

NICOLÒ DELL'ABATE:
PAESAGGI PER GIOVANNI POGGI

FRANCESCO GUIDI

Quando Nicolò dell'Abate (1509?-1571) entrò nel cantiere di palazzo Poggi era ormai un pittore di fama, che aveva dato prova delle sue capacità fin dalla seconda metà del quarto decennio del Cinquecento. Non è possibile qui dare conto della prima parte della sua vicenda, tra gli anni della formazione e le prime commissioni importanti, nella natia Modena – gli affreschi delle Beccherie, dal 1537 – e a Scandiano – il camerino dell'Eneide della Rocca Boiardo, dal 1540. Proprio da quest'ultima campagna di decorazione emerge chiaramente come nella formazione di Nicolò la pittura di paesaggio debba aver avuto un posto di rilievo. Qui, nelle lunette con scene di paesaggio che costituiscono il secondo livello della decorazione, si dichiara la matrice culturale padana e dosseca dell'artista¹. Al di là dei numerosi tentativi di

Ho ampiamente discusso di questi argomenti con Giulia Brusori; grazie anche a Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Maria Beltramini, Charline Bessière, Lorenzo D'Amici, Maria Giovanna Donà, Sabine Frommel, Eva Renzulli. Gli errori sono miei.

¹ Si veda *NICOLÒ DELL'ABATE* 1969, pp. 53-62; *NICOLÒ DELL'ABATE* 2005, cat. 51 e 52a-b, pp. 263-266; e la ricostruzione del Camerino dell'Eneide proposta da CUOGHI 2009. Sia il *Concerto* che le otto lunette sopravvissute, distaccati per volere del principe Ercole Rinaldo d'Este nel 1772, sono alla Galleria Estense di Modena.

interpretazione, questi paesaggi rimangono un enigma irrisolto nella loro relazione con le scene del poema virgiliano; ma dal punto di vista della comprensione della cultura di Nicolò è importante riconoscere qui la lingua di Dosso, con il grande modello delle lunette nella *Stua della Famea* a Trento, su cui si innestano fonti nordiche².

Per capire la traiettoria di Nicolò dell'Abate pittore di paesaggi è ancora fondamentale l'articolo di Anna Ottani Cavina del 1970, dove era messo a fuoco il suo essere un «trovatore» padano che trasfigura ogni cosa in un'atmosfera spensieratamente cortigiana, autore di pitture in cui il paesaggio composto per scaglie di luce, alle spalle di un ritratto o sullo sfondo di una battaglia, vale come una firma; ma soprattutto veniva compreso quel percorso che gradualmente condusse Nicolò alla «scomparsa del polo narrativo»³, che è l'elemento di fragorosa novità della sala dei Paesaggi nel palazzo di Giovanni Poggi (1493-1556), dove si perdono del tutto le figure umane e rimane solo la natura punteggiata di rovine fantastiche⁴. Se è nella formazione ed evoluzione così fortemente padana di Nicolò che può cercarsi la radice della posizione tanto importante della pittura di paesaggio nel suo catalogo, occorre tenere presente che la novità con cui l'artista tratta il genere a palazzo Poggi è dirompente, e mi pare che su questo punto sia il caso di insistere, cercando di capire la scelta dal punto di vista del committente, che con il cantiere del suo palazzo impresse un fortissimo indirizzo romano alla pittura bolognese di metà Cinquecento.

1. Gli anni di Nicolò a Bologna furono intensi, anche se quel che rimane oggi non consente di seguire per intero la serie di commissioni ricevute, e la cronologia lungo cui scalare i vari impegni avrebbe forse bisogno di una messa a punto. Tra il 1548 e il 1550 dipinse in palazzo Torfanini un ciclo con le *Storie di Tarquinio*,

² Cfr. MEIJER 2005, p. 147; per i paesaggi di Dosso a Trento DE GRAMATICA 2014, pp. 255-261 e DOSSO DOSSI 2014, cat. 54, pp. 284-289.

³ OTTANI CAVINA 1970, le citazioni sono alle pp. 10 e 16.

⁴ Sulla sala dei Paesaggi si veda soprattutto OTTANI CAVINA 1988, pp. 107-113, e poi: TURNER 1966, pp. 147-148; BERGAMINI 1986, p. 291; BÉGUIN 2000 pp. 159-165.

perduto, nel salone dove era anche un dipinto sul camino⁵, e il camerino con le *Storie di Ruggero* tratte dall'*Orlando furioso*⁶. In queste ultime, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, il paesaggio gioca un ruolo importante sullo sfondo delle vicende narrate, e si va verso una maggior complicazione nel trattamento della cornice, una finta architettura policroma che impagina le scene, presupponendo una nuova apertura su Serlio, su Vignola e forse anche sul cartone di Peruzzi con l'*Adorazione dei Magi*, oggi al British Museum. Il rinnovato repertorio di modelli ora comprende anche la comparsa di una citazione protomichelangiolesca negli ignudi bronzei dipinti che reggono i festoni in cima alle scene, prima spia di nuovi contatti bolognesi aggiornati sulle vicende romane (fig. 1).

Intorno al 1550 si colloca la *Adorazione dei pastori* a fresco nel portico di palazzo Leoni, distrutta, e il *Progetto per un orologio monumentale* (Louvre, inv. 5881). Sempre sul 1550, Nicolò lavora per il *Geroglifico* di palazzo Carbonesi (per cui esiste un disegno al Louvre, inv. 5845), la *Sacra Famiglia* sopra il portale della chiesa di San Giacomo dei Carbonesi e le *Armi di papa Giulio III e angeli* ad affresco nel portico della chiesa dei Servi (a cui si collega un disegno oggi a New York, Morgan Library, inv. I, 50b), malauguratamente tutti perduti.

Tra il 1550 e l'inverno 1551-1552 cadono infine i lavori a palazzo Poggi, ultima impresa prima della partenza per la Francia⁷. Cercare di precisare la data di esecuzione delle pitture murali nella sala dei Paesaggi (figg. 2a-d) non è semplice. Per alcune sale del palazzo si può tenere come stringente riferimento la presenza o l'assenza del cappello cardinalizio sull'insegna di Giovanni, un monte a sei colli sovrastato da un'aquila con un fulmine nel

⁵ BÉGUIN 1985; WINKELMANN 1995, pp. 25-29.

⁶ Cfr. NICOLÒ DELL'ABATE 1969, pp. 65-71; NICOLÒ DELL'ABATE 2005, cat. 109, p. 333, con bibliografia.

⁷ A palazzo Poggi Nicolò è responsabile delle sale dei Concerti, di Camilla, dei Putti vendemmiatori e, appunto, dei Paesaggi; si vedano NICOLÒ DELL'ABATE 1969, pp. 71-74; BERGAMINI 1986, pp. 286-292; OTTANI CAVINA 1988; e i contributi di Sylvie Béguin in *L'IMMAGINARIO* 2000.

becco. Nelle camere affrescate da Nicolò, l'insegna compare soltanto nella sala dei Concerti, e senza cappello cardinalizio, indicazione preziosa per stabilire che quelle pitture erano già compiute prima del 20 novembre 1551, quando Poggi fu creato cardinale. Nella sala dei Paesaggi non c'è un indizio di questo genere, ma, come dimostrato anche dal restauro di qualche anno fa, solo due scene – quelle che fingono un *velabrum* (fig. 2a) – sono da ritenersi interamente autografe di Nicolò: mi sembra plausibile ipotizzare che il modenese abbia potuto solo avviare la decorazione della camera nel 1551, e che sia stato costretto ad interromperla dalla chiamata a Fontainebleau, lasciando il completamento del fregio a qualche seguace dai mezzi modesti. Dopotutto, questa cronologia torna bene con quanto sappiamo in merito al trasferimento in Francia di Nicolò, che nel maggio del 1552 doveva già essere avvenuto da qualche tempo. Non credo si possa far giocare qui un ruolo ad Alessandro Poggi, il fratello di Giovanni, che aveva aperto i lavori edilizi nel palazzo di famiglia dal 1549⁸. Mi pare che la campagna di Nicolò a palazzo Poggi si capisca solo considerando l'impronta di Giovanni, e questo sulla base di quanto le decorazioni, in particolare proprio quelle della sala dei Paesaggi, dicono di Roma, e di quell'informata di cultura tardo farnesiana che arrivò a Bologna con Poggi appunto, e con Pellegrino Tibaldi. Questo punto verrà chiarito, spero, tra poche pagine, ragionando sui debiti delle pitture murali di Nicolò con le cose romane dei tardi anni Quaranta.

2. Si deve ora guardare al committente degli ultimi lavori bolognesi di Nicolò, e dovremmo chiederci perché egli decise di dedicare ai paesaggi un'intera sala del suo palazzo; in altri termini, la domanda riguarda la formazione del gusto di Giovanni Poggi, per cui furono decisivi gli anni a Roma che immediatamente precedono le committenze bolognesi, quando, a partire dal 1549, riassunse la guida della Tesoreria apostolica ed entrò in contatto con Pellegrino Tibaldi. Tale scelta, inconsueta nell'orizzonte della decorazione moderna a Bologna, deve essere spiegata per un verso considerando lo sviluppo di Nicolò dell'Abate e per l'altro

⁸ Si vedano le considerazioni di BERGAMINI 1986, p. 289.

provando, appunto, a ragionare sulla formazione del gusto del committente.

A Roma Poggi aveva potuto vedere molta pittura di paesaggio, anche in contesti decisamente innovativi, e la città stessa, per un uomo colto, si presentava come un paesaggio archeologico. Il testo più influente per un primo orientamento del gusto del futuro cardinale – e forse per la storia tutta della pittura di paesaggio – credo sia da cercarsi a Monte Cavallo, nella chiesa di San Silvestro al Quirinale, dove sono i due affreschi con le storie delle sante Maria Maddalena e Caterina di Polidoro da Caravaggio⁹. Il paesaggio di rovine non era una novità assoluta di per sé stesso; quello che cambia con Polidoro è la monumentalità, lo spazio preponderante accordato al paesaggio nella composizione, che gli fa passare il confine dello sfondo.

Quando Gere, in una breve nota, si trovò a presentare un disegno a Darmstadt (inv. AE 1267) attribuito a Polidoro, iniziò ripercorrendo l'ispirazione nordica ma anche romana dei due affreschi della cappella Fetti (Giulio in Santa Maria dell'Anima e nella *Adlocutio* della Sala di Costantino, Sebastiano del Piombo nella *Risurrezione di Lazzaro*)¹⁰; poi rintracciò lo stesso gusto pittorresco per la rovina in due fogli agli Uffizi (inv. 498 P, fig. 3, e 500 P) e nel *Paesaggio con il ratto di Ganimede* al British Museum (inv. 1905,1110.48)¹¹; infine, concluse che i due paesaggi di San Silvestro costituiscono un collegamento tra la tradizione del paesaggio nordico e «the equally artificial, but idealized and monumental rather than fantastic and grotesque, seventeenth-century Bolo-

⁹ Per i paesaggi di Polidoro in San Silvestro al Quirinale si legga il saggio di Cristina Conti in questo volume. Su Polidoro in San Silvestro al Quirinale si vedano: TURNER 1961; GERE 1963; GNANN 1991; STOLLHANS 1992; LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 212-247. Per l'apprezzamento mantegnesco, forse un po' cortigiano, rivolto nel 1513 da Fra Mariano al marchese di Mantova Federico Gonzaga, vedi AGOSTI 2005, p. 199.

¹⁰ Vedi sul disegno LEONE DE CASTRIS 2001, cat. 67, p. 473.

¹¹ Nel pubblicarli, Albert Chatelet notava, a proposito dei ruderi, come la leggerezza del tocco unita ai rialzi di biacca capace di «make them float in dazzling space» sia una tecnica poi sviluppata proprio da Nicolò dell'Abate: CHATELET 1954; vedi poi LEONE DE CASTRIS 2001, cat. 107 e 108, p. 476; ROMA E LO STILE CLASSICO 1999, cat. 217, p. 303; POLIDORO CALDARADA CARAVAGGIO 1978, cat. 18, pp. 100-101 e cat. 19, p. 101.

gnese-Roman landscape evolved by the Carracci and Domenichino, Pietro da Cortona and the Poussins»¹². Ma per la storia della pittura di paesaggio tra Bologna e Roma credo si debba individuare un tramite ulteriore in Nicolò dell'Abate e nella sala dei Paesaggi di palazzo Poggi, che costituisce il punto di mediazione nella cultura cittadina tra il paesaggio oltramontano, quello veneto nella sua declinazione ferrarese e quello romano, per influenza del gusto del committente. Da Malvasia siamo informati che i Carracci sempre studiarono e mandarono i loro allievi ad esercitarsi sulle sale omeriche di Tibaldi a palazzo Poggi¹³; nulla viene detto delle decorazioni di Nicolò, ma non è difficile pensare che Annibale possa essere salito al piano superiore e aver visto quelle pitture, con evidenti conseguenze sulla vicenda del «Bolognese-Roman landscape» nel XVII secolo, così diverso da quei brani di paese di ascendenza lombarda a cui Longhi assegnava un ruolo importante nella genealogia di Caravaggio¹⁴.

Poggi a Roma non vide solo i paesaggi sacri di Polidoro, riferimenti certo capitali ma ormai lontani nel tempo: per la capitale pontificia, e di lì nel resto d'Italia, erano passati alcuni artisti fiamminghi che hanno segnato in modo indelebile la via al paesaggio archeologico.

3. Lambert Sustris è uno di quei tanti «stranieri a Roma» e in Italia per cui ancora non disponiamo di un catalogo sicuro. La data di nascita viene fissata tra il 1510 e il 1515. Lambert fu di certo a Roma: tra il 1535 e il 1536 il suo nome è tra quelli degli avventurosi visitatori delle grotte di Nerone; di lì partirà per imporsi in area padana.

Sustris da Roma andò in Veneto allo scadere del quarto decennio. I primi, pionieristici studi sull'attività veneta del pittore fiammingo si devono ad Alessandro Ballarin, che negli anni Sessanta del secolo scorso riscoprì nella villa detta dei Vescovi a Luvigliano un ciclo di affreschi interamente di sua mano¹⁵. La villa,

¹² GERE 1963, p. 44.

¹³ MALVASIA 1678, p. 193.

¹⁴ LONGHI 1968.

¹⁵ Vedi soprattutto BALLARIN 1968, ed anche: BALLARIN 1966 e BALLARIN 1962.

che precede quelle costruite e decorate nella stagione più nota di questa tipologia architettonica e pittorica – ovvero il momento di Palladio e di Veronese, che lo fecero diventare un vero e proprio genere –, era probabilmente già terminata nel 1542, quando Nino Sernini scrisse da Roma a Ercole Gonzaga a proposito della villa che il cardinale Francesco Pisani aveva fatto costruire sui colli Euganei, e del suo desiderio di far decorare «alcune logge che vi sono», magari su progetto di Giulio Romano¹⁶. L'attività a Padova di Sustris è documentata a partire dal 1543 e fino al 1548, quando è ad Augsburg con Tiziano. Ballarin ha tratteggiato la congiuntura culturale che nel quinto decennio vedeva in Veneto l'incontro della maniera di Cecchino Salviati, a Venezia nel 1539, con il raffaellismo del Perino genovese; di qui in tempi più recenti è ripartito Vincenzo Mancini, che ha sottolineato come Lambert fosse la scelta migliore per committenti desiderosi di arruolare artisti aggiornati sulle cose romane. Dopo il tentativo di arrivare a Giulio, evidentemente fallito, la scelta cadde su Sustris, che in effetti aveva le carte in regola per rispondere ai desiderata della committenza; e siamo d'altronde negli anni in cui Vasari poteva scrivere che «non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano»¹⁷. L'esperienza diretta delle opere di Raffaello, di Giulio a Roma e a Mantova, di Polidoro e di Perino, lo studio delle rovine e la qualità nella pittura di paesaggi archeologici (quest'ultima quasi scontata per un fiammingo che era stato a Roma) imposero Lambert come artista di tendenza. Non entro qui nella spinosa questione della sua produzione di questi anni Quaranta, ma tengo a rilevare che in area padana si stava aprendo la strada che porterà alle pitture di paesaggio di Nicolò per palazzo Poggi, e che si apriva proprio con la villa di Luvigliano. La cosiddetta stanza del Putto finge una loggia aperta su quattro lati con paesaggi di lontane marine incorniciate da architetture dipinte. Già Ballarin rimarcava la novità di un paesaggio che non ha precedenti nella pittura veneta di quegli anni, da comprendere tenendo presenti a

¹⁶ Cfr. MANCINI 2003, pp. 152-155; e vedi MANCINI 1993, p. 43 per alcuni debiti di Lambert contratti con invenzioni di Giulio.

¹⁷ Lettera a Benedetto Varchi, 12 febbraio 1547, cit. in VARCHI 1960, p. 61.

monte gli esiti post raffaelleschi di Polidoro in San Silvestro al Quirinale, e ancora: «i paesaggi archeologici [nella Stanza delle figure all'antica] sono un'altra delle *curiosità* della villa vescovile»¹⁸; questi paesaggi archeologici sono dipinti proprio nel fregio, come a palazzo Poggi, scanditi da termini o erme (fig. 4). Di nuovo, è uno dei primissimi casi di un tema destinato a larga fortuna nella decorazione della villa, basato su appunti trascritti da rovine romane poi combinati fantasticamente. L'origine del paesaggio archeologico in Valpadana è qui, negli affreschi di Sustris a Luvigliano, frutto della meditazione romana su Polidoro; è quell'aria di «Roma c. 1520», una temperatura «stranamente arcaica, polidoresca e romana» che non abbandonerà mai Sustris e che «si percepisce accanto a riflessi immediati, e molto per tempo, della paesaggistica di un Niccolò dell'Abbate prima della partenza per Fontainebleau [...]»¹⁹. Senza voler postulare un legame diretto tra i paesaggi di Lambert e quelli di Nicolò, è importante sottolineare gli orientamenti di una committenza attiva nell'Italia settentrionale, attenta e aggiornata sui fatti romani che, come nel caso del cardinale Pisani e di Poggi, si fece precocemente promotrice di una pittura radicalmente nuova per quel contesto di cultura artistica, mettendo in circolazione il modello del paesaggio all'antica nel fregio²⁰.

4. Le ricerche di Nicole Dacos consentono di aggiungere un ulteriore tassello per la comprensione del gusto del committente e dell'ambiente in cui maturò la sua educazione artistica prima dei lavori bolognesi. Il mercante Francesco Formento, nel 1538, aveva domandato due quadri ad un «Maestro Martino», da identificarsi in Heemskerck. Gli intermediari, un'importante ditta di mercanti di Anversa, ottenuti i dipinti dal pittore, spedirono a Formento una lettera, dove tra varie informazioni sul prezzo e sui soggetti delle opere si dice che:

¹⁸ BALLARIN 1968, p. 120.

¹⁹ BALLARIN 1968, p. 120.

²⁰ Ma si veda ROMANI 2019, pp. 121-123, dove si mette in luce il funzionamento in direzione opposta del nuovo modello decorativo messo a punto da Lambert Sustris, che con Girolamo Muziano approda di ritorno a Roma; cfr. anche TOSINI 2008, pp. 66-76, 326-331.

li avevamo hordinato facesse paesagio et così ha fato, zoè l'uno chon Plutone e Proserpina, ma l'altra è chon Phebo et Daphne con una antigalyia di casa e poco paesagio. [...] Ma noi pensiamo vi piaceria di più il paesagio che fabriche antiche, quale vedette costì giornalmente.

Il contenuto della lettera è a tratti impreveduto, e come notava la Dacos certamente rivelatore dell'ancora scarsa diffusione del paesaggio di rovine nel nord Europa, ma il documento mi pare essere anche più significativo di quanto non osservasse la studiosa²¹. Innanzitutto, occorre rilevare l'uso del termine paesaggio nell'accezione in cui lo intendiamo oggi, che trova qui una occorrenza persino più antica di quella individuata da Carmelo Occhipinti nella documentazione relativa al cantiere di Fontainebleau, 1546²², e significativamente si tratta in entrambi i casi di fonti d'oltralpe. Inoltre, il mercante che nel 1538 era desideroso di ottenere due quadri di Heemskerck con paesaggi popolati da divinità e rovine – da immaginare simili al *Ratto di Elena* di Baltimora (fig. 5)²³ – è lo stesso Francesco Formento che una decina d'anni dopo, sul 1549, chiede di decorare la facciata della sua casa a Roma, in vicolo Savelli, a Pellegrino Tibaldi²⁴: proprio allora il giovane artista bolognese, già allievo di Perino e di Daniele da Volterra, e appunto sulla scia di queste esperienze impegnato in un grandioso dialogo con i modelli di Michelangelo, si accingeva a entrare al servizio di Poggi. Considerata da questa angolatura, la vicenda dei paesaggi richiesti da Formento consente di proiettare ancora di più Tibaldi e il suo maggiore patrono Giovanni Poggi in un ambiente culturale romano sensibile alla pittura di paesaggio.

²¹ Sull'episodio della committenza Formento e per la citazione dalla lettera, che conferma come Roma fosse davvero vista come se essa stessa fosse un paesaggio archeologico, cfr. DACOS 2001, pp. 103-104.

²² OCCHIPINTI 2019.

²³ Baltimore, The Walters Art Museum, olio su tela, cm. 383.5 x 147.3; l'opera si data al 1535-1536, poco prima della richiesta di Formento. Cfr. FLAMMINGHIA ROMA 1995, cat. 112, p. 181.

²⁴ VASARI 1966-1987, p. 148; ROMANI 1990, pp. 54-55.

Nonostante nella percezione odierna il gusto per la pittura analitica dei paesaggi di Heemskerck appaia lontano – se non addirittura antitetico – alla esclusiva concentrazione sulla figura umana praticata dai grandi maestri della Maniera, questa testimonianza fa ben capire come le due componenti potessero pacificamente convivere nei favori della committenza di quella stagione. D'altra parte, aveva evidentemente carattere di attualità la pungente frecciata con cui Michelangelo giusto allora liquidava la pittura di Fiandra di quelli «che chiamano paesaggi, e molte figure di qua e di là», una pittura buona per beghine, frati e nobiluomini ignoranti, come ricorderà poi Francisco de Holanda nei *Dialoghi romani*, 1548²⁵.

5. Nella ricostruzione di Vera Fortunati il paesaggio antiquario si affacciò a Bologna con il cartone peruzzesco dell'*Adorazione dei magi* per Battista Bentivoglio, 1522. All'arrivo di Nicolò in città, oltre venticinque anni dopo, i tempi erano sicuramente mutati, ma la cultura bolognese continuava ad apprezzare il cartone, del quale la Fortunati coglieva un'eco nei disegni delle storie per palazzo Torfanini e, in parallelo, nei disegni messi a punto nell'officina bocchiana, dove si allestivano le *Symbolicae quaestiones*²⁶. La studiosa passava poi ai paesaggi di Nicolò per Giovanni Poggi, riconducendoli al tema della meditazione morale sul tempo che passa a partire dalla contemplazione delle rovine, e proprio per il «fascino rovinistico così straordinario» avanzava l'ipotesi di un viaggio a Roma dell'artista in compagnia di Prospero Fontana, al lavoro nel Belvedere vaticano all'aprirsi degli anni Cinquanta²⁷. A questo la Fortunati aggiungeva un elemento già notato da Sylvie Béguin, che dal confronto tra la sala dei Paesaggi di palazzo Poggi e la sala di Perseo a Castel Sant'Angelo – in entrambi i casi ritornano paesaggi, mensole, cariatidi, velature – giungeva a chiedersi

²⁵ D'OLANDA 2003, pp. 109-110.

²⁶ FORTUNATI PIETRANTONIO 2005.

²⁷ Per la cronologia di Prospero negli anni 1550-1555 si veda più di recente DANIELE 2021.

se Nicolò non avesse potuto conoscere le cose della Roma farnesiana (fig. 6)²⁸. Lo stesso Prospero è stato sospettato di aver lavorato a Castel Sant'Angelo, nella sala dell'Adrianeo e in quella dei Festoni, tra 1544 e 1545²⁹, e per lui la studiosa prospettava un ruolo come anello di congiunzione e guida di Nicolò in un itinerario d'aggiornamento farnesiano.

Su queste proposte vorrei adesso soffermarmi, facendo alcune considerazioni.

Il primo punto riguarda il ruolo di Prospero nel traghettare la cultura perinesca di Castel Sant'Angelo a Nicolò. I riferimenti a quella componente nella sala dei Paesaggi di palazzo Poggi discendono, come si è detto, dalla sala di Perseo, un ambiente decorato tra il 1° agosto 1545 e il 29 maggio 1546 sotto la direzione di Perino, in contemporanea con la sala di Amore e Psiche, con la volta della sala Paolina e con i lavori nella sala Regia in Vaticano³⁰. La presenza di Prospero Fontana a Castel Sant'Angelo è però solo un'ipotesi, mentre è sicuro l'impegno di Pellegrino Tibaldi nella bottega di Perino del Vaga. Pellegrino deve essere arrivato a Roma nemmeno ventenne, in tempo per iniziare a lavorare «d'intorno» a Perino sulle pareti della Sala Paolina, dove Vasari lo registrava impegnato nel 1547³¹, e queste decorazioni devono essere state tra le prime cose viste nell'Urbe, contando

²⁸ BÉGUIN 1995, p. 162 e FORTUNATI PIETRANTONIO 2005, p. 136; già Bernice F. Davidson aveva identificato e discusso la nuova importanza del paesaggio nelle storie di Perseo, cfr. *PERINO DEL VAGA* 1966, cat. 59, pp. 59-60.

²⁹ L'ipotesi è in *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, I, pp. 34-35, II, pp. 56-57. Per una estensione dell'attività di Prospero a Castel Sant'Angelo vedi anche le proposte, che mi sembrano difficili da sostenere, di FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, p. 341, e COLIVA 1993, pp. 32-35.

³⁰ Sulla sala di Perseo vedi *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, I, pp. 139-150, II, pp. 77-79; per un regesto aggiornato sull'attività di Perino in quegli anni si veda *PERINO DEL VAGA PER MICHELANGELO* 2021, pp. 123-138.

³¹ VASARI 1966-1987, VI, p. 148 indica il 1547 come data d'arrivo a Roma di Tibaldi, ma, per quanto manchino riscontri documentari, il termine deve essere anticipato di almeno un anno per dare tempo allo sviluppo dell'artista; l'attività di Tibaldi a Castel Sant'Angelo è stata magistralmente chiarita da ROMANI 1990.

molto per la sua formazione. Nei fregi della sala di Perseo, condotti seguendo con attenzione le indicazioni grafiche di Perino³², si impone definitivamente la nuova norma per questo tipo di decorazione, portando a compimento la linea iniziata a palazzo Massimo alle Colonne poco meno di dieci anni prima, 1537-1538. Le figure delle storie raccontate nel fregio diventano più piccole, a tutto vantaggio di quelle impiegate come elementi di separazione tra le storie stesse, e il paesaggio all'antica assume un'importanza nuova. Konrad Oberhuber prospettava per questa innovazione un'origine francese e primaticcesca, importata da Fontainebleau probabilmente durante uno dei numerosi viaggi in Italia del bolognese, e non si può sottostimare – è bene ricordarlo – il peso di Primaticcio per la comprensione del cantiere di palazzo Poggi³³; ma la cronologia dei lavori a palazzo Massimo precede la grande tornata di soggiorni italiani dell'artista, che si scalanò negli anni Quaranta, tanto che si potrebbe forse individuare un percorso inverso per il modello, da Roma alla corte francese e non viceversa.

L'importanza per gli sviluppi successivi, Nicolò compreso, del paesaggio archeologico rappresentato nei fregi della sala di Perseo, ideati da Perino, non è qui messa in discussione, così come non si vuole negare il ruolo di Prospero Fontana, del resto ben introdotto presso lo stesso Perino fin dagli anni genovesi, come possibile traduttore di cultura romana e perinesca per Nicolò. Il pittore modenese già nel fregio della sala del Fuoco nel palazzo Comunale di Modena, 1546, mostrava di conoscere alcuni esiti del grande allievo di Raffaello³⁴; e lo stesso sembra valere per le perdute decorazioni di palazzo Torfanini, 1548-1550, primo impegno bolognese di Nicolò: a giudicare dalle stampe che si conservano alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, la scena con

³² Basti il confronto tra i disegni, rispettivamente al Louvre (inv. 621) e a Chantilly (Musée Condé, inv. DE 89), per il *Commiato di Perseo* e la *Storia di Perseo*, attribuiti concordemente a Perino, e i due fregi realizzati: cfr. *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, I, p. 147, II, cat. 48-49, pp. 81-82, dove si ipotizza che l'esecutore possa essere stato Domenico Zaga.

³³ OBERHUBER 1966, p. 172; importanti le considerazioni di ROMANI 1997; sui viaggi di Primaticcio in Italia vedi la biografia dell'artista di CORDELLIER 2005, pp. 22-23.

³⁴ SAMBO 1986, pp. 59-60, riprendendo un'osservazione di Carlo Volpe in *MOSTRA DI OPERE RESTAURATE* 1980, cat. 6, pp. 15-22.

Giove e Ganimede del fregio con le *Storie di Tarquinio* sembra guardare alle sensuali geometrie degli *Amori degli dei*, serie di incisioni ideate da Perino e realizzate da Gian Giacomo Caraglio³⁵.

Tutto questo mi pare che riguardi piuttosto un iniziale aggiornamento, condotto a distanza, senza lasciare l'Emilia, sul Perino prima di Castel Sant'Angelo, dove, come detto, l'attività di Prospero è un'affascinante congettura, mentre la presenza di Tibaldi non può essere messa in discussione. Il Tibaldi *retour de Rome*, che effettivamente aveva lavorato nell'équipe di Perino, deve aver contato come testimone presso Nicolò di quella cultura perinesca professata nei paesaggi dipinti a sfondo delle vicende di Perseo; e si aggiunge così una tessera utile a capire come maturò il gusto del committente e degli artisti da lui selezionati, che in palazzo Poggi condusse alla creazione di una sala dove la pittura di paesaggio trionfa.

Con il ritorno a Bologna di Tibaldi, inviato da Poggi perché affrescasse le due sale al pianterreno del palazzo con le *Storie di Ulisse*, Nicolò non aveva bisogno di recarsi fino a Roma per aggiornarsi sulle novità della tarda età farnesiana e dell'avvio del pontificato di Giulio III. A questo proposito, vorrei ricordare che pure Tibaldi lavorò nel Belvedere: Vasari registra «un'arme grande con due figure»³⁶, da datare verosimilmente all'inizio del 1550. Allo stemma di Giulio III fiancheggiato da due angeli Paul Barolsky ha aggiunto la decorazione della volta sopra la scalinata che conduce agli appartamenti di papa del Monte, dove, tra le grottesche di ispirazione raffaellesca, fa capolino anche un rapido paesaggio all'antica che occhieggia gli esiti di Polidoro, sempre filtrato attraverso Perino³⁷. Secondo Vasari, Tibaldi lavorava «con ordine de' ministri di papa Giulio Terzo»: probabilmente con questa espressione s'intende proprio Poggi, che, come già detto, nel 1549 aveva riassunto la guida della Tesoreria apostolica, mantenendola poi fino al 31 ottobre 1550, e si avviava a diventare il

³⁵ Si vedano le utili considerazioni di BALZAROTTI 2021, p. 131.

³⁶ VASARI 1966-1987, VI, p. 148; BAROLSKY 1969. Un disegno di Tibaldi riconducibile a queste decorazioni è a Windsor, Royal Library, RCIN 910908.

³⁷ BAROLSKY 1969, p. 56.

maggiore committente di Pellegrino. Considerati da questa angolatura, anche i lavori nel Belvedere prendono un significato importante per la comprensione dei paesaggi che, poco tempo dopo, Nicolò avrebbe dipinto a Bologna.

6. Un'ultima precisazione: mi pare che volere a tutti i costi trovare un tema per i paesaggi di Nicolò possa produrre una forzatura. Non credo ci sia un senso nascosto, una struggente meditazione su «Roma quanta fuit»³⁸.

Nel caso dei paesaggi sacri di Polidoro si è potuto ipotizzare che, pur con l'originalità della preminenza decisamente accordata alla natura rispetto alle figure, il paesaggio abbia origine da una precisa indicazione del committente, peraltro ben radicata nella tradizione iconografica³⁹. Fra Mariano non era solo il buffone di Leone X: era un'importante figura tra i domenicani fiorentini, che aveva avuto parte nel passaggio, avvenuto nel 1507, del convento di San Silvestro al Quirinale nelle mani della fiorentina Congregazione domenicana di San Marco, ottenendo di potervi risiedere; ma era anche un cistercense, scelta obbligata e connessa alla nomina a piombatore. Quando assegnò a Peruzzi l'esecuzione del *San Bernardo* nel giardino, una solida tradizione – da Filippino Lippi a Fra Bartolomeo – prevedeva l'ambientazione *en plein air*, e in generale era ben radicata tra i cistercensi l'idea della ricerca spirituale e della solitudine nella meditazione. Di qui discenderebbe la decisione di rappresentare Maria Maddalena e Caterina – sante che avevano fatto la scelta della preghiera e del raccoglimento isolato – immerse nel silenzio di paesaggi del tutto fuori scala rispetto alle scene che le vedono protagoniste.

Nel grande precedente dei paesaggi archeologici di Nicolò, quello di Sustris a Luvigliano, pure sono dipinti paesaggi che non vogliono essere altro che sé stessi; ma questi erano dipinti in una casa di campagna. La grande novità, la modernità di Nicolò e della scelta di Poggi, è dedicare un'intera sala di un palazzo cittadino alla pittura di paesaggio di per sé stesso, senza implicazioni

³⁸ Questa la proposta di FORTUNATI PIETRANTONIO 2005, p. 135.

³⁹ STOLLHANS 1992.

allegoriche o morali o narrative a giustificarlo: anche il non-soggetto può diventare soggetto, è una scelta precisa. Come antidoto alle sovrainterpretazioni dell'iconologia si può richiamare il caustico commento di Isabella d'Este di fronte ad un libretto prodotto dall'Equicola sul suo motto: «da noi cum tanti misterii non fu factu cum quanti lui gli atribuisse»⁴⁰.

Nelle pitture di Nicolò, anche l'idea del *divertissement* erudito, di scatenare una gara d'interpretazioni le più ingegnose e colte, è assente. Le scene sono affrescate in alto, corrono in un fregio, non si prestano all'osservazione ravvicinata dei particolari come in un dipinto da cavalletto. Qui davvero la pittura di paesaggio non significa altro che sé stessa.

7. Quando ci si occupa di pittura di paesaggio il famoso saggio di Gombrich *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio* diventa una lettura inevitabile. A un certo punto lo studioso cita un passo di Paolo Giovio, che riecheggia Plinio, a proposito della pittura di Dosso Dossi⁴¹; qui è utile riportarlo, specie se consideriamo quanto il ferrarese sia stato importante per la formazione di Nicolò:

Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consecratus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agriculturalum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis iucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit⁴².

⁴⁰ Lettera a Margherita Cantelmo, 18 maggio 1506, in KOLSKY 1991, p. 93.

⁴¹ GOMBRICH 2003, p. 123.

⁴² Cito da *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977*, I [1971], p. 18, con traduzione: «Del Dosso ferrarese si loda invece la civiltà dell'ingegno tanto nelle opere intere quanto e soprattutto nei particolari. Battendo infatti con assaporata delizia i vaghi sentieri della pittura, si è dato a ritrarre con mano profusa e gioiosa rupi scoscese, boschi verdeggianti, ombrose rive di fiumi, fiorenti apparati rustici, lieti e fervidi lavori di contadini, e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, navi, caccie e tanti altri spettacoli

Gombrich coglieva subito le implicazioni dell'apprezzamento rivolto da Giovio a quel *genus* pittorico di così grande piacevolezza per lo spettatore: «per il Giovio e per i suoi amici che la pensavano come lui i paesaggi di Dosso rientravano di fatto in un tipo o genere di attività artistica riconosciuto». Giovio e chi condivideva con lui il gusto per i *parerga* trovava una giustificazione teorica su basi autorevolissime, anche se con diverse sfumature nell'intenzione affidata alla pittura di paesaggio. Per citare solo alcuni dei casi più famosi, Leon Battista Alberti, dando conto degli ornamenti adatti alle dimore private nel IX libro del *De re aedificatoria*, sottolineava la piacevolezza per l'animo delle scene rappresentanti «amoenitates regionum et portus et piscationes et venationes et natationes et agrestium ludos, et florida et frondosa»⁴³, da riservare però agli «hortis», ai giardini; e Vitruvio, nel VII libro, aveva dato un elenco simile: «portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores», soggetti prescritti per la decorazione delle gallerie⁴⁴.

A questi riferimenti se ne può aggiungere un altro, da ricercare nella prospettiva delineata dai *Lusus* di Andrea Navagero, pubblicati postumi a Venezia, «amicorum cura», nel 1530⁴⁵. In quella

ugualmente festosi». La comprensione di Dosso esibita dallo storico comasco era già stata sottolineata nel 1940 da Longhi negli *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, ed. cons. LONGHI 2019, p. 275; il passo è ripreso e commentato, inquadrandolo nell'itinerario critico di Giovio in rapporto alla corte ferrarese, da AGOSTI 2008, pp. 78-80. Su Dosso (e Tiziano) paesaggisti credo sia importante citare un testo di Giovanni Romano che non mi pare abbastanza letto dagli storici dell'arte, forse perché l'obiettivo di quel contributo era verificare la possibilità di usare le opere d'arte come credibile strumento per la conoscenza delle campagne e del lavoro dei contadini in un ventaglio cronologico ampio, XI-XVI secolo. A Romano pittori come Dosso e Tiziano non potevano dare indicazioni utili in questo senso, essendo la loro pittura aliena da preoccupazioni di rappresentazione – cui si connette il dominio – della realtà; così, citava l'aneddoto di Lomazzo su Aurelio Luini in visita allo studio di Tiziano, e le parole di Giovio su Dosso e i «laetos labores», ormai in Arcadia, per quanto attraverso una via tutta personale: ROMANO 1991, in particolare p. 60.

⁴³ ALBERTI 1966, II, p. 805, con traduzione a p. 804: «plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti».

⁴⁴ VITRUVIO 1997, II, p. 1042, con traduzione a pp. 1043-1045: «porti, promontori, spiagge, fiumi, sorgenti, stretti di mare, santurari, boschi sacri, montagne, greggi, pastori».

⁴⁵ NAVAGERO 1530.

eterogenea raccolta di poesie, per lo più epigrammi d'occasione sciolti dalle catene dell'allegoria, le parole costruiscono luoghi mentali dove «il paesaggio e le altre tracce della realtà esteriore sono trasfigurati in ricordi letterari [...]», senza che il modello venga riprodotto; piuttosto si assiste «a un tentativo di rinnovamento della tradizione dall'interno, come indica anche la forte libertà nel maneggiare temi e strutture e nel mescolare generi, forme e motivi»⁴⁶. È la stessa felice libertà dei paesaggi di Nicolò per Giovanni Poggi, pitture che per l'artista e il committente avevano modelli precisi, ricordi illustri, ma interpretabili con distacco e senza riguardi per le gerarchie della rappresentazione. Insomma, in area padana c'era spazio per una pittura di paesaggio esibita per il solo piacere dello spettatore, e probabilmente del pittore.

Con la fine della sua campagna decorativa a palazzo Poggi, termina anche il tratto italiano della carriera di Nicolò, e così si arriva all'inverno 1551-1552, quando comincia per lui una nuova vicenda, sotto il segno dell'abate Primaticcio, dal quale prese il nome con cui è rimasto conosciuto fino ad oggi⁴⁷.

⁴⁶ Si veda su questo argomento FERRARI 2019, in particolare p. 35.

⁴⁷ Sugli sviluppi francesi del paesaggio nella pittura di Nicolò rimando al saggio di Giulia Brusori in questo volume, oltre che alla sua tesi di dottorato da poco conclusa e discussa all'Università degli Studi di Bologna e all'École Pratique des Hautes Études – Psl Université, sotto la guida di Sonia Cavicchioli e Sabine Frommel.

Bibliografia

- AGOSTI 2005 = G. AGOSTI, *Su Mantegna, I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005.
- AGOSTI 2008 = B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.
- ALBERTI 1966 = L.B. ALBERTI, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966.
- ALCAMO 2019 = S. ALCAMO, *La verità celata. Giorgione, la «Tempesta» e la salvezza*, Roma 2019.
- BALLARIN 1962 = A. BALLARIN, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, in «Arte veneta», XVI, 1962, pp. 61-81.
- BALLARIN 1966 = A. BALLARIN, *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 244-249.
- BALLARIN 1968 = A. BALLARIN, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la villa di Luvigliano*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 115-126.
- BALZAROTTI 2021 = V. BALZAROTTI, *La Maniera a Bologna*, in *Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534-1584*, a cura di M. Ricci, Roma 2021, pp. 127-141.
- BAROLSKY 1969 = P. BAROLSKY, *A fresco decoration by Pellegrino Tibaldi*, in «Paragone», XX, 237, novembre 1969, pp. 54-59.
- BÉGUIN 1985 = S. BÉGUIN, *Disegni inediti di Nicolò dell'Abate per Palazzo Torfanini e un pezzo d'archivio dimenticato*, in «Prospettiva», 33/36, 1985, pp. 183-190.
- BÉGUIN 1995 = S. BÉGUIN, *Nicolò dell'Abate: favole, forme e pittura*, in *La Pittura in Emilia Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1995, pp. 148-168.
- BÉGUIN 2000 = S. BÉGUIN, *Sala dei paesaggi*, in *L'immaginario di un Ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati, V. Musesumi, Bologna 2000.
- BERGAMINI 1986 = W. BERGAMINI, *Nicolò dell'Abate (Modena, 1512 ca. – Fontainebleau?, 1571)*, in *Pittura Bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, 2 voll., Casalecchio di Reno 1986, I, pp. 269-338.
- CHATELET 1954 = A. CHATELET, *Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», XCVI, n. 615, giugno 1954, pp. 181-182.

- COLIVA 1993 = A. COLIVA, *Gli affreschi dei palazzetti di Poli e di Bolsena: Prospero Fontana nell'ambito delle committenze farnesiane*, in «Bollettino d'arte», 80/81, 1993, pp. 25-54.
- CORDELLIER 2005 = D. CORDELLIER, *Vita di Primaticcio*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, Milano 2005, pp. 20-31.
- CUOGHI 2009 = D. CUOGHI, *Una nuova "ricostruzione" del Camerino dell'Eneide*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, Rocca dei Boiardo, 10 maggio-11 ottobre 2009), a cura di A. Mazza, M. Mussini, pp. 121-129.
- DANIELE 2021 = G. DANIELE, *Prospero Fontana pittore di Giulio III del Monte: addenda agli anni romani (1550-1555)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 76, 2021, pp. 185-196.
- D'OLANDA 2003 = F. D'OLANDA, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003.
- DACOS 2001 = N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, nuova edizione accresciuta e interamente riveduta, trad. di M. Baiocchi, Roma 2001.
- DE GRAMATICA 2014 = F. DE GRAMATICA, "Vaghezza", "varietas" e "pretezza" nell'opera di Dosso Dossi al Castello del Buonconsiglio, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio-2 novembre 2014), a cura di V. Farinella con L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 253-275.
- DOSSO DOSSI 2014 = *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio-2 novembre 2014), a cura di V. Farinella con L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2014.
- FERRARI 2019 = S. FERRARI, *Una fonte per i disegni di paesaggi di Tiziano: prime riflessioni sui «Lusus» (1530) di Andrea Navagero (1483-1529)*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano 2019, pp. 27-47.
- FLAMMINGHI A ROMA 1995 = *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais de Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di N. Dacos, B.W. Meijer, Milano 1995.
- FORTUNATI PIETRANTONIO 1986 = V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana (Bologna, 1512 – Bologna, 1597)*, in *Pittura Bolognese del*

- '500, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, 2 voll., Casalecchio di Reno 1986, I, pp. 339-414.
- FORTUNATI PIETRANTONIO 2005 = V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Nota in margine al soggiorno bolognese di Nicolò dell'Abate: il paesaggio e l'antico*, 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. 133-137.
- GERE 1963 = J.A. GERE, *A Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio*, in «Master Drawings», vol. 1, n. 1, 1963, pp. 43-45.
- GLI AFFRESCHI DI PAOLO III 1981 = *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di F.M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, 2 voll., Roma 1981.
- GNANN 1991 = A. GNANN, *Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale in Rom: Die Ausmalung der Kapelle Fra Mariano del Piombos*, in «Arte Lombarda», n.s., vol. 98/9, nn. 3-4, 1991, Convegno Internazionale «Barocco Lombardo/Barocco Europeo», Villa Vigoni di Loveno di Menaggio, 2-5 aprile 1990, pp. 134-139.
- GOMBRICH 2003 = E.H. GOMBRICH, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 117-131.
- KOLSKY 1991 = S. KOLSKY, *Mario Equicola. The Real Courtier*, Genève 1991.
- L'IMMAGINARIO 2000 = *L'immaginario di un Ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati, V. Musumeci, Bologna 2000.
- LEONE DE CASTRIS 2001 = P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- LONGHI 1968 = R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti [1929]*, in *Edizione delle Opere complete*, IV. 'Me pinxit' e *Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 97-138.
- LONGHI 2019 = R. LONGHI, *Officina ferrarese. Seguita dagli «Ampliamenti» e dai «Nuovi ampliamenti»*, con uno scritto di D. Benati, Milano 2019.
- MALVASIA 1678 = C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi...*, tomo I, per l'Erede di Domenico Barbieri, in Bologna, 1678.
- MANCINI 1993 = V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano Dentro 1993.
- MANCINI 2003 = V. MANCINI, *Per Lambert Sustris disegnatore*, in «Arte veneta», LX, 2003, pp. 152-155.

- MEIJER 2005 = B.W. MEIJER, *Nicolò e il Nord*, 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. 147-153.
- MICHIEL 1884 = [M.A. MICHIEL], *Notizià d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di G. Frizzoni*, Bologna 1884.
- MOSTRA DI OPERE RESTAURATE 1980 = *Mostra di opere restaurate, secoli XIV-XIX. Dipinti e oggetti del Palazzo Comunale, del Museo Civico, della Galleria Campori, delle raccolte statali e del territorio*, catalogo della mostra (Modena, dicembre 1980-gennaio 1981), Modena 1980.
- NAVAGERO 1530 = *Andrae Naugerii patricii Veneti Orationes Duae, Carminaeque nonnulla, impraesum Venetiis, amicorum cura quam potuit fieri diligenter, Praelo Ioan. Tacuini, 1530.*
- NICOLÒ DELL'ABATE 1969 = *Mostra di Nicolò dell'Abate*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-20 ottobre 1969), a cura di S. Béguin, Bologna 1969.
- NICOLÒ DELL'ABATE 2005 = *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.
- OBERHUBER 1966 = K. OBERHUBER, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman [Exhibition]*, in «Master Drawings», IV, 2, 1966, pp. 170-182.
- OCCHIPINTI 2019 = C. OCCHIPINTI, *Sul termine «paesaggio» e sulla sua prima attestazione italiana (Fontainebleau, 1546). Note sugli inventari patri-moniali 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.
- OTTANI CAVINA 1970 = A. OTTANI CAVINA, *Il paesaggio di Nicolò dell'Abate*, in «Paragone», 245, luglio 1970, pp. 8-19.
- OTTANI CAVINA 1988 = A. OTTANI CAVINA, *Le sale affrescate da Nicolò dell'Abate*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 98-122.
- PERINO DEL VAGA 1966 = *Mostra di disegni di Perino del Vaga e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di B.F. Davidson, Firenze 1966.
- PERINO DEL VAGA PER MICHELANGELO 2021 = *Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del «Giudizio universale» nella Galleria Spada*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Roma 2021.

- POLIDORO CALDARA DA CARAVAGGIO 1978 = *Polidoro Caldara da Caravaggio*, I. *Disegni di Polidoro*, a cura di L. Ravelli, Bergamo 1978.
- ROMA E LO STILE CLASSICO 1999 = *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano 1999.
- ROMANI 2019 = V. ROMANI, *Dopo l'Arcadia. Aspetti e problemi del paesaggio dipinto nel secondo Cinquecento*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano 2019, pp. 115-131.
- ROMANI 1990 = V. ROMANI, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova 1990.
- ROMANI 1997 = V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Cittadella 1997.
- ROMANO 1991 = G. ROMANO, *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI* [1976], in *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1991 [1978], pp. 3-84.
- SAMBO 1986 = E. SAMBO, *In margine al Bagnacavallo Junior*, in «Paragone», 431-433, XXXVII, 1986, pp. 59-65.
- SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977 = *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli 1971-1977.
- SETTIS 1978 = S. SETTIS, *La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i commitenti, il soggetto*, Torino 1978.
- STOLLHANS 1992 = C. STOLLHANS, *Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro da Caravaggio: A New Look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Sixteenth Century Journal», vol. 23, n. 3, 1992, pp. 506-525.
- TOSINI 2008 = P. TOSINI, *Girolamo Muziano, 1532-1592. Dalla maniera alla natura*, Roma 2008.
- TURNER 1961 = R. TURNER, *Two Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Art Bulletin», vol. 43, n. 4, 1961, pp. 275-287.
- TURNER 1966 = R. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, N.J. 1966.
- VARCHI 1960 = B. VARCHI, *Lezione della maggioranza delle arti*, in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, I. *Vasari, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 59-63.
- VASARI 1966-1987 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- VITRUVIO 1997 = VITRUVIO, *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso, E. Romano, Torino 1997.

WINKELMANN 1995 = J. WINKELMANN, *Nicolò dell'Abate in palazzo Torfanini. La storia "pinta sul camino"*, in «Atti e memorie. Accademia Clementina», n.s., 33/34, 1995, pp. 25-29.

Didascalie

Fig. 1. Nicolò dell'Abate, *Alcina riceve Ruggero nel suo castello*, Bologna, Pinacoteca Nazionale. ©Pinacoteca Nazionale di Bologna, su concessione del Ministero della Cultura.

Figg. 2a-d. Nicolò dell'Abate e aiuti, Fregi della sala dei Paesaggi, Bologna, Palazzo Poggi. ©Università di Bologna | Sistema Museale di Ateneo | Museo di Palazzo Poggi | ph. Fulvio Simoni.

Fig. 3. Polidoro Caldara da Caravaggio, *Paesaggio con rovine*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 498 P.

Fig. 4. Lambert Sustris, Fregio della sala delle Figure all'antica, particolare, Luvigliano di Torreglia (PD), villa dei Vescovi. Foto dall'archivio dell'autore.

Fig. 5. Maarten van Heemskerck, *Ratto di Elena*, Baltimore, The Walters Art Museum, Acquired by Henry Walters with the Massarenti Collection, 1902.

Fig. 6. Domenico Zaga (?), *Commiato di Perseo*, Roma, Castel Sant'Angelo, sala di Perseo. Foto dall'archivio dell'autore.





2a



2b



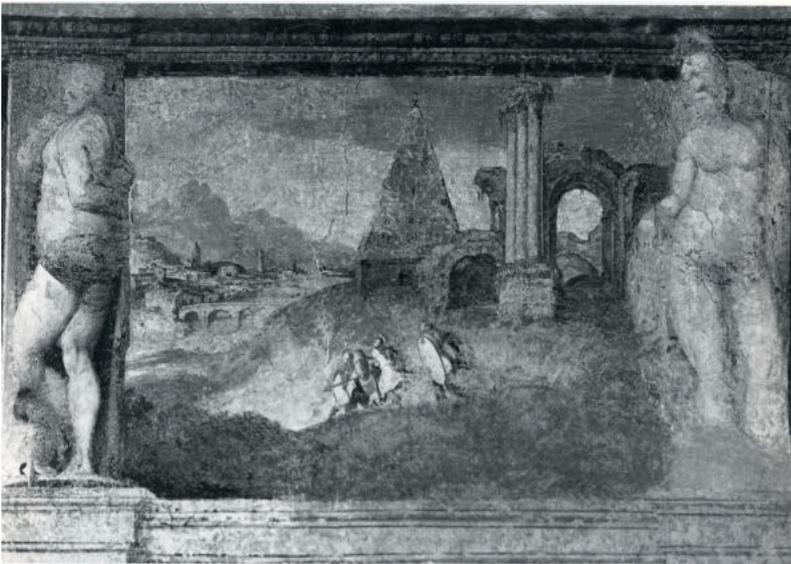
2c



2d



3



4



5



6