Estratto da « Commentari » - Anno II - Fasc. 3-4 - Luglio-Dicembre 1951

PRECISAZIONI SUL PRIMATICCIO

I.

Assai problematica si presenta ancor oggi la cosiddetta Scuola di Fontainebleau, sospesa com'è tra un Medioevo e un Barocco schematizzati, tra un Nord e un Sud proverbialmente in tenzone, e pretensiosa di uno spirito tutto francese « qui rêve sur les séductions du réel et de la grâce féminine et d'une pensée constructrice équilibrée, régulière, soulignant la rectitude calme de la géométrie, combinant le jeu reposant et sûr des horizontales et des verticales, que l'on retrouvera dans les compositions de Poussin, de Chardin, ou plus tard de Manet. *Constantes françaises....* » in nome delle quali la *Diana* di Clouet precede infallibilmente Fragonard e Joseph Vernet [1]), e il Rosso e il Primaticcio sono non solo « gli antenati in linea diretta di.... Boucher...., [ma] i progenitori di Ingres, Delacroix,.... Degas » [2]).

Generalizzazioni incuranti di ogni stilistica individuale, studiose di vaghe intelaiature ordite a larghi nessi, caratterizzano tutta la storiografia di Fontainebleau. Quelle citate sono le ultime di una lunga serie, ricca, nella sua monotonia critica, di vari e interessanti atteggiamenti di gusto.

Già il Vasari « privo di vera e distinta notizia » sull'attività degli italiani in Francia [3]), cerca di supplire alla confessata lacuna con largizioni quantitative [4]), con ritratti morali [5],) con aneddoti romanzati [6]), con un montaggio ambientale eminentemente soggettivo, ba-

[1]) Cfr. R. Huyghe, *L'École de Fontainebleau*, in « Beaux-Arts », 1939, 1° dicembre, p. 12 sg., del quale è il brano citato (ma non la sottolineatura).

[2]) Langton Douglas, *The school of Fontainebleau*, in « Art in America », XXIX (1941), p. 41 sg.; e cfr. M. Zahar, *Galerie Wildenstein et C.ie*, in « The Studio », CXIX (1940), n. 563, p. 65 sg., e A. Watt, *Notes from Paris*, in « Apollo », XXXI (1940), p. 46.

[3]) « E nel vero non mi parrebbe fatica allargarmi intorno alle cose particolari, se io n'avessi vera e distinta notizia, come ho de le cose di qua » (G. Vasari, *Le Vite* ecc..., a cura di G. Milanesi, Firenze, 1906, VII, p. 413; edizione cui faremo, per la seconda redazione, costante riferimento).

[4]) A proposito del Rosso: « ....Et così continuando i servigi di tanto Re, fece stanze tutte di stucchi lavorate in quel luogo, con storie assai et ordini di camini, et porte fantastiche. E nel vero il Rosso era in ciò miracoloso » (Vasari, *Le Vite...*, Firenze, 1550, p. 804). Della Galleria di Francesco I: « ....E dopo.... fece dipignere col suo disegno (se bene ho inteso il vero) circa ventiquattro storie a fresco [le ha raddoppiate], credo dei fatti di Alessandro Magno.... Fece poi in molte camere stufe e in altre stanze infinite opere pur di stucchi e di pitture... che sono molto belle e graziose, siccome sono ancora infiniti i disegni che il Rosso fece di saliere, vasi, conche ed altre bizzarrie.... che troppo sarebbe di tutte voler fare menzione » (V, p. 169 sg.). A proposito del Primaticcio: « ....A Medone ha fatto il medesimo abate.... infiniti ornamenti al cardinale di Lorena, in un suo grandissimo palazzo chiamato La Grotta; ma tanto straordinario di grandezza, che a somiglianti degli antichi così fatti edifici potrebbe chiamarsi le terme, per la infinità e grandezza delle logge, scale e camere pubbliche e private che vi sono.... Ma perchè infinite e varie sono le opere che in questi luoghi sono state fatte in servigio di que' signori, vo toccando solamente le cose principali dell'abate.... » (VII, pp. 411 e 413).

[5]) Le opere piacquero infinitamente al Re, « ....ma molto più la presenza, il parlare e la maniera del Rosso, il quale era grande di persona, di pelo rosso conforme al nome, e in tutte le sue azioni grave, considerato e di molto giudizio » (V, p. 167). Il Primaticcio « è stato liberalissimo e molto amorevole verso gli amici e parenti, e parimenti verso gli artefici che l'hanno servito » (VII, p. 414). Segue il quadro ideale della virtù premiata: « ....Il Rosso con buon numero di servidori e di cavalli viveva da signore e faceva banchetti e cortesie straordinarie a tutti i conoscenti e amici » (V, p. 169); « ....È vissuto sempre il Primaticcio non da pittore ed artefice, ma da signore.... » (VII, p. 414).

[6]) Quello, ad es., del suicidio del Rosso.

sato su pochi dati indiretti [1]). Il costante tono elogiativo ammette una gradazione solo nell'entusiasmo, che raggiunge l'enfasi nei riguardi dell'amico Primaticcio [2]), cui viene sacrificata, per inavvertita contraddizione, la già sottintesa, se non affermata, preminenza del Rosso [3]). Parzialità affettuosa, questa dell'Aretino, esaltata da regali stupefacenti prodezze, da un ideale mondo di artisti protetti e di coronati protettori in cui la vocazione cortigiana dello storico si adagia. Così anche il Cellini, seppur rovesciando le carte: fantasia acre e litigiosissima, sempre in guardia contro rivali immaginari, prima accusa il Rosso d'ingratitudine [4]), poi, scongiurata con la sua morte qualsiasi possibilità d'intrigo, lo celebra a danno del successore, nuovo e pericoloso antagonista [5]). Famosi i « lombardeschi espedienti » ch'egli affibbia al Bolognese con frange melodrammatiche [6]); accuse immotivate e vanagloriose maldicenze, che non potevano non suscitare una viva reazione regionalista.

La capeggia il tendenzioso Malvasia con un quadro di Fontainebleau sempre più fosco e teatrale [7]). I protagonisti si dividono in due partiti perpetuamente avversi: i buoni e i malvagi, i perseguitati e i persecutori, con la premessa intuitiva che i maligni sono toscani, i puri emiliani. Il viaggio compiuto in Italia nel 1540 dal Primaticcio rappresenta in un certo senso il barometro di siffatte beghe: il Cellini lo sente un attentato (Francesco cerca di «svilir l'opere mie facendosi formatore di antichi») [8]), il Malvasia lo definisce «onorevole pretesto a specioso esilio », escogitato dal Rosso per liberarsi di un concorrente pericoloso [9]). Beghe regionali, in cui viene coinvolto lo stesso Vasari, ingiustamente accusato di favoreggiamento del Rosso [10]); rivalità puerili, ansiose di incanalare i fatti in un biografismo santimoniale che esalta l'artista a modello di tutte le virtù e di tutti i prodigi [11]).

[1]) Avuti soprattutto dallo stesso Primaticcio, che il Vasari incontrò a Bologna nel 1563 (cfr. L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, 1900, p. 200).

[2]) Enfasi dominante in tutta la *Descrizione*, sempre generica, delle sue opere. Tra gli aiuti di Giulio Romano al Palazzo del Te il Bolognese è considerato « quegli che meglio disegnasse e colorisse » (VII, p. 406); quando, aiutato da maestri eccellenti, getta bronzi servendosi di calchi presi a Roma, « quell'opere vennero non pure sottili, ma con una pelle così gentile, che non bisognò quasi rinettarle » (VII, p. 408). Sembra che « l'eccellenza ed ingegno di sì raro artefice,.... in tutte le cose.... eccellentissimo ed universale » (VII, p. 414), trapassi anche all'esecutore dei suoi progetti, Niccolò dell' Abate, che nell'affrescare l'immensa Galleria di Ulisse « l'ha condotta con una sì fatta unione per tutto, che pa*re* quasi fatt*a* tutt*a* in un medesimo giorno » (VII, p. 411).

[3]) Nell'edizione del '50 il Primaticcio viene menzionato solo di scorcio nella *Vita* del Rosso: « ....La qual nuova [della morte del Fiorentino] sendo portata al Re, senza fine gli dispiacque.... Et perchè l'opera non patisse fece seguitare a Francesco Primaticcio Bolognese che gli aveva lavorato molte stanze » (ed. 1550, p. 805), accenno che rimane invariato nella redazione del '68 della stessa *Vita*. Ma nella *Descrizione* delle opere del Bolognese lo storico afferma: « .... Ed ancor che fusse andato l'anno innanzi al servigio del medesimo re il Rosso pittore fiorentino, come si è detto, e vi avesse lavorato molte cose,... nondimeno i primi stucchi che si facessero in Francia e i primi lavori a fresco di qualche conto ebbero, si dice, principio dal Primaticcio » (VII, p. 407).

[4]) Narrando il suo primo viaggio in Francia (1537), Benvenuto si sofferma a lungo sulla « mala lingua » del Fiorentino, sulle sue manovre malvage e misconoscenti: « ....Sapendo ch' gli era al servitio del Re, lo andai.... a visitare: non tanto pensavo che lui mi rendessi li mia dinari, ma pensavo che mi dessi aiuto e favore per mettermi al servitio di quel gran Re. Quando costui mi vedde, subito si turbò e mi disse: Benvenuto, tu se' venuto con troppa spesa innun così gran viaggio, maximo di questo tempo, che s'attende alla guerra e non a baiuccole di nostre opere ». Il Cellini naturalmente sa rispondergli per le rime, ed allora « ...questo sciagurato pur si vergognava, e volendomi tenere quasi per forza, io mi risi di lui e mene andai.... » (*La vita*, a cura di O. BACCI, Firenze, 1901, p. 191).

[5]) Così il Cellini vede i suoi compatrioti nel 1543: « ....il Rosso, pittore nostro fiorentino, veramente maravigliosissimo valent'huomo »; e ciò che il Primaticcio « faceva di buono, l'aveva preso dalla mirabil maniera del ditto Rosso, il quale era di già morto » (*op. cit.*, p. 287).

[6]) Cfr. L. DIMIER, *Benvenuto Cellini à la cour de France*, Paris, 1898, *passim*.

[7]) Il Malvasia crea un vero romanzo: il Rosso, astutissimo, giunto alla corte di Francesco I si lamenta, per vanagloria, delle troppe commissioni, ed il Cielo, quasi a punirlo, gli manda un aiuto assai pericoloso, di incredibile valore sì negli stucchi che nell'architettura, nel disegno che nella pittura, anzi « più copioso, più corretto, più decoroso, più speditivo nelle fatture, più affabile di natura, gentile di costumi, facile,... disinvolto all'uso del paese ». Il Fiorentino cerca allora di allontanarlo, ma il rimpianto del Re e i motti salaci degli aiuti (« più succosi e saporiti i frutti Primaticci ed acerbi, che i Rossi e troppo fatti ») lo spingono al veleno (C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1841, I, p. 123 sgg.).

[8]) CELLINI, *op. cit.*, p. 303.

[9]) MALVASIA, *op. cit.*, I, p. 131.

[10]) MALVASIA, loc. cit.

[11]) Si veda ad esempio, al termine di questo indirizzo, l'untuosa *Vita del celebre pittore Francesco Primaticcio*, di A. BOLOGNINI-AMORINI, Bologna, 1838. Così il Rosso vi appare di fronte al Primaticcio: « ....Non senza invidia tenevagli gli occhi sopra desiosi, attendendo il momento di vedere quanto egli nella perfezione valesse » (p. 10).

È davvero notevole che questo filone storiografico non rimanga – come parrebbe volere la sua angustia provinciale – isolato nella scia del tempo, ma lo rivivano, con nuovi e caldi accenti nazionalistici, gli studiosi francesi della fine del secolo scorso, e tuttora lo perpetuino valutazioni tradizionali, tradizionalmente ripetute. La contesa di preminenza tra Firenze e Bologna cede a quella ancor più astratta tra Francia e Italia, e i due campioni regionali sacrificano le già vaghe caratteristiche personali a quelle dello spirito di popolo, o, peggio, si confondono per contrapporsi all'arte francese.

Un'affermazione filoitaliana come quella del Félibien [1]) disturbava l'integrità della cultura nazionale; bisognava liberarsene con constatazioni non dissimili da quelle di Philibert Delorme, architetto contemporaneo al Primaticcio [2]). Si vuol dunque dimostrare che « l'importation de la manière italienne n'a pas, dans l'histoire de la peinture française, le caractère et les conséquences d'une révolution radicale », ma solo quello di una « insurrection passagère » [3]). Il Rosso e il Primaticcio non sono che degli artificiosi decadenti, i quali disprezzano il gusto della scuola francese, vogliono falsarla e intendono « procéder par voie d'intimidation et installer de vive force le culte des doctrines les plus antipathiques aux inclinations, aux habitudes, au génie même de l'art national », minuzioso, esatto, sincero, ragionevole, giudizioso [4]). Ma il maggior pericolo di tale insidia pregiudiziale è impersonato dal Fiorentino, enfatico michelangiolista [5]), mentre il Bolognese, con la sua « affectation involontaire et, pour ainsi parler, naturelle », col suo « instinct de la grâce » [6]), resta più gradevole e meno offensivo [7]).

Studi patriottici, che nel crescere dell'entusiasmo giungono a vedute più parziali. Sull'esempio del Cellini si crea un *cliché* della vanagloria italiana fondata sulla rivalità degli artisti [8]) e capace delle simulazioni più impensate [9]). In nome di canoni accademicissimi si accusano il Rosso e il Primaticcio di accademia [10]) e, o che si deplori la irriduci-

Naturalmente in queste dispute il Cellini fa combriccola col suo concittadino ai danni di Francesco e il Bolognini dà al re l'iniziativa del viaggio in Italia per salvare il suo artista prediletto da intrighi pericolosi (terza versione!). Gli storiografi toscani sono più equilibrati degli emiliani. Il BALDINUCCI, ad es. (*Notizie de' professori del disegno*, Torino, 1814, IV, p. 221 sg.), segue il Vasari e loda il Primaticcio, sebbene accetti le versioni celliniane.

[1]) « ....Nous sommes redevables au Primatice et à Messer Nicolo [il Rosso è già fuori discussione, evidentemente per suggestione della critica vasariana ed emiliana] de plusieurs beaux ouvrages; et l'on peut dire qu'ils ont esté les premiers qui ont apporté en France le goust Romain, la belle idée de la Peinture, de la Sculpture antique » (A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-72, II, p. 314).

[2]) Gli italiani sono dei cattivi architetti, che hanno soltanto « ....une bouche pour bien babiller et mesdire et un bonnet de sage avecques l'habit de mesures, pour contrefaire un grand docteur et tenir bonne mine, afin que l'on pense que c'est quelque grand'chose de luy » (citato in VACHON, *Philibert Delorme*, Paris, 1887, p. 22).

[3]) H. DELABORDE, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, Paris, 1864, I, p. 291.

[4]) DELABORDE, *op. cit.*, I, p. 276 sg.

[5]) Nelle sue opere, infatti, « s'étalaient toutes les formules emphatiques, toutes les exagérations de style, tous les procédés pédantesques en honneur de l'autre côté des monts, dans la nouvelle école academique » (DELABORDE, loc. cit.). Si noti che l'autore cita unicamente il *Bacco e Venere* e l'*Amore e Psiche*, due pannelli della Galleria di Francesco I ricordati dal Vasari e che già erano perduti. Gustosa è la conclusione di tale astratta analisi: « Les peintres français et le gros du public prisèrent assez peu cet essai de civilisation pittoresque, mai le roi et la cour se tinrent pour satisfaits ou firent mine de l'être ».

[6]) DELABORDE, *op. cit.*, I, pp. 277 e 283.

[7]) Così è anche per F. REISET (*Niccolò dell'Abate et les peintres de Fontainebleau*, in « Gaz. des Beaux-Arts », III [1859], p. 193), il quale definisce il Rosso « maître aussi dangereux qu'habile ».

[8]) Ostentata in tutti gli studi di fine secolo e oltre. Con tali pretesi dissensi viene sempre motivato il viaggio primaticciano in Italia (cfr. DELABORDE, *op. cit.*, I, p. 278).

[9]) Il PALUSTRE, ad es., interpreta l'affresco del Rosso *L'Ignoranza cacciata* nella Galleria di Francesco I come una presuntuosa raffigurazione della barbarie francese prima dell'influenza culturale italiana (*La Renaissance en France*, Paris, 1879-80, I, p. 216).

[10]) A. DE CHAMPEAUX così giudica la Galleria di Enrico II a Fontainebleau: « Les ressources prodigieuses de talent déployées dans les fresques.... ne peuvent empêcher de regretter la voie fausse dans laquelle l'école était entrée à la suite de Michel-Ange et même de Raphaël. Cette oeuvre n'est qu'un assemblage confus de figures nues, dont les intentions symboliques se comprennent mal. Les règles les plus élémentaires de la décoration y sont volontairement négligées, et aucun ornement ne vient reposer de la fatigue qu'occasionne l'abus des poses académiques, malgré la grâce des figures et le charme de l'exécution » (*Histoire de la peinture décorative*, Paris, 1890, p. 168). Il PALUSTRE (*op. cit.*, I, p. 216) sostiene la stessa tesi per la Galleria di Francesco I: « ....C'est ainsi que, sans tenir compte du degré d'importance de chaque chose et de la valeur relative qu'il fallait leur donner, il [le

bilità degli stranieri [1]) e l'adeguazione, pur temporanea, dei francesi [2]), o che si lodi quest'ultima come geniale facilità d'apprendere [3]), l'episodio italiano rimane una calamità, criticamente nebulosa ma proprio per questo sentita, *in toto*, come negativa. Per eliminare il più possibile il triste episodio straniero si rivendica una pittura nazionale e si contrappone ad un Primaticcio, superiore certo al Rosso (e il cardine di preminenza è la piacevolezza) ma sempre più confinato nel ruolo servile di decoratore e d'impresario [4]), il genio francese immune da artifizio [5]). Fervore di autarchia che rinnova le antiche punte melodrammatiche quando mescola al temperamento rissoso degli italiani intrighi amorosi di corte, già così generosamente inventati e sfruttati da Benvenuto [6]).

Solo il Dimier tenta opporsi a tanta partigianeria con uno scrupoloso antinazionalismo che giunge alla negazione, invero eccessiva, di una tradizione pittorica francese anteriore a Fontainebleau [7]). Gli italiani non sono più decadenti apportatori di bravure, ma annunciatori di un verbo nuovo e sconosciuto [8]); le loro ribalderie svaniscono in virtù di accurate ricerche documentarie [9]), il loro operato prende concretezza in controllate citazioni [10]). Risultati questi ancor oggi imprescindibili, cui non corrisponde purtroppo un'adeguata valutazione critica. L'erudito capace di annullare pregiudizi ormai secolari non supera un'estetica corrente e limitata. Se ammette l'originalità dell'opera del Rosso in Francia e ne riconosce le fecondità, pure l'ombra michelangiolesca pesa ancora (e peserà fino ad oggi) sul presunto allievo, motivandone il difetto di grazia e dolcezza e, ciò che è più grave, di bellezza naturalistica [11]). Bizzarrie, quelle della Galleria di Francesco I, e

Rosso] ne craignit pas de projeter en ronde-bosse d'innombrables figures qui écrasent véritablement, par leur forte saillie, la plupart des figures autour desquelles elles sont appelées à faire encadrement ».

1) « Sans perdre son temps à sonder le terrain qu'il s'agissait de féconder, il [le Rosso] avait traité tout d'abord en pays conquis ce sol libre pourtant et ennemi au fond des éléments de vie artificielle qu'on prétendait y implanter » (DELABORDE, *op. cit.*, I, p. 276).

2) DE CHAMPEAUX (*op. cit.*, p. 174) afferma che la scuola francese « s'efforça d'égaler des oeuvres étrangères que son tempérament ne comprenait pas suffisamment, et elle abandonna les études naïves et délicates que l'on admire dans les portraits de Clouet ».

3) « Malgré son grand dédain pour les artistes français, le Rosso fut contraint par ordre du roi d'en prendre un certain nombre à son service et de les admettre dans sa colonie italienne. Leur éducation fut bientôt faite. Les pratiques d'atelier ne sont pas de grands mystères, et en quelques années maître François d'Orléans, maître Simon de Paris, maître Claude de Troyes, maître Laurent Picard [nomi di artisti ignoti, ripresi dal Vasari o, come annota il Dimier, addirittura inventati] étaient aussi bien en état de manier hardiment la brosse, de faire des muscles outrés et de donner à leurs figures des poses théâtrales, que s'ils eussent passé toute leur vie au-delà des monts » (VITET, *Histoire de l'art en France*, Paris, p. 99, citato in DIMIER, *op. cit.*, p. 42 sg.).

4) P. MANTZ (*La Peinture française*, Paris, 1897, p. 256) definisce il Bolognese « essentiellement ornemaniste: pour lui la figure humaine n'est plus qu'un arabesque, une femme n'est pas plus intéressante qu'une fleur; l'homme est élévé à la hauteur du rinceau ». Il PALUSTRE (*op. cit.*, I, p. 229) considera il Primaticcio un impresario fecondo, dotato di straordinaria facilità; e per limitarne ancora i possibili meriti cerca di trasferirli al collaboratore Niccolò dell'Abate, che non per ciò acquista una qualsiasi concretezza, ma rappresenta, proprio nella sua anonimità, una nuova àncora di salvezza pel prestigio nazionale francese.

5) Esemplificato in François Clouet, francese di spirito nonostante l'origine fiamminga. Così parla di lui il MANTZ (*op. cit.*, p. 248 sgg.): « C'est un maître clair, essentiellement véridique, qui ne veut pas permettre au caprice ou à la vigueur des ombres d'altérer la sincérité de son témoignage et qui sait tout; son pinceau loyal et sans artifice ne laisse rien à deviner; il est exact et scrupuleux comme un disciple d'Holbein.... L'originalité de François Clouet se montre surtout en ce point que, malgré les changements de la mode, il assista impassible aux violences décoratives chères aux Italiens de la seconde invasion, celle qui se résuma dans le mouvement qu'on désigne sous le nom d'École de Fontainebleau ».

6) Il Primaticcio, ad es., avrebbe distrutto un affresco del Rosso nella Galleria di Francesco I, raffigurante Diana di Poitiers, per compiacere Madame d'Étampes sua protettrice (cfr. CHAMPOLLION-FIGEAC, *Le Palais de Fontainebleau*, Paris, 1866, I, p. 148 sg.).

7) Egli svaluta, ad es., eccessivamente Fouquet, la cui qualità incontestabile è stata giustamente rivendicata anche di recente (cfr. CH. STERLING, *Les primitifs*, Paris, 1938, p. 79 sgg.).

8) « Quant à les traiter d'hommes de peu de conséquence, qui n'eurent pour eux qu'une facilité vulgaire et les complaisances de la mode, c'est simplement faire voir qu'on ne s'entend point à juger les choses d'art.... » (DIMIER, *op. cit.*, p. 42).

9) La rivalità del Rosso col Primaticcio e quella del Cellini con quest'ultimo si dimostrano delle pure favole (DIMIER, *op. cit.*, pp. 48 sgg., 63 sgg.).

10) Fondamentale è l'elenco dei disegni del Primaticcio, rintracciati nei più importanti musei d'Europa, precipua superstite testimonianza figurativa dell'attività del Bolognese.

11) « Il avait un dessein savant et recherché, où se sentait le goût de Michel-Ange, que tous les Florentins s'efforçaient de copier, un imprévu superbe dans les postures, un mouvement admirable dans la composition.

perciò valutate quantitativamente; per qualità l'autore preferisce lo *charme* equilibrato del Primaticcio, assai più docile a una rosa di pregi regolamentari. La sua maniera è « composée d'éléments contraires, qui à défaut d'un parfait naturel, rencontrent cependant une sorte d'équilibre » e tengono sempre conto dello studio diretto del reale. Egli possiede « une entière précision dans un air relaché, beaucoup de science malgré ses apparences faciles, une varieté réelle d'ordonnances et de postures, point de convenu ni de répétition en dépit de l'arbitraire du style, une tenue parfaite sous ses grâces frivoles » [1]), un tesoro insomma di doti accademiche che culminano nella reincarnazione – nientemeno – di Omero, fedelissimamente figurato e interpretato nella Galleria di Ulisse [2]); affermazione che non sorprende se collegata a certe affettazioni classicistiche dell'ultimo Ottocento.

Su tale gamma di valori impossibile era un'indagine aderente al testo poetico, il cui sostrato ambientale restava indicato, genericamente, per lettere maiuscole. Il Buonarroti, Giulio Romano, il Correggio, astri del cielo rinascimentale italiano, divengono assiomaticamente i maestri di Francesco Primaticcio, ch'egli assimila nelle virtù più preziose [3]), e la sua influenza sull'*atelier* di Fontainebleau è, sì, archiviata con somma diligenza in tutta la sua casistica reale e virtuale, ma con un'attenzione rivolta ai fatti e non alla loro problematica [4]).

Oggettività documentaria, quella del Dimier, e quindi positiva, ma tuttavia infeconda a causa della sua convenzionalità estetica. I dati vennero presto dimenticati e i caratteri letterariamente attribuiti al Primaticcio in contrapposizione a quelli del Rosso favorirono una nuova distinzione nazionalistica tra l'arte italiana e l'arte di alcuni italiani in Francia. « Serait-ce donc que la froideur inhérente à notre école.... eût gagné nos hôtes d'Italie, disciples du plus fougueux des maîtres, Michel-Ange? » Domanda ' retorica ' del Müntz [5]), destinata ad avere nel Mülbe [6]) una curiosa risposta cortigiana. I conquistatori divengono dei conquistati, sotto l'influenza di due elementi essenziali, le belle donne e il sovrano [7]); l'arte francese moderna nasce come arte regale vocata ad un luminoso cammino: Fontainebleau preludia a Versailles [8]).

Par malheur ni ses airs de tête, ni ses visages n'étaient point beaux. Dans la force et la variété et dans une certaine sorte d'élégance, il lui manquait la tendresse et la grâce » (DIMIER, *op. cit.*, p. 46).

1) *Op. cit.*, p. 100.

2) L'adesione allo spirito del testo omerico va tant'oltre che « chez lui, comme chez Homère, on est surpris et charmé de voir représenter dans un style si perfectionné des moeurs presque barbares » (DIMIER, *op. cit.*, p. 102).

3) « Trop éloigné de la simplicité naturelle, apanage de ses modèles, pour être mis au premier rang, dépourvu comme il est de la classique sévérité d'un Jules, de la science grave et profonde d'un Michel-Ange, de l'air de grâce naïve et de la vérité d'un Corrège, dans un degré moindre il est vrai il a cependant réuni quelques-uns des plus rares mérites de ces trois hommes. Il a de l'ornement et de la majesté, une habitude de formes seduisantes, la prestesse du pinceau, le négligé heureux, la beauté des visages et le precieux de l'invention » (DIMIER, *op. cit.*, p. 108).

4) Molte delle questioni più spinose sui rapporti del Primaticcio con altri artisti (tra le più importanti la collaborazione del Bologna con Niccolò dell'Abate e col Pilon) non sono nemmeno intraviste, o meglio vengono sacrificate alla formula di una influenza perentoria.

5) E. MÜNTZ, *L'École de Fontainebleau et le Primatice*, in « Gaz. des Beaux-Arts », 1902, II, p. 352. Egli si rifà al più acceso nazionalismo di fine secolo e così descrive, in blocco, la colonia italiana di Fontainebleau: « ....une troupe d'acteurs, assoiffés d'applaudissements et crevant de jalousie, employant le meilleur de leurs forces à soutenir des rivalités mesquines et ne reculant devant aucune intrigue pour jouer un mauvais tour à un camarade ». L'arte d'oltralpe è fondamentalmente malata, priva di sincerità e di vita, una « mièvrerie sans égale » (ivi, pp. 152 e 351).

6) H. VON DER MÜLBE, *Die erste Schule von Fontainebleau. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Malerei*, Breslau, 1904, p. 55 sg.

7) *Sic*: « Come la potenza del re e lo splendore della corte si esprimevano nella ricchezza dello stile, così la volontà del principe dava a tutto una impronta unitaria.... Più frequente ancora la traccia.... della parte che le donne, la loro bellezza e la loro grazia avevano a corte. Di qui in avanti l'elemento del fascino femminile non si separa più dall'arte francese. Se in Italia i re francesi avevano subito il fascino delle donne italiane, adesso gli artisti italiani erano a loro volta stregati dalla grazia e dalla bellezza delle donne francesi » (MÜLBE, loc. cit.).

8) Cfr. L. HOURTICQ, *La peinture des origines au XVIe siècle*, Paris, 1908, p. 407. L'influenza della Francia sugli italiani è stata sostenuta più recentemente da J. BABELON (*La peinture en France au XVIe siècle*, in « Formes », XX [décembre 1931], p. 170 sgg.), da R. HUYGHE (*op. cit.*, loc. cit.) e da H. BADERON (*L'École de Fontainebleau*, Genève, 1944, p. 2 sg.).

Finalmente, una più aderente indagine stilistica, quella dell'ambiente emiliano nella monografia sul Mazzola della Frölich-Bum, sembra superare tali cavillosi pregiudizi [1]. L'astratto storicismo ambientale degli studiosi francesi cede ad una più addentrata filologia, ma troppo – diciamo così – parmigianinista. Il Rosso, il Primaticcio, Niccolò dell'Abate e il Cellini, tutti divengono succubi del Parmense, disperdendo in tale denominatore comune la propria individualità [2], le loro pur varie esperienze [3], e assumendo in blocco la parte esemplare di un vivo focolaio manieristico, ovviamente mazzolesco, in contrasto con Michelangelo e Raffaello. Che se entro tale blocco si possono fare delle gradazioni, il primo premio spetta ancora, come sempre, alla grazia e piacevolezza del Primaticcio di contro alla rigidità, pur originale, del Fiorentino [4].

Questa conclusione valutativa è singolarmente costante nei vari filoni storiografici che siamo andati illustrando [5]. Dal Vasari agli studi più recenti sulla Rinascenza francese la preminenza del Bologna rimane un risultato acquisito [6]. Ancor oggi il Rosso resta un « Michel-Ange bien impur » [7] e la confusione del Dimier tra fecondità e originalità, tra piacevolezza e valore non è stata superata. Il fatto è che l'episodio fontainebloiano del Rosso, del Primaticcio e di Niccolò dell'Abate non ha mai interessato come tappa di singole personalità artistiche: gli studiosi italiani lo hanno considerato un codicillo dell'esperienza patria [8], i francesi l'innesto oscuro di una nuova sensibilità, ai cui effetti soprattutto si guarda. Quindi la varietà più impensata delle definizioni di ambiente, l'arbitraria indicazione di vaghi discepolati, la monotona e distratta tipizzazione di talenti individuali tutt'oggi anonimi.

Questi appunto desideriamo precisare, e senza tesi preconcette; fermamente credendo che solo dopo di ciò sarà possibile determinare lo svolgimento complessivo di una Scuola meno importante che famosa.

1) L. Froelich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921, p. 131 sgg.

2) A proposito del Fiorentino e del Bolognese: « ....Sebbene individualmente diversi, i due artisti mostrano uno stile così affine, un così analogo comporre per la grandissima somiglianza del loro linguaggio formale, che non si può tracciare nessun limite tra gli scolari dell'uno e quelli dell'altro ». Dei disegni del Primaticcio: « Quasi ogni foglio non solo ricorda fortemente il Parmigianino, ma singole figure potrebbero essere di sua mano; e non il solo linguaggio formale e la composizione, ma anche dettagli tecnici, singole linee gli sono tanto simili da confonderle con la sua scrittura » (*op. cit.*, p. 134). Così anche A. Weese (*Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. und XVI. Jahrhundert*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam, 1927, p. 201 sgg.), il quale considera il Rosso e il Primaticcio soprattutto decoratori, costretti a rinunciare al proprio Io per un rigoroso schema ornamentale; le particolarità personali, il differente sviluppo « non li ponevano in contrasto, giacchè il sistema li tratteneva entrambi entro confini ben stabiliti ».

3) L'influsso di Giulio Romano, già indiscriminatamente affermato dal Dimier, non solo sul Bolognese ma su tutta la scuola di Fontainebleau (*op. cit.*, p. 121), è a torto svalutato dalla Froelich-Bum (*op. cit.*, p. 135), e prima di lei da C. Gamba (*Un ritratto e un paesaggio di Niccolò dell'Abate*, in « Cronache d'arte », I [1924], p. 82).

4) La traccia della Froelich-Bum è stata seguita da A. Medea (*Arte italiana alla corte di Francesco I*, Milano, 1932, p. 67 sgg.). Anche H. Kauffmann (*Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau*, in « Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen », XLIV [1923], p. 192) e F. Antal (*Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in « Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur », II [1929], p. 243) insistono su una ispirazione parmigianinesca del Primaticcio, ma limitata, pel primo, dal '40 in poi, pel secondo dal '40 al '50.

5) Solo l'Antal riconosce genericamente la superiorità stilistica del Fiorentino, cui, a torto però, fa corrispondere una prevalente influenza sulla Scuola di Fontainebleau (*op. cit.*, p. 243, nota 1).

6 Così P. Du Colombier contrappone l'uno all'altro: i disegni del Fiorentino, « bossués, anguleux, avec leur dédain de la vraisemblance, leur anatomie plus affirmée qu'exacte, leurs visages durs, grimaçants par excès d'expression, mériteraient une vogue qu'ils n'ont point »; quelli del Primaticcio « comptent parmi les plus séduisants. D'une merveilleuse souplesse d'attitudes, notamment dans les figures volantes d'une aérienne légèreté, presque trasparents avec leurs valeurs très voisines, témoignant d'une fertilité souriante de l'imagination.... » (*L'Art Renaissance*, Paris, 1945, p. 79 sgg.).

7) P. Du Colombier, *Jean Goujon*, Paris, 1949, p. 8.

8) Così anche l'Antal (*op. cit.*, p. 241 sg.), contrario alla tesi del Kauffmann (*op. cit.*, p. 184 sgg.), il quale considera Fontainebleau un centro artistico di primo piano, capace di ispirare il manierismo olandese.

II.

Difficilmente definibile si presenta sin dall'esordio l'attività di Francesco Primaticcio, nato a Bologna nel 1505. Il preteso alunnato presso retrogradi pittori, quali Innocenzo da Imola e Bartolomeo Bagnacavallo, ribadito dal Malvasia in poi (e con l'accademica distinzione del ' disegno ' e del ' colorito ', di cui sarebbero stati rispettivamente maestri) [1], ma privo di ogni concreta riprova, resta tuttavia l'unica indicazione di una cerchia bolognese con cui il pittore può avere avuto dei primi contatti, volgendo però ben presto e a più vitali poeti – al Parmigianino, soprattutto – e a più aggiornati divulgatori, come Giulio Romano, col quale Francesco lavorò, per circa sei anni (dal 1525 al '31), nel Palazzo del Te. Oscura rimane anche qui la partecipazione del Primaticcio, oggi addirittura irraggiungibile tanto negli affreschi tradizionalmente attribuiti e miseramente rifatti [2], quanto negli stucchi, di un'esecuzione anonima, suscettiva solo di differenziazioni marginali, che non possono delineare una personalità [3]. Allorchè si è cercato di localizzare un intervento di Francesco, l'esito è sempre stato diverso e contraddittorio [4]. Non esiste dunque per l'opera italiana dell'artista che la possibilità di una indagine retroattiva; la quale rintracci nelle sue cose francesi le reminiscenze mantovane e mazzolesche e ne precisi l'intonazione, giungendo in tal modo a una concreta approssimazione stilistica di quella prima educazione, direttamente indefinibile.

Nella Camera del Re a Fontainebleau (1533-35), la sua più antica opera in terra di Francia, il Primaticcio rivela già chiaramente, per quanto si può giudicare dai pochi documenti che restano [5], le prime deduzioni personali dalla sua complessa cultura emiliana [6]. Il classicismo barbarico della mantovana Sala dei Cavalli rivive nel pletorico ruscellare delle vesti, nonchè nella compiacenza emblematica delle massicce erme affiancate ai dipinti e formanti con questi un ampio fregio, simile a quello che ritroveremo nella Camera di Madame d'Étampes. Esse rappresentano, con la Galleria di Francesco I, la prima

1) « Dovendo dunque di lui scrivere dietro ad Innocenzo da Imola, del quale fu discepolo nel disegno, siccome nel colorito poi del Bagnacavallo, non saprei come meglio eseguirlo in tanta lontananza.... » (Malvasia, *op. cit.*, I, p. 123).

2) Quelli della Sala di Cesare, per i quali già il Dimier avanzò delle riserve (*op. cit.*, p. 14) e così G. K. Loukomski (*Jules Romain*, Paris, 1932, p. 101).

3) Differenziazioni visibili anche nel *Trionfo dell'imperatore Sigismondo* nella Sala degli Stucchi, l'unico *refugium*, in base alla testimonianza del Vasari (VII, p. 406), per un'attribuzione al Primaticcio, rispettata anche dagli studiosi più restrittivi (cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 5 [1932], p. 797 sg.). Ma l'indicazione vasariana risulta deficiente, perchè nella trattazione del fregio sono chiaramente percepibili due mani, l'una più plastica e rigida (presente soprattutto nella fascia superiore), l'altra più lineare nello stiacciato e più accurata nei dettagli (prevalente nella fascia inferiore). Evidente dunque una collaborazione, probabilmente di G. B. Briziano (cfr. C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, I [1857], pp. 68, 85; V. Restori, *Mantova*, Mantova, 1937, p. 502 sg.), di cui segnaliamo l'intervento senza poter arrivare, con dati così scarsi, a conclusioni più determinanti.

4) Il Dimier (*op. cit.*, p. 391) ha proposto l'attribuzione degli stucchi parietali della Sala del Sole in base alla connessione tra uno di questi scomparti e l'affresco centrale del Caminetto della Camera della Regina a Fontainebleau (proposta accettata anche da L. Frati, *Il Primaticcio*, in « Rassegna d'arte », XXII [1922], p. 334 sgg.). Tale supposizione cade per il fatto che proprio questi stucchi della Sala del Sole sono aggiunte posteriori (cfr. Restori, *op. cit.*, p. 496), copie da altre decorazioni, quali quelle nella volta della Sala degli Stucchi e nella Loggia. Il Loukomski (*op. cit.*, p. 99 sg.) avanza invece un'attribuzione generale al Primaticcio di tutte le più importanti sale stuccate, come quella dello Zodiaco, quella degli Stucchi e quella di Fetonte, che anche il Restori ritiene eseguita da Francesco, ma insieme al maestro Niccolò da Milano (*op. cit.*, loc. cit.).

5) Le decorazioni sono infatti interamente perdute; ci rimangono un disegno originale al Louvre (n. 3677), copie del Diepenbeck e del Belly e stampe del Guerineau (cfr. Dimier, *op. cit.*, pp. 35, 256 sgg.; e anche la sintesi della stessa opera, pubblicata a Parigi nel 1928, p. 6, tav. III. D'ora in avanti, ricorrendo frequente il riferimento alle due redazioni di tale opera, le indicheremo, ad evitare confusioni, con la rispettiva data, in corsivo, posta dopo il nome dell'autore).

6) Esclusivamente emiliana si presenta invero la cultura di Francesco in questi primi anni della sua attività. A torto il Dimier (*1900*, p. 13 sg.) ha sostenuta la pura ipotesi di un viaggio a Firenze e a Roma, spinto non tanto da esigenze stilistiche, quanto da un eccessivo entusiasmo per il pittore e dal desiderio di volerlo aggiornato con le opere e gli esponenti più famosi del Cinquecento italiano, tra cui il Michelangelo fiorentino e quello romano non potevano non avere un posto primario.

mostra in terra straniera del diffusissimo repertorio classicistico romano, di cui il Te non è che una delle manifestazioni più provinciali, e nulla hanno, del resto, da invidiare al loro prototipo di Mantova. Provetto del prontuario allegorico, l'artista sposa disinvoltamente la minuzie della Sala di Fetonte alla rigidità delle figure, palesando una moderata capacità organativa nel disporre le cornici, i fregi minori e i putti, un po' scolastica certo e tutta riflessa, ma incline, per il momento, ad evitare le grossolanità del Pippi.

Si nota dunque sin dall'inizio una tendenza, diciamo così, puristica, che attenua il 'barbarico' e le pretensiose iperboli di Giulio, pur senza giungere a soluzioni originali o rivoluzionarie. Tanto è vero che quando Francesco, passando dagli stucchi agli affreschi, impiega chiare reminiscenze parmigianinesche e per ciò stesso si misura con un linguaggio liberissimo e causticamente prezioso, ne modera le fantasie in senso inverso ma equivalente a quello prima notato. Sta a dimostrarlo l'episodio del *Sacrificio di Ulisse* [1]), dove le elegantissime pastorellerie di Fontanellato – uno dei ricordi più recenti che il Primaticcio avesse del Mazzola – vengono adeguate al soggetto, composte in aneddoto con una volontà narrativa del tutto incapace di poetiche stravaganze. Logicizzare, combinare dignitosamente è ancora l'intento dell'artista e le piccole maschere, geniali peducci figurati della volta di Fontanellato, divengono i normalissimi finali di un non più peregrino basamento, nettamente distinto dall'affresco superiore e incurante di una continuità figurativa tra cornici e pannelli, quale solo spiriti più dotati, come il Mazzola ed il Rosso, potevano ideare.

Livellamenti che acquisteranno in futuro una fisionomia più complessa [2]). Sempre condizionato dalla espressione altrui, Francesco ne complica e intesse le memorie, equilibrando le une con le altre; la sua vena decadente postula alimenti esterni per risalire ad un ordine proprio che, inizialmente assai vago, acquista via via, nell'esperienza, una consapevolezza sempre più fondata. Il *Giardino di Priapo* (Louvre 8571) (fig. 257), schizzo per un affresco del distrutto Padiglione di Pomona, giustamente datato dal Dimier verso il 1535 [3]), accetta i licenziosi accenti della mantovana Sala di Psiche, ne riprende le proporzioni e i parallelismi [4]) nelle gravi matrone in primo piano, ma cerca di mitigarli, sensibile al contravveleno rossesco [5]), nelle sospese figure sulla destra, negli sciolti gruppi di giovani sul fondo, nella maliziosa figura orante a fianco dell'erma. Motivi che, non riuscendo ancora ad una espressione ben definita ed originale (e mal potremmo ricavarla dal disegno e dalla stampa di L. D. [Bartsch 43]), denotano tuttavia una importante maturazione d'intenti. Così la minuteria archeologica della Sala di Fetonte sembra ordita, sempre per influsso del Fiorentino [6]), in una più sostanziale legatura compositiva nel Caminetto della Camera della Regina (1534-37) [7]). Bucrani, cartigli, cuoi rinsanguano il repertorio di Giulio, ma non conseguono che una eleganza fissa e un po' posticcia, il cui impaccio non valgono a dissipare superficiali indorature [8]). L'impressione è avvalorata dal bassorilievo:

[1]) Se ne veda la copia del Diepenbeck al Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Nazionale di Parigi (B. 3 a Rés. in f.° 1° 51; riprodotta in DIMIER *1928*, tav. II).

[2]) Essi si ritrovano in una interessante *Sacra Famiglia* all'Ermitage di Leningrado, avvicinata giustamente al Primaticcio da G. BRIGANTI (*Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, p. 122, fig. 53), probabile opera giovanile dell'artista, affine alle prime creazioni francesi.

[3]) DIMIER *1900*, p. 312 sgg.

[4]) A proposito dei parallelismi di Giulio Romano, rimandiamo alle interessanti osservazioni di F. HARTT (*Raphael and Giulio Romano*, in « Art Bulletin », XXVI [1944], p. 69 sgg.), il quale nota a ragione nel Pippi una certa inerzia statuaria, nonostante l'apparente violenza dell'azione, e un insistente « double organisation of elements ».

[5]) Facilmente spiegabile, dato che il Padiglione di Pomona fu la prima opera di collaborazione dei due artisti.

[6]) Influsso ancora riferibile al Padiglione di Pomona, lo schema dei cui inquadramenti a stucco sopravvive in una stampa del Fantuzzi (HERBET, 13), che, stilisticamente assai generica, consente tuttavia di intravedere ancora una relazione con gli stucchi della Camera della Regina.

[7]) DIMIER *1928*, tav. IV. Delle decorazioni originali di tale ambiente nulla conosciamo, all'infuori del superstite Caminetto, mancandoci anche l'ausilio di antiche descrizioni (cfr. DIMIER *1900*, p. 266 sgg.).

[8]) L'impaccio si spinge, questa volta, perfino a copiare passivamente, nel tondo centrale, una composizione di Giulio Romano (cfr. DIMIER *1900*, p. 268).

pose ieratiche alla Giulio Romano (il re in trono, lo scannatore), angolature di scale derivate dal Rosso si alternano a motivi parmigianineschi (i vecchioni barbuti), senza subire un'assimilazione soddisfacente (fig. 252) [1]).

Il purismo che abbiamo notato in principio, seppur presente, si limita ora alle incipriature e rifiniture, ad un'affermazione insomma assai marginale, per asserire più decisamente altrove i propri intenti. Nel disegno per l'*Ercole e Onfale* (Albertina 19) (fig. 254), un affresco nel Portico della Porta Dorata (1535) [2]), il classicismo fantasioso del Mazzola provoca una più unitaria e profonda reazione. Sembra che il Bologna, venuto a conoscenza degli schizzi per la Steccata, tenti ricalcarne i motivi nella donzella centrale, tutta un fluire di vesti. La posa ricorda ad evidenza il ritmo largo e pausato delle Vergini parmensi, ora ellenisticamente ridotto e fermato secondo il metro di un artista recettivo ed elegantemente mediocre. Ellenismo benpensante, senza estri, nei cui ranghi si adeguano e il greve anatomismo dell'Ercole, che smorza gl'insegnamenti di Giulio con nuovi veli mazzoleschi, e la stilizzata veste dell'ancella carponi, le cui pieghe, di chiara memoria rossesca, attenuano le angolature. Così i nudi sulla destra immobilizzano i contorni di quelli, anch'essi rosseschi, sullo sfondo del *Giardino di Priapo*, mentre il tendone, le donne sdraiate, le erme virili dalle teste parmigianinamente irsute rischiano una delle inscenature melodrammatiche e licenziose care al Pippi, ma, non precisando troppo le proprie mire, scansano a tempo una retorica di dubbio gusto. In questo disegno anche il mezzo espressivo si è sottilizzato: il chiaroscuro evita chiazze marcate e ama una luce diffusa che alleggerisce le figurazioni. Finezze incipienti, che s'affacciano anche nelle gracili membra di *Talia* (Louvre 8561) (fig. 253), una dea neoclassica certo ispirata al Mazzola, il cui modulo arcuato seconda una altrettanto puristica sezione d'architettura [3]).

Questi annunci della più fortunata produzione del Bolognese non preludono tuttavia a una soluzione univoca; l'esperienza mantovana frustra la diritta via, lungamente imponendosi all'abilità dell'artista come una più facile 'bravata'. Il *Risveglio di Ercole* [4]) (fig. 255), *pendant* dell'*Ercole e Onfale*, ne devia le intenzioni; Giulio vi impera: una gran fiaccola giustifica banali e artificiose accentuazioni luministiche, che ci riportano al soffitto della Sala di Psiche, sopraffacendo le più positive ispirazioni parmigianinesche e rossesche. Così anche le dee compagne a *Talia* – si guardi *Pallade* (Louvre 8562) – accusano un nuovo appesantimento delle vesti, un impaccio nelle pose, un'invadente preoccupazione dell'arredo allegorico. Nella *Danae* [5]) (fig. 256) l'assimilazione al modello si per-

[1]) Ad un artista addentro all'ambiente mantovano e informato alla cultura del Te – quale abbiamo appunto segnalata in questo caminetto e nelle erme della Camera del Re e ritroveremo nel disegno per la *Danae* della Galleria di Francesco I – sono certo dovuti i due busti di *Diana* e di *Minerva* del Museo Estense di Modena, editi da R. SALVINI (*Sculture inedite al Museo Estense*, in « Emporium », LIII [1947], vol. CV, n. 628). La sua attribuzione a Francesco ci sembra però azzardata: i due busti, probabilmente di mano diversa, dimostrano una più forte affinità con l'ambiente di Giulio Romano (nel quale la figura del Bolognese rimane irraggiungibile) che non con le opere francesi del Primaticcio.

[2]) Illeggibile nel suo stato odierno a causa di deleteri restauri condotti, come quasi tutti gli altri del Castello, sotto Luigi Filippo dal pittore Picot (cfr. DIMIER *1900*, p. 307; CH. TERRASSE, *Le Château de Fontainebleau*, Paris, 1946, p. 44).

[3]) *Talia* è uno dei pochi disegni che restano di una delle opere più famose del Primaticcio, la Galleria Bassa (1539-42), che era nel Pavillon des Poêles e fu eseguita in collaborazione col Rosso (cfr. DIMIER *1900*, p. 305 sgg.).

[4]) Nella collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth. Affine a tale disegno ci sembra anche *Giunone e un pittore* (Uffizi 694), schizzo giustamente tolto all'Abate dal DIMIER (*1900*, p. 448) e di cui esiste anche una versione con qualche variante alla Biblioteca Reale di Torino (cfr. *Disegni italiani alla Biblioteca Reale di Torino*, a cura di A. BERTINI, Torino, 1950, p. 22).

[5]) Ci riferiamo al disegno che si trova a Chantilly (Cat. ms. 135), dato che il dipinto, come tutti gli altri della Galleria, versa oggi in miserevoli condizioni in seguito ai numerosi e rovinosi rifacimenti. Come già altrove abbiamo ampiamente dimostrato (*Il Rosso Fiorentino*, Roma, 1950, p. 167 sgg.), la *Danae* era destinata ad occupare uno dei due Cabinets laterali alla Galleria e solo in un secondo tempo, dopo la loro soppressione, fu eseguita all'interno della Galleria stessa, non nel 1542, come propone il DIMIER (*1900*, p. 300 sgg.) sulla gracile scorta delle indicazioni vasariane, troppo generiche nei riguardi delle opere francesi del Primaticcio, ma, più probabilmente, nel 1537, come ci sembra confermare un passo dei Conti Reali.

feziona; il compiaciuto e scandalistico mitologismo, degnamente impersonato dalla formosa matrona, dalla vecchia megera e misteriosamente inscenato con addobbi e fughe architettoniche, ci richiama non solo al Palazzo del Te [1]), ma ad altri dipinti del Pippi, come la *Madonna della gatta*, certo conosciuti dal Bolognese e ammirati nelle loro 'orride' velleità.

In tale direzione l'artista prosegue, indefesso, sino alle ultime deduzioni; irremovibile anche dopo la parentesi del viaggio in Italia (1540). Nella volta del Vestibolo della Porta Dorata (1541-44) l'ottagono con *L'Aurora caccia i sogni funesti* [2]) (fig. 259) ricalca la magniloquenza più spinta di Giulio, fatta di velleitarie acrobazie, di forme grossolane, di speciosi attributi; gambe volanti, carri aerei campeggiano in scorci vistosi, tracciati con massiccio chiaroscuro. Esibizioni implacabili, che persistono negli altri disegni per lo stesso soffitto: nello schizzo *Giunone e il Sonno* (Uffizi 695) – dove non possiamo constatare, con la Froelich-Bum [3]), un particolare parmigianinismo – perfino il cranio della figura riversa, scorciato in primo piano sul nobile esempio del Rosso [4]), sacrifica ad una volgare accentuazione grottesca [5]); la quale impera nel *Paride ucciso sotto le mura di Troia* (Louvre 8567) (fig. 260), forsennata rassegna di calligrafiche muscolature, di toghe pesanti, di spiccioli emblemi, sfilata di barbarici attori accozzati con l'esclusiva preoccupazione dell'effetto, le stesse pacchiane inscenature, gli stessi monotoni parallelismi compositivi delle figure monocromate nella Sala dei Cavalli o delle lunette della Sala di Psiche.

L'acme delle bravate primaticciane, toccata nel Vestibolo della Porta Dorata, trova degna esemplificazione in disegni per la volta della Galleria di Ulisse, probabilmente contemporanei [6]). *Giove e il Parnaso* (Uffizi 1503) [7]) e *L'Olimpo* (Louvre 8537) (fig. 268) dissertano sul tema della mantovana *Apoteosi di Psiche*: formose dee abitano un cielo che niente ha da invidiare o da insegnare alle provinciali esercitazioni del Pippi. Che se ne stiano, come in questi pannelli, ammonticchiate e studiose di indistricabili grovigli di gambe e di braccia, o si lancino in gravose evoluzioni aeree come nella *Danza delle Ore* [8]), esse rappresentano l'estrema accademia di un identico sostrato culturale, cui il Primaticcio non potrà fornire un'accezione più spinta [9]).

Ma l'influenza di Giulio Romano non avrà sempre, per l'opera di Francesco, un valore così negativo, riducendosi in fondo ad una parentesi importante certo, ma limitabile, al-

1) Ancora agli episodi più compiaciutamente licenziosi del soffitto della Sala di Psiche.

2) Nella collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth. Siamo ancora costretti a fare riferimento ai disegni, perchè, come già abbiamo detto per il Portico, gli affreschi sono oggi affatto alterati.

3) *Op. cit.*, p. 134 sg.

4) Visibile, oltre che nelle *Figlie di Ietro* agli Uffizi, in un pannello stuccato della Galleria di Francesco I, che nella nostra monografia abbiamo battezzato *Scena macabra con pastore musicante* (*op. cit.*, p. 175, fig. 142).

5) Evidentemente sensibile al ricordo delle lunette della Sala di Psiche, di cui quella rappresentante un *Consesso di Dei* (?), alla estrema sinistra sul *Banchetto nuziale*, ci sembra l'esempio più calzante.

6) Nella datazione di questi e degli altri disegni per la stessa Galleria (1541-70) dissentiamo profondamente dal Dimier, il quale dà loro un ordine, per così dire, araldico, a seconda delle insegne reali che il GUILBERT (*Description des Château, bourg et forêt de Fontainebleau*, Paris, 1731, II, p. 15), uno dei più importanti storici del Castello, descriveva nelle varie parti di questo ambiente. Secondo tale computo, dal 1541 al '47 sarebbero stati dipinti i pannelli delle pareti e i sei o sette primi scomparti della volta, e i rimanenti ultimati tra il '47 e il '59; dal '59 in poi sarebbero state compiute le rifiniture (grottesche, cornici, ecc.). Gli schizzi di Francesco che qui citiamo verrebbero così datati: *Giove e il Parnaso*, 1559 (DIMIER *1900*, p. 449); *L'Olimpo*, 1541-47 (ivi, p. 428); *La danza delle Ore*, 1548 (ivi, p. 466); datazione veramente assurda – cui il Dimier stesso ha fatto più tardi (*French Painting in the sixteenth century*, London, 1904, p. 149 e *Le Primatice*, 1928, p. 34) parziali ma non sostanziali modificazioni –, se controllata con lo svolgimento stilistico del pittore, rintracciabile in opere parallele e contemporanee. I tre disegni in questione sono del tutto affini e non vi può essere tra loro un intervallo di venti anni. Nel nostro discorso seguiremo un ordine soltanto stilistico, basato appunto sul concreto, continuo raffronto degli schizzi della Galleria con quelli di imprese marginali; raffronto che solo può tracciare il cammino intimo dell'artista al di fuori di qualsiasi congettura esteriore.

7) DIMIER *1928*, tav. XVII.

8) All'Istituto Staedel di Francoforte (DIMIER *1928*, tav. XVI).

9) Episodi più frammentari ma assai affini e contemporanei sono anche gli enfatici schizzi di *Mercurio* (Louvre, 8529) e di *Pallade* (Louvre, 8525), anch'essi ideati per la volta della Galleria di Ulisse (cfr. DIMIER *1900*, p. 426 sg.).

meno nella sua fase più acuta ed esclusiva, al periodo 1532-45 [1]) e poi superata in nome di quel purismo che abbiamo incontrato nella Camera del Re, in quella della Regina e nell'*Ercole e Onfale*. Già nelle figurazioni per gli armadi del Cabinet del Re (1541-45) [2]) si manifestano i primi accenti di una ripresa, non più monopolizzata dal ricordo del Pippi. Se l'*Ulisse* [3]) ancor ci riporta, con la posa immobile e lo zelo pel guardaroba allegorico, alle *Muse* più pippesche della Galleria Bassa, pure tradisce, nell'impaccio dovuto meno ad inabilità che ad una crisi, un ripensamento stilistico. La sicurezza s'incrina, cede a nuove esperienze; nella *Giustizia* (Louvre 8550), ad esempio, si riaffacciano ispirazioni mazzolesche, ancor larvate ma impegnative di un affinamento che tocca anche più la *Temperanza* [4]). E la insueta dinamicità compositiva della *Fucina di Vulcano* (Louvre 8533) [5]) (fig. 261), certo ispirata al Rosso, scongiura i pericoli di un tema così convenzionale e diffuso. Vi si impone una varia coerenza sintattica, che non esclude, anzi s'interessa a legami in sordina, e ammette gradazioni e comparse, non limitandosi più, come nel *Paride ucciso sotto le mura di Troia*, ai primi attori incombenti e fastidiosi, ma mitigando le proporzioni e dosando gli accenti. Lo sfondo architettonico, dove chiaramente riecheggiano le strutture del Palazzo del Te, acquista un'articolazione che, opponendo l'esedra al muro in diagonale, le rette alle curve (si ricordino gli sfondi della Galleria di Francesco I), muove abilmente la scena e permette variazioni impossibili contro un piatto fondale. Ed ecco il vibrato martellare dei nudi, cadenzati con fantastico ritmo grazie a rotazioni inusitate (si vedano i due a destra) o ad accorte intersecazioni (si guardino i due a sinistra, congiunti da un veemente fochista in secondo piano). Sensibilizzazioni fortunate, dovute alla stessa meditazione rossesca, che investono anche i putti (quelli ruzzanti attorno all'incudine, morfologicamente ancora eredi del Pippi) e i particolari ambientali: il grande mantice non ha più la umiliante funzione di colorire melodrammaticamente la scena, ma assume una misurata viva fisionomia, come l'animata corazza appesa, in penombra, di sghembo. Il tutto espresso con un accento lineare dove è sempre evidente lo stimolo del Fiorentino, ed un chiaroscurare grato ed equilibrato che avrà in futuro, come vedremo, un esito felicissimo.

L'abbandono della pura bravata, il rinnovante ripensamento si verificano, del resto, anche in seno ad un repertorio tutto pippesco ma non più esclusivamente mantovano. Se nella *Mascherata di Persepoli* (Louvre 8568) (fig. 262), notturno virtuosismo per la Camera di Madame d'Étampes [6]), anch'essa decorata negli anni 1541-44 [7]), ancora palese è il ricordo del Te, soprattutto nel gruppo di nudi a sinistra (si veda il Bacco nei *Preparativi del banchetto per le nozze di Amore e Psiche*), pure le donne chinate sulla destra e l'impostazione di tutta la scena già ci riportano al Giulio delle Stanze Vaticane. *Alessandro e*

1) A tale fase risale anche l'interno della Grotta dei Pini (1543) – un ninfeo, come ha giustamente notato il DIMIER (*1900*, p. 76), forse ispirato a quello del Palazzo del Te – decorato di cristalli d'aragonite, di stucchi e dipinti; impressione che confermano due disegni collegati dal DIMIER (*1900*, p. 309 sgg.) agli scomparsi affreschi della volta: *Minerva* e *Giunone* (Louvre 8551-52) scorciate contro un complesso intreccio architettonico, palesemente memori del soffitto della Sala di Psiche.

2) Oggi distrutto (cfr. DIMIER *1900*, pp. 77 e 262).

3) Louvre, Collez. His de la Salle, 89.

4) Al British Museum (cfr. DIMIER, *Histoire de la peinture française*, Paris, 1925, p. 48 sgg., tav. XXIX).

5) È il disegno per un dipinto destinato ad adornare il caminetto del Cabinet del Re, anch'esso, come tutto il resto, distrutto (DIMIER *1900*, p. 262 sg.).

6) Destinata a decorare, insieme all'*Alessandro e Talestri* più sotto menzionato, un caminetto distrutto (DIMIER *1900*, p. 269 sgg.). Nè solo per tali opere scomparse dobbiamo fare riferimento ai disegni, ma anche per tutti gli altri dipinti della Camera, miseramente restaurati o meglio rifatti sotto Luigi Filippo.

7) Tale data si riferisce all'intero complesso, tranne i dipinti della parete di fondo, su cui poggia la scala, eseguiti nel 1570 da Niccolò dell'Abate su disegno del Primaticcio, dopo la chiusura delle finestre originali dovuta alla costruzione dell'ala della Belle Cheminée. La distinzione delle date, prima assai incerte, è dovuta ad una brillante documentazione del DIMIER (*1900*, p. 270 sg.). Purtroppo un raffronto tra le creazioni del 1541-44 e del 1570 è impossibile, perchè di quest'ultime non restano che i rifacimenti e copie grossolane – come quella di *Una donna nuda con Alessandro* (Louvre, 8705), non più indicativa della stampa dal monogramma J. V. o dello schizzo parziale (Louvre 8586) menzionati dal Dimier –, i quali niente possono suggerire degli originali.

Talestri (Louvre 8527) (fig. 258) è poi chiarissimamente incline a quella seconda fase romana del Pippi, più manierata e preziosistica [1]), di cui resta valido esempio la Sala di Costantino. Francesco ne placa gli arrovellati svolazzi, ne elimina gli innumerevoli parallelismi (pei quali si rinvia alla parata, nell'*Allocuzione*, delle gambe dei portainsegna), proteso ad un più languido, più intimo narrare. Le luci programmatiche della precedente *Mascherata*, le sue forzature chiaroscurali cedono ad una tenue sanguigna che stempera ogni accentuazione volgare in aristocratiche agghindature guerresche.

Inflessioni ponderate, cui facevano degno riscontro, nella stessa Camera, le inquadrature a stucco ancor sussistenti (e, a differenza degli affreschi, in buono stato), certo le più importanti decorazioni rimasteci del Bolognese. Il ricordo delle *Vergini* della Steccata e dei loro disegni preparatorî – già da noi notato in *Ercole e Onfale* – vi interviene vivissimo, ma trasfigurato, insieme agli evidenti suggerimenti rosseschi, su un piano eminentemente aulico. Una prima stesura dell'ornamentazione, leggibile a nostro avviso in un disegno del Louvre (Coll. His de la Salle 100) [2]) (fig. 266), tradisce più apertamente della redazione stuccata le ispirazioni e gli intenti dell'artista. Il nudo lentamente ritmato, in una pacata ondulazione che dalla gamba flessuosa sale alle braccia, di cui l'una, appoggiata al cartiglio, sembra propagare la propria cadenza alla figura che sul lato opposto deve corrispondergli, vanta una chiara e stretta parentela col Mazzola. Francesco ne riprende l'invenzione basilare con limitato respiro, fermando, nel braccio abbandonato lungo il corpo, una più ariosa fantasia; riduzioni che nella versione finale (fig. 264) hanno conseguito una meno felice, anche se più personale caratterizzazione: i nudi snelliti, allungati, soppresso ogni legame di continuità, volgono ad un accento definitivamente statico. Prevale una preziosità monotona, un affinamento episodico (gambe e torsi esili, nobili positure, il giuoco moderato delle braccia), che si distinguono, nella loro decadente intonazione, e dalla impetuosa, serena classicità della volta della Steccata e dalle sospese, dinamiche impostazioni dei nudi della Galleria di Francesco I. Così i cartigli, i cuoi, i festoni e i putti, la cui implicazione risente del Fiorentino, tendono ad un'aurea fissità, alieni come sono non solo dalla fantasiosa intelaiatura del grande modello, tutto un groviglio di trapassi e richiami, ma perfino dall'opposizione di superfici liscie e chiaroscurate, ancora visibile nello schizzo. Gli stucchi della Camera di Madame d'Étampes costituiscono dunque, nella ripresa stilistica che siamo andati delineando – libera da un influsso esclusivo e dovuta soprattutto all'esaurirsi della nociva esperienza mantovana –, uno dei punti di arrivo. Tra gli estremi delle precedenti bravate e di questo esangue neoclassicismo vi è tuttavia, per il Bolognese, la possibilità di una soluzione più positiva. La vedremo nascere nella Galleria di Ulisse, l'opera sua più vasta ed impegnativa.

Un'impresa che durò ben trent'anni (1541-70) e nella quale convergono i vari filoni dell'espressione primaticciana: dagli scorci virtuosissimi di puro stampo mantovano, che già abbiamo esemplificati – certo le composizioni più giovanili di tutto l'ambiente –, a più meditate e riuscite creazioni. L'impronta romana preponderante nella intera spartizione decorativa [3]) e riferibile – per quanto si può giudicare dalle descrizioni e dalle stampe – alle Logge di Raffaello e a Villa Madama, si estende a disegni assai interessanti, che con-

[1]) Giustamente distinta dal HARTT (*op. cit.*, p. 73).

[2]) Che il DIMIER nega giustamente al Rosso (*1900*, p. 484), ma a torto, ci sembra, considera copia di un allievo del Primaticcio, forse del Miniato. Il segno sicuro, anche se talvolta troppo netto, ci pare assai affine a quello di originali come *Venere e Cupido* o *Vertumno e Pomona*, entrambi a Chantilly (Cat. ms. 135).

[3]) Per una particolareggiata ricostruzione dell'ambiente della Galleria, distrutta nel 1736 sotto Luigi XV, vedi DIMIER *1900*, pp. 92 sgg. e 289 sgg.; *1928*, p. 25 sgg. Come nelle Logge Vaticane, la volta era divisa in scomparti (15) distinti, in ognuno dei quali prevaleva un pannello affrescato centrale, coronato da pannelli minori e da grottesche. Più indeterminabile la disposizione delle decorazioni parietali: vi campeggiavano certo i 58 episodi della vita di Ulisse, alternati a 5 caminetti (uno sulla parete di fondo e 4 affrontati sui lati lunghi) e inquadrati da trofei; lo zoccolo era in legno.

tribuiscono a meglio definire il rinato impegno stilistico cui già abbiamo accennato. In *Venere e Cupido* e *Vertumno e Pomona* [1]) la retorica calligrafica ostentazione della Sala di Psiche (del resto già in parte attenuata nel *Sole nel segno del Leone*, Albertina 8) [2]) cede ad una nuova grazia mitologica, ad una vivacità che ricorda le *Storie di Psiche* alla Farnesina. I putti agili e intraprendenti, gli scorci moderati, le positure, malgrado qualche incertezza, nobili e serene di Venere e Pomona, sono sufficienti a provare, come già in *Alessandro e Talestri*, un fruttuoso mutamento d'indirizzo. Le lumeggiature biaccate, i contorni ancora indecisi si essenzializzano in schizzi come *Il Plata* e soprattutto *Il Nilo* [3]), la cui stizzosa capigliatura e la maschera ghignantegli a fianco seguono felicemente l'incitamento del Rosso ad acuminare con insaziabile lena il dettaglio espressivo [4]).

Ma sono accenti sporadici, che si fonderanno poi in virtù, ci sembra, di un'affine ma più congeniale ispirazione, quella del Mazzola. In due disegni per le decorazioni dei Bagni [5]), contemporanee alla Galleria (1541-47), Francesco rivela come il Parmigianino – ancora una volta ricordato negli affreschi di Fontanellato – lo esorti ad una eleganza non più episodicamente accentrata ma soffusa e coerente, estesa dai nudi (certo duri e poveri nei confronti degli originali) agli accessori (si vedano i cani, la grotta e la divinità fluviale

[1]) DIMIER *1928*, tavv. XXII-XXIII.

[2]) DIMIER *1928*, tav. XXI.

[3]) Entrambi all'École des Beaux-Arts (cfr. DIMIER *1900*, p. 445, e *1928*, tavv. XXIV-XXV).

[4]) Riflessi del Rosso sono anche evidenti in alcuni figurini della cosiddetta *Mascherata* al Gabinetto dei Disegni del Museo Nazionale di Stoccolma, una serie di 25 schizzi per le decorazioni e i costumi di una festa (Cat. ms. 847-76, Collez. Grozat), che il loro singolare carattere rende difficilmente databili. Il DIMIER li crede a ragione opera matura dell'artista, forse compiuta nell'ultimo decennio della sua attività (*1900*, p. 381), opinione seguita anche da H. CONESTOCK (*Designs for stage scenery*, in « Connoisseur », XCIV [1934], p. 304 sgg.) e da A. BEIJER (*XVI-XVIII century theatrical designs at the National Museum*, in « Gaz. des Beaux-Arts », 1945, II, p. 217 sgg.). Nella *Parca* seduta sulla tartaruga (862), ad esempio, l'artista cerca chiaramente di adeguarsi a modelli del Fiorentino, quale la *Maschera* della Biblioteca Nazionale di Parigi (B. 5, format 3, Réserve p. 26): accentua la infioccata capigliatura, cerca di muovere la veste, ostenta la conocchia, ma il tutto resta attaccato ad un filo burattinesco che si tradisce troppo facilmente. Ancora una volta il nostro giudizio stilistico dissente da quello del DIMIER (*1900*, p. 188): anche in questo genere particolare, a differenza dello studioso francese, crediamo il Rosso poeta originale e novatore, Francesco erudito e cortigianamente piacevole, ma recettivo. Lo stanno a confermare un *Saturno* (858) ed un *Satiro* (873 ?), che volgono ad inflessioni mantovane oltre che rossesche, un *Guerriero* sopra un carro (856) ed un altro cavalcante un cigno (851), che sembrano accoppiare vecchi suggerimenti di Giulio con nuovi di Niccolò dell'Abate.

[5]) Oggi distrutte (cfr. DIMIER *1900*, p. 279 sg.). I disegni sono l'uno *Diana al bagno con le ninfe* (Louvre, 8521) (fig. 23), l'altro un *Dio fluviale* (British Museum, Malcolm Coll. 234) [DIMIER, *Histoire de la peinture française*, cit., tav. XXXII]. Un terzo schizzo, *Calisto colpita da Giunone e mutata in orsa* (Louvre 8682) – forse, come accenna anche il DIMIER (*1900*, p. 443), una copia – si presenta meno leggibile e significativo.

Affini alla *Diana al bagno* sono due dipinti a ragione avvicinati al Primaticcio, che integrano gli stilemi fornitici dai disegni di questo periodo, senza tuttavia rivelarne, per quanto possiamo giudicare dalle riproduzioni fotografiche, dei nuovi. Lo *Svenimento di Elena* della Collez. Pembroke a Wilton House, segnalato dal DIMIER (*Deux tableaux du Primatice*, in « Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français », XX [1926], p. 148 sg.; *Le Primatice*, 1928, p. 45, tav. XXXV) – una delle poche tavole che resistano all'attribuzione e non la respingano nella anonima convenzionalità della Scuola di Fontainebleau –, è probabilmente anteriore alla Sala da Ballo, come suggerisce il suo ibridismo, assai più incerto tra il Pippi e il Mazzola che non nei due schizzi per le lunette dei Bagni. Le divincolate dee sulla sinistra, le rachitiche figure sulla destra, i putti più mazzoleschi che spuntano in primo piano sono fatti culturali ancora scissi e ingarbugliati, che denotano una palese inesperienza. Più matura la *Venere con Eroti* della collez. Mapelli Mozzi a Ponte San Pietro, giustamente affiancata dall'ARSLAN alle opere compiute da Francesco tra il 1540 e il '50 (*Contributi a Ercole de Roberti, Parmigianino, Primaticcio*, in « Emporium », LIII [1947], vol. CV, n. 626, p. 65 sgg.). La immobilità dei nudi del disegno del Louvre sopra citato si riflette in questa aristocratica figura contornata da putti rosseschi e inquadrata da acconci attributi cortigiani (si pensi al precedente disegno per la *Danae*), quasi preludente nella armoniosa, meditata articolazione delle braccia ai disegni per la Galleria di Enrico II.

Preannunci che si ritrovano in un altro dipinto tradizionalmente attribuito al Primaticcio (cfr. G. WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, London, 1854, III, p. 322) ed a lui confermato, a ragione, anche dal DIMIER (*opp. citt.*, ll. cc.), l'*Ulisse e Penelope*, già a Howard Castle ed ora nella collez. Wildenstein di New York (DIMIER *1928*, tav. XXXVI). Le due figure sedute tentano un accordo che troveremo evoluto solo nei disegni per la Sala da Ballo – nella numerosa serie dei *Due vegliardi*, ad es. –, non superando per ora l'impacciato panneggiare dei già menzionati *Vertumno e Pomona* e *Venere e Cupido* e componendo una curiosa archeologia mazzolesca (si notino le teste e le braccia, non ancora sincronizzate, ma come staccate dal corpo); caratteri che attestano, traverso anche un'accurata trattazione pittorica, l'assiduo ricercare dei disegni per la Galleria di Ulisse ora ricordati. Questo di *Ulisse e Penelope* è un modulo figurativo che sembra avere avuto grande successo alla corte di Fontainebleau; sta a dimostrarlo l'*Amore e Psiche* del Fogg Museum, sorda e grossolana replica, variata solo negli accessori, che annienta la qualità più felice dell'originale, la sua timida riflessività.

nello schizzo del British Museum), tutto intonandosi senza le orridezze di Giulio Romano e le parziali acutizzazioni tratte dal Rosso [1]). Esperimenti seguiti da creazioni originali e gustose: già il *Gange* (Louvre 8530) (fig. 273), ad esempio, quale lo vediamo in un rapido schizzo preparatorio, annuncia un'articolazione, appetto al *Plata* e al *Nilo*, agile e distesa, un energico intreccio di motivi allegorici usati con fresca vena decorativa. I putti roteano attorno al cammello con fantasiosa libertà, disinvoltamente uniti ai festoni di frutta e alle insegne della divinità fluviale, non più irrigiditi o cristallizzati come gli stucchi della Camera di Madame d'Étampes; il cui gracile purismo è smentito ancor più decisamente dal *Bacco* dell'École des Beaux-Arts (fig. 267), salente un immaginario gradino e dinamico nella torsione del busto. La testa, non più anonima, puntata nel fuggevole sorriso lumeggiato di tocchi di biacca contro il chiaroscuro fondale di pampini, il putto scherzoso e i cani sommari intessono una raffinata narrativa finalmente personale. Essa implica e assorbe e persino trasfigura dati culturali prima invadenti; la preziosa pastorelleria di Fontanellato si confonde ora nel ricordo con i più classici dèi della Farnesina e con le complesse articolazioni del Rosso, tutto traducendo in un grato favoleggiare. Il nostro decadente ha infine trovato un'inflessione felice alla propria abilità, che si fa sciolta e serena.

Ne costituiranno il più proficuo sviluppo i disegni per la Sala da Ballo (1552-56), l'opera più fortunata del Bolognese, soprattutto negli episodi minori impersonati da figure isolate [2]). Una finezza agreste vi si decanta ed essenzializza; la disinvoltura narrativa di prima si assottiglia in rarefatte, purissime cristallizzazioni formali. Ogni intento allegorico o discorsivo scompare: il mitologico apparato del *Cupido con due figure* (Louvre 8541) [3]) si dilegua in brani più alti, quali la *Naiade* (Louvre 8542) (fig. 270), *Nettuno e Plutone* (Louvre 8547) [4]), *Caronte e un nocchiero* (Louvre 8545) (fig. 263), bellissime 'accademie' agili e pensose, estremi positivi di una complessa dottrina liberata nella tensione qualitativa [5]). Ogni segno, fatto sicuro e talvolta ardito, vi acquista una viva coerenza; e lumeggiature biaccate rinforzano decisamente il lieve contornare e chiaroscurare della sanguigna. Purtroppo, nella lunga carriera di Francesco questi non sono che episodi; la loro misurata poesia, fatta di cultura e riflessione, di energia e consapevolezza, si gualcisce ben presto, per non trovare più soluzione altrettanto degna. L'abilità del pittore torna frammentaria e, seppure in schizzi contemporanei, come nell'interessantissima *Disputa del pomo alle nozze di Peleo e Teti* (Windsor Castle 5975) [6]), s'impegna a fondo per risolvere una prevalente ispirazione rossesca, nelle lunette della Sala da Ballo soggiace ad un combinare sconclusionato, anche se affinato esteriormente.

[1]) Così anche nella *Carità romana* (Louvre, Coll. His de la Salle, 92), certo antecedente alla Sala da Ballo e databile a nostro avviso tra il '44 e il '52, come tutti gli altri disegni qui menzionati e ad essa affini, non tra il '47 e il '59, come vorrebbe il DIMIER *1900*, p. 445).

[2]) Il miserando restauro degli affreschi condotto da Alaux sotto Luigi Filippo non permette di valutare quest'opera che nei disegni (cfr. DIMIER (*1900*, p. 165).

[3]) DIMIER *1928*, tav. XV. Assai vicini a questo schizzo sono *Diana-Ecate con Cerbero e Amore* (Albertina, 17658), composizione destinata ad essere dipinta sul caminetto della Sala da Ballo (cfr. DIMIER *1900*, p. 451), e un *Gruppo allegorico rappresentante l'Astronomia* del Fogg Museum (622, 1927; cfr. A. MONGAN - J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of art*, Cambridge [Mass.], 1940, I, p. 85), del quale, anche se non è possibile una identificazione con gli affreschi, è certa la contemporaneità agli schizzi sopra menzionati. Un po' più tarda, ma molto affine, è pure la *Diana con cani* dell'Ermitage (Cat. ms. 5161, portef. 36, imp. 81), identificata con un pannello della Galleria di Ulisse (cfr. DIMIER *1900*, p. 467).

[4]) DIMIER *1928*, tav. XII.

[5]) Se ne possono citare altri esempi ugualmente importanti: o riferibili al ciclo della Sala da Ballo, come i *Due vegliardi* (Louvre, 8546) (DIMIER *1900*, p. 430), che hanno numerosi *pendants* – tra cui citiamo i disegni 8548 al Louvre e 5973 a Windsor (cfr. A. E. POPHAM - J. WILDE, *The italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, p. 303 sg.) –, o non identificabili con gli affreschi ma certo contemporanei, come un *Giovane seduto* (Louvre, 8543), una *Donna sedula di schiena* (Windsor, 5500; cfr. POPHAM - WILDE, *op. cit.*, p. 304, fig. 144), vicinissima alla *Naiade*, e una *Donna giacente con putti* (Louvre, 8522) (fig. 18). Quest'ultima è certo uno dei più significativi disegni di Francesco: una tenuissima sanguigna vi intesse un'arcadia soffusa, memore ancora di Fontanellato e del Te, ma decantatissima.

[6]) Cfr. POPHAM - WILDE, *op. cit.*, p. 303, tav. 104.

A ciò curiosamente contribuisce il nuovo contatto con Niccolò dell'Abate, giunto di fresco dall'Italia [1]), artista certo più dotato del Primaticcio – basta pensare agli affreschi dei palazzi Poggi e Torfanino a Bologna –, ma che non sembra avere esercitato sul suo impresario, in questa prima fase di attività francese, un'influenza soltanto positiva [2]). Se le indovinate biaccature degli ultimi disegni, frequenti ed accentuate in Niccolò, risentono forse del suo esempio, par poi riverberarsi – giusta nemesi – su Francesco l'enfasi classicistica che proprio lui, con le sue opere, doveva aver provocata nel nuovo arrivato. Mai l'Abate si era abbandonato, in Italia, allo scadentissimo formulario della cosiddetta *Continenza di Scipione* al Louvre, tradizionalmente attribuitagli. Ora, è proprio quel parmigianinismo grossolano, quella cifra in certo senso imposta al Modenese dall'ambiente di Fontainebleau, che il Bologna riprende nelle lunette della Sala da Ballo e soprattutto nel *Baccanale* di Chantilly (Cat. ms. 135) [3]). Si guardino le dee ai lati della tavola o i giovani dal mantello rotante, a sinistra in alto: col cascante piegheggiare, le agghindature e le pose, nuovi rispetto alle opere precedenti, essi ci riportano inequivocabilmente a Niccolò [4]). Dati abbateschi presenti pur nella *Cerere* di Chantilly (Cat. ms. 135) [5]) e nel *Concerto* dell'Albertina (n. 31) [6]) e definibili nel loro complicato rapporto grazie soprattutto ad una libera copia dell'*Apollo* della Sala da Ballo, tracciata dallo stesso Niccolò (Albertina 9) [7]) (fig. 275), la quale, mentre rafforza le nostre affermazioni, mette in luce le inclinazioni diverse dei due pittori. Francesco, infatti, ricuperando da Niccolò motivi enfaticizzati, li tratta, ancora una volta, da purista; il suo scrupolo espressivo è in certo senso il suo virtuosistico pregio, ma anche una condanna, in quanto lo porta

[1]) Si trovava in Francia già nel 1552, dove era giunto poco prima (cfr. G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti*, Modena, 1786, p. 17).

[2]) Il rapporto stilistico tra Niccolò dell'Abate e il Primaticcio in Francia è problema tuttora da risolvere, anzi non ancora individuato nella sua complessa fisionomia. Giustamente il DIMIER (*1900*, p. 162 sgg.) denunziò la vaghezza della tesi del Reiset, che considerava Niccolò esecutore di tutte le opere del Primaticcio, senza però determinare il valore di tale collaborazione (cfr. REISET, *op. cit.*, pp. 193 sgg., 266 sgg.). Genericità che nemmeno lo stesso Dimier è riuscito, in fondo, a superare; precisate infatti le imprese in cui i due artisti operarono realmente insieme, l'uno progettando e l'altro eseguendo (la Sala da Ballo, la Galleria di Ulisse dal 1559 in poi e la Cappella dei Guisa), lo studioso francese crea un disvalore fittizio tra le due personalità, che non risponde alla riprova dei fatti. Niccolò diviene un puro e semplice divulgatore: egli « fut de cette espèce d'artistes qui font beaucoup pour la gloire d'une école, parce qu'avec des pensées communes ils ont un tour de main aisé et spirituel, propre à multiplier sans fin les échantillons d'un même style et à donner comme la monnaie des maîtres.... Les grâces de Niccolò sont apprises et son dessin est convenu, mais quelle sûreté et quelle adresse! quelle promptitude à reproduire ces contrastes, à jeter ces raccourcis, à marquer ces contours ductiles, qu'il semble qu'on voit naître sous sa main, tant la plume a de mouvement et d'aisance » (*1900*, p. 174); un divulgatore utile ma senza opinioni personali, la cui unica caratteristica sarebbe la predilezione per i paesaggi. Constatazioni che sorprendono, soprattutto considerando le opere italiane del Modenese, quelle appunto che il Dimier ha lasciato fuori del conto e che turbano la validità del suo risultato. Studi più recenti le hanno messe nel giusto valore e, rivendicando la loro originale poesia, il particolare accento favoloso felicemente scaturito da suggestioni parmigianinesche, nordiche e dossesche, hanno notato una decadenza dell'artista in Francia, motivabile con l'influenza negativa del Primaticcio (cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 6 [1933], p. 609 sg.; E. BODMER, *Il Correggio e gli Emiliani*, Novara, 1943, p. XXXV); determinazioni, come si vede, importanti e suscettibili di ulteriore sviluppo. Ma se evidente risulta l'influsso negativo del Bolognese su Niccolò, e curiosamente ce lo riprovano proprio le opere di Francesco che ne accusano a loro volta il riflesso, pure io credo che in un secondo tempo l'Abate abbia superata questa crisi e sia tornato alle sue fantasie; ce lo mostra il *Ratto di Proserpina*, già nella Collezione del Duca di Southerland ed ora al Louvre, e meglio ce lo dimostrerebbe uno studio approfondito dei numerosi disegni, che li datasse definitivamente. Ipotesi, la nostra, che sembra trovare conferma, come vedremo in seguito, in schizzi più tardi di Francesco (intorno al 1560) dove si affacciano accenti abbateschi affini al Palazzo Poggi, ma probabilmente ispirati (dato che il Primaticcio non venne in Italia che precedentemente, nel 1540 e nel 1546, e posteriormente nel 1563) da opere francesi di Niccolò, le quali denunzierebbero appunto una ripresa di quella sua vena felice.

[3]) DIMIER *1928*, tav. X.

[4]) E non solo al Niccolò della *Continenza di Scipione*, ma anche a quello degli studi per un'*Adorazione dei Magi* (Louvre, 5830) ed una *Decorazione murale* (Louvre, R. F. 570).

[5]) DIMIER *1928*, tav. XI.

[6]) Il DIMIER (*1900*, p. 454) crede, a torto, questo disegno un originale, contrariamente al Wickhoff che lo ritiene una copia; copia assai più significativa del deturpato affresco, della quale esiste al Louvre anche una versione dipinta (DIMIER *1900*, p. 477), erroneamente sopravalutata da alcuni studiosi e reputata di mano del Primaticcio (cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 5, p. 801 sg.; MEDEA, *op. cit.*, p. 93).

[7]) Di questo disegno esistono molte repliche: al Louvre, a Windsor, all'Ermitage, ecc. (cfr. DIMIER *1900*, p. 480, e POPHAM – WILDE, *op. cit.*, p. 184).

ad estenuare anzichè ricreare le suggestioni – e suggestioni, in questo caso, di ritorno –, mentre l'estro meno affinato ma più unitario dell'Abate, evidente nella stessa spiritosa intelaiatura di questa variazione personale, già prevede una catarsi impossibile al suo conterraneo. Caratteri su cui ci par lecito fondare un'ipotesi circa l'esecuzione della Sala da Ballo, condotta da Niccolò ed oggi illeggibile negli affreschi: è probabile che egli rispettasse i fissi schemi del Maestro (ce lo dimostra la disposizione complessiva, tuttora invariata), rinunciando a più fantasiose, personali divagazioni, ma, così frenato, ne diluisse al tempo stesso la decantata qualità.

I virtuosismi degli studi per le lunette, sui quali l'influenza di Niccolò dell'Abate non pesa in modo esclusivo, trovano nella Galleria di Ulisse e in schizzi affini, tutti databili verso il 1560, una più accentuata applicazione. Gli scorci per le volte si popolano di compiaciute esibizioni, gareggiano in maestria con quelli del Te e ostentano perfino il ricordo della Sistina (vedi *Le Ore intorno al Sole*, Louvre 8519) [1]. Carri aerei, cavalli volanti, enfatiche divinità aspirano ad una tensione tutta esteriore [2]. Parimenti gli episodi parietali si complicano di inscenature raffaellesche (le quinte architettoniche laterali con la fuga centrale: vedi *Ulisse uccide i pretendenti*, Albertina 24) [3], di giganteschi attori, di gruppi aggrovigliati e movimentati con invariabile fissità. Bravure alla Parmigianino, alla Michelangiolo, alla Giulio Romano si combinano docilmente nel pretensioso intento – quello del Vestibolo della Porta Dorata, ripreso ora su di un piano più maturo ma non più probante – di figurare concitate istorie a sbalordimento dello spettatore. La fine sanguigna delle lunette della Sala da Ballo, il loro scombinato purismo [4] cedono il campo ad un più contrastato linguaggio calcato di ombre e di luci, dove la biacca non sfuma più, tesa ad una saputa gradazione, il particolare, anzi ripassa quello più atto a provocare un'intonazione orrida (vedi *I compagni di Ulisse rubano i buoi del Sole*, Albertina 23) [5].

Retorica di un melodramma ingenuo e coscienzioso, epica fredda e gesticolante di un purista che forza la propria abilità su un piano estraneo alla propria vena, unicamente felice in pacate, episodiche decantazioni; formalismo contro natura, ancora una volta non definitivo, giacchè il Primaticcio, all'estremo della sua attività, sembra volgere – come già dopo gli eccessi giovanili – a più connaturali inflessioni. Punto di riferimento importantissimo ne è anche in questo caso, come per la Sala da Ballo, un'impresa marginale e parallela alla Galleria di Ulisse, la decorazione della Cappella dei Guisa (c. 1560) [6].

Se i disegni per il soffitto – *Il Padre Eterno in gloria* (Louvre 8510) (fig. 276) e *Gli angeli indicano la stella dei Magi* (Chantilly, Cat. ms. 135) [7] – concordano pienamente con le opere precedenti nel roteare degli evoluzionistici nudi buonarrotiani [8], le copie e gli schizzi

[1] Dimier *1928*, tav. XIX.

[2] Ben visibile anche in un disegno vicinissimo e certo contemporaneo al precedente, *Apollo e Diana sui loro carri, circondati da gran numero di figure* (Louvre, 8518) (fig. 24) (cfr. Dimier, *Un plafond détruit du Primatice*, in « La chronique des arts et de la curiosité », 1896, p. 162), e, in scala ridotta, in *Calisto mutata in orsa* (Louvre, 8536), in *Saturno che divora i figli* (Louvre, 8514), in *Pan portato sulle nuvole* e in una *Donna in trono con un ramo in mano* (entrambi al Louvre, 8563).

[3] Dimier *1928*, tav. XXX.

[4] Purismo che si fa estenuante in alcuni episodi isolati e probabilmente contemporanei. *Ila e le ninfe* (Louvre, 8523) (fig. 21), ad esempio, modella sul piano raffinatissimo degli studi per le divinità isolate della Sala da Ballo la cultura mantovana del Te, volgendola ad un curioso « liberty » cinquecentesco, mentre una *Donna seduta con putti ai piedi* (Louvre, 8513) (fig. 14) riprende l'atmosfera magica di disegni del Rosso quale l'*Incantesimo di una strega* (École des Beaux-Arts, Coll. Masson 172), ma l'addolcisce in un diffuso e velato lirismo.

[5] Dimier *1928*, tav. XXIX.

[6] Completamente scomparsa. Mantengo la data del 1560 circa, proposta in un primo tempo dal Dimier (*1900*, p. 324) e poi anticipata al 1555 (*1928*, p. 98), perchè anche secondo i documenti rinvenuti da Ch. Samaran (*Le Primatice et les Guises*, in « Études italiennes », III [1921], p. 129 sgg.) i lavori di muratura erano ancora in corso alla fine di questo anno e avevano tutta l'apparenza di procedere assai lentamente.

[7] Dimier *1928*, tav. XXXIII.

[8] Vedi anche uno schizzo molto affine, al Louvre, *Geni e dee volanti* (8539), che sembra quasi una prima versione di questa composizione.

che ci restano dell'*Adorazione* e del *Corteggio dei Magi* mostrano accenti nuovi [1]. Figure allungate e amplificate da vesti generose cercano individualmente una placida, favolosa narrativa, non più ostentata o frammentaria, ma coordinante con garbo ispirazioni diverse. Il ricordo del Rosso (i grandi mantelli spiegazzati) [2], quello del Pippi (la disposizione che riecheggia i Trionfi del Te) si fondono in una piacevole discorsività esotica, disinvoltamente ambientata da animali africani [3], quale possiamo vedere anche in un disegno certo contemporaneo, *Rebecca ed Eliezer* (Louvre 8511) (fig. 278). Le alte teste dei cammelli che assecondano la dolce ondulazione dei protagonisti, abilmente adeguata al limite ovale della composizione, e la nervosa trattazione della biacca, ridivenuta graduata e soffusa, sono caratteri che denunciano una ripresa stilistica, pari a fortunati antecedenti come il *Bacco* della Galleria di Ulisse.

Singolari e inaspettati, in tale intimismo decorativo, gli accenti affatto nuovi di un'eleganza gentilomesca, degna erede dei giuochi abbateschi in Palazzo Poggi. Un aristocratico giovinetto gira, nell'*Adorazione*, il suo coronato cappello; gli risponde, nel *Corteggio*, l'agghindatissimo Mago porgente una coppa celliniana e, più inaspettato di tutti, il gran Re moro nei grandi stivali, seguito dal paggio impeccabile. Particolari che la copia del Diepenbeck (tratta dal dipinto) potrebbe anche attribuire all'esecutore Niccolò se non vi fossero corrispondenze dirette in disegni originali di Francesco [4], che ci autorizzano a constatare, rispetto alle lunette della Sala da Ballo, un nuovo e più fruttuoso influsso dell'Abate [5].

Queste divagazioni salottiere, probabilmente tracciate (per quanto si può vedere dallo schizzo di Torino e dalle copie di Francoforte) con la raffinatezza vigorosa dei migliori brani dell'artista (le rustiche divinità della Sala da Ballo), erano destinate a una rarefazione stilistica più intensa, ad un virtuosismo più rigoroso. *Minerva che abbellisce Ulisse* (fig. 271) ne resta uno degli esempi più validi: vi concorre tutta la cultura dell'artista, preoccupato di sfondi decorosi, di un cerimoniale svenevole, di acconce eleganze, espresse con segno sottilissimo e quasi trasparente; vi regna una sublimazione monotona, in nome della quale Francesco sforza nuovamente i suoi mezzi verso una retorica non più melodrammatica ma liminare [6].

Mèta del resto agognata e duramente perseguita dal Primaticcio, ultimo suo ten-

[1] Dell'*Adorazione* è stato pubblicato ultimamente un interessante studio complessivo dal Bertini nel citato catalogo dei *Disegni italiani alla Biblioteca reale di Torino* (p. 22), il quale viene così ad integrare le copie del Diepenbeck all'Istituto Staedel di Francoforte, finora uniche testimonianze conosciute e che tali rimangono per il *Corteggio dei Magi* (cfr. Dimier *1900*, p. 475 sg.; *1928*, tav. XXXV, e Ch. Samaran, *La chapelle de l'Hôtel de Guise*, in « Gaz. des Beaux-Arts », 1921, II, p. 331 sgg.).

[2] Di cui esiste un antecedente in uno studio per la Galleria di Ulisse, un *Sacrificio* segnalato dal Dimier (*Tableaux qui passent*, in « Beaux-Arts », VII [1930], 5, p. 19) e venduto a Parigi insieme ad un'*Estate*, anch'essa rossesca e databile tra il '40 e il '50.

[3] Discorsività che ha un precedente più aulico nel disegno per il bassorilievo della tomba dei Guisa (1550-52) (Louvre, 8580). Affini ad esso segnaliamo due schizzi di *Figure ammantate*, al Louvre (8589 e 8824).

[4] Esempio probantissimo ne è *Minerva che abbellisce Ulisse*, al Museo di Stoccolma (Collez. Crozat, 834).

[5] Presente anche, del resto, in particolari meno importanti, come l'ampio insistito roteare delle vesti della Madonna e degli altri personaggi. Influenza, questa dell'Abate, che, come già abbiamo accennato, ci sembra connessa ad una ripresa da parte di Niccolò, in Francia, dei suoi più felici motivi italiani; i quali larvatamente tornano, ad es., nel famoso *Ritrovamento di Mosè* (Louvre, 153), in quella felice apertura paesistica e nelle classicistiche gentildonne in primo piano. Si veda anche la bella *Figura allegorica*, di cui esistono due versioni, una all'École des Beaux-Arts (Cat. 1935, n. 100) e una nella Collezione di L. Lyons a Glasgow, oltre una replica a Windsor (cfr. Popham - Wilde, *op. cit.*, p. 184).

[6] Che è evidente anche in *Ulisse condanna le schiave di Penelope alla morte* (Stoccolma, 832), più sensibile tuttavia al Pippi di Roma e al Mazzola. A Niccolò e non al Primaticcio può riferirsi, semmai, un *Ritratto femminile* segnalato e riprodotto nell' « Art-News » (*The Schiff & Other Collections in the Auction Room*, XXXVII [1939], n. 27, p. 19) sotto il nome del Bolognese. L'incognita dama, trattata con un pennello spiritoso che insiste sul velo, sui capelli, sul gioiello, arguta nelle sottolineature fisionomiche, niente ha che fare con le superfici liscie, morbide, spianate dei rari dipinti di Francesco, col diffuso pittoricismo, ad esempio, del mazzolesco *Autoritratto* degli Uffizi, a lui tradizionalmente attribuito (cfr. anche Frati, *op. cit.*, p. 340). Il dipinto americano palesa una tensione ed una attenzione ai particolari, estranee al sommario e uniforme Primaticcio e piuttosto affini agli affreschi di Palazzo Poggi o al *Ritratto* abbatesco della Galleria del Prado.

tativo di attuare un'ideale perfezione formale. Ideale fondamentalmente accademico – come ci ha rivelato la concreta analisi delle opere –, che, traendo ispirazione costante dall'esperienza altrui, non l'intona in un proprio mondo poetico, ma la echeggia ora con limitante misura, ora con negative accentuazioni. Così facendo Francesco assume il singolare stimma di un bifronte decadentismo, vòlto, a seconda dei dati figurativi da cui parte, alla più volgare ostentazione o alla più pura decantazione; estremi solo apparentemente contrastanti, più volte toccati nella sua attività. Alle bravate mantovane del Vestibolo della Porta Dorata vedemmo contrapporsi il neoclassicismo delle cariatidi plasticate nella Camera di Madame d'Étampes, memori della Steccata; e, in una fase più evoluta, le pompe di alcuni studi per la Galleria di Ulisse cedere il campo, in disegni di Stoccolma, ad un rarefatto virtuosismo. Estremi, si badi, della destrezza e della debolezza poetica del Bologna, sopraffatti da un traboccante compiacimento espressivo – sia che egli si dia a volgari esercitazioni aeree, sia che indulga a diafane figurazioni di corte – e livellanti più serie possibilità. Molto più interessano, infatti, i momenti di trapasso, quando il ricordo dell'espressione altrui stimola l'artista ora ad una reazione moderante (come nelle decorazioni della Camera del Re), ora ad una spontanea sensibilizzazione (come nella *Fucina di Vulcano*, nel *Nilo* e nel primo schizzo per gli stucchi della Camera di Madame d'Étampes); aspetti di una freschezza ignota ai suddetti traguardi. Ed anche più plausibili sono i rari momenti di elegante, spigliata narrazione decorativa, come il *Bacco* della Galleria di Ulisse o i figurini del *Corteggio dei Magi* o *Rebecca ed Eliezer*, e soprattutto quelle energiche e lievissime cristallizzazioni stilistiche che abbiamo viste nelle divinità isolate della Sala da Ballo. In esse, veramente immuni da ogni rispetto esteriore, cultura e abilità si fondono in un vigoroso ed essenziale ' purismo '.

Un purismo dunque, quello del Primaticcio, fondamentalmente costante seppur suscettibile di esiti diversi; più negativo quando si fa più assoluto e fine a se stesso. Un purismo che nella sua lenta maturazione formale si apre sempre meno ad episodiche liberazioni, giungendo così ad un esaurimento volontario e coerente, ad un suicidio che non poteva mancare.

III.

L'opera del Primaticcio in Francia non si restrinse, come ampiamente ha documentato il Dimier, alle grandi decorazioni di interni [1]). Francesco ebbe, soprattutto negli ultimi anni della sua vita, una vasta attività direttiva e incarichi diversi [2]), alcuni anche di carattere architettonico.

Impossibile è determinare se l'esterno della Grotta dei Pini (1453) [3]) in bugnato rustico, a tre arcate intramezzate da giganti che affiorano dai pilastri – opera eseguita certo da un francese, ma su schema italiano –, risenta di un suo suggerimento, tanto più che proprio in quegli anni si trovava alla corte di Fontainebleau un nostro architetto, il Serlio, assai più ricco di esperienza [4]). Arduo è anche stabilire, in base alle stampe e ai documenti che restano sulla famosa Grotta di Meudon (1553-57) [1]), se Francesco vi ebbe un intervento più che decorativo [2]). Ma tali interrogativi, tuttora insolubili, non investono altre opere, la cui paternità si presenta invece sicura [3]).

Per la Tomba dei Guisa (1550-52), oggi scomposta, esistono due progetti assai interessanti che l'artista poi combinò nell'esecuzione [4]). L'uno (Louvre 8580) (fig. 277) ricalca un modello mantovano, quello della tomba di Pietro Strozzi probabilmente disegnata da Giulio Romano [5]): quattro pittoriche cariatidi, poggiate su di un alto basamento, sostengono una trabeazione su cui verisimilmente gravava il sarcofago del defunto. Trattate con quel prezioso chiaroscuro che abbiamo notato nei disegni per la Sala da Ballo, benchè più rigide, si presentano come aulico *pendant* delle dee, ad esempio, sui margini del *Baccanale* ed instaurano un felicissimo modulo statuario destinato a grande successo [6]). Più architettonico il secondo progetto (Louvre 8579) [7]), uno schizzo tracciato in fretta. L'insegnamento del Serlio (la parete di fondo nettamente scandita da lesene) si adegua al tradizionale schema tombale a due piani, quello dei giacenti e quello degli oranti (si veda la contemporanea tomba di Francesco I del Delorme, a sua volta collegabile a quella di Luigi XII) [8]), riuscendo ad una congiuntura di motivi diversi un po' affastellata e posticcia. Così le Virtù sembrano rispettare le regole iconografiche delle tombe francesi pur accettando un'impronta abbatesca, visibile nelle ampie e mosse gonne, nelle pose leggermente inclinate, nel disinvolto allegorismo.

Incertezze del tutto fuse nella neoclassica Tomba di Enrico II, mirabilmente modellata nella parte statuaria da Germain Pilon [9]). L'angoluto basamento, le purissime

[1]) Tra le decorazioni compiute in provincia ricordiamo gli affreschi della volta della Cappella di Châlis, ancora esistenti ma completamente deturpati dal restauro (Dimier *1900*, p. 387).

[2]) Il Primaticcio fornì infatti disegni per smalti ed arazzi (cfr. Dimier *1900*, pp. 110 sgg., 381 sgg.) e perfino per un libro di medicina (Dimier *1928*, p. 23).

[3]) Dimier *1928*, tav. L.

[4]) La Grotta dei Pini, probabilmente eseguita da Pierre Chambige (cfr. F. Gebelin, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, p. 100), è sempre stata contesa tra questi due italiani; il Dimier (*1900*, pp. 76 e 383) sembra in un primo tempo incline per il Primaticcio, ma più tardi (*Fontainebleau*, Paris, 1908, p. 31) preferisce attribuirla al Serlio, per tornare poi (*1928*, p. 22) alla prima ipotesi. Anche il Gebelin (*op. cit.*, loc. cit.) la riferisce al Serlio, e così la Medea (*op. cit.*, p. 74), che gli affianca il Vignola; ma P. Du Colombier - P. D'Espezel (*Le sixième livre retrouvé de Serlio et l'architecture française de la Renaissance*, in « Gaz. des Beaux-Arts », 1934, II, p. 49) notano giustamente che, mentre Sebastiano parla, appunto nel libro VI, di alcuni suoi progetti per Fontainebleau (come il Padiglione dei Bagni), non accenna minimamente a questa grotta, il cui schema convenzionale e l'esecuzione grossolana non ci consentono, del resto, che ipotesi generiche. Un italiano, e probabilmente il Serlio, fornì certo dei consigli, ma di essi non si può dare alcuna precisazione, tanto meno conseguibile in un'opera di scarso rilievo.

[1]) Distrutta dal Delfino, figlio di Luigi XIV. Di quest'opera, lodata tra gli altri anche dal Vasari e da Ronsard, non restano che le vaghe descrizioni degli scrittori e delle stampe (cfr. Dimier *1900*, p. 324), in base alle quali non si può certo sentenziare in merito a due diverse attribuzioni: quella tradizionale al Delorme, seguita in un primo tempo anche dal Dimier (*1900*, p. 169), e quella del Samaran (*op. cit.*, pp. 130 sgg., 192) al Primaticcio, accettata infine anche dal benemerito studioso del Bolognese (*1928*, p. 61). Le stampe di Israel Silvestre, nonostante le loro discordanti redazioni (si confronti quella pubblicata dal Samaran, *op. cit.*, p. 189, con quella pubblicata dal Dimier *1928*, tav. LIII), palesano un evidente italianismo, anzi delle affinità col Palazzo del Te (si guardino il greve loggiato e le superiori colonne rustiche); italianismo che, d'altra parte, il semplice documento pubblicato dal Samaran – una lettera primaticciana del 1553-54, in cui si parla più di decorazioni che di strutture – non vale ad attribuire a Francesco, quando lo stesso Vasari, vagamente informato sui particolari ma non sull'essenziale, parla unicamente di ornamentazione (VII, p. 411 sgg.).

[2]) Parimenti arbitrario ci sembra assegnare al Primaticcio, come fanno il Samaran (*op. cit.*, p. 133) e il Dimier (*1928*, p. 62), una parte direttiva nei lavori dell'Hôtel de Guise a Parigi, in base ad un'altra lettera del pittore del 1555, in cui si parla di una sorveglianza relativa all'ornamentazione pittorica e non di una iniziativa architettonica; tanto più che le poche parti originali della costruzione oggi rimaste non consentono una riprova stilistica.

[3]) Interrogativi non esistono più per il Castello di Ancy-le-Franc, prima dato comunemente al Primaticcio senza prove (cfr. Dimier *1900*, p. 83 sg.; *1928*, p. 61) e convincentemente attribuito al Serlio dal Gebelin (*op. cit.*, p. 39 sgg.); opinione confermata dalla Medea, che ricorda anche il Vignola (*op. cit.*, loc. cit.), e da Du Colombier e D'Espezel (*op. cit.*, p. 53 sgg.), seppure con qualche variante, nonchè dal Venturi (*op. cit.*, XI, I [1938], p. 462 sgg.).

[4]) La tomba si trovava originariamente nella Cappella di Saint-Laurent al castello di Joinville en Vallage e fu scomposta negli anni della Rivoluzione; due *Virtù* eseguite da Domenico Fiorentino sono all'Hôtel de Ville di Joinville, i bassorilievi parte al Louvre, parte al museo di Chaumont, parte al cimitero di Joinville e presso privati. Per tali notizie e la ricostruzione del monumento si veda Dimier *1900*, p. 334 sgg.

[5]) Tomba oggi frammentaria, che si trova in Sant'Andrea di Mantova, dove è stata trasferita da San Domenico.

[6]) Lo stesso che sarà ripreso, ad esempio, nelle bellissime *Tre Grazie* del monumento per il cuore di Enrico II (1560-63), al Louvre, scolpite da Germain Pilon.

[7]) Dimier *1928*, tav. XLVI.

[8]) Entrambe a Saint-Denis. Tra i monumenti funebri ideati dal Primaticcio il Dimier (*1900*, p. 345 sgg.) ricorda anche quello per il cuore di Francesco II (1562-67), costituito da una colonna funeraria sul cui piedistallo dovevano posare tre figure: un genio scrivente e due putti, figure poi sostituite con tre putti già eseguiti da Ponce per la tomba di Francesco I.

[9]) La tomba di Enrico II si trova a Saint-Denis. L'intervento di Pilon vi ha una parte di primo piano: vigoroso ed essenziale, esso rinsangua le decadenti ideazioni di Francesco; intervento su cui vorremmo richiamare l'attenzione degli studiosi francesi, che troppo spesso svalutano le doti di questo grandissimo artista

colonne accoppiate agli angoli (accorto fondale chiaroscurato per le statue), le graduate aperture (su tutti i lati) preziosamente inquadrate e atte a muovere pittoricamente la camera ardente, ogni elemento coerentemente considerato con raffinata misura fanno di quest'opera un interessantissimo equivalente della migliore produzione pittorica di Francesco; il quale, consapevole della propria gracilità, non la forza ad inopportune grandezze, ma la vela con squisitezze erudite. Giustamente il Dimier [1]) ha contrapposto questo edificio tombale a quello ideato dal Delorme per Francesco I: il Primaticcio si mostra più destro, più agile, anche se, in certo senso, struttivamente meno fondato.

A Fontainebleau, infatti, mentre l'architetto francese aveva progettato per la facciata occidentale della Corte della Fontana un unico organico ordine dorico, il Primaticcio lo sostituì con un doppio ordine di pilastri, d'intento certamente più ' puristico ', come ha notato il Gebelin [2]), ma meno impegnativo e costruttivo (1560-65). Intento ancor più evidente nell'ala della Belle Cheminée (1568) [3]), curiosamente legata tanto alla tradizione francese che a quella italiana. L'artista vi associa con eleganza e senza scrupolo alcuno modi bramanteschi e raffaelleschi (visibili nelle specchiature, nelle incassature, nella doppia arcata centrale, nelle nicchie che l'affiancano, nella doppia scalinata), a lui filtrati anche traverso l'esperienza del Te e le opere letterarie o murarie del Serlio [4]), con gli ultimi ritrovati degli architetti francesi (le finestre del primo piano allungatissime e le slanciate *lucarnes* dal frontone tagliato [5]), gli uni intessendo agli altri per creare un fondale gradevole e incurante di consistenti legature struttive. Francesco, anzi, le evita di proposito: esclude una continuità tra i due ordini di pilastri chiaroscurando a bugnato quelli inferiori, i quali, per una insolita inversione dei modi di Raffaello e di Giulio Romano, invece di spiccare lisci su una parete rustica annullano la limpida partitura ritmica del piano superiore. Del pari, il lieve bugnato sui fianchi della doppia scalinata scongiura tagli troppo recisi e, abdicando ad una maggiore imponenza architettonica, tende a mettere in luce le auliche specchiature dello zoccolo della parallela facciata principale. Espedienti certo abili, anche se non pienamente convincenti nella resa totale, aristocraticamente ibrida, tutta ordita di un'aggiornata cultura in cui Francesco si muove disinvoltamente ma senza impegnarsi a fondo.

Un dilettantismo insomma, quello del Primaticcio architetto, consumato e attento, proprio di un artista marginalmente implicato in un'attività che conosce ma che non lo interessa particolarmente; dilettantismo subordinato all'espressione pittorica, di cui riprende gli accenti. Il Bolognese vi si riconferma un ritardatario, capace di preziose incastonature (lo schema della tomba di Enrico II) che si disgregano in opere più ardue, un

in favore del più prezioso Jean Goujon (cfr. Du Colombier, *L'Art Renaissance* cit., p. 67). Scultori dotatissimi entrambi, essi presentano nei confronti del classicismo primaticciano ed extraprimaticciano una soluzione assai diversa; l'uno sembra dilatare e drammatizzare i dati di Francesco (si confrontino le *Virtù* della tomba di Enrico II e le *Grazie* sorreggenti l'urna del cuore dello stesso re con le figure in legno destinate a reggere la cassa di Santa Genoveffa ed ora al Louvre), l'altro estenua genialmente una più profonda cultura dell'antico; l'uno sembra aprire la strada ad una nuova generazione, l'altro trarre le estreme conseguenze di un passato.

[1]) *1900*, p. 206 sg.

[2]) *Op. cit.*, p. 101. Sempre a Fontainebleau Francesco, divenuto Soprintendente alle fabbriche del Regno nel 1559, sembra aver condotto a termine anche l'ala di fondo della Corte del Cavallo Bianco, non senza modificazioni del piano originario del Delorme, come ha giustamente notato il Gebelin (*op. cit.*, loc. cit.). Per quanto possiamo giudicare da una stampa del Ducerceau, poichè la facciata del Cinquecento non esiste più, il Primaticcio sostituì con colonne accoppiate i pilastri che dovevano sorreggere le arcate, forse sull'esempio di Giulio Romano al Palazzo del Te.

[3]) Dimier *1928*, tav. LI.

[4]) Vicinissimo al Serlio è anche il primo ordine del portale del Battistero di Fontainebleau (già ingresso sul ponte del fossato della Corte del Cavallo Bianco), riferibile al Primaticcio (1561; cfr. Dimier *1900*, p. 379), assai simile al superstite portale dell'Hôtel del Cardinale d' Este (sempre a Fontainebleau) e ad altri visibili nel VI libro di Sebastiano (cfr. *Tutte le opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio*, a cura di D. Scamozzi, Venezia, 1619, libro VI, pp. 3, 5, 13).

[5]) Vedi, nella già citata stampa del Ducerceau, i rifacimenti delormiani all'ala di fondo della Corte del Cavallo Bianco; Gebelin, *op. cit.*, tav. XCVIII, fig. 190.

decadente anche se addottrinatissimo cultore, la cui estensione conoscitiva e creativa non deve trarci in inganno [1]).

Queste conclusioni, forniteci da un esame aderente alle opere del Primaticcio e al clima dell'ambiente italiano da cui esse derivano, ci sembrano fugare utilmente quei vaghi, pseudo-critici giudizi, tuttora rigogliosi nella letteratura artistica e francese e italiana, cui abbiamo accennato in principio. Le convenzionali etichette che pesano sui due iniziatori della Scuola di Fontainebleau non sono oggi più valide: nè il Rosso e il Primaticcio possono essere più considerati due artisti affini, anonimizzabili nell'indefinita formula di manieristi mazzoliani, nè la corrente distinzione qualitativa dei loro temperamenti poetici più regge ad una ricerca stilistica approfondita.

Altrove abbiamo cercato di determinare la gamma allucinata e fantasiosa delle vibranti decorazioni della Galleria di Francesco I, opera personalissima i cui dati culturali non stanno a testimoniare che una fiorente, dinamica creatività, libera da qualsiasi schema; qui vorremmo aver dimostrato come la piacevolezza, la grazia che si sogliono attribuire al Primaticcio in via costante e indiscriminata, non siano, nella sua vasta attività, che sporadici conseguimenti. Gli schizzi per le divinità singole della Sala da Ballo – il più positivo episodio del suo decantato purismo – non possono essere presi come esclusiva pietra di paragone, nè i suoi più affinati virtuosismi in chiave parmigianinesca devono far dimenticare gli eccessi del suo filone mantovano. Francesco è certo un importante portavoce dell'arte italiana in terra di Francia, ma un portavoce dal fiato corto, capace di adeguarsi ad un ambiente e servirlo, sol raramente creando opere di poesia. Di qui la sua larga fama, la divulgazione immediata dei suoi motivi, una moda pedante e, salvo scarse eccezioni [2]), deleteria ed effimera. Ben più alto era stato l'intervento del Rosso, i cui pur rari ed episodici seguaci, come L. Thiry e G. Dumoustier, poterono sempre dedurne una sensibilizzazione attivamente antiretorica.

Risultati logicamente connessi a due stature poetiche affatto diverse, fissate le quali sarà possibile, ce lo auguriamo, distinguere con maggiore chiarezza la qualità degli italianismi della Scuola di Fontainebleau, e non solo di essa; impresa tutta da compiere, come dimostrano anche gli studi più recenti su due grandissimi artisti, Pilon e Goujon, la cui essenziale virtù creativa e soprattutto la relativa diversità di comportamento rispetto a tale cultura straniera attendono una più esauriente definizione.

Paola Barocchi

[1]) Altre imprese architettoniche il Primaticcio diresse in Francia, ma di esse non ci resta che una menzione generica. Tra le più importanti ricordiamo i progetti per la grandiosa sepoltura dei Valois, iniziata nel 1570, proprio l'anno della morte dell'artista, poi continuata dal Bullant e da B. Ducerceau e in fine abbandonata nel 1589 e in buona parte distrutta (i resti sono al parco Monceau di Parigi; cfr. Dimier *1900*, p. 359 sgg.). A Fontainebleau Francesco aveva costruito una fontana (1541-45), un giardino (1561-62) e una *laiterie* per la Regina, detta Mi-voie (1562) (cfr. Dimier *1900*, p. 374 sgg.).

[2]) Tra queste possiamo considerare gli ovali della Camera delle Arti al Castello di Ancy-le-Franc (cfr. Dimier *1928*, p. 45), per i quali a torto, ci sembra, P. S. Wingert (*The funerary urn of Francis I*, in « The Art Bulletin », XXXI [1939], p. 388) ha ripresa la vecchia attribuzione al Primaticcio del più antico Dimier (*1900*, pp. 86 sgg., 383 sg.).

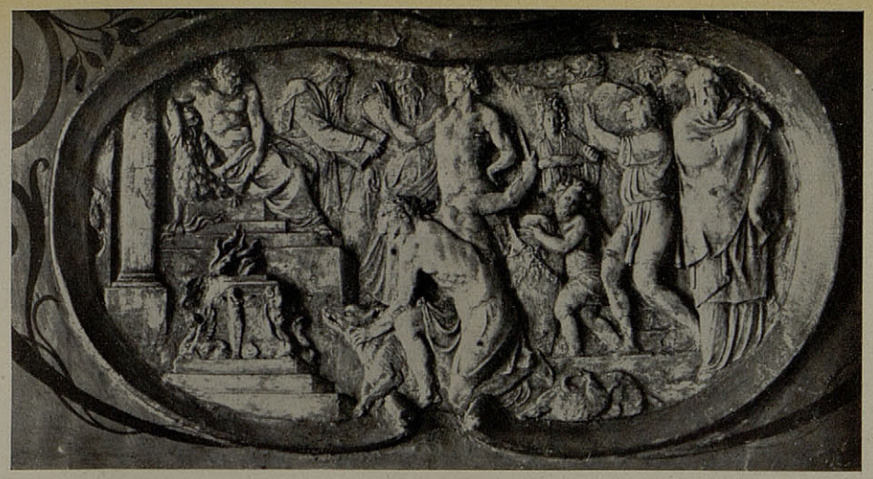

Fig. 252. – F. Primaticcio: *Caminetto* (particolare). – Fontainebleau, Camera della Regina.

Fig. 253. – F. Primaticcio: *Talia*. – Parigi, Louvre.

Fig. 254. – F. Primaticcio: *Ercole e Onfale*. – Vienna, Albertina.

Fig. 255. – F. Primaticcio: *Il risveglio di Ercole*. – Chatsworth, Collez. Devonshire.

Fig. 256. – F. Primaticcio: *Danae*. – Chantilly.

Fig. 257. – F. Primaticcio: *Il giardino di Priapo*. – Parigi, Louvre.

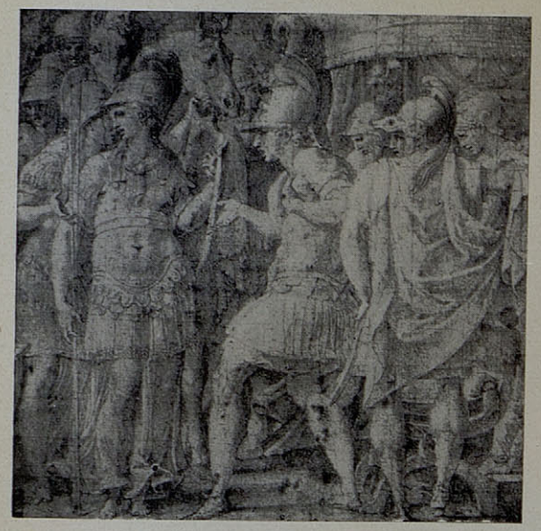

Fig. 258. – F. Primaticcio: *Alessandro e Talestri.* – Parigi, Louvre.

Fig. 259. – F. Primaticcio: *L'Aurora caccia i sogni funesti.* – Chatsworth, Collez. Devonshire.

Fig. 260. – F. Primaticcio: *Paride ucciso sotto le mura di Troia.* – Parigi, Louvre.

Fig. 261. – F. Primaticcio: *La fucina di Vulcano.* – Parigi, Louvre.

Fig. 262. – F. Primaticcio: *La mascherata di Persepoli.* – Parigi, Louvre.

Fig. 263. – F. Primaticcio: *Caronte e un nocchiero.* – Parigi, Louvre.

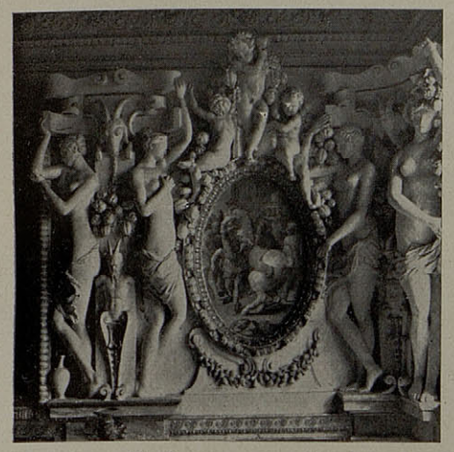

Fig. 264. – F. Primaticcio: *Fregio.* – Fontainebleau, Camera di Madame d'Étampes.

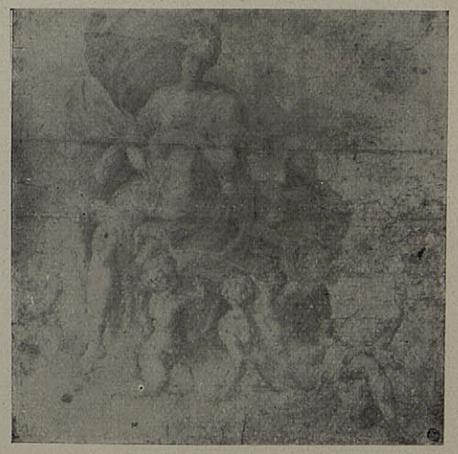

Fig. 265. – F. Primaticcio: *Donna seduta con putti.* – Parigi, Louvre.

Fig. 266. – F. Primaticcio: *Studio per la camera di Madame d'Étampes.* – Parigi, Louvre.

Fig. 267. – F. Primaticcio: *Bacco.* – Parigi, École des Beaux-Arts.

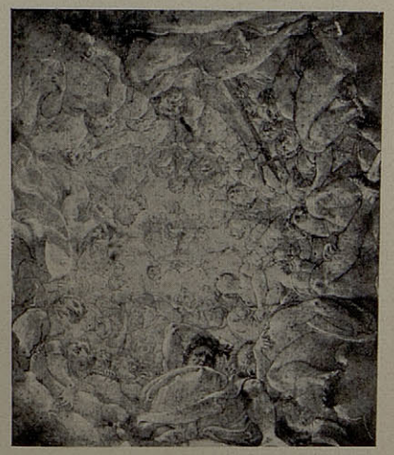

Fig. 268. – F. Primaticcio: *L'Olimpo.* – Parigi, Louvre.

Fig. 269. – F. Primaticcio: *Donna giacente con putti.* – Parigi, Louvre.

Fig. 270. – F. Primaticcio: *Naiade.* – Parigi, Louvre.

Fig. 272. – F. Primaticcio: *Ila e le Ninfe.* – Parigi, Louvre.

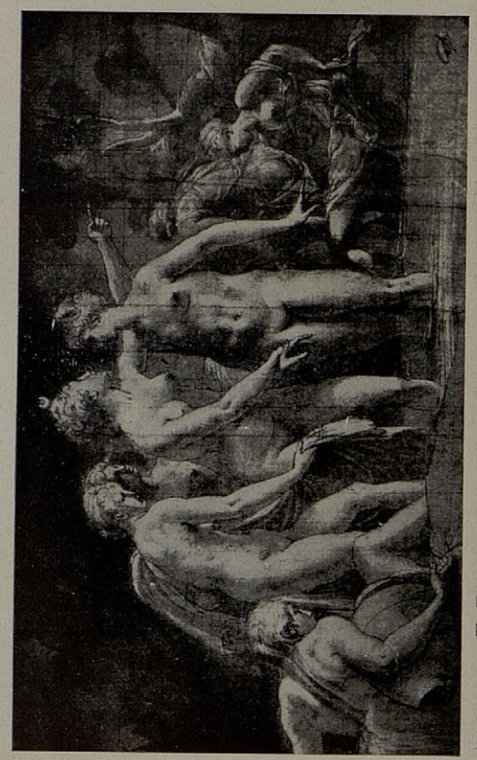

Fig. 274. – F. Primaticcio: *Diana al bagno con le Ninfe.* – Parigi, Louvre.

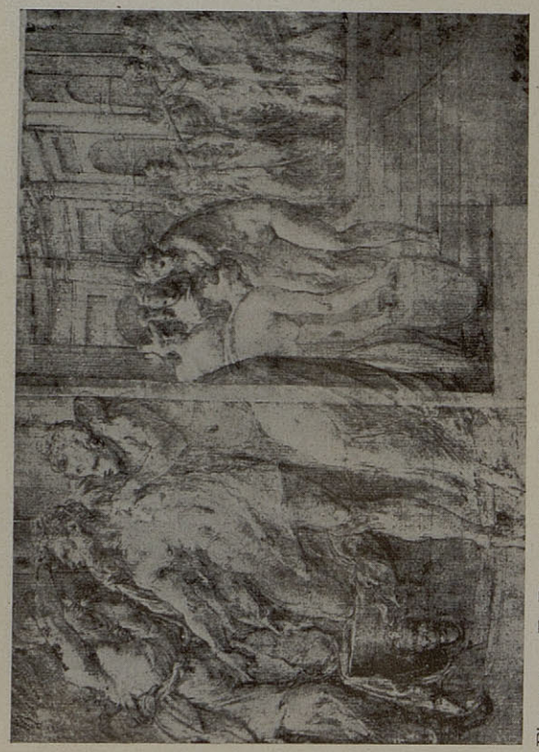

Fig. 271. – F. Primaticcio: *Minerva abbellisce Ulisse.* – Stoccolma, Museo.

Fig. 273. – F. Primaticcio: *Il Gange.* – Parigi, Louvre.

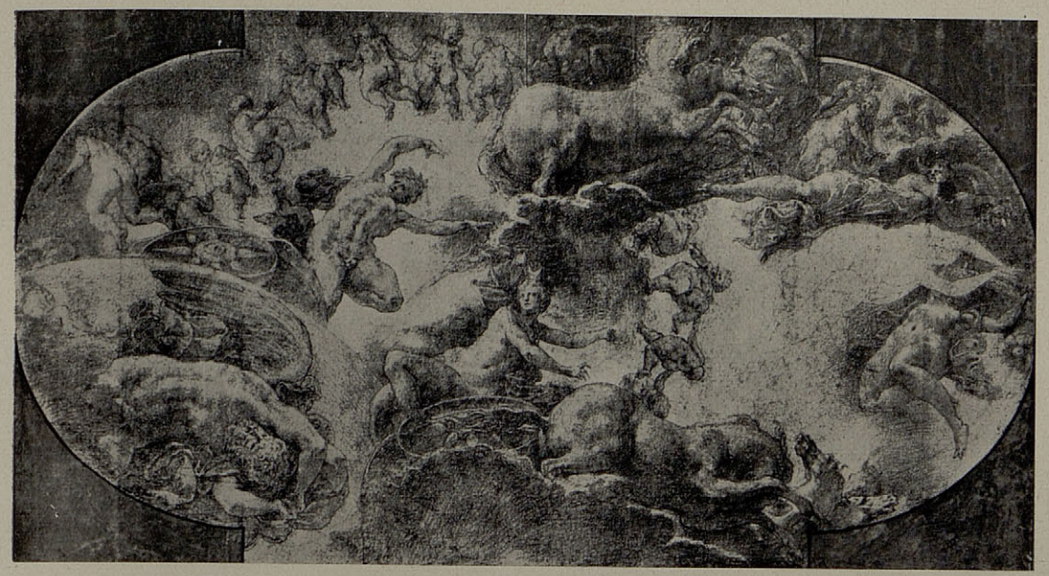

Fig. 275. – F. Primaticcio: *Apollo e Diana.* – Parigi, Louvre.

Fig. 276. – F. Primaticcio: *Il Padre Eterno in gloria.* – Parigi, Louvre.

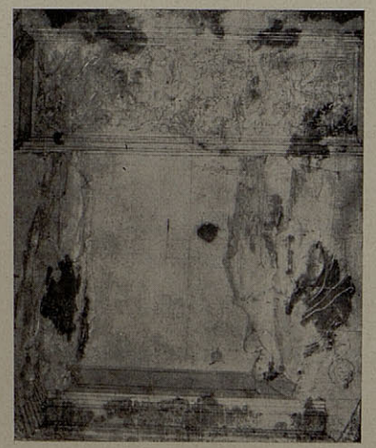

Fig. 277. – F. Primaticcio: *Studio per la Tomba dei Guisa.* – Parigi, Louvre.

Fig. 278. – F. Primaticcio: *Rebecca ed Eliezer.* – Parigi, Louvre.

Fig. 279. – Niccolò Dell'Abate: *Apollo e le Muse.* – Vienna, Albertina.