

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in STORIA DELL'ARTE

**Per Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi:
le Storie di Camilla**

Relatrice:

Prof.ssa Vittoria Romani

Laureanda:

Laura Rossi

Matr. 2096933

Anno Accademico 2024-2025

Ad Antonio e Soave, che mi hanno insegnato l'amore.

Vi sarò per sempre grata.

*A Lorella e Luigi, che mi riscoprono ogni giorno, creatura cangiante e immutabile,
rinnovando instancabilmente il sacro vincolo d'unione che mi ha donata al mondo.*

*A Lorenzo, che vigila sui miei passi indicandomi i sentieri meno accidentati,
senza nascondermi che per raggiungere la vetta bisognerà affrontare la salita.*

Cercherò sempre la tua mano, a modo mio.

A Giulia, che sorveglia gli aneliti del mio cuore, sapendo che "sono solo l'ombra della luce".

Custodisci i nostri ricordi, amica mia, i più belli devono ancora sorprenderci.

A tutte le anime gentili che hanno accompagnato la mia crescita negli ultimi anni,

vicine e lontane.

Vi porto nel cuore.

Ringraziamenti

La mia sincera gratitudine va all'amministrazione della città di Selvazzano Dentro, di cui sono da poco entrata a far parte, per l'accoglienza che mi è stata riservata nella composizione dell'attuale giunta in carica, nonostante il mio percorso di studi dovesse ancora volgere alla conclusione. La fiducia, la pazienza e le insostituibili qualità umane delle persone che mi sostengono in questo nuovo viaggio sono state il motore per raggiungere questo traguardo.

Ringrazio il Museo di Palazzo Poggi e l'Università di Bologna per avermi rapidamente fornito le riproduzioni fotografiche dei dipinti murali di mio interesse per la descrizione e illustrazione degli argomenti presi in esame dalla presente trattazione.

Un sentito ringraziamento va a Francesco Guidi, per aver appreso con entusiasmo i miei obiettivi di ricerca e averne incoraggiato lo sviluppo iniziale fornendomi suggerimenti di lettura essenziali a procedere nel lavoro. La sua partecipazione al seminario dello scorso 12 luglio "Da Modena alla corte dei Valois: nuove riflessioni attorno a Nicolò dell'Abate", organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, mi ha spinto a riflettere più approfonditamente sull'affascinante figura di Nicolò all'interno del panorama artistico italiano del Cinquecento.

Non posso non ringraziare, infine, Vittoria Romani per l'inesauribile pacatezza di spirito con cui ha saputo accogliere ogni mio dubbio e fare ordine nei miei pensieri, contenendo delicatamente l'irruenza dei miei slanci senza occludere la mia capacità di visione. Grazie per i suoi preziosi consigli di indagine e per le sue gentili correzioni, rimasti sempre indivisi dal senso di umanità con cui ha saputo accompagnare la mia ricerca, condividendone difficoltà e suggestioni, abbinando al rigoroso metodo di procedere verso la conoscenza la capacità di coltivare uno spirito contemplativo.

*Nullaque iam tellus, nullus michi permanet aer,
Incola ceu nusquam, sic sum peregrinus ubique.*

Né più una terra, né più un cielo mi resta
Di nessun luogo cittadino, sono pellegrino ovunque.

(Francesco Petrarca, *Epyst.* III 19)

*(...) advenit qui vestra dies muliebribus armis
verba redargueret.*

(...) è arrivato il giorno che smaschera le vostre parole
con armi impugnate da una donna.

(Virgilio, *En.* XI, 687-188)

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
1. NICOLÒ DELL'ABATE: UN "TROVATORE PADANO" AL SERVIZIO DI UN CARDINALE	8
1.1 Formazione	8
1.2 Al servizio delle corti: Scandiano, Soragna, Busseto e Sassuolo	19
1.3 Il fregio per i Conservatori di Modena e la pala per la chiesa di San Pietro	31
1.4 Il passaggio a Bologna	34
2. GIOVANNI POGGI E LA DIMORA BOLOGNESE	39
2.1 Il committente: "pater elegantiarum"	40
2.2 Palazzo Poggi	50
2.3 Pellegrino Tibaldi pittore: l'apprendistato romano e il classicismo bolognese	56
2.4 Nicolò dell'Abate: formazione "lombarda" e altre suggestioni	62
3. IL FREGIO CON LE STORIE DI CAMILLA A PALAZZO POGGI	79
3.1 Precedenti figurativi	79
3.2 Il mito delle Amazzoni: incursioni interdisciplinari tra fonti visive e riflessioni letterarie	105
3.3 Poesia per immagini: la narrazione virgiliana nella pittura di Nicolò. Descrizione delle pitture e proposte di confronto	119
3.4 Analisi stilistica delle pitture	149
CONCLUSIONI	153
TAVOLE	156
BIBLIOGRAFIA	192

INTRODUZIONE

Benedette le mostre, non foss'altro che per questo: ch  permettono di leggere con continuit  di tempo e di spazio il mondo creato da un artista. Il critico letterario ha sott'occhi lo svolgersi d'un poema, ma quello d'arte ha da spostarsi, vedere a distanza di tempo e di luogo, cio  a condizioni spirituali mutate, le opere d'arte. Un quadro,   ovvio, basta a se stesso,   un cosmo completo; ma metterne assieme parecchi significa prendere un completo possesso del creatore di quei mondi, penetrarne l'intimo sviluppo, avere una sicura testimonianza della variet  e dell'unit  allo stesso tempo del suo linguaggio figurativo.¹

Cos  il giovane Pallucchini recensiva sulla rivista «Ateneo Veneto» la grande monografica di Tiziano inaugurata il 5 maggio del 1935 a Ca' Pesaro, individuando in essa l'assoluta novit  offerta dalla visione dello stile tardo di Tiziano, sino a quel momento eclissato dalla critica come esito infelice di un'incendente cecit  nella pi  clemente delle ipotesi, di una demenza senile secondo le ricostruzioni meno indulgenti. L'unica nota di demerito mossa dallo storico dell'arte   riservata all'allestimento nelle sale di Ca' Pesaro voluto dall'allora direttore Nino Barbantini, reo di aver prodotto una dislocazione spaziale e cronologica delle opere che avrebbe interrotto l'unit  di lettura dei testi del maestro. E di testi ci pare non del tutto inappropriato parlare, volendo assecondare quella metafora usata da Pallucchini all'incipit del contributo per esprimere un paragone tra l'esperienza del critico letterario e quella del moderno fruitore di mostre.

In tal senso, l'esperienza di fruizione collettiva che si fa strada con le prime grandi mostre monografiche organizzate a Venezia (di cui lo stesso Pallucchini animer  il corso, curando la mostra sul Veronese del 1939), esperienza ritualizzata quasi alla stregua di un pellegrinaggio moderno negli intenti del direttore di Ca' Pesaro², travalica la limitatezza della singola opera d'arte, "cosmo completo" ma concluso in se stesso, favorendo l'incontro fisico dello spettatore con una moltitudine di

¹ R. PALLUCCHINI, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, in «Ateneo veneto», vol. 119, CXXVI (1935), 9, pp. 65-72 (ora in G. Tomasella (a cura di), *Il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre 1919-1944*, Treviso, Canova, 2005).

² Introduzione di N. Barbantini in: *Mostra di Tiziano: catalogo delle opere: Venezia, 25 aprile-4 novembre 1935*, Venezia: tip. C. Ferrari, 1935, p.11.

opere radunate nello stesso spazio, quasi a formare una costellazione, o poema, entro cui il singolo cosmo, o testo, è suscettibile di infinite riletture, a seconda della rete di relazioni e delle distanze che lo ridimensionano in rapporto all'insieme.

All'interno di un simile progetto espositivo non sorprende di incorrere in espressioni che fanno dell'artista "il poeta più ispirato"³, come accade in questo caso nel catalogo della mostra di Venezia, essendo il paragone tra pittura e scrittura già acquisito e reso fortunato nei secoli dalle *Vite* vasariane, testo cardine di tutta la letteratura artistica rinascimentale italiana⁴. Eppure, la forza dei ragionamenti di Pallucchini sull'unità di insieme spazio-temporale delle mostre come occasione di lettura dell'intera opera pittorica di un maestro, alla stregua di un poema letterario, esprime con sorprendente efficacia qualcosa che va ben oltre il semplice appagamento dei sensi come pratica di consumo estemporaneo dei prodotti artistici disponibili sul mercato o resi tali dalle aziende culturali: quello che interessa allo storico e alla storia dell'arte è, piuttosto, la ricerca di una sintesi visiva nell'esperienza di incontro con l'opera d'arte, da intendersi come operazione epistemologica quanto più possibile esaustiva rispetto all'attivazione di quella determinata opera nel suo contesto artistico, storico e sociale di riferimento e rispetto all'intera produzione del suo autore, non senza peccare in questo secondo intento di un'inclinazione tutto sommato ancora vasariana alla ricostruzione di una storia dell'arte ad andamento evolutivistico.

Tale aspirazione all'unità di spazio e di tempo precede, e non di poco, tanto la creazione dei musei pubblici quanto l'invenzione delle esposizioni temporanee, che la critica del nuovo millennio ha ribattezzato coniato la felice definizione di

³ Ivi, p.9.

⁴ Giorgio Vasari, *L'autore agl'artefici del disegno*, in *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*. Firenze, Giunti, 1568. Al di là del tradizionale rapporto di equazione istituito tra segno grafico e *ductus* pittorico, è interessante notare che, verso la metà del Cinquecento, nei circoli culturali e nelle corrispondenze personali divampò una polemica dai toni piuttosto accesi, con la quale ci si proponeva di rovesciare la gerarchia dei modelli artistici affermatasi nel corso del secolo, indicando nei modi di esecuzione della pittura la strada per la composizione letteraria: V. GHEROLDI, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, II ed. Bologna 2001, pp. 83-111.

“musei effimeri”⁵. In particolare, ci sembra che proprio tale volontà contemporanea di dominare il visibile, assistendo senza soluzione di continuità a una narrazione fatta di immagini, sia stata preceduta da una sensibilità moderna che nel Cinquecento italiano ha dato alla luce una produzione inedita, che il presente elaborato si pone lo scopo di approfondire attraverso l’elezione di un caso specifico all’interno di un filone di ricerca decisamente più esteso, di cui non ambisce certo a riassumere la complessità, e che riguarda l’“invenzione” del fregio dipinto a Bologna.

Naturalmente i presupposti teorici e le finalità espressive che diedero corpo a tale produzione non presentano elementi in comune con la domanda del mercato contemporaneo delle mostre e dunque la presente riflessione posta in apertura potrebbe sembrare inutilmente pretestuosa, se non fosse che, stando almeno al limitato giudizio della scrivente, l’esperienza estetica che ne derivava può essere letta come anticipatrice di quella sintesi visivo-narrativa che oggi, attraverso la rimozione di ostacoli fisici e la presentazione di sequenze cronologiche serrate, insistentemente si cerca di riprodurre e offrire alla sensibilità di un pubblico sempre più allargato nell’esperienza di fruizione dell’arte⁶. È, dunque, nostra premura qui sottolineare che se il sistema decorativo del fregio dipinto come sequenza narrativa continua trovò particolare fortuna nella Bologna del secondo Cinquecento fu per motivi di stretta contingenza storica: sul perché il mecenatismo locale favorì l’assorbimento di tali soluzioni narrative, frutto di una particolarissima ibridazione tra i modelli decorativi romani degli anni Venti e i preesistenti sistemi di autocelebrazione araldica del Quattrocento felsineo, esiste già una tradizione storiografica⁷.

⁵ F. HASKELL, *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven: Yale University Press, 2000.

⁶ Si pensi alla mostra ospitata dal 4 aprile all’11 giugno 2023 a Galleria Borghese, nel corso della quale si sono riunite per la prima volta in un’unica sede cinque delle dieci tele che componevano il cosiddetto *Fregio di Enea*, realizzato da Dosso Dossi tra il 1518 e il 1520 per il Camerino d’Alabastro del Duca Alfonso I d’Este a Ferrara. V. *Dosso Dossi. Il Fregio di Enea*, a cura di M. Minozzi, Electa, 2023.

⁷ Si veda quella indicata, a titolo d’esempio, da Boschloo nel capitolo IV del suo studio dedicato al tema del fregio dipinto a Bologna: A. W. A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell’Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984, pp. 95-110.

Sarà, piuttosto, nostro compito indagare in quale misura la committenza abbia contribuito alla scelta dei temi destinati a questi cicli e in relazione a quale tradizione iconografica preesistente. Nella fattispecie, oggetto della presente ricerca sarà un caso di cui si tenterà di delineare la singolarità all'interno del panorama dei fregi dipinti a Bologna e, più in generale, nel panorama artistico dei grandi centri di produzione coevi della penisola italiana: trattasi del fregio con le cosiddette *Storie di Camilla*, dipinte dal modenese Nicolò dell'Abate per una sala di Palazzo Poggi, residenza di famiglia del cardinale e protonotario apostolico Giovanni Poggi (1493-1556).

Ad oggi, lo stato della bibliografia sull'argomento vanta contributi di magistrale importanza, a partire dal catalogo monografico curato da Béguin (1969) e proseguendo con l'imprescindibile studio sui fregi dipinti a Bologna di Anton W. Boschloo (1984). Altri approfondimenti sono confluiti nei cataloghi dedicati alle pitture del Cinquecento bolognese, come nel caso del contributo di Wanda Bergamini su Nicolò dell'Abate, destinato al secondo volume a cura di Vera Fortunati sulla "Pittura Bolognese del Cinquecento" (1986). Un focus interessante per inquadrare l'argomento anche dal punto di vista storico è quello offerto da Anna Ottani Cavina in "Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna" (1988). Di fondamentale rilievo per inquadrare il soggetto della nostra ricerca, il saggio monografico di Giampiera Arrigoni, "Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana" (1982), adotta gli strumenti dell'analisi filologica per concentrarsi sull'iconografia tradizionale di Camilla e sugli elementi di originalità delle *Storie di Camilla* dipinte da Nicolò dell'Abate, confrontandole con le rappresentazioni precedenti nelle arti figurative e applicate di età antica.

Il volume curato da Vera Fortunati e Vincenzo Musumeci al termine della campagna di restauro delle pitture a Palazzo Poggi, "L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi" (2001), cerca di riassumere la complessa rete di rapporti personali e intellettuali che animarono la residenza del cardinale, esplorandone le possibili ricadute sui programmi decorativi delle sale e aggiornando le informazioni disponibili sullo stato conservativo delle pitture.

In tempi a noi più vicini, Davide Bigalli, Vera Fortunati e Vita Fortunati hanno proposto una rilettura delle pitture di Nicolò a Palazzo Poggi, considerate l'esempio emblematico di re-interpretazione moderna del mito delle Amazzoni, sotto la lente degli studi di genere, esplorano il mito di Camilla come simbolo di virtù e autonomia femminile.

In generale, sul fregio della *Sala di Camilla* a Palazzo Poggi sono stati prodotti molti commenti che pongono l'accento sull'adesione delle composizioni narrative ai versi virgiliani, ma restano tuttora aperti interrogativi iconografici, che si presume siano intimamente legati alla personalissima inventiva dell'artista, più che alle precise richieste di un consigliere iconografico. Da sempre, l'assenza di appigli documentari ha limitato la capacità di leggere l'impresa di Nicolò dell'Abate nel contesto di apertura del cantiere decorativo, che vide l'importante presenza di Pellegrino Tibaldi al pianterreno.

Sebbene la bibliografia da cui muove questa ricerca presenti solide basi, alcune aree di indagine restano meno esplorate, come il legame tra il tema virgiliano di Camilla e l'immaginario legato alla sua figura letteraria nella Bologna di metà Cinquecento.

La presente tesi, dunque, si propone di indagare le *Storie di Camilla* come espressione di una cultura artistica locale che coniuga tradizione e invenzione, aprendosi a considerazioni di natura stilistica e iconologica. Per ricostruire la genesi del fregio, l'iconografia e il significato delle scene dipinte, si è scelto di adottare un approccio strutturato in tre fasi, ciascuna corrispondente a un capitolo.

Nel primo capitolo, si traccia la formazione e il percorso artistico di Nicolò dell'Abate prima del suo arrivo a Palazzo Poggi, con particolare attenzione alle influenze padane e al contesto culturale che concorse a plasmare il suo stile. La traiettoria del maestro è analizzata attraverso un riesame della sua prima produzione a Modena e nelle corti padane, mettendo in luce le influenze giocate sulla sua pittura dai grandi maestri di area veneto-emiliana. Questa parte funge da ineludibile base di partenza per comprendere come Nicolò, sospinto da una crescente fama al servizio di prestigiosi committenti bolognesi, arrivi a interfacciarsi con la rara tematica virgiliana delle *Storie di Camilla*, disponendo di strumenti interpretativi e repertori figurativi originali, ma riconducibili a un preciso retroterra artistico.

Il secondo capitolo entra nel vivo del contesto storico e culturale della committenza, con un focus sulle possibili ragioni che spinsero il cardinale Giovanni Poggi a definire i programmi iconografici delle sue stanze e ad avvalersi di artisti di formazione e sensibilità diverse, ma affatto incompatibili, come Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate. Dopo aver delineato il profilo del committente in relazione agli equilibri di potere che regolavano i rapporti tra stati, il capitolo affronta la storia del suo palazzo bolognese, sia in termini architettonici che in termini decorativi. Lungi dal rifarsi al tradizionale binomio oppositivo proposto per leggere la discrepanza stilistica tra le sale affrescate da Pellegrino al pianterreno e quelle dipinte da Nicolò al piano nobile, la suddivisione del capitolo in paragrafi distinti per descrivere l'apporto dei due artisti si propone di evidenziare l'incontro di sensibilità decorative diverse, legate a tradizioni tecniche ed esigenze simboliche che trovano una nuova sintesi nella residenza di Giovanni Poggi.

Nel terzo capitolo, si sviluppa un confronto con i precedenti figurativi e letterari dell'*Eneide* virgiliana nell'arte rinascimentale italiana. Partendo da esempi significativi come il fregio di Dosso Dossi per il "Camerino d'alabastro" di Alfonso I d'Este, si tenta di ricomporre un quadro di possibili influenze sulle scelte narrative e compositive adottate da Nicolò a Palazzo Poggi. Questo percorso di analisi ha inteso mettere in luce il valore paradigmatico delle *Storie di Camilla* come esempio di quella scorrevolezza "libresca" che caratterizzerà i fregi dipinti nel secondo Cinquecento bolognese. Il capitolo si spinge a considerare il ruolo della stampa coeva e della letteratura moralizzata nel recupero moderno del mito di Camilla, senza trascurare le possibili aree di sovrapposizione tra il suo esempio letterario e le vicende biografiche del committente. La descrizione delle pitture assume un taglio episodico, addentrandosi nel testo pittorico e cercando corrispondenze e divergenze iconografiche rispetto al testo virgiliano. La riabilitazione del mito delle Amazzoni attraverso la vicenda letteraria di Camilla, emblema di castità e *pietas* cristiana, viene proposta come possibile chiave di lettura del tema del fregio.

In questo modo, l'elaborato si propone di superare la proposta accreditata da alcuni studi del passato secondo cui il tema delle pitture commissionate all'artista in questa sala sarebbe stato, negli intenti della committenza, totalmente avulso da qualsiasi forma di ammonimento, insegnamento o giudizio di elevazione morale,

configurandosi solamente come «ultimo raggio di una felicità laica e cortese in un'Italia ormai così tragicamente provata»⁸ dai rivolgimenti storici e politici che investirono la penisola italiana e l'Europa del Cinquecento.

Attraverso un'analisi che intreccia elementi artistici, iconografici e letterari, la tesi si propone, in sintesi, di dimostrare come il ciclo di Palazzo Poggi rappresenti un caso di massimo rilievo nel panorama dei fregi bolognesi, esprimendo il complesso dialogo tra committenza, cultura umanistica e tradizione pittorica.

⁸ G. Briganti, *La maniera italiana*, Editori riuniti, 1° ed. 1961, p.52.

Capitolo 1.

Nicolò dell'Abate: un “trovatore padano” al servizio di un cardinale

1.1: Formazione

Conformemente all'argomento che ci siamo prefissati di approfondire con il presente elaborato, a seguire verrà volutamente tralasciato il periodo della permanenza di Nicolò dell'Abate in Francia, dove si articola la produzione tarda dell'autore. Sarà bene, piuttosto, ai fini del nostro ragionamento, tentare di leggere la traiettoria artistica che portò il maestro emiliano a confrontarsi con l'assai raro tema virgiliano delle *Storie di Camilla* a Palazzo Poggi a Bologna, ripercorrendo la sua formazione dalle origini.

La solida pratica maturata in terra padana da Nicolò dell'Abate (Modena 1509? – Fontainebleau? 1571)⁹, prima della chiamata alla corte francese di Enrico II per affiancare Francesco Primaticcio nella decorazione della *Salle de Bal* (1554) e della *Galerie d'Ulysse* (1559-1560), assume, come spesso accade nella letteratura delle origini, contorni alquanto sfumati¹⁰. Può beneficiare, tuttavia, di contributi che, già a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, hanno restituito un quadro più chiaro

⁹ Le fonti modenesi divergono sulla data di nascita, che è contesa fra il 1509, suggerito da Forciroli, e il 1512, affermato da Lancillotti, anche se attualmente la critica privilegia la prima data. Si vedano FRANCESCO FORCIROLI, *Vite dei modenesi illustri*, a cura di Sonia Cavicchioni, Modena, Aedes Muratoriana, 2007, p. 161; TOMMASINO DE'BIANCHI, detto Lancillotti, *Cronaca Modenese*, vol. XI, a cura di Luigi Lodi, Parma, Fiaccadori, 1881, p. 233.

¹⁰ Per una bibliografia sull'attività di Nicolò alla corte di Francia, si vedano: S.BÉGUIN, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1960; S.BÉGUIN, *Niccolò dell'Abbate en France*, «Art de France», 2, 1962, pp.112-145; *Nicolò dell'Abate*, a cura di Sylvie Béguin, catalogo della mostra (Bologna, Palazzodell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Alfa, 1969; S.BÉGUIN, *Un peintre italien à la Cour de France: Nicolo dell'Abate*, «Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon», 1970/72, pp.53-55; *L'École de Fontainebleau*, a cura di S.Béguin, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972; *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau*, a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005; G. BRUSORI, *Nicolò dell'Abate in Francia: disegni e progetti decorativi. Proposta per un catalogo*, [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2022.

sugli sviluppi della pittura modenese nella prima metà del Cinquecento, a cui cercheremo di richiamarci in seguito.

Poco si sa del padre Giovanni, ricordato dal Lancellotti per aver praticato la modellazione di crocifissi in stucco con spirito di particolare devozione¹¹. Se, dunque, è stato naturale immaginare che l'apprendistato artistico del giovane Nicolò prendesse le mosse nella bottega paterna, un ruolo altrettanto significativo è stato quello tradizionalmente attribuito dalla letteratura artistica allo scultore modenese Antonio Begarelli (1499-1565)¹², che, secondo quanto riferisce il Tiraboschi, avrebbe iniziato Nicolò all'arte del disegno¹³. All'illustre concittadino sarebbe spettato il merito di aver trasmesso a Nicolò gli esiti più felici di una declinazione squisitamente padana della maniera moderna, identificata nell'ineguagliabile pittura monumentale di Correggio, in particolare nella morbida e soffusa rotondità delle figure umane e nel «gusto per gli scorci e i morbidi putti, tipici del grande maestro di Parma»¹⁴. Ricalcando un *modus operandi* che già nel Quattrocento toscano aveva animato sodalizi artistici noti grazie alle memorie vasariane, Lodovico Vedriani suggerirebbe, anzi, una derivazione delle soluzioni di Antonio Allegri in pittura dai modelli in terracotta dello stesso Begarelli, forniti per lo studio delle figure da eseguire di sottinsù e più precisamente per l'affollata composizione corale della cupola del Duomo di Parma:

Che più dipingendo il Correggio nel Duomo di Parma quelle tante storie, e con tante figure, il nostro Begarelli gli faceva i modelli di terra con atteggiamenti adatti al luogo, perché con proporzione avessero i suoi lumi, vedute et affetti, i quali poi il detto Correggio esprimeva in pittura; a; e quel sempre meraviglioso cornicione che fa stupire il mondo, fu formato prima di rilievo dal Bagarello, e poi conforme questo esemplare colorito da quel miracoloso pennello, tanto erano, come ho detto questi soggetti concordi insieme nell'operare a segno,

¹¹ Si veda nota precedente.

¹² M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (Tre altari in San Pietro a Modena)*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 17, 1982, pp. 57-75, p. 63; G. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

¹³ G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del serenissimo signor duca di Modena*, Modena 1786, pp. 10.

¹⁴ S. BÉGUIN 1969, p.19. Sul "binomio-fusione di pittura e scultura", nonché sul presunto debito delle figure abatesche verso la resa dei volumi in Begarelli, si veda: D. FERRIANI, *Un esempio di confronto tra pittura e scultura: Nicolò dell'Abate e Antonio Begarelli*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI 2005, pp. 57-65.

che disperando il Correggio di poter dipingere nella cupola la moltitudine delle figure, che vi andavano mostrando l'impossibilità di tirare, et accomodare gli uomini, putti, donne, e simili là sopra per cavarne gli scorci, e poi effigiarli di sotto in su, il Begarelli gli fece animo, e li formò tanto bene tutte le figure con suoi affetti, attitudini, arie, grazie, etc., che si richiedevano per quell'opera che poi le pennelleggiò ancor tutte, come si vede, e maravigliosissimamente così aiutato immortalò se stesso al sommo.¹⁵

Un rapido confronto non sembra, tuttavia, autorizzare l'individuazione di prestiti begarelliani nei citati affreschi parmensi: la politezza formale delle figure scolpite da Begarelli (fig.1) non trova alcuna apparente corrispondenza nella soffusa ariosità delle forme correggesche (fig.2). Si dovrà, quindi, assumere quanto tramandato dalla fonte secentesca come l'esito di una tradizione locale e lasciare aperto il problema delle reciproche influenze tra i due artisti. Del resto, l'offerta di modelli fittili da parte di artisti plasticatori ai colleghi pittori non sembra poter avallare la teoria di eventuali contaminazioni stilistiche.

A sostenere l'ipotesi, da assumere con cautela in assenza di evidenze documentarie, di una possibile influenza di Begarelli sul giovane Nicolò¹⁶ sono state le ridondanze formali nel trattamento monumentale delle figure e nella loro distribuzione spaziale all'interno della composizione scenica, aspetti per molti versi condivisi dal *parterre* locale di artisti formatisi alla luce delle epifanie raffaellesche in terra emiliana, prima fra tutte la *Santa Cecilia* giunta a Bologna tra il 1514 e il 1515 a segnare un «evento capitale per la storia della pittura in Emilia»¹⁷.

«Niuna città di Lombardia conobbe più presto di Modena lo stile di Raffaello, niuna città d'Italia o ne divenne più vaga, o ne produsse in maggior numero bravi

¹⁵ L. VEDRIANI, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri*, 1662, a cura di Eliana Monaca, *Fonti e testi di Horti Hesperidum*, 21, Roma 1016, p.99.

¹⁶ Nella sua tesi di laurea magistrale all'Università di Pisa, Flavia Cristalli ha indagato la prima attività di Nicolò dell'Abate leggendo tutte le opere del decennio 1530-1540 sotto la lente begarelliana: F. CRISTALLI, *Sulla prima attività di Nicolò dell'Abate, gli anni 1530-1548*, Pisa, 3 ottobre 2018, professori Vincenzo Farinella e Massimo Ferretti.

¹⁷ A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, *Regesti e apparati di catalogo* a cura di A. PATTANARO e V. ROMANI, con la collaborazione di S. MOMESSO e G. PACCHIONI, «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I», 2 voll., Cittadella (Padova), 1994-1995.

imitatori»¹⁸. Così Luigi Lanzi ricordava la rapida e fortunata ricezione modenese del classicismo monumentale e naturalizzante prodotto da Raffaello nei grandi cantieri romani di Giulio II e Leone X.

Tale ricezione nel caso di Modena poté avvalersi, non solo della circolazione di stampe e disegni come avveniva nel resto dell'Italia settentrionale, naturalmente in aggiunta alla conoscenza diretta delle opere di Raffaello approdate in terra emiliana, ma anche della suggestione prodotta dalle prove di un artista locale, divenuto allievo diretto dell'urbinate a Roma e successivamente rientrato in patria per trascorrere gli ultimi anni della sua vita. La figura di Pellegrino Aretusi (Modena ca. 1485 - Modena 1523)¹⁹, meglio noto come Pellegrino da Modena, resta una delle meno conosciute tra quelle dei grandi maestri del Rinascimento, ma il suo lavoro riflette l'importanza degli artisti regionali nel più ampio tessuto dell'arte italiana del Cinquecento. Il rientro del pittore a Modena sullo scorcio del 1522 e il consistente numero di commissioni che la nuova fama gli procurò in città anticiparono almeno di due anni le invenzioni di Giulio Romano, al servizio del marchese di Mantova Federico Gonzaga a partire dall'ottobre 1524, evento che segnò profondamente la diffusione del raffaellismo al nord degli Appennini²⁰.

A Roma Pellegrino aveva preso parte ai più importanti cantieri artistici diretti da Raffello, senza che questo escludesse il suo coinvolgimento in imprese laziali condotte in autonomia e per le quali la generosa dose di invenzioni raffaellesche a cui attinse ben dimostrano come egli avesse goduto di un libero accesso al materiale grafico del maestro²¹.

L'abate Lanzi, riferendosi alla cultura figurativa modenese di primo Cinquecento, coniò la definizione di "accademia del Munari", attribuendo proprio al ritorno di Pellegrino da Modena, a detta di Tiraboschi figlio del pittore Giovanni Munari, gli sviluppi di tutta la produzione pittorica successiva in città. Sulla base di osservazioni stilistiche, Lanzi rimetteva a tale circolo accademico la formazione di

¹⁸ *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, Tomo secondo, Prima parte, Bassano 1795-1796, p.304, <https://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf> (24 luglio 2024)

¹⁹ C. CONTI, *Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello*, Ancona 2023, p. 34.

²⁰ Ivi, p.141.

²¹ Ivi.

Giulio Taraschi, Gaspare Pagani, Girolamo da Vignola, Alberto Fontana e Nicolò dell'Abate, sottolineando come la somiglianza indicata dal Vedriani tra gli ultimi due fosse imputabile a un comune apprendistato presso Begarelli o, in alternativa, presso la scuola di Pellegrino, pur con le dovute distinzioni di stile: la produzione di Fontana poteva vantare «belle arie di teste e tinte da competere con Niccolò» denotando tuttavia «in tutto minor disegno, e talvolta non so che di rozzo e di pesante»²².

Prima di Lanzi, già Sebastiano Resta tracciando i primi passi dal giovane Nicolò sulla scena artistica modenese faceva il nome di Francesco Bianchi Ferrari, il più alto esponente della pittura modenese a cavallo tra Quattro e Cinquecento, pur riservando sempre un ruolo prominente all'influenza di Pellegrino, artefice della primissima diffusione del linguaggio di Raffaello in Emilia. Padre Resta, all'interno del manoscritto intitolato "Correggio in Roma", sosteneva l'ipotesi di una comune formazione di Correggio e Pellegrino presso Francesco Bianchi Ferrari e usava l'accreditamento del modenese nella bottega romana di Raffaello come argomento a sostegno della tesi antivasariana di non uno, ma ben due soggiorni di Correggio a Roma²³. Sempre nella bottega del Ferrari collocava, infine, la formazione di Antonio Begarelli.

Al rientro di Pellegrino a Modena, la città era già sotto il controllo di Leone X dal 1516 e il governo era nelle mani di Francesco Guicciardini, che allora ricopriva l'incarico di commissario pontificio. Ad accoglierlo ci fu l'inaugurazione di quello che ben presto si rivelò il più importante cantiere artistico dell'epoca, ossia l'abbazia benedettina di San Pietro, vero e proprio centro di aggiornamento della cultura figurativa modenese. La campagna decorativa promossa dai benedettini dopo la ricostruzione dell'edificio, intrapresa nell'ultimo quarto del XV secolo, vide il coinvolgimento delle più facoltose famiglie locali e delle maestranze più affermate in città.

Proprio dall'analisi dei tre principali altari conservati nella chiesa di San Pietro sorse nel 1982 un contributo di Massimo Ferretti, ritenuto ancora oggi un testo

²² *Storia pittorica della Italia...*, p. 305.

²³ Sulla formazione di Pellegrino si veda: CONTI 2023.

fondamentale nel riesame della cultura figurativa modenese di primo Cinquecento²⁴. In quella sede si aprivano per la prima volta dei confronti imprescindibili per comprendere l'evoluzione di quella «polarità fondamentale e caratterizzante» che modulerà «le novità ultime della maniera moderna» nell'opera di Nicolò: vale a dire l'incontro «fra il classicismo non intellettualizzante, naturalizzato di Begarelli e l'anticlassicismo fortemente concettualizzato di Dosso»²⁵.

A tale sintesi pervenne, in un modo che dovette contribuire non poco a formare il gusto di Nicolò dell'Abate, un artista rimasto a lungo conosciuto in via quasi esclusiva per le vicende attributive che legarono il suo nome a una delle pale esposte nella chiesa di San Pietro, la *Madonna in gloria col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Luca* (fig.4)²⁶. La tavola, commissionata a Gian Gherardo dalle Catene nel 1522 da Francesco Maria Castelvetro per la cappella di famiglia, venne sintomaticamente assegnata da Longhi a un giovanissimo Nicolò dell'Abate sul finire degli anni Trenta, ben prima insomma che la perduta tavola abatesca del 1547 col *Martirio dei santi Pietro e Paolo* (fig.5) trovasse posto sull'altare maggiore della chiesa, come si dirà in seguito²⁷.

Va ricordato che, entro il novembre del 1522, Begarelli aveva già licenziato la cosiddetta *Madonna di Piazza* per la facciata del Palazzo Pubblico, che pure avrebbe trovato la sua collocazione finale solo nel 1528²⁸. La pala di Castelvetro, a lungo oggetto di osservazioni stilistiche sull'opera di Gian Gherardo dalle Catene, in assenza di prove sugli esordi artistici dell'autore, in realtà arrivò a siglare il ruolo già significativo che egli rivestiva nella storia della committenza locale: nel 1518 il

²⁴ FERRETTI 1982.

²⁵ Ivi, p. 64.

²⁶ M. FERRETTI, *Dalle Catene, Gian Gherardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1986, vol.

XXXII, pp. 78-79.; C. CREMONINI, *Gian Gherardo dalle Catene. Aspetti della cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento*, Università di Bologna, a.a. 1991-1992. R.

LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, ried. In *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, p. 90.

²⁷ C. CREMONINI, *Prima di Nicolò. Cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento: Filippo da Verona e Gian Gherardo dalle Catene*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, pp. 34-35.

²⁸ M. FERRETTI 1982, p. 63; BONSANTI 1992, pp. 47-63, 123-130.

suo nome compariva in qualità di garante di Dosso Dossi nel contratto della pala di San Sebastiano per il Duomo, giunta a destinazione nel giugno 1522, vale a dire pochi mesi prima del contratto per la pala di Castelvetro²⁹. Una sequenza di eventi tanto serrata, restituita dal confronto tra i documenti di pagamento e le cronache dell'epoca, spiega in quale modo «l'improvvisa apparizione a Modena del classicismo naturalizzante, piano e sentimentale del Begarelli» si componesse perfettamente al «decollo anticlassico del Dosso»³⁰.

Lo stesso “strabismo culturale” si ritrova nella tavola di Pellegrino da Modena (fig.7) dipinta per la cappella della Santissima Pietà in San Pietro: nonostante la manifesta adesione all'invenzione della *Pietà* di Raffaello del foglio del Louvre (inv.3858) (fig. 6), la cui fortuna è attestata da numerose copie che ebbero precoce diffusione in Emilia, l'intonazione cromatica dell'opera sembra guardare, piuttosto, alla pittura di paesaggio diffusa in area emiliana da artisti come il Garofalo³¹.

Le esperienze romane, precedentemente maturate da alcuni degli artisti che in quegli anni rientravano in città, ampliarono senza alcun dubbio l'orizzonte culturale modenese del terzo decennio del Cinquecento, incunabolo delle ricerche artistiche del giovane Nicolò dell'Abate.

In questo panorama, un ruolo non propriamente marginale spetta a una coppia di fratelli pittori, Giulio e Giovanni Taraschi, che negli ultimi anni sono finiti al centro di un dibattito critico, animato da una divisione tra chi ritiene che fossero entrambi autori delle opere citate dalle fonti e chi, attraverso la disamina dei documenti e

²⁹ Sulle pale modenesi di Dosso, si vedano: FERRETTI 1982; HUMFREY 1998, pp. 6-8; C. CREMONINI, 2005, p. 40, nota 13. Per il contratto relativo alla pala di San Sebastiano, si veda: C. GIOVANNINI, *Notizie inedite sull'altare di S. Sebastiano e sul Presepio di Begarelli nel Duomo di Modena*, in O. BARACCHI, C. GIOVANNINI, *Il duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche*, Modena 1988, pp. 207-226.

³⁰ FERRETTI 1982, p.63. Sui rapporti tra Begarelli e dalle Catene si veda: BONSAANTI 1992, pp. 47-52, 57-61, 123-130.

³¹ In particolare, Cristina Conti, nell'importante monografia recentemente dedicata all'artista, propone un confronto con il *Crocifisso tra la Vergine e i Santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista e Vito* del 1522, conservata nella Pinacoteca di Brera: CONTI 2023, p. 147.

complice la perdita di molte di queste opere, ha avanzato il sospetto che dei due sia esistito solo Giovanni³².

A prescindere dall'intricata vicenda biografica, che non può certo diventare oggetto di analisi in questa sede, il rapporto tra Pellegrino e i Taraschi merita di trovare menzione tra gli ingredienti resisi indispensabili a fertilizzare il terreno in cui, di lì a poco, avrebbe germogliato l'esperienza di Nicolò.

Stando alle fonti, tale rapporto di collaborazione, la cui entità rimane di dubbia natura, si sarebbe realizzato nella decorazione pittorica dell'organo della chiesa di San Pietro, in lavorazione sin dall'agosto del 1523, ma inaugurato nel 1524, come ricorda l'iscrizione dipinta sulla cassa³³. Diversa è la data riportata su una delle due ante della cantoria, che registra il completamento della decorazione pittorica nel 1546, spostando decisamente in avanti le sorti dell'impresa. Lazarelli, benedettino e archivista del monastero, agli inizi del Settecento circoscriveva l'intervento di Pellegrino, sulla base di documenti allora disponibili e oggi dispersi, alla doratura degli intagli lignei, assegnando all'artista, secondo il giudizio di Cristina Conti, un ruolo sottodimensionato rispetto alle reali proporzioni che la fama di allievo di Raffaello doveva avergli procurato in città, una volta rientrato da Roma sul finire del 1522³⁴. La studiosa ritiene plausibile, anzi, che Pellegrino avesse fornito i disegni preparatori a Giulio, il quale lo avrebbe già affiancato nella capitale, come ricordava il Forciroli³⁵, appuntando a margine che: «Costui nel disegno et buona maniera del dipingere non fu niente inferiore a Nicolò dell'Abate, che viveva et fioriva nell'istesso tempo»³⁶.

Non sarà forse un caso che le ante d'organo, precisamente datate da due iscrizioni, una per ciascuna anta, che ricordano il giorno e il mese (29 marzo) e l'anno (1546)

³² A sostenere la seconda ipotesi sono stati: DUGONI 2006, p. 107; CAVICCHIOLI 2014, pp. 156, 162 nota 20; SILINGARDI 2019.

³³ Per una sintesi storiografica della vicenda, si faccia riferimento sempre a Cristina Conti: CONTI 2023, pp. 151-154.

³⁴ Ivi, p. 153.

³⁵ Autore degli *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium monumenta*, manoscritto redatto tra il 1586 e i primi del XVII secolo, in *TARASCHI, Giovanni*, a cura di Luca Silingardi, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 95* (2019): <[³⁶ CAVICCHIOLI 2007, pp. 52-53, 163-164. Cit. p. 163.](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-taraschi_(Dizionario-Biografico)/></p></div><div data-bbox=)

di esecuzione delle pitture, in passato siano state attribuite da una certa tradizione proprio a Nicolò³⁷.

A stabilire per la prima volta un legame tra i fregi istoriati dell'organo di San Pietro, le pale modenesi di Pellegrino e gli affreschi giovanili di Nicolò dell'Abate fu, ancora una volta, Daniele Benati, che incoraggiò dei confronti mai tentati prima: in particolare, tra i paesaggi dipinti negli sfondi della *Pietà* e della *Natività* e quelli realizzati da Nicolò nel 1935 negli affreschi conservati in collezione Fiordibelli a Reggio Emilia, provenienti da palazzo Casotti. La pala della *Natività*, all'epoca esposta sull'altare maggiore della basilica di San Paolo e oggi alla Galleria Estense, deve aver ispirato le figure femminili di Nicolò a Reggio, in particolare nel trattamento ovale dei volti, nelle sopracciglia profilate e nei nasi a cannula, negli occhi calanti e nelle orecchie sporgenti, oltre che nelle elaborate acconciature³⁸. È probabile che l'attività modenese di Giulio Taraschi, segnata dall'esperienza fatta nella bottega di Raffaello a Roma ed esemplata sulla maniera di Pellegrino, abbia favorito l'adesione di Nicolò a queste ed altre soluzioni formali.

Resta, invece, aperto il problema di come la presenza di un giovane Perino del Vaga (Firenze 1501 – Roma 1547) al fianco di Pellegrino nella Cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli a Roma possa aver influito sulla formazione del linguaggio pittorico di Giulio Taraschi, come lascerebbe intuire, nella decorazione del coro di San Pietro, la figura centrale del *Trasporto dell'Arca dell'alleanza*, dipinta con statuaria frontalità a rompere l'andamento degli altri personaggi del corteo, disposti a fregio: il volto barbuto, stagiato di profilo, mostra una forte affinità con una delle figure eseguite da Pellegrino per le *Storie di San Giacomo* della citata cappella (ca.1519-1520), forse su progettazione grafica di Perino³⁹.

³⁷ La citata tradizione attributiva è riportata da G. F. PAGANI, *Le pitture, e sculture di Modena*, Modena 1770, vedi: CONTI 2023, p. 153. Sull'organo, si vedano anche: D. FERRIANI, op. cit., p. 225, cat. 17a,b,c; S. CAVICCHIOLI 2006; EAD. 2014; EAD. 2015; SILINGARDI 2019.

³⁸ D. BENATI, op. cit., pp. 100-101, 126, nota 54.

³⁹ CONTI 2023, pp. 108-120; Si veda anche: IBIDEM, «Antonio Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello: la cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli a Roma», in «Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III», a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 70-82.

In ogni caso, bisognerà ammettere che «i Taraschi, pur rimanendo artisti di secondo ordine, si rivelano, dunque, un tassello utile per comprendere meglio come il linguaggio raffaellesco divulgato da Pellegrino fu rielaborato dalle successive generazioni di pittori locali (...)».⁴⁰

Non si può certo affermare, tuttavia, che Modena, al momento del rientro di Pellegrino da Roma nel 1522, fosse del tutto estranea al verificarsi di qualche sparuto ma significativo episodio di innesto di un certo raffaellismo, un raffaellismo maturo che avrebbe aperto le porte al “protobarocco padano” e che si spiegherebbe attraverso, non solo una conoscenza diretta della Madonna di Foligno, ma piuttosto una comprensione profonda del Raffaello giorgionesco attivo nella Roma di Agostino Chigi: l'*Apparizione della Madonna col Bambino e i santi Giorgio e Michele* di Dosso Dossi (1522) (fig.8), dipinta per la chiesa di Sant'Agostino a Modena, con la veste femminile rigonfia in alto a destra a creare un'enorme voluta, non si spiegherebbe se non alla luce del cartone dell'*Incendio di Borgo*, dove compaiono per la prima volta «i sommovimenti delle vesti e delle tende che si vedono nella pittura padana di quegli anni»⁴¹.

Per il Duomo di Modena, Dosso aveva già realizzato la Pala di San Sebastiano (fig.9), giunta in città entro l'estate del 1521 e messa in opera nel 1522. In questo caso, il «confronto a viso aperto» con la cultura romana si rivelava scopertamente nei modelli michelangioleschi, mediati dal colorismo veneto di Tiziano (datato al 1522 è anche il Polittico Averoldi della Chiesa dei Santi a Brescia): la pretesa liceità dell'avvio di una cultura di scambio con la capitale dell'arte doveva trovare forza nella consapevolezza della validità dell'offerta culturale promossa dalla corte estense, centro di potere inevitabilmente esposto alle ondate di stile che muovevano dal centro alla periferia, investendo in maniera difforme i territori soggetti al dominio delle corti padane⁴².

⁴⁰ CONTI 2023, cit. p.153.

⁴¹ BALLARIN 1994-1995, pp. 23-50.

⁴² *Dosso Dossi e le favole antiche: il risveglio di Venere*, a cura di ALESSANDRO BALLARIN e VITTORIA ROMANI, note introduttive di ANDREA EMILIANI e JADRANKA BENTINI, Cittadella (Padova), 1999, p. 16.

Alle citate pale, vanno aggiunte due ulteriori tavole realizzate dai fratelli Dossi per la cattedrale di Modena, già messe in opera nella prima metà del quarto decennio: l'una, andata distrutta a Dresda nel 1945, era la pala dell'*Immacolata Concezione*; l'altra, oggi conservata alla Galleria Estense, è la *Natività*⁴³.

Concomitanti all'arrivo di queste opere di magistrale importanza, le pale inviate da Correggio (c. 1489-1534) a Modena nel 1522 contribuirono a ridisegnare le sorti dell'intera vicenda figurativa padana degli anni avvenire. Oltre al *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del Louvre (ca.1526/1527), arrivarono in città la *Madonna di San Sebastiano* (ca.1524), dipinta per il nuovo oratorio della confraternita locale dedicata al santo, e la *Madonna di San Giorgio* (ca.1529/1530), commissionata dalla confraternita di San Pietro martire⁴⁴. Entrambe le pale, conservate oggi a Dresda, mostrano un impianto di spiccata ascensionalità verticale, frutto delle coeve ricerche pittoriche in area emiliana, tradendo pur tuttavia influenze diverse: se nella seconda abbondano elementi facilmente riferibili alla tradizione padana, e in particolare all'usanza mantegnesca di aprire scorci sul paesaggio, stabilendo un dialogo tra architetture interne e spazi esterni, lo stesso non si può certo ravvisare nella pala di San Sebastiano (fig.10), dove il dinamismo della Vergine, circondata di luce dorata e sospinta in avanti da un banco di nuvole, svela una riflessione profonda sui modelli raffaelleschi della *Madonna Sistina* e della *Madonna di Foligno*. Gli stessi modelli che nella pittura di Dosso di quegli anni si caricano di un colore ricco e di improvvise accensioni di luce, in Correggio si arricchiscono di un aspetto "protobarocco" nella gestione del dialogo con il pubblico: la circolarità degli sguardi e dei gesti interna alla composizione dell'opera non esclude il coinvolgimento del riguardante, che viene anzi incoraggiato a vivere le apparizioni divine in una dimensione tangibile, a metà tra cielo e terra, tra alto e basso. Considerato dalla critica come l'inventore dell'illusionismo pittorico, «una delle invenzioni più geniali, eppure meno studiate, degli artisti del Rinascimento», Correggio non era, in realtà, il solo che nell'Italia settentrionale di quegli anni sperimentava nuove soluzioni nella gestione del rapporto tra spazio pittorico e

⁴³ Nota n.13, in C. CREMONINI 2005, p. 40.

⁴⁴ D. EKSERDJIAN, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 15, 177-192.

spettatore, con particolare attenzione all'architettura che conteneva ambedue⁴⁵. A risultati affini pervennero artisti con aree di provenienza e formazioni anche molto diverse fra loro. Tra questi, vale la pena ricordare almeno Antonio de' Sacchis (Pordenone 1483 – Ferrara 1539), detto il Pordenone, presente in terra emiliana nei centri medio-grandi disposti lungo l'asse che collegava Parma a Piacenza, passando per Cremona⁴⁶.

A differenza di piccole entità politiche autonome come Scandiano, Soragna, Busseto, in cui si articolerà una prima stagione della carriera di Nicolò in Emilia, va considerato il ruolo geostrategico ricoperto dalla città estense di Modena, in virtù della sua posizione di particolare vicinanza a Parma, centro di produzione artistica imprescindibile per la formazione di Nicolò, grazie alla conoscenza dell'opera di Correggio (1489-1534), a cui si accompagnerà anche quella di Parmigianino (1503-1540), ben prima del suo approdo a Bologna nel 1547.

1.2: Al servizio delle corti: Scandiano, Soragna, Busseto e Sassuolo

Quale che sia stato il terreno di partenza del giovane Nicolò, le fonti ci tramandano la memoria di una prima commissione ricevuta già nel 1930 per la decorazione ad affresco della tomba del fiammingo Antonio Populier, membro dell'*entourage* militare di Carlo V a Bologna, nella chiesa di San Lorenzo di Porta Stiera⁴⁷.

Della produzione risalente agli anni dell'apprendistato modenese, tuttavia, la prima opera documentata ad essere confluita nel catalogo dell'artista è la decorazione ad

⁴⁵ J. SHEARMAN, *L'illusionismo del Correggio*, in *Funzione e illusione, Raffaello, Pontormo e Correggio*, Milano 1983, pp. 171-184.

⁴⁶ Per una bibliografia relativa alle esperienze dell'artista in Emilia: G. FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, 1939; G. FIOCCO, M. GRANDI, S. BENASSI, *Santa Maria di Campagna*, 1960; G. PANTALONI, *Affreschi e dipinti del Pordenone a Piacenza e Cortemaggiore*, 1978; I. FURLAN, *Giovanni Antonio Pordenone*, 1980; C. E. COHEN, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, 1980; C. FURLAN (a cura di), *Il Pordenone*, catalogo della mostra, 1984; C. FURLAN (a cura di), *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, 1985; C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988; C. E. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone between dialect and language*, 2 voll., 1996; A. CALLOGARIS, *Taccuino: considerazioni critiche su Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone*, 1997; F. BONI DE NOBILI, *Giovanni Antonio de Sacchis, Il Pordenone*, 2013.

⁴⁷ *Mostra di Nicolò*, p. 20.

affresco delle Beccherie di Modena, eseguita in collaborazione con il già affermato maestro Alberto Fontana (Modena? – 1558)⁴⁸. I pagamenti datano precisamente l'esecuzione dei lavori al 1537⁴⁹.

L'opera viene così ricordata da Vasari nella terza parte delle Vite, senza che si faccia menzione alcuna di Fontana: «Et oggi vive della medesima patria un pittore chiamato Niccolò, il quale fece in sua giovinezza molti lavori a fresco intorno alle Beccherie, che sono assai belli»⁵⁰. È noto che a suggerire il programma decorativo fu Tommasino de' Bianchi, detto de' Lancillotti, che nella sua *Cronaca modenese* riferisce i temi facciata per facciata: un quarto dell'edificio avrebbe descritto le attività dei Conservatori della Comunità⁵¹, unici committenti della fabbrica; un secondo quarto avrebbe accolto scene erotiche allusive alla funzione del preesistente edificio, che era «loco publico dale meretrice vulgarmente detto el bordelo»; a seguire donne velate in atto di penitenza, a testimonianza perenne della conversione delle donne di piacere alle attività di elemosina; infine, l'ultimo quarto destinato alla raffigurazione di animali da macello, in modo tale che si intendesse la destinazione del nuovo edificio⁵².

L'esordiente Nicolò non trova menzione nella suddetta Cronaca, dove la commissione ufficiale dell'impresa appare affidata unicamente a Fontana, allora con ogni probabilità beneficiario di una maggiore fama in città. Il coinvolgimento di Nicolò è emerso con forza in seguito alla pubblicazione, da parte di Adolfo

⁴⁸ W. BERGARMINI, *Nicolò dell'Abate*, in V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *La pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, p. 70; O. BARACCHI GIOVANARDI, *Regesti*, in D. BENATI, *Francesco Bianchi Ferrari*, Modena 1990, p. 182; D. BENATI, *ibid.*, pp. 24, 38 n. 5.

⁴⁹ G. MANCINI, *La vita e le opere di Nicolò dell'Abate nelle fonti d'archivio. Il periodo italiano*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p.511.

⁵⁰ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, pp.957-958 <https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf> (19 luglio 2024)

⁵¹ «Titolo di magistrati che, in antiche corporazioni e in certi comuni, curavano l'osservanza degli statuti o avevano incarichi amministrativi (...)», da 'Conservatore' in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/conservatore/>>

⁵² *Cronaca modenese di Tommasino de' Bianchi*, a cura di Rolando Bussi e Carlo Giovannini, vol VIII, Modena 2019, p.1537, < https://www.fondazioneidimodena.it/wp-content/uploads/2021/05/Vol.-8-Cronaca_Lancellotti_1536-1537.pdf > (22 luglio 2024)

Venturi, dei pagamenti registrati da un documento dell'Archivio Comunale di Modena, prova inequivocabile della presenza di Nicolò nel cantiere decorativo⁵³.

Le pitture (figg.11,12), traslate alla Galleria Civica di Modena in seguito al distacco e trasporto su tela avvenuto nel il 1798, sono state oggetto di analisi da parte di Pallucchini e Venturi, nonostante il cattivo stato di conservazione in cui si presentavano. In particolare, la figura di San Geminiano (fig. 13), sopraelevato su un trono di nubi dove, apposta ai suoi piedi, compare la firma dell'autore (*Abati Nic.*), affiancato da due aiutanti celesti nell'atto di reggere rispettivamente il pastorale e il modello della città, è stato riferito da Pallucchini a una chiara matrice settentrionale:

Il carattere di tutti questi affreschi è una grandiosità d'impianto formale che ci presenta un artista del tutto completo. L'accostamento al Parmigianino, così notevole nelle scene di concerto, è risolto su di un piano tanto più plastico, che sottintende la lezione di Giulio Romano e, specialmente nel S. Geminiano, del Pordenone.⁵⁴

Fin dalla prima commissione pubblica Nicolò dà prova, insomma, di essere pervenuto a una sintesi formale che qualifica i suoi interessi nel solco del dettato pordenonese, possibilmente assorbito mediante l'esempio di Girolamo da Treviso⁵⁵.

Tuttavia, il trattamento dei temi più scabrosi dettati dal Lancillotti, tra cui figuravano anche innocenti scene di concerto animate da dame e cavalieri, dimostra un'ulteriore sensibilità del giovane Nicolò relativamente alla pittura veneta coeva, che «sull'esempio di Dosso» avrebbe trasportato «il mito e la favola su un piano realistico, con un sentimento quasi romantico»⁵⁶. Si fa strada, dunque, anche il gusto per una certa realtà quotidiana in pittura, che troverà nella ripetizione del tema (quello dei cosiddetti *Concerti*) inaugurato all'esterno delle Beccherie e riproposto

⁵³ S. BÉGUIN, *Mostra di Nicolò* 1969, pp.47-48.

⁵⁴ R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma, Cosmopolita 1945, n.15, p.48, fig.16.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ Ivi, fig. 17.

nel fregio di Palazzo Pratonieri a Reggio Emilia, nella rocca di Scandiano e in Palazzo Poggi a Bologna uno sviluppo più maturo.

Resta il fatto che l'impresa modenese, oltre ad essere la prima documentata nella produzione dell'artista, segna un momento particolare della sua carriera, illustrando quel «percorso evolutivo che dal fregio decorativo continuo porta a quello narrativo per scomparti», lo stesso che verrà adoperato dall'artista una volta passato al servizio dei committenti bolognesi, tra cui il cardinale Poggi⁵⁷.

La partecipazione alla decorazione delle Beccherie dovette essere fonte di una crescente fama, se, nonostante le scarse testimonianze materiali sopravvissute allo scorrere del tempo e alle sue trasformazioni urbanistiche, la città natale di Nicolò accolse numerosi segni del suo esercizio pittorico e accresciuto prestigio sociale, come dobbiamo credere prestando fede alle fonti locali che ne serbano memoria, tra cui Lodovico Vedriani, che a più di un secolo dalla scomparsa dell'artista scriveva: «Se poi io volessi dir tutti i fregi, c'ha fatto nelle sale, e in molte camere di Modona pieni d'istorie sacre e profane sarei troppo lungo»⁵⁸.

Tra le opere conservate alle Galleria Estense di Modena, in passato attribuite a Gherardo delle Catene, sono state ricondotte alla mano di Nicolò la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Francesco, Chiara, Giovanni Battista e Lorenzo* (fig.14-16), di provenienza ignota ma riferibile all'inizio del quinto decennio del Cinquecento, e la *Crocifissione* (fig.17-18), il cui disegno preparatorio inizialmente attribuito a Bagnacavallo⁵⁹ indicherebbe un altro riferimento culturale indispensabile per comprendere la maturazione artistica di Nicolò, che nell'ampio orizzonte figurativo di riferimento nel nord Italia doveva tenere in grande considerazione quanto stava accadendo sulla scena artistica bolognese⁶⁰.

⁵⁷ L. MALAGUTTI, *La sagrestia cinquecentesca dell'abbazia benedettina di San Pietro a Modena*, in ATTI E MEMORIE Serie XI, Vol. XXXV *Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*, Modena 2013.

⁵⁸ *Raccolta dei pittori, scultori...*, p.110.

⁵⁹ C. BERNARDINI, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, in V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), op. cit., p.194.

⁶⁰ G. MANCINI, *Nicolò dell'Abate: dagli esordi alla prima maturità tra Modena e Parma*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p. 47-48. Il merito di aver restituito alla cultura figurativa bolognese il giusto peso nella formazione di Nicolò è da individuarsi nel fondamentale saggio di Daniele Benati, in cui è confluita l'attribuzione della Crocefissione

È nelle decorazioni a carattere profano, tuttavia, che Nicolò giunse ad esprimere liberamente la varietà di esperienze artistiche praticate negli anni giovanili, con una predilezione evidente per le soluzioni dossesche nel dispiegamento di paesaggi fantastici animati dalle narrazioni nostalgiche di una civiltà feudale in rapida decadenza, di un'aristocrazia colta tutta dedita all'inseguimento di una perduta civiltà cortese, finanche allo scopo di costituirne l'atto finale, il canto del cigno⁶¹.

La decorazione del cortile, della cosiddetta sala del Paradiso e del camerino dell'Eneide nella rocca di Scandiano, infatti, è un'impresa di poco successiva alla decorazione della facciata delle Beccherie di Modena, collocandosi intorno ai primi anni Quaranta del Cinquecento, vale a dire nel triennio in cui Nicolò aveva previsto di doversi assentare da Modena, sollevandosi da ogni possibile incarico cittadino: la sua presenza a Scandiano è documentata per la prima volta da un rogito del 13 febbraio 1540, termine *post quem* per inquadrare l'esecuzione del ciclo di affreschi commissionatogli dal conte Giulio Boiardo, principale fautore di un progetto di rinnovamento della rocca di famiglia⁶².

Gli affreschi che decoravano il camerino dell'Eneide, dopo un lento processo di decadimento che li portò a versare in pessimo stato conservativo, furono oggetto di stacco nel 1772 per volere del duca di Modena, Francesco III d'Este, che li fece tradurre nella Gran Sala del Palazzo Ducale di Modena, dove nel 1815 un incendio distrusse tre scene dell'Eneide, due lunette, un monocromo della fascia inferiore e otto figure femminili all'antica in origine sulla volta del camerino, come risulta dai disegni di Giuseppe Guizzardi e dalle incisioni di Antonio Gaiani e Giulio Tomba⁶³. Gli affreschi superstiti e in stato frammentario furono, allora, trasportati su tela da Antonio Bocolari e restaurati da Carlo Goldoni. Destinati a trovare la stessa collocazione degli affreschi per il Palazzo delle Beccherie di Modena all'interno

della Pinacoteca Estense al pittore: D. BENATI, *La decorazione pittorica. Il Cinquecento*, in *San Pietro in Modena. Mille anni di storia e di arte*, Modena 1984, p.109-111.

⁶¹ G. ANCeschi, *Il mondo cavalleresco di Nicolò dell'Abate*, in A. MAZZA (a cura di), *I luoghi di Nicolò dell'Abate*. Atti del convegno, Scandiano 10 giugno 2005, Novara 2007, p. 191.

⁶² G. MANCINI, *La vita e le opere* 2005, p.511.

⁶³ M. BINI, *Virgilio, l'Eneide e Nicolò dell'Abate*, in *Civiltà Mantovana* 136, Modena 2013, p.106.

della Galleria Estense, sono stati oggetto di studio di Diego Cuochi nell'avanzamento di ipotesi ricostruttive (fig.19)⁶⁴.

Nel camerino, un ambiente di modeste dimensioni (4 x 5,9 m, h circa 3,5 m) ma ispirato anche in questo alla lunga tradizione degli “studioli” medievali, l'aspetto dirimpante della decorazione trovava ragione nella scelta ambiziosa del tema, dal momento che di fronte agli occhi dell'avventore cinquecentesco si dispiegava il più esteso ciclo virgiliano del Rinascimento allora esistente⁶⁵:

(...) la novità dei soggetti tratti dall'Eneide, il fascino delle scene di paesaggio e di concerto, segnano una tappa importante nell'evoluzione di Nicolò, ormai del tutto padrone della tecnica dell'affresco; egli aveva saputo trarre dai modelli dosseschi, del Correggio e del Pordenone una sintesi personale in cui si dichiarano le sue qualità di colorista e di narratore, la capacità di comporre e di variare armoniosamente i motivi. Ha ormai conquistato un suo mondo personale, colto e aristocratico, il suo talento lo innalza sui mediocri pittori modenesi, come ad esempio i Taraschi.⁶⁶

Una volta di più sarà utile evidenziare che, nell'esperienza di Nicolò, nessuna distanza culturale si poneva fra soggetti antichi e moderni, storia romana e ozii contemporanei, essendo questi in un preteso rapporto di dialogo, a volte scopertamente messo in campo da committenti e consiglieri iconografici: del soffitto sopravvive l'ottagono (fig.20), originariamente posto al centro dello studiolo, raffigurante tredici dame e cortigiani affacciati a una balaustra, alcuni dei quali intenti a suonare strumenti musicali. Le fonti indicate come possibili modelli di ispirazione sono di area ferrarese, in particolare gli oculi del Garofalo nel palazzo del Seminario e di palazzo Costabili a Ferrara, ma di non minor conto vanno

⁶⁴ 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. Già Giambattista Venturi nel 1821 aveva proposto una ricostruzione, suddividendo il ciclo in quattro ordini sovrapposti, si veda: R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria Estense*, 1945, p. 49.

⁶⁵ E. LANGMUIR, *Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1976, Vol. 39 (1976), pp. 151-170, <<https://www.jstor.org/stable/751136>> (22 luglio 2024).

⁶⁶ S. BÉGUIN, *Mostra di Nicolò*, p.21.

considerate le imprese dei fratelli Dossi nel castello di Ferrara e in quello di Trento, nella libreria e nella camera del Camin nero⁶⁷. Infine, è stata citata anche la Sala della Scalcheria nell'appartamento di Isabella d'Este In Palazzo Ducale a Mantova⁶⁸.

Una prima approfondita analisi iconografica del ciclo fu condotta da Erika Langmuir, che ne condivise gli esiti in un articolo uscito nel 1976⁶⁹. Lo scopo dell'indagine era quello di tentare di definire meglio i rapporti degli affreschi di Nicolò con il poema virgiliano, dal momento che nessuno studio si era posto questo obiettivo, dopo aver rilevato l'adesione minuziosa della narrazione pittorica al testo letterario. Gli affreschi, nella proposta interpretativa della studiosa, andrebbero letti come una celebrazione della famiglia Boiardo, che si sarebbe avvalsa dell'umanista emiliano Sebastiano Corrado (1509? – 1556)⁷⁰, già protetto di Giulio Boiardo, come consigliere iconografico. Ai quattro livelli sovrapposti dello schema compositivo sarebbe corrisposto un graduale processo di pacificazione geopolitica, nel cui ruolo di garanti si sarebbero voluti rappresentare proprio i membri della famiglia: la fascia inferiore della stanza si componeva di dodici quadri a monocromo raffiguranti scene di battaglia, a indicare un'epoca di guerra tra eserciti rivali; un secondo livello comprendeva dodici riquadri, uno per ogni libro dell'Eneide, per ripercorrere l'impresa della fondazione di Roma e la nascita di una nuova civiltà, la stessa da cui la città di Modena rivendicava fieramente un rapporto di discendenza; il penultimo livello, di raccordo con il soffitto, era occupato da lunette, dove il legame simbiotico tra uomo e natura era risolto in scene di difficile interpretazione, ma sintomo di una ritrovata armonia nel feudo dei Boiardo; infine, la sequenza avrebbe trovato culmine nell'ottagono, dove i membri della famiglia circondati dai poeti e musicisti di corte avrebbero potuto rispecchiarsi come gli unici degni signori di Scandiano. I due consorti regnanti, in particolare, sarebbero chiaramente identificabili nella coppia formata dall'uomo con indosso il cappello piumato e dalla donna con le maniche larghe intenta a

⁶⁷ G. MANCINI, *Nicolò dell'Abate*, op. cit., p. 48.

⁶⁸ D. CUOGHI, *L'Eneide a Scandiano, una ipotesi iconografica*, in A. MAZZA (a cura di) 2007, p.119.

⁶⁹ LANGMUIR 1976.

⁷⁰ Ivi, pp. 169-170.

leggere da un libro aperto, forse proprio un'edizione contemporanea dell'Eneide: i ritratti dei due, secondo la ricostruzione di Langmuir, basata su di una attenta interrogazione della storia della moda, non possono considerarsi eseguiti dal vero all'epoca della decorazione del camerino, ma devono essere stati puntualmente copiati dai ritratti commemorativi del 1530, anno in cui il duca Alfonso d'Este concesse a Giulio la piena investitura della contea di Scandiano⁷¹.

All'autrice della prima fondamentale monografia su Nicolò dell'Abate non sfuggì di certo l'evidente correlazione tra il poema virgiliano, in gran voga nella prima metà del Cinquecento, e l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, che del mecenate di Nicolò alla rocca di Scandiano era lo zio naturale⁷². Sotto questa luce, la scelta del tema appare in omaggio a quella cultura umanistica avvertita come indispensabile, non solo ad accrescere la propria rispettabilità di regnante, ma anche a garantire l'esercizio del buon governo, illustrato dai quattro livelli decorativi in progressione verticale lungo le pareti della stanza. Giulio Boiardo, nipote dell'insigne letterato e autore dell'*Orlando innamorato*, nonché conterraneo di Ludovico Ariosto, non era certo insensibile al fascino e alla venerabilità del poema epico per antonomasia⁷³. Senza contare che al ciclo scandianese dovevano appartenere anche gli affreschi, andati completamente perduti, che ornavano il cortile d'ingresso sul lato nord della rocca e «che raffiguravano con tutta probabilità, quasi a chiudere il triangolo dei poemi epici all'interno dei quali si racchiudeva il suo interesse letterario, episodi e personaggi dell'*Innamorato*»⁷⁴.

Un'interpretazione diversa è stata avanzata da Cuoghi in relazione alla genealogia dei Boiardo, secondo antiche ricostruzioni discendenti dalla casata dei Bianchi, che

⁷¹ Ivi, p. 156. Più difficile, per via di una mancata corrispondenza anagrafica, sarebbe l'identificazione dei due coniugi nel doppio ritratto di Strasburgo, già attribuito a Dosso e ricondotto da Vittoria Romani alle esperienze modenesi di Nicolò, di poco precedenti all'apertura di una nuova stagione ritrattistica a Bologna: V. ROMANI, *Per Nicolò dell'Abate ritrattista*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 373-382.

⁷² BÉGUIN 1969, p.55.

⁷³ BINI 2013, p. 104.

⁷⁴ G. ANCeschi, op. cit. in A. MAZZA (a cura di) 2007, p. 197. Per una proposta identificativa con gli affreschi conservati alla Galleria Estense, si veda: D. CUOGHI, «*Ut pictura poesis*». *Versi cortesi e figure dipinte nella Rocca di Scandiano*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI (a cura di) 2005, pp. 67-75.

avanzava a sua volta la pretesa di trarre i natali da un mitico compagno di Enea, tra i fondatori della città di Albalonga⁷⁵. La centralità dell'episodio ispirato al canto ottavo dell'Eneide (fig.21) - in cui si narrano il sogno premonitore della fondazione di Albalonga e il prodigio della scrofa bianca - nel camerino di Giulio Boiardo si spiegherebbe, quindi, come una forma di nobilitazione dinastica, espressa dalla pretesa di individuare, attraverso l'artificio letterario e pittorico, le proprie origini familiari nel mito di fondazione romana.

Nelle scene virgiliane, i paesaggi diventano le matrici temporali della narrazione, contribuiscono alla costruzione di un ritmo: «Action is set within landscape as words are set to music»⁷⁶. La metafora musicale non è certamente fuori luogo, se si considera la familiarità della pittura di Nicolò con il tema dei concerti, tanto caro alla pittura veneta di primo Cinquecento, ma profondamente rinnovato nella sintassi chiara, nell'immediatezza delle scene di volta in volta dipinte da Nicolò con l'abitudine «di non varcare le soglie della introspezione, di non azzardare un'anamnesi del personaggio che scavalchi la sua più sensoriale apparenza»⁷⁷.

Per quanto concerne le lunette con scene di paesaggio del terzo livello decorativo a partire dal basso, sono state indicate come fonti le stampe nordiche, quale il *Virgilio* di Sebastian Brandt (1502), e le incisioni di scuola romana, particolarmente quelle legate alla presenza di Polidoro da Caravaggio nelle stanze vaticane, nella zoccolatura, cioè, della sala di Costantino. La scelta di far ricadere nel proprio repertorio un linguaggio classicista in senso archeologizzante, com'è quello di Polidoro, si spiegherebbe solo alla luce dei rapporti intrattenuti con Girolamo da Carpi e Biagio Pupini, esponenti di quel raffaellismo bolognese a cui gli studi confluiti nel catalogo della mostra su Nicolò del 2005 hanno assegnato una posizione prominente nella formazione del giovane Nicolò⁷⁸.

⁷⁵ D. CUOGHI, op. cit., p. 126.

⁷⁶ Ivi, p. 152.

⁷⁷ A. OTTANI CAVINA, *Il paesaggio di Nicolò dell'Abate*, in *Paragone*, 245, 1970, p.11. Sull'adesione delle figure abatesche ai canoni comportamentali promossi dai trattati del Cinquecento, con particolare riferimento al *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, e la musica come aspirazione colta al perfezionamento dell'anima, si veda: S. CAVICCHIOLI, *Musica e «bellezza dell'anima». La via della virtù nel fregio della Sala dei Concerti di Palazzo Poggi a Bologna*, in A. MAZZA (a cura di) 2007, pp. 127-144.

⁷⁸ G. MANCINI, *Nicolò dell'Abate*, op. cit., p.51.

Sempre al servizio di Giulio Boiardo, Nicolò decorò anche la sala del Paradiso, così denominata in seguito alle indagini condotte da Cuoghi, che nel 1994 le assegnarono non solo una precisa ubicazione al piano nobile dell'edificio, ma anche una ricostruzione, in seguito allo smembramento, del progetto iconografico originario, che avrebbe trovato il suo perno decorativo in un episodio letterario esemplato sulla lezione di Raffaello alla Farnesina Chigi e circolante nelle corti estensi attraverso stampe e incisioni⁷⁹: nello scomparto centrale del soffitto doveva campeggiare il *Convito degli dèi per le nozze di Amore e Psiche* (fig.22), la cui invenzione raffaellesca riverberò ben presto nelle declinazioni del tema proposte dagli allievi romani, e precisamente Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo a Roma e Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova⁸⁰. Del resto, come è stato osservato, fu proprio il classicismo romano del maestro urbinato a irrorare la rigogliosa produzione scultorea e pittorica emiliane degli anni Venti, a cominciare da quelle di Antonio Begarelli e Gherardo dalle Catene⁸¹. Se questo scomparto, di cui sopravvivono la metà delle figure, eseguite nel rispetto fedele della composizione originaria alla Farnesina, è stato attribuito concordemente alla bottega di Nicolò, lo stesso non si può dire convintamente delle sedici mezze figure di suonatori e suonatrici che occupavano i peducci della volta (fig.23-24)⁸². I profili eleganti, il disegno sottile e le ghirlande di frutta richiamano alla memoria gli abitanti delle volte di Correggio e Parmigianino, nonostante la lieve compromissione data dal cattivo stato di conservazione. Proprio i raffinati caratteri parmigianeschi dei musicisti hanno spinto la critica a spostare l'intervento dell'artista nella Sala del Paradiso in un momento successivo alla decorazione del camerino dell'Eneide, fatta salva la ricostruzione di Pallucchini che avrebbe voluto queste figure eseguite nel 1548, in seguito al trasferimento di Nicolò a Bologna⁸³. È stato, tuttavia, osservato da Giorgia Mancini che, al tempo del suo soggiorno scandinavo, Nicolò avrebbe

⁷⁹ D. CUOGHI, *Per la definizione dell'originale collocazione del camerino dipinto e del Paradiso nella Rocca di Scandiano, in Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'Antico Foro Boario, 5 marzo – 8 maggio 1994), a cura di J. Bentini, Venezia 1994, pp. 105-117.

⁸⁰ A. MAZZA, Schede delle opere, in A. MAZZA, M. MUSSINI 2009.

⁸¹ Ivi, p.47.

⁸² G. MANCINI, *La sala del Paradiso nella rocca di Boiardo a Scandiano*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p.290.

⁸³ PALLUCCHINI 1945, p. 58.

potuto addentrarsi senza grandi impedimenti, vista la parentela contratta per via matrimoniale tra le due famiglie, nella 'Stufetta' dipinta da Parmigianino all'interno della rocca Sanvitale a Fontanellato e, del resto, diversamente non si spiegherebbero alcuni caratteri della sua produzione giovanile⁸⁴.

Terminata l'impresa nella rocca di Scandiano, Nicolò venne chiamato in area parmense a dipingere la Rocca Meli Lupi di Soragna, a lungo riferita al catalogo di Parmigianino. Il termine *ante quem* delle pitture è il 1543, data della morte del feudatario di Soragna⁸⁵. Le profonde trasformazioni subite dall'architettura cinquecentesca impediscono una lettura agevole della presenza di Nicolò nelle stanze, che pure segnalano nei brani rinvenuti in fase di restauro la sua mano e quella di aiuti in fregi abitati ora da putti giocosi (fig.25), ora da fiere memori probabilmente della prima commissione svolta in collaborazione con Fontana alle Beccherie di Modena⁸⁶. I fregi si estendevano sopra le *Storie di Ercole*, tema che ritornerà nella Sala dei Concerti a Palazzo Poggi, «assunto a *speculum principis*, che con la ragione e la virtù vince sulle avversità della natura»⁸⁷. I modelli a stampa utilizzati da Nicolò e aiuti per le *Storie* sono di Agostino Veneziano su disegno di Giulio Romano e di Raffaello, oltre a quelli forniti da Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino⁸⁸.

L'impiego successivo di Nicolò ebbe luogo a Busseto, a seguito dell'incontro avvenuto in loco tra Paolo III e Carlo V, in data 21 giugno 1543. Dell'affresco commissionato a Nicolò in ricordo di quella visita oggi rimane solo una copia conservata al Museo Civico locale, mentre sopravvive quello della Chiesa di Santa Maria degli Angeli con *Cristo caduto sotto la croce e la Veronica*. Le figure condotte con quella «gran pratica e fondamento dell'arte»⁸⁹, che la critica di Nicolò

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Per la bibliografia relativa alle attribuzioni a Parmigianino e a quelle in favore di Nicolò, si veda la nota 5 dell'intervento di S. Béguin nel volume dedicato ai dipinti murali di Palazzo Poggi: S. BÉGUIN, *Sala di Camilla*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 143-155.

⁸⁶ S. BÉGUIN, *Nicolò dell'Abate: favole, forme, pittura*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano 1995, pp. 148-168, in part. p. 148.

⁸⁷ G. MANCINI, *La rocca Meli Lupi a Soragna*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p. 294.

⁸⁸ Si vede la scheda a cura di Laura Aldovini nello stesso vol., p. 295-301.

⁸⁹ F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657, Fonti e testi di Horti Esperidum, 5, Roma 2015, p.389. Il Malvasia, oltre a riproporre il già menzionato motivo della pratica («facilità, pratica e buona risoluzione veramente impareggiabile»), alludeva alla

accolse di buon grado e comune accordo fin dai tempi antichi, traghettarono l'attività dell'ormai ricercato *magister* modenese verso la produzione matura degli anni bolognesi. Non senza, però, altre tappe intermedie, di cui si darà brevemente conto di seguito.

Prima del suo rientro a Modena, la critica segnala la presenza di Nicolò nel castello dei Pio di Savoia a Sassuolo, ceduta dagli Este come feudo autonomo nel 1499, dove sarebbe stato impegnato nella decorazione della *sala di Orlando* e prova ne sarebbe una serie di disegni variamente riconducibili a temi cortesi, imperniati su soggetti di cavalleria medievale: trattasi delle cosiddette *Scene cavalleresche* conservate a Modena (libretto di disegni alla Biblioteca Estense Universitaria), Firenze (inv. 593), Parigi (inv. 20.746), Windsor Castle (inv. 1122), Monaco di Baviera (inv. 14.209) e Los Angeles (inv. 87.GG.41)⁹⁰. A questi si aggiunge, inoltre, una piccola tela di formato ovale conservata nella Galleria Estense di Modena (fig.26), in cui Massimo Pirondini nel 1982 ipotizzò di poter riconoscere l'unico dipinto di Nicolò superstita tra quelli registrati dall'inventario tardo secentesco del Palazzo di Sassuolo⁹¹. Convenzionalmente citata con il titolo di *Convegno amoroso*, la tela descrive il misterioso incontro tra una dama e un cavaliere, al riparo dagli sguardi indiscreti degli abitanti del contado, che si apre realisticamente sullo sfondo destro della composizione, incorniciata nella parte sinistra da una quinta boschiva

sprezzatura delle figure di Nicolò, dipinte «senza tanti studi e tanto stento», come le aveva ricordate nel “Sonetto in lode di Nicolò Bolognese” attribuito ad Agostino Carracci, non senza l'interesse di agganciare il modenese all'ambiente pittorico bolognese: C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Volume 1, Bologna 1678, p.158. Sul sonetto si veda: BÉGUIN 1969, p.44.

⁹⁰ Rif. Schede nn. 90 e 91 a cura di C. Garofalo, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, pp. 314-316.

Le prime notizie sulle perdute decorazioni di Sassuolo furono fornite da S. Béguin nel catalogo della mostra all'Archiginnasio: BÉGUIN 1969, pp. 89-90. Una proposta di datazione per l'intervento di Nicolò, suffragata da documenti inventariali e dal ritrovamento di un abbozzo di mappa sulle trasformazioni secentesche del castello, fu quella presentata da Massimo Pirondini, che individuò il 1545 come possibile data di esecuzione delle pitture scomparse: *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di M. Pirondini, Genova 1982, pp. 12-16 e 78-79.

⁹¹ Per una ricostruzione delle vicende storiche e dei problemi legati all'ubicazione degli ambienti sassolesi decorati da Nicolò, si veda: V. VANDELLI, *La “Sala grande” e l'appartamento d'Orlando nel castello dei Pio a Sassuolo. Qualche aggiunta su un'opera perduta*, in A. MAZZA (a cura di) 2007, pp. 73-94. Rif. Scheda n. 82 a cura di Gaetano Ghiraldi, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, pp.304-305.

che offre nascondiglio ai due personaggi⁹². Sfortunatamente, gli affreschi realizzati da Nicolò per Giberto II Pio sono andati irrimediabilmente perduti ed è altresì inutile ogni tentativo di ricostruzione dei soggetti originari, dal momento che gli inventari di famiglia, che ne fanno menzione fino al Settecento avanzato, tradiscono una memoria parca di informazioni descrittive⁹³.

1.3: Il fregio per i Conservatori di Modena e la pala per la chiesa di San Pietro

Il ritorno nella città di Modena segnò anche un ritorno alle imprese pubbliche, che videro Nicolò impegnato al contempo su due fronti: da un lato nella *Sala del fuoco* di Palazzo Comunale, per conto dei Conservatori, che gli commissionarono un fregio con le *Storie del secondo triumvirato*; dall'altro nella chiesa di San Pietro, al servizio dei padri benedettini di Modena, per cui dipinse una scena di martirio.

Richiamandosi all'*auctoritas* degli antichi, la magnifica comunità modenese intese recuperare gli episodi relativi alla guerra di Modena e alla storia del triumvirato del 44-43 a.C. così come trasmessi dalla versione di Appiano Alessandrino, indicata dall'illustre letterato Ludovico Castelvetro, che per l'occasione dovette rivestire il ruolo di consigliere iconografico⁹⁴. Il programma mirava probabilmente a istituire un parallelismo tra la Modena del Cinquecento e Mutina, liberata dal giovane imperatore Ottaviano dall'assedio in cui gli eventi scatenati dalla morte di Cesare l'avevano stretta. La ritrovata armonia sotto il regno di Ercole II d'Este, dipinto sul camino nelle vesti del suo mitico antenato intento a uccidere il leone di Nemea, probabilmente non era il solo riferimento alla storia contemporanea che si potesse individuare all'interno della stanza. La scena di maggior peso visivo (fig.27), posizionata sopra gli stalli dei Conservatori, mostrava l'accordo tra Augusto, Antonio e Lepido, con il quale si pose fine alle guerre civili inaugurando la nuova stagione imperiale: la critica ha evidenziato una possibile identificazione nei triumviri delle tre massime autorità sulla scena politica europea del tempo, vale a

⁹² Per un tentativo di scioglimento iconologico, si faccia riferimento a quanto riportato nella scheda precedente.

⁹³ *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di M. Pirondini, Genova 1982, pp. 12-16 e 78-79.

⁹⁴ E. LANGMUIR, *The Triumvirate of Brutus and Cassius: Nicolò dell'Abate's Appian Cycle in the Palazzo Comunale, Modena*, in *The Art Bulletin* vol.59, No. 2, 1977, pp. 188-196.

dire l'imperatore Carlo V, il re di Francia Francesco I e papa Paolo III Farnese. La narrazione assume la forma di un fregio all'antica in cui le figure principali emergono come bassorilievi, profilandosi su un fondo dove un paesaggio ampio accoglie numerosi gruppi secondari. I due piani narrativi risultano ulteriormente distanziati per via dell'adozione di un doppio sistema prospettico, frontale e a volo d'uccello. Originale sarebbe stata, dunque, non soltanto la scelta del tema proposto in pittura, senza precedenti figurativi noti, ma anche la fusione tra la tradizione del paesaggio veneto e le fonti romane, in prevalenza disegni e incisioni, dei modelli di rappresentazione della figura umana nell'arte romana antica⁹⁵. L'impresa risulta eccezionale almeno per una terza ragione, essendo la più documentata nell'opera di Nicolò dell'Abate, come sottolineò Erika Langmuir nell'accurato studio dedicato al fregio nel 1977⁹⁶.

A livello stilistico, è stato osservato che «la scrittura formale di Nicolò nel tempo dell'estremo soggiorno modenese» sancirebbe «il trapasso da una situazione immaginosa e neo-dossesca [...] ad una in cui le soluzioni riflettono gli stilemi formali del Parmigianino [...] svuotati però dalle implicazioni più astratte ed anzi ancorati in qualche modo alla terra, sia pure essa una terra favolosa e pagana»⁹⁷.

Come si diceva innanzi, la fama di frescante, unitamente a quella di pittore di storia sacra che doveva provenire dalle imprese qui brevemente ripercorse, senza pretese di esaustività per evidenti ragioni di spazio, valse a Nicolò anche una committenza prestigiosa nel principale cantiere di arte sacra aperto a Modena in quegli anni, meta di richiamo di tutti gli artisti più richiesti in città.

La partecipazione nello stesso cantiere che vide Begarelli al lavoro per il gruppo della *Pietà* e Gherardo dalle Catene al servizio di Francesco Maria Castelvetro è da rintracciarsi nella perduta pala avente per soggetto il *Martirio dei santi Pietro e Paolo* (1545-1547) (fig.5), messa solennemente in opera sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro il 28 giugno 1547. L'opera, già a Dresda e fatalmente colpita dai bombardamenti durante l'ultimo conflitto mondiale, oltre a mostrare

⁹⁵ F. PICCININI, *Nicolò e la magnifica comunità modenese*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p.85.

⁹⁶ LANGMUIR 1977, p. 188.

⁹⁷ OTTANI CAVINA 1970, p. 14.

un'inclinazione parmigianinesca, tradiva l'influenza del Pordenone, specie sotto il profilo dell'assimilazione della lezione correggesca nello scorcio delle figure, frequentata particolarmente dal maestro friulano negli anni piacentini, come attesta il disegno di Chatsworth (1530-1532) riferibile alla cupola della chiesa di San Francesco di Cortemaggiore con la figura di Dio Padre fluttuante in cima a un vortice di putti estremamente variati nelle pose⁹⁸. Quanto mai sintomatica dell'adesione di Nicolò al linguaggio di Correggio è la vicenda attributiva che ha avuto per protagonista un foglio conservato al Louvre, anche noto come *Studio per la figura di san Paolo* (inv. 5954) (fig.28)⁹⁹. Anticamente attribuito a Federico Barocci (Urbino, 1535?-1612), lo studio è stato a lungo identificato come copia da Correggio della figura di San Placido descritta nel *Martirio dei santi Placido e Flavia* (fig.29), dipinto per la Cappella Del Bono in San Giovanni Evangelista a Parma e oggi nella Galleria Nazionale. La corretta attribuzione del foglio a Nicolò e l'identificazione della figura con il san Paolo dipinto per la pala modenese della chiesa di San Pietro, anch'essa dedicata a una scena di doppio martirio, hanno permesso di riconoscere in questa colta citazione del maestro parmense, interpretata alla luce delle forme parmigianinesche e dei volumi dosseschi, una delle prove più mature dell'artista.

Si specifica che, ai fini del nostro lavoro, tali osservazioni sono funzionali a comprendere anche la tecnica pittorica acquisita dall'artista attraverso la frequentazione di modelli che, lungi dall'essere solo figurativi, agli occhi di un pittore emiliano di metà Cinquecento dovevano costituire il meglio della pittura murale nell'Italia settentrionale: fatta propria l'eleganza materica di Parmigianino, Nicolò aprì la sua pittura a un naturalismo che la tradizione veneta esprimeva attraverso una varietà di tecniche, esibite di volta in volta in base all'abilità esecutiva dell'autore, al valore riconosciuto alla sua attività artistica e alla resilienza di tradizioni operative diverse da quelle gerarchizzate nelle fonti teoriche¹⁰⁰.

⁹⁸ Mario di Giampaolo, Scheda n.49, in *ibidem*, p. 262.

⁹⁹ Per la relativa bibliografia si veda la scheda n.85 di Cristina Garofalo in in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p. 311.

¹⁰⁰ V. GHEROLDI, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in FORTUNATI, MUSUMESI (a cura di), 2001, pp. 83-111.

Esito di queste riflessioni tecniche e stilistiche, la pala per la chiesa di San Pietro è stata letta come «un ultimo tributo ai maestri dei suoi esordi», punto di arrivo di una ricerca ispirata, ma non prona, alla lezione dei grandi frescanti della terza maniera introdotta da Vasari nelle *Vite*: la libertà di Nicolò «è sempre stimolata dall'esigenza del racconto, dal gusto di descrivere storie meravigliose di battaglie, di vita aristocratica, città sognate in lontananza»¹⁰¹.

Sarà proprio l'ambiente bolognese della seconda metà del quinto decennio del Cinquecento, dominato dal gusto colto di una raffinata classe aristocratica, ad accogliere le straripanti invenzioni di Nicolò, ormai divenuto artista di acclarata fama, quasi pronto a travalicare i confini italiani alla volta della corte di Francia.

1.4: Il passaggio a Bologna

Non sono chiare le circostanze che, prima del passaggio definitivo oltralpe, portarono Nicolò dell'Abate a trasferirsi stabilmente a Bologna, dove diede inizio ad un'attività pittorica i cui termini temporali sono stati giudicati estendibili dal 1548 ai primi mesi del 1552 e comunque prima della testimonianza del padre Giovanni offerta dalla cronaca del Lancellotti, che data al 25 maggio di quello stesso anno la presenza di Nicolò in Francia e la sua richiesta di essere raggiunto dalla moglie e dai figli, prova incontrovertibile di una raggiunta stabilità economica e di una vivace occupazione artistica¹⁰². Non è difficile, tuttavia, immaginare l'attrattiva esercitata sulla categoria dei giovani artisti settentrionali emergenti da una città come Bologna, già teatro di importanti eventi, tra cui l'incoronazione di Carlo V e le prime sedute del concilio tridentino (1547)¹⁰³. Senza considerare l'aggiornamento artistico che nel quarto decennio del Cinquecento si registrò in città, in seguito all'arrivo degli esponenti della Maniera tosco-romana, *in primis* Giorgio Vasari e Francesco Salviati. L'assoluta dirompenza delle raffinatissime soluzioni ivi lasciate da Parmigianino, come il *San Rocco con un donatore* della

¹⁰¹ BÈGUIN 1966, p. 24.

¹⁰² *Cronaca modenese...*, XI, pp. 232-233.

¹⁰³ W. BERGAMINI, op. cit., p.93.

basilica di San Petronio (1527) e la cosiddetta *Madonna di Santa Margherita* (1529-1530), dovette indicare una riformulazione languidamente affascinante del canone classico e della grazia del divin maestro, informando specialmente l'arte di Salviati prima del passaggio a Venezia al servizio del patriarca Grimani (1539-1540)¹⁰⁴.

In passato è stato suggerito di misurare il contributo offerto da Nicolò al già prolifico mercato dell'arte bolognese attraverso tre parametri, che fungono anche da indicatori di originalità della sua opera in città: il primo è l'illustrazione fedele di testi raramente o mai rappresentati in pittura murale, attraverso il sistema della narrazione continua; il secondo consiste nella trasposizione su scala monumentale di motivi e schemi di rappresentazione presi in prestito dalle illustrazioni dei testi nelle arti minori, incluso il libro stampato; il terzo è l'uso inedito del paesaggio, sia come motivo concorrente alla costruzione della narrazione, sia come elemento indipendente da essa, al punto da spingere a parlare di una «scomparsa del polo narrativo»¹⁰⁵.

Scalare le opere di Nicolò dell'Abate a Bologna risulta problematico in assenza di certezze documentarie e in considerazione delle molte opere andate perdute. Dirimente è stata, quindi, l'analisi del dato stilistico, pur con l'avvertenza che una produzione di entità così considerevole in un arco temporale relativamente circoscritto, compreso tra il 1548 e il 1552, non poteva prescindere dal coinvolgimento di aiuti, specie in cantieri attivi in tempi ravvicinati, quando non addirittura sovrapponibili¹⁰⁶.

Non sarà possibile in questa sede prendere in esame tutte le fonti e le copie che ci informano sui cicli pittorici, nonché i singoli interventi, scomparsi dai palazzi patrizi bolognesi. Sarà, pur tuttavia, desiderabile, giunti a questa altezza della

¹⁰⁴ Si vedano: 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 Maurizio Ricci, Roma 2021, pp. 127-142; M. RICCI, *Quelli che vanno, quelli che restano. Sulla migrazione artistica da e verso Bologna nel Cinquecento*, in IBIDEM, pp. 41-72; *Graticola di Bologna di Pietro Lamo*, a cura di Marinella Pigozzi, con saggi di Fabio Chiodini, Mariangela Marchi, Giovanni Sassu, Bologna 1996.

¹⁰⁵ E. LANGMUIR, *Nicolò Dell'Abate at Bologna*, in *The Burlington Magazine*, Oct., 1969, Vol. 111, No. 799, pp. 634-637, 639. La citazione è in: OTTANI CAVINA, op. cit., p.16. <<https://www.jstor.org/stable/876102>> (30 luglio 2024).

¹⁰⁶ W. BERGAMINI, *I committenti bolognesi di Nicolò dell'Abate*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, p. 93.

carriera di Nicolò, aggiungere gli anelli mancanti a completare quella concatenazione di imprese licenziate a partire dalla prima formazione giovanile e fino al momento in cui l'artista si accinse a prestare servizio presso Palazzo Poggi. Tra le opere assegnate al periodo bolognese di Nicolò si ricordano: il Geroglifico dedicato all'elevazione al soglio pontificio, con il nome di Giulio III, del cardinale Giovanni Maria del Monte (7 febbraio 1550), dipinto all'esterno di palazzo Carbonesi in strada San Mamolo; lo stemma dipinto, sempre in omaggio al neoletto pontefice, con *L'arme con gl'Angeli che la sostengono*, nel porticato di Santa Maria dei Servi; *l'Adorazione dei Pastori* dipinta all'esterno di Palazzo Leoni, dove si è tentato di scorgere, seppur in cattivo stato di conservazione, la presenza di Nicolò e della sua bottega anche nei fregi dipinti per le stanze, con le storie dell'Eneide e della Guerra di Troia¹⁰⁷.

Sarà opportuno dedicare un'ultima riflessione a una delle due principali imprese accertate di Nicolò a Bologna, escludendo momentaneamente quella di Palazzo Poggi in strada San Donato, di cui si parlerà diffusamente nel capitolo che segue.

Se è vero che «l'importanza di Nicolò fu a Bologna fondamentale soprattutto nel campo della decorazione murale» è perché qui vengono adottate per la prima volta e «in anticipo sui Carracci, le originali soluzioni in cui si alternano elementi architettonici e grandi riquadri con figurazioni dipinte alla maniera veneta»¹⁰⁸. Tale sistema trova un momento di esemplare messa a punto nell'incorniciatura delle storie ariostesche di Palazzo Torfanini, della cui fabbrica l'origine è legata al nome del protonotario apostolico Bartolomeo, morto nel 1551. L'intervento di Nicolò, datato da Béguin intorno al 1548-1550, trova un importante precedente figurativo nei temi già descritti nella rocca di Scandiano, qui risolti nell'alternanza di storia antica e soggetti cavallereschi¹⁰⁹. Le *Storie di Tarquinio*, note solo attraverso le

¹⁰⁷ Ivi, pp. 93-99. Per l'attribuzione delle pitture murali a Palazzo Leoni, si veda: Nicolò dell'Abate e Lorenzo Sabatini in *Palazzo Leoni*, a cura di Elisabetta Landi, con immagini di Andrea Scardova, 5 giugno 2019, <<https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/mediateca-giuseppe-guglielmi/nicolo-dellabate-e-lorenzo-sabatini-in-palazzo-leoni.pdf/@@download/file/Nicol%C3%B2%20dell'Abate%20e%20Lorenzo%20Sabatini%20in%20Palazzo%20Leoni..pdf>> (30 luglio 2024).

¹⁰⁸ BÉGUIN 1966, p.25.

¹⁰⁹ Per una disamina delle fonti, si veda: S. CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in BÉGUIN, PICCININI (a cura di), 2005, pp. 101-115.

copie dei disegni di Domenico Fratta, erano ripartite in scomparti tra loro indipendenti, divisi da figure di divinità classiche affiancate da erme con drapperie¹¹⁰.

«Il risultato» della soluzione adottata a Palazzo Torfanini suddividendo la narrazione in episodi separati da finte architetture e figure monocrome «fu lo sviluppo di una nuova concezione del fregio che tanto avrebbe, in seguito, influenzato la pittura murale bolognese»¹¹¹.

All'interno dello stesso palazzo, un'altra stanza era decorata con episodi tratti dall'*Orlando Furioso*, poema che a quell'altezza del secolo era ampiamente frequentato nella produzione di arti applicate, specialmente in oggetti di arredo come le maioliche istoriate, ma che nella tecnica ad affresco dovette godere di una minor fortuna, geograficamente limitata alla terra emiliana che dell'opera ariostesca aveva costituito il primo bacino di diffusione. La precoce scomparsa delle favole dell'Ariosto dipinte da Jacopo da Bassano per il cortile di casa Dolfin a Rosà, ricordate da Carlo Ridolfi, seppur in uno stato già frammentario e senza alcuna sorta di indicazione iconografica, ha reso inaccessibile «uno dei primi esempi di trasposizione del testo in immagine», essendo le scene riferite dallo storiografo nel catalogo dell'artista al 1536, dunque ad un'altezza in cui la traduzione del poema in figura si limitava all'edizione illustrata di Nicolò Zoppino (1530 e 1536), di carattere artisticamente modesto¹¹². Di conseguenza, quello di Nicolò a Palazzo Torfanini resta il caso più noto di traduzione pittorica dell'*Orlando Furioso* ad affresco. In parte recuperati nel 1925, gli affreschi sono oggi conservati nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig.30-31), dove è ancora possibile ammirare l'architettura finta in pittura a dividere gli episodi, con arcate sorrette da pilastri ornati da festoni vegetali e marmi preziosi, alte semicolonne e grandi figure di nudi rese in bronzo dorato, atteggiate in pose che dimostrano la capacità di coniugare le torsioni michelangiolesche alla grazia di Parmigianino (fig.32-33). Tale congiuntura stilistica presupporrebbe la conoscenza, diretta o tradotta in forma

¹¹⁰ BÉGUIN op. cit., pp. 65-71.

¹¹¹ BOSCHLOO 1984, p. 18.

¹¹² F. CANEPARO, "Di molte figure adornato". *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano 2015, pp. 17-21.

grafica, dei modelli sistini, e ciò ha indotto una parte della critica a non escludere del tutto l'ipotesi di un viaggio di Nicolò a Roma¹¹³. È pur vero che, nell'esperienza bolognese, la decorazione di interni assegnata a un pittore di tradizione veneto-emiliana si accordava senza problemi, nella mente dei committenti, alla chiamata di esponenti del classicismo centro-emiliano, aggiornati sui linguaggi più moderni dei grandi cantieri romani, come avvenne a Palazzo Torfanini prima, dove oltre a Nicolò si ricordano Girolamo da Treviso e Prospero Fontana, e a Palazzo Poggi poi, nella suddivisione degli ambienti al piano terra e nobile tra Pellegrino Tibaldi e il modenese.

Altre osservazioni si potrebbero aggiungere a quanto si è scelto di raccogliere in queste pagine relativamente all'avvio e allo sviluppo maturo della carriera di Nicolò, allargando, ad esempio, il problema dell'inquadramento storico della scena artistica norditaliana agli equilibri di potere, al delicato assetto geopolitico in continua ridefinizione e al parziale adeguamento del pensiero umanistico ai dettami della Controriforma. Sperando di incontrare l'indulgenza del lettore, ci auguriamo che sarà possibile far ricadere queste note di contesto nel corso della seguente trattazione, che non intende sollevarsi dalle questioni di metodo e da eventuali affondi sull'evoluzione dei sistemi di credenze nel corso del secolo Cinquecento.

¹¹³ M. FAIETTI, *Modelli per comporre e parole da illustrare. Nicolò e la grafica*, in *Ivi*, p.161.

Capitolo 2.

Giovanni Poggi e la dimora bolognese.

Nessuna opera però eguaglia il complesso straordinariamente vario di Palazzo Poggi, per l'eleganza manieristica così ispirata delle Storie di Camilla, il lirismo della sala dei Paesaggi, e la grazia impareggiabile della così detta sala dei Festini: queste decorazioni raggiungono il vertice più alto del talento di Nicolò, del gusto e della misura della sua originalità.¹¹⁴

Così Sylvie Béguin nella prima monografia dedicata all'artista censiva gli interventi di Nicolò dell'Abate all'interno della residenza del cardinale Giovanni Poggi in Strada San Donato, attuale via Zamboni, «strada rinascimentale per eccellenza, in un momento storico in cui a Bologna l'edilizia privata è in grande fermento e la città ha assunto un ruolo di primo piano nella geografia politica dello Stato Pontificio»¹¹⁵.

Prima di avanzare un tentativo di sintesi degli studi che sono stati dedicati all'argomento, sarà opportuno indagare le circostanze che hanno reso possibile il compimento di tali imprese. Non si potrà, dunque, eludere l'importanza del ruolo svolto dal committente della fabbrica e dal suo *entourage* intellettuale, né tralasciare la presenza di altri artisti, primo fra tutti Pellegrino Tibaldi, senza i quali non sarebbe semplicemente possibile collocare l'opera di Nicolò in uno dei cantieri emiliani più innovativi degli anni Cinquanta del Cinquecento.

¹¹⁴ BÉGUIN 1966, p.23.

¹¹⁵ *L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, A. BACCHI, M. FORLAI (a cura di), Bononia University Press, Bologna 2019, p. 55.

2.1: Il committente: “pater elegantiarum”

La città di Bologna negli anni che seguirono alla cacciata dei Bentivoglio e all'affermazione del potere papale conobbe una ritrovata stabilità politica, che divenne occasione di ascesa sociale per tutti quei cittadini che, potendo disporre di fortune familiari accumulate con industria e attività commerciali di lungo corso, decisero di avviare interventi di rinnovamento e ampliamento delle proprie residenze urbane¹¹⁶. In alcuni casi, si decise per la costruzione di palazzi *ex novo*, i cui volumi e spazi di accoglienza comunicanti con l'esterno fossero in grado di solennizzare il prestigio del committente e la sua partecipazione alla vita pubblica della città¹¹⁷. Tali esigenze di rappresentanza erano, in fondo, il punto di arrivo di un accresciuto riconoscimento sociale della classe dirigente bolognese, il cui destino era ormai inestricabilmente allacciato a quello della Curia romana. Fu proprio la carriera ecclesiastica a consentire a cittadini di origini non aristocratiche di raggiungere posizioni elevate nel tessuto sociale e di contribuire al fasto e all'ornamento della città attraverso grandi imprese costruttive e decorative. Tale è la vicenda legata al nome di Bartolomeo Torfanini, protonotario apostolico come Giovanni Poggi (1493-1556) e prima di lui ambizioso committente di Nicolò dell'Abate: il palazzo di famiglia in via Galliera, costruito negli anni Quaranta del Cinquecento, fu uno dei primi cantieri che vide Nicolò attivo accanto ad alcuni tra i più noti artisti presenti in città, Prospero Fontana (1509 – 1597)¹¹⁸ e Girolamo da Treviso (1498-1544)¹¹⁹, autori dei perduti affreschi a monocromo con *Storie romane* che decoravano la facciata, come ricordato da Lamo¹²⁰:

¹¹⁶ S. CAVICCHIOLI, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna, Minerva, 2008.

¹¹⁷ BOSCHLOO 1984, p.97. Sulla funzione sociale ricoperta dall'architettura civile a Bologna, si veda: G. CUPPINI, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna 1974. Si vedano anche le schede a cura di Amedeo Benati in: *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri e G. Roversi, Bologna 1984.

¹¹⁸ Sull'aggiornamento degli estremi biografici dell'artista, si veda il volume monografico dato recentemente alle stampe da Giulia Daniele: G. DANIELE, *Prospero Fontana "Pictor Bononiensis" (1509-1597)*, De Luca Editori d'Arte, 2023.

¹¹⁹ F. GIORDANO, *Palazzo Torfanini: decorazioni pittoriche e vicende costruttive*, in «Il Carrobbio», XVII, 1991, pp. 183-192.

¹²⁰ *Graticola di Bologna...*, p. 29.

Il caso di Bartolomeo Torfanini non fu certamente isolato, e altri influenti personaggi della Bologna dei papi fecero costruire sontuose abitazioni di famiglie; uno fra tutti Giovanni Poggi, coetaneo del Torfanini, con il quale condivise un'origine borghese e una rapida carriera ecclesiastica, che lo portò a ricoprire importanti cariche come quella di collettore della Camera Apostolica, di nunzio presso l'imperatore Carlo V e di tesoriere papale, nonché ad accumulare un ingente patrimonio.¹²¹

Nato da una famiglia di recente aristocrazia senatoria, Giovanni era figlio di Cristoforo Poggi e di Francesca Quistelli. Il padre, di origine borghese, tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del Quattrocento era progressivamente arrivato a ricoprire cariche pubbliche che ne accrebbero lo status e il prestigio sociale, aprendo la sua famiglia al ceto municipale del governo bentivolesco. Ricordato già come cultore delle lettere, dote evidentemente trasmessa anche al figlio, divenne segretario di Giovanni II Bentivoglio, ricoprendo una posizione fortemente ambita dalla classe sociale in ascesa prima degli smottamenti politici che avrebbe causato la crisi e successiva capitolazione della dinastia dei signori di Bologna¹²².

Giovanni, dopo un primo viaggio di formazione in Spagna all'età di sedici anni, ricordato in funzione di un perfezionamento musicale nel suonare la chitarra, avrebbe fatto ritorno alla penisola iberica dopo il suo ingresso al servizio della Curia romana, avvenuto in seguito alla condizione di vedovanza contratta nel 1528, quando morì la moglie Ludovica Bibieni, dalla quale aveva avuto un primo figlio. In Spagna Poggi assunse l'incarico di commissario e subcollettore, svolgendo un ruolo di punta nell'accrescimento delle finanze pontificie¹²³. Nominato nunzio presso Carlo V nell'aprile 1534, Poggi riuscì a stabilire duraturi rapporti di fiducia con la corte imperiale, tanto da correre il rischio di cadere in discredito presso la Curia romana, di cui finì per incoraggiare una riforma interna sposando le posizioni imperiali che auspicavano una possibile soluzione conciliativa del conflitto

¹²¹ CANEPARO 2015, p. 55.

¹²² G. BRUNELLI, *Poggio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_(Dizionario-Biografico)/>) (16 settembre 2024).

¹²³ L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, V, Roma 1931, ad ind.

confessionale esploso in terra tedesca tra gli anni Trenta e Quaranta attraverso la diffusione delle confessioni riformate. La proroga della sua nomina a nunzio apostolico presso Carlo V, arrivata il 10 ottobre 1541, sembrava poter smentire le accuse di filo imperialismo ormai pendenti su di lui da diverso tempo, e, ciò nonostante, il marzo dello stesso anno fu segnato da un episodio piuttosto parlante nella biografia del Poggi, che venne sollevato dalla Dieta di Ratisbona per essere sostituito da Giovanni Morone e immediatamente richiamato a Roma. Prima del suo rientro in Italia nel 1549, continuò a occuparsi per tutto il decennio della Collettorìa di Spagna, alla quale avrebbe fatto ritorno anche in seguito all'elezione di Giulio III.

Il momento della creazione di Poggi a cardinale di Santa Romana Chiesa, anche grazie alle sollecitazioni di Carlo V, avvenne solo con l'instaurarsi del pontificato di Papa Giulio III (1550-1555), nonostante il lungo servizio reso a Papa Paolo III (1534-1549)¹²⁴. Una serie di ragioni potrebbe forse spiegare questa scelta in relazione al contesto politico ed ecclesiastico del tempo. In sintesi, si potrebbe ipotizzare un favoreggiamento di carriera diplomatica con finalità strategiche nella cura degli interessi papali: durante il pontificato di Paolo III, Poggi era principalmente impegnato in incarichi diplomatici di alto livello. Apprezzato per le sue capacità diplomatiche, fu reso protagonista di missioni politiche delicate e complesse, come le negoziazioni con Carlo V e il re di Francia Francesco I. Tra questioni finanziarie e dottrinali, dalla carica di collettore generale di Spagna, ottenuta nel 1529, arrivò a ricoprire in un solo decennio il prestigioso incarico di tesoriere della Camera apostolica (1541)¹²⁵. Contemporaneamente, su nomina di Paolo III aveva assunto la carica di vescovo di Troia, di cui non visitò mai la Diocesi, come facilmente intuibile osservando i suoi numerosi spostamenti in giro per l'Europa al seguito di Carlo V.

Come si è detto, tuttavia, la promozione alla porpora cardinalizia arrivò solo con Giulio III: dopo la morte del predecessore nel 1549 e l'elezione del 7 febbraio 1550,

¹²⁴ D. LENZI, *La fabbrica del Cinquecento: il palazzo di Giovanni Poggi, in Palazzo Poggi, da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 40-57.

¹²⁵ *L'Università di Bologna*, op.cit...

il neo pontefice nominò Poggi cardinale della Santa Chiesa Romana come ricompensa per la sua lealtà e per il servizio reso alla Chiesa. Giulio III, essendo stato vice legato e legato pontificio in Romagna, conosceva bene Poggi e lo apprezzava per il contributo che aveva profuso durante il Concilio di Trento, ragione che motiverebbe la decisione di conferirgli l'ambita carica di cardinale a sigillo della sua lunga carriera al servizio della Chiesa. Questa nomina, arrivata in un momento di stabilità, rappresentò il pieno riconoscimento del sostegno di Poggi alle politiche ecclesiastiche della Curia romana, nonostante gli stretti rapporti con la corte spagnola, divenuta sua sede operativa per molti anni, destassero legittimi sospetti di filo imperialismo, che inevitabilmente finirono per compromettere i suoi rapporti con l'ambiente romano.

Prima che tutto ciò accadesse, le celebrazioni bolognesi dell'ascesa al soglio pontificio del cardinale Giovanni Maria Del Monte si espressero attraverso imprese pittoriche di cui rimane memoria in due fogli attribuiti a Nicolò dell'Abate, conservati rispettivamente alla Pierpont Morgan Library di New York e al Département des Arts graphiques del Louvre, i cui soggetti sono noti come *Impresa di papa Giulio III con le figure della Fede e della Giustizia* (inv.1.50B) (fig.34) e *Stemma di Giulio III o Studio per il Geroglifico di Palazzo Carbonesi* (inv.5845)(fig.35)¹²⁶. Data la particolare occasione esecutiva, i disegni preparatori fotografano un momento specifico della carriera dell'artista, grossomodo sovrapponibile all'esecuzione delle pitture in casa Poggi, la cui proposta di datazione al 1550-1551 è stata concordemente accolta dalla critica, andando via via consolidandosi nello stato dell'arte¹²⁷.

Il geroglifico affrescato da Nicolò sulla facciata di Palazzo Carbonesi in via San Mamolo, parzialmente scialbato e poi distrutto nel terzo quarto del Settecento, nello studio preparatorio si caratterizza non solo per l'elevata qualità grafica

¹²⁶ W. BERGAMINI, *Nicolò dell'Abate*, in *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, pp. 269-338; D. CORDELLIER, in cat. exp. *Un siècle de dessin à Bologne. De la Renaissance à la réforme tridentine, 1480-1580*, a cura di Marzia Faietti e Dominique Cordellier, Paris, Musée du Louvre, 2001, n° 37.

¹²⁷ Risolutivi, rispetto al problema della cronologia degli interventi pittorici a Palazzo Poggi, sono stati i contributi di Maria Calì e di Vittoria Romani: M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980, p. 186; V. ROMANI, *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986, p. 206.

dell'invenzione e la stretta adesione ai modelli parmigianeschi e salviateschi, ma anche per l'originalità del soggetto, così descritto nel Settecento da Zanotti, quando era ancora visibile:

[...] il Sole col Capricorno montato da Giove fulminante, appaiono tre scogliosi monti, in sul maggiore dei quali è un'ara dove sta scritto nel mezzo: 'innocens manibus et mundo corde'. Sopra quest'ara splende il Pontificale Triregno, avendo a lati 2 corone di fronde e fiori intessute. In uno dei monti minori scorgesi il pegaso, e nell'altro un semplice cavallo da parecchi fanciulli montato, altri essendovene in atto di salirsi sopra ed alcuni a terra caduti - nel secolo poi oltre l'accennata bellissima donna che virtù rappresenta evvene un'altra pure gentilissima, ambedue reggenti una gran chiave e sotto si legge: 'dux virtus fortuna comes, mens conscia recti, /montibus is, petri sancta ad fastigia venit'.¹²⁸

La complessa iconografia del geroglifico è stata oggetto di analisi in un saggio di Sylvie Béguin del 1955, che mise la simbologia complessiva in relazione ai versi "innocens manibus et mundo corde", tratti dal *Salmo 24*¹²⁹: la rappresentazione del Sole e di Giove a cavallo del Capricorno indicherebbe l'influenza dei pianeti sulla vita degli uomini illustri; i tre monti alludono certamente al cognome di Giulio III, il cui stemma familiare, costituito da tre piccole montagnette, si ripete per tre volte anche nello scudo dell'*Impresa* ideata da Nicolò per il pontefice; il cavallo a cui si aggrappano tanti fanciulli senza riuscire a montarvi sopra, fatta eccezione per uno, sarebbe un'allegoria della Fortuna, confrontabile con un rilievo di Pietro Lombardo esistente a Padova in via Tadi; l'altare con i fuochi ardenti alluderebbe alla consacrazione; il triregno e le chiavi sorrette dalle fanciulle sono simboli del mandato pontificio, sostenuto dalle virtù; Pegaso rappresenta la fama che deriva dalla virtù¹³⁰. Dunque il significato d'insieme doveva essere il seguente: «sotto l'influenza positiva della stella che protegge gli uomini importanti [Sole/Giove in Capricorno], un uomo virtuoso che ha saputo dominare le passioni [cavallo da cui

¹²⁸ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, p. 13.

¹²⁹ S. BÉGUIN, *A lost fresco of Nicolò Dell' Abbate at Bologna in honour of Julius III*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVIII, 1955, 1/2, pp.114-120.

¹³⁰ E. FADDA, *Geroglifico o emblema? Un affresco perduto di Nicolò a Bologna*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI 2005, pp. 117-123.

tutti i fanciulli cadono tranne uno], giunto dai monti [tre monti], è stato consacrato [l'ara dei fuochi ardenti] papa a Roma [triregno e chiavi]; la fama derivata dalle sue virtù sarà immortale [Pegaso]»¹³¹.

Più facilmente intuibile è il significato dei simboli e delle allegorie del foglio a penna e inchiostro bruno conservato a New York, da mettere in relazione con un affresco eseguito da Nicolò per il portico della chiesa dei Servi e successivamente aggiornato «con due grandi e bellissimi Angeli del Pontefice Gregorio XIII», come ricordava Malvasia¹³². Lo scudo, coronato dal triregno e affiancato dalle allegorie della Fede e della Carità intente a incrociare le chiavi della Chiesa nella parte sommitale, rammenta, soprattutto nella resa stilistica, l'eleganza romana di Francesco Salviati e di Perino del Vaga, le cui invenzioni potevano trovare diffusione a Bologna tramite disegni portati con sé da quegli artisti, tra cui un posto di assoluto rilievo spetta certamente a Prospero Fontana, che spostandosi collegavano centro e periferia dello Stato Pontificio.

Tale fu la congiuntura in cui si trovò a operare Giovanni Poggi, committente e collezionista raffinato, oltre che esperto di archeologia, potendo disporre di un ingente patrimonio personale, frutto della sottile abilità di diplomatico svolta con instancabile zelo in un momento in cui la nunziatura rivestiva un ruolo di primaria importanza nella tutela degli interessi della Santa Sede, che gravitavano attorno alla ricomposizione di un assetto europeo gravemente compromesso dallo scisma luterano. E tuttavia, il prelado non fece mai mistero dei suoi sentimenti filoimperiali con la Curia romana: tali furono i sospetti che le sue simpatie per Carlo V influenzassero le risoluzioni politiche e le dispute dottrinali, che, alla vigilia della Dieta di Ratisbona, indetta per il 12 marzo 1541, venne sollevato dall'incarico di nunzio¹³³.

La sospensione della nunziatura ebbe come conseguenza il ritorno di Giovanni Poggi a Bologna, dove lo si ritrova alla fine di settembre del 1541, in occasione

¹³¹ Ivi, p. 119.

¹³² MALVASIA 1678, p. 158: <

https://archive.org/details/gri_felsinapittr01malv/page/n9/mode/2up > (7 ottobre 2024). Per la scheda dell'opera si veda: BÉGUIN, PICCININI 2005, p. 343.

¹³³ I. BIANCHI, *Giovanni Poggi nell'età di Bocchi*, in FORTUNATI, MUSUMECI (a cura di) 2001, pp. 33-45, in part. p. 36.

dell'ingresso trionfale di Paolo III in città. L'evento segnò profondamente la memoria dei bolognesi, configurandosi come un momento nodale nella storia locale: la sterminata profusione di risorse e l'allestimento di giganteschi apparati decorativi sono ricordati, per esempio, nella *Cronaca* di Giacomo Rinieri e soprattutto in quella che è servita da principale fonte visiva per l'esecuzione delle pitture che adornano le pareti della Sala Farnese in Palazzo Comunale, ossia le *Historie di Bologna* di Pompeo Vizzani¹³⁴.

La città di Bologna non era di certo nuova all'allestimento di complesse macchine effimere: tra le occasioni più alte, ricordate dalle cronache per la presenza di queste imponenti costruzioni sceniche, vi furono le celebrazioni per la visita di Carlo V nel 1530, quando l'imperatore venne incoronato da papa Clemente VII nella basilica di San Petronio¹³⁵. Questo fu un evento di immensa rilevanza politica, poiché segnava l'unione tra il potere temporale e quello spirituale nell'Europa dell'epoca. Per dare manifesta evidenza della solennità del momento, vennero coinvolte le maestranze più richieste tra quelle attive in città, ricordate dai cronisti dell'epoca per aver contribuito a realizzare archi trionfali, carri allegorici e decorazioni temporanee per le strade e le piazze di Bologna¹³⁶. Questi apparati avevano una funzione non soltanto estetica, ma anche simbolica, celebrando il potere politico di Carlo V e la sua unione con il papato. I grandiosi apparati effimeri realizzati in queste occasioni,

¹³⁴ Ivi, p. 37, note n.24, 25 p.43.

¹³⁵ G. SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007. La stessa accoglienza trionfale era spettata all'imperatore un anno prima nella Genova di Andrea Doria, dove il giovane Prospero Fontana ebbe probabilmente la possibilità di impraticarsi nelle arti plastiche e di avviare la sua attività di scenografo. È opinione di Giulia Daniele che non si possa escludere il coinvolgimento dell'artista anche nell'allestimento scenografico delle feste in onore di Giulio III celebrate a Bologna all'indomani della sua salita al soglio pontificio nel 1550: G. DANIELE, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore*, in *Horti Hesperidum*, Roma 2019, fascicolo I, nota n.4, p. 162. Sull'argomento si veda anche: L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 347-368.

¹³⁶ Si vedano: Girolamo Albertucci de' Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, a cura di A. Sorbelli, in *Rerum italicarum scriptores 2*, tomo XXIII, parte II, Lapi, Città di Castello, 1911-1929; *Romanzi di Giovanni Battista Pigna: divisi in 3 libri, ne quali della poesia e della vita dell'Ariosto si tratta*, Venezia 1554. È sulla base di fonti indirette che è stato ipotizzato un coinvolgimento di Nicolò dell'Abate nella progettazione e nell'allestimento di tali apparati, evidenziando la sua capacità di integrare elementi pittorici e architettonici in queste strutture temporanee. Sull'argomento si vedano anche gli importanti contributi di Anna Maria Matteucci alla ricostruzione di una storia degli apparati decorativi emiliani e l'influenza della scenografia e dell'architettura nelle celebrazioni storiche e artistiche a Bologna, specialmente in epoca barocca.

contrassegnati da magnificenza e monumentalità, includevano palchi decorati, prospettive illusionistiche, strutture allegoriche e, talvolta, anche complesse macchine mobili che rappresentavano temi mitologici o biblici. Fu questa destinazione, oltre a quella più propriamente teatrale, a favorire la penetrazione dello stucco come *medium* artistico nella tradizione plastica bolognese¹³⁷.

I citati festeggiamenti rappresentavano uno dei massimi esempi di come l'arte e la spettacolarità si fondessero per celebrare il potere politico e religioso dell'epoca: in questo senso, la rappresentazione visiva del ristabilito dominio pontificio sulla città, conclusa la breve parentesi bentivolesca del 1511-1512, passava attraverso la «costruzione dell'immagine di Bologna come seconda Roma» e lo stucco bianco all'antica, poco dispendioso, doveva servire magnificamente a questo scopo, evocando il doppio volto dell'Urbe, «quella antica, in via di riscoperta e di studio, e quella recente e contemporanea di Raffaello e dei suoi eredi»¹³⁸.

Non a caso si è parlato di Bologna e Ferrara come di città «reali-simboliche», a indicare la loro doppia natura: da una parte, luoghi fisici e storicamente connotati, con le loro specificità culturali, politiche e urbanistiche, dall'altra, città che in epoca moderna assunsero una dimensione simbolica più ampia, nel contesto dello sviluppo del teatro rinascimentale e barocco italiano¹³⁹.

Nella Bologna del tempo si sviluppò una cultura di erudizione allegorico-mitologica capace di influenzare tanto il gusto dei colti collezionisti borghesi quanto l'immaginario degli artisti. A promuoverne la diffusione fu la cosiddetta Hermathena, accademia fondata attorno al 1546 dall'umanista Achille Bocchi, che «riuniva, al di fuori dell'ufficialità dello Studio e al riparo da una censura ancora relativamente facile da aggirare nella conversazione privata, le punte più avanzate di una cultura decisamente sincretica quanto ad ambiti e a tradizioni culturali

¹³⁷ S. QUAGLIAROLI, *Materia e funzione dello stucco nel dialogo tra Bologna e Roma, dal terzo decennio del Cinquecento sino all'ascesa dei Carracci: l'antico, l'effimero, il cantiere decorativo*, in *Tra patria particolare...*, pp. 155-170.

¹³⁸ Ivi, pp. 156-157.

¹³⁹ Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 298-300; IBIDEM, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana, I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 419-463

accolte»¹⁴⁰. Pare che il cardinale Poggi, definito da Bocchi “hospitalitatis fons” e “pater elegantiarum” (symb. 116), avesse concesso a tale cenacolo di riunirsi proprio nelle sale al pian terreno del suo palazzo in strada San Donato, almeno fino a quando Bocchi non stabilì la propria residenza nel palazzo dell’attuale via Goito, costruito tra il 1545 e il 1565 su progetto di Jacopo Barozzi detto il Vignola, dove trasferì la sede dell’accademia: tra i suoi sodali si contavano figure di spicco nell’ambiente universitario locale, che, in assenza di una corte, rappresentava il principale centro di produzione culturale per la città di Bologna. Una personalità poliedrica come quella di Poggi, che della mediazione tra diplomazia, politica, dottrina e finanza aveva fatto la sua ragione di vita, si offriva *naturaliter* a protezione di questo gruppo eterodosso, composto di umanisti e naturalisti, diplomatici ed ecclesiastici, fin da subito posto sotto la protezione di papa Paolo III e patrocinato dal cardinal nipote Alessandro Farnese. Erano chiari a tutti i privilegi che derivavano alla città di Bologna dalla posizione periferica che assumeva tra i territori dello Stato della Chiesa e che la rendeva al contempo «provincia» e «capitale della cultura», zona franca «di una geografia politica e culturale per necessità tollerante, che contemplava confini mobili e valichi continuamente aperti» verso l’Europa riformata¹⁴¹. L’elaborazione di un codice culturale «non unilateralmente cristiano o pagano, giudaico e riformato; eterodosso agli occhi di molti, ma *catholicum*, e cioè universale, nelle proprie aspirazioni» poteva trovare giustificazione solo nella condizione di frontiera assunta da Bologna nel panorama dell’epoca e dalla mancanza di un governo diretto della Chiesa romana¹⁴². L’élite intellettuale riunita attorno a Bocchi, con il benessere del proprietario del palazzo,

¹⁴⁰ A. ANGELINI, *L’umanista, il pittore e il monsignore. Le immagini che disvelano “il peso delle cose più importanti”*, in *La Casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell’Accademia delle Scienze*, a cura di Walter Tega, Bologna 2021, pp. 15-30. Si veda anche: I. BIANCHI, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB 2012. Sulla figura di Achille Bocchi si vedano: A. LUGLI, *Le «Symbolicae Quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell’emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna 1982, pp. 87-96; E. S. WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993; S. COLONNA, *Arte e Letteratura. La civiltà dell’emblema in Emilia nel Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano, 1994, pp. 102-128; A. ANGELINI, *Simboli e questioni: l’eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell’Hermathena*, Bologna 2003.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 18.

¹⁴² *Ivi*, p.19.

era espressione di un sapere sincretico in perfetta sintonia con le tendenze dell'umanesimo europeo. La presenza di questo circolo rese la dimora in strada San Donato un vivace centro di dibattito culturale e di innovazione artistica. Infatti, quella «compagnia di giovani veramente gentiluomini», come li ricorda Giovanni Battista Pigna¹⁴³, si distingueva per la presenza di artisti come Pellegrino Tibaldi, Prospero Fontana, Sebastiano Serlio e Giulio Bonasone, coinvolti non solo nella costruzione grafica degli emblemi di Bocchi, che poteva contare sulla consulenza di Andrea Alciati, autore del primo fondamentale repertorio illustrato di immagini allegoriche del Rinascimento (noto con il titolo di *Emblemata*, edito per la prima volta nel 1531), ma anche nell'azione di diffusione di tali immagini, incise in rame da Giulio Bonasone. Il risultato di tale operazione furono i cinque libri delle *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ledebat libri quinque* (1555), composti da centocinquantuno epigrammi e altrettante illustrazioni.

Sembrerebbe riconducibile a Prospero Fontana, autore del ritratto di Bocchi posto in apertura dei libri e ricordato da Malvasia come «amico di quel gran letterato»¹⁴⁴, l'invenzione del simbolo CXVI (fig.36) dedicato al Cardinal Poggi, che ritrae il prelado e i suoi commensali agghindati secondo la moda aristocratica del tempo, esattamente come i personaggi ritratti da Nicolò dell'Abate al piano nobile dell'edificio¹⁴⁵. Come è già stato rilevato, per questo disegno Fontana ricorse a uno stratagemma compositivo, la tavola disposta in obliquo a creare una diagonale di lettura, che è possibile ritrovare nelle *Storie di Salomè* dipinte dallo stesso Fontana per la volta della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore, la cui soluzione deriverebbe a sua volta da una attenta osservazione delle decorazioni realizzata da Vasari per San Michele in Bosco¹⁴⁶.

Dall'incisione di Bonasone, tratta dal disegno di Fontana, alle spalle del padrone di casa è chiaramente visibile una porzione di caminetto, forse proprio quello affrescato da Tibaldi per la Sala di Ulisse con un tema piuttosto desueto, ma riconducibile a Luciano di Samosata, fonte molto frequentata da Bocchi: l'affresco

¹⁴³ V. Nota n. 14, cit. p. 100.

¹⁴⁴ MALVASIA 1678, vol. I, p.79.

¹⁴⁵ I. BIANCHI, op. cit., si veda la riproduzione del simbolo a p.34.

¹⁴⁶ Ivi, p. 33.

mostra Minerva, riconoscibile dai suoi attributi tradizionali come lo scudo e la lancia, nell'istante in cui assiste Prometeo che si impossessa furtivamente del fuoco della sapienza divina, un mito classico che simboleggia la trasmissione della conoscenza all'umanità¹⁴⁷. L'episodio, insieme ai restanti affrescati sul soffitto della stanza, rientrava in quel gioco di «sovrapposizioni autobiografiche che sfumano il sincretico Bocchi sul conciliativo Poggi», sigillando l'amicizia che lega Minerva a Mercurio, entrambi protettori dell'eroe Ulisse, e svelando la stretta relazione tra il sapere che smaschera la frode e “la prudenza che doma le mostruosità dei vizi” (symb. 127)¹⁴⁸.

2.2: Palazzo Poggi

Il prestigio sociale ed economico raggiunto da Poggi a Roma ancor prima dell'avvio dei lavori di ammodernamento del palazzo bolognese, voluti dal fratello Alessandro, gli aveva già garantito il possesso di due proprietà nella capitale: la residenza in campo Marzio e la vigna fuori porta del Popolo, che avrebbe abilmente ceduto al pontefice pochi mesi prima della sua nomina a cardinale, per l'edificazione della nuova villa papale, oggi sede del Museo Nazionale Etrusco¹⁴⁹.

Giovanni venne eletto cardinale da papa Giulio III nel 1551, a due anni dalla morte del fratello Alessandro, cui dovette subentrare come unico responsabile nei lavori di ampliamento e decorazione della principale residenza di famiglia, affacciata su strada San Donato¹⁵⁰. Con l'avvio del cantiere decorativo nelle sale del palazzo ebbe inizio anche quello della cappella Poggi nella vicina chiesa di San Giacomo

¹⁴⁷ Per un'approfondita analisi iconologica dell'episodio, in relazione al cenacolo di Bocchi a Palazzo Poggi, si veda: ANGELINI 2021 p. 20 e ss.

¹⁴⁸ Ivi, p. 26.

¹⁴⁹ Y. STROZZIERI, *Pellegrino Tibaldi architetto in Palazzo Poggi a Bologna*, in “*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*”. *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di A. M. Ambrosini Massari; V. Balzarotti; V. Romani, Ancona 2021, pp. 117-127.

¹⁵⁰ V. FORTUNATI, *I dipinti murali di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla metà del Cinquecento*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 15-31.

Maggiore: dopo essere rientrato a Bologna, tra l'inizio del 1550 e la fine del 1551, Pellegrino Tibaldi dovette portare avanti le due imprese parallelamente¹⁵¹.

Pietro Lamo nella sua guida di Bologna riconosce la paternità della fabbrica cinquecentesca di palazzo Poggi esclusivamente a Bartolomeo Triachini, architetto locale già impegnato in altri cantieri della città, ma la vicenda attributiva si è complicata con l'acquisizione di maggiori dati stilistici e documentari, che hanno spinto la critica ad assegnare un ruolo progettuale anche a Pellegrino Tibaldi¹⁵². In particolare, dopo essere intervenuto nella decorazione pittorica delle sale al pian terreno dell'edificio tra il 1550 e il 1551, Pellegrino avrebbe trascorso un periodo di assenza da Bologna, per rientrare in città all'inizio degli anni Sessanta, una volta conclusi gli impegni anconetani. A questa altezza si è suggerito di far risalire il suo contributo a quella che è considerata la sezione più originale della fabbrica, ossia il cortile. Questo spazio, discostandosi notevolmente dal corpo dell'edificio affacciato su via Zamboni, ha spinto Deanna Lenzi a confermare l'attribuzione del primo nucleo del palazzo al Triachini e a proporre per il cortile, contrassegnato da caratteri architettonici decisamente più aggiornati sulle ricerche moderne, un architetto diverso, da identificare con Pellegrino Tibaldi o Galeazzo Alessi¹⁵³. L'ipotesi di una diretta responsabilità progettuale di Pellegrino è stata proposta anche da Vera Fortunati, in considerazione della forte risonanza, messa in evidenza da Wanda Bergamini e Deanna Lenzi, tra gli elementi architettonici dipinti per la Sala di Susanna e i profili delle finestre del cortile del palazzo¹⁵⁴.

Pur assumendo tutti i limiti che derivano dallo stato di incompiutezza del manoscritto di Pietro Lamo conservato all'Archiginnasio di Bologna, incompiutezza che dovrebbe esimere il lettore moderno dall'«interpretare talune

¹⁵¹ Si vedano: V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «Cose del cielo»*, in *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale*, Nr. 5, Padova University Press, Cittadella (Padova) 1997, pp. 22-23; IBIDEM, *Problemi di michelangioloismo padano: Tibaldi e Nosadella*, in *Quaderni di Storia Arte Moderna*, Nr. 1, Roma 1988, pp. 36-37 nota n.91; IBIDEM 1986, p.206.

¹⁵² *Graticola di Bologna...*, p. 94, si veda bibliografia in nota n.151.

¹⁵³ D. LENZI 1988a,b; IBIDEM, 2011.

¹⁵⁴ V. FORTUNATI, *La decorazione delle sale di Susanna, di Davide e di Mosè*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 127-128. L'attribuzione del fregio, a lungo oscillante tra Tibaldi e Nosadella, è stata interamente ricondotta al secondo da Vittoria Romani: ROMANI 1988, nota n. 77, p. 29.

manca» come forme di censura»¹⁵⁵, un elemento utile alla datazione dei lavori di completamento del cortile è fornito proprio dalla testimonianza del bolognese, che nel 1560 non fece alcun cenno a questa parte del palazzo, nonostante si caratterizzi per elementi che dovevano risultare di forte originalità nella Bologna dell'epoca.

Via San Donato, un tempo tra le più aristocratiche della città, portava ancora i segni delle rovine del Palazzo Bentivoglio, devastato dalla rivolta popolare del 1507, e tuttavia la sua bellezza era innegabile, con i maestosi palazzi Malvezzi e Magnani, la chiesa e il portico di San Giacomo. All'interno di questo scenario, Palazzo Poggi, con una facciata improntata a un rigoroso senso del rettilineo, armonioso e unitario, dissimula quasi del tutto l'irregolarità della pianta. Nonostante l'influenza del classicismo, la facciata evoca la sobria eleganza dei palazzi quattrocenteschi, con un solo piano e un portico sostenuto da colonne. Sopra di esso, splendide finestre architravate, un fregio semplice e oculi ovali, tipici dello stile bolognese, che offrono al contempo luce e decoro.

Al suo interno, Tibaldi si dedicò con maestria a integrare la struttura originaria con il nuovo edificio, forse progettando anche lo scalone che conduce al piano superiore. Ancora di dubbia attribuzione, il cortile centrale, famoso per l'ampiezza dei loggiati e l'armonia delle linee, presenta in maniera ricorrente lo stemma della famiglia Poggi: sei colline sormontate da una stella luminosa. Sebbene il territorio bolognese non sia famoso per materiali pregiati come pietra, granito o marmo, nei secoli il semplice laterizio è servito agli artisti per dare vita a opere di grande bellezza e durevolezza. Anche Tibaldi seppe probabilmente trarre il massimo risultato da tali risorse, ma il suo genio in questa sede superò di molto l'impegno in veste di architetto. Infatti, come noto, con una schiera di artisti coevi, si impegnò ad affrescare molte delle sale presenti a palazzo, lasciando ai posteri una preziosa testimonianza del gusto e della raffinatezza del nobile proprietario dell'epoca e della sua cerchia.

Nelle sale inferiori, caratterizzate dalla forma trapezoidale imposta dall'esigenza di raccordo, Tibaldi affrescò personalmente sulle volte una serie di riquadri

¹⁵⁵ G. SASSU, *Alcune riflessioni sui forestieri a Bologna nella prima metà del Cinquecento*, in *Graticola di Bologna...*, p. 159.

raffiguranti le gesta di Ulisse, un tema che probabilmente era in sintonia non solo con lo spirito del tempo, ma anche con le raffinate esigenze rappresentative del Cardinal Poggi, a cui doveva far fronte la dotta erudizione di Achille Bocchi, indicato dalla critica come probabile consigliere del programma iconografico¹⁵⁶. L'ammirazione per le antichità classiche, allora imperante, ispirò l'evocazione di miti greco-romani di recente recupero e sovrascrizione umanistica, mentre la passione per il grandioso e l'ardito trovava la sua massima espressione nel gigantismo delle forme michelangiottesche della Cappella Sistina.

Diversa è l'atmosfera che si respira nelle sale del piano superiore, di impostazione completamente diversa: qui le stanze, probabilmente ancora legate alla tradizione delle antiche dimore bolognesi, presentano una struttura semplice, piante regolari con pareti lisce e soffitti piani sorretti da travi rialzate. Proprio in ambienti caratterizzati da questa versatilità era nato l'uso quattrocentesco di decorare le travi e i soffitti con motivi ornamentali e stemmi, mentre le narrazioni figurative venivano disposte in ampie fasce a nastro nella parte alta delle pareti¹⁵⁷.

Fu in queste stanze che a Pellegrino si affiancò, forse simultaneamente, Nicolò dell'Abate, modenese di nascita, ma da qualche tempo bolognese di adozione, oltre a Prospero Fontana, già collaboratore di Perino del Vaga a Castel Sant'Angelo, dove la sua fantasia decorativa aveva raggiunto livelli inattesi di autonomia¹⁵⁸. Fontana si servì di un manipolo di giovani aiuti per introdurre il gusto decorativo della Roma farnesiana, facendo largo uso di quelle grottesche erudite già frequentate a Castel Sant'Angelo, ma dedicandosi anche alla pittura di "historia": nelle sale di Davide e Mosè, la cui cronologia è comprovata dalla presenza dello stemma di Marcello II, papa solamente dal 9 al 30 aprile 1556, sul soffitto della prima e dalla vicinanza stilistica del fregio della seconda¹⁵⁹, il linguaggio si fa decisamente più didascalico, servendosi di un'impaginazione scenica e di un citazionismo antiquariale degni

¹⁵⁶ TEGA 2021, pp. 12. Si veda anche: BIANCHI 2012.

¹⁵⁷ ZUCCHINI 1929.

¹⁵⁸ Oltre alla bibliografia già segnalata, si veda: V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, Bologna 1982, pp. 97-111.

¹⁵⁹ Per una sintesi dei contributi che negli anni hanno confermato la cronologia: V. FORTUNATI, *Sala di Davide*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 217-235.

delle maggiori imprese teatrali portate a termine dall'artista nel corso della sua carriera¹⁶⁰. Le sale più celebri del piano nobile sono quella di *Camilla, dei Paesaggi e dei Concerti*, dipinte da Nicolò dell'Abate; la *Sala di Susanna* attribuita a Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella; le sale di *David e di Mosè*, di discussa paternità, probabilmente dipinte da Orazio Samacchini ed Ercole Procaccini sotto la guida di Prospero Fontana¹⁶¹.

L'aggiornamento edilizio promosso da Cristoforo Poggi, erede del palazzo ed esecutore testamentario del cardinale, il quale aveva espressamente destinato delle somme «in ulteriorem fabricam, et perfectionem illius dicti palatij»¹⁶², sarebbe avanzato, secondo le ricostruzioni, in date concomitanti al completamento della decorazione della cappella Poggi nella vicina chiesa di San Giacomo, dove Pellegrino e Fontana lasciarono le pitture, già ricordate da Vasari, raffiguranti il *Battesimo di San Giovanni Battista*, la *Predica* e il *Ritratto del cardinale Poggi* (fig.37), di cui il Malvasia dà notizia indicando in Prospero Fontana l'autore delle storie affrescate sul soffitto della cappella e colui che avrebbe portato a termine i lavori¹⁶³. In realtà, secondo una nuova ricostruzione dei fatti avanzata da Giulia Daniele nel recente studio monografico dedicato all'artista, è più verosimile che Prospero avesse avviato la decorazione proprio a partire dagli ovali e gli stucchi della volta, coinvolgendo il più giovane Pellegrino, a cui avrebbe ceduto la prosecuzione dei lavori dopo aver ricevuto la chiamata del papa all'inizio del 1553¹⁶⁴. Il cantiere si sarebbe arrestato poi nel 1556, anno della morte di Poggi, per via della mole di impegni che videro entrambi gli artisti coinvolti su più fronti negli anni seguenti, per riaprirsi e concludersi solo all'inizio degli anni Sessanta, come testimonia la pala d'altare con il *Battesimo di Cristo*, firmata e datata al 1561¹⁶⁵.

Se a Nicolò dell'Abate si deve l'introduzione alla fine degli anni Quaranta di un nuovo tipo di fregio a Bologna, «inteso come forma tipica di pittura murale da

¹⁶⁰ Si rimanda alla nota n.13 del presente capitolo.

¹⁶¹ FORTUNATI, MUSUMECI 2001.

¹⁶² CAVINA 1988, p. 100, nota n.6.

¹⁶³ Ivi, p. 98, nota n. 165. Si veda anche: *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, Alfa, 1967; FORTUNATI 1986.

¹⁶⁴ DANIELE 2023, pp. 46-51.

¹⁶⁵ Ivi.

realizzarsi nei palazzi e nelle ville»¹⁶⁶, la letteratura artistica sembra essere concorde nel ritracciare l'ascendenza dei modelli abateschi in area settentrionale, essendo robusto il sospetto che la nuova tipologia di fregio da lui inaugurata fosse debitrice dei cicli monumentali eseguiti da Correggio e Parmigianino in terra padana. Appare significativo che, come contrappeso del pittore emiliano, ad esemplare il punto di arrivo della scuola romana Giovanni Poggi avesse chiamato a sé il giovane Pellegrino Tibaldi, già al suo servizio nella vigna fuori porta del Popolo a Roma¹⁶⁷. Il cardinale scelse per la decorazione delle sue stanze due artisti già affermati, ma notevolmente diversi nello stile e nella tecnica. A immortalare questo binomio come rappresentativo di quella tradizione nel cui solco i Carracci e Guido Reni avrebbero eretto la grande tradizione del classicismo bolognese, fu l'erudito Giampietro Zanotti, segretario dell'Accademia Clementina: nel 1711 l'istituzione, annessa al nascente Istituto delle Scienze, trovò sede presso Palazzo Poggi, godendo di una cornice che «stabiliva una continuità ideale tra quelle che nel corso del XVIII secolo rappresentavano le punte più avanzate della scienza moderna, e i risultati più significativi di una stagione culturale ormai lontana ma certamente non meno feconda»¹⁶⁸. Zanotti pubblicò un compendio visivo delle pitture di Nicolò e Pellegrino a Palazzo Poggi¹⁶⁹, alimentando il mito del «Michelangelo riformato», come Malvasia aveva ribattezzato il secondo osservando le sale con le storie di Ulisse, e rafforzando la credenza storiografica che, eludendo il peso dei fregi realizzati da Nicolò per lo stesso ambiente, voleva maggiore l'influenza di Pellegrino sui Carracci, i quali «mandarono sempre i loro scolari a disegnare le figure di detto Salotto, e quelle della cappella de' stessi Signori in S. Giacomo»¹⁷⁰.

¹⁶⁶ A. BOSCHLOO, op.cit, p. 13.

¹⁶⁷ STROZZIERI 2021, p.117.

¹⁶⁸ FORTUNATI, MUSUMECI 2001, cit. p. 10.

¹⁶⁹ G. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, in Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1756.

¹⁷⁰ MALVASIA 1678, I, p. 193.

2.3: Pellegrino Tibaldi pittore: l'apprendistato romano e il classicismo bolognese

Se mai è esistita, come è stato detto, una «Bologna in Roma» ma soprattutto una «Roma in Bologna»¹⁷¹, quest'ultima non può che aver trovato compimento nella città felsinea che, dopo la definitiva cacciata dei Bentivoglio nel 1512 e la ritrovata stabilità politica, inaugurò una nuova fiorente stagione di mecenatismo artistico, capace di competere con quello d'Urbe. In particolare, gli anni in cui le politiche di scambio culturale tra Roma e Bologna si intensificarono significativamente, al punto da favorire fenomeni di migrazione artistica, coincisero con il breve pontificato di papa Giulio III (regnante dal febbraio 1550 al marzo 1555)¹⁷². Erano gli anni in cui «Esplodeva in una girandola di trovate quasi picaresche il “grottesco”¹⁷³ narrativo di Tibaldi a Palazzo Poggi; si imponeva la raffinata cultura archeologica di Fontana a Palazzo Bocchi mentre il gusto cavalleresco di Nicolò dell'Abate proponeva l'affascinante connubio tra natura e fantasia di matrice padana»¹⁷⁴. Prima, insomma, del periodo che avrebbe visto trionfare i toni piuttosto esacerbati della Maniera di Pellegrino Tibaldi e di Prospero Fontana nella più volte citata Cappella Poggi¹⁷⁵.

Per fissare l'arrivo di Pellegrino Tibaldi (Puria di Valsoda, Lugano 1527 – Milano 27 maggio 1596)¹⁷⁶ in città, se non bastasse la notizia fornita da Vasari, che fotografa questo momento nel 1550, ci si potrebbe accontentare di sapere che gli affreschi eseguiti al piano terra di Palazzo Poggi devono essere per forza di cose

¹⁷¹ M. RICCI, *Bologna in Roma, Roma in Bologna. Disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma 2012. Si veda anche: E. CASTELNUOVO-C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana* vol. I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352.

¹⁷² RICCI 2021. Sull'argomento si veda anche: S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XVI-XVI)*, Bologna 2010.

¹⁷³ G. BRIGANTI, 1945, p. 79.

¹⁷⁴ V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'autunno del Rinascimento. Il Battesimo di Cristo di Prospero Fontana*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo 1997, pp.81-89.

¹⁷⁵ Prospero dipinse il *Battesimo di Cristo* per l'altare della cappella solo a sei anni dalla sua morte, avvenuta nel 1556. Si veda il contributo nella nota precedente.

¹⁷⁶ Si veda la biografia critica di J. Winkelmann: J. WINKELMANN, *Pellegrino Tibaldi*, in *Pittura bolognese del Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1986, pp. 475-491., in part. p. 475. Sulla formazione dell'artista e gli esordi romani, si veda: V. ROMANI, *Tibaldi “d'intorno” a Perino*, Padova 1990.

anteriori al novembre 1551, data «dell'elezione del Poggi al cardinalato», dal momento che il soffitto della prima sala reca «il monogramma del Poggi non accompagnato dal cappello cardinalizio» per ben quattro volte¹⁷⁷. Ciò non toglie che l'artista avesse compiuto, nel frattempo, un ritorno a Roma in occasione dell'elezione al soglio pontificio di papa Giulio III, avvenuta l'8 febbraio 1550, per la qual occasione aveva dipinto a fresco lo stemma nel corridoio del Belvedere, anche noto come «L'Arme di papa Giulio»¹⁷⁸. A Pellegrino è stata attribuita anche l'invenzione dello stemma del cardinale Poggi, conservata in un foglio del Louvre con un *progetto per una parete* (inv. 9052), che presentando l'attributo iconografico del cappello cardinalizio consente di datare precisamente l'opera dopo il 20 novembre 1551¹⁷⁹. All'interno della stessa collezione di disegni è stato individuato un secondo foglio (inv. 9051), considerato il *pendant* del primo e come quello riferibile alla decorazione parietale, probabilmente mai realizzata, di un palazzo di proprietà del Poggi, non meglio precisato tra quello di Roma e quello di Bologna. L'eleganza dello stile grafico a cui Pellegrino pervenne a questa altezza tradisce un'attenta riflessione sulle figure di Perino, ma la “modernità del segno” guarda già all'espressione grafica della cultura romana in rapida formazione, con particolare riferimento all'esempio di Taddeo Zuccaro¹⁸⁰.

Ad ogni modo, il legame con il cardinale Poggi per la decorazione della “vinea” sul Pincio con una serie di affreschi costituiti da una facciata dipinta e una loggia che si affacciava sul Tevere, come ricordato da Vasari, fornisce un precedente fondamentale per comprendere la chiamata del pittore-architetto a Bologna. Secondo Winkelmann, al di là di un possibile invio del pittore¹⁸¹ nel 1551, quando

¹⁷⁷ ROMANI 1990, p. 206. Per una sintesi sulla dibattuta questione della formazione di Tibaldi tra Roma e Bologna, si veda: J. WINKELMANN, *Pellegrino Tibaldi, in Pittura bolognese del '500*, pp. 475-541.

¹⁷⁸ Ivi; G. BRIGANTI, 1945, p. 72.

¹⁷⁹ J. WINKELMANN, p. 480.

¹⁸⁰ Ivi, p. 481.

¹⁸¹ Vasari, infatti, in riferimento al soggiorno bolognese di Pellegrino Pellegrini, altro nome con cui le fonti antiche si riferiscono a Tibaldi, usa il verbo “mandato”. Si veda: *Le Vite de' più eccellenti...*, p. 1104: «Essendo poi mandato a Bologna da monsignor Poggio, gli dipinse a fresco in un suo palazzo molte storie, fra le quali n'è una bellissima, nella quale si vede, e per molti ignudi e vestiti, e per i leggiadri componimenti delle storie, che superò se stesso, di maniera che non ha anco fatto ma' poi altra opera di questa migliore.»

<https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf> (22 settembre 2024)

sarebbe rientrato brevemente in città per redigere la prima versione del suo testamento a seguito dell'elezione a cardinale, Poggi avrebbe addirittura potuto chiedere a Pellegrino di seguirlo nella città emiliana¹⁸². Primo committente di Tibaldi a Roma e poi a Bologna, tramite i suoi contatti Giovanni Poggi avrebbe in seguito favorito anche l'attività anconetana di Pellegrino, che prese in appalto da Prospero Fontana la commissione dell'altare maggiore nella cattedrale di San Ciriaco, concessa indirettamente per tramite del vescovo di Ancona, Vincenzo de Luchi, nipote del cardinale, stando almeno a una proposta formulata da Giulia Daniele sulla base di un documento di controversa lettura¹⁸³.

Per quanto concerne la datazione degli affreschi a Palazzo Poggi, esattamente come per le vicende architettoniche, non possediamo alcun appiglio documentario. Tuttavia, si ritiene che delle due stanze contigue (la "saletta" e la sala Clementina) che accolsero le Storie di Ulisse e che oggi sono sede dell'Accademia delle Scienze, almeno una doveva risultare finita nel 1560, visto che Pietro Lamo a quella altezza diede notizia dell'esistenza a Palazzo Poggi di «un salotto dipinto a fresco de le instorie degli erori de Ulisso, con bellissimo partimenti ornati di stucco, opera rarissima, dipinta per man de Pelegrino da Bologna»¹⁸⁴.

In ogni caso, i lavori dovevano essere in fase di completamento prima della nomina cardinalizia di Giovanni Poggi nel novembre del 1551, forse addirittura conclusi prima dell'inverno di quell'anno, essendo la stagione fredda inadatta a lavorare ad affresco. Oltretutto, il 25 maggio 1552 Nicolò risulta già attivo presso la corte di Enrico II a Fontainebleau. È stato ipotizzato, quindi, che il fratello Alessandro, nell'avanzare al senato bolognese la domanda di ristrutturazione della dimora di famiglia nel 1549, fosse al corrente delle ambizioni di Giovanni di misurarsi con le residenze dei cardinali romani¹⁸⁵.

¹⁸² Ivi.

¹⁸³ V. BALZAROTTI, *Sul percorso di Tibaldi da Roma alle Marche e qualche riflessione su possibili compagni bolognesi*, in "Di somma aspettazione...", pp. 32-41. DANIELE 2023, pp. 51-53.

¹⁸⁴ *Graticola di Bologna...*, p. 94.

¹⁸⁵ 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.

Oltre alla sapienza architettonica ereditata dai modelli antichi e michelangiouleschi, il soggiorno a Roma procurò a Pellegrino una padronanza pittorica degna dei migliori allievi usciti dalla bottega di Raffaello, *in primis* Pietro Bonaccorsi, la cui morte sfortunatamente sopraggiunse proprio nell'anno in cui Pellegrino arrivò nella città eterna e si mise al lavoro nella Sala Paolina, secondo la proposta di datazione formulata da Vittoria Romani¹⁸⁶. Nonostante la formazione pittorica conseguita nel cantiere farnesiano si configurasse come squisitamente raffaellesca, le possenti forme michelangioulesche delle figure dipinte in casa Poggi finirono per mettere in ombra l'influenza dell'Urbinate sulla pittura del giovane. Eppure, l'adozione del doppio sistema prospettico di sfondamento delle volte, attraverso l'architettura dipinta e attraverso i quadri riportati (fig.38-41), non poteva non riferirsi a una meditata riflessione, diretta o indiretta, sul modello delle Logge vaticane, nonostante si rilevino piani differenti di fruizione dello spazio fisico (data la percorribilità delle Logge e il loro arretramento rispetto a un paesaggio esterno già dato nello spazio reale dell'osservatore)¹⁸⁷. E tuttavia, tra le brillanti invenzioni raffaellesche per il Palazzo Apostolico, i potenti sotto in su di Michelangelo per la volta Sistina e le pitture di Pellegrino a palazzo Poggi, fatte di arditi scorci prospettici e sfondati vertiginosi, sottostà una stagione culturale di più ampio respiro, da collocare entro quel panorama europeo che, già a partire dagli anni Quaranta del secolo, aveva visto molti artisti della Maniera operare al servizio di figure di grande rilievo politico¹⁸⁸.

È innegabile che, nella vicenda di Pellegrino a Palazzo Poggi, l'amplificazione delle partiture decorative dipinte sui soffitti delle sale omeriche, favorendo lo scorrimento dei livelli di lettura interni alla narrazione, non potesse certo prescindere dall'opera di Perino del Vaga e dalla sua lezione sul massiccio ricorso allo stucco all'interno della sala Paolina a Castel Sant'Angelo¹⁸⁹. Tenuto conto della

¹⁸⁶ F. GUIDI, *Pellegrino Tibaldi e le architetture dipinte nelle sale di Ulisse in Palazzo Poggi a Bologna. Una riflessione sui modelli*, in *Tra patria particolare...*, pp. 95-109. La proposta a cui si fa cenno è quella che retrodata l'arrivo del valsoldese a Roma nel 1547: ROMANI 1990, pp. 34-39.

¹⁸⁷ GUIDI 2021, p. 103.

¹⁸⁸ S. BÉGUIN, *Bologna e Fontainebleau: vicende di un dialogo*, in *Nell'età del Correggio...*, pp. 27-28.

¹⁸⁹ Ad integrazione del già segnalato contributo di Quagliaroli sull'argomento, si veda il testo monografico dedicato alla vita e alle opere di Perino del Vaga: *Perino del Vaga per*

mobilità tra Bologna e Roma che caratterizzò la carriera di Prospero Fontana, si ricordi che la penetrazione a Bologna dei modelli perineschi, oltre a quelli parmigianeschi e giulieschi, fu merito, anche di Giulio Bonasone, verosimilmente in viaggio a Roma negli stessi anni in cui Perino e i suoi aiuti erano attivi nel cantiere farnesiano¹⁹⁰.

Molte osservazioni di carattere stilistico sembrano poter confermare la testimonianza vasariana relativa al rientro di Tibaldi a Bologna nel 1550. Come già evocato in precedenza, a Pellegrino venne commissionata la decorazione delle sale al pian terreno con scene tratte dall'*Odissea*, che divennero oggetto di studio privilegiato da parte di Giuliano Briganti, autore di una monografia imprescindibile per accostarsi alle pitture tibaldiane a Palazzo Poggi¹⁹¹. Dal recente studio di Daniele Benati dedicato alle storie di Ulisse è emerso, invece, il complesso rapporto tra l'iconografia del ciclo e le aspirazioni del committente, con un focus particolare su come le scene mitologiche di Ulisse riflettano sottili simbolismi politici e morali legati alla stagione di intensa attività diplomatica del cardinale¹⁹². Un programma iconografico così densamente popolato di riferimenti al committente non poteva che essere stato suggerito da Achille Bocchi, che nel suo circolo aveva accolto anche Simone Lemnius, autore di una traduzione integrale dell'*Odissea* pubblicata a Basilea nel 1549 e di cui il libro XXIV conteneva la dedica proprio a Bocchi¹⁹³.

Tibaldi non scelse le scene più delicate dell'*Odissea*, come l'incontro con Nausicaa, il pianto di Penelope o l'amore di Calipso. Preferì invece episodi di forte impatto drammatico: il colossale Polifemo che si contorce nel dolore dell'accecamento o che cerca furiosamente Ulisse tra i montoni; gli Otri dei venti, i Buoi del Sole, la

Michelangelo. *La spalliera del «Giudizio universale» nella Galleria Spada, con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547*, a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Roma 2021.

¹⁹⁰ V. BALZAROTTI, *La maniera a Bologna*, in *Tra patria comune...*, pp. 127-141.

¹⁹¹ G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945. Si vedano anche: IBIDEM, *La natura lombarda, le idee romane, i demoni etruschi e l'antico nella pittura emiliana del Cinquecento e del Seicento*, in *Nell'età del Correggio...*, p. XXVI; IBIDEM, *I buoi del Sole. Ritornando sulle storie di Ulisse di Pellegrino Tibaldi*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 25-37.

¹⁹² D. BENATI, *Pellegrino Tibaldi e gli "errori" di Ulisse*, in *La casa di Ulisse...*, pp. 31-46.

¹⁹³ M. LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano 1996, pp. 50-58 e scheda XXVIII, 2, pp. 454-457; WATSON 1993, p. 59.

Maga Circe e il naufragio di Ulisse. Questi affreschi, incorniciati da eleganti ornamenti plastici in stucco con erme e grottesche dipinte, nella sala principale scompaiono cedendo il posto all'audace illusionismo dei loggiati dipinti in prospettiva su cui posano giovani nudi in atteggiamenti così enfatizzati da valere a Tibaldi, come si è detto, l'appellativo di "Michelangelo riformato"¹⁹⁴. I quattro nudi gesticolanti manifestano apertamente la loro discendenza dagli *ignudi* della volta Sistina, nonostante l'exasperazione dell'angolo di scorcio e il conseguente svelamento dei polpacci e degli attributi maschili riducano notevolmente il carattere eroico degli originali¹⁹⁵. A Briganti pareva di percepire una particolare atmosfera cavalleresca, sia nei procedimenti narrativi che negli accenti eroicomici dei personaggi, che lo portarono a paragonare il mito di Ulisse all'*Orlando Furioso*, pur non riuscendo a spiegarsi perché «questo avvenisse nel palazzo di un cardinale della Santa Romana Chiesa, tesoriere generale della camera apostolica. [...] né perché l'autore di quegli affreschi fosse un artista che aveva compiuto la sua formazione a Roma, vicino a Daniele da Volterra, cioè in quell'atmosfera di tetra austerità promossa dalla Riforma Cattolica, all'ombra terribile del Giudizio»¹⁹⁶. Proprio ad alcuni tratti di sottile umorismo del Giudizio universale emendato da Daniele si potrebbe ricondurre, stando almeno alla proposta di lettura di Campbell e Cole, l'adozione di alcune soluzioni iconografiche per le storie di Ulisse, di cui Pellegrino avrebbe composto una parodia «più intellettuale e allusiva» volta a dimostrare quanto poco le gesta dell'eroe tramandate dall'epica eroica corrispondessero a quegli ideali di condotta esemplare che spesso i critici antichi e moderni gli attribuivano¹⁹⁷.

La scelta di Tibaldi di concentrarsi su episodi dell'*Odissea* che includono elementi magici nello sviluppo della narrazione evidenzia che, a quest'altezza del secolo, gli artisti di area emiliana non potevano sollevarsi dal confronto con uno dei testi coevi

¹⁹⁴ W. BERGAMINI, *Il mito di Ulisse in Palazzo Poggi*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 112-125; GUIDI 2021. Si veda anche: *Il manierismo degli anni Cinquanta a Bologna: Nicolò dell'Abate, Tibaldi, Mirola e Nosadella*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, a cura di Marzia Faietti, con la collaborazione di Dominique Cordellier, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), Milano 2002, pp. 239-270.

¹⁹⁵ M. J. CAMPBELL, M. W. COLE, *L'arte del Rinascimento in Italia*, Torino 2015, pp. 511-513.

¹⁹⁶ G. BRIGANTI, *I buoi del Sole...*

¹⁹⁷ CAMPBELL, COLE 2015.

considerati fondamentali nell'elaborazione della narrativa eroica, tanto in letteratura quanto in pittura: l'*Orlando Furioso*, tanto condannato dai critici contemporanei per l'ambiguità morale dei suoi personaggi, già interpretato da Nicolò a Palazzo Torfanini, sembrerebbe servirsi di alcuni elementi in comune con quella cultura sincretica e di frontiera predicata da Achille Bocchi nella dimora del cardinale.

2.4: Nicolò dell'Abate: formazione “lombarda” e altre suggestioni

In passato si è molto insistito, ci sembra, sulla diversa destinazione delle sale di Palazzo Poggi per motivare la divisione di compiti tra Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate, forse pretendendo di vedere negli ambienti affrescati dal primo un linguaggio più “internazionale” e congeniale alla cerchia di intellettuali che in quegli spazi vi si riuniva, mentre negli appartamenti privati al piano nobile si credeva di poter scorgere un'intimità diversa, modulata sulle attività quotidiane che animavano la sfera affettiva del committente, il quale a palazzo risiedeva con la cognata Polimnia della Valle vedova di Alessandro, con il nipote Cristoforo, con la sorella Ginevra de' Manzoli, come dichiarato dallo stesso Poggi nel secondo testamento¹⁹⁸.

Anna Ottani Cavina non accreditò la tesi riportata da Vera Fortunati Pietrantonio nell'introduzione alla *Pittura bolognese del '500* (1986), che indicava la decorazione delle sale al piano nobile come esito di due scelte diverse, operate dai fratelli Poggi in due momenti distinti appellandosi a due culture pittoriche geograficamente distanti: quella cavalleresca e padana da un lato, quella cosmopolita e romana dall'altro. È questa, sosteneva Cavina nella sua smentita, una tesi che non troverebbe apparenti giustificazioni né sul piano dello stile delle stanze, né alla luce della variegata formazione dell'artista modenese¹⁹⁹.

¹⁹⁸ OTTANI CAVINA 1988, nota n.6 p.100.

¹⁹⁹ Ivi, p. 98.

Sarà forse sufficiente guardare a quel sincretismo tra cultura pagana e cristiana tanto caro all'Accademia bocchiana, inizialmente ospitata a Palazzo Poggi, per comprendere sotto quale influsso il gusto del committente si fosse orientato alla "varietas" degli antichi, contemplando per lo stesso ambiente fonti visive e soluzioni stilistiche anche molto distanti fra loro.

In ogni caso, una cosa viene ribadita con forza: le scelte decorative non possono essere spiegate solo con la familiarità dell'artista con soggetti già trattati in altre imprese pittoriche e che avrebbe potuto riproporre in forma di repertorio²⁰⁰, ma assegnando piuttosto maggior peso alla volontà del committente di avere sui ponteggi della propria dimora «quell'*illustratore* che meglio esprimeva le propensioni cortesi della classe aristocratica» bolognese²⁰¹. Nicolò, già interprete dei grandi cicli cavallereschi nella Rocca dei Boiardo a Scandiano, degli episodi di storia romana con le *Storie del secondo triumvirato* nel palazzo dei Conservatori di Modena e di entrambi i generi proprio a Bologna, sulle pareti di palazzo Torfanini, aveva ormai consacrato la sua pittura a «quell'orizzonte culturale che includeva Parmigianino, la grafica nordica e le favole arcane di Dosso a Ferrara»²⁰².

D'altronde, non sarebbe possibile comprendere la fama che spalancò le porte alla produzione bolognese del pittore senza considerare le esperienze maturate a Scandiano, Soragna, Busseto e Sassuolo e senza cogliere quella particolarissima temperatura dossesca che all'inizio degli anni Venti aveva investito la città di Modena attraverso l'arrivo delle due pale, quella della chiesa di Sant'Agostino e quella per il Duomo, che, pur tradendo influenze di aree diverse, sancivano il successo di un nuovo linguaggio artistico, tutto risolto nel «conflitto tra fra la materia e la luce, fra l'accumulazione di verità di natura e il potere trasfigurante della luce»²⁰³.

Altre esperienze formative per l'artista sono state indicate da Sylvie Béguin nelle imprese dei fratelli Dossi nel Castello del Buonconsiglio a Trento e nella Villa dell'Imperiale a Pesaro, dove sono presenti alcuni riquadri di paesaggio che

²⁰⁰ L'opinione, smentita da A. Ottani Cavina, è di Boschloo: BOSCHLOO 1984, p.101.

²⁰¹ CAVINA 1988, p. 99.

²⁰² Ivi.

²⁰³ *Dosso Dossi e le favole antiche...*, p.16.

sembrano preludere quelli che Nicolò avrebbe realizzato per Palazzo Poggi²⁰⁴. I due fratelli negli anni Trenta licenziarono due nuove pale, dedicate al duca Alfonso in occasione della sua riconquista di Modena e Reggio dalle forze papali: la *Natività di Modena* (1533-1536), oggi alla Galleria Estense e il *San Michele di Parma* (ca.1534), conservato alla Galleria Nazionale²⁰⁵. I due dipinti, che attestano lo stile tardo di Battista, informarono la pittura lombarda del quarto decennio esattamente come erano riuscite a fare le pale modenesi del decennio precedente.

Eppure, com'è facilmente intuibile, accostandosi all'impresa decorativa di Palazzo Poggi, Nicolò si volse, non tanto alla pittura di storia sacra dei fratelli Dossi, quanto piuttosto alla narrazione fantastica di atmosfera cavalleresca di cui era imbevuta la produzione dei due.

L'esito che, inizialmente, ne derivò sul piano compositivo fu quello della moltiplicazione degli episodi rappresentati: non più, però, attraverso elementi allegorici disseminati all'interno di un paesaggio moralizzato o devozionale, come accadeva nella pittura veneta di fine XV secolo e in particolare nei quadri di devozione privata licenziati dalla bottega di Giovanni Bellini, fondamentale termine di paragone per comprendere la tensione psicologica da cui sono attraversati i paesaggi di Giorgione. La moltiplicazione dei momenti narrativi all'interno dello stesso episodio, semmai, poteva essere finalizzata a contenere lo sviluppo di un'intera opera letteraria, come l'*Eneide* di Virgilio a Scandiano, con l'intento di favorire una visione d'insieme unitaria. Come è stato osservato da Anton Boschloo, nella rocca dei Boiardo l'adozione di un formato verticale per le pitture, che si estendevano su tutta l'altezza delle pareti, costrinse l'artista «a dipingere un paesaggio vasto e profondo con, all'interno, tante piccole scene» sfruttando una tecnica di composizione «solitamente esclusa nella realizzazione dei fregi per i quali si era soliti prevedere raffigurazioni a sviluppo orizzontale e di relativamente poca altezza, che consentissero, anche, la leggibilità a distanza»²⁰⁶. La successiva impresa nel Palazzo Comunale di Modena non richiedeva che la narrazione si

²⁰⁴ BÉGUIN 1969, p. 20.

²⁰⁵ K. GIBBONS, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Princeton University Press, 1968, pp.139-143.

²⁰⁶ BOSCHLOO 1984, p. 18.

articolasse in una serie di episodi in successione, rivestendo la storia antica una funzione squisitamente esemplare per i Conservatori che prendevano posto di fronte alle pitture. Stando all'interpretazione di Boschloo, fu l'incarico di dipingere le storie di Tarquinio a Palazzo Torfanini, piuttosto, a riacciarsi alle precedenti imprese decorative consentendo a Nicolò di sviluppare le varie raffigurazioni, tratte dalle fonti classiche, in scomparti successivi così da consentire la lettura del fregio come se si trattasse di un racconto figurato. In più, il formato orizzontale dei fregi commissionatigli a Palazzo Poggi, circoscritti nella parte superiore delle pareti, escludeva la presenza di motivi estranei alla narrazione dei temi principali: il fregio doveva contenere "all'interno di una cornice decorativa la rappresentazione di vicende tratte dalle fonti classiche e per qualche motivo care ai committenti"²⁰⁷. Della partecipazione emotiva alle storie dipinte dal modenese per il Cardinal Poggi era convinta anche Cavina: la riservatezza delle stanze decorate da Nicolò, precluse agli ospiti che frequentavano l'ambiente al pian terreno affrescato da Tibaldi con le storie di Ulisse, doveva custodire "conversazioni più intime" e relazioni private nell'ambito della sfera affettiva e familiare del cardinale, comunicando direttamente con gli appartamenti privati dei membri della famiglia Poggi²⁰⁸. La splendida visibilità dei fregi dipinti, sottolineava Cavina, con la possibilità di sostare sui vari riquadri seguendo il filo della narrazione, non doveva corrispondere solo alla volontà di condurre le attività quotidiane entro uno spazio esteticamente appagante, ma assecondava piuttosto gli interessi letterari del committente e della sua cerchia: ciò è ancor più vero nella sala con le storie di Camilla, dove la richiesta di attenzione sottesa a una narrazione letteraria puntuale, aderente al testo virgiliano quasi *in toto*, costringe il riguardante ad assumere la direzione di lettura impartita dal pittore, che rende «i personaggi del racconto non intercambiabili»²⁰⁹.

Facendo un passo indietro, l'analisi di Boschloo resta notevole anche per l'approccio metodologico. Il fregio dipinto da Nicolò dell'Abate non è trattato solo come opera autonoma, ma è inserito in un contesto più ampio che include la committenza, le influenze stilistiche e iconografiche, oltre al confronto con le

²⁰⁷ Ivi, p. 19.

²⁰⁸ CAVINA 1988, pp. 99-100.

²⁰⁹ Ivi, p. 100.

produzioni contemporanee. Questo metodo permette di comprendere non solo l'importanza estetica del fregio, ma anche la sua valenza di dispositivo culturale e sociale all'interno della Bologna del Cinquecento. In questi termini, il fregio diviene strumento di traduzione locale di tendenze espressive diversificate, ma non per questo confliggenti: Boschloo riconduce la novità espressa dall'opera di Nicolò dell'Abate all'influenza romana di Baldassarre Peruzzi, Perino del Vaga e Daniele da Volterra, senza trascurare l'importanza del passaggio di Giorgio Vasari e Francesco Salviati nella Bologna di fine anni Trenta²¹⁰.

Dopo essersi trasferito nella Felsina, la piena maturazione artistica raggiunta da Nicolò partendo dai modelli modenesi e aggiornandosi sul linguaggio dei fratelli Dossi, ma anche di Correggio, Pordenone, Parmigianino e Salviati, gli consentì di maneggiare repertori iconografici tra i più vari, diffusi attraverso stampe e incisioni²¹¹. Il progetto per la mostra dell'orologio del Palazzo Pubblico di Bologna, conservato al Louvre, rappresenta una delle prove grafiche più ricettive del manierismo romano nel corpus di disegni di Nicolò: oltre allo sfarzoso decorativismo plastico ispirato alla Sala Paolina, il modo in cui l'ornamento si finge architettura ha dato adito a confronti con l'opera di Lelio Orsi²¹² e, soprattutto, con l'impresa portata a termine da Pellegrino a Palazzo Poggi²¹³. Infatti, anche nelle sale decorate da Nicolò per il cardinale le cornici dipinte contribuiscono a creare una ripartizione illusionistica dei riquadri, in particolare nella *Sala dei paesaggi* (fig.42). L'illusione viene ben presto cancellata, però, dal diverso allineamento tra l'orizzonte del dipinto e il punto di vista dell'osservatore.

L'artista diede prova, insomma, di non essere affatto digiuno degli sviluppi in corso sulla scena romana e della loro rapida diffusione nelle aree di provincia. Al contrario, si potrebbe affermare che, con le sue pitture a Palazzo Poggi, Nicolò fornì una sorta di adattamento cortigiano delle monumentali parate del potere allestite

²¹⁰ BOSCHLOO 1984, p. 19.

²¹¹ A proposito dell'influenza grafica giocata dalle invenzioni di Parmigianino attraverso la riproduzione non autorizzata di Antonio da Trento, la cui diffusione toccò proprio gli anni bolognesi dell'attività dell'artista, si veda: SASSU 1996, nota n. 58, p. 193.

²¹² V. ROMANI, *Orsi, Lelio*, detto di Maestri, de Magistris, in Dizionario Biografico degli Italiani, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. Si veda anche IBIDEM, *Lelio Orsi*, prefazione di A. Ballarin, Modena, Aedes Muratoriana, 1984, p. 15.

²¹³ BALZAROTTI 2021, in part. p. 133.

per le strade della città in occasione delle grandi celebrazioni già richiamate in precedenza:

È la versione lombarda del moderno teatro della “maniera” che entra nei palazzi privati bolognesi a soddisfare le esigenze “immaginarie” di una committenza evasivamente perduta in letture di romanzi cavallereschi, in riunioni galanti, in concerti vocali e strumentali, in giostre e tornei così come testimoniano le cronache del tempo.²¹⁴

La ricercata spettacolarità delle scene dipinte per le tre sale accolte dalla critica come autografe, la *Sala di Camilla*, quella *dei Paesaggi* e quella *dei Concerti*, anche detta *delle Fatiche di Ercole*, si manifesta non solo nelle eleganti soluzioni formali, nei guizzi di luce dossesca e nella stesura filamentosa del tratto pittorico, che dichiarano scopertamente la matrice settentrionale delle pitture, ma anche nella scelta dei temi²¹⁵. La varietà di soggetti desunti dalla mitologia classica, dalla storia romana e dai testi biblici trovava, infatti, nella maggioranza dei cicli dipinti per i palazzi bolognesi, ampia corrispondenza con la tradizione figurativa della pittura monumentale precedente. Diverso è il caso delle cosiddette *Storie di Camilla*, dove Nicolò interpreta un tema virgiliano che potrebbe sembrare marginale nella rete di colti riferimenti che legavano la figura del committente, e di rimando anche il suo rapporto con l’Urbe, al grande poema latino dedicato alle avventure dell’eroe destinato a fondare la città da cui avrebbe avuto origine Roma. Nicolò si era già confrontato con il mito della fondazione di Roma a Scandiano e della sua liberazione dalla tirannide a Palazzo Torfanini, ma qui non vi è alcun riferimento diretto alla vicenda di Enea e «la scelta della protagonista in qualche modo ci spiazza, poiché Camilla è una giovane guerriera italica alleata del nemico di Enea, Turno, destinata a morire combattendo contro i Troiani»²¹⁶.

²¹⁴ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986.

²¹⁵ Sulla tecnica pittorica utilizzata da Nicolò nella stesura del colore a Palazzo Poggi, si veda il saggio di Vincenzo Gheroldi confluito nel catalogo delle pitture a seguito della campagna di restauro, avvenuta tra il dicembre 1998 e il gennaio 2000: V. GHEROLDI, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 83-111.

²¹⁶ S. CAVICCHIOLI, *GUSTO PER L’ANTICO E VARIETAS. La decorazione delle stanze a pianterreno e delle sale di Nicolò dell’Abate*, in *La casa di Ulisse...*, p.59.

L'espansione narrativa delle vicende legate al nome dell'eroina, sorta di amazzone nella preistoria romana, si strutturava nella suddivisione del fregio in tre scomparti per parete, per un totale di nove episodi. Tre di questi sono andati irrimediabilmente perduti a causa della demolizione e successiva ricostruzione del muro confinante con una parete della *Sala dei telamoni*, anch'essa privata del suo fregio dipinto²¹⁷. Le osservazioni stilistiche e la diversa impostazione del programma decorativo indicano con chiarezza che la *Sala di Camilla* fu la prima ad essere dipinta da Nicolò al piano nobile.

Le scene, come dipinte su arazzi appesi alle pareti e sorretti da amorini diversamente atteggiati in una sorta di composta meditazione, sono delimitate lungo il bordo inferiore da una finta cornice architettonica, arricchita da festoni di frutta e fiori: si riconoscono mele, agrumi, diverse qualità di zucca, melograni e uva, gelsomino, rose e peonie. Le vicende sono quelle narrate dalla dea Diana nell'XI libro dell'*Eneide*²¹⁸. Al di là delle possibili interpretazioni del tema in chiave simbolica e in riferimento alla committenza, è evidente che la resa narrativa, calibrata su arditi artifici prospettici che offrono una sequenza serrata degli episodi letterari, resa vibrante dall'immediatezza del tratto pittorico, fa dell'intervento di Nicolò «soprattutto l'illustrazione di un testo, libro XI dell'*Eneide*, come spettacolo moderno»²¹⁹.

La scansione delle gesta compiute dall'eroina virgiliana, la vergine Camilla, deve imporsi alla nostra attenzione per almeno due ordini di ragioni: la prima, che la narrazione è formulata in una sequenza continua, serrata in una successione di riquadri in forma di teleri sorretti da putti che, come è stato evidenziato, diversamente dalle soluzioni decorative adottate in altre sale del palazzo, svolgono una funzione di semplice raccordo tra un episodio e l'altro, ma in totale subordina alla narrazione che si dipana di fronte agli occhi attenti dell'osservatore, inaugurando così una nuova stagione del fregio come strumento narrativo autonomo; il secondo elemento di originalità risiede, poi, nella scelta del tema, un

²¹⁷ Si veda il contributo di Alessandro Zacchi: A. ZACCHI, *Sala dei telamoni*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 184-191.

²¹⁸ Per una proposta di identificazione degli episodi letterari, si veda: S. BÉGUIN, *Sala di Camilla*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 142-155.

²¹⁹ FORTUNATI 2001.

soggetto letterario che apparentemente non trova precedenti su scala monumentale, ma solo riferimenti puntuali nei cicli pittorici dedicati alla rappresentazione del poema virgiliano nei suoi momenti salienti²²⁰.

Nel merito del trattamento di temi di per sé originali, altrettanto sorprendente, avanzando nella sala successiva, è la scelta di dipingere brani di paesaggio privi di rappresentazione umana, in cui gli unici elementi antropici avvistabili dall'osservatore sono rovine di memoria nordica. Il modello andrebbe fatto risalire alle lunette della *Stua della Famea* a Trento dipinte da Dosso, già fonte di ispirazione per le lunette dipinte da Nicolò nel secondo livello decorativo del camerino dell'Eneide della Rocca Boiardo a Scandiano²²¹. La scansione del fregio rimane tripartita per ogni parete, come nella stanza precedente, ma ai paesaggi che danno il nome alla sala si alternano, tramite ampie mensole a volute finte in marmo e in foglia d'oro, scene animate da putti giocosi, per la verità piuttosto efebici, che reggono ghirlande cariche di frutta. A delimitare il lato corto dei riquadri paesaggistici, completano lo schema decorativo le figure di cariatidi poste alle estremità esterne, mentre festoni e ghirlande corrono su tutta la lunghezza del fregio lungo i bordi superiori e inferiori. Nonostante sia stata rilevata una sostanziale disomogeneità qualitativa in sede di restauro, «l'unitarietà stilistica dell'insieme della decorazione» consentirebbe di poter «affermare che la collaborazione o le eventuali riprese riflettono il progetto originale di Nicolò»²²². La natura puntellata di architetture fantastiche, come del resto si era configurata anche sullo sfondo degli episodi dell'*Orlando Furioso* a Palazzo Torfanini, probabilmente non vuole essere un rimando preciso a un luogo reale, aderendo più genericamente nella stesura del colore rapida, a tratti filamentosa e a tratti corposa, alla tradizione del tonalismo veneto, mediato dalle traduzioni giorgionesche operate da Dosso. La «scomparsa del polo narrativo»²²³, come lo definì Cavina, recentemente è stato oggetto di nuove osservazioni da parte di Francesco Guidi, che per spiegare la scelta «inconsueta

²²⁰ *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Catalogo della mostra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ed. Fagiolo, Roma, 1981, figg. pp. 137-40, commentate da R. Parma Baudille.

²²¹ DE GRAMATICA 2014, pp. 255-261 e DOSSO DOSSI 2014, cat. 54, pp. 284-289.

²²² S. BÉGUIN, *Sala dei paesaggi*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 158-165.

²²³ OTTANI CAVINA 1988, pp. 107-113.

nell'orizzonte della decorazione moderna a Bologna» di dedicare una sala intera del palazzo ai paesaggi, assegna pari importanza alle esperienze precedenti nella carriera di Nicolò e alla «formazione del gusto» del suo committente²²⁴. In particolare, Guidi sottolinea come la scelta di Poggi debba essere letta alla luce dell'influenza che gli artisti fiamminghi esercitarono sul genere del paesaggio a Roma e nel resto del Bel Paese. La figura di spicco che emerge dalla sua ricostruzione è senza dubbio quella di Lambert Sustris (1510/1515 - 1584), importante mediatore culturale tra il Nord e il Sud Europa, presente a Roma tra il 1535 e il 1536. La sua attività in Italia, dove collaborò con artisti locali, contribuì a diffondere un gusto per il paesaggio nordico capace di influenzare le richieste di committenti come Poggi, il quale desiderava circondarsi di opere che incarnassero il gusto internazionale e cosmopolita a cui si richiama, non solo la sua attività diplomatica in giro per l'Europa, ma anche quella cultura diffusa all'interno dell'Accademia Hermathena di cui egli era divenuto appassionato promotore presso la sua residenza. E tuttavia, è innegabile che paesaggi di più facile accesso a Nicolò siano da rintracciarsi negli studi di Parmigianino informati dal gusto decorativo di Polidoro di Caravaggio, con cui il giovane venne in contatto negli anni della sua permanenza a Roma. In particolare, si possono identificare due utili termini di paragone negli sfondi della *Conversione di San Paolo* di Vienna (fig.43) e della *Madonna di san Zaccaria* (fig.44). Nel primo caso, riferibile all'inizio del periodo bolognese dell'artista, lo sguardo rivolto all'antichità classica si manifesta nella scelta di allungare vistosamente il collo del cavallo da cui precipita Saulo, sorprendentemente vicino alla resa anatomica di uno dei *Dioscuri* romani al Quirinale²²⁵. La scena è ambientata in un paesaggio di memoria dossesca, su cui incombe un cielo plumbeo che si apre sullo sfondo, facendo apparire un massiccio montuoso che sfuma nei toni dell'azzurro. Nel secondo, certamente destinato a una committenza bolognese, dietro al gruppo delle sacre figure in primo piano si apre un paesaggio di ampio respiro, dove degradano architetture di foggia classica, l'arco di trionfo riccamente decorato e la colonna divorata dalla vegetazione boschiva sulla destra, ma non solo. In lontananza, infatti, sotto a un azzurro massiccio

²²⁴ F. GUIDI, *Nicolò dell'Abate: paesaggi per Giovanni Poggi*, in «Horti Hesperidum», XII, 1 (2022), pp. 181-207.

²²⁵ D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, Yale University Press, 2006, pp. 17-19.

montuoso dalle vette acuminata si scorgono, tracciate con rapidi tocchi di bianco, costruzioni di forte slancio verticale, torri e obelischi di una città frutto della fantasia dell'artista²²⁶.

Oltre a questi importanti precedenti, nella produzione del parmense si trovano studi per soggetti pastorali e addirittura elaborati studi di paesaggio puro che tradiscono un forte interesse per le incisioni di Dürer, imitandone addirittura la tecnica incisoria tramite penna, acquerello marrone e rialzi a biacca²²⁷. Pur non essendo inizialmente destinate a dipinti, e probabilmente nemmeno al mercato delle stampe, tali ricerche potevano successivamente confluire nello studio di composizioni destinate a commissioni di una certa rilevanza, come in uno studio pubblicato da Ekserdjian per la figura del San Girolamo della National Gallery²²⁸. Quello che colpisce di questi studi, particolarmente quello conservato agli Uffizi con il medesimo studio di paesaggio descritto in precedenza, è la libertà di tocco con cui Parmigianino semplifica all'estremo la struttura delle foglie in corrispondenza della base del tronco, al punto di ridurle a filamenti indistinti mossi dal vento. La pittura di tocco adottata da Nicolò a Palazzo Torfanini nei riquadri narrativi dedicati all'*Orlando Furioso*, tanto nella resa degli incarnati e dei costumi, tanto nei dati di paesaggio, sembra ricongiungersi a questa particolare maniera di indagare l'animazione della natura e la sua partecipazione alla storia umana.

Nella *Sala dei paesaggi* di Nicolò a palazzo Poggi, è evidente come i paesaggi non siano solo sfondi decorativi, ma abbiano una propria autonomia compositiva e narrativa, un aspetto tipico della pittura nordica, ma che nel caso del modenese più probabilmente si lega a fonti di prima mano provenienti da Venezia e Ferrara: come osservato da Bert W. Meijer, il campo di indagine impone cautela, dal momento che l'assimilazione da parte di Nicolò dei prodotti fiammingo-olandesi circolanti nella penisola attraverso la presenza degli artisti nordici non ci consente di risalire a modelli immediati, né può e deve distoglierci dal ruolo, per nulla marginale, di

²²⁶ Ivi, pp. 82-87.

²²⁷ Lo studio in esame, conservato ad Amsterdam, rappresenta un gruppo di piante fittamente annodate ai piedi di un albero: IDEM, pp. 176-178, riprodotto a p. 178.

²²⁸ ID., *Unpublished drawings by Parmigianino: towards a supplement to Popham's "Catalogue raisonné"*, Apollo Ser. NS, vol. 150, 450 (1999) p. 3-41, in part. pp. 17-18, figg. 36-37.

mediazione già svolto da ferraresi come Dosso e Garofalo con i maestri neerlandesi²²⁹. La miccia della novità esplosa nella *Sala dei paesaggi* a Palazzo Poggi, suggerisce Guidi, in area padana era già stata accesa proprio da Sustris, che negli anni Quaranta era stato incaricato dal cardinale Francesco Pisani di svolgere l'impresa decorativa per la sua villa a Luvigliano, in provincia di Padova²³⁰: proprio come a Bologna, i paesaggi archeologici della villa costruita a ridosso dei Colli Euganei sono dipinti in forma di fregio, con riquadri scanditi da termini ed erme²³¹. Da queste osservazioni emerge un uso settentrionale del fregio come contenitore e vettore compositivo del genere del paesaggio all'antica, diffuso dai modelli di importazione fiamminga circolanti nella capitale romana, non senza l'apporto spontaneo degli artisti attivi nell'Urbe, tra cui Polidoro da Caravaggio e Baldassarre Peruzzi, che innervarono il paesaggio di storia sacra e profana di un nuovo gusto archeologico, investendolo di una autonomia compositiva mai raggiunta in precedenza. Dunque, si potrebbe concludere che l'originalità dell'operazione svolta da Nicolò a Palazzo Poggi non consista «nel ritorno ad uno dei suoi temi preferiti, bensì nella realizzazione su scala monumentale di paesaggi puri, senza soggetto», frutto della lezione romana del terzo decennio del Cinquecento²³².

Se nella *Sala dei paesaggi* gli echi delle influenze romane guardavano alle invenzioni di Polidoro da Caravaggio, che al genere del paesaggio archeologico aveva riservato uno spazio monumentale fuori scala nella storia della pittura sacra, all'interno della *Sala di Camilla* le riflessioni sui modelli grafici di ascendenza romana si compongono senza forzature alle eleganze parmensi di Parmigianino e Correggio e alle ricerche illusionistiche che accomunarono la carriera dei due alla cultura pittorica diffusa da Pordenone con le pitture per il Duomo di Cremona, come si tenterà di dimostrare in seguito.

L'ultima sala considerata autografa che resta da prendere in esame in questa sede è quella che forse più ha concorso ad elevare la fama di Nicolò a Palazzo Poggi nella

²²⁹ B.W. MEIJER, *Nicolò e il Nord*, in BÉGUIN, PICCININI 2005, pp. 147-153.

²³⁰ 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.

²³¹ GUIDI 2022, p. 187.

²³² BÉGUIN 2001, cit. p. 162.

storiografia tradizionale, procedendo lungo quella traiettoria evolucionistica che, grazie ai Carracci, avrebbe assegnato alla pittura di genere una nuova dignità artistica e una legittimazione accademica.

Nella *Sala dei Concerti* (fig.45-46) le scene musicali poste al centro di ogni fregio si affiancano alle Fatiche d'Ercole, secondo uno schema che non rispecchia le proporzioni compositive adottate per il fregio della sala precedente. Ritornano le mensole dalla resa tridimensionale, ma la decorazione si complica notevolmente, includendo tendaggi e graticci carichi di fiori che, alternati ad ambienti neutri definiti da rapide pennellate monocrome, fanno da sfondo alle scene di concerto. I lati corti del fregio sono interamente occupati dalle scene del *Convito* e del *Gioco dei tarocchi*²³³. Lo stemma del cardinale, costituito da un monte a sei colli sormontato da un'aquila che tiene il fulmine nel becco, si ripete per quattro volte in corrispondenza dei lati lunghi della stanza, dove compaiono anche, inquadrati da semplici cornici dorate, gli episodi che descrivono le fatiche di Ercole, in particolare: *Ercole contro il leone Nemeo*, *Ercole e Cerbero*, *Ercole e la cerva di Cerinea*, *Ercole e i mostri dello Stinfalo*. L'aggiunta di nuovi elementi allo schema decorativo precedente ha inevitabilmente compresso l'enunciato delle scene mitologiche, restringendo le misure dello spazio di rappresentazione rispetto ai riquadri equivalenti nella parete della sala adiacente, dedicati alle scene di paesaggio.

L'assenza del cappello cardinalizio nello stemma ci offre un'importante indicazione cronologica: se questi stemmi erano previsti nel programma decorativo della stanza fin da principio, evidentemente il loro peso era considerato significativo a prescindere dalla corretta previsione dell'assunzione di un incarico episcopale da parte del committente. Diversamente, se i lavori fossero stati eseguiti dopo la nomina di Poggi a cardinale, vale a dire dopo il 20 novembre 1551, si sarebbe proceduto subito ad aggiornare gli stemmi dipinti attraverso l'inserimento del cappello, cosa che avrebbero potuto fare anche gli aiuti di Nicolò dopo la sua partenza per Fontainebleau.

²³³ S. BÉGUIN, *Sala dei concerti*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 168-175.

Ad ogni modo, la paternità delle invenzioni per la *Sala dei Concerti* deve spettare a Nicolò e affonda le sue radici nella cultura figurativa settentrionale: la nascita di un nuovo illusionismo pittorico nella resa dei *festini* non si oppone agli eccessi manieristici di una pittura che, di lì a poco, avrebbe investito alcuni aspetti della rappresentazione umana di una nuova, inquietante carica drammatica. Anzi, il clima di ilare mondanità che caratterizza le scene conviviali, abitate da personaggi avvolti in abiti di foggia contemporanea, fa rivivere un tema molto caro a Nicolò, già affrontato nella Rocca di Scandiano e, ancor prima, alle Beccherie di Modena, ma pur sempre collaudato dalla più vasta tradizione pittorica del Rinascimento veneto-lombardo. Non siamo, dunque, di fronte a un terreno fino ad allora inesplorato e ad una pittura che rivendica un carattere di disimpegno, magari in aperta opposizione al tema delle quattro scene mitologiche che si aprono lungo le pareti maggiori: a spingere nella direzione di una lettura oppositiva è stata la tradizionale denominazione della sala, detta *dei festini*, che in passato ha spinto gli studiosi a scorgere un nesso con l'emblema CXVIII del quarto libro delle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi, il cui titolo rivolgeva un invito a disprezzare i piaceri ottenuti attraverso la sofferenza. È evidente, tuttavia, che l'unico contrasto individuabile nel programma decorativo della sala è di natura paratattico-compositiva: il clima disteso dei concerti cede il passo alla tensione narrativa del mito, così come l'abbondanza di tessuto, piume e merletti aderenti al gusto contemporaneo si risolve nella nudità dell'eroe greco.

Oltretutto, a differenza delle pitture a tema mitologico della *Sala di Camilla*, dove «l'azione sullo sfondo viene congiunta in modo molto marcato con quella in primo piano da linee diagonali che delimitano il cono prospettico d'osservazione»²³⁴, la *Sala dei Concerti* sfrutta un doppio gradiente prospettico: gli episodi delle Fatiche di Ercole degradano sullo sfondo producendo un distanziamento temporale rispetto alle scene animate in primissimo piano dai musicisti e dagli ospiti di Palazzo Poggi, che sembrano condividere lo spazio dell'osservatore affacciandosi leggermente da una balaustra, secondo uno schema compositivo aggiornato rispetto ai precedenti monumentali della tradizione ferrarese (si ricordi l'ottagono dipinto da Nicolò per

²³⁴ BOSCHLOO 1984, p. 42.

il Camerino dell'Eneide a Scandiano, esemplato sui modelli dei fratelli Dossi e di Garofalo)²³⁵. La soluzione del fregio a nastro consentì a Nicolò di variare i temi figurativi e le strategie prospettiche all'interno dello stesso sistema di rappresentazione, producendo complesse scenografie che si potrebbero definire ad uso domestico.

Nella tavola XXXVIII della raccolta dedicata alle pitture di Palazzo Poggi, Giampietro Zanotti, pago nei sensi e condotto nel giudizio da un pensiero decisamente più libero da quel moralismo cristiano polarizzato attorno al binarismo oppositivo tra vizi e virtù che i suoi successori avrebbero difeso strenuamente, corredò l'allegria scena di concerto affidata alla sua riproduzione pronunciando un elogio della musica che doveva diffondersi per le stanze della dimora:

Come qui toccansi dolci strumenti

Da belle mani! Che lieto vivere

E invidiabile con queste genti!

Che bella Femmina l'arpa tasteggia!

Par che se n'oda il suono armonico;

Questa d'Apollo sembra la Reggia.²³⁶

L'effetto di risonanza musicale marcato dall'ambigua chiosa finale, che insiste sul concetto di sembianza, sembra suggerire la polivalenza delle scene dipinte, che ora offrivano evasione dalle più comuni attività quotidiane che si svolgevano a palazzo, ora ne rispecchiavano la vivace animazione.

La percezione che si aveva delle pitture a distanza di due secoli dalla loro esecuzione era, evidentemente, filtrata da una cultura erudita ancora capace di

²³⁵ Si veda quanto già esaminato nel capitolo precedente.

²³⁶ ZANOTTI 1756, p. 137: <

<https://archive.org/details/lepitturedipelle00zano/page/n1/mode/2up> > (7 ottobre 2024).

compiacersi dell'accostamento paratattico tra serio e faceto, senza il bisogno di forzare interpretazioni dicotomiche della biforcazione narrativa.

Interrogando la tradizione pittorica dell'Italia settentrionale, Boschloo sembra aver fornito una corretta variante interpretativa di questi motivi, che nel Cinquecento dovevano essere utilizzati «più in senso di accostamento che di contrasto»: il precedente di Romanino (ca. 1484/1487- m. post 1562) nel *Salone del Capitano* a Brescia, ricordato da Carlo Ridolfi ne *Le maraviglie dell'arte* del 1648, si serviva parimenti di personaggi variamente affacciati, ma disposti sul soffitto a formare una corona attorno a una figura di Ercole appoggiato al bastone con la scritta *Ex labore requies*, a significare che «Esaurite le dure fatiche, l'uomo deve imparare a distendersi in modo conveniente e piacevole in compagnia di persone affini»²³⁷.

A conclusione di un ideale percorso attraverso le sale del piano nobile, dall'elenco di interventi autografi realizzati da Nicolò a Palazzo Poggi sembra potersi escludere con una buona dose di certezza la saletta adiacente alla *Sala dei Concerti*, in cui il livello qualitativo registrato dalle pitture e analizzato in sede di restauro è decisamente inferiore rispetto alle sale precedenti. La decorazione pittorica della stanza rappresenta una serie di putti intenti in attività legate alla vendemmia, come la raccolta dell'uva e la preparazione del vino. I putti vendemmiatori, che conferiscono il nome al piccolo ambiente, potrebbero essere interpretati come figure allegoriche legate all'abbondanza e alla fertilità celebrate dalla cultura classica in omaggio al culto di Dioniso, dio del vino e dell'estasi. Si potrebbe, quindi, legare il tema decorativo della stanzetta all'invito della sala precedente ad abbandonarsi ai piaceri, in questo caso mediante l'ubriachezza e l'inebbriamento dei sensi, se non fosse per la presenza degli strumenti della Passione di Cristo sorretti dai putti, forse un po' troppo allegri per annunciare il sacrificio di Cristo²³⁸. In effetti, l'apparente contraddizione in essere è stata sciolta dalla campagna di restauro, che ha dimostrato come questi elementi, in aggiunta alle alette e ai veli dei putti, siano in realtà posticci²³⁹.

²³⁷ BOSCHLOO 1984, p. 85.

²³⁸ Ivi, p. 53.

²³⁹ V. MUSUMECI, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 60-61.

In conclusione, non è stato chiarito se la presenza di Nicolò a Palazzo Poggi si leghi a singoli interventi indipendenti gli uni dagli altri o se, piuttosto, il programma decorativo delle stanze al piano nobile rispetti un'elaborazione d'insieme coerente. Non sono mancati, tuttavia, i tentativi di individuare un percorso di lettura autobiografico, calato all'interno dell'orizzonte storico contemporaneo come sorta di palingenesi collettiva: in sostanza, Béguin propone di leggere la *Sala di Camilla* come omaggio alla lotta armata con cui Giovanni Poggi si sarebbe impegnato a difendere la sua religione e la sua patria al fianco della Chiesa; la *Sala dei paesaggi* e le sue rovine mostrerebbero l'esito di questa guerra ormai giunta al termine, aprendosi a nuovi scenari possibili e permettendo alla civiltà contemporanea di rifiorire, proprio come accade nella terza e ultima sala, dove i *Concerti* non devono distogliere del tutto le nuove generazioni dal rischio di imbattersi in nuovi mali, rivolgendo un invito a rimanere vigili e a combattere i vizi proprio come fa Ercole con i suoi nemici²⁴⁰.

In ogni caso, le sale dipinte da Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi si offrono allo sguardo come un "libro di immagini"²⁴¹, in cui ogni affresco è una pagina vibrante, densa di significati nascosti e di racconti non scritti. Qui la pittura non è mera decorazione, ma diventa narrazione capace di superare i limiti della parola e della scrittura. Le figure che abitano queste stanze, sospese tra mito e storia, si trasformano in protagoniste di un linguaggio visivo che incanta e istruisce allo stesso tempo, un codice estetico che, come le pagine di un antico codice miniato, invita il visitatore a sfogliare con lo sguardo e con la mente un'umanità che trascende il tempo. Ogni scena dipinta, come un capitolo di questo libro immaginario, è una finestra aperta su mondi vicini e lontani, eppure eternamente presenti. Ed è proprio in questa tensione tra visibile e invisibile, tra presente e passato, che le stanze di Nicolò dell'Abate acquistano la loro voce più potente, suggerendo che la conoscenza non si esaurisce mai, ma si rinnova e si amplifica ogni volta che lo sguardo vi si posa: in questo "libro di immagini", il lettore non è mai lo stesso, né lo è il testo, perché è lo sguardo a riscrivere, ogni volta, la storia.

²⁴⁰ S. BÉGUIN, *Sala dei putti vendemmiatori*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 178-181.

²⁴¹ Ivi, cit. p. 180.

Capitolo 3.

Il fregio con le *Storie di Camilla* a Palazzo Poggi

3.1: Precedenti figurativi

La *Sala di Camilla* oggi accoglie i visitatori del Museo di Palazzo Poggi attraverso alcuni dei preparati in cera della Camera di Anatomia, già appartenente all'Istituto delle Scienze e successivamente potenziata per volere di Benedetto XIV (1675 – 1758). In particolare, la stanza accoglie la sezione del Museo ostetrico “G. A. Galli” ed è sede della collezione ricordata da una lapide del 1750 con il nome di *Supellex Obstetricia*, formata da modelli in cera a grandezza naturale e riproduzioni anatomiche dell'utero durante le varie fasi della gravidanza, secondo un progetto fortemente voluto da Giovanni Antonio Galli (1708 -1782), docente di chirurgia presso l'Università di Bologna, per facilitare la formazione delle levatrici, fino ad allora escluse dai luoghi del sapere scientifico. Galli intendeva abbattere il divario allora esistente nel campo dell'ostetricia tra sapere scientifico e sapere pratico: i chirurghi detenevano il sapere teorico, mentre alle levatrici rimaneva l'aiuto della sola esperienza nell'assistere le partorienti. A partire dal 1758, la sala di Palazzo Poggi ospitò, dunque, una scuola di ostetricia in cui venne collaudato un metodo di insegnamento del tutto innovativo, che si serviva di strumenti di simulazione della gestazione, come tavole di cera, modelli d'utero in argilla appartenenti alla citata collezione e addirittura una “macchina da parto” *ante litteram*, ancora oggi esposta nel mobile al centro della sala. Una sala che costituisce un'importante testimonianza dell'evoluzione della museologia scientifica nel XVIII secolo, con teche in legno massiccio progettate per esibire a scopo didattico disegni e modelli in cera dei feti nei vari stadi di sviluppo. L'operazione di allestimento della collezione celava, in qualche modo, un insospettabile messaggio di rivalsa femminile nei confronti del sistema di trasmissione del sapere, di norma appannaggio esclusivamente maschile, all'interno della comunità scientifica di metà Settecento. Il tutto accadeva a distanza di pochi decenni da quando Giampietro Zanotti aveva pubblicato la sua serie relativa a *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di*

*Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*²⁴². A posteriori, l'accostamento di queste suppellettili alle storie dipinte della vergine Camilla, neonata consacrata dal padre al culto della dea Diana tramite voto di eterna castità, risulterà quanto meno curioso, al netto delle trasformazioni subite dall'edificio e dalla sua funzione d'uso nel corso dei secoli.

Facendo sua la critica avanzata da Ernst H. Gombrich a proposito della prassi di esporre affreschi staccati come dipinti da cavalletto, Erika Langmuir nel suo articolo dedicato a Nicolò dell'Abate a Bologna (1969) osservava che l'interruzione di una sequenza narrativa equivale a distruggere l'unità sia architettonica che letteraria di un ciclo pittorico, sacrificando per sempre la delicata interazione tra le due²⁴³. Evidentemente il fregio con le storie di Camilla a Palazzo Poggi, avendo una diversa vicenda conservativa, rappresenta l'eccezione più antica di unità architettonica e letteraria rispettata nella storia dei fregi bolognesi del Cinquecento.

Tralasciando momentaneamente queste note di contesto sulla fruizione delle pitture in epoche posteriori alla realizzazione delle stesse per la sala, dobbiamo ora prendere in analisi i possibili retroterra figurativi delle scene dipinte da Nicolò per interpretare il tema virgiliano delle *Storie di Camilla*.

Tale analisi dovrà assumere come insostituibile base di partenza i cicli dell'*Eneide* nel più ampio orizzonte delle produzioni artistiche coeve e precedenti. Tra queste, una menzione a parte spetterà alle arti applicate e al loro legame derivativo con le arti grafiche.

Il testo di riferimento che per primo ha fornito una schedatura e un repertorio visivo dei cicli dell'*Eneide* prodotti nell'Europa rinascimentale è il catalogo della mostra ospitata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in occasione delle celebrazioni per il bimillenario dalla morte di Virgilio, ricorse nell'anno 1981²⁴⁴.

²⁴² ZANOTTI 1756.

²⁴³ LANGMUIR 1969, p. 636.

²⁴⁴ *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*. Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre – 24 novembre 1981), a cura di M. Fagiolo, Roma 1981. Gli studi di riferimento sull'iconografia rinascimentale dell'*Eneide* sono quelli di Vincenzo Farinella, articolati in numerosi contributi, le cui diramazioni sono state riassunte nel catalogo della mostra: *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, a cura di V. Farinella, Milano 2011, e segnatamente nel saggio a firma del curatore: *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo padre"*:

Il primo ciclo monumentale oggetto di approfondimento è stato quello realizzato da Dosso Dossi per il cosiddetto «Camerino d'alabastro» di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara, dal 1505 al 1534²⁴⁵. Dopo aver abbracciato la causa papale contro la Repubblica di Venezia, nella prima fase della guerra di Cambrai, che fu per lui occasione di conquista di Rovigo, Este, Montagnana e Monselice, a prescindere dal diktat della Chiesa che lo invitava a desistere dalle sue brame espansionistiche alimentate dall'antico desiderio di riconquista del Polesine²⁴⁶, Alfonso incassò una prima scomunica, che non gli impedì di procedere ai tentativi di riannessione dei territori, Modena e Reggio *in primis*, sottratti dalla Chiesa al Ducato di Ferrara, che sulla carta rimaneva feudo pontificio.

Le ricerche d'archivio condotte sinora non hanno fatto emergere documenti dirimenti circa la decorazione e la posizione dell'ambiente destinato a svolgere la funzione di studiolo del duca. Il fregio correva nella parte sommitale delle pareti, al di sopra dei riquadri mitologici scolpiti a bassorilievo da Antonio Lombardo, che avrebbero conferito all'ambiente la denominazione tradizionale sopra riportata, e al di sopra delle pitture note come i *Baccanali*, destinate alla zona centrale delle pareti e commissionate ai maggiori artisti dell'epoca, Giovanni Bellini, Tiziano e lo stesso Dosso, incaricati di interpretare passi letterari legati alla figura del dio Bacco, a cui si associava non solo la liberazione dagli affanni, ma anche l'*otium* a cui lo studiolo del duca Alfonso era preposto. Come «Dux Philosophiae» in qualche modo Bacco

dialoghi tra arte e letteratura, lvi, pp. 27-83. Sul caso del ciclo dossesco per Alfonso I d'Este nel contesto degli altri cicli d'area padana nel Cinquecento si veda: V. FARINELLA, *L'«Eneide» di Dosso per Alfonso d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *«Il camerino delle pitture» di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, VI, Cittadella 2007, pp. 299-342; Id., *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano 2014, e in particolare il cap. VIII, par. 2: *Il «Fregio di Enea» di Dosso Dossi: un modello etico per il principe*, lvi, pp. 493-542.

²⁴⁵ *Virgilio nell'arte...* pp. 120 e ss. Per le vicende del Camerino e per un ricco repertorio di immagini, si veda la monumentale opera in sei volumi curata da Alessandro Ballarin con la collaborazione di Lucia Menegatti e Barbara Maria Savy, pubblicata tra il 2001 e il 2007 a Cittadella per la collana *Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale*: v. nota precedente.

²⁴⁶ La perdita dei territori del Polesine di Rovigo da parte della dinastia estense risaliva al tempo della guerra tra Ferrara e Venezia, conclusasi con la pace di Bagnolo nel 1484. Per una ricostruzione degli eventi e del ruolo del duca nella storia ferrarese, si veda il contributo di Marialucia Menegatti in occasione della mostra tenutasi alla Galleria Borghese: M. Menegatti, *«Governava, sovveniva e difendeva, sapeva render conto di tutte le arti»: Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, in *Dosso Dossi. Il fregio di Enea*, a cura di Marina Minozzi, Electa, 2023, pp. 20-25.

doveva essere in grado di sospendere i «travagli del governo e delle guerre» che affliggevano l'animo del committente, favorendo in lui, a un livello ulteriore da identificare con il tema dell'*Eneide* affrontato nel fregio da Dosso, un'identificazione con il destinatario del poema virgiliano: come Augusto era stato capace di ristabilire una pace duratura nel suo impero, garantendo l'esercizio dell'*otium* e riportando i suoi sudditi alla mitica età dell'oro, così Alfonso sarebbe stato in grado di spegnere i focolai di guerra, sanare i conflitti tra gli uomini e garantire quella pace stipulata con Giulio II a cui alludevano i bassorilievi scolpiti da Lombardo per lo zoccolo delle pareti²⁴⁷.

A distanza di quattro decenni dalla mostra romana del 1981, sono stati decisamente notevoli gli avanzamenti prodotti dal ritrovamento di tele in cui è stato possibile riconoscere alcuni degli episodi illustrati da Dosso per il fregio del camerino: rispetto ai tre “partimenti” segnalati dal catalogo di allora e rimasti gli unici noti fino alla mostra monografica su Dosso Dossi del 1998-1999²⁴⁸ (tele conservate a Birmingham, Ottawa e Washington, di cui quest'ultima in stato allora frammentario), sono emerse altre quattro tele che hanno reso possibile la ricostruzione della sequenza narrativa, senza tuttavia dirimere l'annosa questione della scelta iconografica degli episodi in relazione al programma decorativo dell'intero studiolo. Oggi conosciamo sette delle dieci tele che componevano il fregio. Cinque di questi brani hanno trovato esposizione nella recente mostra allestita a Roma²⁴⁹, presso la Galleria Borghese, dove il pubblico ha potuto per la prima volta mettere a confronto le scene tradizionalmente ricondotte all'impresa ferrarese e un inedito riemerso sul mercato da una collezione romana privata, a tema infernale e aderente alla narrazione virgiliana della discesa di Enea nel Tartaro.

Pur richiamandosi a precedenti romani di importanza capitale, primo fra tutti il fregio ovidiano della Sala delle Prospettive di Baldassarre Peruzzi nella Villa Farnesina di Agostino Chigi, il fregio realizzato da Dosso per il duca di Ferrara si discostava da questi modelli per tecnica di esecuzione e per ristrettezza di contenuti,

²⁴⁷ *Virgilio nell'arte...*, p. 120.

²⁴⁸ P. HUMFREY, *Dosso Dossi: vita e opere, in Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A. Bayer, Ferrara 1998.

²⁴⁹ MINOZZI 2023.

essendo stata privilegiata una scelta che potremmo definire monografica²⁵⁰. Mentre i fregi romani, infatti, nella storia del Cinquecento avevano accolto ampi repertori mitologici eseguiti con la tecnica dell'affresco e dello stucco, il fregio di Dosso a Ferrara, dipinto su tela tra il 1520 e il 1521, affronta episodi legati solo ai primi sei libri dell'*Eneide*. La riscoperta di alcune delle tele mancanti e le analisi fondate su una fonte, il catalogo di Madrazo di cui si specificherà la portata conoscitiva qui di seguito, hanno gettato nuovi dubbi sulla coerenza narrativa delle tele all'interno del camerino e non è più del tutto chiaro se gli episodi narrati da Dosso rispettassero la successione cronologica degli eventi, tralasciando le retrospezioni del procedimento narrativo scelto per il secondo e il terzo libro. La mancanza di coerenza narrativa non costituirebbe un'assoluta novità, se messa in relazione alla versione moralizzante dell'*Eneide* scritta da Cristoforo Landino (*Disputationes Camaldulenses*, 1480, libri III-IV). L'umanista fiorentino affidò il commento del poema alla voce di Leon Battista Alberti nella terza e quarta giornata, corrispondenti al terzo e al quarto e ultimo libro della sua opera di impostazione dialogica, ambientata nel monastero di Camaldoli, dove anima un ritiro spirituale finalizzato alla contemplazione neoplatonica dell'esistenza umana. Nel suo commento al poema virgiliano, Landino si arroga la libertà di stravolgere la successione dei fatti narrati nei primi sei libri, proprio quelli illustrati da Dosso per il camerino di Alfonso d'Este. La stessa impostazione narrativa verrà tradotta in pittura, sul finire del Cinquecento, da Bartolomeo Cesi nel fregio dedicato alla storia dell'eroe troiano in Palazzo Fava a Bologna, attestando la lunga fortuna di questo adattamento letterario²⁵¹.

Sfortunatamente, la traduzione dossesca delle vicende letterarie si arresta con *l'Apoteosi di Enea nei Campi Elisi*, narrata dal VI libro (in particolare i versi

²⁵⁰ Sulla tradizione dei fregi istoriati dipinti per i palazzi romani del Cinquecento, si veda: S. PIERGUIDI, "E sopra la cornice seguiva un altro ordine". *Il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, collection d'histoire de l'art Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2016, pp. 43-61.

²⁵¹ F. CRISTALLI, «Potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto»: *il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna*, *Predella journal of visual arts*, n°51, 2022, pp. 119-146.

descritti sono i vv. 628-712), non offrendoci alcun metro di paragone con la traduzione degli episodi successivi operata da Nicolò a Scandiano.

L'identificazione del duca Alfonso con la figura di Enea non sembra essere suffragata da un semplice sfoggio di erudizione, ma sembrerebbe piuttosto voler dichiarare la tenacia del governatore nel guidare il proprio popolo alla ricerca di una patria, nonostante tutte le cadute, i fallimenti e i "furiosi travagli" che questo lungo processo avrebbe richiesto. Il recupero di un interesse per l'eroe troiano nella città di Ferrara, dove peraltro tra il 1458 e il 1459 venne realizzata la prima edizione illustrata di età moderna del poema virgiliano, trovò sostegno nella creazione, a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento, di un'articolata genealogia mitica finalizzata a stabilire un legame tra le origini della casata estense e la famiglia reale di Troia²⁵². Questo processo, di lunga gestazione, trovò il suo culmine nell'opera ariostesca, che, proprio sotto il governo di Alfonso I d'Este, impattò più di ogni altra sulla produzione figurativa coeva e successiva. E tuttavia, la predilezione di «figure del tutto secondarie o non identificabili», che diluiscono la chiarezza narrativa del ciclo, farebbe supporre «che i soggetti siano stati scelti non tanto per mettere a fuoco il modo in cui l'eroe ha seguito il suo destino da Troia a Roma, quanto per fornire una serie di episodi suggestivi ambientati in paesaggi ampi e variegati», che trovando destinazione negli appartamenti privati del committente avrebbero dovuto soddisfarlo «più per l'inventiva poetica con cui [Dosso] seppe interpretare una serie di episodi narrati da Virgilio che non per la capacità di raccontare una vicenda chiara e storicamente equilibrata»²⁵³. Tuttavia, questa visione orientata a giustificare l'"onnivora curiosità" del duca Alfonso difficilmente si potrebbe comporre con la grande storia di ispirazione neoplatonica affidata alla sezione sottostante dei *Baccanali*, analizzati da Alessandro Ballarin alla luce di colti riferimenti testuali che avrebbero suggerito, piuttosto di una semplice illustrazione del trionfo dell'amore e dei piaceri effimeri, un percorso di elevazione dall'amore

²⁵² FARINELLA 2014, pp. 42-43.

²⁵³ P. HUMFREY, *Il fregio di Enea alla luce delle recenti scoperte*, in MINOZZI 2023, pp. 10-19, cit. p. 19.

terreno a quello celeste, culminante nella tela con l'*Apoteosi di Arianna* (1522-1523) di Tiziano²⁵⁴.

Venendo ai brani che originariamente componevano il fregio, la prima tela sfortunatamente resta mancante, ma doveva descrivere l'episodio della fuga da Troia. La seconda tela, riapparsa qualche anno fa e acquistata dal Louvre, ma attualmente esposta ad Abu Dhabi, narra due episodi distinti: nella sezione sinistra Enea, giovane dal raffinato cimiero piumato, si reca a Delo per interrogare il sacerdote di Apollo e ottenere il responso divino sulla meta della peregrinazione sua e dei suoi compagni, che gli verrà indicata nell'"antica madre" della stirpe troiana; dalla sezione destra della tela ci si aspetterebbe uno scenario decisamente meno disteso e bucolico, essendo narrata la pestilenza abbattutasi inaspettatamente sui Troiani poco dopo il loro arrivo a Creta, l'isola che era stata indicata per errore da Anchise come la meta agognata del viaggio attraverso il Mediterraneo, alla ricerca del luogo profetizzato dagli dei per fondare una nuova Pergamo. Al contrario, il paesaggio lussureggiante svolge un ruolo preponderante sulla narrazione: la peste cretese, lungi dall'evocare i toni drammatici del modello raffaellesco del tema, noto con il nome di «Morbetto» (ca.1514) e riprodotto da Marcantonio Raimondi, trasforma l'episodio della peste in una scena "zingaresca" ambientata tra i boschi, in cui i compagni di Enea sembrano prede di un sonno gentile, arcadico, piuttosto che vittime del morbo²⁵⁵. Basti pensare che nel corso dei secoli il peso esercitato dal paesaggio nell'interpretazione di queste scene fu tale che, nell'inventario del 1693 della collezione di Palazzo Borghese, dove i dieci dipinti si trovavano già a partire dal 1608 in seguito al successo delle trattative ingaggiate dai sodali di Scipione Borghese, il tema del dipinto venne equivocato e registrato come semplice paesaggio bucolico, perdendo ogni memoria del soggetto mitologico²⁵⁶.

La terza tela, riemersa nel 2019 dal mercato collezionistico e acquistata dal Prado, descrive l'arrivo dei Troiani alle isole Strofadi e l'attacco delle Arpie. Il tema, narrato nel III libro dell'*Eneide*, vede protagoniste tre infauste e rapaci Arpie, mostri

²⁵⁴ BALLARIN 1995.

²⁵⁵ Ivi, p. 67.

²⁵⁶ P. DELLA PERGOLA, *L'inventario borghese del 1693*, Arte antica e moderna 1964, n. 26.

alati con il volto femminile. Nel dipinto Dosso ha raffigurato i Troiani a banchetto all'ombra di un folto boschetto e, in alto, due orrende Arpie in volo: una si impenna verso il cielo, mentre l'altra sembra sul punto di lanciarsi in picchiata sui banchettanti. I fatti descritti nella parte destra della tela sono tratti sempre dal terzo libro, ma dall'episodio seguente a quello delle Arpie, che si svolge in Epiro, a Butròto, dove Enea ha l'incredibile sorpresa di vedere una nuova Pergamo già sorta sulle rive dell'Adriatico e di incontrare "fra i portici ampi" (III, 353) il profeta troiano Eleno ed Andromaca, la vedova di Ettore, impegnata a compiere un sacrificio in onore del defunto marito. Dosso, con la solita libertà interpretativa che sempre lo caratterizza nel suo accostarsi ai versi virgiliani, ha raffigurato questo incontro non nella reggia, ma all'ombra di un sacro boschetto, dove zampilla una fonte.

Il tema della quarta tela, ancora perduta, è noto grazie al catalogo del 1856 della collezione privata del pittore neoclassico spagnolo e direttore del Prado José Madrazo (1781-1859), redatto quando tutte e dieci le tele erano in suo possesso: il documento, di fondamentale importanza per la ricostruzione del ciclo, insieme al recente recupero di alcuni dei brani a lungo mancanti, è stato pubblicato nel 2010²⁵⁷. Oltre a dare indicazioni sulla diversa lunghezza delle tele, permettendo agli studiosi di ricostruire la loro disposizione nella sala assegnandole ai lati lunghi e corti delle pareti, il catalogo di Madrazo chiarisce i soggetti delle tele in nostro possesso e precisa quelli delle tre ancora mancanti. Come si è detto, la prima tela doveva descrivere *Enea e la sua famiglia in fuga dall'incendio di Troia*. La quarta tela descriveva *Nettuno che placa la tempesta sollevata da Eolo*, mentre la nona aveva come soggetto *Enea incontra Tizio negli Inferi*. Escludendo categoricamente la trattazione della guerra intrapresa dai Troiani per stabilirsi nel Lazio, va da sé che viene meno il confronto con il tema virgiliano delle *Storie di Camilla*. I soggetti identificati dal catalogo di Madrazo, pur facendo chiarezza sull'ambigua fusione narrativa di più episodi, dimostra l'attitudine di Dosso a cedere a virtuose digressioni (*parerga*) nella pittura di paesaggio e di episodi secondari rispetto alle vicende principali del poema. Dosso omette *in toto* le valorose gesta guerriere

²⁵⁷ R. BERZAGHI, "Una segnalazione per le 'Storie di Enea' di Dosso Dossi", *Prospettiva*, nn. 139/140 (2010).

narrate da Virgilio a partire dal libro VII e fino alla conclusione del poema nel XII, nonostante il duca Alfonso fosse impegnato in prima linea nella guerra di riconquista dei territori sottratti dalla Chiesa al Ducato di Ferrara.

La simultaneità narrativa di episodi tratti da diversi libri *dell'Eneide* ha reso la quinta tela oggetto delle interpretazioni più discordanti: sulla sinistra compare il banchetto dei troiani che, scampati alla tempesta mandata loro da Eolo, approdano sulle coste libiche, trovando ristoro dai precedenti affanni (libro I). Sullo sfondo avviene l'incontro di Enea e Acate con Venere cacciatrice, impegnata a dispensare preziosi consigli al figlio e a narrargli la drammatica storia di Didone, evocata sulla destra da una vampata di fumo che si leva dalle fiamme della pira su cui Didone troverà una morte infelice dopo l'abbandono di Enea (libro IV). L'episodio africano, l'amore travolgente e drammatico tra Enea e Didone, viene quindi scavalcato ed omesso quasi interamente: la cosa, a ben vedere, non sorprende poi troppo. Il cedimento di Enea alle frecce di Eros, la sua devozione alla regina cartaginese, la necessità di un brusco intervento divino per costringerlo a riprendere la rotta fissata dal fato verso l'Italia, abbandonando Didone e spingendola involontariamente al suicidio, sono tutti elementi che devono essere apparsi come segni troppo palesi di umana debolezza, inadatti ad incarnare nel personaggio quel catalogo di virtù positive che si voleva delineare, quasi come in uno *speculum principis*, attraverso il fregio virgiliano del camerino estense. La tela si chiude nella porzione di estrema destra con la celebrazione dei giochi funebri del libro V in onore di Anchise, il defunto padre di Enea, a cui viene data sepoltura sul monte di Erice. I giochi siciliani si aprono con la gara di corsa tra Eurialo e Niso descritta dalle figure in primo piano, per cui Dosso potrebbe essersi ispirato a una xilografia del *Virgilius pictus* di Sebastian Brandt (Strasburgo, 1502)²⁵⁸.

Nella sesta tela, di recente acquisizione e oggi esposta ad Abu Dhabi, proseguono i giochi funebri in onore di Anchise nella sezione sinistra. L'interpretazione dei versi virgiliani offerta da Dosso è sorprendente: al posto di descrivere l'acme dei duelli o il loro esito finale, proclamandone i vincitori, si concentra sugli antefatti e sulla preparazione degli eventi, mostrando i contendenti in riposo e sospendendo l'azione

²⁵⁸ Tra le fonti iconografiche certe proposte da Farinella in: FARINELLA 2007, IDEM, 2014.

narrativa. La scena, poi, nella sezione destra comprende anche l'incendio della flotta ad opera delle donne troiane, su incitamento di Iris, istigata da Giunone e rappresentata in cielo mentre incontra la dea. La descrizione si conclude con la fondazione di una città in Sicilia, la "novella Troia" Acesta, per le famiglie degli esuli frigi che non se la sentiranno di proseguire il viaggio e affrontare altri pericolosi viaggi nel Mediterraneo.

La settima tela (Washington), a lungo nota in stato frammentario e caratterizzata da una difformità stilistica che indusse la critica addirittura ad espungerla dal gruppo del fregio di Enea, è stata ricomposta nella sua interezza in occasione della mostra della Galleria Borghese, ponendosi in ideale continuità narrativa con la tela di Abu Dhabi. Il frammento dossesco a lungo identificato come la *Partenza degli Argonauti* si è rivelato così aderente ai versi della parte finale del quinto libro (746-770) che narrano della riparazione delle navi incendiate dalle donne istigate da Iris e tratte in secca sul litorale di fronte alla città di nuova fondazione, Acesta, visibile alle spalle di due personaggi armati e vestiti in curiosi abiti da lanzichenecci, che mostrano un chiaro debito alle incisioni nordiche. Nel frammento recentemente recuperato, si scorge sullo sfondo un edificio in costruzione, circondato di impalcature e popolato di operai, collocato su un'altura lontana (l'edificio templare dedicato a Venere Idàlia sul monte Erice), mentre in primo piano, attorno al sarcofago di Anchise, si affolla un gran numero di figure: al limitare di un bosco si scorge anche un altare dove alcuni sacerdoti stanno celebrando riti e sacrifici in onore dell'illustre defunto. La resa marcatamente veneziana del paesaggio e della città sullo sfondo, dotate di un'autonomia narrativa rispetto ai restanti brani del fregio, probabilmente spinse ad isolare la sezione destra della tela, considerandola alla stregua di una scena di paesaggio puro²⁵⁹.

L'ottava tela, mancante, doveva rappresentare i versi del libro VI che narrano l'ingresso di Enea e della Sibilla Cumana nell'Ade, "allontanando i vizi", come recita il catalogo Madrazo del 1856. Stando sempre alla descrizione fornita dal catalogo Madrazo, la scena infernale doveva essere dominata un macchinario per

²⁵⁹ MINOZZI 2023, p. 79.

tormentare i peccatori e la figura di Caronte “con gli occhi di fuoco” sulla sua barca, impegnato a traghettare le anime dei defunti da una sponda all’altra dell’Acheronte.

La penultima tela del ciclo, ricomparsa nel 2004, precedendo quindi di sei anni la pubblicazione del catalogo di Madrazo, ha reso evidente agli occhi degli studiosi la «profonda fascinazione di Dosso per l’opera di Hieronymus Bosch», di cui l’artista molto probabilmente conosceva i tre polittici della collezione Grimani a Venezia e oggi conservati alle Gallerie dell’Accademia²⁶⁰. Pur risentendo della forza drammatica delle composizioni notturne del maestro neerlandese, illuminate da violente lingue di fuoco che lambiscono i dannati, le terribili torture e le mostruose figure ibride dipinte da Dosso per *Il viaggio agli Inferi* del camerino di Alfonso d’Este non replicano fedelmente le invenzioni di Bosch approdate in laguna, dimostrando un’autonomia di invenzione e una «sprezzante capacità fantastica»²⁶¹, oltre ad una profonda assimilazione del modello nordico, senza escludere la conoscenza di altre opere di Bosch forse giunte a Ferrara o a Mantova²⁶². Tra le fonti visive interrogate da Dosso per comporre la scena, va menzionato anche il cartone dell’*Incendio di Borgo* di Raffaello, giunto a Ferrara nel 1517, a cui Dosso si sarebbe ispirato per la figura del dannato con il braccio proteso verso l’altro sopra a Tizio, steso a terra a scontare l’eterno supplizio di vedersi il fegato divorato da un avvoltoio.²⁶³

Trionfale conclusione del fregio è la vera e propria apoteosi di Enea nei Campi Elisi, al cospetto del padre Anchise, sul punto di vaticinare il futuro illustre della propria stirpe e i momenti più gloriosi della storia di Roma. I versi del libro VI (628-712) narrano che dopo aver evitato di inoltrarsi nel regno dove i grandi peccatori subivano castighi esemplari, Enea, di fronte ad un bivio decisivo nella geografia dell’Ade, viene esortato dalla Sibilla Cumana ad affiggere il “ramo d’oro” alla soglia dell’Elisio, dove lo accoglieranno “luoghi lieti” e “verdi dolci distese” (VI, 638-639): Dosso interpreta abbastanza fedelmente questi versi, popolando l’erba

²⁶⁰ Ivi, pp. 15-16.

²⁶¹ FARINELLA 2014.

²⁶² Ivi.

²⁶³ Ivi, p. 83.

della pianura divina di piccole figure di uomini e animali abbandonati all'*otium* paradisiaco.

Questa tela doveva chiudere un circuito visivo, ponendosi in asse con la sottostante *Apoteosi di Arianna* dipinta da Tiziano, a conclusione delle peregrinazioni infelici dell'eroe troiano dopo la lunga ricerca di una patria in cui condurre il suo popolo a un lieto destino di pace. Probabilmente, il felice epilogo della storia di Enea rappresentava le speranze del committente di vedere, giunto al termine della propria vita, riannessi i feudi di Modena e Reggio e affidati a una generosa discendenza.

Dal punto di vista compositivo, è innegabile l'importanza svolta dall'insegnamento di Giorgione nell'allestimento di episodi tratti da miti diversi e combinati tra loro all'interno di un'unica scansione paesaggistica, come Alessandra Pattanaro ha ben evidenziato nel catalogo della mostra del 2023 a Galleria Borghese, indicando dei modelli superstiti esemplificativi di questo procedimento nelle tavole da cassone del giovane Tiziano provenienti dalla collezione padovana Emo Capodilista e conservate ai Musei Civici di Padova, con una datazione assestata attorno al 1508 circa²⁶⁴. Gli episodi ovidiani, scalati in profondità e intervallati da «pause arboree sapientemente escogitate per garantire il giusto respiro alle sequenze della storia», rispondevano all'esigenza di distribuire la narrazione su supporti di formato orizzontale che costituivano oggetto di mobilio di varia natura nell'arredo domestico²⁶⁵. La prassi di dipingere i cassoni nuziali con elementi del mito frammisti ad ameni scorci paesaggistici e a languide visioni di coppie immerse in scenari idilliaci è contrassegnata dalla modernità della pittura vibrante di Giorgione, nonostante sembri che non siano rimaste tracce di questa produzione riconducibili al maestro di Castelfranco. Così ne rimane memoria nelle parole di Carlo Ridolfi, che alludeva a varie tipologie di mobilio dipinto nello studio dell'artista:

Seguiva intanto Giorgio a dipingere nella solita abitazione, ove dicesi che aperta avesse bottega dipingendo rotelle, armari e molte casse in particolare, nelle quali faceva per lo più

²⁶⁴ A. PATTANARO, *Uno "sfuggimento di boschi con raggi del Sole che per entro lampeggino". Il paesaggio istoriato di Dosso: tradizione, nuove strategie, segnali per una cronologia*, in MINOZZI 2023, pp. 26-35.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 27.

favole d'Ovidio, come l'aura età divisandovi liete verdure, rivi cadenti da piacevoli rupi, infrascate di fronde, ed all'ombra d'amene piante si stavano deliziando uomini e donne godendo l'aura tranquilla; qui vedevasi il leone superbo, colà l'umile agnellino, in un'altra parte il fingere il cervo, ed altri animali terrestri.²⁶⁶

La descrizione di scenette pastorali ambientate nella mitica età dell'oro ci riporta esattamente alla distensione emotiva degli episodi dell'*Eneide* composti da Dosso per la corte di Ferrara. È interessante riflettere sulla diversa percezione di cui godevano le tele di Dosso nel Cinquecento, essendo «percepite come altra cosa dal fregio dipinto su muro e viste piuttosto come una derivazione del complemento di arredo, come oggetto di mobilio nella tradizione giorgionesca»²⁶⁷. Delle scene mitologiche destinate ai cassoni nuziali si dovrà occupare anche la presente trattazione, rilevando la presenza delle prime attestazioni pittoriche e dei primi assestamenti figurativi delle *Storie di Camilla* proprio in questa particolare categoria di produzione artistica, informata dalle edizioni illustrate dell'*Eneide* circolanti nell'Europa di fine XV e inizio XVI secolo, ma frutto anche della libera trasposizione dei versi virgiliani in pittura.

Nonostante la tradizione veneziana rappresentata dal magistero di Giorgione e Tiziano investa di nuovi significati e modalità narrative il fregio così come recepito dagli artisti di area padana nell'arte monumentale e nelle arti di arredo, non si potrà tuttavia trascurare che, a prescindere dai suddetti caratteri di specificità assunti in area settentrionale, la storiografia cinquecentesca abbia trasmesso alla posterità un'idea ben precisa della destinazione ornamentale del fregio dipinto, non senza indicare le buone norme di composizione di un fregio istoriato all'interno di edifici pubblici e privati. Lomazzo, nel capitolo XLVII del suo *Trattato dell'arte de la pittura* del 1584, recupera l'origine frigia del "fregio" come «fascia che circondava i tappeti, le vesti e simili, composta di fogliami di fiori e di legami ricamati» e

²⁶⁶ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648, I, p. 78.

²⁶⁷ PATTANARO 2023, p. 27.

delimitata da linee parallele²⁶⁸. Non diversamente valeva per i fregi in architettura, per la quale «gl'antichi facevano il medesimo lavoro di fregi, e secondo la natura dell'ordine, e del Dio al qual l'ordine era dedicato», inaugurando così la tradizione stilizzazione dei fregi nell'ordine dorico, ionico e corinzio, comprensiva di medaglioni, mostri, animali feroci, elementi fitomorfi e ancora «Fanciulli, Vergini, Donzelle e Ninfe»²⁶⁹. La stretta associazione di questi repertori di figure a ciascun ordine doveva consentire l'immediata riconoscibilità di ogni esemplare, fatta salva la fedeltà del pittore o scultore incaricato di realizzare il fregio alle regole dettate dalla tradizione.

Il recupero della primitiva funzione decorativa del fregio apre la strada a importanti considerazioni sull'uso moderno che si fece di questo sistema di rappresentazione, che dall'architettura trasmigra sulle pareti attraverso il recupero delle grottesche dove «il pittore esprime le cose e i concetti, non con le proprie, ma con altre figure»²⁷⁰. Lomazzo sembra distinguere la tipologia del fregio all'antica dal moderno uso della grottesca, elencando tra i pittori moderni eccellenti nella prima delle due categorie decorative Gaudenzio Ferrari, Perino del Vaga, Rosso Fiorentino, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Parmigianino, Correggio, Giovanni da Udine e Pordenone, ricordati per i fregi dipinti sulle volte delle cappelle e sulle facciate dei palazzi e a cui vanno ad aggiungersi i nomi di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze per l'introduzione di bizzarrie e capricci nelle grottesche romane²⁷¹.

Polidoro divenne, in effetti, un modello imprescindibile nella città dei papi. Autore di invenzioni accessibili a tutti perché dipinte sulle pareti esterne dei palazzi romani, finì per creare una sorta di “scuola all'aperto”, come attestano i disegni e le incisioni che in gran numero scaturirono dall'osservazione dei suoi repertori di immagini: «si è veduto di continuo, ed ancor si vede per Roma, tutti i disegnatori essere più

²⁶⁸ P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584, <<https://www.proquest.com/books/trattato-dellarte-de-la-pittura-di-gio-paolo/docview/2111769326/se-2?accountid=13050>> (6 novembre 2024), p. 417 e ss.

²⁶⁹ Ivi, p. 419.

²⁷⁰ Ivi, p. 422.

²⁷¹ Ivi, p. 421.

volti alle cose di Polidoro e Maturino, che a tutte l'altre pitture moderne»²⁷². L'artista si concentrò in particolare sulle storie delle eroine romane, influenzando l'iconografia dei cicli dipinti che successivamente accolsero questi temi mitologici, ricordati da Giovanna Saporì all'interno di *Frises peintes* (2016), testo che ha risollevato il problema del fregio dipinto in relazione ai palazzi romani, dopo il magistrale volume dedicato da Catherine Dumont a Palazzo Sacchetti (1973) come caso studio del fregio dipinto a Roma, seguito dall'altrettanto importante catalogo dei fregi bolognesi compilato da Anton W. Boschloo (1984)²⁷³.

Queste riflessioni ci consentono di addentrarci ulteriormente nel repertorio di cicli dell'*Eneide* tracciato dal catalogo del 1981, inquadrando un'impresa cronologicamente successiva a quella di Dosso alla corte di Ferrara (ca. 1520-1521), ma precedente all'esecuzione delle pitture per Giulio Boiardo ad opera di Nicolò nel castello di Scandiano (ca. 1540), imponendoci di spostare momentaneamente lo sguardo su Roma, e più precisamente su Palazzo Pirro Massimo²⁷⁴. Dopo l'impresa portata a termine in Palazzo Baldassini attorno al 1520 circa, dove le scene erano condotte separatamente in modo da non suggerire una narrazione continua²⁷⁵, Perino del Vaga sembrerebbe essere stato incaricato di dipingere le scene per la *Sala di Enea e Didone* al piano nobile di Palazzo Pirro Massimo, oggi in Corso Vittorio Emanuele II. La notizia è riportata da Vasari e l'attribuzione è stata accolta dalla critica anche in assenza di ritrovamenti documentari: Erika Langmuir in passato ha proposto di leggere i disegni per cartoni d'arazzo prodotti dall'artista intorno al 1530, quando si trovava ancora a Genova al servizio di Andrea Doria, come l'antecedente iconografico delle pitture eseguite per il palazzo romano, inquadrato dalla studiosa nel solco della cultura figurativa della «Netherlandish manner»²⁷⁶. A prescindere dall'interpretazione «romantica» e cavalleresca del poema virgiliano, che nell'impaginazione delle pitture lascerebbe

²⁷² VASARI 1568, R. Bettarini, P. Barocchi (ed.), IV, p. 459.

²⁷³ *Frises peintes...*

²⁷⁴ *Virgilio nell'arte e nella cultura...*p. 141 e ss.

²⁷⁵ C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la decoration murale italienne : 1520-1560*, Rome : Institut Suisse de Rome, 1973, nota n. 18, p. 19-20.

²⁷⁶ E. LANGMUIR, *The early narrative cycles of Nicolo dell'Abate*, Ann Arbor : University Microfilms, 1972, pp. 69-71. Si veda anche l'articolo di Bernice Davidson: B. DAVIDSON, "The Navigazione d'Enea Tapestries designed by Perino del Vaga for Andrea Doria", *Art Bulletin* 72, no. 1 (1990): pp. 35-50.

pensare ad una aderenza «ai modi stilistici di analoghe scene dipinte sui cassoni»²⁷⁷, per noi è significativo rilevare la grande visibilità assegnata alla tragica vicenda di Didone, che in effetti tutta la tradizione figurativa successiva innalzerà al ruolo di controparte femminile di Enea nella traduzione pittorica del poema virgiliano. *Gli amori di Enea e Didone* erano già destinati a diventare un tema di lunga fortuna nella pittura monumentale, tanto nei grandi cicli romani quanto nelle aree di provincia. Del resto, il tema divenne centrale anche in diverse tragedie del Cinquecento e la fama letteraria della sfortunata regina di Cartagine precedeva la sua comparsa nelle pitture che decoravano spazi di accoglienza pubblica e privata. Solo per citarne alcuni, già in parte segnalati da Boschloo²⁷⁸, si ricorderanno: a Roma, il fregio dipinto per la *Sala di Enea* di Palazzo Spada, attribuito allo Stradano e databile tra il 1551 e il 1553²⁷⁹; a Genova, le scene dipinte tra la fine del sesto e del settimo decennio da Giovan Battista Castello per il soffitto del Salone di Palazzo Grillo (perdute) e per le sale di Palazzo Baldassarre Lomellino (parzialmente perdute)²⁸⁰; a Calino di Bornato (Brescia), la serie di *Enea e Didone* dipinta da Lattanzio Gambara dopo il 1565 per la Sala grande di Palazzo Calini, ora Maggi²⁸¹ (l'artista tornò, poi, sul tema virgiliano dell'*Eneide* nella decorazione del Salone di Palazzo Avogadro a Brescia, dove sulla parete meridionale compare *Camilla in combattimento contro i Troiani*, armata di spada e scudo)²⁸²; a Sabbioneta, la decorazione della *Saletta di Enea* di Palazzo del Giardino, già attribuite a Bernardino Campi e successivamente ricondotte a Carlo Urbino²⁸³.

Si consideri che, nel corso dei secoli, i significati accordati al tema degli *Amori di Enea e Didone* subirono delle variazioni significative, riconducibili all'evoluzione simbolica del sistema di pensiero, passando dall'allegorizzazione dell'amore in chiave neoplatonica, secondo l'interpretazione ficiniana del tema che sembra essere stata alla base della formazione dei cicli in Palazzo Pirro Massimo, Palazzo Spada

²⁷⁷ *Virgilio nell'arte e nella cultura...*pp. 141-143.

²⁷⁸ BOSCHLOO 1984, nota n. 21, pp. 91-92.

²⁷⁹ *Virgilio nell'arte e nella cultura...*, pp. 144-147.

²⁸⁰ *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX sec.*, G. Rosso Del Brenna, Il Cinquecento, II, Bergamo 1976, pp. 379-487, in part. pp. 445-446 e tavv. pp. 438 e 479.

²⁸¹ P. V. BEGNI RODONA – G. VEZZOLI, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978, pp. 226-227 e tavv. pp. 158-160, 163-164.

²⁸² *Ivi*, p. 220 e tav. p. 146.

²⁸³ *Supra*, nota in BOSCHLOO 1984.

e a Sabbioneta, alla passione per una tensione eroica riconducibile alla più vasta tradizione dei poemi epico-cavallereschi, nel solco del «classical survival» dello spirito antiquariale settecentesco promosso dalla diffusione di opere come quelle di Winckelmann o di Lessing, come si può osservare nei cicli dipinti da Giovan Battista Tiepolo a Villa Valmarana (Vicenza, 1757-1758), in cui all'*Iliade* omerica si alterna l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, all'*Eneide* di Virgilio la *Gerusalemme Liberata* del Tasso²⁸⁴.

La predilezione di questo tema letterario nella produzione figurativa del Cinquecento trova dei significativi precedenti nella Ferrara degli anni Sessanta del Quattrocento, dove anonime maestranze ferraresi confezionano piccole tavole di soggetto virgiliano con storie di Enea e Didone²⁸⁵. Il graduale isolamento a cui va incontro la figura di Didone nei primi decenni del XVI secolo trova il sostegno delle arti applicate, come dimostra una coppa faentina con la scena del suicidio prodotta nel 1526 nell'ambito della bottega dei Bergantini e pubblicata da Liverani nel 1979²⁸⁶.

Come notò Debenedetti, la fortuna della figura letteraria di Didone nella cultura moderna è imputabile alla mitizzazione della regina in virtù del suo intimo adeguamento al ruolo di genere che la tradizione le ha assegnato, indipendentemente dallo status regale di appartenenza: «E la vera, la intera donna dell'*Eneide*, quella che vive e muore di essere donna, che eredita dalle più arcane e passionate ardenti esplorazioni poetiche di Sofocle i suoi palpiti, e li trasmetterà alle eroine di Jean Racine, la vera donna rimane Didone, la regina»²⁸⁷.

Diversamente, la rarità di Camilla come soggetto figurativo si può tentare di spiegare con la pericolosità del suo ruolo di donna combattente e con l'attribuzione di un ruolo liminale che fa di lei una donna di fatto incompiuta, come esploreremo in seguito. La rappresentazione dell'eroina, quindi, la cui singolare vicenda non era

²⁸⁴ Virgilio nell'arte e nella cultura..., p. 187.

²⁸⁵ FARINELLA 2011, p. 43.

²⁸⁶ F. LIVERANI, *Le maioliche della Galleria Estense di Modena*, Faenza 1979, pp. 21-23.

²⁸⁷ G. DEBENEDETTI, *Camilla* (1943), in S, pp. 827-836. Il saggio è stato pubblicato una prima volta sulla rivista «Mercurio», a. II, n. 15, novembre 1945, pp. 109-116; poi in SCIII, pp. 69-77. Successive edizioni della raccolta sono: Il Saggiatore 1961; Marsilio 1994; Mondadori 1999. Cit., p. 836.

forse considerata sufficientemente esemplare per essere trattata singolarmente, almeno a date precoci, non poteva che ricadere nella narrazione dello scontro tra le armate troiane e latine per il dominio del Lazio. Il più esteso ciclo di pitture che, a quanto ne sappiamo, accolse per la prima volta la figura della regina volsca nello spettro della più ampia narrazione virgiliana è quello prodotto da Nicolò dell'Abate al castello di Scandiano attorno al 1540. La motivazione di questo primato risiede proprio nell'esaustività della narrazione che, diversamente dai cicli precedenti e in larga misura anche da quelli successivi, arriva a toccare contenuti afferenti a tutti i dodici libri del poema. Come si è detto, Nicolò si pose al servizio di Giulio Boiardo, nipote del più celebre Matteo Maria, eseguendo la decorazione di diversi ambienti della rocca, tra cui il cosiddetto *Camerino dell'Eneide*, dove si fece interprete della raffinata cultura della famiglia del committente attraverso procedimenti compositivi fortemente affini a quelli delle edizioni illustrate del poema circolanti nell'Italia settentrionale, in particolare quelle legate al nome di Sebastian Brandt²⁸⁸. La decorazione della stanza, articolata su più livelli, comprendeva in totale dodici affreschi dedicati all'*Eneide*: in due delle dodici scene dipinte era compresa anche la vergine Camilla. Il primo, trasportato su tela e conservato alla Galleria Estense, è dedicato all'illustrazione del libro VII dell'*Eneide* (fig.47): Camilla compare lungovestita, armata di elmo e lancia, in atto di additare la città di Laurento a un condottiero a cavallo, da identificare con Turno. Il secondo affresco, trasportato su tela e distrutto nell'incendio del Salone di Palazzo Ducale di Modena nel 1815, aderiva alla narrazione del libro XI (fig.48): durante l'infuriare della battaglia, spicca in primo piano la figura di Camilla a cavallo, appena trafitta da un dardo tra i due seni, ma non ancora morente. Come sottolinea Arrigoni, non vi è nessuna traccia delle Amazzoni italiche del suo corteggio²⁸⁹, che verranno eluse dalla scena della *Morte di Camilla* anche nelle pitture di Palazzo Poggi. La scena, tradotta dal disegno di Giuseppe Guizzardi, in alto a destra includeva il momento in cui la dea Diana, tra le nubi, incarica Opis di vendicare la morte di Camilla, secondo un procedimento narrativo già diffuso dalle illustrazioni dell'edizione di Brandt, che nella scena della convocazione di Camilla da parte di Turno prima dello scontro con

²⁸⁸ *Virgilio nell'arte e nella cultura...*, p. 123 e ss.

²⁸⁹ ARRIGONI 1982, p. 128.

le armate nemiche mostra la ninfa, identificata dal cartiglio, in atto di inforcare già la freccia della vendetta²⁹⁰.

Dando uno sguardo alla più tarda ricezione della storia di Enea nella cultura figurativa bolognese di fine Cinquecento, dovremo constatare la totale assenza della figura di Camilla dai cicli dipinti per Palazzo Leoni e Palazzo Fava.

Nel contributo uscito nel 1986 in uno dei volumi della *Pittura Bolognese del '500*, Wanda Bergamini suggeriva che «una migliore conoscenza degli affreschi Leoni» avrebbe potuto giovare «come termine di confronto» con l'attività di Nicolò nelle sale di Palazzo Poggi²⁹¹. I recenti studi a cura di Elisa Landi hanno finalmente chiarito il ruolo del pittore e dei suoi collaboratori nella dimora di Vincenzo Camillo Leoni, presidente della prestigiosa Accademia degli Ardenti, attiva in città a partire dal 1555, data che si legge a margine di un riquadro e con cui si tende a far coincidere la chiusura del cantiere pittorico²⁹². Prima di partire per Fontainebleau nel 1552, Nicolò cominciò a dipingere il fregio del Salone con diciotto episodi tratti dal II libro dell'*Eneide*, dalla fuga di Enea da Troia allo sbarco a Cartagine. L'antisala, suddivisa in dodici scene, proseguiva con la narrazione degli *Amori di Enea e Didone* del libro IV. L'aspetto più interessante rilevato dalla studiosa è che i fregi di Palazzo Leoni ripropongono in scala monumentale la sequenza narrativa diffusa, a quelle date, dal libro illustrato: «la ricchezza dell'iconografia che riproduce ogni singolo verso di Virgilio qualificando il ciclo come la traduzione visiva più fedele del poema virgiliano» svelerebbe il forte debito dei fregi virgiliani

²⁹⁰ L'edizione strasburghese del 1502 e altre undici edizioni pubblicate da questa data fino al 1840 sono interamente digitalizzate e liberamente consultabili online nell'ambito del progetto 'Buchillustrationen zu Vergils Aeneis 1502-1840 (Vergilius pictus digitalis)' del MDZ (Münchener Digitalisierungs Zentrum): < <https://www.digitale-sammlungen.de/de/buchillustrationen-zu-vergils-aeneis-1502-1840-vergilius-pictus/about> > (15 novembre 2024).

²⁹¹ 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., cit. p. 289.

²⁹² *Gli affreschi raccontano: l'Eneide di Palazzo Leoni*, a cura di Elisabetta Landi, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna, Stamperia Regionale, 2018; *Nicolò dell'Abate e Lorenzo Sabatini in Palazzo Leoni*, a cura di Elisabetta Landi, con immagini di Andrea Scardova, 5 giugno 2019: < <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/mediateca-giuseppe-guglielmi/nicolo-dellabate-e-lorenzo-sabatini-in-palazzo-leoni.pdf> > (15 novembre 2024).

verso l'editoria²⁹³. Rispetto alle composizioni gremite degli affreschi di Scandiano (circa 1540) e alla simultaneità narrativa, anche triplice, degli episodi che animano ciascun riquadro nella *Sala di Camilla* a Palazzo Poggi, i fregi di Palazzo Leoni sembrano essere frutto di un'operazione mirata di adeguamento della pittura alle tecniche dell'editoria, che avrebbe potuto essere imposta dal committente, accademico interessato alle ricerche portate avanti da Camillo Paleotti e Achille Bocchi e gravitanti attorno al complesso rapporto tra immagine e parola²⁹⁴.

Affacciandosi sul crinale del secolo, la decorazione di Palazzo Fava conferma l'intramontabile fortuna del testo virgiliano nell'arte monumentale. L'ampia campagna di restauri svolta tra il 2005 e il 2011 dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze a Palazzo Fava e che ha interessato particolarmente il fregio di Enea realizzato dai Carracci e dai loro allievi, insieme a Bartolomeo Cesi, tra gli anni 1593-1598, ha consentito a Flavia Cristalli di produrre una sintesi degli affreschi capace di ricollocare l'intervento di Cesi, a lungo rimasto ai margini della storia dell'arte ufficiale, nella fortuna critica del palazzo²⁹⁵. Tale analisi tiene conto, naturalmente, degli avvenimenti storici di fine secolo, la capitolazione degli Este a Ferrara e l'estensione del dominio della Chiesa, con l'ovvio risultato di un rafforzamento del legame dei nuovi territori allo Stato Pontificio e quindi alla Capitale. Le storie di Enea a Palazzo Fava si estendono su quattro sale e comprendono quarantaquattro episodi tratti dai primi sei libri del poema, intervallati da figure monocrome. L'enfasi è posta sui valori morali e civici associati a Enea come fondatore della stirpe romana, in conformità alla moralizzazione dell'opera derivata dal commento di Cristoforo Landino. Al di là delle considerazioni di natura stilistica che si potrebbero spendere sul ciclo di pitture, in questa sede ci limitiamo a confermare l'assenza di Camilla, che torna ad essere esclusa dalla narrazione, come già avvenuto nel «Camerino d'alabastro» del duca Alfonso I d'Este a Ferrara, a causa dell'interruzione degli episodi all'altezza del libro VI del poema.

Come anticipato, a latere di queste considerazioni va segnalata la presenza di alcuni precedenti figurativi anche nel dominio delle arti applicate. Nel corso del

²⁹³ LANDI 2018, p. 4.

²⁹⁴ LANDI 2019, p. 3.

²⁹⁵ CRISTALLI 2022.

Cinquecento la corte estense fece un notevole investimento di risorse nelle maioliche istoriate, preferendo questa tipologia di vasellame ai recipienti in metalli preziosi per ragioni essenzialmente economiche, dovendo fare fronte ai dissesti finanziari causati dagli impegni di guerra contro le forze papali. Alfonso I, dunque, è stato ricordato come il primo principe ad aver sostituito l'argenteria da tavola con la maiolica: «E levati gli ornamenti della credenza e della mensa, cominciò ad usare vasi e piatti di terra che apparivano tanto più nobili ed onorati, quanto essi erano fatti per la mano e l'industria di quel principe»²⁹⁶. Anche a Modena, capitale estense, fiorì la produzione ceramica, ma fu soprattutto alla corte di Ferrara che si accentrò la produzione fittile destinata alla tavola della famiglia ducale. Tuttavia, in occasioni celebrative considerate importanti per la casata estense, divenne prassi anche l'uso di rivolgersi alle maggiori botteghe italiane²⁹⁷, compresa quella di Francesco Xanto Avelli da Rovigo (1487-1542), attivo a Urbino dal 1530 circa.

In anni relativamente recenti i piatti dipinti da questo artista sono stati oggetto di approfondimento in relazione alla fortuna figurativa dell'*Orlando Furioso* nelle arti applicate²⁹⁸. Allo stato attuale della ricerca, non siamo invece a conoscenza di un'attenzione critica rispetto al tema virgiliano delle *Storie di Camilla* nelle ceramiche istoriate, che pure è attestato in diverse collezioni internazionali.

Il piatto di nostro interesse (fig.49), conservato nelle collezioni dei Musei Civici di Padova, sarebbe riferibile proprio alla bottega di Xanto, una delle personalità più incisive nella storia delle maioliche istoriate rinascimentali²⁹⁹. Le committenze ricevute dalla corte di Urbino crebbero così tanto nel quarto decennio del Cinquecento da imporgli di aprire bottega, cosa che con ogni probabilità dovette

²⁹⁶ G. CAMPORI, *Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Pesaro, 1879, p. 17.

²⁹⁷ L. RIGHI GUERZONI, *Modena: Guida storico-artistica*, Modena 1999, pp. 68-71; C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Delle Gentili donne di Faenza. Studio del "ritratto" sulla ceramica faentina del Rinascimento*, Ferrara 2000, pp. 30-35.

²⁹⁸ T. WILSON, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso del pittore di maioliche Francesco Xanto Avelli*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze 2011, pp. 141-151. Si veda anche: IBIDEM, *Xanto*, in «The Burlington magazine», CXLIX, 2007, pp. 274-275.

²⁹⁹ *Ceramiche Rinascimentali dei Musei Civici di Padova*, a cura di Michelangelo Munarini e Davide Banzato, Electa, Milano 1993, pp. 57-59. Gli autori riferiscono in nota la proposta formulata da Petruzzellis Scherer di considerare l'opera come autografa: v. nota n. 432, p. 67.

accadere nel 1542, quando cessò di firmare le sue opere³⁰⁰. Il piatto in questione (cat. 297) ci interessa perché rappresenta uno degli episodi di partenza delle *Storie di Camilla* dipinte da Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi, ovvero il salvataggio di Camilla dalle acque del fiume Amaseno. Pare che questo episodio abbia goduto di una discreta fortuna nelle arti decorative già a partire dalla seconda metà del Quattrocento, come attesterebbero alcune tavole di cassoni nuziali di produzione toscana³⁰¹.

Il tema ricorre più volte anche nella produzione di Xanto e allievi³⁰², con l'introduzione di poche varianti, cosa piuttosto inusuale dal momento che l'artista era solito ricorrere ad un uso libero delle fonti iconografiche diffuse dalla stampa e particolarmente alle invenzioni raffaellesche diffuse da Marcantonio Raimondi, che godevano di grande fama presso la corte di Urbino, capitale della tradizione ceramica rinascimentale. Lo stretto rapporto di dipendenza che legava fonti grafiche e maioliche istoriate è noto, ma nella sua prassi esecutiva Xanto non si limitava a copiare pedissequamente i soggetti, preferendo rielaborarne liberamente le singole figure. Il montaggio di queste figure, poi, sottostava a procedimenti compositivi che nella storia degli studi sono stati accostati all'ideazione delle macchine sceniche della coeva drammaturgia civile³⁰³. La cultura letteraria del pittore, che si prestò anche alla composizione di sonetti per il duca di Urbino Francesca Maria della Rovere, è testimoniata dalle iscrizioni dipinte che corredano le sue creazioni sul rovescio dei piatti, dove, oltre alla semplice indicazione del soggetto iconografico, potevano comparire versi di Virgilio, Ovidio, Livio, Valerio Massimo, Trogo

³⁰⁰ Ivi, p. 59.

³⁰¹ Si vedano gli esemplari citati da Berenson: B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 136. Per delle riproduzioni, si vedano le schede fotografiche della Fototeca Zeri della Fondazione Federico Zeri, consultabili anche online: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&sortby=LOCALIZZAZIONE&batch=10&view=list&locale=it&fulltextOA=Storia+di+Camilla> (15 novembre 2024).

³⁰² Per conoscere la collocazione di questi esemplari e per consultare un repertorio di immagini, si vedano le schede del catalogo virtuale "Xanto nel mondo", realizzato dalla Fondazione Banca del Monte di Rovigo, e in particolare: Schede n. 06, n. 156, n. 238, n. 239, n. 240, n. 241, n. 242, n. 253, n. 315 e n. 369.

<<https://xanto.fondazionebancadelmonte.rovigo.it/>> (15 novembre 2024).

³⁰³ L. LORENZINI, Scheda n. 264, in S. BÉGUIN, F. PICCININI 2005, p. 473.

Pompeo, la Bibbia, ma anche il Petrarca e l'Ariosto³⁰⁴. L'oggetto presente a Padova è precisamente datato al 1542 dall'iscrizione sul retro, che offre anche un'annotazione del soggetto dipinto: «.1542./METABO OLTRE AMA/SE[N] LANCIÒ CAMILLA». Metabo, tiranno dell'antica città di Priverno e re dei Volsci, è costretto alla fuga dai suoi inseguitori, che lo spingono a superare il fiume Amaseno a nuoto, ma solo dopo essersi assicurato di aver messo in salvo la figlia Camilla, neonata innocente e orfana di madre, scagliandola sull'altra riva del fiume dopo averla “protetta da corteccia di sughero selvatico, a quell'asta enorme, solida di nodi e di quercia indurita al fuoco che per caso egli, indomito guerriero, portava con robusta mano” (552-554).

La figura di Metabo sulla riva, in atto di scagliare la lancia al di là del fiume nel disperato tentativo di salvare la neonata, è ripresa fedelmente dal lanciere in basso a sinistra nella *Battaglia fra romani e cartaginesi* tratta da Raffaello e incisa da Marco da Ravenna o da Marcantonio Raimondi (*The Illustrated Bartsch*, vol. XIV part. 2, p. 108, n. 420) (fig.50)³⁰⁵. La piccola Camilla, invece, è ricalcata sulla figura di un amorino de *Il Parnaso* di Marcantonio Raimondi (*The Illustrated Bartsch*, vol. XIV part. 1, p. 244, n. 247)³⁰⁶. In ultimo, il gruppetto di tre donne sulla destra aderisce a un tema già presente ne *La contesa fra le Muse e le Pieridi* di Gian Giacomo Caraglio da Rosso Fiorentino (*Bartsch* 28, p. 186, n. 53)³⁰⁷.

Come sottolineato dal grande ceramologo faentino Gaetano Ballardini, le implicazioni allegoriche espresse dalle “istorie” erano tra i principali fattori di attrazione per la colta committenza rinascimentale:

È il rapido diffondersi di quegli ‘istoriati’ dove il paganesimo umanistico si alterna alla spiritualità dei temi biblici e alle immagini della fede; dove l'erudizione del cliente soccorre l'inventiva del maestro; dove lo studio del corpo, del panneggio, della composizione ormai

³⁰⁴ G. LIVERANI, AVELLI, *Francesco Xanto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 4, 1962: < [³⁰⁵ *The Illustrated Bartsch* 27, vol. 14 \(part 2\): *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, ed. By Konrad Oberhuber, New York, 1978.](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-xanto-avelli_(Dizionario-Biografico)/> (15 novembre 2024).</p></div><div data-bbox=)

³⁰⁶ Ivi, part 1.

³⁰⁷ Si veda la bibliografia in nota n. 438, p. 67 in MUNARINI, BANZATO 1993.

più intensamente influenzata dalle stampe che dalle xilografie ed anche dalle opere pittoriche (Raffaello più assai di ogni altro ne diverrà l'ispiratore) trova la sua maggiore applicazione [...].³⁰⁸

Al di là della consolidata fortuna delle invenzioni raffaellesche nel nord Italia, le nuove edizioni del poema date alla stampa nel primo quarto del XVI secolo fornirono, attraverso l'arte tipografica, nuovi modelli iconografici per accostarsi alla narrazione delle gesta virgiliane. Se nel bimillenario dalla morte di Virgilio si calcolava che per il XVI secolo ci fossero 91 edizioni note dell'*Eneide*, per il Cinquecento se ne contavano almeno il doppio³⁰⁹.

Tra le fonti che potevano essere note a Nicolò nel momento in cui si accinse a dipingere le *Storie di Camilla* a Palazzo Poggi va sicuramente ricordato il già citato *Virgilius pictus* di Sebastian Brandt, pubblicato a Strasburgo nel 1502, quindi a Venezia nel 1515 e 1519³¹⁰. In particolare, questa fonte visiva ci interessa per le tre tavole che nella prima, memorabile edizione illustravano l'ingresso di Camilla in battaglia e la sua sventurata morte, quest'ultima secondo una variante testuale diffusa dai rifacimenti trecenteschi del poema e che Nicolò dimostra di conoscere. Non è affatto improbabile che l'artista avesse consultato questa fonte, già identificata da Farinella nel 2007 per l'episodio con la corsa di Eurialo e Niso dipinto da Dosso Dossi in una tela (Abu Dhabi) del *Fregio di Enea* a Ferrara³¹¹. Questa ipotesi troverebbe sostegno e riscontro visivo nella scelta operata da Nicolò di rappresentare l'uccisione di Camilla per mano di Arrunte in uno scontro corpo a corpo, diversamente dai versi virgiliani, che descrivono l'asta scagliata dal guerriero sibilaro nell'aria prima di conficcarsi nel petto della vergine: "Ella invece non si accorse per nulla né del sibilo attraverso l'aria né del dardo che veniva dal cielo, finché l'asta penetrò sotto la mammella scoperta, si conficcò in profondità e assorbì il virgineo sangue" (801-804). Questa difformità dal testo virgiliano fa sì

³⁰⁸ *Corpus della maiolica italiana*, a cura di Gaetano Ballardini, Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato Libreria Dello Stato, 1933, p. 19.

³⁰⁹ Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI-XVII-XVIII, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Virgiliane, Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova 1981.

³¹⁰ Cfr. nota n. 47.

³¹¹ FARINELLA 2007, pp. 306-318.

che, nella scena della *Morte di Camilla*, l'eroina non venga colpita da un giavellotto scagliato da lontano, ma da una lancia che il suo avversario maneggia in un duello. Tale duello, rappresentato anche sui pannelli dei cassoni nuziali, come si diceva è descritto in rifacimenti italiani trecenteschi dell'*Eneide*, identificati da Guy de Schoutheete de Tervarent ³¹². L'accademico, analizzando uno dei pannelli dei cassoni nuziali del Rinascimento fiorentino approdati nella Francia del Secondo impero tramite la collezione Campana e conservato al Museo di Cluny, sostiene che la variante iconografica della *Morte di Camilla* in uno scontro ravvicinato poggerebbe su due tradizioni letterarie distinte: una prima versione vuole che ad uccidere la guerriera sia Enea, come si legge in un autore che viene comunemente chiamato "l'Anonimo siciliano", ma anche nella celebre *Cronica* di Giovanni Villani (1280 circa - 1348); una seconda versione vuole che a macchiarsi del sangue di Camilla sia Arrunte, come si legge nel *Fioretto della Bibbia* del manoscritto alla Magliabechiana di Firenze³¹³. Tra le due fonti letterarie predilige la prima, sia perché è attestata due volte e sia perché, a suo giudizio, essendo il cassone in esame interamente dedicato ad Enea, difficilmente vi sarebbe potuta apparire la morte di Camilla se non perché uccisa dall'eroe troiano³¹⁴.

La fortuna di questa tradizione sembrerebbe trovare conferma, anche a distanza di decenni dall'esecuzione delle tavole fiorentine, nella vignetta dell'edizione illustrata di Brandt (Strasburgo, 1502) che prefigura la morte della vergine in battaglia (f. 385r) (fig.51): Camilla è colta alle spalle dal nemico, mentre si getta nella mischia con i capelli sciolti al vento e il giavellotto impugnato nella mano destra. Arrunte, identificato dal cartiglio, avanza rapidamente brandendo la lancia e, dimezzando la distanza che li separa, le tende l'agguato fatale.

In merito alla ricezione della scena nella decorazione del mobilio rinascimentale, va specificato che nelle dimore patrizie del Tre e Quattrocento italiano era sorprendentemente comune che i cassoni nuziali fossero decorati con scene di battaglia. L'immaginario della battaglia come metafora della conquista dell'amore

³¹² BOSCHLOO 1984, nota n. 10, p. 76. G. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, *Quelques oeuvres d'art dont l'inspiration est faussement attribuée à Virgile (XVe et XVIe siècles)*, in «Bulletin de la Classe des Beaux-Arts», Academie Royale de Belgique, XLIV, 1962, pp. 64-77.

³¹³ Ivi, pp. 68-69.

³¹⁴ Ivi.

non era nuovo alla fine del XV secolo, quando Paolo Uccello dipinse questa tavola. Il retro di uno specchio in avorio di manifattura francese del XIII secolo e conservato nella collezione del Seattle Art Museum (Inv. 49.37), mostra una battaglia tra uomini e donne in cui "conquista" equivale a vittoria per entrambe le parti, nonostante il ruolo dei pretendenti e delle assediate nella contesa amorosa sia asimmetrico e questa asimmetria trovi riscontro visivo nell'impostazione verticale della composizione. Oltretutto, le donne reagiscono all'assedio opponendo scarsa resistenza e al posto di ricoprire i nemici di frecce o di pietre li cospargono di rose, facendo pregustare loro il piacere della passione amorosa. L'immagine dell'*Assedio al castello dell'Amore*, divenuta popolare nel XIV secolo come emblema dell'amore cortese, è un tema molto ricorrente nei dorsi degli specchi gotici in avorio, come è possibile osservare negli esemplari conservati nelle collezioni, tra le altre, del Metropolitan Museum, del Victoria and Albert Museum e del Musée du Louvre³¹⁵.

La presenza della figura di Camilla nella decorazione dei cassoni nuziali, tuttavia, non ha nulla a che vedere con la metafora della conquista d'amore. L'importante tavola di Vittore Carpaccio con *Teseo riceve la regina delle Amazzoni* (c. 1502)³¹⁶, conservata al Musée Jacquemart-André di Parigi, testimonia la fortuna del *Teseida* di Boccaccio come modello letterario per la rappresentazione dell'incontro di civiltà, in cui una regina giovane e avvenente si oppone all'ordine costituito rappresentato dal vegliardo Teseo, minacciando di difendere i confini del proprio regno da intrusioni maschili anche attraverso l'uso della violenza, tradizionalmente associata alle società delle Amazzoni. C'è da dire che il libro I del *Teseida*, incentrato sullo scontro di civiltà incarnato da Teseo e Ippolita e risolto infine nelle nozze dei due, offriva già «un modello standardizzato per la costruzione e la normalizzazione della figura dell'amazzone nel Quattrocento»³¹⁷, avviando un

³¹⁵ Sull'argomento si vedano: O. BEIGBEDER, «*Le château d'Amour dans l'ivoirerie et son symbolisme*», *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1951, p. 65-71, p. 67-71; R. SHERMAN LOOMIS, «*The allegorical siege in the art of the Middle Ages*», *American Journal of Archaeology*, XXXIII, 1919, p. 255-269.

³¹⁶ S. MASON, *Carpaccio. The Major Pictorial Cycles*, Milano, Skira, 2000.

³¹⁷ E. STOPPINO, *Boccaccio mediatore: narrazioni amazzoniche tra cantare e poema*, in: *Critica del testo* vol. 19, 2 (2016) pp. 233-246, cit. p. 240.

processo di appropriazione e riabilitazione culturale del mito delle Amazzoni che si sarebbe poi pienamente compiuto nel secolo successivo.

Fu un'altra opera di Boccaccio, tuttavia, a diventare la principale fonte figurativa per la decorazione dei cassoni nuziali: il *De mulieribus claris* (1360 ca.) fu il testo che maggiormente contribuì alla diffusione di modelli di autodisciplina e *pudicitia* femminili negli ambienti aristocratici del Quattrocento italiano. Il pannello di cassone con storie dell'*Eneide* del Seattle Art Museum, attribuito a Paolo Uccello e databile al 1470 circa per la presenza degli stemmi di due potenti e ricche famiglie fiorentine, gli Antinori e i Soderini, mostra la figura di Camilla nell'affollata composizione della battaglia tra gli alleati latini e i troiani alle porte di Laurento. L'artista sceglie di rappresentare Camilla a piedi, in veste femminile e non corazzata, mentre tende l'arco in atteggiamento mansueto. Il ruolo di fante e le sembianze femminili sembrano addolcire le qualità militari della guerriera, che all'interno della sua opera Boccaccio celebrava come modello di castità e di modestia, augurandosi che fosse d'esempio alle *puellulae* contemporanee: «fatte più savie in fiore di lodevole verginità sotto lo comandamento de' suoi maggiori, arrivino con maturità al sacro matrimonio»³¹⁸.

3.2: Il mito delle Amazzoni: incursioni interdisciplinari tra fonti visive e riflessioni letterarie

In linea con il tema principale della presente tesi, e nella consapevolezza che l'esiguità dei documenti resta un ostacolo insormontabile nel tentare di chiarire le motivazioni che spinsero Giovanni Poggi e Nicolò dell'Abate a dare rappresentazione alle *Storie di Camilla* rispetto ad altre sezioni del poema virgiliano di più lunga fortuna, non ci sembra superfluo considerare, come d'altronde è già stato fatto in altre sedi, l'importanza della stampa, specialmente quella dei codici illustrati, nella formazione di Nicolò come "magnifico pittore discorsivo" (Zabughin).

³¹⁸ *Giovanni Boccaccio. De claris mulieribus*. A cura di Luigi Tosti. Milano, Giovanni Silvestri, 1841, XXXVII, p. 177.

Repertori di immagini largamente diffusi, come l'edizione di Brandt a cui ci siamo più volte richiamati, sembrano essere la fonte più attendibile per tentare di spiegare le scelte compositive del pittore nella *Sala di Camilla*, soprattutto nella duplice o triplice impaginazione degli episodi all'interno della stessa partitura.

Tuttavia, non si può trascurare che, nel momento di esecuzione delle pitture, alla passione per l'illustrazione libraria dei grandi testi classici si andava affiancando la nascente arte dell'emblematica, fondata su quello che Bocchi chiamava *philologia symbolica* (symb. 143): «un linguaggio che affidava i propri contenuti al medium, apparentemente neutrale, dell'immagine nelle diverse forme del simbolo, dell'allegoria, dell'emblema, della raffigurazione naturalistica» e che «aveva nel *symbolon* (etimologicamente, ciò che tiene insieme) il proprio punto di forza e il proprio segno di riconoscimento»³¹⁹.

In età moderna i libri di emblemi riuscirono a creare un catalogo relativamente stabile di segni che, una volta affidati alla stampa, potevano servire da strumenti di propaganda e alfabetizzazione visiva: gli autori degli emblemi del Rinascimento e della Controriforma aspiravano a trasmettere un'interpretazione etica e/o religiosa del mondo naturale, decodificando il “linguaggio” della natura per mezzo del “linguaggio” delle immagini³²⁰.

I trattati teorici e le guide al governo della casa prodotti nel corso del Quattrocento, a partire dai celebri *Libri della famiglia* (1432-1437) scritti da Leon Battista Alberti, insistevano molto sul valore della famiglia come istituzione naturale, riflesso di un principio ordinatore di matrice divina da cui traeva origine la struttura patriarcale delle società umane³²¹.

La stampa come potente mezzo di persuasione di massa rispetto a una netta divisione dei ruoli di genere nell'Italia controriformata è stata oggetto di interessanti

³¹⁹ ANGELINI 2021, p. 19.

³²⁰ S. F. MATTHEWS-GRIECO, *Written With the Body: Emblem books, the gendered body and the codification of the visual idiom (16th – early 17th centuries)*, in *Historični seminar* 5, a cura di Vojislav Likar, Petra Svoljšak, Peter Weiss, Ljubljana 2006, pp. 83-116.

³²¹ IBIDEM, *Persuasive pictures: didactic prints and the construction of the social identity of women in sixteenth-century Italy*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, pp. 285-315, v. nota n. 12 p. 311.

osservazioni da parte di Sara F. Matthews Greco, che per prima ha denunciato i limiti della storia degli studi sulla stampa europea, per molto tempo limitata all'analisi degli usi artistici, religiosi e politici della cultura della stampa all'inizio dell'età moderna, piuttosto che alla sua influenza in termini di costruzione dell'identità sociale e, in particolare, di costruzione dei generi³²². Una mancanza apparentemente immotivata, dal momento che la funzione didattica della stampa nella definizione dei ruoli sociali assegnati a uomini e donne ha informato alcuni dei temi più importanti e di successo commerciale nel *corpus* di incisioni e acqueforti italiane cinquecentesche sopravvissute fino a noi³²³.

Il contributo della stampa alla diffusione di modelli femminili di maternità, castità e industria domestica, identificati come garanzia di stabilità e prosperità per l'intera società, venne affidato in larga misura alla riproduzione di immagini della Sacra Famiglia, della Vergine col Bambino e di Santa Maddalena, senza tralasciare le rappresentazioni allegoriche e mitologiche delle clare donne della storia romana, tradizionalmente assurte a modello di integrità morale e di buoni costumi. Queste immagini, destinate all'uso domestico e normalmente appese sopra il letto della destinataria, fungevano da promemoria visivo della vocazione femminile alla continenza e alla cura del nucleo familiare. Spesso il rafforzamento di tale scopo era sottolineato dalla compresenza di un testo, che conferiva un tono pedagogico all'immagine illustrata. La volgarizzazione di soggetti artistici attraverso i mezzi di stampa favoriva un rafforzamento dei luoghi comuni sui ruoli di genere e sugli equilibri sociali, offrendo motivi di persuasione religiosa e legittimazione politica, ma anche di garanzia dell'ortodossia religiosa.

Di questa missione moralizzatrice assunta dalla stampa doveva essere ben consapevole anche Achille Bocchi, che, pur servendosi di immagini e parole in maniera estremamente libera al punto di essere sospettato di eterodossia³²⁴, non era affatto sordo agli insegnamenti degli antichi: il simbolo XXXVII delle *Symbolicarum quaestionum* illustra la "Muliebris Inconstantia" (fig.53), un topos

³²² Ivi.

³²³ Ivi, p. 287.

³²⁴ D. CANTIMORI, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del '500*, in *Aspects de la propagande religieuse*, Genève, 1957, pp. 241-351, in part. pp. 346-348.

piuttosto popolare nei libri di emblemi e nella letteratura moralizzata dell'epoca. La caratterizzazione negativa degli affetti femminili fa sì che la "natura" delle donne sia descritta dall'emblematica come indivisibile dall'espressione di un giudizio morale denigratorio e stereotipato. In questo caso, l'incostanza si associa alla natura "lunatica" delle donne, esposte alle influenze ondivaghe della luna. Il tema dell'illustrazione, che nella stampa realizzata da Giulio Bonasone mostra una donna che si allontana in compagnia di un uomo da un palazzo rinascimentale e che minaccia di colpire tre bambini che la inseguono per strada, deriva da un'opinione espressa da Omero, secondo cui le donne rimaste vedove non avrebbero più alcun interesse nella cura dei figli, ma si dedicherebbero solamente alla ricerca di un nuovo marito³²⁵. La stampa di Bonasone deriva da un'invenzione di Prospero Fontana, stretto amico e collaboratore di Bocchi, giunta a noi tramite un disegno del British Museum³²⁶ (Inv. 1956,0211.17) (fig.).

Palazzo Poggi, residenza del cardinale, potrebbe essere indagato sotto questa lente culturale, riflettendo una sorprendente dicotomia: sebbene il suo proprietario fosse profondamente coinvolto nelle questioni religiose dell'epoca e avesse assistito alle invettive di Lutero contro la corruzione del clero partecipando con fervore all'apertura del Concilio di Trento, il fasto del palazzo di famiglia in strada San Donato sembra animato da un'atmosfera che in passato è stata descritta come marcatamente paganeggiante, tutt'altro che imbevuta di immagini controriformate e ispirate ai principi della continenza e del buon governo della casa. Nonostante la presenza di soggetti biblici nella decorazione di alcune stanze, oltre all'assenza già segnalata dalla critica della tradizionale cappella gentilizia³²⁷, mancherebbe qualsiasi riferimento in senso stretto ai tradizionali simboli di devozione cristiana: non ci sono Madonne, santi, immagini di Cristo o del Vangelo.

Vero è che l'arredo originale della stanze, quasi sicuramente comprensivo di arazzi e cuoi lavorati alle pareti, non è giunto fino a noi, ma a livello di decorazione parietale è innegabile che la committenza abbia scelto di escludere, tanto nelle sale a tema biblico tanto in quelle a carattere profano, la rappresentazione di scene o di

³²⁵ MATTHEWS-GRIECO 2006, pp. 93-94.

³²⁶ BIANCHI 2001, nota n. 3 p. 42.

³²⁷ LENZI 1988, p. 45.

miti legati al tema della procreazione, della maternità o dell'industria domestica, spesso rivolti alle donne sposate, il cui status civile e sociale era definito proprio dalla capacità di generare figli. Non solo la vergine Camilla è descritta da Nicolò come una potente amazzone, figura che nella letteratura greca rappresentava il rovesciamento dell'ordine sociale tramite l'uccisione dei figli maschi e il rigido controllo delle nascite, ma fornisce un modello di donna che, abbracciando le armi da caccia, ha ripudiato i lavori domestici tradizionalmente associati alla sfera femminile (*En.* VII, vv. 805-807).

Una possibile spiegazione di tutto ciò sarebbe da rintracciarsi nella riabilitazione del modello letterario delle Amazzoni all'interno della cultura controriformata promossa dalla Chiesa, che si sarebbe servita della figura di Camilla per superare la tradizionale opposizione tra *mulier* e *bellatrix virgo*, tra condotta casta e deplorabile libertà sessuale, come si cercherà di illustrare qui di seguito.

Allo stato attuale della ricerca, il testo che ci pare si sia cimentato nell'analisi critica più avveduta della figura letteraria di Camilla è senza alcun dubbio quello uscito dalla penna di Giampiera Arrigoni e finito di stampare nel 1982³²⁸. La studiosa, per nulla estranea all'universo mitografico delle Amazzoni, a cui ha dedicato studi singoli (con particolare attenzione alla figura di Atalanta) senza rinunciare al tentativo di un'identificazione collettiva³²⁹, si cimenta in una riabilitazione della regina volsca dalle condanne moralistiche che avevano segnato tanta parte degli studi filologici dedicati al personaggio descritto dall'*Eneide* virgiliana, specie nella critica degli anni Cinquanta-Settanta. La visione che ne deriva è quella di una figura letteraria che, forte tanto della propria natura femminile quanto della virilità che caratterizza le sue doti di guerriera, viene assunta a modello culturale della *bellatrix virgo*, il cui prototipo storico è da rintracciarsi nel mito greco delle Amazzoni. L'esemplarità della figura di Camilla viene esplorata da Arrigoni lungo una direttrice di senso che travalica la storia critica del testo virgiliano, spaziando nella ricostruzione di quel processo di «orientamento» della figura di Camilla che la

³²⁸ G. ARRIGONI, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982.

³²⁹ G. ARRIGONI, *L'identità collettiva delle Amazzoni eponime e fondatrici: l'esercito*, in: *Polis, urbs, civitas: moneta e identità*, Atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 25 ottobre 2012), a cura di Lucia Travaini e Giampiera Arrigoni, Roma 2013.

letteratura successiva all'epoca di Virgilio ha contribuito a rendere paradigmatica: il paradigma, affatto sentito come paradossale, della *virgo virilis* viene contrapposto a quello della *mulier* tradizionale nell'esaltazione cristiana della castità e dell'etica eroica. In questo senso, la figura virgiliana viene connotata e «iperdeterminata» dalla *virginitas*, cioè dalla sua prematura consacrazione alla dea Diana per volere del padre Metabo.

La volgarizzazione di testi umanistici e la diffusione delle prolusioni universitarie dovevano svolgere un ruolo centrale nella costruzione dell'immaginario collettivo, così come già affermato nella storia degli studi a proposito dei grandi cicli monumentali della Roma di inizio Cinquecento³³⁰. Non stupisce, quindi, che un poligrafo cinquecentesco e professore di Grammatica a Firenze, Francesco Serdonati, si curasse di integrare a una volgarizzazione altrui del *De mulieribus claris* alcune pagine su Maria di Pozzuoli, sorta di Camilla rediviva descritta, prima di lui, da Francesco Petrarca in un'epistola latina indirizzata all'amico cardinale e protonotario apostolico Giovanni Colonna nel 1343³³¹. L'ispirazione alla Camilla virgiliana è conclamata. Il ripudio delle tele, degli aghi e degli specchi (attributi tradizionali della *mulier* romana), in favore dei dardi, degli archi e delle frecce, sembra echeggiare i versi di Virgilio: «(...) esulta l'Amazzone, col fianco scoperto per combattere, Camilla armata di faretra, e ora moltiplica il tiro dei maneggevoli dardi, scagliandoli con mano, ora con la destra afferra instancabilmente la forte bipenne; l'arco d'oro e le armi di Diana risuonano dalle spalle»³³².

L'unico ornamento di Camilla in pace e in guerra sono le compagne "Italidi" scelte una ad una, paragonate alle greche Amazzoni. Diversamente, Pentesilea, nella descrizione ecfrastica del fregio del tempio di Giunione che compare nel libro I (vv. 490-493) e che viene indicata dall'esegesi moderna del testo come prefigurazione

³³⁰ E.H. Gombrich, *La stanza della segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978 (ed. originale 1972), pp. 121-145.

³³¹ Arrigoni 1984, p. 136. In nota, n.325, l'autrice fa menzione anche di un'altra opera precedente, di Giacomo Filippo Foresti, cronista, teologo ed eremitano di S. Agostino (1434-1520), che avrebbe menzionato Camilla nel suo *Supplementum Chronicarum orbis*, volgarizzato a Venezia nel 1540 (Libro Quarto, p. LIII recto verso).

³³² Aen. XI 648-652.

di Didone e di Camilla nelle intenzioni di Virgilio³³³, viene descritta adorna di una cintura dorata, che sfoggia allacciata sotto il seno anche in battaglia³³⁴. Nel gesto di allacciarsi la cintura si riassume il tentativo di affermare la propria identità guerriera, ma la sconfitta segna il ritorno a un destino segnato, quello della subordinazione delle donne guerriere alla controparte maschile: la morte di Penthesilea per mano di Achille è metaforicamente una deflorazione, uno "sciogliere" la cintura della castità e della verginità che simbolicamente rappresenta il suo essere guerriera. Nella narrazione virgiliana, Camilla va incontro a un destino simile: la sua morte è legata al desiderio di possedere l'armatura di un nemico, simbolo di potere e prestigio militare. La ricerca dell'armatura diventa una manifestazione del suo ruolo di guerriera, proprio come la cintura di Penthesilea rappresenta la sua forza amazzonica. Tuttavia, così come Penthesilea perde la vita e la sua verginità nel confronto con Achille, Camilla soccombe al desiderio materiale e guerriero, perdendo metaforicamente la verginità nell'attimo in cui il suo corpo viene trafitto e così profanato dal dardo scoccato dal nemico. Questo sottolinea la tragica vulnerabilità delle guerriere vergini nel poema virgiliano: donne che, inseguendo simboli di potere maschile (come armature o cinture), si scontrano inevitabilmente con un tragico destino di sottomissione.

Dal testo virgiliano emerge chiaramente come il valore del nemico in battaglia si misuri attraverso il suo talento nel maneggiare le armi, prescindendo dal fatto che i troiani siano *gente deorum* (vv. 305-307), una stirpe divina. Il tema delle armi come oggetto di aspirazione ed elemento di appropriazione femminile nella storia delle donne romane è stato approfondito da Giampiera Arrigoni in un apposito saggio intitolato "Amazzoni alla romana", dove l'uso delle armi in associazione alle virtù della donna romana viene indagato attraverso lo studio delle iconografie e dei miti amazzonici³³⁵. Secondo Arrigoni, le Amazzoni, come figure mitiche,

³³³ B. WEIDEN BOYD, *Virgil's Camilla and the Traditions of Catalogue and Ecphrasis (Aeneid 7.803-17)*, The American Journal of Philology, Summer, 1992, Vol. 113, No. 2 (Summer, 1992), pp. 213-234: <<https://www.jstor.org/stable/295558>> (15 novembre 2024).

³³⁴ R. UCCELLINI, *La cintura dorata di Penthesilea, una doppia etimologia di Amazon in Verg. 'Aen.' 1, 492*, in Studi italiani di filologia classica, XCVIII - 4a S. VOL. III 2005 FASC. II, Firenze 2005, pp. 223-232.

³³⁵ G. ARRIGONI, *Amazzoni alla romana*, «Rivista storica italiana», 96 (1984), Napoli 1984, pp. 871-919.

rappresentavano un ideale di forza e indipendenza femminile spesso associato all'uso delle armi. Tuttavia, nell'immaginario romano, il legame tra le donne e le armi si rivela più complesso. Le donne romane non erano normalmente guerriere, ma in particolari episodi di cui protagoniste erano le donne nobili o figure eroiche, l'uso delle armi da parte delle donne poteva essere interpretato come un simbolo di difesa della patria o della famiglia. L'autrice evidenzia la tendenza a rappresentare figure femminili romane come "Amazzoni alla romana", ossia donne che, pur non essendo guerriere nel senso stretto del termine, incarnavano la virtù del coraggio e della forza, analoghe a quelle delle Amazzoni del mito greco. La virilità a cui queste donne anelano si materializza nelle armi che indossano o che adoperano, contro se stesse o gli altri, come già asserito nelle fonti tardo antiche in riferimento a Penthesilea, Didone, Clelia, Lucrezia e Camilla³³⁶. Il sacrificio di Camilla sul campo di battaglia, oltre a non rimanere invendicato, ha l'effetto di stimolare nelle *matres* latine un'imprevedibile tensione emulativa (Verg. Aen. XI 891ss.).

A livello iconografico, il contributo di Arrigoni consiste nell'individuazione di alcuni schemi figurativi precedenti ai cicli eseguiti da Nicolò dell'Abate a Scandiano prima e a Bologna poi. Il patetismo della tragica morte, che segna il momento più alto dell'aristia dell'eroina, non sembra echeggiare lo schema già canonizzato in età antica nella rappresentazione della morte di Penthesilea, suo archetipo letterario. Al tradizionale isolamento scenico di Penthesilea e Achille si sostituisce un'ambientazione, piuttosto, gremita di armate guerreggianti alle porte di una città murata, Laurento. Il pittore e miniatore fiorentino Apollonio di Giovanni (seconda metà del XV secolo), nella decorazione di un cassone probabilmente di destinazione nuziale, oggi al Seattle Art Museum di New York, rappresentò questo momento tra gli episodi salienti delle storie dell'*Eneide*, facendosi forse interprete del sollecito rivolto, ormai più di un secolo prima, da Boccaccio alle lettrici del *De mulieribus claris*, di prendere Camilla a modello di decoro femminile per autodisciplina e castità³³⁷. La donna appare lungovestita, così come nell'incisione che correda la sua vita in una volgarizzazione del *De mulieribus* stampata a Venezia

³³⁶ ARRIGONI 1982, p. 130.

³³⁷ IDEM 1982, p. 129.

<https://art.seattleartmuseum.org/objects/13945/episodes-from-the-aeneid?ctx=bf93c826-ad8e-4597-861a-15b62ff931f5&idx=0#show2>

nel 1506³³⁸. Nelle illustrazioni dei codici virgiliani quattrocenteschi non sempre emerge la presenza di Camilla, complice l'interruzione della decorazione miniata, che in alcuni casi si esaurisce in corrispondenza dei primi libri del poema virgiliano (come nel caso del *Virgilio riccardiano* di Firenze, in cui le vignette si arrestano alla fine del III libro)³³⁹.

Arrigoni appare più interessata alle soluzioni figurative indipendenti dal testo virgiliano sperimentate da Nicolò nella residenza del cardinale Poggi: la preponderanza della scure come arma prediletta di Camilla al posto delle frecce di Diana e quella di Cloreo, sacerdote guerriero di Cibele qualificato dalla corona turrata, al posto di Arrunte, uccisore di Camilla³⁴⁰.

Al di là di questi problemi iconografici, che rimangono aperti, le ragioni di una possibile appropriazione del mito di Camilla da parte della cultura figurativa incoraggiata dalla Chiesa controriformata sono facilmente intuibili: l'iniziazione della fanciulla alla dea Diana è garanzia di castità, capace di sovrascrivere la tradizionale mitizzazione delle Amazzoni come temibili donne animate da sfrenate pulsioni sessuali, creature nomadi che vivono nelle terre di confine, ai limiti della civiltà, dedite alla caccia, alla guerra, ai riti lunari, cannibalici e infanticidi. La necessità di una netta divisione dei ruoli di genere, basata sulla convinzione che «la donna è materia, un essere irrazionale, l'uomo è ragione, cultura e spirito», la stessa convinzione che nel Cinquecento alimentava la produzione di immagini come la "Muliebris Inconstantia", portò ad estendere il dominio simbolico della società patriarcale sull'universo femminile attraverso l'addomesticamento delle Amazzoni, colpevoli di essersi sottratte «alla fruizione e all'immaginario maschile» attraverso l'attribuzione al corpo femminile di «caratteristiche prettamente maschili, cioè la robustezza, l'agilità e il coraggio nell'uso delle armi»³⁴¹.

³³⁸ *L'opera de misser Giouanni Boccacio de mulieribus claris*, Venetia 1506 (Maistro Zuanne de Trino), G IIII.

³³⁹ È possibile consultare una copia digitalizzata del manoscritto nella biblioteca digitale della Ricciardiana:

<http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?option=com_tecaviewer&view=showimg&myId=1a7cc0ee-5353-4af4-b3af-d72ffac5db31&search=> (15 novembre 2024).

³⁴⁰ ARRIGONI 1982, n. 302 p. 127.

³⁴¹ D. BIGALLI, V. FORTUNATI, V. FORTUNATI, *Camilla e Clorinda: due declinazioni del mito delle Amazzoni*, in *L'ambiguità dell'Amazzone in una prospettiva di genere. Decostruzione e*

La Camilla descritta da Virgilio nell'XI libro dell'*Eneide*, per quanto esplicitamente accomunata alle Amazzoni della tradizione greca e tracia, assume su di sé due elementi che contribuirono largamente a questo processo di addomesticamento cristiano dell'Amazzone romana nella cornice storica del Rinascimento italiano: da un lato la verginità, contrapposta alla sessualità sfrenata; dall'altro la *pietas*, intesa come spirito di sacrificio per la fondazione della stirpe italica, contrapposto alla indomita *ferinitas* delle spietate Amazzoni greche³⁴². La riabilitazione cinquecentesca dell'eroina volsca, condannata a un periodo di oblio nel Medioevo, interrotto solo dalla sacra triade formata dai maestri della lingua italiana, contribuì a farne, non solo un tipo riconoscibile, ma addirittura un modello sociale per la gentildonna colta e letterata³⁴³.

Di più, la protezione di Camilla da parte di Diana, dea lunare che fra i suoi attributi fondamentali annovera il *croissant de lune*, dipinto da Nicolò dell'Abate a coronamento del riquadro che raffigura il *Salvataggio di Camilla* a Palazzo Poggi, non si piega facilmente alla stereotipizzazione sociale del genere femminile come espressione di imprevedibile mutevolezza di istinti, secondo la narrazione diffusa dai libri di emblemi del XVI secolo e di cui si è detto in precedenza³⁴⁴.

Nella bibliografia dedicata alle *Storie di Camilla*, spesso si è cercato di giustificare la scelta del tema da parte di Poggi come un argomento di moralizzazione religiosa, a svantaggio delle libertà femminili di cui l'eroina Camilla si sarebbe fatta portatrice con la propria vicenda letteraria: la morte intesa come giusta punizione per aver inseguito il nemico dalle armi sfolgoranti, in una logica di debolezza femminile al piacere e lotta tra vizi e virtù, finirebbe tuttavia per andare in aperto contrasto con

riappropriazione di un mito, a cura di G. Golinelli, Bologna 2009, pp. 65-81.

Sull'appropriazione e rielaborazione letteraria del mito delle Amazzoni da parte delle donne della corte estense, come strumento di contestazione alle strutture patriarcali di trasmissione del potere dinastico, ha indagato Eleonora Stoppino: E. STOPPINO, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Medieval Imagination in the Orlando Furioso: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the 'Orlando furioso'*, Fordham University Press, New York 2011.

³⁴² Ivi, p. 67.

³⁴³ D. S. WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2010, pp. 227-230.

³⁴⁴ "*Muliebris Inconstantia*" in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum* (Bologna, 1574), lastra di Giulio Bonasone (identica all'edizione del 1555), Lib. II, p. Lxxx.

la celebrazione della *pietas* attribuita all'eroina dai commenti di Dante, Petrarca e Boccaccio³⁴⁵. È più plausibile, a nostro giudizio, che l'epopea virgiliana di Camilla fosse divenuta, nell'immaginario dei consiglieri iconografici e del committente, in una certa misura accostabile al modello dell'eroe errante, incarnato da Ulisse nelle sale del pian terreno affrescate da Pellegrino Tibaldi. Come evidenziato da Ilaria Bianchi, *les traveaux d'Ulysse* dipinte a Palazzo Poggi sarebbero una chiara allusione alle vicende biografiche del cardinale, e sulle affinità tra Giovanni Poggi e la figura dell'eroe troiano si è a lungo insistito nella storia degli studi su Palazzo Poggi, mentre nulla del genere si è tentato di affermare, da quanto ci è stato possibile rilevare, sulla scelta di destinare le *Storie di Camilla* al piano superiore. I temi dell'espatrio forzato, della peregrinazione alla ricerca di una sede in cui essere finalmente riabilitati nella società degli uomini e del viaggio pieno di insidie sembrano legare le storie di Ulisse e di Enea, protagonisti maschili dei poemi epici per eccellenza nella storia della letteratura greca e latina antiche. Eppure, un destino non dissimile sembra quello riservato da Virgilio alla vergine Camilla, esule dalla città di Priverno a causa delle persecuzioni del padre, compagna delle ancelle di Diana nei boschi e tristemente uccisa in battaglia contro i troiani per il fatto di essersi unita alla milizia latina di Turno nell'interesse di una collettività a cui è sostanzialmente estranea³⁴⁶.

Camilla, intesa come controparte femminile della narrazione epica delle grandi gesta guerriere tradizionalmente interpretate al maschile, avrebbe potuto ispirare una forte ammirazione popolare, incontrando specialmente il favore di un pubblico femminile. Non solo, ma in qualità di eroina espatriata sin dalla nascita e destinata a un sacrificio necessario al compimento del disegno divino, poi realizzato nella fondazione della città da cui sarebbe sorta Roma, Camilla sembra offrirci elementi sufficienti a credere possibile che un moto di compassione collettiva pervadesse la lettura e annessa introiezione della sua sfortunata vicenda, narrata dalla dea Diana nell'XI libro del poema virgiliano, uno dei testi più amati del Cinquecento.

³⁴⁵ BIGALLI, FORTUNATI, FORTUNATI 2009, p. 70.

³⁴⁶ ARRIGONI 1982, p. 20 e ss.

L'accostamento di Camilla al nome di Ulisse non è certo frutto di una nostra felice intuizione, attestandosi già in una delle *Epistolae Familiares* (Fam. I 1, 245-246) di Francesco Petrarca, in cui compare, per la prima e unica volta a noi nota, il doppio paragone autobiografico con l'eroe troiano e l'eroina volsca. Nell'epistola, Petrarca «lamenta l'impossibilità di una sua stabile dimora, a causa di una missione diplomatica che lo costringe a varcare le Alpi, costruendo la figura del 'peregrinus ubique'»³⁴⁷:

Si può paragonare l'errare di Ulisse al mio errare; e senza dubbio, se la gloria del nome e delle imprese fosse la stessa, egli non vagò né più a lungo né più largamente di me. Egli lasciò la patria già vecchio [...] Io, generato nell'esilio, nell'esilio nacqui, con tanta pena e con tanto pericolo di mia madre, che, a giudizio non solo delle levatrici ma anche dei medici, a lungo fu creduta morta; così cominciai a trovarmi in rischio ancor prima di nascere, e mi accostai alla soglia della vita nel sospetto della morte. Questo ben sa una non ignobile città d'Italia, Arezzo, dove mio padre, cacciato dalla patria, s'era rifugiato con una folta schiera di concittadini illustri. Di là fuori condotto via nel mio settimo mese, e vagai per tutta la Toscana in braccia a un robusto garzone; il quale [...] mi portava avvolto in un panno, come Metabo Camilla, appeso a un nodoso bastone, per non far male, tenendomi, al mio tenero corpo. [...] Pisa fu il termine del mio vagare per la Toscana; donde di nuovo condotto via a sette anni, e per mare trasportato in Francia.³⁴⁸

Può essere che il consigliere iconografico di Poggi, che su proposta della critica andrebbe identificato con Achille Bocchi o Sebastiano Corrado, possedesse l'edizione delle *Epystole* pubblicata a Basilea nel 1541³⁴⁹, una decina di anni prima dell'esecuzione delle pitture a Palazzo Poggi? Questa ipotesi è certamente suggestiva, se messa in relazione alle vicende biografiche di Giovanni Poggi: esule

³⁴⁷ T. CALIGIURE, «*Peregrinus ubique*». *Alcuni tratti del Petrarca politico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma 2014, pp. 1-11, <http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581> (24 ottobre 2024).

³⁴⁸ FAMILIARES, I, 1, 245-246, in *Francesco Petrarca, Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Roma 2004.

³⁴⁹ S. GIBERTINI, *Le lettere in versi del Petrarca a Barbato da Sulmona. Saggio di commento*, Parma, Università, 2012, Capitolo I, paragrafo 5, La fortuna editoriale delle 'Epystole', pp. 92-109.

dall'Italia come Petrarca, che si definiva tale all'incipit dell'epistola in versi conosciuta con il titolo di "*Exul ab Italia*"³⁵⁰, l'ecclesiastico affronta una difficile carriera diplomatica, fregiato di grandi onori presso la corte spagnola, forse sempre più tormentato da un senso di "inappartenenza" alla Chiesa romana di cui si era a lungo fatto portavoce e difensore fuori dai confini della patria, non senza incorrere in sospetti filoimperiali e accuse di profitti illeciti che, a lungo andare, gli procurarono l'ostilità dello stesso Giulio III³⁵¹.

Certo, la rarità del mito di Camilla, rilanciato da Boccaccio come modello ideale di castità nel *De mulieribus claris*, rende difficile la comprensione della scelta di Poggi di dedicare la decorazione di un'intera sala all'eroina virgiliana, ma gli studi di Erika Langmuir e le proposte di Sylvie Béguin hanno tentato di arginare la spinosa questione riconducendo l'"inventio" delle pitture al colto umanista Sebastiano Corrado, professore all'Università di Bologna dal 1545 e autore di un commento al primo libro dell'*Eneide*³⁵²: a lui Achille Bocchi aveva dedicato il simbolo CXX (Syn. CXXII, *Symbolicae Quaestiones* Ed. 1574), il cui testo ruota attorno alla parola "cor" per comporre un elogio di Corrado³⁵³. La parte che recita "nessuna offerta può essere più gradita al Sommo Dio che una con un cuore integro e casto" ha spinto le due studiose a ipotizzare che Corrado avesse potuto rintracciare quella «religiosità interiore, purificata da vane esteriorità, che è l'aspirazione comune ai riformismi religiosi del momento» proprio nelle storie di Camilla, modello di castità e sacrificio³⁵⁴.

In fondo, questa lettura sembrerebbe suggerire che, con la compiacenza del circolo bocchiano e dell'*intelligenza* bolognese, si stesse già preparando il terreno per una colta revisione delle arti in chiave riformata, che qualche decennio più tardi

³⁵⁰ F. CALITTI, *Dante esule e Petrarca peregrinus ubique nelle letture di Giuseppe Ungaretti*, in (a cura di) N. Di Nunzio; F. Ragni, "*Già troppe volte esuli*". *Letteratura di frontiera e di esilio*, Perugia, Culture Territori Linguaggi, Università degli Studi di Perugia, vol. 2, 2014, pp. 45-60, in part. p. 47.

³⁵¹ FORTUNATI 1988, pp. 123-127.

³⁵² BÉGUIN 2001, p. 147; FORTUNATI 2001, pp. 23-24.

³⁵³ *Ivi*.

³⁵⁴ *Ivi*.

avrebbe assunto una forma teorica con il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti:

Quanto all'altra nobiltà, che si chiama intrinseca, dicemo che essa ancora molto bene conviene a quest'arte, perché, essendo la pittura assomigliata alla poesia e che in un certo modo piglia regola da essa, dicendo Aristotele che gli eccellenti pittori deono imitare gli eccellenti poeti; però dicemo che, sì come la poesia è posta tra le arti nobili, così deve essere tra quelle collocata la pittura, poi che la poesia, conforme a quello che narrano i gesti onorati d'uomini e di donne, vien a dare agli altri essempii del viver bene, il che è officio di arte nobile, detta morale; così la pittura, rappresentandoci avanti gli occhi quelli che in alcuna virtù sono stati eccellenti, conseguentemente viene ad ammaestrare et eccitare gli uomini ad imitarli.³⁵⁵

Ci sembra, dunque, che tali suggestioni, probabilmente destinate a rimanere indimostrabili su base documentaria, siano sufficienti a comprendere che, nella Bologna controriformata degli anni Cinquanta, anche un esponente di punta della classe ecclesiastica romana come Giovanni Poggi poteva scegliere liberamente di dare rappresentazione visiva della propria missione di vita, non tanto di evangelizzazione, quanto piuttosto di peregrinazione al fedele servizio della madre Chiesa, attingendo discrezionalmente da fonti cristiane e pagane ampiamente rappresentante o con precedenti figurativi pressoché inesistenti, almeno su scala monumentale. A poco servirebbe, dunque, scomodare la componente femminile della famiglia del prelado, come incoraggiava a fare Anna Ottani Cavina nel 1988, assegnando grande spazio alla vita "affettiva" del cardinale Poggi e intendendo forse alludere agli spazi della vita privata in cui le vicende autobiografiche del committente avrebbero potuto informare maggiormente il programma iconografico³⁵⁶. La dubbia validità di questa tesi non interferisce in alcun modo con l'ampio raggio di diffusione dell'*Eneide* e con la relativa immediatezza di lettura

³⁵⁵ GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane...*, Bologna 1582, Ed. da *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, pp. 117-517, consultabile online sul sito della Fondazione Memofonte, cit. pp. 22-23: < https://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf > (15 novembre 2024).

³⁵⁶ CAVINA 1988, pp.99-100.

che, ragionevolmente, avrebbe potuto consentire ai membri dell'aristocrazia del tempo di cogliere i nessi narrativi interni al poema, anche da una prospettiva intersezionale capace di superare i limiti di genere femminile e maschile. Una simile pluralità di sguardo era forse incoraggiata dalla narrazione stessa: in fondo, «Virgilio ama particolarmente incorporare uno spettatore o più spettatori nelle sue narrazioni visive, per sottolineare che ciò che sta descrivendo è qualcosa che deve essere compreso in termini pittorici»³⁵⁷.

3.3 Poesia per immagini: la narrazione virgiliana nella pittura di Nicolò.

Descrizione delle pitture e proposte di confronto

Già oggetto di analisi nel catalogo monografico curato da Béguin (1969), i dipinti della *Sala di Camilla* sono poi stati messi a fuoco da Wanda Bergamini nel contributo confluito nei monumentali volumi della *Pittura Bolognese del '500* editi nel 1986³⁵⁸. In tale occasione, la studiosa anticipò il suggerimento che poi sarebbe stato raccolto e approfondito da Cavina due anni più tardi attraverso una riflessione sulla possibile funzione originaria dell'ambiente come sala da pranzo, sottolineando che la scelta di rappresentare le storie dell'eroina Camilla avrebbe potuto richiamarsi alle figure dei *Camilli*, per la verità da Bergamini menzionati solo nella variante al femminile, che nell'antichità erano associati alle libagioni e ai banchetti, in quanto aiutanti dei sacerdoti nelle cerimonie sacrificali³⁵⁹. Ai fini del nostro ragionamento, sarà utile richiamarci ad un ulteriore contributo, scritto una quindicina di anni fa da Davide Bigalli, Vera Fortunati e Vita Fortunati, la cui area di intervento si interpone tra l'analisi storico artistica delle pitture di Nicolò a Palazzo Poggi e gli affondi dei cosiddetti *gender studies*³⁶⁰: come dichiarato dagli autori, infatti, il saggio si propone di promuovere «la rilettura che poeti e pittori tra Cinquecento e Seicento hanno fatto dell'eroina virgiliana Camilla», articolandosi in tre parti, di cui le prime due di nostro prioritario interesse. Nella prima si dichiara

³⁵⁷ BOYD 1992, cit. p. 223.

³⁵⁸ BERGAMINI 1986.

³⁵⁹ Sulla questione terminologica e la funzione di queste antiche figure rituali si era già spesa lungamente Arrigoni: ARRIGONI 1982, pp. 77-88.

³⁶⁰ BIGALLI, FORTUNATI, FORTUNATI 2009, pp. 65-81.

di voler mettere in luce le ragioni per cui il mito delle Amazzoni è ancora centrale all'interno degli studi di genere; nella seconda si esamina la rilettura della vicenda di Camilla nell'*Eneide* così come intesa da Nicolò dell'Abate nelle pitture di Palazzo Poggi a Bologna.

A livello di leggibilità dei dipinti va premesso che i soffitti di Palazzo Poggi, pur restituendo la sontuosità cinquecentesca degli ambienti e versando in un discreto stato di conservazione, a causa di successivi interventi disomogenei che li dotarono di sovrastrutture con grandi lacunari o con altri elementi intagliati, in molte stanze finirono per sovrapporsi agli affreschi nella parte liminale tra soffitto e pareti. È accaduto anche nella *Sala di Camilla*, dove i lavori che a una certa altezza interessarono la soffittatura furono ragione di guasto della festonatura, dipinta a comporre un velario o un insieme di tendaggi scostato dagli *amorini*, anch'essi oggetto della medesima compromissione nelle parti apicali³⁶¹. L'odierno stato di conservazione impedisce di cogliere a fondo l'originaria ideazione del sistema di incorniciatura delle scene: i putti sembrano trovare spazio all'interno di nicchie formate da un tessuto violetto, appeso al soffitto attraverso un sistema di nodi distintamente visibili, mentre risulta poco chiaro se la merlatura dorata che si conserva solo nella parte sommitale dei primi tre episodi appartenesse, nella composizione scenica voluta da Nicolò, alla medesima striscia di tessuto, questa volta teso ad accogliere la proiezione visiva delle storie narrate dalla dea Diana ad Opis nell'intermezzo che precede la sanguinosa battaglia in cui si invererà la profezia di morte di Camilla. Boschloo non sembra nutrire alcun dubbio nell'affermare di poter leggere in questi elementi l'ostensione di arazzi, appesi alle pareti a prescindere dal ruolo assegnato ai putti che si alternano ad ogni episodio³⁶². Vero è che Nicolò non si è speso in grandi virtuosismi formali nella resa di queste figure, sciolte in allungate pose di memoria parmigianinesca senza grandi complicazioni compositive, quasi a non voler distogliere l'attenzione del riguardante dallo svolgimento della narrazione affidata ai riquadri. Più curiosa sembra essere la soluzione del raddoppio di queste figure, che in alcuni degli spazi intermedi tra un riquadro narrativo e l'altro compaiono sia frontalmente che

³⁶¹ Ivi, p. 291.

³⁶² BOSCHLOO 1984, p. 20 e 50.

parzialmente di spalle, come in un gioco di riflessi: rispetto al principio di coerenza che ispirava la costruzione dello spazio nelle finzioni romane, qui la nozione di spazio appare influenzata da un maggiore margine di ambiguità, complice forse il processo di adattamento alle misure della sala. Resta il fatto che tali presenze, seppur secondarie, concorrono all'impaginazione delle scene e lo spazio che occupano tra un "arazzo" e l'altro andrebbe comunque tenuto in considerazione per comprendere le scelte narrative operate dal pittore.

Béguin, compie un ulteriore passaggio, riconducendo il motivo dei drappeggi al disegno preparatorio per l'Impresa di *Papa Giulio III con le figure della Fede e della Giustizia* di New York (1550) (fig.34), già messo in relazione allo *Studio per il Geroglifico* di Palazzo Carbonesi³⁶³. Effettivamente, i grandi nodi descritti nella parte superiore del foglio a comporre un sipario sembrano riflettersi nella soluzione adottata per la Sala di Camilla.

Anche Catherine Dumont, nel suo magistrale volume del 1973 dedicato alle tipologie di decorazione murale dei palazzi rinascimentali italiani, si spiegava l'articolazione del fregio della *Sala di Camilla* attraverso il ricorso a finti arazzi dipinti, secondo il fortunato sistema precedentemente collaudato dalla bottega di Raffaello nella Sala di Costantino in Vaticano³⁶⁴. La particolarità della soluzione adottata da Nicolò per questa sala, sosteneva Dumont, risiederebbe proprio nella funzione portante svolta dagli arazzi nei confronti degli episodi narrativi, separati gli uni dagli altri come veri e propri fotogrammi³⁶⁵.

A giudizio della scrivente, questa interpretazione non chiarisce in maniera del tutto convincente la presenza dei nodi posti a delimitare lo spazio tra i "termini", come si definiscono le figure intermedie, e gli episodi contenuti nei riquadri, che originariamente dovevano essere delimitati dalla bordatura dorata solo lungo il margine superiore e non lungo tutto il perimetro della composizione, come invece si poteva osservare nel modello vaticano della *Sala di Costantino*. Oltretutto, i primi tre episodi in cui si conserva questo elemento, che a noi sembra assolvere una

³⁶³ *Supra*, cap. 2.

³⁶⁴ C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la decoration murale italienne : 1520-1560*, 1973, Rome : Institut Suisse de Rome, pp. 78-79.

³⁶⁵ *Ivi*.

funzione di inquadratura scenica più che di solido supporto, sono confrontabili con la soluzione adottata dal pittore nella vicina *Sala dei paesaggi*, dove timide velature color lilla (fig.54) vengono fatte calare dall'alto direttamente sulle aperture paesaggistiche, simulando un progressivo effetto di trasparenza nella percezione visiva dei brani. A ben vedere, la festonatura della *Sala di Camilla*, osservabile nelle porzioni di colore superstiti, sembra ricadere morbidamente sui riquadri dipinti, proprio come avviene per i tendaggi della sala vicina, ugualmente ripresi in più punti a creare un movimento ondulato. Ci sorprende, dunque, dover constatare che solo Bigalli e le due Fortunati abbiano proposto di identificare questo elemento decorativo come una sorta di sipario, strettamente legato allo spazio in cui alloggiavano i putti e che in corrispondenza delle immagini si ritira lentamente, simulando quindi un movimento uguale e contrario a quello della *Sala dei paesaggi*. Queste osservazioni, il cui peso adesso potrebbe anche apparirci non sostanziale per svolgere una corretta decodificazione del fregio narrativo, in realtà ci torneranno utili al termine delle analisi che si propongono qui di seguito.

Diversamente dall'abbondanza di fogli che si registra nelle collezioni italiane e straniere relativamente alla decorazione murale dei palazzi romani, «dovuta alla tradizione artistica tosco-romana che vedeva nel disegno il principale strumento di lavoro di cui un artista si serviva per visualizzare progressivamente la propria “idea”»³⁶⁶, l'ideazione di Nicolò dell'Abate di un programma decorativo per Palazzo Poggi a Bologna non ha lasciato il segno nella sua produzione grafica, almeno allo stato attuale degli studi. Inevitabilmente, l'assenza di disegni preparatori per gli episodi che descrivono la vita della vergine Camilla limita la possibilità di comprendere il ruolo rivestito dal committente o da un estensore dei suoi *desiderata* nella fase ideativa della decorazione. Gli unici fogli messi in relazione alle pitture della sala, due studi preparatori diversi per tecnica e misure e precedentemente attribuiti a Primaticcio e Parmigianino, mostrano una coppia di putti a matita rossa (Chatsworth, The Chatsworth Settlement, Devonshire

³⁶⁶ S. AMADIO, *Il fregio nei palazzi romani del Cinquecento. Studi, progetti, modelli nella bottega*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, collection d'histoire de l'art Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2016, pp. 63-73.

Collections, inv. 183; Béguin, 1961, p. 105, n. 47) e un Amore alato con festone (Albertina, inv. 2003; Popham, 1971, I, n. 731, p.211, II, tav. 89, n. 731)³⁶⁷.

Venendo al tema del racconto per immagini e per meglio comprendere le dinamiche che attorno alla metà del Cinquecento vedevano la partecipazione diretta della committenza all'ideazione di fregi istoriati, sarà utile rifarsi alle considerazioni spese da Giovanni Battista Armenini nel suo trattato, scritto tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo, pubblicato infine nel 1586 a Ravenna:

Quelle poche pitture, le quali si sogliono fare per le case de gli uomini grandi et illustri, sono alle volte così mal intese et i soggetti così goffi, che non ci è né significazione né sostanza di cosa al mondo. Al qual difetto si deve incolpar più l'ignoranza de' pittori che sono successi a' di nostri, che a' patroni delle case, perché non sempre quelli gli danno le materie, e massimamente intorno a' fregi, perché non a tutti quelli che fanno dipingere gli è noto l'istorie overo le poesie, che sono proprio le materie de' fregi; alle quali si de' avvertire molto bene con l'essere istrutti di varie letture, di maniera che, sotto velame di favole e d'istorie, se li discoprano le strade de' buoni costumi.³⁶⁸

La critica mossa da Armenini si rivolge alla categoria degli artisti, colpevoli di non essere sufficientemente edotti sui testi epici, sulle favole, le storie e le poesie che del sistema decorativo indicato sotto il nome di “fregio” sono principale materia di trattazione. La funzione allegorica delle storie dipinte, che celano “le strade de' buoni costumi” e dunque il conseguimento delle massime virtù a cui l'uomo può aspirare, può essere inquinata – sembrerebbe suggerire l'autore – dalle interpretazioni sbagliate di pittori incapaci di intendere le richieste della committenza, a cui certamente è sotteso un discreto grado di erudizione e di padronanza delle fonti letterarie. Non sembra essere questo il caso di Nicolò dell'Abate, a cui, seppure limitatamente al potere decisionale che poteva essergli concesso da Giovanni Poggi e dai suoi consulenti iconografici, con ogni probabilità

³⁶⁷ Per una ricostruzione della storia attributiva dei due fogli si veda: BÉGUIN 2001, nota n. 5 p. 152, 153.

³⁶⁸ G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1586), M. Gorreri (ed.), Torino, 1988, p. 210.

doveva spettare una autonomia di invenzione proporzionale alla fama che gli proveniva dalle imprese pittoriche portate precedentemente a termine nelle corti padane. Se è vero che appare improbabile quanto suggerito da Giampiera Arrigoni, quando afferma che Nicolò avrebbe potuto nutrire un sentimento di attaccamento o quantomeno di simpatia per l'eroina Camilla, avendo egli già scelto di dedicarle spazio in due dei dodici affreschi dell'*Eneide* realizzati alla corte di Scandiano per Giulio Boiardo, non si può tuttavia escludere che, come supposto da Boschloo, l'artista si fosse limitato a fare dell'*Eneide* una delle sue fonti predilette nello svolgimento della storia romana, così ricorrente nella decorazione degli interni dei palazzi bolognesi per ragioni di rappresentatività simbolica: queste storie servivano ad affermare apertamente la rivendicazione da parte delle famiglie senatorie bolognesi della propria romanità, attraverso l'identificazione di antenati illustri nei grandi eroi del passato antico. Tenuto conto del fatto che il poema virgiliano godette di un'enorme fortuna nella cultura bolognese del Cinquecento, come attestano i commenti prodotti in ambito universitario³⁶⁹, la scelta degli episodi dell'*Eneide*, se accettassimo la proposta di Boschloo, potrebbe essere considerata come il frutto dei suggerimenti dell'artista e della loro approvazione da parte del committente³⁷⁰.

Sylvie Béguin affronta questo nodo senza riuscire, all'apparenza, a trovare una soluzione convincente: da un lato afferma che, data la rarità del tema, solo Sebastiano Corrado, colto umanista vicino alla famiglia dei Boiardo e probabile consigliere di Giulio nella scelta del tema virgiliano per il camerino di Scandiano, sarebbe stato in grado di affiancare il cardinale Poggi e Nicolò nella selezione delle *Storie di Camilla*; d'altro canto, non nasconde che Poggi, data la vastità della sua cultura, avrebbe potuto suggerire autonomamente questo soggetto al suo pittore³⁷¹.

Oltretutto, in relazione al contesto di esecuzione delle pitture, va considerato che Enea è uno degli eroi che incarnano la virtù della costanza nel simbolo IX del libro primo delle *Symbolicarum quaestionum* di Bocchi (fig.55): oltre a *Perseo con la testa di Medusa* e ad *Ercole con Cerbero* - e di quest'ultimo si ricorderà il riquadro

³⁶⁹ Si veda il contributo di Loredana Chines pubblicato nel catalogo del 2005: L. CHINES, *Le voci degli antichi e dei moderni*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI (a cura di) 2005, pp. 169-176.

³⁷⁰ BOSCHLOO 1984, p. 101.

³⁷¹ S. BÉGUIN in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 143-155. V. nota n. 13 p. 153.

dipinto da Nicolò nella vicina *Sala dei Concerti o delle Fatiche d'Ercole* - l'incisione mostra *Enea con il figlioletto e i Lari*. La triangolazione delle figure pone al centro *Pallade Atena*, come a significare che per riuscire ad accostarsi alla conoscenza è necessario praticare indefessamente la virtù della costanza. Atena è, altresì, la protettrice della casa e della città, elementi di stabilità di cui Enea viene privato per il volere divino, che si compie nella distruzione di Troia e nella peregrinazione alla ricerca di un'altra patria, in cui fondare una nuova Troia. Nei versi che accompagnano l'incisione pubblicata da Bocchi, in riferimento all'eroe troiano si legge: «Hac duce per varios / casus, longosq; labores / Aeneas olim fatis iactatus iniquis / Italiam profugus, laviniaq; regna petivit»³⁷². Premesso che la presente trattazione non intende servirsi degli strumenti interpretativi degli *studia humanitatis* per avvicinarsi alle scelte della committenza, sarà interessante notare che la condizione di precarietà a cui Enea viene esposto dopo la perdita della sua terra e che determinerà il corso dell'intera storia a venire è condivisa da Camilla sin dalla tenera infanzia, quando la cacciata di suo padre da Priverno la priva irrimediabilmente di una madre patria, costringendola a fare i conti con i numerosi rifiuti di accoglienza riservati a lei e all'infelice padre, tanto da costringerli ad abbracciare le armi e la vita dei boschi: “non vi fu città che li accogliesse nelle sue case e fra le sue mura / né nella sua selvatichezza si sarebbe mai arreso / ma condusse la vita dei pastori nella solitudine dei monti” (XI, 567-569).

Fatte le premesse necessarie a distinguere l'intenzionalità del committente e la libera iniziativa del pittore, che nel contesto di Palazzo Poggi diventa a ragion veduta quanto meno ammissibile, veniamo ora alla sequenza delle scene, che si leggono in senso orario a partire dalla parete più vicina all'asse meridiano del palazzo.

La materia è organizzata secondo l'ordine narrativo dei fatti: nel libro XI Virgilio affida al racconto di Diana la rievocazione della vicenda, dalla fuga di Metabo e Camilla da Priverno alla profezia della morte che la colpirà in battaglia (vv.535-594). Diana svela ad Opis, l'ancella a cui spetterà il compito di vendicare la morte di Camilla, che il rapporto di amore che la lega alla guerriera volsca non è giovane,

³⁷² BOSCHLOO 1984, nota n. 46 p. 109.

ma risale alla primissima infanzia della vergine: la bambina, consacrata alla dea dal padre dopo essere rimasto solo (557-60. 565-6), viene ricordata per essere stata iniziata subito, “non appena (...) aveva imparato a reggersi in piedi” (573), a quella che Ovidio definiva *militia Phoebes*, ossia all’uso delle armi da caccia, considerato “il servizio militare di Diana”³⁷³. Crescendo, Camilla rimane fedele alla sua protettrice, opponendosi all’insistenza delle donne etrusche in cerca di moglie per i loro figli: “paga della sola Dina” coltiva “incontaminata l’eterno amore per le armi e per la verginità” (582-584). Nella piena consapevolezza che Camilla, cara alla dea “più di ogni altra”, ha svolto in maniera irreprensibile il suo servizio di ancella, Diana compiangere l’amata vergine per la sua scelta di cambiare *militia* e sfidare i Teucri, profetizzandone la sorte mortale: non sarà l’esperienza erotica in senso stretto a profanare il sacro corpo della vergine, ma l’assalimento del nemico in battaglia³⁷⁴. La freccia vendicatrice affidata alla ninfa Opis servirà proprio a risarcire la dea dell’offesa subita: “(...) chiunque violerà di ferita il suo corpo a me sacro, sia Troiano o Italico, per mezzo di questa mi ricambi col sangue la pena in modo uguale” (591-592).

Il ciclo si componeva dei dodici episodi seguenti:

1. I Volsci assalgono Metabo, padre di Camilla e tiranno di Priverno
2. Metabo getta la lancia a cui ha legato la figlia Camilla sull’altra sponda del fiume Amaseno
3. Metabo nutre Camilla con il latte di una giumenta
4. Perduto
5. Perduto
6. Perduto
7. Camilla uccide Liri, Pegaso e Ornito
8. Camilla uccide Orsiloco e accetta la sfida del figlio di Auno
9. Camilla uccide il figlio di Auno
10. Morte di Camilla
11. Acca e un’altra amazzone depongono Camilla morta da cavallo

³⁷³ ARRIGONI 1982, p. 19.

³⁷⁴ Ivi e p. ss.

12. Le ninfe di Diana portano il corpo e le armi di Camilla alla dea (riquadro in parte ridipinto)

Come già osservato da Sonia Cavicchioli, i primi tre episodi sono dominati dal crescente lunare di Diana posto al centro della seconda scena, all'acme del *Salvataggio di Camilla*, quando Metabo offre la figlioletta alla dea in cambio di protezione, prima di scagliarla sull'altra riva³⁷⁵. Verosimilmente dovevano seguire gli episodi, poi andati perduti, dell'infanzia di Camilla e della sua «educazione militare» ad opera del padre Metabo, come suggerito da Boschloo³⁷⁶. Nello specifico, Béguin ritiene che due di questi scomparti potessero originariamente accogliere rimandi puntuali alla narrazione virgiliana, come l'educazione alla caccia (573-580), di cui nella presente analisi si intende sottolineare l'estrema importanza per la formazione di Camilla in qualità di amazzone, e addirittura il rifiuto della vergine di andare in sposa ai figli delle donne etrusche che la vorrebbero come nuora, a dimostrazione dell'estrema fedeltà al sacro vincolo di verginità che la lega a Diana (573-580)³⁷⁷.

Per le *Storie di Ruggiero* andate perdute a Palazzo Torfanini, una ricostruzione sarebbe forse possibile incrociando la fonte grafica identificata per certi episodi secondari delle porzioni superstiti, ossia l'edizione illustrata dell'*Orlando Furioso* pubblicata da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1542, a quanto è possibile vedere nel ciclo pittorico di Baggiovara, realizzato da allievi di Nicolò, che si suppone si siano ispirati alle composizioni eseguite dal maestro per Bartolomeo Torfanini. I due episodi mancanti, di cui sopravvive solo il sistema di incorniciatura, sarebbero quindi da rintracciarsi ragionevolmente nelle ottave successive a quelle che descrivono la fuga di Ruggiero dal palazzo di Alcina: si tratta della *Lotta tra Ruggiero ed il servo di Alcina*, e *L'incontro fra Ruggiero e le tre fanciulle*³⁷⁸.

³⁷⁵ S. CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI (a cura di) 2005, pp. 101 – 115.

³⁷⁶ BOSCHLOO 1984, p. 50.

³⁷⁷ BÉGUIN 2001, p. 149.

³⁷⁸ CANEPARO 2015, p. 65.

Sfortunatamente tale metodo di indagine comparata, utile ad avanzare proposte ricostruttive del programma iconografico originale, non risulta altrettanto efficace se applicato al caso della *Sala di Camilla* a Palazzo Poggi dove, in assenza di cicli pittorici dedicati estensivamente al medesimo soggetto e di raccolte grafiche identificabili come fonti compositive, almeno allo stato attuale degli studi, non esistono repertori figurativi noti in grado di avvalorare quanto proposto da Sylvie Béguin a integrazione delle supposizioni mosse da Boschloo.

Dal punto di vista letterario e iconografico, Camilla appare come la sintesi di apporti molteplici e fra loro diversi: quello che Arrigoni evidenzia con la sua analisi del personaggio letterario di Camilla, confrontandolo con alcuni dei più celebri archetipi delle Amazzoni greche, è che, pur condividendo alcune analogie formali con i precedenti della letteratura eroica al femminile, di fatto la figura dell'eroina volsca rimane irriducibile³⁷⁹. La sua prima apparizione all'interno del poema avviene in coda al catalogo degli eroi descritto nel libro VII (803-17), subito dopo la presentazione di Turno: gli astanti che partecipano al corteo, e in particolare le matrone latine, assistono sgomenti all'arrivo di Camilla, il cui aspetto è mutuato dalla tradizionale prassi etnografica di presentare i prodigi stranieri come grandi meraviglie, "megala thaumata"³⁸⁰.

Questo momento viene volutamente tralasciato nella selezione degli episodi destinati alla sala di Palazzo Poggi, dal momento che Nicolò si limita a comporre una trascrizione visiva dell'intermezzo di Diana che, mentre Camilla si appresta a scendere in campo contro il nemico prima che raggiunga la città di Laurento, la cui difesa spetta a Turno, racconta alla ninfa Opis tutta la storia di Camilla, pronunciando la profezia della morte in battaglia. Il racconto della dea si interrompe bruscamente dopo la giovinezza di Camilla e viene meno il nesso narrativo che l'ha portata ad essere la regina dei Volsci, alleata di Turno nella difesa di Laurento. In pratica, Diana fornisce le informazioni necessarie a comprendere quello che in termini di narrativa cinematografica si potrebbe definire come il *background* della protagonista, delegando alla memoria del lettore la convocazione della regina al

³⁷⁹ ARRIGONI 1982, p. 18.

³⁸⁰ BOYD 1992, pp. 213-234.

corteo degli eroi radunati da Turno nel VII libro. Questa ricomposizione dei momenti formativi di Camilla serve a spiegare in che modo la sua trasformazione da semplice cacciatrice di Diana a regina e amazzone volsca sia ormai completata. La natura di amazzone di Camilla, infatti, sembrerebbe emergere gradualmente dalla narrazione letteraria e questo giustificherebbe il ricorso di Nicolò a un abbigliamento velato, che nelle scene di battaglia fascia morbidamente le forme femminili lasciando scoperto un seno: in qualche modo, se accogliamo le proposte ricostruttive delle scene andate perdute, ipotizzando che accogliessero l'addestramento di Camilla alla caccia, come non c'è ragione di dubitare, lo scarto visivo prodotto da Nicolò nelle scene della piena maturità, che investono Camilla del ruolo di guerriera, troverebbe una spiegazione convincente nel *topos* dell'educazione delle Amazzoni alla caccia come preparazione e preludio alla guerra, a dimostrazione del fatto che donne guerriere non si nasce, ma lo si diventa solo praticando la caccia.

Dunque, la scelta di rappresentare Camilla non corazzata, munita del solo elmo con pennacchio, non è tesa a dimostrarne l'inselvaticamento prodotto dalla precoce formazione alla caccia e dalla condizione di nomadismo imposta dall'esilio del padre, ma fornisce piuttosto un accento patetico alla narrazione: il tratto individualizzante assegnato a Camilla è quello di portare un seno scoperto in battaglia (v. 649), il che la avvicina al modello di Pentesilea descritto nell'ecfrasi del tempio di Cartagine (I, v. 492). Giustamente, Arrigoni sottolinea l'efficacia drammatica prodotta da questo particolare sul piano narrativo, perché sarà proprio sotto al punto lasciato scoperto dal seno nudo che Camilla sarà mortalmente ferita dalla lancia di Arrunte³⁸¹.

Per questa ragione non si è mai arrivati a ipotizzare, da quanto abbiamo potuto rilevare negli studi dedicati all'argomento, che uno dei tre episodi andati perduti sulla parete minore, e verosimilmente l'ultimo, descrivesse la comparsa della vergine nella parata degli alleati di Turno, già dipinta da Nicolò a Scandiano, che avrebbe interrotto la narrazione di Diana producendo un salto all'indietro nel poema. Tutt'altro, la distanza narrativa dall'ecfrasi virgiliana si evincerebbe proprio

³⁸¹ ARRIGONI 1982, p. 37.

dalla lettura dei riquadri successivi, che descrivono la vergine guerriera nell'infuriare della battaglia senza mostrare alcuna aderenza ai versi in cui Virgilio la ricordava avvolta in un regale mantello purpureo di lino, con i capelli raccolti da una fibula d'oro, ornamento degno della regina dei Volsci, a indicare uno *status* tutt'altro che selvaggio, come lasciano intuire le affermazioni di Virgilio, ma anche le parole spese da Tito Livio in favore della popolazione volsca nella sua opera monumentale sulla storia romana³⁸². Questa caratterizzazione del personaggio in senso regale non avrebbe, evidentemente, giovato alla narrazione drammatica della morte di Camilla, attirata in trappola proprio dalla “fame esecranda dell'oro” (III, 57), la stessa che nel libro terzo aveva indotto la barbara Tracia a tradire la fiducia di Polidoro. L'apparizione della vergine nelle scene di battaglia potrebbe, piuttosto, fare fede alle parole di Virgilio, che descrivono come suo unico ornamento le giovani compagne Italidi, “valide aiutanti in pace e in guerra” (658), se non fosse che Nicolò si mostra completamente disinteressato a includere questa schiera nello spazio della rappresentazione. Anzi, il protagonismo assoluto della regina amazzone in qualche modo finisce per isolarne il tragico destino, confermando il doloroso presagio di Diana, consapevole che, se solo Camilla fosse rimasta tra le compagne di caccia e non si fosse unita alla milizia di Turno per difendere gli interessi sociali e politici dei Latini, sarebbe ancora una delle sue compagne più amate (584-586).

PRIMA SCENA

La prima scena (fig.56) descrive Metabo che affronta i suoi inseguitori: il precedente narrativo che, infatti, porta Camilla a crescere senza una patria è la cacciata del padre, re di Priverno, dalla sua città, a causa del comportamento tirannico di cui è accusato dai suoi sudditi. La composizione mostra tre figure disposte sullo stesso piano: Metabo, avvolto in uno svolazzante mantello purpureo, estraе una freccia in difesa dalla figlioletta, ancora in fasce, che tiene stretta a sé con la sinistra, al posto dello scudo. La sua posa è perfettamente speculare a quello dell'assalitore corazzato, che sembra puntare la lancia proprio in direzione della

³⁸² ARRIGONI 1982, pp. 22-23.

bambina. L'inferiorità numerica e il diverso equipaggiamento di Metabo, che indossa una corazza nascosta dal pallio, i calzari e l'elmo in argento e oro coronato da un gigantesco pennacchio sventolante fra le nuvole, già cariche della pioggia che gonfierà il fiume Amaseno nella scena successiva, indica una sproporzione di forze che costringerà il sovrano detronizzato a riparare nei boschi che circondano Priverno. Anche la bambina, aggrappata saldamente al padre, solleva un braccino in un gesto che ha del patetico, quasi a voler indurre un sentimento di pietà negli inseguitori. Mentre i due personaggi armati di tutto punto si stagliano contro una tenda verde bottiglia, le costruzioni di Priverno scalate nel paesaggio naturale fanno da sfondo al gruppo formato da Metabo e Camilla, costretti a indietreggiare in un fazzoletto di terra che confina già con la boscaglia in cui abbracceranno la fuga.

SECONDA SCENA

Nella seconda scena (fig.57) Metabo compare ben tre volte, variando in tutte e tre di dimensioni: mentre attraversa il bosco per raggiungere la sponda del fiume che delimita i domini di Priverno, da cui è stato respinto; mentre scaglia la figlia legata a un lanciotto al di là delle acque ingrossate; infine, mentre attraversa il fiume a nuoto.

La descrizione della fuga di Metabo composta da Nicolò, se messa a confronto con gli appassionati versi di Virgilio, colpisce per un'interpretazione di sorprendente originalità: dal testo, infatti, si legge che il tiranno "portandola [Camilla] fra le braccia, andava verso lunghe giogaie coperte di boschi solitari: da ogni parte lo minacciavano armi crudeli e intorno volteggiavano drappelli di Volsci" (544-546), eppure la traduzione pittorica che Nicolò fa di questo passo, che precede l'apice del pericolo rappresentato dal superamento del fiume, potrebbe davvero sembrare una di quelle "evasioni, fughe, divagazioni romantiche e favolose" di innegabile debito nei confronti delle invenzioni dossesche, e poco ci manca che si trasformi in una scena "zingaresca" di temperatura intima, ambientata tra i boschi dell'agro romano. Nella sezione sinistra del riquadro, infatti, la figurina del sovrano, pur corazzato e munito di asta, fa capolino in mezzo a una fitta vegetazione con l'aria di chi non sospetterebbe mai di essere minacciato da improvvisi e continui agguati, e anzi,

procede a passo lento, facendo bella mostra di sé e stringendo al petto una bambina vivace e piuttosto erculeo. La figura, poi, sopravanza in primo piano, tornando alle dimensioni del riquadro precedente e separando l'ambientazione silvestre che si è lasciata alle spalle da quella fluviale del passo successivo. Come anticipato, il momento del salvataggio di Camilla, consacrata alla dea Diana prima di essere scagliata sull'altra sponda del fiume, è quello che sembra aver goduto di maggior fortuna nella cultura artistica rinascimentale. Tuttavia, in alcuni casi è possibile registrare anche rare attestazioni del momento iconograficamente successivo a quello del lancio di Camilla con il lanciotto: è il caso di un pannello di cassone (fig.64) attribuito a Giovanni di Ser Giovanni (1406-1486)³⁸³, che mostra la figura di Metabo ripetuta per due volte, la prima sulla riva destra del fiume nel momento che precede il lancio, la seconda mentre attraversa il fiume a nuoto per raggiungere, sotto lo sguardo curioso di un gruppo di cerve al riposo, la riva su cui Camilla è approdata tramite il lanciotto, saldamente conficcato a terra in corrispondenza del margine inferiore sinistro della tavola. La scena, ambientata fuori dalle mura della città, presenta un'invenzione che non trova riscontro né nelle illustrazioni librarie né in altre traduzioni pittoriche del tema a noi note: facciamo preciso riferimento al fagotto in cui la neonata è stata avvolta dal padre prima di essere assicurata all'asta, come a volerne attutire la caduta. La protagonista scompare, resa completamente invisibile da questo sistema di protezione, tanto che, se il soggetto letterario non fosse a noi noto, sarebbe perfino difficile ricondurlo alle *Storie di Camilla*.

Tornando all'interpretazione dell'episodio nella pittura di Nicolò, troviamo la figura di Metabo energicamente protesa in direzione della riva opposta, come se al posto di essere sommersa dalla piena e affrontare la corrente a nuoto, stesse sorvolando le acque. Nel frattempo, la coltre di nubi che dominava la scena precedente si è diradata, facendo spazio al simbolo di Diana, sotto la cui protezione Camilla potrà crescere al sicuro.

³⁸³ Battuta all'asta da Christie's nel 1997, l'opera è ricordata da una fotografia in bianco e nero conservata nella Fototeca Everett Fahy (INV. 415645) e pubblicata online sul database della Fondazione Zeri: <
<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/111210/Giovanni%20di%20Ser%20Giovanni%2C%20Storia%20di%20Camilla>> (14 novembre 2024).

A livello compositivo, la scena risulta costruita attraverso una serie di linee oblique che direzionano lo sguardo dell'osservatore, invitandolo a procedere in avanti. La figura che spicca per maggiore peso visivo è indubbiamente quella di Metabo dipinta in primo piano, descritta nell'istante immediatamente precedente all'azione di scagliare la lancia sull'altra sponda del fiume: lo sforzo fisico viene risolto in un avvistamento solo accennato, con un'eleganza e una compostezza che dimostrano la completa assimilazione dell'arrangiamento parmigianesco delle figure nello spazio della rappresentazione. La solidità della figura, ancorata da ambo i piedi a terra, non ne irrigidisce in alcun modo la postura. L'accorgimento di portare la mano a sollevare la corta tunica ricorda la gestualità tipicamente rappresentata nella tradizionale iconografia di un santo, il gigante Cristoforo, traghettatore dei viandanti bisognosi della sua statura gigantesca per attraversare il corso di un fiume dalle acque impetuose. Il santo, particolarmente caro alla devozione veneziana, nella pittura sacra del primo Cinquecento trova raffigurazione in diverse opere che ne esaltano la prestanta fisica, sottolineando le masse di proporzioni michelangiolesche attraverso la sapiente modulazione chiaroscurale degli incarnati, resi scopertamente visibili dal modesto abbigliamento, ridotto a una camicia o a una tunica annodata, quando non addirittura a un semplice perizoma, come nella splendida interpretazione di Pordenone per le ante d'organo della basilica di San Rocco a Venezia³⁸⁴. Il pittore friulano, a dire il vero, si accostò ripetutamente a questa figura nelle committenze di carattere devozionale, in particolare nell'affresco mal ridotto della chiesa di San Martino al Tagliamento (Pordenone) e nella pala della cosiddetta Madonna della Misericordia del Duomo di Pordenone. La leggenda agiografica, trasmessa da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, vuole che il traghettatore si pieghi per il peso di Gesù bambino, che si fa più gravoso a ogni suo passo, mentre il tentativo di procedere è reso ancor più difficile dalle acque del fiume che si ingrossano, proprio come nella fuga di Metabo e Camilla, costretti a superare il fiume Amaseno in piena, che “rigonfio spumeggiava sulla sommità degli argini, tanta era la massa d'acque riversatasi dalle nubi” (XI, 547-

³⁸⁴ Per comprendere a quali prestiti e modelli Pordenone attinse negli anni della sua formazione, contribuendo a formare la cultura artistica a cui guardava anche Nicolò dell'Abate, si veda: A. BALLARIN, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Roma 2019.

549). Lo stentato avanzare del santo descritto dalla fonte agiografica trova corrispondenza in alcune delle sue più celebri traduzioni grafiche di inizio Cinquecento, tra cui merita senz'altro di trovare menzione l'invenzione di Tiziano con corteo processionale del *Trionfo di Cristo*³⁸⁵. Il santo, con la veste arrotolata fino alla cinta per guardare il fiume, si appoggia a un ramo di palma, simbolo di martirio, che trova un'equivalenza nell'enorme asta di quercia che “per caso” il padre di Camilla “indomito guerriero, portava con robusta mano” (552-555) quando si trovò di fronte alle acque vorticose dell'Amaseno.

Naturalmente, all'infuori degli elementi potenzialmente riconducibili all'iconografia tradizionale del santo traghettatore e concorrenti alla costruzione della figura di Metabo, non ci sentiamo in nessun modo autorizzati a credere che Nicolò dell'Abate abbia ricercato volutamente un accostamento con una simile figura di santità, men che meno specificamente con quella di Cristoforo, che pure, va detto, era il santo di cui il padre del committente aveva portato il nome in vita³⁸⁶. L'unico elemento narrativo in grado di accomunare la storia scritta da Jacopo da Varazze e quella di invenzione virgiliana è la condizione di fragilità infantile a cui è esposto chi deve oltrepassare l'elemento acquatico, che è rappresentato dal fiume impetuoso, e per farlo ha bisogno di una figura di sostegno, fisico nel caso di Cristoforo, materiale nel caso di Metabo, che si serve dell'ingegno per mettere in salvo l'amata figlioletta. Nel secondo caso subentra, tuttavia, l'urgenza di scampare a un pericolo altro dal fiume, ossia gli inseguitori di Metabo, che è stato bandito dalla sua città.

Altre fonti iconografiche che Nicolò poteva avere in mente quando si accinse a descrivere questa scena possono essere rintracciate nel *corpus* delle stampe di Giulio Bonasone consultato negli esemplari conservati nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca di Bologna, negli ultimi anni ricomposte nel primo volume della collezione, a lui dedicato³⁸⁷. Bonasone, una delle personalità più

³⁸⁵ Si veda la scheda di S. Urbini per l'*Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*: <<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/35154/stampa-35154.html>> (3 novembre 2024).

³⁸⁶ *Supra*, cap. 2.

³⁸⁷ E. ROSSONI, “*Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*”. *Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bollettino del gabinetto dei disegni e delle stampe

incisive nel circolo bocchiano ospitato da Giovanni Poggi, alla cui produzione contribuì fattivamente eseguendo le incisioni per le *Symbolicae Quaestiones* del 1555, nel corso degli ultimi decenni è stato oggetto di una rivalutazione critica che lo ha dotato di un'autonomia artistica a lungo insospettata, sia in veste di incisore che di disegnatore e pittore, ma non da ultimo, infine, anche di collaboratore editoriale. A mero titolo evocativo, si veda l'incisione con la *Fuga di Clelia dal campo di Porsenna* (PN 1711)³⁸⁸ da un'invenzione attribuita a Polidoro da Caravaggio e confrontabile con uno dei suoi affreschi staccati da Villa Lante a Roma e attualmente conservati alla Biblioteca Hertziana di Palazzo Zuccari (fig.65): anche se l'affresco presenta una soluzione compositiva differente da quella incisa da Bonasone, il tema dell'attraversamento del fiume poteva fungere da spunto per Nicolò sia nella descrizione dell'ambientazione fluviale dell'episodio del *Salvataggio di Camilla*, ripresa anche nella resa impetuosa delle acque vorticose, sia nella ideazione della figura di Metabo, che all'interno del riquadro compare una terza e ultima volta mentre dissimula la fatica di nuotare contro la corrente del fiume che lo trascina via, deciso a raggiungere la figlioletta già messa in salvo sull'altra riva. Per la verità assenti dall'incisione di Bonasone, facilmente confondibile all'interno della raccolta con quella descritta come "Il passaggio di due Amazzoni, per un piccolo braccio di fiume", come appare effettivamente il Tevere in quella stampa, le figure di due nuotatrici erano previste nella versione dipinta da Polidoro per Villa Lante e forse potevano circolare attraverso altre riproduzioni più aderenti alla soluzione definitiva. La difficoltà di ricostruire queste trasmigrazioni iconografiche deve indurci a una riflessione sulla probabile contaminazione di questi temi mitologici nella grafica editoriale del Cinquecento.

Interrogare il fondamentale repertorio di Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*, pubblicato a partire dal 1803, può darci forse un'idea di quali traduzioni figurative circolassero nell'editoria di fine Quattro e inizio Cinquecento. A tale scopo,

della pinacoteca nazionale di Bologna, NUMERO 1, 2008:

<<https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/stampe-di-giulio-bonasoni-pittore-e-intagliatore-ricostruzione-del-primo-volume-della-raccolta-di-stampe-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna>> (14 novembre 2024).

³⁸⁸ PN 1711, già Volume 1, *Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe

particolarmente interessante ci sembra la riproduzione di una stampa (fol. 39v) [5.50] (fig.66) di artista anonimo proveniente dall'edizione illustrata del *De claris mulieribus* di Boccaccio pubblicata a Ulma da Johannes Zainer nel 1473³⁸⁹: la gestione abbastanza confusa dello spazio compositivo mostra gli inseguitori sulla destra e la città di Priverno sullo sfondo, mentre Metabo occupa la sezione sinistra, al di qua del fiume. Rispetto a un modello come questo, Nicolò ha dovuto necessariamente invertire gli elementi della composizione per dare corpo a una narrazione che funzionasse con l'andamento del senso di lettura impartito al fregio da sinistra a destra. Anche il momento fotografato dall'incisore è diverso: nella stampa Metabo ha già superato le correnti del fiume e sta estraendo la lancia a cui aveva assicurato la bambina tramite lacci fatti di corteccia, con aria di grande afflizione e spossatezza le rivolge uno sguardo carico della consapevolezza che non vedrà mai più la sua patria e che per lui e Camilla il fato ha disposte una sorte terribile, quella del perpetuo esilio. Una composizione molto simile a questa, ma completamente rovesciata, compare in un'invenzione (fol. 52v) di pochi anni successiva, appartenente all'edizione della stessa opera data alle stampe da Anton Sorg ad Augusta nel 1479³⁹⁰. Quello che possiamo rilevare a partire da questi modelli di illustrazione libraria di area tedesca è che, rispetto alle prime edizioni del libro di Boccaccio che andranno in stampa in Italia ai primi del Cinquecento, in particolare *L'opera de misser Giouanni Boccacio de mulieribus claris*³⁹¹, in cui le vite delle clare donne sono corredate da incisioni piuttosto simili tra loro, con le singole donne raffigurate in posizione statica, le fonti grafiche prodotte a Nord attorno all'ultimo quarto del XV secolo scelgono di rappresentare i momenti apicali, o ritenuti tali, delle vite. Rispetto alle successive rappresentazioni di Camilla nell'arte occidentale, che la mostrano prevalentemente impegnata in battaglia

³⁸⁹ *The Illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1457-1475*, a cura di Strauss W. L., Abaris Books, New York 1981, Vol. 80, p. 185. Per una riproduzione liberamente consultabile via web:

<<https://www.jstor.org/stable/community.12385003>> (14 novembre 2024).

³⁹⁰ *The Illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1478-1480*, a cura di Strauss W. L., Abaris Books, New York 1981, Vol. 82. Per una riproduzione liberamente consultabile via web: <<https://www.jstor.org/stable/community.12333244>> (14 novembre 2024).

³⁹¹ *L'opera de misser Giouanni Boccacio de mulieribus claris*. Stampato in Venetia: per maestro Zuanne de Trino chiamato Tacuino, 1506 adi VI de marzo.

contro le schiere troiane, la tradizione figurativa del secondo Quattrocento aveva eletto il salvataggio della bambina dalle acque dell'Amaseno come il momento più rappresentativo della sua vita perigliosa.

La discreta fortuna iconografica di questo tema non si registra solo oltralpe, ma è un fenomeno diffuso anche nel secondo Quattrocento italiano, che trova rappresentazione figurativa specialmente nella decorazione dei cassoni nuziali. Tra i temi prescelti, infatti, la storia della vergine Camilla, divenuta emblema di castità e devozione coniugale grazie alla diffusione del *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio, doveva essere uno dei favoriti da parte della committenza artistica femminile. La subitanea esposizione al pericolo della morte prematura doveva indurre le colte lettrici di Boccaccio a un forte sentimento di compassione nei confronti dell'eroina volsca, oltre a costituire il presupposto fondamentale della consacrazione della piccola alla dea Diana, la cui offerta di protezione è segretamente sigillata dal voto di eterna castità: "O vergine figlia di Latona, datrice di vita, abitatrice dei boschi, io suo padre in persona la consacro al tuo servizio; tenendosi alle tue armi per la prima volta sfugge supplice per l'aure al nemico. Ti prego, dea, accoglila, ora che è affidata alle aure malsicure" (557-560).

TERZA SCENA

L'episodio dell'allattamento (fig.58) della piccola Camilla ad opera di una bianca cavalla fa fede alla tradizione mitografica delle Amazzoni, affrontata in maniera ricorrente nei confronti proposti da Arrigoni. Un tratto condiviso da Camilla con la schiera delle Amazzoni greche riguarda proprio l'età infantile: le Amazzoni del mondo greco e latino condividono un simile destino, spesso private del padre o della madre alla nascita (è anche il caso di Camilla, privata della misteriosa madre Casmilla, evocata brevemente da Virgilio e forse scomparsa prematuramente), tutte nutrite a latte di cavalla e/o di fiere, istruite sin dall'infanzia alla scuola di caccia dai padri (Metabo) o dalla regina, nel caso della Amazzoni di Cappadocia, quando non direttamente dalla dea Artemide-Diana a cui sono iniziate.

Il *topos* letterario viene qui tradotto da Nicolò con una toccante interpretazione dell'amore paterno che Metabo nutre verso Camilla: dopo essere riuscito a metterla in salvo dagli inseguitori, il sovrano si adatta a condurre un'esistenza dimessa tra i pastori, qui assenti dalla composizione, incupita da un'ambientazione appiattita sui toni scuri della fitta boscaglia. Dopo una prima apparizione sulla sinistra, segnata dal peso della sconfitta e dal destino incerto che pende sui due, entrambi raffigurati con il capo chino, Metabo compare una seconda volta al centro della composizione, accompagnato da poche figure, sbazzate come fossero in bassorilievo e inserite a sottolineare la tragica condizione di solitudine dei due fuggitivi. A padre e figlia, infatti, si aggiunge solo un gruppetto di cavalli selvaggi in fondo al bosco, la bianca giumenta che offre nutrimento alla lattante e una ninfa di Diana, non meglio identificata, che sorveglia teneramente la scena assicurandosi che Metabo, accomodato in una torsione decisamente innaturale, stia offrendo correttamente le labbra affamate della bambina alle mammelle dell'animale.

Il riquadro sembra essere quello in cui l'elemento della festonatura pendente sulle scene è meglio conservato, mostrando di dialogare in maniera molto serrata con le figure che abitano lo spazio della narrazione: l'alto pennacchio dell'elmo di Metabo e il capo della cavalla bianca si sovrappongono al tessuto viola bordato di oro come se effettivamente si stesse ritirando sotto i nostri occhi, lasciando spazio allo spettacolo dell'*epos*.

SCENE MANCANTI

L'episodio dell'addestramento infantile alle armi è qui interamente perduto a causa dello stato lacunoso del fregio lungo uno dei lati corti della stanza. Possiamo, tuttavia, immaginare che Nicolò dovette avesse operato delle scelte precise nel presentare l'evoluzione dell'aspetto di Camilla, connotandolo nelle diverse fasi della sua formazione: è probabile che nelle scene dedicate all'addestramento della piccola alla caccia, la bambina fosse avvolta nella pelle di tigre descritta da Virgilio, forse spoglia di caccia del padre Metabo³⁹², altro elemento condiviso con Atalanta

³⁹² ARRIGONI 1982, nota n. 38, p. 29.

e le Amazzoni dipinte nelle ceramiche greche con indosso pelli di fiere. Risulta difficile pensare che un elemento così fortemente qualificante ossia la fase dell'iniziazione alla caccia potesse essere espunto dal pittore in favore di una riduzione della bambina a semplice verginella lungovestita, così come ritratta in una tavola di cassone quattrocentesco attribuito a Rosselli Bernardo di Stefano (notizie 1460-1526 ca.)³⁹³, che la mostra prostrata ai piedi di un tempietto in atto di adorazione del simulacro di Diana posto in cima a una colonna. L'atteggiamento di *pietas* cristiana infuso nella figurina, con le mani giunte e lo sguardo rivolto verso l'alto, svela che lo scopo di questa immagine nel suo originario contesto di attivazione era quello di ispirare un sentimento di *pudicitia* nella destinataria dell'oggetto, probabilmente un cassone nuziale, più che di offrire una fedele traduzione visiva dei versi virgiliani cui è affidata la formazione di Camilla alla caccia (573-580).

SETTIMANA SCENA

La settima scena (fig.59), dopo l'interruzione del racconto di Diana, che si arresta con la giovinezza di Camilla, descrive l'infuriare dei combattimenti tra le schiere etrusche e quelle comandate da Camilla. La qualificazione marziale delle ultime si attesta già nelle parole pronunciate da Turno al cospetto del re Latino e dei suoi sudditi radunati in assemblea prima dell'arrivo del nemico, quando l'eroe intende rinfocolare gli animi desolati dei latini di fronte alla perseveranza dei frigi, che nelle parole del sovrano vengono già prefigurati come inarrestabili vincitori della guerra: "Vi è anche Camilla dalla nobile gente dei Volsci, che guida uno squadrone di cavalieri e schiere rilucenti di bronzo" (431-432). Le scene di battaglia destinate alla terza parete sono rappresentate con un ritmo concitato e un movimento frenetico, che evoca l'impeto dello scontro così come descritto da Virgilio: dopo un

³⁹³ Sarti G. (a cura di), *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300 - 1560)/ Italian gold grounds and painted grounds (1300-1560)*, 2002, pp. 121-129. Anche in questo caso, come per la tavola attribuita a Giovanni di Ser Giovanni, è possibile visionare una riproduzione fotografica conservata nella Fototeca Everett Fahy (INV. 108385): <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/111022/Rosselli%20Bernardo%20di%20Stefano%20%28Maestro%20della%20Lunetta%20di%20Via%20Romana%29%2C%20Storia%20di%20Camilla> (13 novembre 2024).

primo violento impatto, i Latini sembrano volgere i cavalli verso le mura, inseguiti dai Troiani, che arrivati alle porte della città subiscono un'improvvisa carica da parte degli squadroni rivali rivoltatisi al grido di battaglia. Il movimento oscillatorio creato dalle schiere, che avanzano e retrocedono, viene paragonato da Virgilio al movimento dei flutti del mare, che ora si avventano sulla terra avvolgendo di bianca schiuma gli scogli e divorando anche l'arena più lontana, ora indietreggiano risucchiando i sassi e formando un bassofondo (624-628). L'affollamento di figure, assiegate nella parte sinistra della settimana scena dipinta da Nicolò, sembra evocare questo continuo rimescolamento delle fazioni rivali, che a un certo punto si confondono dando vita a una mischia tremenda, con "armi e corpi in un lago di sangue e i cavalli morenti che rotolano in mezzo alla strage degli uomini" (631-635). I cavalieri sono riccamente bardati e i corpi dei combattenti si intrecciano in una lotta feroce. Camilla è rappresentata come un'amazzone guerriera, abile nell'uso delle armi e veloce come il vento. Compare una prima volta a cavallo, di spalle, avvolta in una veste gialla, col fianco scoperto per combattere (649). La schiena semivestita non mostra alcuna traccia dell'arco d'oro e delle armi di Diana evocate dalla descrizione del poeta³⁹⁴. L'eroina indossa un elmo che tornerà anche nelle scene successive, qui resecatò dall'abbassamento del soffitto della sala. È rappresentata mentre sta per affondare la lancia nel petto di Pegaso, proteso verso Liri, che la vergine ha già abbattuto insieme al suo cavallo, entrambi riversi sul manto erboso. Nel fitto bosco, che nella parte destra della composizione fa da sfondo al duello con Ornito, reso chiaramente riconoscibile dalla pelle di toro che indossa sulle spalle e dalla protrome di lupo in capo (679-681), si intravede già quella "distesa di irte lance" che invaderà la scena con la *Morte di Camilla* nella parete successiva. In primissimo piano si profila una sfilza di guerrieri corazzati, che accompagnano lo sguardo dell'osservatore verso la scena successiva: il più vicino a noi sembra quasi volerci indicare il senso di lettura puntando la lancia verso destra.

³⁹⁴ Come anticipato, la discrepanza iconografica dal testo è segnalata da Arrigoni:

OTTAVA SCENA

Dopo la riduzione di scala operata al termine della scena precedente per rappresentare l'uccisione di Ornito, nell'ottava scena (fig.60) Camilla torna a dominare il primo piano brandendo la forte bipenne. Come già rilevato da Béguin, la solidità della figura umana evoca Pordenone, mentre Parmigianino sembrerebbe riecheggiare «in modo irresistibile» nella criniera del cavallo bianco «svolazzante e inanellata come un'acconciatura femminile»³⁹⁵. Certamente, il maestoso animale lanciato al galoppo, che minaccia di invadere il nostro spazio, mostra delle forti risonanze formali con la giovanile impresa di Parmigianino nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, in particolare nella figura del santo guerriero, identificato con San Vitale (fig.67), dipinta per l'intradosso dell'arcata della seconda cappella della navata settentrionale. Il santo, che tenta di trattenere un cavallo violentemente impennato, è stato ricondotto da Cecil Gould a un particolare dell'affresco di Pordenone per il duomo di Cremona che ha per soggetto la *Salita al Calvario* (fig.68), pur con l'avvertenza che i due autori avrebbero potuto raggiungere tali esiti accostandosi al medesimo modello, identificabile nei gruppi marmorei dei Dioscuri al Quirinale³⁹⁶. A prescindere dal reciproco gioco di influenze che poteva legare l'attività del parmense a quella del friulano e viceversa, la nostra riflessione non può che muovere da un'altra opera conservata nella basilica di San Giovanni Evangelista, a poca distanza dal santo di fattura parmigianinesca. Gli affreschi eseguiti per il vicino sottarco della Cappella Del Bono, dove Correggio negli stessi anni dipinge la *Conversione di Paolo* (fig.69), costituiscono un originalissimo esempio delle ricerche che procedevano nella direzione di un sempre maggiore coinvolgimento emotivo dello spettatore e della sua compartecipazione al dramma sacro: la rovinosa caduta del santo dal cavallo, che precipita a sua volta in basso, è un testo importante per la formazione di Pordenone, che, come noto, adotta lo stesso artificio prospettico nell'anta d'organo di Spilimbergo (1524), a cui

³⁹⁵ BÉGUIN 2001, p. 150-151.

³⁹⁶ C. GOULD, *Parmigianino*, Milano 1994, pp. 24-26. Si osservi che lo stesso soggetto fu trattato anche da Polidoro da Caravaggio sulla facciata di Palazzo Milesi a Roma, come risulta da una copia a penna e inchiostro bruno di Peter Paul Rubens conservata al British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-653> (15 novembre 2024).

viene destinata la descrizione della medesima scena. Queste soluzioni non dovevano essere totalmente estranee a Nicolò, che in uno dei riquadri (fig.70) con scene monocrome di battaglia all'antica dipinte per lo zoccolo del *Camerino dell'Eneide* a Scandiano sembra ispirarsi proprio alle ricerche illusionistiche messe in campo da questi maestri, anche quando il livello di lettura a poca distanza dal piano di calpestio non lo richiederebbe.

Ciò detto e tenuto conto del carattere parmigianinesco del nobile destriero montato dall'amazzone Camilla, evidenziato già da Wanda Bergamini prima ancora che da Béguin, bisognerà osservare che la descrizione della poderosa muscolatura del petto e il vertiginoso angolo di scorcio adottato da Nicolò sembrano rifarsi proprio alla fisionomia stilistica delle invenzioni di Pordenone, come si può osservare da un confronto con lo studio per la *Conversione di San Paolo* di New York (Inv. I, 70)³⁹⁷. Ancor più eloquente risulterà il confronto con il già citato cavallo affrescato dal maestro friulano per il duomo di Cremona nella scena della *Salita al Calvario* (1520-1522), in corrispondenza della terza campata della navata centrale sul lato sud³⁹⁸.

Nel riquadro di Palazzo Poggi, Camilla è rappresentata una prima volta mentre assale il teucro Orsiloco, già riverso a terra e cosperso di sangue, ripreso mentre sembra fare leva sul parapetto per alzare lo scudo e difendersi dal fatale colpo di scure della crudele, a cui invano rivolge suppliche e preghiere (697). Nel frattempo, nell'angolo inferiore destro un cavaliere riccamente bardato e avvolto in un mantello vermiglio si volta indietro a osservare la scena e, nella concitazione della fuga in direzione opposta, sembra invadere lo spazio destinato ai putti, di cui in effetti condivide il punto di vista sulla finestra narrativa. Un cannocchiale di cavalieri armati di tutto punto conferisce profondità spaziale all'ambientazione sulla sinistra, mentre a destra un grande fondo arboreo incornicia l'episodio seguente, in cui Camilla reagisce alla provocazione del figlio di Auno, che la sfida a scendere da cavallo per affrontare un duello ad armi pari: Camilla, tratta in inganno, balza rapidamente a terra, pronta a combattere corpo a corpo. Nicolò

³⁹⁷ C. E. COHEN, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980, pp. 102-4.

³⁹⁸ IDEM, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and Language*, Vol. 2, Cambridge University Press, 1996, p. 578 e ss.

omette il dettaglio della compagna a cui affida il cavallo (710), ma inserisce un particolare di sua invenzione piuttosto curioso nel procedimento narrativo: le armi della guerriera, scure e lancia, giacciono a terra incrociandosi ai piedi del cavallo, come se fossero state volutamente abbandonate per agevolare la discesa dalla groppa dell'animale³⁹⁹.

NONA SCENA

L'ultimo riquadro della parete sinistra (fig.61) mostra la conclusione del precedente episodio: Camilla si vendica dell'inganno subito dal figlio di Auno, che al posto di scendere da cavallo è fuggito via dando le spalle alla vergine. Tra le doti atletiche di Camilla mediate da diversi modelli letterari spicca sicuramente la velocità nella corsa a piedi, con cui è abituata a superare anche i venti (v. 807 *cursuque pedum praevertere ventos*) e che, pur richiamandosi anche a precedenti maschili come Niso, già oggetto di affondo narrativo da parte di Dosso nel *Fregio di Enea*, la assimila particolarmente ad Atalanta, eroina spesso identificata dall'epiteto "piè-veloce"⁴⁰⁰. Ecco che allora vediamo Camilla fuoriuscire dalla boscaglia e stagliarsi contro la città di Laurento, mentre insegue l'ingannatore a piedi. Un fitto muro di verde la riporta in primissimo piano, dove "rapida come una fiamma, con le agili gambe sorpassa di corsa il cavallo, gli si pone di fronte, ne afferra il morso e nello scontro prende la sua vendetta nel sangue nemico" (718-720). Un utile termine di confronto, da assumere con cautela, per leggere l'impianto della figura, costruita di spalle, con le poderose natiche sottolineate dalla veste semitrasparente, è quello fornito dalla figura di schiena dell'*Adorazione dei Magi* dipinta da Pordenone per la Cappella Malchiostro nel Duomo di Treviso⁴⁰¹. Gli affreschi, firmati e datati al 1520, mostrano gli esiti del viaggio a Roma nel corso del quale il maestro friulano poté assistere alla lezione di Michelangelo nei nudi della Sistina e lo dimostra il gigantismo della figura che incornicia la scena sull'estrema sinistra. Nicolò sembra guardare proprio alla rimodellazione dinamica dello spazio ottenuta tramite la

³⁹⁹ La scelta delle armi non rispetta fedelmente il testo virgiliano, che parla della spada e dello scudo (*Eneide*, XI, v. 710).

⁴⁰⁰ ARRIGONI 1982, pp. 26-27.

⁴⁰¹ Ivi, vol. I, pp. 572-578.

reciproca esaltazione delle masse cromatiche, che in Pordenone, già a date precoci, aveva dato corso a effetti di sconcertante “violenza manieristica”⁴⁰². La tensione muscolare esaltata dalla pittura di Nicolò, tuttavia, sembra essere stata approfondita attraverso lo studio dei modelli romani forniti delle stampe: si pensi solamente alla celebre incisione di Marcantonio Raimondi derivata dal cartone di Michelangelo per la battaglia di Cascina e nota come *Gli arrampicatori*. La figura maschile descritta di spalle, in atto di risalire rapidamente la riva dell’Arno dopo l’avvistamento dei nemici ad opera dei compagni, risulta espunta dal resto del gruppo in una stampa conservata nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁴⁰³. L’affinità che emerge con la figura dipinta a Palazzo Poggi sul piano del trattamento anatomico svela che ormai l’amazzone Camilla ha completato la sua trasformazione in «virago», come direbbe Burckhardt⁴⁰⁴. E tuttavia, rispetto ai precedenti michelangioleschi degli anni Trenta in terra veneta, il linguaggio di Nicolò sembra andare incontro a una progressiva caratterizzazione formale in stretta sintonia con la cultura di maniera diffusa da Francesco Salviati a Bologna. Il notevole scarto stilistico che, nel giro di pochissimi anni, distanzia vistosamente le pitture di Palazzo Poggi da quelle eseguite per Bartolomeo Torfanini in via Galliera evidenzia una riflessione di Nicolò sull’eleganza della grammatica salviatesca, nella speditezza del segno e nella ricercatezza formale che guidano la costruzione delle figure. L’alto grado di dinamismo imposto dall’argomento delle pitture affrontate da Nicolò nella *Sala di Camilla* poteva spingere l’artista ad aggiornare il proprio linguaggio sui modelli circolanti a Venezia e a Bologna, come nel caso di un’invenzione che ha goduto di un’immediata fortuna critica a partire dalla sua diffusione a stampa: l’incisione nota come *La conversione di san Paolo* (fig. 71), ideata da Francesco quando si trovava ancora nell’Urbe, ma condotta dal parmense Enea Vico, riporta nell’iscrizione sul

⁴⁰² R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Milano 1944, I, pp. XXXIV-XXXV.

⁴⁰³ E. ROSSONI, “*Stampe bolognesi di Marc’Antonio Raimondi intagliatore*”. *Ricostruzione del secondo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca di Bologna*, in “Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna”, 2, 2009, p. 248.

⁴⁰⁴ J. BURCKHARDT, *La Civiltà del Secolo del Rinascimento in Italia*, Vol. II, Firenze 1876, p. 169.

masso frammentario a sinistra la data del 1545 e la dedica a Cosimo I de' Medici⁴⁰⁵. La missiva dell'agosto 1545 con cui Pietro Aretino lodava grandemente l'invenzione dell'amico, che aveva avuto la premura di spedirgliene un esemplare, restituisce bene la fattura sprezzata della concitata composizione salviatesca⁴⁰⁶. Il letterato coglie le potenzialità drammaturgiche del tema, presenti nel forte dinamismo delle figure, ma dimostra di apprezzare specialmente le erudite citazioni raffaellesche e il paesaggio all'antica che fa da sfondo ai gruppi. L'incisione del Vico esercitò un impatto enorme sulla cultura figurativa del tempo, contribuendo alla diffusione di un gusto aggiornato sugli esiti più raffinati della maniera tosco romana, a cui Nicolò non dovette rimanere insensibile, pur mantenendo sempre una sua autonomia linguistica.

Per scagliare il colpo di grazia al disertore, il busto massiccio della vergine compie una torsione che, sovrapponendosi al gruppo formato da cavallo e cavaliere, compone una struttura a chiasmo, forse memore delle invenzioni di Polidoro da Caravaggio per il *Ratto delle Sabine* dipinto sulla facciata di Palazzo Milesi a Roma e largamente diffuso dalle riproduzioni a stampa⁴⁰⁷. Nicolò proietta il gruppo in primo piano, al limite della superficie dipinta. Colpisce il fasto del cavaliere, avvolto in una corazza luccicante e ornato di piume, caratteristiche che in passato hanno già evocato certe atmosfere ariostesche tra la critica⁴⁰⁸. La preziosa bardatura del suo cavallo termina con un tipo di finimento che fungeva da rete di protezione o di contenimento e che in ambito militare aveva la funzione specifica di impedire che il cavallo venisse ferito o destabilizzato da frecce, lance o altri oggetti lanciati contro di esso in battaglia. Studi sull'epoca rinascimentale, come il recente lavoro

⁴⁰⁵ Sull'incisione: L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992, p. 305, cat. 47; P. COSTAMAGNA, *Pontormo: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Parigi, 1994b, pp. 120-125; A. NOVA, *Le incisioni*, in *Francesco Salviati (1510-1563), o, La bella maniera*: Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo, 1998, Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998, pp. 136-137, cat. 29.; D. FRANKLIN, *Leonardo, Michelangelo and the Renaissance in Florence*, 2005, pp 225-26.

⁴⁰⁶ ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997-2002, 6 voll., III, pp. 260-263: 261, n. 293.

⁴⁰⁷ Si veda la stampa di Cherubino Alberti conservata nel Dipartimento delle Stampe e dei Disegni del British Museum (Inv. 1873,1213.283.2): <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-1213-283-2> (15 novembre 2024).

⁴⁰⁸ BÉGUIN 2001, p. 151.

di Fabrizio Ansani⁴⁰⁹, sottolineano che tali equipaggiamenti proteggevano sia i cavalli da guerra che i loro cavalieri, riducendo i rischi durante gli scontri e riflettendo l'importanza simbolica del cavallo. Questi accessori, non solo fungevano da elementi di difesa, ma rappresentavano anche lo status e la potenza del cavaliere e la loro presenza in opere d'arte dell'epoca testimonia l'importanza che rivestivano all'interno del contesto bellico rinascimentale⁴¹⁰.

DECIMA SCENA

La decima scena (fig.62) si apre con la medesima dovizia di particolari nella descrizione puntuale della tenuta militare di un guerriero, il frigio Cloreo, avvolto in un manto di porpora annodato sopra la tunica e la clamide intrecciate di oro, che avanza in primo piano spronando un cavallo schiumante, a sua volta rifulgente di oro e di bronzo (770-771). Nicolò completa la costruzione della figura citando l'elmo d'oro e ponendogli l'arco sulle spalle, elemento di forte eccitamento per Camilla, che pure non viene mai descritto, insieme alle armi di Diana, nelle precedenti raffigurazioni della guerriera. Il peso compositivo di questa figura si spiega con l'importanza che riveste nella narrazione della morte di Camilla, di cui per la verità si macchierà il guerriero Arrunte, rappresentato sul fondo a destra della scena mentre trafigge il petto della guerriera ai bordi del bosco. Arrunte è consacrato al fato perché predestinato a uccidere Camilla, tentando la via più agevole della fortuna: si insinua ovunque Camilla penetri tra la schiera nemica e, brandendo la sua lancia, aspetta il momento giusto per colpire a morte l'amazzone. Le armi frigie di Cloreo brillano nell'infuriare della battaglia, accendendo Camilla "di femminile desiderio di bottino e di preda" (782). L'eccessiva bramosia della cacciatrice che è stata prima di divenire guerriera pesa sul destino della vergine, che sarà punita con la morte per questa fatale distrazione dai colpi nemici.

⁴⁰⁹ F. ANSANI, *Il cavallo da guerra e lo Stato del Rinascimento: una storia politica, economica e culturale*, Bologna 2024.

⁴¹⁰ Questo dato di cultura materiale è visibile anche indosso a un cavallo descritto dall'incisione di Tiziano con *La sommersione nel Mar Rosso dell'esercito del faraone*, pubblicata da Domenico dalle Greche a Venezia nel 1549. Si veda la scheda di S. Urbini per l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento: <<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/7678/stampa-7678.html>> (3 novembre 2024).

Non ci sembra opportuno in questa sede avallare la lettura proposta da Bergamini per l'episodio dell'uccisione di Camilla, che non tiene conto del precedente apporto di informazioni prodotto da Arrigoni nell'analisi iconografica delle pitture di Nicolò⁴¹¹. *In primis*, perché l'inesattezza segnalata dalla studiosa rispetto alle modalità di assalimento di Camilla da parte del suo uccisore, che nel testo virgiliano la colpisce a grande distanza lanciando il giavellotto, non sussiste, dal momento che, come suggerito da Boschloo, la variante dell'uccisione ravvicinata tramite duello con lancia godeva già di una decennale tradizione figurativa nella decorazione dei cassoni nuziali italiani, probabilmente ispirati dalle varianti testuali del manoscritto che si diffusero già a partire dal Trecento⁴¹². Inoltre, l'identificazione del personaggio incedente in apertura alla detta sezione come Arrunte viene basata da Bergamini sulla interpretazione iconografica dell'elemento descritto da Nicolò in capo al guerriero, sopra l'elmo, come la città di Bologna, mentre, a prescindere dalla presenza delle due torri simbolo della Felsina, Arrigoni aveva già identificato agevolmente in esso l'attributo iconografico del sacerdote guerriero Cloreo, vale a dire la corona turrata della dea Cibele, di cui egli era devoto servitore⁴¹³.

Il principio di costruzione dello spazio tramite lo sdoppiamento del punto di vista, rialzato in primo piano, dove è possibile sorvolare una distesa di elmi rilucenti e di lance levate verso il cielo, e ribassato sulla sezione in secondo piano che descrive la morte di Camilla, priva la composizione di un vero fuoco prospettico, accentuando il concitato incedere del dramma, congelato nel duello in alto a destra, che nel corrispettivo angolo inferiore trova un elemento di contrappeso visivo nell'insegna inclinata a formare una quinta scenica.

UNDICESIMA SCENA

La penultima scena (fig.63), dagli accenti fortemente patetici, mostra il corpo esanime di Camilla delicatamente raccolto da Acca e da un'altra amazzone e

⁴¹¹ ARRIGONI 1982.

⁴¹² BOSCHLOO 1984, nota n. 10 p. 76; BERGAMINI 1986, p. 291.

⁴¹³ Ivi, nota n. 302 pp. 127-128.

deposto dal cavallo. La regina volsca ha già affidato le sue ultime parole alla compagna “fedele a lei più di ogni altra” (821), prima di lasciare le briglie e scivolare a terra “non per sua volontà” (828). Bellissima appare l’invenzione di Nicolò di accostare gli incarnati delle donne in modo da sottolineare il contrasto tra il roseo vigore della vita e il pallore della morte, proprio come evidenziato dai versi del poeta, che descrivono la vita che lentamente abbandona il corpo di Camilla: “Cade esangue, sfuggono gli occhi freddi di morte, il colore un tempo purpureo abbandona il volto” (818-819). Il braccio che scivola mollemente verso il basso è una chiara citazione dall’antico che fa riferimento al trasporto del corpo di Meleagro, già adottata anche nelle *Storie di Lucrezia* dipinte da Nicolò a Palazzo Torfanini e documentate dalle copie di Domenico Fratta⁴¹⁴. Al di là della fortuna del tema nelle arti, derivante dall’uso che ne avevano fatto due protagonisti assoluti della scena romana come Raffaello e Michelangelo in pittura e scultura, rispettivamente nella Pala Baglioni (1507) e nel giovanile gruppo scultoreo della *Pietà* (1498), la penetrazione del modello antico nella Bologna del primo Cinquecento si spiegherebbe grazie alla mediazione di Amico Aspertini, che descrisse il sarcofago di Meleagro nello studio preparatorio per il *Seppellimento dei santi Tiburzio e Valeriano* dell’oratorio di Santa Cecilia (1505-1507), a pochissima distanza dalla futura sede della Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore e dalla residenza di Giovanni Poggi in strada San Donato⁴¹⁵. Si rammenti anche la *Pietà* di Pellegrino Munari (fig.7) per la chiesa modenese di San Pietro, uno dei brani con cui il pittore, al ritorno da Roma, importava le invenzioni raffaellesche a cui aveva avuto accesso diretto durante l’apprendistato nella bottega dell’urbinate.

Il forte patetismo della scena è accentuato dalla centralità del gruppo e dalle armi deposte in primo piano, l’elmo, la scure e la faretra carica di frecce, appoggiate al tronco di un albero e pronte per essere trasportate nel regno di Diana nel riquadro successivo. La città di Laurento viene evocata sullo sfondo sinistro della composizione, a memoria della causa per cui Camilla ha sacrificato la propria vita.

⁴¹⁴ Si vedano le riproduzioni in: BOSCHLOO 1984, pp. 32-33.

⁴¹⁵ M. FAIETTI, *Modelli per comporre e parole da illustrare. Nicolò e la grafica*, in S. BÉGUIN, F. PICCININI (a cura di) 2005, p.160.

DODICESIMA SCENA

Come trionfale conclusione del fregio, assistiamo al trasporto del corpo di Camilla e delle sue armi verso la dea Diana, issata su una grande nuvola dorata che occupa metà della composizione scenica. Come evidenziato dalla campagna di restauri già a partire dalla fase di determinazione dello stato conservativo delle pitture murali, questo riquadro risulta ampiamente ridipinto, così come totalmente ridipinto è il festone sottostante⁴¹⁶. Al di là di un intervento posticcio, che poteva trovare ragion d'essere in un precoce danneggiamento di questa porzione del fregio, come si è ipotizzato, la fedeltà all'originaria ideazione della scena da parte di Nicolò non è mai stata messa in discussione, trovando forza oltretutto nella coerenza narrativa: l'episodio aderisce perfettamente alla conclusione del discorso pronunciato dalla dea al cospetto della ninfa Opis, incaricata di vendicare la morte della vergine (590-592). Diana, infatti, riferisce che sarà lei a portare "il corpo dell'infelice e le armi intatte da una concava nuvola al tumulo" (593-594), restituendo l'eroina alla patria che l'aveva rinnegata. Rispetto ai putti dipinti tra i riquadri precedenti, a volte palesemente disinteressati del consumarsi della storia, girati di schiena e attirati da quelli che fungono da oggetti di scena nella composizione del fregio decorativo, gli *amorini* posti alle estremità dell'ultimo episodio compiono un gesto speculare, portando un braccio verso l'alto come a voler afferrare un lembo di tessuto, magari con l'intenzione di sciogliere i nodi in cui è raccolto e di far calare il sipario sulla fine della vicenda che ebbe per protagonista la regina amazzone.

⁴¹⁶ V. MUSUMECI, *Progetto e restauro dei dipinti murali*, in FORTUNATI, MUSUMECI (a cura di) 2001, pp. 61-62.

3.4 Analisi stilistica delle pitture

Quello che colpisce delle composizioni narrative ideate da Nicolò, fatto salvo l'intrattenibile desiderio di inserire qualche sfondato sulla città latina di Laurento, alle cui porte si consuma la battaglia tra le schiere condotte da Camilla e quelle etrusche alleate di Enea, è la creazione di fitti muri di verde attraverso pennellate sciolte e filamentose, che ricordano gli esiti degli studi di paesaggio puro di Parmigianino di cui si è detto in precedenza, ma senza eludere l'imprescindibile confronto con la pittura di tocco della tradizione veneta. L'ambientazione paesaggistica delle scene aderisce nella stesura del colore rapida, a tratti filamentosa e a tratti corposa, alla tradizione del tonalismo veneto, mediato dalle traduzioni favolose di Dosso, a cui si aggiunge, per l'esecuzione delle figure, la ricezione della tecnica "bozzata" diffusa da Parmigianino nell'ambiente bolognese e trasferita abilmente dalla pittura su tavola alla pittura murale⁴¹⁷. L'uso di elementi botanici come di quinte, atte a separare i singoli episodi raccolti in unico riquadro, differisce da quel sistema di «pause arboree» a cui aveva fatto ricorso Dosso nel *Fregio di Enea* a Ferrara, per il fatto che l'ambientazione naturalistica delle scene di Nicolò non distoglie mai davvero l'attenzione dell'osservatore dalla figura umana, unico centro della sua geniale regia narrativa: il ritmo della narrazione, reso incalzante da un'impaginazione complessa e da un andamento di lettura scandito da accenti formali ben definiti, in passato ha già favorito l'avanzamento di proposte di confronto con la coeva illustrazione libraria. Béguin si dice convinta del fatto che i modelli per le *Storie di Camilla* vadano cercati nei libri o nelle incisioni piuttosto che nelle opere d'arte, non tanto, ci sembra di cogliere, per aspetti legati all'andamento ritmico della prosa pittorica che compone il fregio, quanto per le licenze poetiche assunte da Nicolò nel discorso narrativo⁴¹⁸. Rivisitando l'epica antica secondo le strutture narrative del moderno poema cavalleresco, Nicolò dimostra di aver coltivato a lungo lo studio delle stampe e dei disegni coevi, raggiungendo esiti di straordinaria vivacità tanto nella scelta dei tagli compositivi, quanto nella costruzione dell'impianto delle figure e della loro articolazione

⁴¹⁷ V. Gheroldi, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in FORTUNATI, MUSUMECI 2001, pp. 83-111.

⁴¹⁸ BÉGUIN 2001, p. 149.

gestuale all'interno dello spazio pittorico⁴¹⁹. Ne consegue che la scrittura fortemente evocativa di Virgilio risulta fedelmente rispettata nella vibrante resa narrativa di Nicolò, a prescindere dalla restituzione più o meno puntuale degli elementi concorrenti alla costruzione della narrazione. La semplificazione del sistema di incorniciatura, ridotto alle velature che si ritirano facendo emergere i riquadri narrativi, produce un effetto di distanziamento spaziale che equivale alla distanza che separa l'osservatore contemporaneo dalle remote vicende ambientate nel tempo del mito: il tutto si compie attraverso l'attenta regia delle diverse componenti decorative del fregio, che «ostentano una precisa distinzione fra ciò che il pittore suggerisce come presente, la cronaca, e ciò che viene rappresentato distante, la storia o il mito»⁴²⁰. La metanarrazione assegnata a Diana nell'XI libro sembra servire proprio a questo scopo narrativo, che si limita a svolgere in successione, come in una pellicola che scorre sotto i nostri occhi, i momenti più significativi della vicenda umana della vergine guerriera.

Il vortice narrativo che assorbe lo sguardo del visitatore attraverso i suddetti accorgimenti formali non va, tuttavia, a intaccare in alcun modo la forza prorompente delle figure umane, debordanti dai finti arazzi che fungono da sistema espositivo delle scene dipinte. Evidentemente, le pitture abatesche vanno lette a partire da un'impostazione monumentale della figura umana, senza che se ne possa negare la stretta dipendenza dalla fisionomia stilistica e da quella «mobile emergenza» che caratterizza i soggetti delle opere lasciate da Parmigianino a Bologna: il *San Rocco* di San Petronio e la *Caduta di San Paolo* oggi a Vienna, ma in origine appartenuta a Gian Andrea Albio, residente in strada San Mamolo. La seconda, in particolare, a lungo rimasta di dubbia attribuzione a Nicolò e restituita a Parmigianino da Freedberg⁴²¹, dimostra un'interpretazione personalissima di quella propensione al dialogo con lo spettatore avviata da Raffaello e di cui

⁴¹⁹ BIGALLI, FORTUNATI, FORTUNATI 2009, p. 70. Sull'impiego degli antichi strumenti dell'arte retorica nella descrizione del processo di produzione pittorica del periodo rinascimentale, si veda: E. PANIZON, *Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale in VIVENDO VINCERE SAECVLA. Ricezione e tradizione dell'antico*. Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 29-31 gennaio 2020), EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 153-190.

⁴²⁰ CAVICCHIOLI 2005, p. 106.

⁴²¹ S.J. FREEDBERG, *Parmigianino*, Cambridge 1950, pp. 139, n. 38, 178, 227, 229, 231, 233, 235.

Correggio era a sua volta diventato eccelso interprete e mediatore già a partire dalle invenzioni dei primi anni Venti, aprendo la strada all'interpretazione protobarocca del classicismo nell'Italia padana⁴²². Lo stile antiquario adottato a Scandiano per i monocromi con scene di battaglia che decoravano il livello inferiore delle pareti del *Camerino dell'Eneide*, riconducibili alle imprese bolognesi di Amico Aspertini e Biagio Pupini, lasciavano già intravedere una sensibilità aggiornata sulle esperienze di Correggio nei grandi cicli monumentali di Parma. Nicolò guarda già in questa fase (1540 circa) alle invenzioni illusionistiche che confondono i piani della realtà e della pittura, isolando le figure in primo piano dal fondo caotico delle composizioni affollate dai personaggi dell'*epos*.

Successivamente, nelle pitture di Palazzo Poggi, e particolarmente in quelle assoggettate all'incalzare della narrazione virgiliana, Nicolò offre un saggio di interazione tra lo spazio dipinto e quello reale, dimostrando, forse più di quanto gli fosse mai riuscito fino a quel momento, di aver pienamente compreso ed elaborato una risposta alle sollecitazioni del cosiddetto *High Renaissance*, incarnato dalla somma lezione di Raffaello nel centro Italia e assimilato dai seguaci del maestro attivi al nord, che presto raggiunsero esiti di straordinario illusionismo pittorico, producendo esperienze di rapimento sensoriale sempre più pervasive nei confronti dello spettatore. La tipologia del fregio dipinto sembra, nell'opera di Nicolò, mutuare quel "interspatial iconographic conceit"⁴²³ di matrice raffaellesca dalle invenzioni di Correggio e di Parmigianino destinate a soddisfare il gusto della committenza laica diffuso nell'Italia settentrionale.

L'«affabilità narrativa»⁴²⁴ del *ductus* di Nicolò trova qualche episodio di discontinuità nei «raffreddamenti della sensibilità pittorica» ascrivibili alla presenza di aiuti, senza nulla togliere alla brillantezza della pittura nel risultato d'insieme.

⁴²² Sull'argomento si vedano almeno gli studi di Shearman, in particolare: J. SHEARMAN, *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, Milano: Il saggiaatore, 1983.

⁴²³ COHEN 1996, vol. I, p. 151.

⁴²⁴ Ivi (BERGAMINI 1986) p. 289, 291.

CONCLUSIONI

«Ha avuto realmente la poesia virgiliana una qualche efficacia, quale fonte di ispirazione, sul divenire dell'arte? Ha trovato essa almeno un qualche geniale interprete, che si sia sollevato dal commento pittorico letterale ad una concezione più elevata e in qualche parte personale?»⁴²⁵.

Queste parole, scritte da Paolo D'Ancona sulla rivista "Emporium" ormai quasi un secolo fa, sembrano offrirci la formula ideale per restituire al lettore quale sia il giudizio emerso dalla nostra analisi delle pitture eseguite da Nicolò per la *Sala di Camilla* a Palazzo Poggi. L'articolo, a dire il vero, riconosceva al pittore modenese il merito di aver operato una traduzione pittorica letterale dell'*Eneide* nelle opere conservate alla Galleria Estense e provenienti dalla rocca di Scandiano, omettendo completamente il confronto pittorico con il tema virgiliano a Palazzo Poggi⁴²⁶. Tenuto conto di questa non trascurabile disattenzione, è evidente che la nostra risposta alla domanda posta in apertura non possa che essere affermativa, avendo riscontrato nelle soluzioni pittoriche prese in esame nel corso della nostra trattazione degli indizi inequivocabili, non solo di geniale interpretazione, ma di una traduzione personale dei versi virgiliani da parte di Nicolò. La concezione personale del tema, forse informata anche dalla manifesta volontà della committenza di insistere su certi aspetti della narrazione, è evidenziata dal superamento degli esempi stilistici e compositivi che l'artista poteva avere in mente accostandosi al tema virgiliano, in particolare le concitate storie di eroine romane dipinte da Polidoro da Caravaggio sulle facciate dei palazzi romani e le furiose interpretazioni salviatesche di scene di battaglia circolanti tramite le stampe di Raffaello.

L'analisi degli episodi a Palazzo Poggi e la rilettura delle *Storie di Camilla* che abbiamo tentato di produrre, alla luce degli apporti letterari e figurativi della cultura retrostante, ci sembrano poter confermare il ruolo cardine di Nicolò dell'Abate nella

⁴²⁵ P. D'ANCONA, 'Virgilio e le arti rappresentative', "Emporium" 65, 1927, pp. 245-62, cit. p. 256.

⁴²⁶ Ivi, p. 262.

reinvenzione del fregio dipinto a Bologna, non soltanto come sistema narrativo dotato di un'autonomia propria rispetto allo schema decorativo complessivo, ma come sintesi di tradizioni artistiche molteplici, che concorrono ad arricchire la pittura di una dimensione narrativa inedita, dove la coerenza interna al racconto si intreccia all'immaginario del committente e della sua cerchia, dando vita a un singolare episodio di appropriazione di un mito che si potrebbe dire marginale, ma non del tutto estraneo alla cultura – umanistica, religiosa, patriarcale e moralizzata - dominante nella Bologna di metà Cinquecento.

Per quanto riguarda eventuali lacune o prospettive di sviluppo future, dal momento che la tesi si propone di leggere il tema delle *Storie di Camilla* come il tentativo della Chiesa controriformata di sovrascrivere il tradizionale mito delle Amazzoni, già motivo di pericolose rivendicazioni di potere dinastico nella letteratura di inizio secolo promossa dalle corti padane, l'analisi iconografica e iconologica potrebbe certamente essere arricchita da confronti puntuali con altre rappresentazioni del mito delle Amazzoni nella cultura visiva coeva influenzata dalla Controriforma. Benché, come tentato di riassumere, la figura di Camilla come soggetto pittorico non abbia goduto di particolare fortuna nei cicli monumentali di fine secolo, la ricezione critica delle *Storie di Camilla* dopo la loro realizzazione a Palazzo Poggi e il loro impatto sul panorama artistico emiliano rimangono certamente aspetti da approfondire in altra sede. Non è a noi nota l'esistenza di cicli decorativi a tema virgiliano eseguiti a questa altezza (1550-1551) fuori dall'Italia, che potenzialmente, se messi a confronto con il fregio di Nicolò, potrebbero evidenziare la crescente diffusione del mito di Camilla nell'arte del Rinascimento europeo. Per rimanere, invece, su scala locale, è indubbio che l'argomento si presti a un'indagine più approfondita del fenomeno del collezionismo bolognese delle edizioni illustrate dell'*Eneide*, con tutti i limiti imposti dalla dispersione delle biblioteche e dall'assenza dei documenti necessari alla ricostruzione delle raccolte private.

TAVOLE



Fig. 1. Antonio Begarelli, *Compianto sul Cristo morto*, Modena, Chiesa di San Pietro, Cappella del Sacramento, 1544-1546 ca.



Fig. 2. Correggio, *Assunzione della Vergine*, dettaglio con la Vergine, Adamo ed Eva, 1526-1530 ca., Parma, Duomo di Santa Maria Assunta,



Fig. 3. Raffaello, *Madonna con il Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e il committente Bernardino de' Conti* (Madonna di Foligno), Roma, Pinacoteca Vaticana



Fig. 4. Gian Gherardo dalle Catene, *Madonna in gloria col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Luca* (Pala Castelvetro), 1522-1523, Modena, Chiesa di San Pietro



Fig. 5. Nicolò dell'Abate, *Martirio dei santi Pietro e Paolo*, 1547, distrutta dai bombardamenti del 1945 su Dresda



Fig. 6. Raffaello, *Pietà*, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, INV 3858, Recto

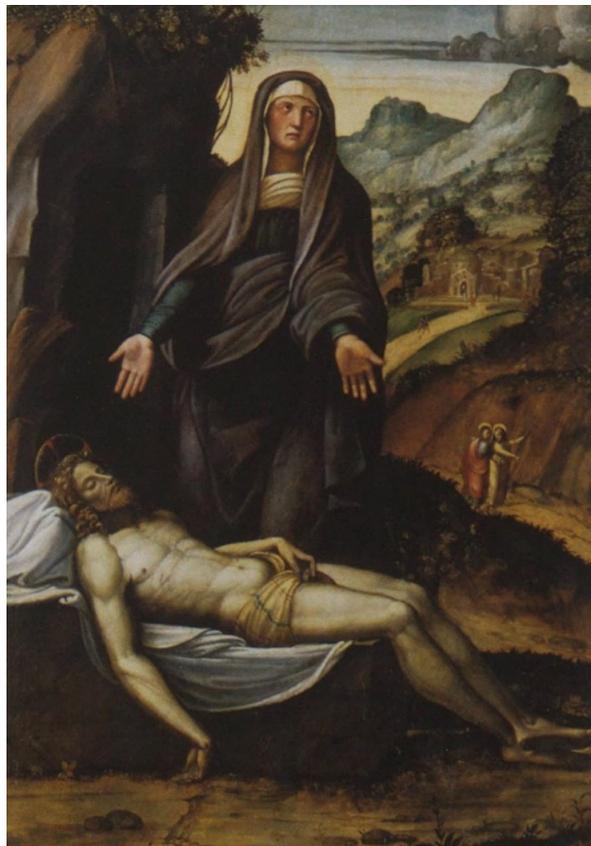


Fig. 7. Pellegrino Munari, *Pietà*, 1515 ca., Modena, Chiesa di San Pietro



Fig. 8. Dosso Dossi, *Apparizione della Madonna col Bambino e i santi Giorgio e Michele*, 1522, Modena, Galleria Estense

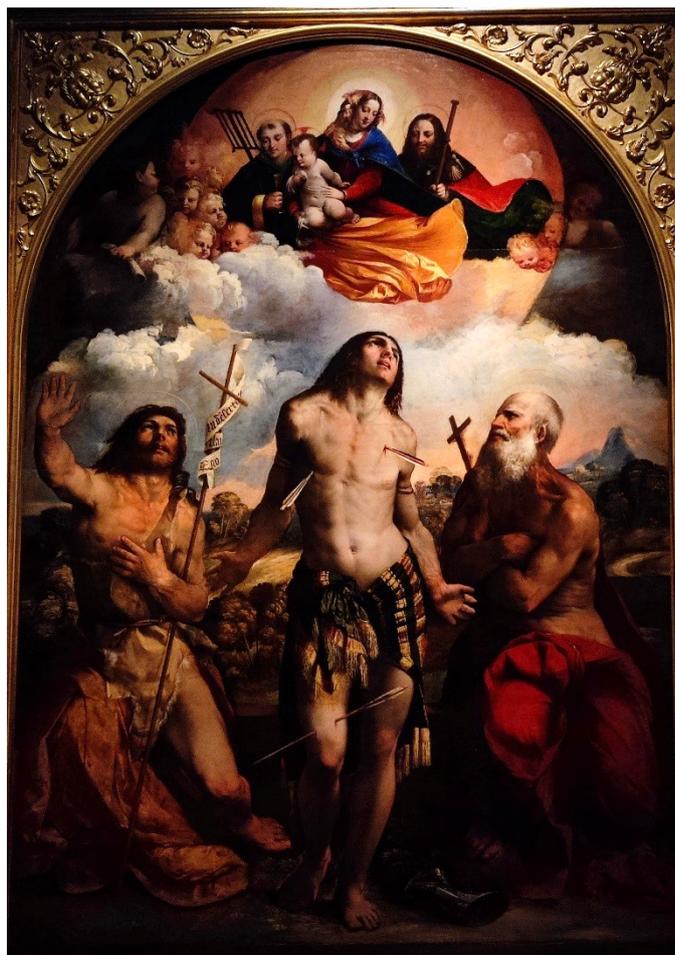


Fig. 9. Dosso Dossi, *Apparizione della Madonna col Bambino tra i santi Lorenzo e Rocco a san Giovanni Battista, san Sebastiano e san Girolamo (Pala di san Sebastiano)*, 1518-1522, Modena, Duomo di Santa Maria Assunta



Fig. 10. Correggio, *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Geminiano e Rocco*, 1524 ca., Dresda, Gemäldegalerie



Fig. 11. Alberto Fontana e Nicolò dell'Abate, *Fede, Temperanza*, Modena, Galleria Estense



Fig. 12. Alberto Fontana e Nicolò dell'Abate, *Prudenza, Speranza*, Modena, Galleria Estense



Fig. 13. Nicolò dell'Abate, *San Geminiano e due angeli*, 1537, Modena, Galleria Estense



Fig. 14. Nicolò dell'Abate, *Madonna in trono col Bambino e i santi Giacomo maggiore, Lorenzo, Francesco d'Assisi e Chiara*, 1540 ca., Modena, Galleria Estense



Fig. 15. Nicolò dell'Abate, *Madonna con Bambino e santi*, part., 1540 ca., Modena, Galleria Estense



Fig. 16. Nicolò dell'Abate, *Madonna con Bambino e santi*, part., 1540 ca., Modena, Galleria Estense



Fig. 17. Nicolò dell'Abate, *Crocifissione*, 1539 ca., Modena, Galleria Estense



Fig. 18. Nicolò dell'Abate, *Crocifissione*, part., 1539 ca., Modena, Galleria Estense

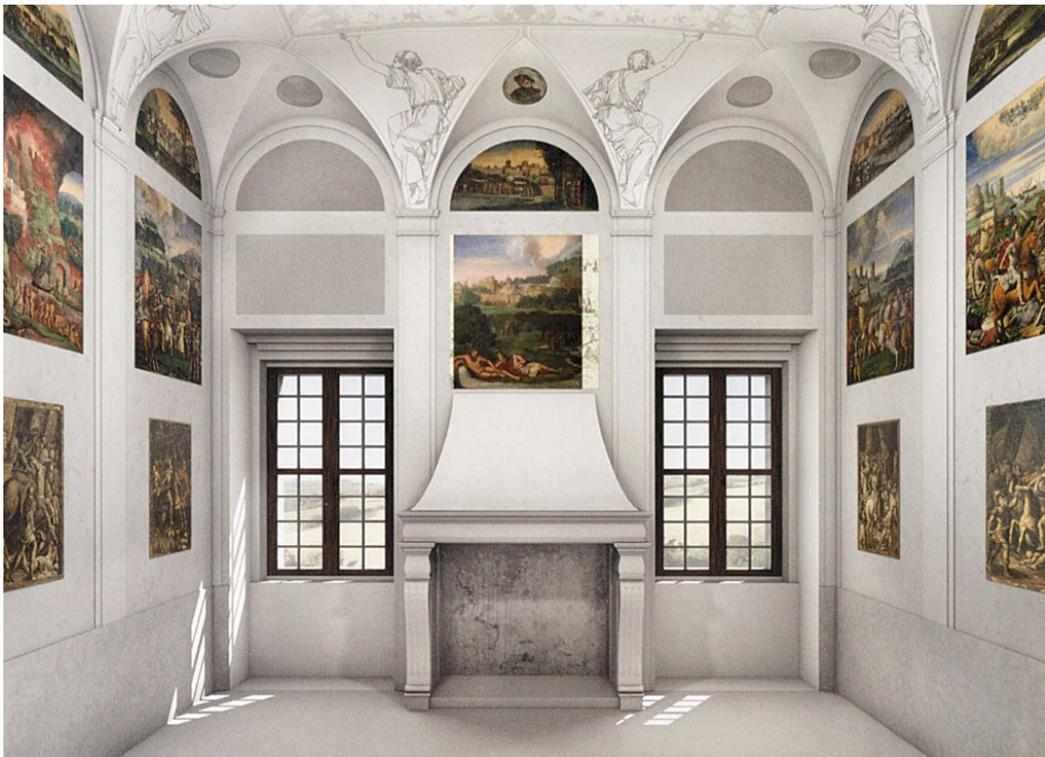


Fig. 19. Diego Cuoghi, Ricostruzione 3d del *Camerino dell'Eneide* dipinto da Nicolò dell'Abate nella Rocca di Scandiano. Da *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.



Fig. 20. Nicolò dell'Abate, *Concerto*, 1540 ca., dipinto murale trasportato su tela, Modena, Galleria Estense



Fig. 21. *Enea confortato dal dio Tiberino (Eneide, libro VIII)*, dipinto murale trasportato su tela, Modena, Galleria Estense.



Fig. 22. Bottega di Nicolò dell'Abate?, *Banchetto degli dei per le nozze di Amore e Psiche*, 1543-45?, dipinto murale trasportato su tela, Modena, Galleria Estense



Fig. 23. Nicolò dell'Abate e bottega, *Suonatore di lira da braccio*, dipinto murale trasportato su tela, Modena, Galleria Estense

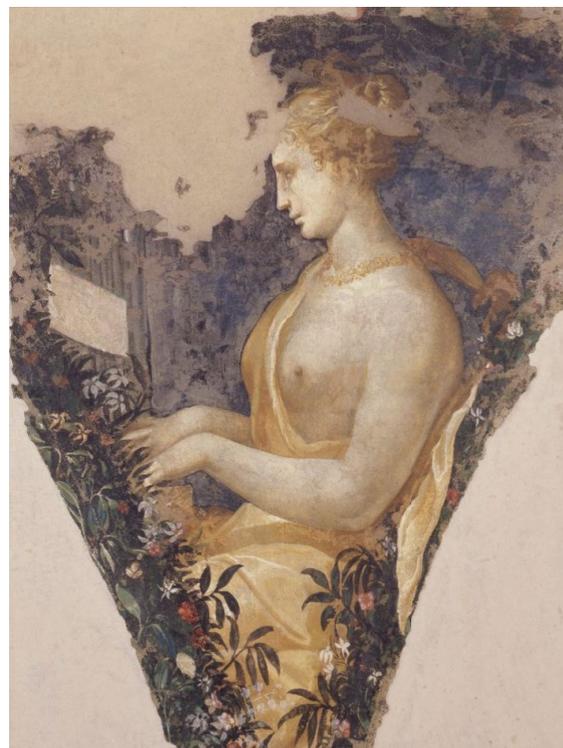


Fig. 24. Nicolò dell'Abate e bottega, *Suonatrice d'organo*, dipinto murale trasportato su tela, Modena, Galleria Estense



Fig. 25. Nicolò dell'Abate, *Amore incocca l'arco*, 1542-1543?, dipinto murale trasportato su tela, Soragna, Rocca Meli Lupi



Fig. 26. Nicolò dell'Abate, *Convegno amoroso*, 1545-1548?, olio su tela, Modena, Galleria Estense



Fig. 27. Nicolò dell'Abate e bottega, *Incontro dei triumviri*, 1546, dipinti murali trasportati su tela, Modena, Palazzo Comunale



Fig. 28. Nicolò dell'Abate, *Studio per la figura di san Paolo*, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, INV 5954



Fig. 29. Correggio, *Martirio dei santi Placido e Flavi*, part., 1524 ca., Parma, Galleria Nazionale



Fig. 40. Nicolò dell'Abate, *Storie di Ruggero*, 1548-1550 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale, già Palazzo Torfanini

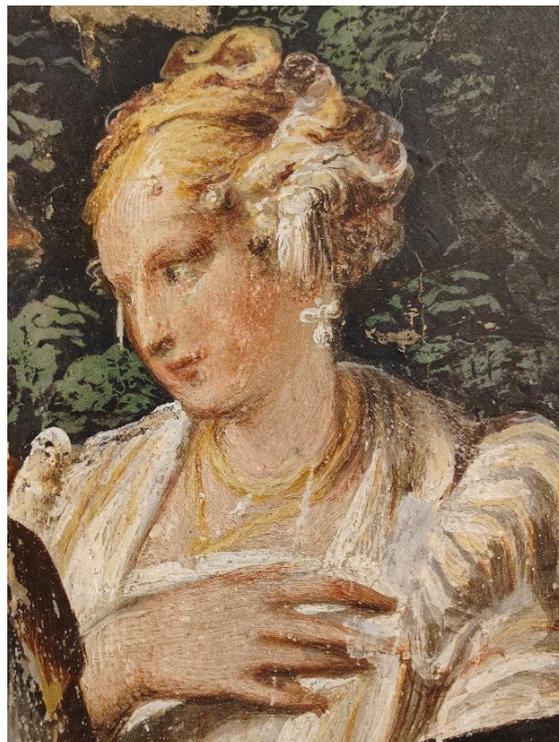


Fig. 31. Nicolò dell'Abate, *Storie di Ruggero*, 1548-1550 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale, già Palazzo Torfanini



Fig. 32. Nicolò dell'Abate, *Storie di Ruggero*, 1548-1550 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale, già Palazzo Torfanini



Fig. 33. Nicolò dell'Abate, particolare delle finte architetture dipinte nella sala di Ruggero a Palazzo Torfanini, 1548-1550 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 34. Nicolò dell'Abate, *Stemma di Papa Giulio III affiancato da personificazioni della fede e della carità*, 1550 ca., New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 35. Nicolò dell'Abate, *Studio per il Geroglifico di Palazzo Carbone*, 1550 ca., Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, INV 5845

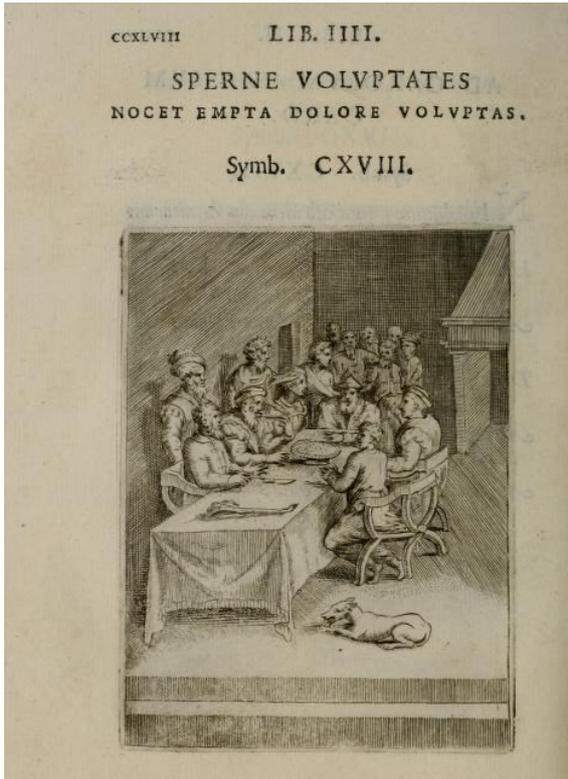


Fig. 36. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1574, Symb. CXVIII



Fig. 37. Pellegrino Tibaldi, *Il cardinale Giovanni Poggi*, 1561?, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore



Fig. 38. Pellegrino Tibaldi, decorazione della volta nella saletta al piano terreno ©2023 | Guido Barbi



Fig. 39. Pellegrino Tibaldi, *I compagni di Ulisse rubano i buoi del sole*, particolare della volta nella saletta al piano terreno, Bologna, Palazzo Poggi ©2023 | Guido Barbi



Fig. 40. Pellegrino Tibaldi, *Ulisse che acceca Polifemo*, particolare della volta nel salone al piano terreno, Bologna, Palazzo Poggi ©2023 | Guido Barbi



Fig. 41. Pellegrino Tibaldi, Figura di ignudo, decorazione della volta nel salone al piano terreno, Bologna, Palazzo Poggi ©2023 | Guido Barbi



Fig. 42. Nicolò dell'Abate, Sala dei paesaggi, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 43. Parmigianino, *Conversione di san Paolo*, 1527-28 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 44. Parmigianino, *Madonna con Bambino, San Giovanni Battista, la Maddalena e Zaccaria*, 1531-33, Firenze, Gallerie degli Uffizi



Fig. 45. Niccolò dell'Abate, *Il gioco dei tarocchi*, Bologna, Palazzo Poggi, Sala dei Concerti o delle Fatiche d'Ercole



Fig. 46. Niccolò dell'Abate, *Ercole e Cerbero*, dipinto murale, Bologna, Palazzo Poggi, Sala dei Concerti o delle Fatiche d'Ercole



Fig. 47. Nicolò dell'Abate, *Turno con Mesenzio e Camilla. I latini si apprestano alla guerra contro i troiani (Eneide, libro VII)*, dipinto murale trasportato su tela. Modena, Galleria Estense



Fig. 48. Disegno di G Guizzardi e incisione di G. Tomba da Nicolò dell'Abate perduto, *Morte di Camilla (Eneide, libro XI)*. Da Giampiera Arrigoni, *Camilla amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982



Fig. 49. Ambito di Francesco Xanto Avelli da Rovigo, Piatto, maiolica istoriata Urbino, 1542, Padova, Museo d'Arte, inv. 557 (collezione Antonio Piazza; acquisto 1856)



Fig. 50. Marco da Ravenna o da Marcantonio Raimondi da Raffaello o Giulio Romano, *Battaglia fra romani e cartaginesi*. Da *The Illustrated Bartsch*. vol. XIV part. 2, p. 108, n. 420

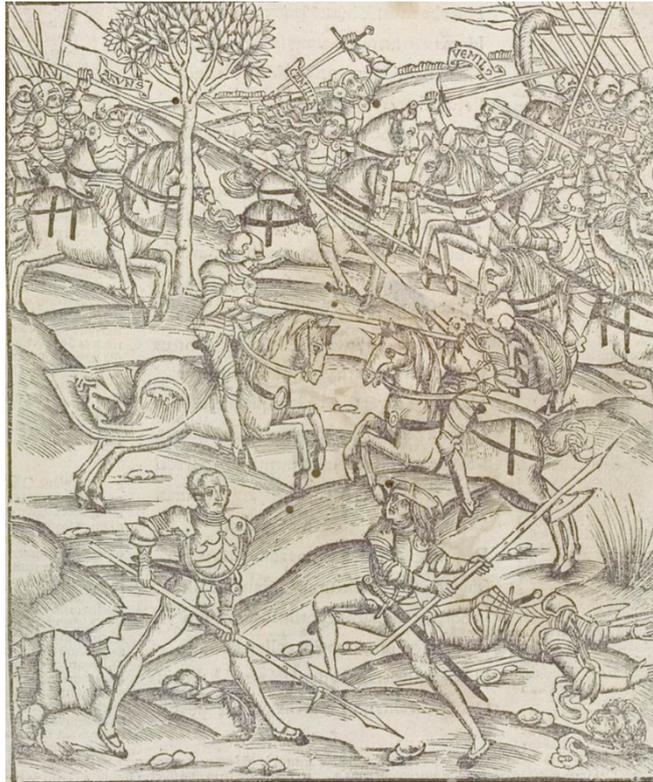


Fig. 51. Sebastian Brandt, *Virgilio*, 1502, Strasburgo, f. 385r



Fig. 53. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1574, Symb. XXXVII



Fig. 54. Nicolò dell'Abate, *Paesaggio dipinto entro finto velario*, da *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, II ed. Bologna 2001.

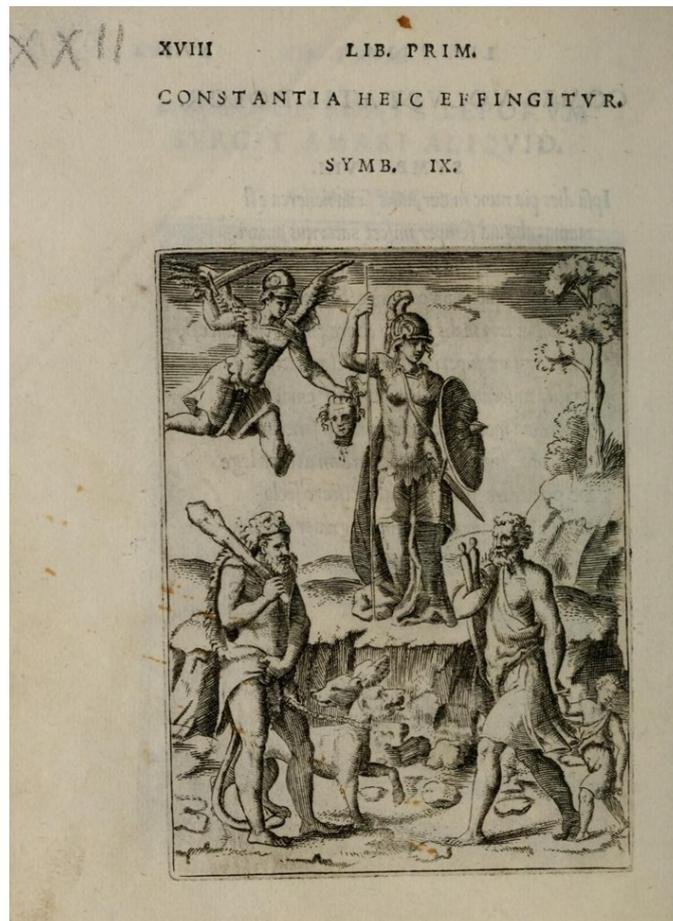


Fig. 55. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1574, Symb. IX



Fig. 56. Nicolò dell'Abate, *I Volsci assalgono Metabo, padre di Camilla e tiranno di Priverno*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 57. Nicolò dell'Abate, *Metabo getta la lancia a cui ha legato la figlia Camilla sull'altra sponda del fiume Amaseno*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 58. Nicolò dell'Abate, *Metabo nutre Camilla con il latte di una giumenta*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 59. Nicolò dell'Abate, *Camilla uccide Liri, Pegaso e Ornito*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 60. Niccolò dell'Abate, *Camilla uccide Orsiloco e accetta la sfida del figlio di Auno*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 61. Niccolò dell'Abate, *Camilla uccide il figlio di Auno*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 62. Niccolò dell'Abate, *Morte di Camilla*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 63. Niccolò dell'Abate, *Acca e un'altra amazzone depongono Camilla morta da cavallo*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi ©2023 | Guido Barbi



Fig. 63. Nicolò dell'Abate, *Le ninfe di Diana portano il corpo e le armi di Camilla alla dea*, particolare del fregio della Sala di Camilla, 1550-1551, Bologna, Palazzo Poggi



Fig. 64. Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia), *Storie di Camilla*, 1426 – 1486, pannello di cassone. Ultima rilevazione: Asta Christie's, New York, 31 gennaio 1997, n. 121



Fig. 65. Polidoro da Caravaggio, *Fuga di Clelia dal campo di Porsenna*, dal ciclo di affreschi staccati provenienti da Villa Lante, Roma, Biblioteca Hertziana



Fig. 66. Anonimo, incisione proveniente dal *De claris mulieribus* di Boccaccio, ed. Johannes Zainer (Ulma, 1473). Da *The Illustrated Bartsch*, New York 1981, Vol. 80, p. 185



Fig. 67. Parmigianino, *San Vitale*, decorazione dell'intradosso della seconda cappella della chiesa di San Giovanni Evangelista, Parma



Fig. 68. Pordenone, *Salita al Calvario*, particolare della decorazione della navata maggiore del Duomo di Cremona



Fig. 69. Correggio e collaboratore (Francesco Maria Rondani?), *Conversione di san Paolo*, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista, sottarco della cappella Del Bono

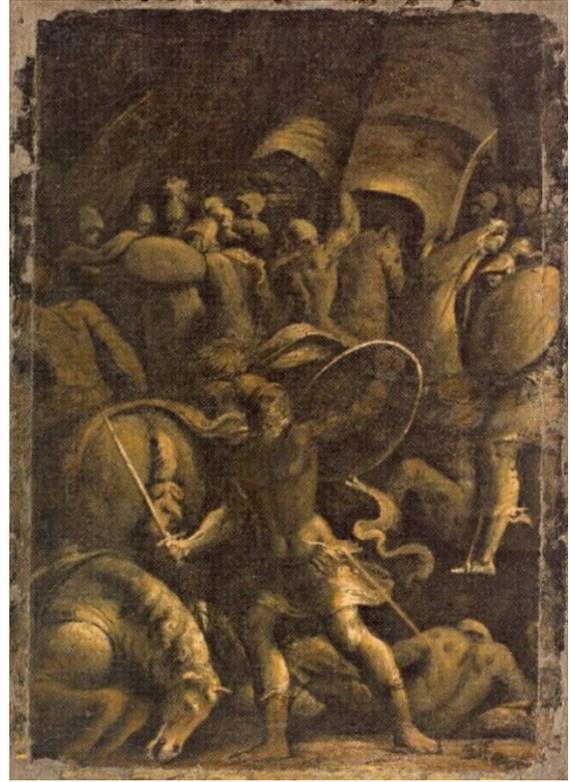


Fig. 70. Nicolò dell'Abate, *Battaglia fra fanti e cavalieri*, ca. 1540, dal Camerino dell'Eneide, Scandiano (Reggio Emilia), Modena, Galleria Estense.



Fig. 71. Enea Vico da Francesco Salviati, *La conversione di san Paolo*, 1545

BIBLIOGRAFIA

- L'opera de misser Giouanni Boccacio de mulieribus claris*, Venetia 1506 (Maistro Zuanne de Trino), G IIII.
- Romanzi di Giovanni Battista Pigna: divisi in 3 libri, ne'quali della poesia e della vita dell'Ariosto si tratta*, Venezia 1554.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648.
- C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Volume 1, Bologna 1678.
- G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739.
- G. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, in Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1756.
- G. F. Pagani, *Le pitture, e sculture di Modena*, Modena 1770.
- G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del serenissimo signor duca di Modena*, Modena 1786.
- Giovanni Boccaccio. De claris mulieribus*. A cura di Luigi Tosti. Milano, Giovanni Silvestri, 1841.
- G. Campori, *Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Pesaro, 1879.
- Girolamo Albertucci de' Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, a cura di A. Sorbelli, in *Rerum italicarum scriptores* 2, tomo XXIII, parte II, Lapi, Città di Castello, 1911-1929.
- R. Sherman Loomis, «*The allegorical siege in the art of the Middle Ages*», *American Journal of Archaeology*, XXXIII, 1919, p. 255-269.
- P. D'Ancona, «*Virgilio e le arti rappresentative*», in «*Emporium*» 65, 1927, pp. 245-62.
- L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, V, Roma 1931.
- Corpus della maiolica italiana*, a cura di Gaetano Ballardini, Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato Libreria Dello Stato, 1933.
- Mostra di Tiziano: catalogo delle opere*: Venezia, 25 aprile-4 novembre 1935, Venezia: tip. C. Ferrari, 1935.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.
- G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Venezia 1939.

R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma, Cosmopolita 1945.

G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

O. Beigbeder, «*Le château d'Amour dans l'ivoirerie et son symbolisme*», in «*Gazette des Beaux-Arts*», 1, 1951, p. 65-71, p. 67-71.

S. Béguin, *A lost fresco of Nicolò Dell' Abate at Bologna in honour of Julius III*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XVIII, 1955, 1/2, pp. 114-120.

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934, ried. In *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956.

D. Cantimori, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del '500*, in *Aspects de la propagande religieuse*, Genève, 1957, pp. 241-351, in part. pp. 346-348.

S. Béguin, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1960.

G. Briganti, *La maniera italiana*, Editori riuniti, 1961.

G. Debenedetti, *Camilla* (1943), in S, pp. 827-836, ed. II Il Saggiatore 1961.

S. Béguin, *Niccolò dell'Abbate en France*, in «*Art de France*», 2, 1962.

G. De Schoutheete de Tervarent, *Quelques oeuvres d'art dont l'inspiration est faussement attribuée à Virgile (XVe et XVIe siècles)*, in «*Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*», Academie Royale de Belgique, XLIV, 1962, pp. 64-77.

P. Della Pergola, *L'Inventario borghese del 1693*, Arte antica e moderna 1964.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, e de' morti Dall'anno 1550 infino al 1567*, 3 voll, in Firenze, appresso i Giunti, 1568 [in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, con testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll. Firenze 1966-1997].

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.

K. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Princeton University Press, 1968.

Niccolò dell'Abate, a cura di Sylvie Béguin, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Alfa, 1969.

A. Ottani Cavina, *Il paesaggio di Nicolò dell'Abate*, in *Paragone*, 245, 1970.

S. Béguin, *Un peintre italien à la Cour de France: Nicolo dell'Abate*, in «Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon», 1970-1972.

L'École de Fontainebleau, a cura di S. Béguin, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972.

E. Langmuir, *The early narrative cycles of Nicolo dell'Abate*, Ann Arbor: University Microfilms, 1972.

C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la decoration murale italienne: 1520-1560*, Rome: Institut Suisse de Rome, 1973.

G. Cuppini, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna 1974.

I pittori bergamaschi dal XIII al XIX sec., a cura di G. Rosso Del Brenna, Il Cinquecento, II, Bergamo 1976.

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

E. Langmuir, *The Triumvirate of Brutus and Cassius: Nicolò dell'Abate's Appian Cycle in the Palazzo Comunale, Modena*, in «The Art Bulletin» vol. 59, No. 2, 1977, pp. 188-196.

E.H. Gombrich, *La stanza della segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978 (ed. originale 1972), pp. 121-145.

The Illustrated Bartsch 27, vol. 14 (part 2): *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, ed. By Konrad Oberhuber, New York, 1978.

P. V. Begni Rodona – G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978.

F. Liverani, *Le maioliche della Galleria Estense di Modena*, Faenza 1979.

L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, I. Questioni e metodi, Torino, Einaudi, 1979.

E. Castelnuovo-C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana* vol. I, Torino, Einaudi, 1979.

C. E. Cohen, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980.

M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980.

Catalogo di opere a stampa di Virgilio dei secoli XVI-XVII-XVIII, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Virgiliane, Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova 1981.

Virgilio nell'arte e nella cultura europea, Catalogo della mostra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ed. Fagiolo, Roma, 1981.

M. Ferretti, *Ai margini di Dosso (Tre altari in San Pietro a Modena)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 17, 1982, pp. 57-75.

G. Arrigoni, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982.

Ducale Palazzo di Sassuolo, a cura di M. Pirondini, Genova 1982.

A. Lugli, *Le «Symbolicae Quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna 1982, pp. 87-96.

J. Shearman, *L'illusionismo del Correggio*, in *Funzione e illusione, Raffaello, Pontormo e Correggio*, Milano 1983.

Il Pordenone, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1984.

G. Arrigoni, *Amazzoni alla romana*, «Rivista storica italiana», 96 (1984), Napoli 1984, pp. 871-919.

A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984.

D. Benati, *La decorazione pittorica. Il Cinquecento*, in *San Pietro in Modena. Mille anni di storia e di arte*, Modena 1984.

J. Winkelmann, *Pellegrino Tibaldi*, in *Pittura bolognese del Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1986, pp. 475-491.

V. Romani, *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986.

W. Bergarmini, *Niccolò dell'Abate*, in V. Fortunati Pietrantonio, *La pittura bolognese del '500*, Bologna 1986.

V. Romani, *Problemi di michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, in «Quaderni di Storia Arte Moderna», Nr. 1, Roma 1988.

C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988.

Palazzo Poggi, da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988.

G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1586), M. Gorreri (ed.), Torino, 1988.

C. Giovannini, *Notizie inedite sull'altare di S. Sebastiano e sul Presepio di Begarelli nel Duomo di Modena*, in O. Baracchi, C. Giovannini, *Il duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche*, Modena 1988, pp. 207-226.

B. Davidson, *"The Navigazione d'Enea Tapestry designed by Perino del Vaga for Andrea Doria"*, in «Art Bulletin» 72, no. 1 (1990), pp. 35-50.

- F. Giordano, *Palazzo Torfanini: decorazioni pittoriche e vicende costruttive*, in «Il Carrobbio», XVII, 1991, pp. 183-192.
- C. Cremonini, *Gian Gherardo dalle Catene. Aspetti della cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento*, Università di Bologna, 1991-1992.
- G. Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.
- L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.
- Ceramiche Rinascimentali dei Musei Civici di Padova*, a cura di Michelangelo Munarini e Davide Banzato, Electa, Milano 1993.
- E. S. Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993.
- S. Colonna, *Arte e Letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano, 1994, pp. 102-128.
- C. Gould, *Parmigianino*, Milano 1994.
- P. Costamagna, *Pontormo: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Parigi 1994.
- D. Chuoghi, *Per la definizione dell'originale collocazione del camerino dipinto e del Paradiso nella Rocca di Scandiano*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'Antico Foro Boario, 5 marzo – 8 maggio 1994), a cura di J. Bentini, Venezia 1994, pp. 105-117.
- A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Regesti e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani, con la collaborazione di S. MOMESSO e G. PACCHIONI, in «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I», 2 voll., Cittadella (Padova), 1994-1995.
- S. Béguin, *Nicolò dell'Abate: favole, forme, pittura*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano 1995, pp. 148-168.
- M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano 1996.
- Graticola di Bologna di Pietro Lamo*, a cura di Marinella Pigozzi, con saggi di Fabio Chiodini, Mariangela Marchi, Giovanni Sassu, Bologna 1996.
- C. E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone between dialect and language*, 2 voll., Cambridge 1996.
- A. Callogaris, *Taccuino: considerazioni critiche su Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone*, Gorizia 1997.
- D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997.

V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «Cose del cielo»*, in «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale», Nr. 5, Padova University Press, Cittadella (Padova) 1997.

V. Fortunati Pietrantonio, *L'autunno del Rinascimento. Il Battesimo di Cristo di Prospero Fontana, in La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo 1997, pp.81-89.

Aretino, Lettere, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997-2002.

A. Nova, *Le incisioni, in Francesco Salviati (1510-1563), o, La bella maniera: Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo, 1998, Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998.*

P. Humfrey, *Dosso Dossi: vita e opere, in Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A. Bayer, Ferrara 1998.

Dosso Dossi e le favole antiche: il risveglio di Venere, a cura di A. Ballarin e V. Romani, note introduttive di A. Emiliani e J. Bentini, Cittadella (Padova), 1999.

L. Righi Guerzoni, *Modena: Guida storico-artistica*, Modena 1999.

D. Ekserdjian, *Unpublished drawings by Parmigianino: towards a supplement to Popham's "Catalogue raisonné"*, in «Apollo» Ser. NS, vol. 150, 450 (1999).

F. Haskell, *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven: Yale University Press, 2000.

C. Ravanelli Guidotti, *Delle Gentili donne di Faenza. Studio del "ritratto" sulla ceramica faentina del Rinascimento*, Ferrara 2000.

S. Mason, *Carpaccio. The Major Pictorial Cycles*, Milano, Skira, 2000.

S. F. Matthews-Grieco, *Persuasive pictures: didactic prints and the construction of the social identity of women in sixteenth-century Italy*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, pp. 285-315.

L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, II ed. Bologna 2001.

D. Cordellier, in cat. exp. *Un siècle de dessin à Bologne. De la Renaissance à la réforme tridentine, 1480-1580*, a cura di Marzia Faietti e Dominique Cordellier, Paris, Musée du Louvre, 2001.

Sarti G. (a cura di), *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300 - 1560)/ Italian gold grounds and painted grounds (1300-1560)*, 2002.

V. Romani, *Per Nicolò dell'Abate ritrattista*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 373-382.

Il manierismo degli anni Cinquanta a Bologna: Nicolò dell'Abate, Tibaldi, Mirola e Nosadella, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, a cura di Marzia Faietti, con la collaborazione di Dominique Cordellier, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), Milano 2002, pp. 239-270.

A. Angelini, *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna 2003.

Francesco Petrarca, *Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Roma 2004.

R. Uccellini, *La cintura dorata di Penthesilea, una doppia etimologia di Amazon in Verg. 'Aen.' I, 492*, in «Studi italiani di filologia classica», XCVIII - 4a S. VOL. III 2005 FASC. II, Firenze 2005, pp. 223-232.

R. Pallucchini, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, in «Ateneo veneto», vol. 119, CXXVI (1935), 9, pp. 65-72 (ora in G. Tomasella (a cura di), *Il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre 1919-1944*, Treviso, Canova, 2005).

D. Franklin, *'Leonardo, Michelangelo and the Renaissance in Florence'*, 2005.

Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau, a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

S. F. Matthews-Grieco, *Written With the Body: Emblem books, the gendered body and the codification of the visual idiom (16th – early 17th centuries)*, in *Historični seminar 5*, a cura di Vojislav Likar, Petra Svoljšak, Peter Weiss, Ljubljana 2006, pp. 83-116.

T. Wilson, *Xanto*, in «The Burlington magazine», CXLIX, 2007, pp. 274-275.

Francesco Forciroli, *Vite dei modenesi illustri*, a cura di Sonia Cavicchioli, Aedes Muratoriana, Modena 2007.

G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007.

A. Mazza (a cura di), *I luoghi di Nicolò dell'Abate*. Atti del convegno, Scandiano 10 giugno 2005, Novara 2007.

V. Farinella, *L'“Eneide” di Dosso per Alfonso d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva*, in “*Il camerino delle pitture*” di Alfonso I, a cura di A. Ballarin, VI, Cittadella 2007, pp. 299-342.

S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna, Minerva, 2008.

D. Bigalli, V. Fortunati, V. Fortunati, *Camilla e Clorinda: due declinazioni del mito delle Amazzoni*, in *L'ambiguità dell'Amazzone in una prospettiva di genere*.

Decostruzione e riappropriazione di un mito, a cura di G. Golinelli, Bologna 2009, pp. 65-81.

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, Cinisello Balsamo 2009.

D. S. Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2010.

R. Berzaghi, "Una segnalazione per le 'Storie di Enea' di Dosso Dossi", in «Prospettiva», nn. 139/140 (2010).

S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XVI-XVI)*, Bologna 2010.

E. Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Medieval Imagination in the Orlando Furioso: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the 'Orlando furioso'*, Fordham University Press, New York 2011.

Virgilio. Volti e immagini del poeta, a cura di V. Farinella, Milano 2011.

T. Wilson, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso del pittore di maioliche Francesco Xanto Avelli*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze 2011.

S. Gibertini, *Le lettere in versi del Petrarca a Barbato da Sulmona. Saggio di commento*, Parma, Università, 2012.

M. Ricci, *Bologna in Roma, Roma in Bologna. Disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma 2012.

Bianchi, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB 2012.

G. Arrigoni, *L'identità collettiva delle Amazzoni eponime e fondatrici: l'esercito*, in *Polis, urbs, civitas: moneta e identità*, Atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 25 ottobre 2012), a cura di Lucia Travaini e Giampiera Arrigoni, Roma 2013, pp.117-125.

L. Malagutti, *La sagrestia cinquecentesca dell'abbazia benedettina di San Pietro a Modena*, in «ATTI E MEMORIE» Serie XI, Vol. XXXV *Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*, Modena 2013, pp.3-29.

M. Bini, *Virgilio, l'Eneide e Nicolò dell'Abate*, in «Civiltà Mantovana» 136, Modena 2013, pp. 102-119.

V. Farinella, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano 2014.

L. Vallieri, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, in «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp.347-368.

F. Calitti, *Dante esule e Petrarca peregrinus ubique nelle letture di Giuseppe Ungaretti*, in (a cura di) N. Di Nunzio; F. Ragni, "Già troppe volte esuli". *Letteratura di frontiera e di esilio*, Perugia, Culture Territori Linguaggi, Università degli Studi di Perugia, vol. 2, 2014, pp. 45-59.

M. J. Campbell, M. W. Cole, *L'arte del Rinascimento in Italia*, Torino 2015.

F. Caneparo, "Di molte figure adornato". *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano 2015.

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657, Fonti e testi di Horti Esperidum, 5, Roma 2015.

L. Vedriani, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri*, 1662, a cura di Eliana Monaca, Fonti e testi di Horti Hesperidum, 21, Roma 2016.

Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento, collection d'histoire de l'art Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2016.

E. Stoppino, *Boccaccio mediatore: narrazioni amazzoniche tra cantare e poema*, in *Critica del testo* vol. 19, 2 (2016) pp. 233-246.

F. Cristalli, *Sulla prima attività di Nicolò dell'Abate, gli anni 1530-1548*, Pisa, 3 ottobre 2018, professori Vincenzo Farinella e Massimo Ferretti.

C. Conti, «Antonio Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello: la cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli a Roma», in «Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III», a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 70-82.

Gli affreschi raccontano: l'Eneide di Palazzo Leoni, a cura di Elisabetta Landi, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna, Stamperia Regionale, 2018.

BALLARIN, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Roma 2019.

G. Daniele, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore*, in «Horti Hesperidum» 2019, 1, Roma 2019, pp. 161-172.

L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere, A. BACCHI, M. FORLAI (a cura di), Bononia University Press, Bologna 2019.

Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del «Giudizio universale» nella Galleria Spada, con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547, a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Roma 2021.

Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534-1584, a cura di Maurizio Ricci, Roma 2021.

La Casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze, a cura di Walter Tega, Bologna 2021.

- Y. Strozzi, *Pellegrino Tibaldi architetto in Palazzo Poggi a Bologna*, in “*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*”. *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di A. M. Ambrosini Massari; V. Balzarotti; V. Romani, Ancona 2021, pp. 117-127.
- E. Panizon, *Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale* in *VIVENDO VINCERE SAECVLA. Ricezione e tradizione dell'antico*. Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 29-31 gennaio 2020), EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 153-190.
- G. Brusori, *Nicolò dell'Abate in Francia: disegni e progetti decorativi. Proposta per un catalogo*, [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2022.
- F. Guidi, *Nicolò dell'Abate: paesaggi per Giovanni Poggi*, in «*Horti Hesperidum*», XII, 1 (2022), pp. 181-207.
- F. Cristalli, «*Potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto*»: *il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna*, *Predella journal of visual arts*, n°51, 2022, pp. 119-146.
- Dosso Dossi. *Il Fregio di Enea*, a cura di M. Minozzi, Electa, 2023.
- G. Daniele, *Prospero Fontana "Pictor Bononiensis" (1509-1597)*, De Luca Editori d'Arte, 2023.
- C. Conti, *Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello*, Ancona 2023.
- F. Ansani, *Il cavallo da guerra e lo Stato del Rinascimento: una storia politica, economica e culturale*, Bologna 2024.

SITOGRAFIA

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Volume 1, Bologna 1678:

https://archive.org/details/gri_felsinapittr01malv/page/n9/mode/2up

Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana, Tomo secondo, Prima parte, Bassano 1795-1796:

https://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf

M. Ferretti, *Dalle Catene, Gian Gherardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/dalle-catene-gian-gherardo_\(DizionarioBiografico\)/?search=DALLE%20CATENE%2C%20Gian%20Gherardo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/dalle-catene-gian-gherardo_(DizionarioBiografico)/?search=DALLE%20CATENE%2C%20Gian%20Gherardo%2F)

G. Liverani, *Avelli, Francesco Xanto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-xanto-avelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-xanto-avelli_(Dizionario-Biografico)/)

L. Silingardi, *Taraschi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-taraschi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-taraschi_(Dizionario-Biografico)/)

V. Romani, *Orsi, Lelio, detto di Maestri, de Magistris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/orsi-lelio-detto-di-maestri-de-magistris_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/orsi-lelio-detto-di-maestri-de-magistris_(Dizionario-Biografico)/)

G. Brunelli, *Poggio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_(Dizionario-Biografico)/)

Cronaca modenese di Tommasino de' Bianchi, a cura di Rolando Busi e Carlo Giovannini, vol VIII, Modena 2019:

https://www.fondazionediModena.it/wp-content/uploads/2021/05/Vol.-8-Cronaca_Lancellotti_1536-1537.pdf

E. Langmuir, *Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1976, Vol. 39 (1976), pp. 151-170:

<https://www.jstor.org/stable/751136>

E. Langmuir, *Nicolò Dell'Abate at Bologna*, in The Burlington Magazine, Oct., 1969, Vol. 111, No. 799, pp. 634-637,639:

<https://www.jstor.org/stable/876102>

Nicolò dell'Abate e Lorenzo Sabatini in Palazzo Leoni, a cura di Elisabetta Landi, con immagini di Andrea Scardova, 5 giugno 2019:

<https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/mediateca-giuseppe-guglielmi/nicolo-dellabate-e-lorenzo-sabatini-in-palazzo-leoni.pdf/@@download/file/Nicol%C3%B2%20dell'Abate%20e%20Lorenzo%20Sabatini%20in%20Palazzo%20Leoni..pdf>

P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584:

<https://www.proquest.com/docview/2111769326?accountid=13050&sourcetype=Books&imgSeq=14>

‘Buchillustrationen zu Vergils Aeneis 1502-1840 (Vergilius pictus digitalis)’ del MDZ (Münchener Digitalisierungszentrum):

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/buchillustrationen-zu-vergils-aeneis-1502-1840-vergilius-pictus/about>

“Storie di Camilla” dalla Fototeca della Fondazione Zeri:

https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&sortby=LOCALIZZAZIONE&batch=10&view=1ist&locale=it&fulltextOA=Storia+di+Camilla

Catalogo virtuale “Xanto nel mondo”, realizzato dalla Fondazione Banca del Monte di Rovigo:

<https://xanto.fondazionebancadelmonte.rovigo.it/>

B. Weiden Boyd, *Virgil's Camilla and the Traditions of Catalogue and Ecphrasis (Aeneid 7.803-17)*, *The American Journal of Philology*, Summer, 1992, Vol. 113, No. 2 (Summer, 1992), pp. 213-234:

<https://www.jstor.org/stable/295558>

Cassone con storie dell’*Eneide* attribuito a Paolo Uccello e conservato al Seattle Art Museum:

<https://art.seattleartmuseum.org/objects/13945/episodes-from-the-aeneid?ctx=bf93c826-ad8e-4597-861a-15b62ff931f5&idx=0#show2>

Copia digitale del Virgilio riccardiano:

http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?option=com_tecaviewer&view=showimg&myId=1a7cc0ee-5353-4af4-b3af-d72ffac5db31&search=

T. Caligiure, «*Peregrinus ubique*». *Alcuni tratti del Petrarca politico*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma 2014, pp. 1-11:

http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane...*, Bologna 1582, Ed. da Trattati d’arte del Cinquecento a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, pp. 117-517, Fondazione Memofonte:

https://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf

E. Rossoni, “*Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*”. *Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bollettino del gabinetto dei disegni e delle stampe della pinacoteca nazionale di Bologna, NUMERO 1, 2008:

<https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/stampe-di-giulio-bonasoni-pittore-e-intagliatore-ricostruzione-del-primo-volume-della-raccolta-di-stampe-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna>

The Illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1457-1475, a cura di Strauss W. L., Abaris Books, New York 1981, Vol. 80, p. 185:

<https://www.jstor.org/stable/community.12385003>

Il *Ratto delle Sabine* di Polidoro da Caravaggio nella stampa di Cherubino Alberti conservata nel Dipartimento delle Stampe e dei Disegni del British Museum:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-1213-283-2

G. Zarri, *Tra Rinascimento e Controriforma: aspetti dell'identità civile e religiosa delle donne in Italia*, «Cristiani d'Italia» (2011), Enciclopedia Treccani:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/tra-rinascimento-e-controriforma-aspetti-dell-identita-civile-e-religiosa-delle-donne-in-italia_\(Cristiani-d'Italia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tra-rinascimento-e-controriforma-aspetti-dell-identita-civile-e-religiosa-delle-donne-in-italia_(Cristiani-d'Italia)/)