questa particolare tematica iconografica: è proprio il Conestabile, intorno al 1555, a commissionare la decorazione di una delle gallerie della sua residenza parigina in rue Saint-Avoye con paesaggi attornati da una ricca cornice decorata con personificazioni di Virtù, allegorie e il suo emblema, la spada. Lo splendido modello disegnato, conservato al Louvre²⁰, fornisce una testimonianza

¹⁷ Sui camini dipinti di Ecouen, si vedano: LECOCQ 1975, pp. 161-173; *CHEMINEES ET FRISES PEINTES DU CHATEAU D'ÉCOUEN* 1995.

¹⁸ CORDELLIER 2004; CORDELLIER 2005.

¹⁹ Sull'argomento si vedano: FORTUNATI 2000 e il saggio di Francesco Guidi in questo volume.

²⁰ Nicolò dell'Abate, *Progetto di una decorazione in onore del conestabile Anne de Montmorency*. Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, pietra nera, rialzi di biacca. Restaurato nel 2005, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 570. Si vedano:

importante sulla prima idea di Nicolò riguardo all'impostazione della decorazione: un fregio diviso in scomparti ove ciascuno dei riquadri riporta un ovale con la rappresentazione di un paesaggio che si perde in lontananza, "macchiato", se così si può dire, da poche figurine in primo piano (fig. 3). La decorazione è stata distrutta: a sua testimonianza rimangono, oltre al foglio di Nicolò, le copie disegnate dell'album di Bruxelles²¹, che tuttavia riportano solamente i termini e le figure allegoriche che incorniciavano le rappresentazioni centrali, senza specificare il contenuto di queste ultime²². Il disegno, oltre a testimoniare del virtuosismo grafico di Nicolò, conferma anche la passione per la tematica paesaggistica di uno dei maggiori funzionari reali in un periodo, gli anni Cinquanta, nel quale il montare delle tensioni religiose aveva portato gli esponenti della più alta nobiltà, come i Guisa e Cosme Clausse, a uniformarsi al cerimoniale monarchico dettato dal re privilegiando, per le cappelle delle proprie residenze, scene religiose legate ad un'iconografia militante, come la Passione e Resurrezione di Cristo, in aperto contrasto con l'aniconismo protestante²³. Ciò non significa che il Conestabile non intendesse conformarsi a quelle istanze, anzi: le figure allegoriche che attorniano la cornice centrale, così come i termini che dividevano le campate dipinte, erano chiamate a rappresentare le Virtù morali del proprietario di casa, irriducibile paladino della fede cattolica, il cui ritratto, insieme a quello del figlio, appariva in uno degli scomparti; tuttavia, le Virtù non erano state abbinare con episodi legati alla Passione del Salvatore, ma con paesaggi bucolici. Questa scelta appare tanto curiosa, quanto interessante: i tre inventari dei beni del Conestabile, conservati a Chantilly, oltre a rivelare la sua indole di collezionista insaziabile ed eccentrico, forniscono

BEGUIN 1967, p. 456; BEGUIN 1977/79, pp. 47-66; BEGUIN 2005A, p. 419, n. 197; BRUSORI 2022, pp. 364-368, n. 22.

²¹ L'album di Bruxelles è una raccolta di 66 fogli tutti eseguiti a pietra nera, talvolta con l'aggiunta di quella rossa, che riproducono parte degli elementi decorativi dipinti da Nicolò dell'Abate a Fontainebleau, Fleury-en-Bière, all'Hôtel de Montmorency e all'Hôtel du Faur. I primi 18 fogli contengono l'iscrizione "Ducq de Mont". Per approfondimenti sulle vicissitudini attributive, si veda KAZEROUNI 2005, pp. 419-420.

²² Sull'argomento, si vedano: BÉGUIN 1977/1979, pp. 47-66; KAZEROUNI 2005, pp. 419-422, nn. 198-203.

²³ BRUSORI 2022, pp. 89-93.

anche numerosi dettagli sulla distribuzione dei principali ambienti della residenza, che ospitavano i pezzi della sua corposa raccolta di oggetti preziosi. La galleria dipinta da Nicolò affacciava sul giardino e comunicava con un'altra galleria, mentre al di sopra di questa se ne trovava un'altra, detta "delle Picche", che dava accesso al Cabinet delle armi: sia la galleria posta accanto a quella dipinta che quella "delle Picche" conservavano al loro interno oggetti preziosi, mentre non si hanno notizie, in questo senso, sulla galleria dipinta²⁴. Tuttavia, ci sono buone ragioni per credere che anche quest'ultima contenesse degli oggetti d'arte, *in primis* perché gli inventari, sebbene abbastanza precisi, sono lacunosi; inoltre, la scelta del paesaggio come tema della decorazione si legherebbe alla destinazione collezionistica del luogo.

Nel 1553, di passaggio ad Anet, sempre Giulio Alvarotti fornisce una testimonianza stimolante:

[...] Me n'andai di lungo in corte a Enet, in casa di Madama di Valentinois.

[...] Dirò in questo proposito che, essendo stato a Enet, ho cercato con bel modo, unum agens et aliud intendens, di vedere ove Madama di Valentinois disegna di mettere quella statua che l'ha dimandato a Vostra Eccellenza, sì come ella ha desiderato, per sapere la grandezza del loco et che haria da essere la statua. Et ho trovato che disegna di metterla in una galleria sopra un giardino, ove ve ne andavano ben più di cinquanta, et già ci sono tutti i nichì, i quali sono grandi da porvi statue grande come un uomo giusto, sì che la Eccellenza Vostra sa mo ora in questa materia tutto quello che si può sapere²⁵.

Oltre a fornire una definizione di galleria alla francese, Alvarotti testimonia che questo ambiente era stato pensato espressamente per l'esposizione di statue antiche, certamente una novità di grande importanza nell'Europa del tempo; inoltre, vi è la specifica intenzione di realizzare uno scambio fra la struttura architettonica e il paesaggio circostante, legando indissolubilmente la

²⁴ Sull'argomento, si veda: MIROT 1918, pp. 311-413.

²⁵ Lettera di Giulio Alvarotti a Ercole II d'Este, 21 marzo 1553. Citata in OCCHIPINTI 2001, p. CLXIV.

villa e l'ambiente esterno²⁶. Questo legame fra collezionismo e paesaggio non cessa negli anni successivi, quando a Fontainebleau viene creata la «chambre où estoit le trésor des bagues au dessus de la chambre du Roy», da identificare con il cabinet di rarità di Carlo IX, per il quale Nicolò realizza quattro grandi paesaggi su tela che vengono pagati nel 1570²⁷, e nell'Hôtel de la Reine a Parigi, adornato anch'esso con vedute di natura, sempre su tela²⁸. Alla luce di questi elementi, è credibile che il Conestabile abbia scelto di unire un'iconografia inneggiante alle proprie virtù morali di buon cattolico – accentuata dal fatto che, come si è detto, in una delle campate, si trovava il suo ritratto insieme a quello del figlio – con la rappresentazione di vedute di paesaggio, che conferivano la giusta atmosfera per l'esposizione dei pezzi della propria collezione, in mostra nell'ambiente che affacciava appunto direttamente sul giardino.

Gli anni Sessanta del XVI secolo vedono una nuova fioritura della pittura di paesaggio e all'affermazione francese di Nicolò come specialista del genere, quale era stato nel corso del periodo italiano: nei *Comptes des Batiments du Roi* la prima attestazione di pagamento a Nicolò per l'esecuzione di “paesaggi” per alcuni ambienti del castello di Fontainebleau viene registrata fra l'inverno nel 1560 e la primavera del 1561: l'artista viene remunerato 30 libbre per aver eseguito quattro paesaggi per il cabinet du Roi e 62 per «plusieurs paissages» in un corridoio tra la camera della Regina e il cabinet della stessa²⁹. Gli altri pagamenti all'artista modenese, che riassumono la sua attività negli anni precedenti, vengono tutti registrati nel 1570, un anno prima della sua morte, quando viene retribuito 215 libbre e 12 soldi per un notevole numero di opere, fra le quali quattro grandi paesaggi nella «chambre où estoit le trésor des bagues au dessus de la chambre du Roy», un quadro «au milieu de la lecterie du chasteau», e un grande paesaggio e due altri piccoli quadri nella «maison neufve de la Reyne qui est sur la terrasse du grand jardin»³⁰. Molto probabilmente,

²⁶ OCCHIPINTI 2001, p. CLXIV.

²⁷ DE LABORDE 1877-1880, II, pp. 194-195.

²⁸ Sull'argomento, si veda: TRÉBOSC 2018, pp. 22-39.

²⁹ DE LABORDE 1877-1880, II, pp. 51-52.

³⁰ DE LABORDE 1877-1880, II, pp. 194-195.

fra i lavori legati a questi pagamenti rientrano anche le due splendide tele della National Gallery e del Louvre, raffiguranti rispettivamente *Euridice e Aristeo*³¹ e il *Ratto di Proserpina*³² (fig. 4). I due quadri sono stilisticamente affini: la visione nordica viene resa in chiave pastorale, poeticizzata e trasfigurata in un mondo fiabesco anche grazie ad una luce filamentosa che modella il creato, sulla falsariga del *Paesaggio con figure di dame e cavalieri* della Galleria Borghese³³. Il *modus operandi* di Nicolò nelle rappresentazioni del “paesaggio del mondo” alla fiamminga raggiunge l’apice durante la sua permanenza in Francia: rispetto ai paesaggi su tela italiani e alle pitture nordiche, la scala della rappresentazione si amplia notevolmente, mentre si esprime un nuovo, particolare accordo tra figure e sfondo; il maestro dispone della sua tavolozza satura stendendola tramite un tratto libero e saettante, che traspone sulla tela il nervosismo delle lumeggiature a biacca dei suoi disegni. Rispetto alle vedute di Patinir o Henri met de Bles, cui il dell’Abate si è sempre ispirato, nessuna aspra vetta interrompe la linea armoniosa dell’orizzonte. Le due tele francesi, sebbene siano probabilmente state concepite nello stesso, ristretto, giro di anni, non formano un dittico, come si è supposto in passato³⁴, in quanto le dimensioni e i formati sono differenti. Le proporzioni monumentali di questi paesaggi, insieme alle testimonianze dei *Comptes*, secondo cui Nicolò impiegò buona parte dei suoi ultimi dieci anni di carriera nell’esecuzione di vedute per ambienti interni o esterni al castello di Fontainebleau, inducono a ritenere che i dipinti siano frutto di una commissione della corona e che, di conseguenza, rientrino all’interno dei lavori registrati dai documenti di pagamento.

Come si accennava, i due quadri sono stilisticamente affini, cosicché furono eseguiti, se non in contemporanea, in un ristretto

³¹ BÉGUIN 2005B, pp. 447-448, n. 239.

³² Olio su tela, 196 x 218 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 3772. Si veda BÉGUIN 1969, pp. 85-88, n. 29.

³³ Nicolò dell’Abate, *Paesaggio con figure di dame e cavalieri*, 1550-1552 ca. Olio su tela, 116 x 159 cm. Roma, Galleria Borghese, inv. n. 6. Si veda ancora il contributo di Guidi in questo volume.

³⁴ Sull’argomento, si veda: BÉGUIN 2005, pp. 447-448, n. 239, con bibliografia precedente.

giro di anni³⁵: il *Ratto di Proserpina* è stato datato agli inizi degli anni Sessanta per l'influenza esercitata su questa veduta dalle opere di Paris Bordone, che soggiornò per la seconda volta a Fontainebleau nel 1559³⁶ (fig. 4). Se l'ascendente del colorismo e dell'atmosfera luminosa dei paesaggi veneti è certamente innegabile, occorre tuttavia ricordare che Nicolò era stato soggetto a tali influssi, così come a quelli nordici, già dai primi vent'anni della sua attività trascorsi in Italia³⁷. Ciononostante, la datazione del *Ratto di Proserpina* (fig. 4) è giustificata anche dal fatto che questo episodio, dal punto di vista compositivo, si ispira liberamente al *Ratto di Amyone* di Thiry, inciso da Davent e già preso in considerazione (fig. 2). La rappresentazione di Nicolò è in controparte rispetto all'incisione, il che suggerisce che, più che alla stampa, l'artista possa essersi ispirato direttamente al disegno. Ad ogni modo, ciò conferma quella che fu una pratica consueta nell'arte di Nicolò in tutto il corso della propria carriera, ovvero l'uso euristico dei disegni altrui e delle incisioni come modelli di studio e ispirazione per le proprie composizioni³⁸.

I documenti non ci forniscono abbastanza dettagli per ricondurre determinati dipinti o disegni a un preciso ambiente all'interno del castello di Fontainebleau. Cionondimeno, l'elemento che attira la nostra attenzione è il rinnovato interesse per la pittura di paesaggio da parte della corona, che si intensifica nel momento in cui a tenere le redini del regno è Caterina de' Medici: gli anni Sessanta sono particolarmente drammatici, dopo la morte di Enrico II nel luglio 1559 che segna l'inizio della crisi politica e dinastica e lo scoppio delle tensioni religiose in drammatici e sanguinari conflitti. L'interesse per questo particolare genere pittorico dimostrato dalla sovrana si pone in una ben studiata strategia di *imagerie* atta a sottolineare l'autorità della propria persona e la sua legittimità nell'esercitare il potere, spesso messe in discussione dalla nobiltà di corte in quanto Caterina era una donna, straniera e per giunta non di nobili natali: la stessa Maria Stuarda, sua nuora per

³⁵ Bodmer datava, invece, il quadro di Londra al 1570. Si veda: BODMER 1950, p. 110.

³⁶ CANOVA 1964, pp. 30 sgg.

³⁷ Sull'argomento, si vedano: SPADA 1995; SCAILLIÉREZ 1999, pp. 224, 227.

³⁸ Sull'argomento, si vedano: FAIETTI 2005, pp. 155-167; BRUSORI 2022, pp. 35-43, 49-59.

breve tempo, l'aveva definita una «mercante fiorentina»³⁹. La legge Salica, un antico codice legale medievale ripreso con particolare enfasi nel XVI secolo, escludeva le donne dalla linea di successione al trono, che ad essa erano così legate principalmente in quanto strumento generativo di eredi maschi, e talvolta in quanto reggenti in attesa del raggiungimento della maggiore età del figlio, come fu il caso di Caterina nei confronti di Carlo IX, che aveva solamente dieci anni quando il fratello maggiore, re Francesco II, morì il 5 dicembre 1560⁴⁰. L'intento della regina madre fu quello di strutturare la propria autorità sui ruoli cardine prettamente femminili che incarnava, ovvero quella di moglie vedova, costantemente devota alla memoria del marito defunto dimostrata dalla decisione di indossare esclusivamente anonimi abiti neri e, soprattutto, di genitrice di re e, in quanto tale, legittimata all'esercizio del potere, che nella realtà dei fatti mantenne sino alla propria morte a causa dell'inadeguatezza dei propri figli al ruolo di sovrani.

In quest'ottica, non potevano che inserirsi in maniera particolarmente strategica i lavori di ammodernamento e abbellimento della già citata *Mi-voie* – la fattoria, esterna al castello di Fontainebleau, da lei acquisita già nel 1553 – iniziati, come si è precedentemente notato dall'analisi dei conti delle fabbriche reali, solamente all'inizio degli anni Sessanta: la proprietà iniziale consisteva in un piccolo lotto di terreno (circa 5/6 acri) con una cascina, un giardino, una stalla, un granaio e un ovile e si trovava a circa cinquecento metri di distanza dal castello, appena fuori dalla proprietà del re⁴¹. L'aggiunta principale ad opera di Caterina fu quella di una sontuosa latteria, che venne inserita all'interno di un nuovo corpo di fabbrica e riccamente decorata con stucchi, mosaici, quadri, grottesche dipinte e motivi astrologici dorati, che proclamavano l'abbondanza naturale e la benevolenza del sito e

³⁹ Maria Stuarda, regina di Scozia, fu la moglie di Francesco II di Valois, primogenito di Caterina de' Medici ed Enrico II, che regnò dal 10 luglio 1559 al 5 dicembre 1560. A questo proposito, si vedano: ORIEUX 1988, p. 206.

⁴⁰ Sulla legge salica e la legittimazione femminile all'esercizio del potere in Francia, si vedano: HANLEY 1998, pp. 289-304; CASANOVA 2014.

⁴¹ Si vedano: DIMIER 1900, pp. 195-197; HERBET 1912, p. 221.

della sua proprietaria; per opera di un gruppo di artisti coordinati da Francesco Primaticcio, fra i quali compare, come già sottolineato, anche Nicolò dell'Abate, retribuito a più riprese sino al 1570⁴². Una tela, raffigurante la *Spulatura del grano*, attribuita alla cerchia dell'artista modenese, sebbene non si possa identificare in maniera certa con il quadro che Nicolò eseguì per la latteria⁴³, mostra una fattoria simile alla *Mi-Voie* immersa in un lussureggiante panorama verde-oro, ove in primo piano contadini e agricoltori sono intenti a lavorare i campi sotto l'occhio vigile di un uomo e una donna ben vestiti, che impersonano la nobiltà e osservano le attività agricole come se stessero assistendo a uno spettacolo teatrale (fig. 5). A questo proposito, Meredith Martin ha efficacemente dimostrato che il declino dell'economia feudale e la contemporanea ascesa dell'aristocrazia di corte suscitarono il desiderio, da parte della nobiltà, di mostrare un attaccamento alla terra attraverso riti e festività pastorali. Ma nel corso del tempo la distinzione fra realtà e *performance* divenne sempre più labile⁴⁴. L'immagine trasmessa dal dipinto incarna precisamente il progetto che Caterina aveva per il suo ritiro pastorale, ovvero quello di costruire una pacifica produttività comune, in favore della terra e, per traslato, del regno, lacerato dai conflitti religiosi; alcuni disegni autografi del maestro o riferibili al suo entourage, databili alla fine degli anni Sessanta, benché non si possano mettere in relazione con certezza a questo cantiere, ne condividono tuttavia lo spirito e si inseriscono in tale nuovo clima arcadico e campestre promosso dalla regina madre, che si presenterà fervido anche nelle decorazioni dell'Hôtel du Faur di Parigi, eseguite da Nicolò dell'Abate alla fine del settimo decennio⁴⁵.

La *Mi-voie* diviene, dunque, nell'ottica di Caterina, l'incarnazione dell'importanza del femminile in ambito monarchico, strutturata proprio sulle peculiari caratteristiche del genere: un luogo ritirato che esprime la volontà della sovrana di rimanere in disparte ma facendo valere la propria azione, in un'idea che sposava quella

⁴² LABORDE 1877-1880, II, pp. 51-52, 66, 194-195.

⁴³ LABORDE 1877-1880, II, pp. 194-195.

⁴⁴ MARTIN 2011, p. 61.

⁴⁵ A questo proposito, si vedano: BÉGUIN, BESSARD 1968, pp. 39-56; BRUSORI 2022, pp. 185-193.

ciceroniana dell'*otium* e del *negotium*, nella medesima prospettiva e tradizione culturale nella quale rientravano le ville suburbane italiane⁴⁶. Tuttavia, a differenza di queste, la fattoria era di dimensioni più ridotte, pur annoverando un appartamento residenziale dotato di uno studio, una camera da letto e una sala di ricevimento, quest'ultima direttamente collegata alla latteria tramite una galleria strutturata sotto forma di grotta. Si trattava in definitiva di un ambiente particolarmente adatto a quelle piccole e dilettive attività campestri nelle quali, talvolta, la regina si impegnava, come la produzione del latte, caratteristica prettamente femminile senza la quale la vita non potrebbe proseguire⁴⁷. Il luogo, perciò, enfatizzava la pratica dell'economia domestica femminile e della vita ritirata, in disparte e dietro le quinte, che la regina madre pretendeva di praticare anche in ambito politico, e palesava la passione di Caterina per la natura, i giardini e l'architettura, ereditata dalla famiglia di origine ed espressa in numerose altre commissioni, fra le quali la costruzione del palazzo parigino delle Tuileries, oltre che di un'altra fattoria nella sua proprietà di Saint-Maur-des-Fossées, fuori Parigi, nel 1563⁴⁸.

Torniamo ai *Comptes*: innanzitutto, occorre notare che i pagamenti a Nicolò sono sempre e solo associati a lavori per il castello di Fontainebleau o per ambienti a questo strettamente legati, come la latteria della *Mi-Voie*; inoltre, il termine "paysage" è sempre e solo associato al suo nome, tendenzialmente in riferimento ad ambienti che interessano Caterina. Possediamo, purtroppo, poche testimonianze materiali di questa proficua attività, sia in

⁴⁶ WHITELEY 2006, pp. 99-104; MIGNOT 2006, pp. 125-143.

⁴⁷ Sull'argomento, si vedano anche: DAN 1642, p. 186; HERBET 1912, p. 221; MARTIN 2011, pp. 30-67.

⁴⁸ Una lettera di Caterina a Cosimo I de' Medici ce ne informa. Si veda: *LETTRES DE CATHERINE DE MÉDICIS* 1880-1943, in data 28 ottobre 1571, citata in DROGUET 2008, pp. 318 – 319. Il castello di Saint-Maur des Fossés era stato inizialmente progettato per il cardinale Du Bellay all'inizio degli anni '40 da Philibert Delorme, poi venne acquistato da Caterina nel 1563, la quale commissionò i lavori di ammodernamento nel 1566. Sull'argomento, si veda: KITAEFF 1996, pp. 65-126. Sul cantiere del palazzo delle Tuileries si veda: *BÂTIR AU FÉMININ? TRADITIONS ET STRATEGIES EN EUROPE ET DANS L'EMPIRE OTTOMAN* 2013.

termini di quadri che di disegni. Tuttavia, le prove grafiche pervenuteci sono di notevole qualità: oltre a quelle già citate, vi sono anche le *Scene della vita di Cristo in un paesaggio*⁴⁹, probabilmente preparatorie per due quadretti di piccole dimensioni, nelle quali le vicende della vita del Salvatore appaiono quasi solamente un pretesto per mostrare la rigogliosa natura che le circonda. Il formato dei fogli, allungato in orizzontale, e le ridotte dimensioni potrebbero suggerire di identificare queste due prove grafiche con i «deux autres petits tableaux» che accompagnavano il grande paesaggio che Nicolò dipinse nella «maison neufve de la Reyne»⁵⁰. Presumibilmente, anche gli *Studi di paesaggi* del British Museum⁵¹, la *Veduta di paesaggio* degli Uffizi⁵² e il *Mosè salvato dalle acque*, prima idea per la tela di analogo soggetto oggi conservata al Louvre⁵³, rientrano in questa serie di fogli che Nicolò eseguì in preparazione ai quadri di Fontainebleau; il foglio londinese, a penna e inchiostro, è uno schizzo di eccellente qualità formale, che raffigura due differenti vedute di paesaggio ideale in lontananza, divise da una linea netta di penna, a indicare chiaramente che esse non sono in relazione fra loro, evidenziando la destina-

⁴⁹ Nicolò dell'Abate, *Scene della vita di Cristo in un paesaggio*, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5833, 5834. Tecnica (inv. 5833): penna e inchiostro bruno, pietra nera, acquerello bruno, su carta beige. Controfondato. 117 x 548 mm. Tecnica (inv. 5834): penna e inchiostro bruno, pietra nera, acquerello bruno, su carta beige. Quadrettatura per il riporto a pietra nera. Controfondato. 120 x 545 mm. Si veda, da ultimo, BRUSORI 2022, pp. 553-555, n. 66, con bibliografia precedente.

⁵⁰ LABORDE 1877-1880, II, pp. 194-195.

⁵¹ Nicolò dell'Abate, *Studi di paesaggi*. 103 x 170 mm. British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1946,0713.224. Tecnica: penna e inchiostro bruno su carta beige. Iscrizione, in basso a sinistra: "Niccolo dell'Abate", in basso a destra: "Nicolaus [...]". Si veda, da ultimo, BRUSORI 2022, pp. 528-530, n. 60, con bibliografia precedente.

⁵² Nicolò dell'Abate, *Veduta di paesaggio*, 270 x 392 mm. Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 529 P. Tecnica: penna e inchiostro bruno. Si veda, da ultimo, BRUSORI 2022, pp. 528-530, n. 60, con bibliografia precedente.

⁵³ Nicolò dell'Abate, *Mosè salvato dalle acque*. 360 x 260 mm. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF. 569. Tecnica: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, rialzi di biacca. Tracce preparatorie di base a pietra nera. Controfondato. Sul recto, a sinistra in basso, a pietra, iscrizione "F. Primaticcio", accanto "Niccolo dell'Abate", ripassato da un'altra annotazione. Sul verso del montaggio, a pietra nera, la sigla che si ritrova nei disegni appartenuti a Zanetti, a pietra annotazione "n. 7". Si veda, da ultimo, BRUSORI 2022, pp. 534-538, n. 62.

zione d'uso del disegno come foglio di studio. Entrambe, tuttavia, condividono i medesimi accorgimenti stilistici, come il punto di vista rialzato, che le accomuna alle prove abbatiane, sia su tela che su carta, ancora oggi in nostro possesso.

Bibliografia

- ADHEMAR 1958 = J. ADHEMAR, *Ronsard et L'École de Fontainebleau*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», T. 20, No. 2, 1958, pp. 344-348
- AUCLAIR 2006 = V. AUCLAIR, *De l'invention à l'œuvre. Les douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus De Tyard*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 2006, T. 68, No. 1 (2006), pp. 63-85.
- AUCLAIR 2017 = V. AUCLAIR, *L'interprétation héroïque de la devise de Claude Gouffier dans le décor de la galerie du Châtel d'Oiron*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», T. 79, No. 2 (2017), pp. 419-446.
- BATIR AU FEMININ? TRADITIONS ET STRATEGIES EN EUROPE ET DANS L'EMPIRE OTTOMAN 2013 = *Bâtir au féminin? Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman*, a cura di S. FROMMEL, J. DUMAS, R. TÄSSIN, Paris 2013.
- BEGUIN 1967 = S. BEGUIN, *Projet d'un décor en l'honneur du Connétable Anne de Montmorency*, in *Le Cabinet d'un grand amateur, J. P. Mariette (1694-1774). Dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra a cura di R. Bacou, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.
- BEGUIN, BESSARD 1968 = S. BEGUIN, B. BESSARD, *L'Hôtel du Faur dit Torpanne*, in «Revue de l'Art», n. 1-2, 1968, pp. 39-56.
- BÉGUIN 1969 = S. BÉGUIN, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, catalogo critico, Bologna – Palazzo dell'Archiginnasio, I settembre – 20 ottobre 1969, Bologna 1969.
- BEGUIN 1977/79 = S. BEGUIN, *La galerie du Connétable de Montmorency à l'Hôtel de la rue Sainte-Avoye. Le décor de Nicolò dell'Abate*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français», 1977/79, pp. 47-66.
- BEGUIN 1997 = S. BEGUIN, *Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris*, in «Bollettino d'arte», 100.1997(1999), *Supplemento*, p. 231 (pp. 231-246).
- BÉGUIN 2005A = S. BÉGUIN, *Progetto di una decorazione in onore del conestabile Anne de Montmorency*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di S. BÉGUIN, F. PICCININI, Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005, Cinisello Balsamo 2005, p. 419, n. 197
- BÉGUIN 2005B = S. BÉGUIN, *Euridice e Aristeo*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005, a cura di S. BÉGUIN, F. PICCININI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 447-448, n. 239.

- BELIME-DROGUET 2017 = M. BELIME-DROGUET, *Le château d'Oiron*, Paris, Éditions du patrimoine, 2000; V. Auclair, *L'interprétation héroïque de la devise de Claude Gouffier dans le décor de la galerie du Châtel d'Oiron*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», T. 79, No. 2 (2017), pp. 419-446.
- BODMER 1950 = H. BODMER, *Die Landschaften des Niccolò dell'Abate*, in «Zeitschrift für Kunst», s. 4, 2, 1950, pp. 105-115.
- BRUSORI 2022 = G. BRUSORI, *Niccolò dell'Abate in Francia: disegni e progetti decorativi. Proposta per un catalogo*, tesi di dottorato, ALMA MATER STUDIORUM – Università di Bologna – École Pratique des Hautes Études, PSL, 2022.
- CAMPO 2002 = R. E. CAMPO, *Du miroir à la mémoire: sur les jeux éphémériques dans La Bergerie de Remy Belleau*, in «Nouvelle Revue du XVIe Siècle», vol. 20, No. 2, 2002, pp. 5-23.
- CANOVA 1964 = G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964.
- CASANOVA 2014 = C. CASANOVA, *Regine per caso: donne al governo in età moderna*, Roma - Bari 2014.
- CHEMINEES ET FRISES PEINTES DU CHATEAU D'ÉCOUEN 1995 = *Cheminées et frises peintes du château d'Écouen*, a cura di S. BEGUIN, O. DELEND, H. OURSEL, Paris 1995.
- CORDELLIER 2004 = *Primaticcio, maître de Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di D. Cordellier, Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004-3 janvier 2005, Paris 2004, pp. 38-44.
- CORDELLIER 2005 = *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER, Bologna, Palazzo Re Enzo e del Podestà, 30 gennaio-10 aprile 2005, Milano 2005, pp. 37-43.
- CORDON 2018 = N. CORDON, *Trompe-l'œil merveilleux dans la galerie d'Oiron*, in *François Ier et l'Italie/L'Italia e Francesco I. Échanges, influences, méfiances entre Moyen Âge et Renaissance / Scambi, influenze, diffidenze fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di C. LASTRAIOLI, J.-M. LE GALL, L. CAPODIECI, M. G. MUZZARELLI, G. RICCI, Turnhout 2018, pp. 267-281.
- CRAWFORD 1994 = K. CRAWFORD, *Perilous Performances: Gender and Regency in Early Modern France*, Cambridge, Massachusetts 1994.
- DACOS 1996 = N. DACOS, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent: de Fontainebleau à Bruxelles*, in «Gazette des beaux-arts», 128, 1996, pp. 21-36.

- DAN 1642 = P. DAN, *Le Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau, contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastiments, de ses raires Peintures, Tableaux, Emblèmes, et Devises, de ses Jardins, de ses Fontaines, et autres singularitez qui s'y voient*, II voll., Paris 1642.
- DIMIER 1900 = L. DIMIER, *Le Primatice, peintre, sculpteur, et architecte des rois de France*, Paris 1900.
- DROGUET 2008 = V. DROGUET, *De l'agrément à la splendeur: le goût de Catherine de Médicis pour l'architecture et les jardins*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di S. FROMMEL, G. WOLF, Venezia 2008, pp. 305-325.
- FAIETTI 2005 = M. FAIETTI, *Modelli per comporre e parole da illustrare. Nicolò e la grafica*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005, Cini-sello Balsamo 2005, pp. 155-167.
- FALKENBURG 2011 = R. FALKENBURG, *Le diable est dans le détail. Manières de voir les paysages cosmiques de Joachim Patinir*, in *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, a cura di D. RIBOULLAULT, M. WEEMANS, Firenze 2011, pp. 3-25.
- GIBSON 1989 = W. S. GIBSON, *Mirror of the earth: the world landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton, New Jersey 1989.
- GOLSON 1969 = L. M. GOLSON, *Landscape prints and landscapists of the school of Fontainebleau, c. 1543 – c. 1570*, in «Gazette des beaux-arts», 73, 1969, pp. 95-110.
- HANLEY 1998 = S. HANLEY, *The Politics of Identity and Monarchic Governance in France: The Debate over Female Exclusion*, in *Women Writers and the Early Modern British Political Tradition*, a cura di H. L. SMITH, Cambridge 1998, pp. 289 – 304.
- HERBET 1912 = F. HERBET, *L'ancien Fontainebleau; Histoire de la ville, rues, maisons, habitants au XVIIe siècle*, Fontainebleau, Maurice Bourges, 1912, p. 221.
- LETTRES DE CATHERINE DE MEDICIS 1880-1943 = *LETTRES DE CATHERINE DE MEDICIS*, a cura di M. le comte Hector de la Ferrière, vol. III, Paris 1880-1943.
- OCCHIPINTI 2001 = C. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia, 1536-1553*, Pisa 2001.
- OCCHIPINTI 2019 = C. OCCHIPINTI, *Sul termine «paesaggio» e sulla sua prima attestazione italiana (Fontainebleau, 1546). Note sugli inventari patrimoniali del cardinale Ippolito II d'Este*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. CARACAUSI, M. GROSSO, V. ROMANI, Milano 2019, pp. 85-98.

- JEANNERET 1970 = M. JEANNERET, *Les oeuvres d'art dans «La Bergerie» de Belleau*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», No. 1, 70e Année, 1970, pp. 1-13.
- JENKINS 2004 = C. JENKINS, *Les graveurs de Primatice au XVIe siècle à Fontainebleau*, in *Primatice, maître de Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER, Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004 - 3 janvier 2005, Paris 2004, pp. 38-44.
- JENKINS 2005 = C. JENKINS, *Gli incisori di Primaticcio a Fontainebleau nel XVI secolo*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER, Bologna, Palazzo Re Enzo e del Podestà, 30 gennaio - 10 aprile 2005, Milano 2005, pp. 37-43.
- JENKINS 2006 = C. JENKINS, *Landscape in the Fontainebleau school print*, in «Print quarterly», 2, 23.2006, pp. 111-133.
- JENKINS 2017 = C. JENKINS, *Le paysage néerlandais dans la gravure de l'École de Fontainebleau*, in *François Ier et l'art des Pays-Bas*, a cura di C. Scaillièrez, Paris 2017.
- LABORDE 1877-1880 = L. DE LABORDE, *Les comptes des Batiments du Roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI siècle*, 2 voll., Paris 1877-1880.
- LEBEGUE 1954 = R. LEBEGUE, *Les artistes italiens de la Renaissance et les écrivains français du temps*, in *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*; communications du Congrès international du Val de Loire (7 - 12 juillet 1952), Paris 1954, pp. 211-222.
- LEBEGUE 1955 = R. LEBEGUE, *La pléiade et les beaux-arts*, in *Actes du cinquième Congrès international des langues et littératures modernes*, Firenze 1955, pp. 115-124.
- LECOCQ 1975 = A.M. LECOCQ, *Les peintures murales d'Écouen: présentation et datation*, in *Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau*, 18-20 octobre 1972, Paris 1975, pp. 161-173.
- MARTIN 2011 = M. MARTIN, *Dairy queens: the politics of pastoral architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge 2011, pp. 28-67.
- MIERNOWSKI 1984 = J. MIERNOWSKI, *La Poésie et la Peinture: les douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus de Tyard*, in «Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance», n. 18, 1984, pp. 12-22.
- MIGNOT 2006 = C. MIGNOT, *La villégiature cardinalice en France au XVIe siècle: continuités, ruptures et avatars*, in *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di M. CHATENET, Paris 2006, pp. 125-143.

- MIROT 1918 = L. MIROT, *L'hôtel et les collections du connétable de Montmorency*, in «Bibliothèque de l'école des chartes», tome 79, 1918, pp. 311-413.
- ORIEUX 1988 = J. ORIEUX, *Caterina de' Medici. Un'italiana sul trono di Francia*, Milano 1988.
- RONARD 1866-67 = P. DE RDEONSARD, *Œuvres Complètes*, a cura di M. Laveaux, 1866-67, Odes, II, n. XXXIII.
- SCAILLIÉREZ 1999 = C. SCAILLIÉREZ, *Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, a cura di P. ROSENBERG, vol. I, Milano 1999, pp. 224, 227.
- SPADA 1994 = C. SPADA, “Cronaca di un viaggio” nel paesaggio della pittura emiliana e romagnola, in *Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1994, pp. 184-217.
- TREBOSC 2018 = D. TREBOSC, *Catherine de Médicis, les collections de raretés et la monarchie des Valois: autopsie d'une pratique concertée*, in «Studiolo», 15, 2018, pp. 22-39.
- WHITELEY 2006 = M. WHITELEY, *Late Medieval Royal Maisons des Champs in France*, in *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di M. Chatenet, Paris 2006, pp. 99 – 104.
- ZERNER 1969 = H. ZERNER, *École de Fontainebleau: gravures*, Paris 1969.

Didascalie

- Fig. 1. Antonio Fantuzzi, *Cornice dell'Ignoranza scacciata*, 1543 ca. Acquaforte. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 66.658.5. Pubblico dominio.
- Fig. 2. Maestro L. D. (Léon Davent, da Leonard Thiry), *Ratto di Amyone da parte di un satiro*, 1547 ca. Acquaforte. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, inv. EST-168 (95). © Bibliothèque Nationale de France.
- Fig. 3. Nicolò dell'Abate, *Progetto di una decorazione in onore del conestabile Anne de Montmorency*. Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, pietra nera, rialzi di biacca. Restaurato nel 2005, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 570. © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy. Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020112146>.
- Fig. 4. Nicolò dell'Abate, *Ratto di Proserpina*, 1560 ca. Olio su tela. Louvre, Département des Peintures, inv. RF 3772. © 2001 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski. Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065014>.

Fig. 5. Cerchia di Nicolò dell'Abate, *La spulatura del grano*, 1568-1570 ca. Olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 1982 24. © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean. Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064308>.



1



2



3



4

