

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DEI DISEGNI DEL PRIMATICCIO

*In omaggio a Cesare Gnudi,
in ricordo e in margine di un lavoro
che speravamo di realizzare insieme
sul Primaticcio.*

IL CATALOGO dei disegni del Primaticcio compilato da Louis Dimier nel 1900¹⁾ fa tuttora testo; ed è giusto, poiché le sue attribuzioni raramente possono essere contestate. Dimier ha raccolto un materiale che è una base indispensabile al nostro studio dell'opera di questo artista, sebbene un certo numero di nuovi disegni sia venuto alla luce in questi ultimi ottant'anni.²⁾

La sua brillante analisi dello stile del Primaticcio rimane giusta nell'insieme...³⁾ ma è talvolta errata nel dettaglio. Così, questa osservazione: "i suoi piedi e le sue mani sono disegnati con la massima cura", può essere contraddetta a proposito di quasi ogni disegno. Il Primaticcio, al contrario, ha studiato mani e piedi "con la massima cura", ma ne dà delle interpretazioni spesso puramente manieriste o, a volte, molto imprecise.

L'evoluzione della maniera del Primaticcio ci sfugge ancora; le ricerche intraprese, soprattutto negli ultimi vent'anni, hanno dimostrato che la cronologia dei disegni del Primaticcio stabilita da Dimier era lungi dall'essere sicura: questo rimane, però, un punto delicato, per mancanza di prove assolutamente indiscutibili fornite da opere datate o documentate, e per l'impossibilità di far concordare disegni preparatori e realizzazione di un insieme. In questa prospettiva, lo studio dei disegni di primo getto, delle prime idee o dei disegni dal vero si rivela utile e illuminante. Questa categoria di disegni non ha attirato l'attenzione di Dimier. Certo, egli ne ha catalogato un gran numero e, a volte, li ha identificati.⁴⁾ Ma li ha raramente datati e non li ha studiati abbastanza da vicino.

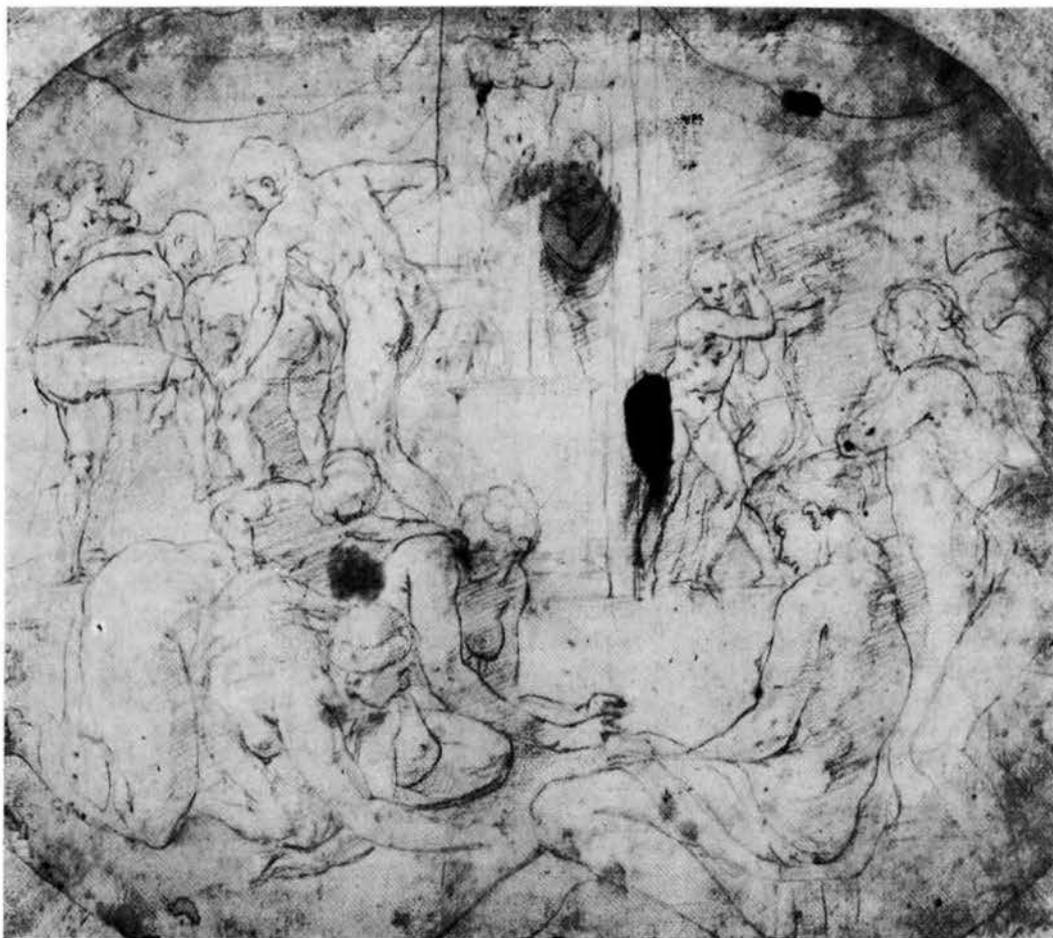
"Tutti i disegni, sia di getto, sia dal vero, sono a sanguigna o a matita", scrive nel 1900.⁵⁾ Analisi troppo sommaria: è facile citare esempi di questo tipo a penna; e, inoltre, daremo due esempi di mescolanza di sanguigna e carboncino; due disegni che presentano, in più, questa prova supplementare di autenticità agli occhi di Dimier, "l'originalità provata dal ricalco a punta che ha servito a riportare il tratto degli studi preliminari sul disegno definitivo. Questo marchio attesta in modo assoluto che il disegno non è una copia. Poiché è difficile vederlo, credo che sia sfuggito ai falsari e non ne ho trovato contraffazioni".⁶⁾

Cominciamo dai disegni a carboncino, poiché questa tecnica (eccezionale, secondo Dimier) è illustrata dai 'Giardini di Vertunno' (Parigi, Louvre)

(fig. 1), uno dei più antichi disegni del Primaticcio conosciuti in Francia e uno dei più belli, progetto per il Padiglione di Pomona (1532-1535).⁷⁾ Dimier cita alcuni altri rari disegni in questa stessa tecnica.⁸⁾ È in questa categoria di disegni di getto che bisognerebbe classificare 'Ulisse si congeda da Alcinoò' (Stoccolma, National Museum) (fig. 2), progetto per la ventinovesima composizione delle pareti della Galleria di Ulisse:⁹⁾ non si tratta, come si dice sempre ripetendo Dimier, d'un disegno definitivo, poiché presenta delle varianti importanti rispetto alla composizione finita incisa da Van Thulden, o alla copia del Louvre (fig. 3),¹⁰⁾ ma è davvero un originale? Il suo stile iper-manierista, alla Bertoia, e soprattutto l'esecuzione, molto secca, mancano di qualità, se lo si confronta con i progetti delle pareti della Galleria. È, verosimilmente, una copia di uno dei disegni preparatori: la tecnica a carboncino lo distingue immediatamente dagli altri progetti, tutti a sanguigna. Un altro esempio di carboncino per questo ciclo, la 'Sommosa del Popolo d'Itaca' (Stoccolma, National Museum), cinquantaseiesima composizione delle pareti, appare, anche questa, di una autenticità discutibile.¹¹⁾ Tutti i progetti della storia di Ulisse furono probabilmente eseguiti abbastanza presto verso il 1555-1556, dopo la realizzazione della Sala da Ballo. Il Primaticcio aveva finalmente trovato in Niccolò dell'Abate il brillante collaboratore capace di aiutarlo a portare a termine questa vasta impresa, il cui cantiere aveva avuto inizio intorno al 1540-1541.¹²⁾

Tra i disegni di Federico Zuccari agli Uffizi, Mario Di Giampaolo ha identificato uno studio a matita nera (fig. 4) di cui l'attribuzione al Primaticcio non sembra lasciare dubbi.¹³⁾ La sicurezza del tratto, la posizione elegante delle gambe, la deformazione della mano e la semplificazione schematica della testa, lo stile in generale ricordano quelli di certi studi per l'appartamento dei bagni o la Galleria d'Ulisse in un periodo che parrebbe doversi situare tra il 1540-1550. Questi caratteri avvicinano il disegno degli Uffizi anche ai numerosi studi visti di "sottinsù", eseguiti più generalmente a sanguigna (come il n. 8611 del Louvre; Dimier 98) di cui si ignora la destinazione.

La 'Baccante' e gli 'Amorini' aggiunti in primo piano nel 'Banchetto degli Dei' (Parigi, Louvre) (fig. 5), parte destra di una delle due grandi composizioni dell'ottavo compartimento della volta della



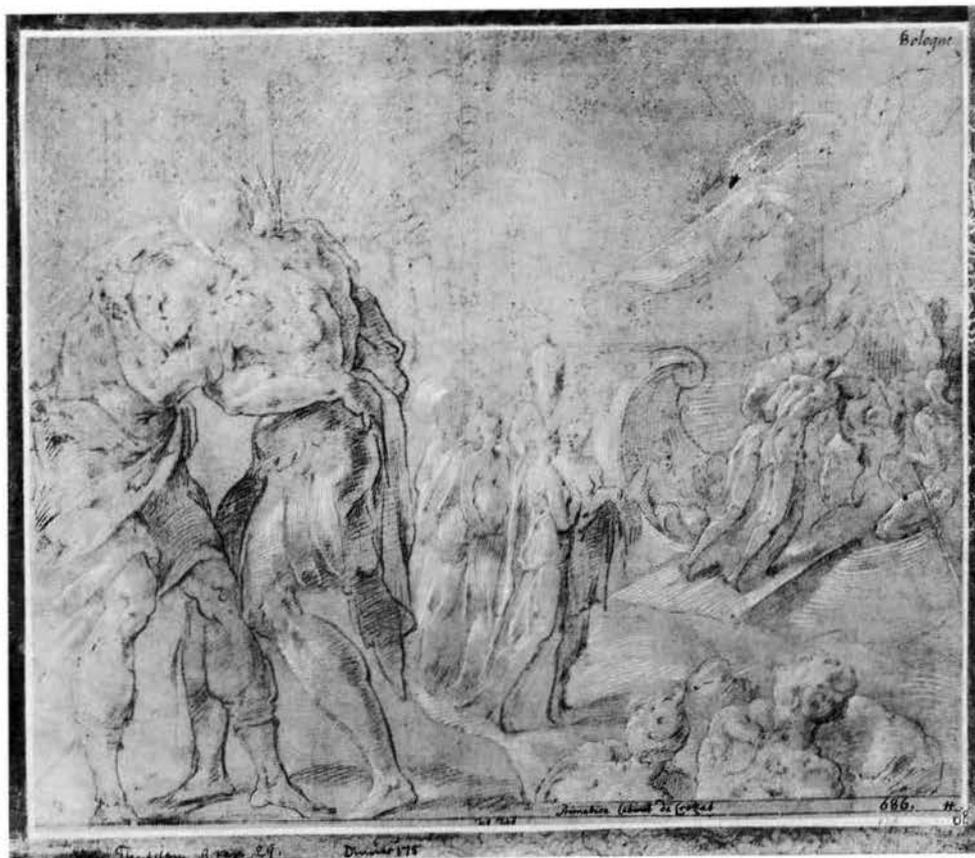
I - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO: I GIARDINI DI VERTUNNO

Galleria d'Ulisse¹⁴⁾ dimostra che il Primaticcio continuò ad usare il carboncino: il rimanente del disegno, a penna e inchiostro bruno, dai contorni incisi a bulino, indica una data intorno al 1545-1547, correttamente stabilita da Dimier in base ai conti, ma lo stile di questa aggiunta a carboncino è evidentemente più tardo. Differisce profondamente, per esempio, da quello della 'Francia vittoriosa' (Firenze, Uffizi) (fig. 6), uno dei motivi secondari del quarto compartimento,¹⁵⁾ databile intorno al 1541-1543, ma si avvicina molto alle 'Storie di Polifemo' (per esempio, la decima composizione delle pareti) o a certi tipi michelangioleschi, come il Tizio dell' 'Ulisse agli Inferi' (ventiquattresima composizione delle pareti), conosciuto attraverso l'incisione di Van Thulden; tutte composizioni databili verso il 1556 e non intorno al 1540, come proposto da Dimier.¹⁶⁾ Il disegno con il 'Banchetto degli Dei' è un documento di capitale importanza, poiché ci fa vedere come il Primaticcio lavorava e "attualizzava", rinnovava, un progetto già antico.¹⁷⁾ Presenteremo, più avanti, un altro tipo di disegno per questa stessa composizione. È a carboncino che il Primaticcio ha schizzato le prime idee del nuovo motivo dell'ottavo compartimento. Si ritrova spesso

questo leggero tracciato a carboncino sotto una rapida trascrizione a penna. Eccone un esempio inedito.

Malgrado un'enorme macchia che lo sfigura, un foglio anonimo degli Uffizi arresta l'attenzione per la sua qualità.¹⁸⁾ Questo 'Apollo' (fig. 7) rammenta un disegno del Primaticcio che è stato inciso da Léon Davent (il Maestro L.D.).¹⁹⁾

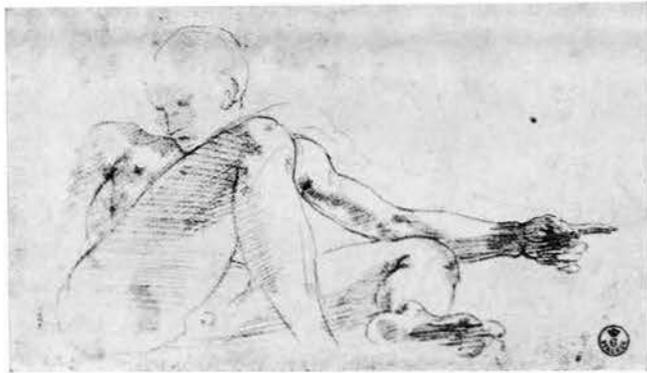
Il Primaticcio aveva riportato dall'Italia il calco della statua antica per la fusione, nel 1540.²⁰⁾ Le due braccia, mutile nell'incisione, sono intatte nel disegno degli Uffizi: l'artista interpreta la statua antica con una certa fantasia. La posa della mano destra è curiosa, ma le dita sono caratteristiche del Primaticcio. Il disegno è eseguito a penna su di una preparazione a carboncino: l'arco che Apollo brandisce con la mano sinistra non è stato ripassato a inchiostro. Il dio è installato in una nicchia incorniciata da pilastri finemente decorati, a guazzo, di grottesche alterne. Al disopra della nicchia, due putti paffutelli²¹⁾ reggono una mezza luna a sua volta ornata di un viso coronato da piccole mezze lune: l'allusione a Diana, quindi, è chiara. Lo stile indica un periodo compreso fra il 1541 e il 1543: quello del bel disegno del Mobilier National (fig. 8) la cui composizione (un motivo centrale



2 - STOCCOLMA, NATIONAL MUSEUM - PRIMATICCIO (COPIA DA):
ULISSE SI CONGEDA DA ALCINOO



3 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO (COPIA DA):
ULISSE SI CONGEDA DA ALCINOO



4 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO:
STUDIO DI NUDO ACCOSCIATO

incorniciato da nicchie) presenta una grande analogia con l'incisione di Antonio Fantuzzi del 1543.³²⁾

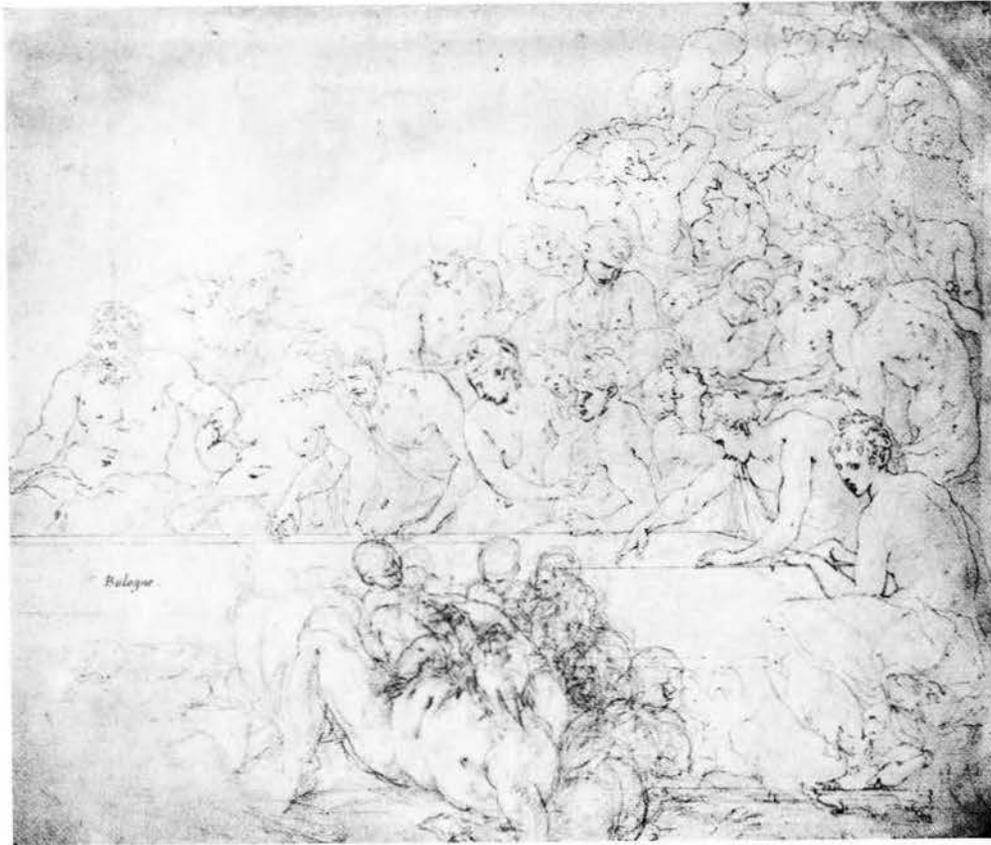
In questi primi esempi, il segno è fine e poco appoggiato, talvolta esitante: questa incertezza lascerà in seguito il posto a una maggiore rapidità e a una mirabile maestria. Questo carattere dei primi disegni rende piuttosto difficile la distinzione fra copie e originali: è un quesito che si presenta a proposito dell' 'Incendio di Catania' (Parigi, École des Beaux-Arts) (fig. 9), che è stato inciso, con numerose varianti sul fondo.³³⁾ In primo piano, la donna china in avanti, motivo tratto da Michelangelo, riapparirà, più tardi, nel pennacchio con 'Cerere' nella Sala da Ballo, ma con numerose differenze: lo studio di questo motivo, detto la 'Donna con la zappa' (Haarlem, Museo Teyler), a penna, non ci sembra si possa attribuire al Primaticcio, come proposto da Mc' Allister Johnson.³⁴⁾ La tecnica e la grafia non sono suoi. Come si vede, l'attribuzione dei disegni a penna non è agevole. Vorremmo parlarne qui, a proposito di una composizione che è stata accostata al Primaticcio da Dimier.

Il Museo del Prado conserva, fra gli anonimi italiani, un disegno a penna e acquarello grigio, visibilmente tagliato irregolarmente in basso e sul lato destro (fig. 10).³⁵⁾ Questo frammento si riallaccia a una composizione che dovette essere famosissima, poiché se ne conoscono almeno quattro copie. La migliore (Parigi, Bibliothèque Nationale, Réserve des Estampes)³⁶⁾ proviene dalla collezione di Félix Herbet:³⁷⁾ e appare di una qualità superiore a quella della Kunstbibliothek di Berlino che è stata attribuita, a torto, da Berckenhagen a Luca Penni (fig. 11).³⁸⁾ La Bibliothèque Nationale ne possiede una seconda copia assai mediocre,³⁹⁾ come quella del Cabinet des Dessins del Louvre.⁴⁰⁾ In queste due ultime copie i piedi dei putti che incorniciavano il cartiglio sono stati soppressi.⁴¹⁾

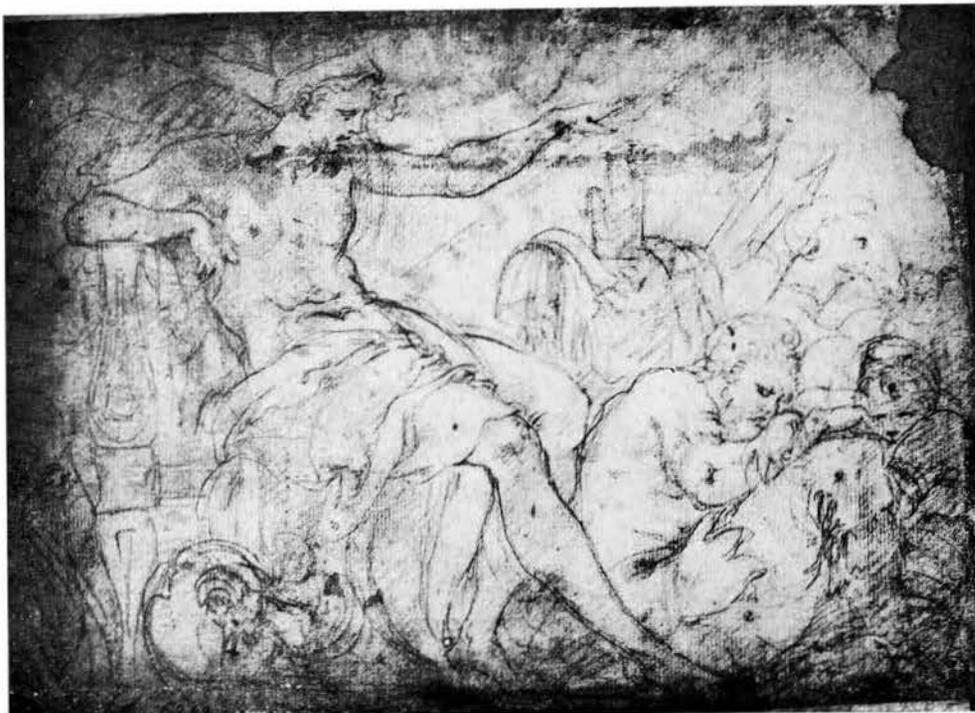
Questo cartiglio è tipico delle complesse ricerche spaziali elaborate a Fontainebleau sotto l'influenza del Rosso. Il canone slanciato delle figure, la grazia, la distribuzione armoniosamente bilanciata dei mo-

tivi, evocano tanto il Primaticcio quanto il Rosso. Il disegno del Prado comprende all'incirca soltanto la metà sinistra della composizione del cartiglio. È stato tagliato giusto al disopra dei piedi del putto di sinistra. A paragone degli altri quattro disegni dello stesso soggetto, la qualità di questo è impressionante. È la messa in pulito molto vigorosa di un motivo che comporta, forse, stucco e affresco; i contorni delle figure sono delineati con esattezza, il modellato è ridotto a piccoli tratteggi paralleli e all'effetto dell'acquarello. Malgrado queste semplificazioni, l'impressione generale è quella di una grazia intimamente unita alla forza, bell'esempio di disegno per un lavoro destinato a una decorazione di Fontainebleau oggi scomparsa.

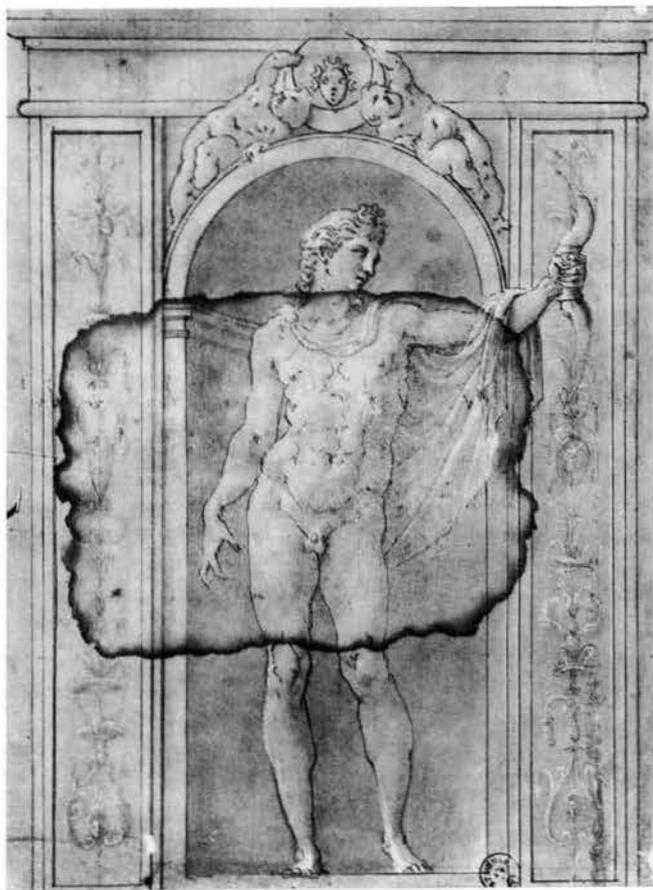
Dimier, che conosceva soltanto il disegno di Herbet, vi vedeva una copia dal Primaticcio. Però, se Carroll ha ragione nell'attribuire al Rosso anziché al Primaticcio l' 'Apollo' del Louvre (Inv. 8632) (fig. 12),³²⁾ bisogna di conseguenza attribuire al Rosso il disegno del Prado. I rapporti stilistici e tecnici fra i due disegni sono evidenti: la composizione asimmetrica e animata, il contorno netto con appoggi a penna, la torsione quasi geometrica dei corpi, le fossette fatte di piccoli tratteggi paralleli che sottolineano il modellato, il modo molto particolare di abbozzare le mani e le dita, le chiome a ciocche ricciute e ricadenti, l'espressività dei visi; tutti questi caratteri si ritrovano in tutti e due i disegni. Certo, l'aspetto decorativo della composizione del cartiglio è sconcertante e fa, di primo acchito, pensare al Primaticcio, gran maestro della grazia e del fascino femminili, ma basta confrontare il nudo con quello del 'Vertunno e Pomona' nell'incisione del Fantuzzi (fig. 13),³³⁾ per capire la parentela del disegno del Prado con il Rosso. Le figure elegantemente allungate nel 'Marte e Venere serviti dalle ninfe e dagli amori' (Louvre, Cabinet des Dessins), eleganza che caratterizza ugualmente le 'Parche nude' incise da Milan,³⁴⁾ dimostra bene che questo canone manieristico sofisticato non è appannaggio del Primaticcio. Le grosse ghirlande di frutta nel 'Vertunno e Pomona' presentano una forte analogia con quelle del Prado, come pure le ali corte dalle grosse piume dei putti con quelle degli amorini del Prado. Si possono confrontare anche i putti del cartiglio con quelli dell'incorniciatura della 'Danae' (Galleria di Francesco I) la cui invenzione animata spetta certamente al Rosso. Ma la linea e il tratto, sempre acuti e espressivi nel Rosso, sempre flessibili e meno calcati nel Primaticcio, tutto curve alterne, sono ciò che distingue innanzi tutto i due artisti. Il motivo resta, nel Primaticcio, parallelo al piano, come nel 'Gange' (Parigi, Museo del Louvre) (fig. 14), uno dei fiumi del decimo compartimento della volta della Galleria di Ulisse.³⁵⁾ Il Rosso, al contrario, accentua il volume: questo carattere è visibilissimo nel disegno del Prado. Le composizioni del Rosso, poi, sono più scattanti, il ritmo è più sincopato, meno armonioso.



5 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO: IL BANCHETTO DEGLI DEI



6 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO: LA FRANCIA VITTORIOSA

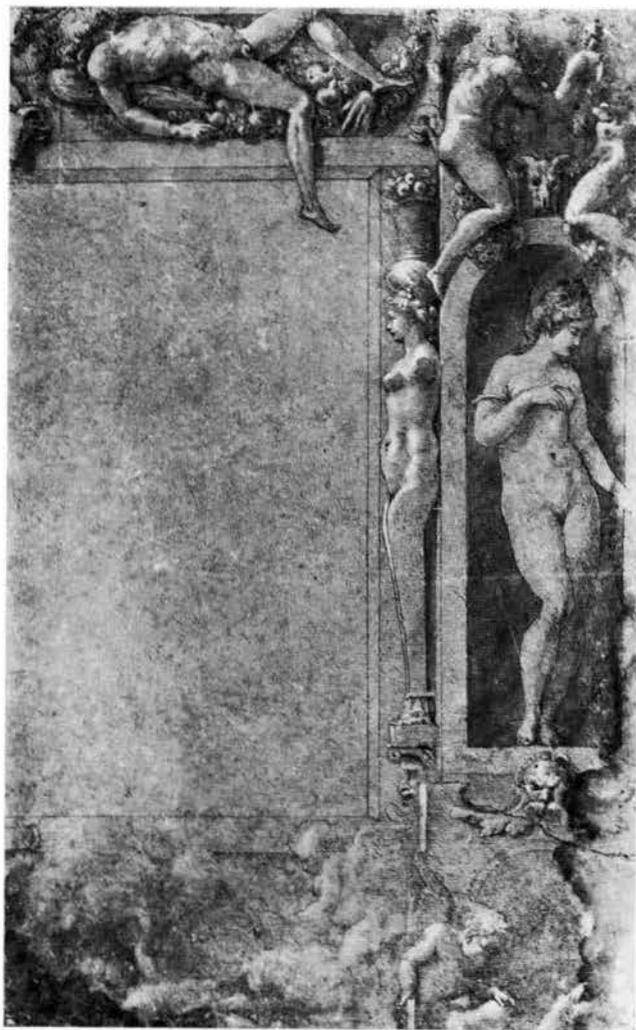


7 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO: APOLLO

La tecnica della sanguigna è stata usata con predilezione dal Primaticcio nelle sue ricerche. Un gruppo interessantissimo di disegni consiste in studi da modello: il Louvre ne conserva una bella serie, ma se ne possono trovare anche in altri musei. Alcuni sono già stati identificati da Dimier che ha, per esempio, notato il rapporto fra lo studio e il modello, grazie all'iscrizione "Ulisse-Prudenza", che è in alto a destra in uno dei più bei disegni del Primaticcio da modello, al Cabinet des Dessins del Louvre³⁶⁾ per la figura di 'Ulisse' (fig. 15), che faceva riscontro alla 'Prudenza' su di uno degli armadi del Gabinetto del Re; i *Comptes des Bâtimens du Roi* ci permettono di situare con esattezza nel tempo questa decorazione: fra il 1541 e il 1545.³⁷⁾

Quest'opera, di grande raffinatezza, è in parte conosciuta; soprattutto le 'Virtù', tutte ritrovate meno una (la 'Forza'). Ai disegni catalogati da Dimier, si sono aggiunte la 'Prudenza' (Parigi, Collezione Robert Lebel) (fig. 17)³⁸⁾ e la 'Temperanza' (Londra, British Museum).³⁹⁾ Se i modelli sono altrettanti cammei, forse di colori diversi, come ha suggerito Mc' Allister Johnson, i disegni preliminari erano studi a sanguigna. Ne è prova l' 'Ulisse' che cor-

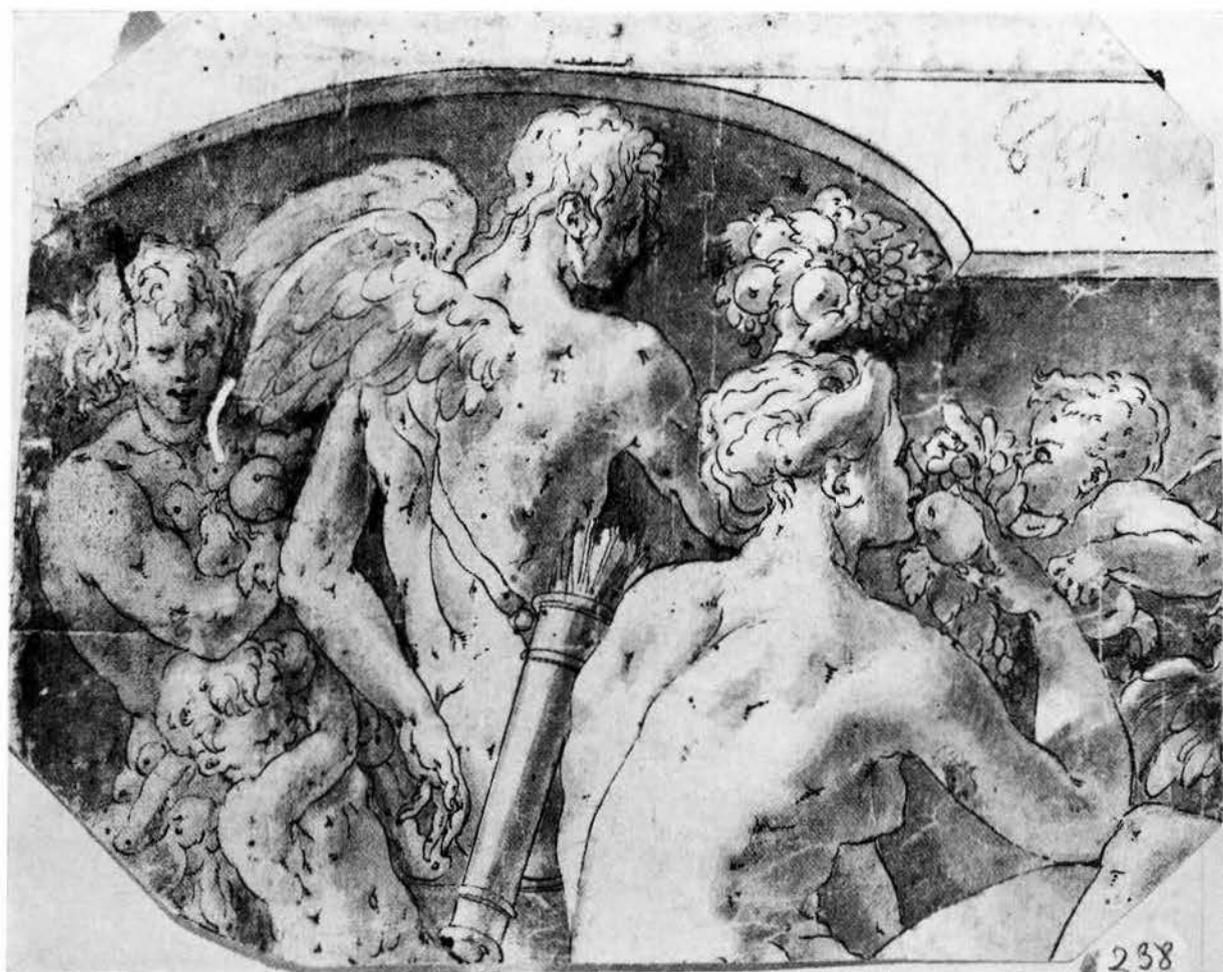
risponde al modello acquarellato a sanguigna con lumeggiature di bianco del Louvre.⁴⁰⁾ Per il modello della 'Prudenza' (Collezione Robert Lebel) il Louvre conserva anche il disegno preparatorio finora sfuggito, a sanguigna con rialzo di biacca (fig. 16).⁴¹⁾ Si tratta di un bello schizzo di primo getto, in uno stile particolarmente forte dove è già fissato l'atteggiamento della figura. La sua tecnica, i larghi tratteggi obliqui paralleli, lo accostano allo studio per l' 'Ulisse'. Lo schizzo di una mano, in basso a destra, che Dimier pensava di mettere in relazione con la 'Prudenza' non sembra affatto corrispondere alle mani di questa figura, né nello studio del Louvre, né nel modello, ma piuttosto alla mano destra dello 'Zaleuco' di cui il piccolo schizzo, poco distinto, in basso a destra, potrebbe essere un primo rapido appunto per la testa. Non c'è dubbio che per il modello abbia posato un uomo: fra il tipo vigoroso, dai capelli corti, dalle mani e dai piedi poco aggraziati, che nessun attributo ci permette



8 - PARIGI, MOBILIER NATIONAL - PRIMATICCIO:
PROGETTO DECORATIVO: OPIS



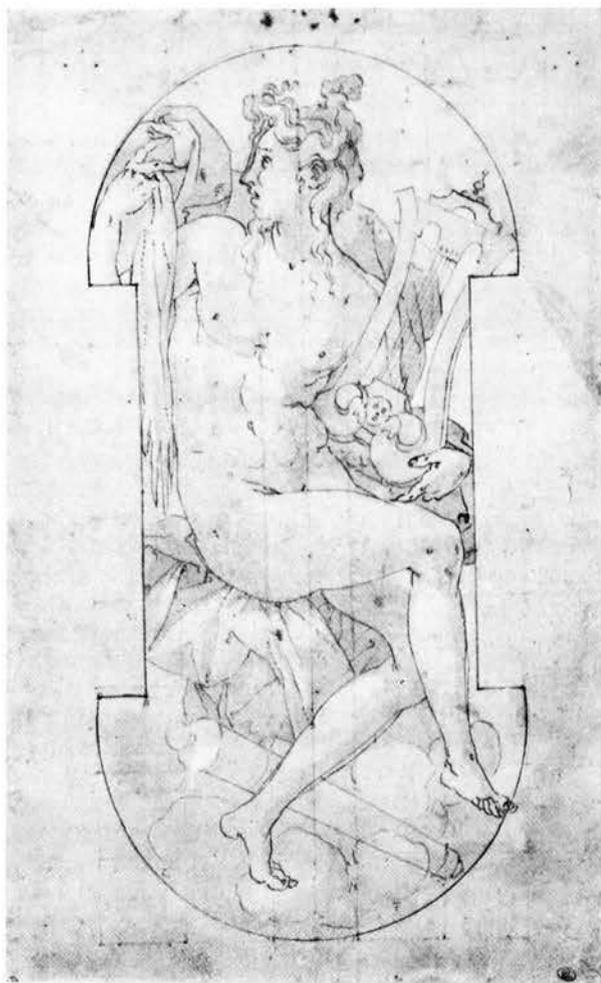
9 - PARIGI, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS - PRIMATICCIO: L'INCENDIO DI CATANIA



10 - MADRID, PRADO - ROSSO FIORENTINO: STUDIO PER UN CARTIGLIO



11 - BERLINO, KUNSTBIBLIOTHEK - ROSSO FIORENTINO (COPIA DA): CARTIGLIO



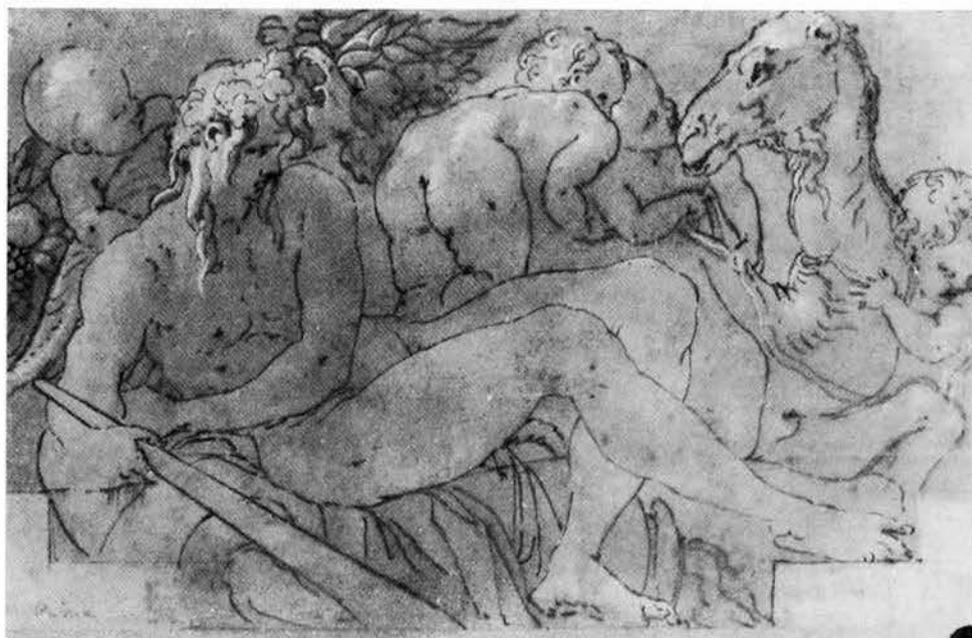
12



13

12 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - ROSSO FIORENTINO: APOLLO

13 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - ANTONIO FANTUZZI: VERTUNNO E POMONA (INCISIONE)



14 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO: IL GANGE



15



16

di identificare, e la figura idealizzata, all'antica, della 'Prudenza', il passaggio è curiosamente insensibile.

Allo stesso modo, i disegni a penna e acquarello bruno del Louvre, identificati da Dimier per la Galleria Bassa ⁴²⁾ e da lui datati intorno al 1540, sono stati certamente preceduti da studi precisi e dettagliati a sanguigna.

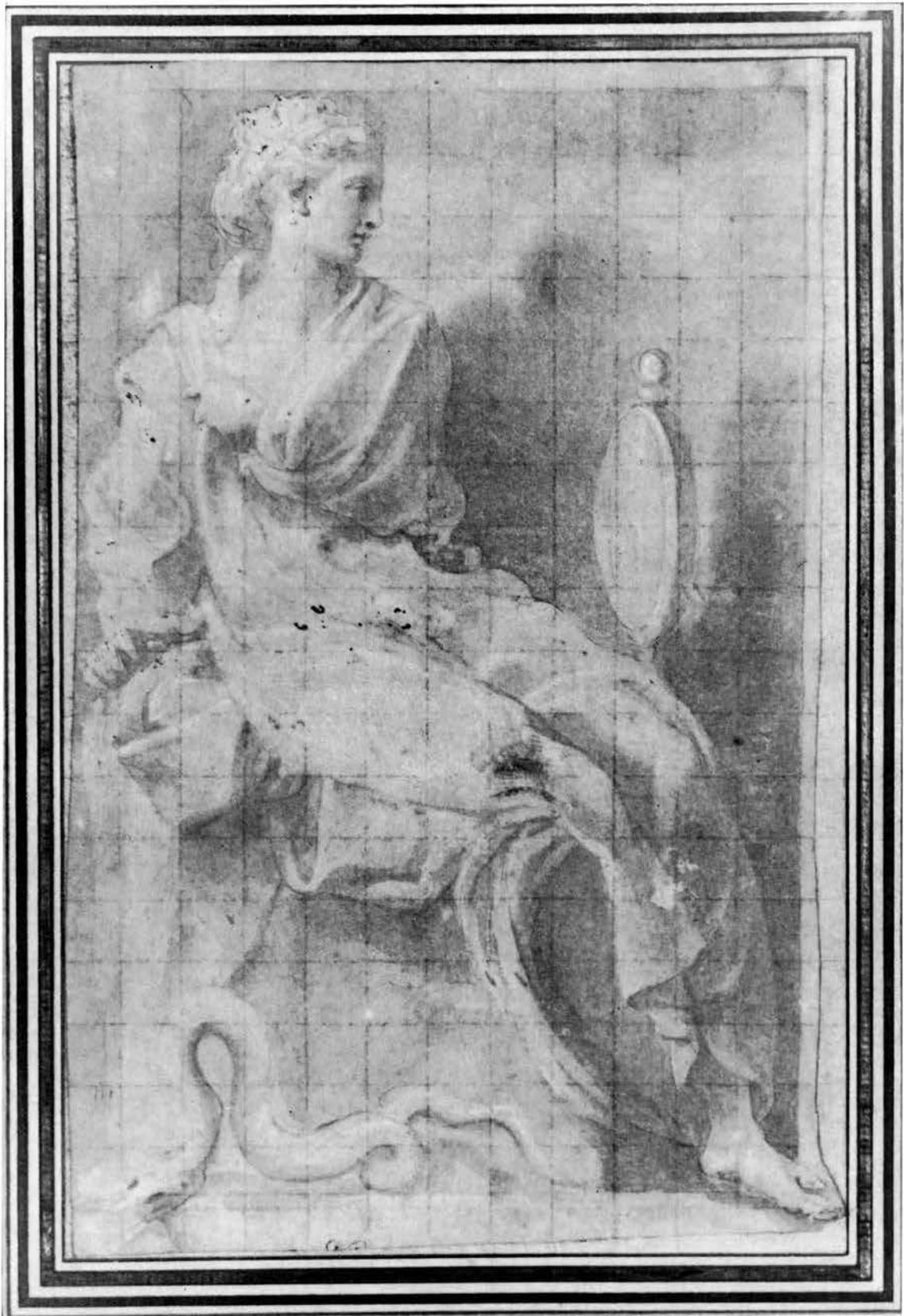
Keith Andrews ha senza dubbio ragione quando mette in relazione con 'Clio' ⁴³⁾ il disegno di Edimburgo con varianti (la 'Clio', nella versione definitiva del Louvre, è vestita) che contiene, inoltre, due studi diversi per la posizione del braccio sinistro. Il modello è nudo, di un'eleganza e di una linea asciutta quasi mascolina.

In un altro foglio inedito degli Uffizi (fig. 18) ⁴⁴⁾ in relazione con 'Pallade', l'atteggiamento è già trovato, forse, anche questo, posato da un modello maschile, ⁴⁵⁾ giacché la chioma non è indicata e le mani, piuttosto brevi, sono appena accennate. ⁴⁶⁾ Il Primitivo si è dedicato soprattutto alla caduta dei panneggi di cui ha sottolineato il morbido avvolgersi intorno al corpo, grazie a delle lumeggiature di bianco. La luce batte con decisione sulle pieghe: la tecnica, molto variata, di queste lumeggiature e dei larghi tratteggi che modellano la forma e la fanno girare è caratteristica del Primitivo. Queste lumeggiature di bianco, purtroppo ossidate, danno a tutto il disegno una durezza certamente estranea all'effetto originariamente perseguito dall'artista. La posa della mano sinistra è stata accuratamente studiata a parte, come pure l'elegante ricadere del braccio destro. Nessun attributo caratterizza la dea: gli attributi sono stati aggiunti all'ultimo momento nell'elaborazione finale del motivo, in conformità a un procedimento abituale nel Primitivo. ⁴⁷⁾ Appaiono evidenti, invece, nella 'Pallade' del Louvre (fig. 19) che può essere servita per l'affresco, poiché alcuni altri foglietti riferentisi alla Galleria Bassa ('Calliope', 'Venere', 'Giunone', 'Polimnia'), sono stati quadrettati: la 'Pallade', quindi, non è un disegno preparatorio per l'incisione che, del resto, presenta, in relazione a questo, delle varianti nei dettagli. ⁴⁸⁾

Paragonati agli studi a sanguigna per queste due composizioni, altri disegni possono essere attribuiti al Primitivo; per esempio, una 'Donna con le braccia alzate' (Firenze, Uffizi) (fig. 20), ⁴⁹⁾ un 'Vecchio con la barba, seduto', classificato fra i disegni attribuiti al Primitivo al Louvre (fig. 21), e una bella figura paludata a Besançon. Allo stesso periodo risalgono indubbiamente un 'Orfeo' (fig. 22), una 'Figura seduta con panneggi' al Louvre (fig. 23) già catalogata da Dimier. ⁵⁰⁾

15 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMITIVO: ULISSE

16 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMITIVO: LA PRUDENZA



17 - PARIGI, COLLEZIONE ROBERT LEBEL - PRIMATICCIO: LA PRUDENZA



18 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO: PALLADE



19 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO: PALLADE

In tutti questi disegni la sanguigna è di un bel colore rosso; le indicazioni sono vigorose, le lumeggiature bianche usate a tocchi piuttosto spessi. Il Primaticcio rimane nella grande tradizione dei disegnatori della scuola di Raffaello: la sua attenzione assai viva per il drappeggio ricorda tanto i fiorentini quanto il Correggio. Il magnifico studio per la figura di 'Fiume' (Parigi, Louvre) (fig. 24), per un bassorilievo della tomba dei Guise, mostra l'evoluzione di questa maniera intorno al 1550.⁵¹⁾ La precisione nel rendere il drappeggio, dovuta certo alla destinazione di questo pezzo, è di un grande virtuosismo, ma l'esecuzione è più leggera nell'espressione della luce e del modellato. Queste stesse qualità si ritrovano in una bella figura drappeggiata che potrebbe anche questa riferirsi alla tomba dei Guise, come ha osservato Paola Barocchi (fig. 25).⁵²⁾

I disegni per la Sala da Ballo formano un insieme molto coerente al quale si possono aggiungere due fogli inediti, uno all'École des Beaux-Arts di Parigi, proveniente dalla Collezione Valton (fig. 26), l'altro recentemente acquistato dal Louvre.⁵³⁾ Sono studi da modello, indubbiamente preceduti da vigorosi studi di dettaglio, come quello del British Museum o dell'École des Beaux-Arts.⁵⁴⁾ In questi disegni, l'atteggiamento è oggetto dell'attenzione del Pri-

maticcio più dei panneggi che, tuttavia, gli ispirano, anche questi, alcuni pezzi mirabili, come nello studio inedito di due figure viste di sotto in su (Parigi, Collezione privata) (fig. 27), vicino ad altri, per esempio, ad uno nell'Ashmolean Museum di Oxford.⁵⁵⁾ Questi ultimi due disegni sono parte di un insieme che non è stato ancora identificato.

Si vede, dunque, in tutti questi fogli, che il Primaticcio si è curato principalmente, degli atteggiamenti, delle mani e, di preferenza, dei drappeggi. Gli studi di drappeggi conservati sono a sanguigna; Dimier ha rilevato alcuni motivi dell' 'Adorazione dei Magi' della cappella dei Guise in un bel disegno degli Uffizi.⁵⁶⁾ Un altro foglio (Parigi, École des Beaux-Arts) (fig. 28)⁵⁷⁾ contiene un drappeggio (in basso) che potrebbe riferirsi alla donna di sinistra nelle 'Figlie di Minea' (Stoccolma, National Museum) (fig. 29),⁵⁸⁾ ma è vero che si tratta di una posa ispirata a Michelangelo, che il Primaticcio ha ripreso diverse volte.

In maniera più evidente, un bel disegno di Dublino⁵⁹⁾ (National Gallery of Ireland) (fig. 30) può essere accostato a due composizioni del Primaticcio. Il drappeggio, in alto a destra, tagliato, concerne la figura di donna vista di schiena, seduta al centro nelle 'Figlie di Minea' e il drappeggio in primo piano



20 - FIRENZE, UFFIZI
PRIMATICCIO: UNA DONNA CON LE BRACCIA ALZATE



21 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
PRIMATICCIO (?): UN VECCHIO SEDUTO



22



23

22 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
ORFEO

23 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
FIGURA CON PANNEGGI



24 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER LA TOMBA DEI GUISE

a destra si riferisce alla sua compagna seduta, di profilo a destra. Però, lo studio in alto a sinistra è quello dei panneggi e dei piedi della giovane donna a sinistra nella 'Penelope che tesse circondata dalle sue donne', incisa dal maestro F.G. (fig. 32).

Questa composizione non è stata invertita dall'incisore.⁶⁰ La 'Penelope' e le 'Figlie di Minea', quindi, sono state verosimilmente elaborate nello stesso tempo. Facevano forse parte di un insieme oggi scomparso? Esiste un'analogia di tema fra le due composizioni; ma niente ci permette di riallacciarle a una decorazione conosciuta. La data ci è fornita dall'incisione del Fantuzzi con le 'Figlie di Minea', del 1545.⁶¹ Un altro foglio al Louvre (Inv. 8587) (fig. 31) può essere riportato alla 'Penelope' e, di conseguenza, situato alla stessa data: la parte superiore della deliziosa giovane di profilo è uno studio per la giovane donna in secondo piano, che sta tessendo. La parte inferiore di questo disegno, incollata e, d'altra parte, male combaciante con questo, non ha riferimenti: la posa delle gambe e soprattutto dei piedi compare, con varianti, in numerose composizioni del Primaticcio.⁶²

Negli studi di drappaggi, come nei disegni in relazione con la Sala da Ballo, la sanguigna è più

chiara che nel gruppo precedente (Armadi del Re, Galleria Bassa), quasi rosa; la grafia è leggera, il tratto rapido. Questa tecnica dà al disegno una gradevole trasparenza e un luminoso rilievo.

Il gruppo particolarissimo di disegni a sanguigna conservati al Louvre per i quadri della Camera del Re, che furono aggiunti nel 1570 alla prima decorazione di questo appartamento, dimostra, come abbiamo stabilito, che il Primaticcio non rinunciò alla abitudine di studiare con cura gli atteggiamenti delle figure principali dal modello.⁶³ Ne ricorderemo tre esempi: l'Agamennone nell' 'Agamennone eletto Re dei Re' (fig. 33), il Menelao nel 'Menelao che piange Elena' (fig. 34), e il gran sacerdote nell' 'Ulisse e i Greci che offrono sacrifici' (fig. 35).⁶⁴ La sanguigna è usata in maniera particolarmente leggera, il tratteggio è assente, il modellato è ottenuto per mezzo dello sfumino; il segno è di una fluidità estrema.

Due disegni finissimi, classificati fra i disegni attribuiti al Primaticcio, rappresentanti tutti e due delle giovani donne velate, sono da riacostare allo stesso insieme. Il primo è evidentemente uno studio per l'Elena del 'Paride che visita Menelao ed Elena' (fig. 36)⁶⁵ e il secondo uno studio per la giovane che le è accanto e per la posa della mano

(fig. 37).⁶⁶⁾ La composizione della Camera del Re è conosciuta attraverso una copia di Van Thulden (fig. 38). Qualche altro foglio nello stesso stile può, per confronto, essere restituito al Primaticcio, nei cartoni del Louvre, e datato alla stessa epoca.⁶⁷⁾

La tecnica e lo stile di questi disegni contrastano in modo impressionante con quelli di un bellissimo foglio di studio a sanguigna (al Louvre) (fig. 39), lumeggiata di bianco, che Dimier ha catalogato all'inizio della serie dei disegni per la Camera del Re.⁶⁸⁾ La rapidità del segno, l'uso dei tratteggi paralleli, il colore stesso della sanguigna ricordano gli schizzi per gli Armadi del Re, con un senso della forma ancora più ardito, una grande sicurezza negli scorci che danno una forza singolare a questo personaggio in atteggiamento meditante. Si tratta di una prima idea per la quarta figura seduta alla sinistra di Giove al tavolo del 'Banchetto degli Dei' (Louvre, Cabinet des Dessins) (fig. 5), progetto per la parte destra di una delle grandi composizioni dell'ottavo compartimento della volta. Abbiamo proposto, seguendo Dimier e i *Comptes*, di datare questa composizione fra il 1545 e il 1547, con l'eccezione della 'Baccante' e degli 'Amorini' a carboncino in primo piano che ci sembrano databili all'epoca della Galleria d'Ulisse, verso il 1556. Lo stile dello studio a sanguigna conferma perfettamente la datazione del disegno definitivo a penna di questa parte destra del 'Banchetto degli Dei' e anche quella della 'Baccante' e degli 'Amorini' aggiunti a carboncino, di esecuzione totalmente diversa.

Gli studi identificati per la Galleria d'Ulisse sono estremamente rari:⁶⁹⁾ vorremmo ora attirare l'attenzione su di un altro tipo di studio per questo stesso insieme.

Abbiamo serbato per ultimi, benché cronologicamente siano situati assai prima, i fogli che abbiamo testè menzionato; un tipo di disegno che è sfuggito a Dimier. L' 'Eolo' di Firenze (Uffizi) (fig. 40),⁷⁰⁾ è un progetto, fin qui non identificato, per il secondo compartimento della volta della Galleria d'Ulisse: il soggetto e il formato concordano con quelli degli altri motivi secondari dello stesso compartimento; una copia (Amburgo, Kunsthalle) (fig. 41),⁷¹⁾ che può essere attribuita a Niccolò dell'Abate, la descrizione di Guilbert e di Mariette, tutto lo conferma.⁷²⁾ L'influenza del Rosso (il disegno era attribuito al Rosso nell'antico inventario degli Uffizi) indica una data ancora precoce nell'attività del Primaticcio, il che torna perfettamente per il secondo compartimento della volta al quale si riporta il disegno. I progetti possono essere stati elaborati fin dall'inizio dell'impresa della Galleria d'Ulisse ed essere stati fra i primi dipinti.⁷³⁾ La tecnica del foglio degli Uffizi è affascinante; è eccezionale nell'opera del Primaticcio. L' 'Eolo' è abbozzato a carboncino, con riprese a sanguigna. La figura principale è incisa lungo il contorno; si tratta quindi di una prima idea che è valsa per il riporto su di un altro fo-



25 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER LA TOMBA DEI GUISE

glio. Del Primaticcio non si conoscevano finora che gli studi a carboncino e altri, più numerosi, a sanguigna: la mescolanza di queste due tecniche nell'elaborazione impetuosa del motivo compare in un altro disegno, anche questo conservato agli Uffizi, che non è mai stato attribuito al Primaticcio. Come l' 'Eolo', porta un'antica attribuzione al Rosso.⁷⁴⁾

Si tratta probabilmente della prima idea per il 'Giasone che uccide il drago' (fig. 42) inciso dal maestro L.D. (Léon Davent) (fig. 43), uno dei capo-



26 - PARIGI, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS - PRIMATICCIO:
DUE VECCHI SEMIDISTESI



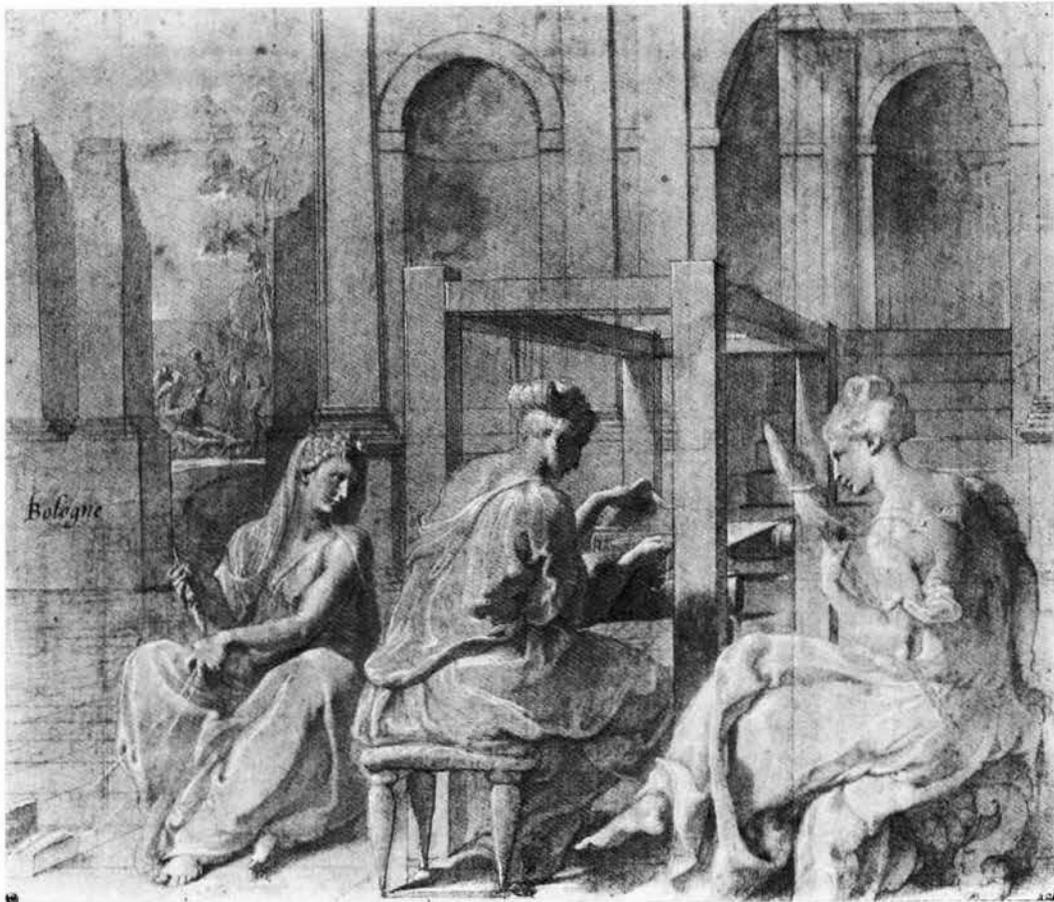
27 - PARIGI, COLLEZIONE PRIVATA - PRIMATICCIO:
DUE FIGURE CON PANNEGGI



28 - PARIGI, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS -
PRIMATICCIO: DRAPPEGGI

29 - STOCCOLMA, NATIONAL MUSEUM -
PRIMATICCIO (COPIA DA): LE FI-
GLIE DI MINEA

28



29



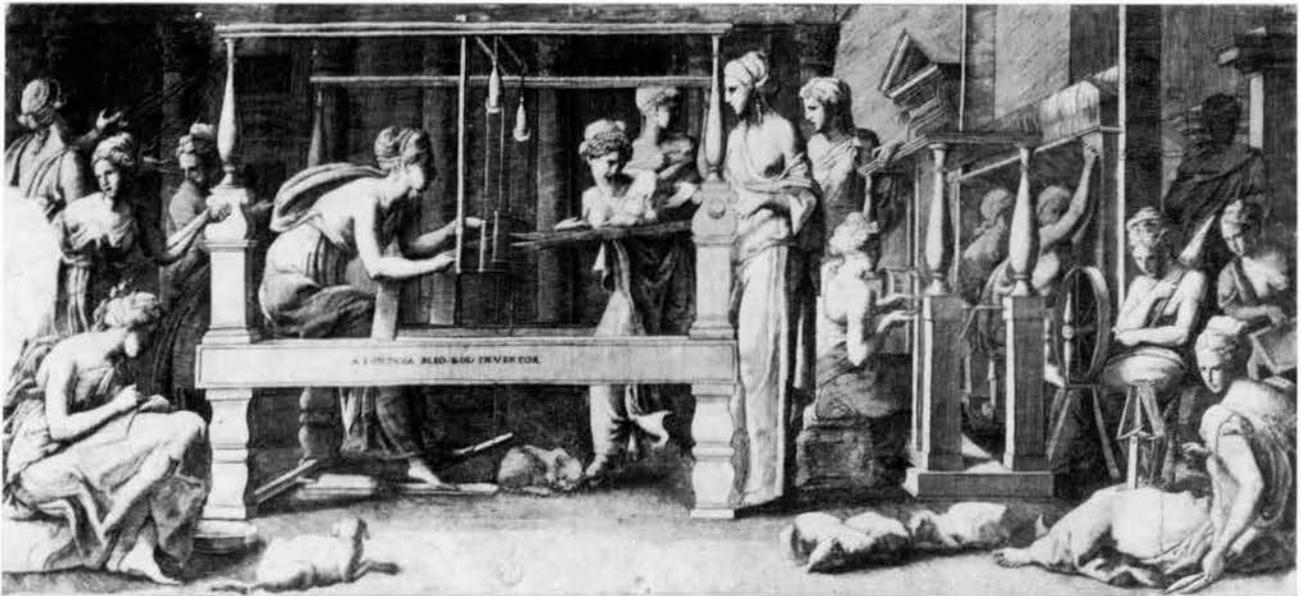
30

30 - DUBLINO, NATIONAL GALLERY OF IRELAND - PRIMATICCIO: DRAPPEGGI



31

31 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO: STUDIO PER LA PENELOPE CHE TESSE CIRCONDATA DALLE DONNE



32 - FIRENZE, UFFIZI - MAESTRO F.G.: PENELOPE CHE TESSE CIRCONDATA DALLE SUE DONNE (INCISIONE)



33

33 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER L'AGAMENNONE ELETTO RE DEI RE

34 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER MENELAO CHE PIANGE ELENA

35 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER ULISSE E I GRECI SACRIFICANTI



34



35



36 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
PRIMATICCIO: STUDIO PER PARIDE
CHE VISITA MENELAO ED ELENA

trasti fra la sanguigna e il carboncino introducono un accento di singolare audacia. L'influenza del Rosso agisce qui in maniera particolarmente evidente, anche se non pare che il Rosso abbia usato questa mescolanza di tecniche. La si ritrova, impiegata in maniera un po' diversa, nelle accademie del Boscoli. Il manierismo di questi disegni ne spiega l'attribuzione al Poppi.

In generale, i disegni dal vero, le prime idee, fanno risaltare, a paragone della perfezione talora gelida dei modelli, la personalità forte, quasi violenta, del Primaticcio, al pari della sua grandissima attenzione ai ritmi della composizione e ai dettagli essenziali. Forse il fascino di questi fogli di primo getto è dovuto a questo dualismo di interessi quasi contraddittori. Nel modello definitivo, chiaro e armonioso, la tensione primitiva non è più percettibile ma sottende l'euritmia. Ogni motivo ha dovuto essere preceduto da studi di tipi diversi e di tecniche svariate, come abbiamo cercato di dimostrare in questi rapidi appunti.⁷⁷⁾



37 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
PRIMATICCIO: STUDIO PER PARIDE
CHE VISITA MENELAO ED ELENA

lavori dell'incisore e una delle più belle composizioni del Primaticcio.⁷⁵⁾ Questa incisione, se veramente destinata a riscontro del 'Giasone che ara un campo', incisa dal Fantuzzi nel 1544,⁷⁶⁾ ci permette di stabilire l'esecuzione del 'Giasone che uccide il drago' intorno alla stessa data dell' 'Eolo'.

I due disegni si vengono a situare in un periodo intenso di ricerca e di evoluzione: e non sono certamente gli unici. Mettono in risalto un aspetto particolarmente immaginativo del Primaticcio, tutto concentrato sull'espressione più forte e più efficace. Il processo creativo sembra materializzarsi sotto i nostri occhi in questa trascrizione fremente e i con-

NOTE

- 1) L. DIMIER, *Le Primatice*, Parigi 1900.
- 2) Il catalogarli esula dai limiti di questi appunti; si tratta di un lavoro che abbiamo intrapreso in vista di una riedizione dell'opera di Dimier.
- 3) Se si tiene conto dello stato degli studi sul manierismo a quell'epoca; tuttavia, l'analisi di Dimier non si è evoluta nel suo *Primatice* del 1928. Un migliore approccio alle correnti stilistiche del XVI secolo e una conoscenza più precisa dei rapporti del Primaticcio con l'arte italiana del suo tempo ci permettono oggi di sfumare la posizione di Dimier. I viaggi del Primaticcio in Italia sono stati più frequenti e più numerosi di quanto non si credesse ai suoi tempi, come dimostrano alcune lettere recentemente pubblicate e altre inedite (*Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, ed. L. Ferrarino, Madrid 1977, pp. 57-62). La prima considerazione critica importante sul catalogo di Dimier è stato l'articolo di P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primaticcio*, in *Commentari*, II, 1951. Ugualmente interessanti perché dimostrano il carattere talora affrettato delle attribuzioni di Dimier, sono le pubblicazioni a proposito del manoscritto latino 6866, Parigi, Bibliothèque Nationale, che Dimier attribuiva al Primaticcio, seguendo Henri Omont; diversi storici, indipendentemente, l'hanno giustamente restituito al Salviati (cfr.: il primo, A.E. POPHAM e J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries... at Windsor Castle*, Londra 1949, p. 303, n. 756; M. HIRST, *Salviati illustrateur de Vidus Vidius*, in *Revue de l'art*, 6, 1969, pp. 19-28 e C.E. KELLET, *Medical Illustration and School of Fontainebleau* (esposizione organizzata a Newcastle-upon-Tyne, luglio 1957) e *The School of Salviati and the Illustrations to the Chirurgia of Vidus Vidius*, 1544, in *Medical History*, II, IV, ottobre 1958, pp. 264-268).
- 4) L. DIMIER, *op. cit.*, nn. 72-73-75-76-77-78-80-81-82-87-88-89-90-92-95-100 (Louvre).
- 5) L. DIMIER, *op. cit.*, p. 411.
- 6) L. DIMIER, *op. cit.*, p. 408.
- 7) L. DIMIER, *op. cit.*, n. 59. Per l'identificazione del soggetto, cfr.: L. GOLSON, *Rosso et Primatice au pavillon de Pomone. L'Art de Fontainebleau*, Actes du colloque international, Fontainebleau et Paris, 18-20 ottobre 1972 (Parigi 1975), p. 238 e nota 31, p. 240.
- 8) Per errore indica che 'Il putto alato che attacca una corda all'arco' (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8583, DIMIER, *op. cit.*, n. 69) è a carboncino. Questo disegno è a penna.
- 9) L. DIMIER, *op. cit.*, n. 69. Cfr.: P. BJURSTRÖM, *French Drawings, Sixteenth and Seventeenth Centuries*, National Museum, Stoccolma 1976, n. 36, che lo considera originale.
- 10) Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8703, a sanguigna.
- 11) L. DIMIER, *op. cit.*, n. 185, cfr.: P. BJURSTRÖM, *op. cit.*, n. 46.
- 12) Cfr.: S. BÉGUIN, J. GUILLAUME, A. ROY, *La Galerie d'Ulysse*, in corso di stampa.
- 13) Firenze, Uffizi, Inv. 10999 F., mm. 105 x 185. Un altro foglio con uno studio simile, con figura ignuda sempre a matita nera, è nella stessa collezione fra i disegni attribuiti a Federico Zuccari (n. 11077F, mm. 158 x 133).
- 14) R.F. 36580, Dono della Società Amici del Louvre: mm. 349 x 423. Cfr.: R. BACOU (*Primaticcio, Le Festin des Dieux*, in *Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1980, pp. 249-251) che data tutto il disegno intorno al 1548.
- 15) Firenze, Uffizi, Inv. 6341 F. (DIMIER, *op. cit.*, n. 139).
- 16) Cfr.: S. BÉGUIN, J. GUILLAUME, A. ROY (*op. cit.*). Questa cronologia è basata sulle ricerche preliminari di P. BAROCCHI, *op. cit.*, 1951, di Mc' ALLISTER JOHNSON, *Five Drawings for the Palace of Fontainebleau*, in *Master Drawings*, IV, 1966. Per una datazione analoga, non ancora pubblicata, cfr.: K. WILSON-CHEVALIER, *L'étude critique du Livre: Le trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau per le R.P.F. Pierre Dan* (1642), tesi di III ciclo, Università di Parigi, IV (1982).



38 - VIENNA, ALBERTINA - VAN THULDEN (DA PRIMATICCIO):
PARIDE CHE VISITA MENELAO ED ELENA

17) Nello stesso tempo, ci invita a non concludere forzatamente che la data di utilizzazione di un disegno sia la stessa della sua creazione. Però, non tutti i disegni della Galleria d'Ulisse furono rinfrescati come il R.F. 36580 del Louvre.

18) Firenze, Uffizi, Anonimo italiano 14846 F., a penna, su di una preparazione a matita nera, lumeggiature di biacca, mm. 278 x 201.

19) H. ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures*, Parigi 1969, L.D. 17.

20) S. PRESSOUYRE, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, in *Bulletin monumental*, CXXVII, 1969, pp. 223-236.

È interessante paragonare l' 'Apollo' degli Uffizi e lo stato del bronzo nel Rinascimento con i relativi restauri (la parte superiore del tronco d'albero e il ramo d'olivo che l'Apollo doveva tenere nella mano destra, questa stessa mano destra e l'avambraccio destro come era stato restaurato dal Montorsoli), cfr.: R. BIANCHI-BANDINELLI, in *Cri-*



39 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - PRIMATICCIO:
STUDIO PER IL BANCHETTO DEGLI DEI

tica d'Arte I, 1935-1936, pp. 3-9; CH. PICARD, *Manuel d'Archéologie Grecque, la sculpture*, IV, 2, Parigi 1963, p. 791; A. LEGNER, *Anticos Apollo von Belvedere*, in *Stadt Jahrbuch*, N.F., I, 1967, pp. 102-110. La nicchia si ispira forse al progetto di Serlio (*Libro VII*, p. 96) di ricavare nel muro esterno del piano terra quattro nicchie per accogliere il Laocoonte, il Tevere, il Nilo e Cleopatra? Non si sa bene quale era il posto dell' 'Apollo' prima del 1565 quando la sistemazione del giardino della regina fu terminata. (Lettera del Primaticcio a Caterina de' Medici, del 24 aprile 1565). Cfr.: H. STEIN, *Quelques lettres inédites du Primaticcio*, in *Annales de la Société Historique du Gâtinais*, XXVIII, 1910, p. 322.

²¹⁾ Il trattamento di questi putti giustificerebbe la restituzione al Primaticcio del putto già nella collezione Dimier, cfr.: A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Dijon, Musée Magnin Catalogue des tableaux et dessins italiens, XV-XIX^e siècle*, (Inventaire des collections publiques françaises, 24) Parigi 1980, n. D 35, p. 166.

²²⁾ H. ZERNER, *op. cit.*, A.F. 55. Il titolo di questa incisione non ci sembra esatto: infatti, le tre dee sono evidentemente Venere, Diana e Minerva. Si tratta certamente di un episodio della Storia di Troia. Questo disegno del Mobilier National è stato attribuito per la prima volta al Primaticcio nel catalogo della mostra della *Scuola di Fontainebleau*, Parigi 1972, n. 144 (scheda di S. Beguin).

A proposito di certi disegni in relazione con questo, cfr. le osservazioni di T. Clifford nel catalogo della vendita

Important Old Master Drawings, Londra, Christie's, 6 luglio 1976, n. 91. Potrebbero riferirsi tutti alla decorazione di uno dei prestigiosi appartamenti del castello di Fontainebleau, sia alla camera Alta della Porte Dorée, sia al Pavillon des Poëles o alla Galerie Basse.

²³⁾ Mariette (iscrizione sulla montatura del disegno) l'attribuiva (con ragione, ci sembra) al Primaticcio. Cfr.: *De Michel-Ange à Géricault*, donazione Armand Valton, Parigi, École des Beaux-Arts, maggio-giugno 1981, n. 38 (scheda di Bruyèrolles). L'incisione anonima è catalogata da A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, XVI, Vienna 1818, p. 409, n. 83.

²⁴⁾ W. Mc' ALLISTER JOHNSON, *Primaticcio revisited. Aspect of Draftmanship in the School of Fontainebleau*, in *Art Quarterly*, XXIX, n. 3-4, 1966, p. 259, fig. 5. Il disegno è stato attribuito a Michelangelo da E. PANOFKY, *Bemerkungen zu der Henherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVIII, 1927, pp. 34 e 35. La figura di donna, nel disegno di Chantilly (Dimier 124) progetto per la 'Ceres', è ben diverso; lo stile del disegno di Haarlem non sembra paragonabile a quello della 'Mascherata' di Stoccolma, come dice Mc' Allister Johnson.

²⁵⁾ Madrid, Prado, Gabinetto dei Disegni, *Mythologicos*, n. 238, a penna e acquarello grigio, mm. 163 x 207.

²⁶⁾ Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, B. 5, Réserve, Donazione Herbet, 1929.

²⁷⁾ L. DIMIER, *op. cit.* Catalogo delle copie da Primaticcio, n. 20, p. 476, penna e bistro; mm. 225 x 420 (allora nella collezione F. Herbet a Barbison) proviene dalla collezione Destailleur, secondo Dimier. Questa origine è esatta? In effetti, è rivendicata da F. Berckenhagen per il disegno della Kunstbibliothek (cfr. la nota seguente). La collezione Destailleur è essenzialmente la fonte delle collezioni della Kunstbibliothek di Berlino per il Cinquecento francese.

²⁸⁾ E. BERCKENHAGEN, *Die Französischen Zeichnungen der Kunst-Bibliothek*, Berlino 1970, H.D.Z. 3397, a inchiostro bruno, fondo lumeggiato di azzurro; mm. 225 x 430.

²⁹⁾ Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, B5, Réserve.

³⁰⁾ Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8775.

³¹⁾ La soppressione dei piedi dei putti ha indotto i copisti a inventare, con maggiore o minor fortuna, la posizione delle gambe delle altre figure, che prima non erano visibili.

³²⁾ E.A. CARROLL, *A drawing by Rosso Fiorentino of Judith and Holofernes*, in *Los Angeles County Museum of Art, Bulletin*, 1978, vol. XXIV, p. 48, nota 229. Carroll mette in relazione l' 'Apollo' (classificato al Louvre fra i disegni attribuiti al Primaticcio) con 'Venere e Cupido' (British Museum W.3.118) e suggerisce di accostarli alla Sala Alta del Pavillon des Poëles.

L' 'Apollo' del Louvre (penna e inchiostro e acquarello, quadrettato a carboncino, mm. 254 x 184) è stato catalogato da A.E. Carroll come Rosso (*The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York e Londra, 1976, II, Libro II, pp. 406 e 408, fig. 125).

³³⁾ H. ZERNER, *op. cit.*, A.F. 38.

³⁴⁾ H. ZERNER, *op. cit.*, PM. 2.

³⁵⁾ Louvre, Inv. 8530. DIMIER, *op. cit.*, n. 20.

³⁶⁾ Louvre, Inv. 8595. DIMIER, *op. cit.*, n. 82.

³⁷⁾ L. DIMIER, *op. cit.*, pp. 262-264.

³⁸⁾ W. Mc' ALLISTER JOHNSON, *Primaticcio's Prudence recovered*, in *Master Drawings*, XI, 3, 1973, p. 268.

³⁹⁾ *Emilian Drawings of the XVI Century*, British Museum, Department of Print and Drawing, Londra, 1951, n. 87 (inv. 1900-6-11-5).

⁴⁰⁾ L. DIMIER, *op. cit.*, n. 118 (R.F. 587).

⁴¹⁾ L. DIMIER, *op. cit.*, n. 85 (Uomo seduto voltato a destra, pannello alla romana, Louvre, Inv. 8598). La disposizione 'Prudenza'-'Ulisse'-'Zaleuco'-'Giustizia' mostra che 'Scipione' faceva riscontro, a destra, alla 'Temperanza',



40 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO: EOLO

mentre 'Cesare' faceva riscontro, a sinistra, alla 'Forza'. Il disegno, molto ritoccato di Chantilly (Dimier 126, cfr.: R. CAZELLES, *François I^{er} et l'art renouvelé au XVI^e siècle dans les collections du château de Chantilly*, in *Bulletin du Musée Condé*, 4, marzo 1973, n. 40, fig., sotto il titolo 'François I^{er} en Mars', disegno a penna, acquarellato di bistro e lumeggiato di bianco, mm. 280 x 140, datato 1575) potrebbe corrispondere al 'Cesare'. Si tratta visibilmente del ritratto del re di Francia, un François I^{er} già attempato, verso il 1545. L'averlo rappresentato sotto le sembianze di Cesare concorderebbe perfettamente con il simbolismo del programma degli armadi. L'analogia dell'atteggiamento con quello dell' 'Ulisse' o anche dello 'Zaleuco', è impressionante.

Mc' ALLISTER JOHNSON, *op. cit.*, nota 6, cita, con il disegno di Chantilly, il disegno, anche questo molto ritoccato del Louvre, Inv. 8528 (Dimier n. 18, copia al Louvre, Inv. R.F. 1870-1070) che egli propone di "confrontare con i disegni già noti degli armadi del re". Mc' Allister Johnson ha osservato che la luce veniva dall'alto a destra nelle due coppie identificate: 'Prudenza'-'Ulisse', 'Giustizia'-'Zaleuco', e che l' 'Abbondanza', al contrario, era illuminata da sinistra a destra. La disposizione della figura è comunque imposta dalla presenza dell'angolo abbattuto nella parte superiore, il che fa pensare che gli armadi fossero disposti faccia a faccia su due muri.

Dimier si chiede se la 'Temperanza' faceva veramente riscontro a 'Scipione': in verità l'associazione è classica; nel quadro dello Schiavone al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il personaggio di Scipione è stato, generalmente, identificato così; tuttavia L. Froelich-Bum ha suggerito Brenno, cfr.: F.L. RICHARDSON, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, n. 320, fig. 157.

42) L. DIMIER, *op. cit.*, pp. 484-490. Le tre Dee e le nove Muse che decoravano i timpani delle arcate della Galleria Basa (1539-1542) sono i soli elementi identificati in questa stanza che il Padre Dan (*op. cit.*, p. 131) chiama Sala del Consiglio

e alla quale il Vasari (ed. Milanese VII, p. 411) fa allusione chiamandola "bellissima", e "meglio e di più bell'opera che tutto il rimanente di quel luogo". I disegni originali del Cabinet des Dessins del Louvre sono stati catalogati da Dimier il quale ha ritenuto, a torto, un originale l' 'Euterpe' (Dimier 235) che J. Bean considera una copia (BAYONNE, *Dessins italiens*, Parigi 1960, n. 125, Inv. 1271). Ecco la lista degli originali: 'Urania' (Dimier 40, Inv. 8553); 'Tersicore' (n. 41; Inv. 8554); 'Clio' (n. 42; Inv. 8556); 'Calliope' (n. 43; Inv. 8555); 'Venere' (n. 44; Inv. 8557); 'Giunone' (n. 45; Inv. 8558); 'Polimnia' (n. 46; Inv. 8559); 'Melpomene' (n. 47; Inv. 8560); 'Talia' (n. 48; Inv. 8561); 'Pallade' (n. 49; Inv. 8562).

43) K. ANDREWS, *Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge University Press 1968, I, p. 100, Inv. D 1779; II, p. 122, fig. 692.

44) Firenze, Uffizi, 13618 F., sanguigna, lumeggiature di bianco (sotto Parmigianino).

45) Come per la 'Prudenza' degli Armadi del Re. Cfr. sopra.

46) Confrontare con lo schizzo delle mani, Inv. 8586 (Dimier 72), Louvre.

47) Questa abitudine è, quindi, anteriore alla venuta di Niccolò (1552) e gli attribuiti nei disegni nella Sala da Ballo non sono stati lasciati all'iniziativa di Niccolò, come insinua Dimier (*op. cit.*, pp. 163-164) e come si seguita a ripetere dopo di lui.

48) Le incisioni di Léon Davent (Maestro L.D.) sono state catalogate da H. Zerner (*op. cit.*): 'Giunone' (L.D. 25); 'Venere' (L.D. 26); 'Pallade' (L.D. 27); 'Calliope'



41 - AMBURGO, KUNSTHALLE - NICCOLÒ DELL'ABATE DA PRIMATICCIO: EOLO

(L.D. 28); 'Tersicore' (L.D. 29); 'Erato' (L.D. 30); 'Polimnia' (L.D. 31); 'Urania' (L.D. 32); 'Clio' (L.D. 33); 'Euterpe' (L.D. 34); 'Talia' (L.D. 35); 'Melpomene' (L.D. 36). Esiste anche una serie di incisioni di Cornelis Bos (S. SCHELE, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Protege*, Stoccolma 1965), rispettivamente: 247, 249, 248, 246, 242, 243, 244, 245, 238, 239, 240, 241, con iscrizioni in latino. Tutte invertite rispetto al Maestro L.D.; alcune incisioni anonime di minore importanza sono citate da Schele.

49) Firenze, Uffizi, 12141 F., sanguigna, lumeggiature di bianco, mm. 175 x 114. Cfr. Dimier, p. 480, che lo classifica fra i disegni attribuiti a torto al Primiticcio. L'ossidatura della biacca nuoce all'aspetto di questo disegno di buona qualità.

50) Parigi, Louvre, Inv. 8545, studio di vecchio, sanguigna, lumeggiature di biacca, mm. 187 x 137; Besançon, D. 126. L' 'Orfeo' (Parigi, Louvre, Inv. 5894, Dimier 81), piuttosto Apollo, tiene un violino e un arco appena accennato; la figura è stata incisa: potrebbe essere forse uno studio per l' 'Orfeo' del compartimento della Galleria d'Ulisse? Un'altra bella figura con panneggi (Inv. 8597, Dimier 84) potrebbe forse riferirsi a uno dei motivi perduti degli Armati del Re?

51) Parigi, Louvre, Inv. 8588, Dimier 75.

52) P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primiticcio*, in *Commentari*, 1951, p. 219, nota 3, con il n. 8824 (non catalogato da Dimier).

53) *De Michel-Ange à Géricault (op. cit.)*, n. 37; e *Cabinet des Dessins du Louvre*, Inv. 38814.

54) *Emilian Drawings...* British Museum, 1951, n. 80 e Parigi, École des Beaux-Arts, Masson 1156, Dimier 222 (cfr. *l'École de Fontainebleau*, Parigi 1972, n. 170).

55) Parigi, collezione privata, carboncino, sanguigna, lumeggiature bianche su carta rosa, mm. 113 x 234, cfr. lo studio di figura con panneggi dell'Ashmolean di Oxford (Parker 493). È interessante confrontarli, al Louvre, a due studi di figure, una nuda, Inv. 8611 (Dimier 98) e l'altra semidrappeggiata, Inv. 8549 (Dimier 36) che Dimier accosta alla Sala del Re. Citiamo ancora il bel foglio di studi del British Museum (1946-7-13-45).

56) L. DIMIER, *op. cit.*, n. 141.

57) L. DIMIER, *op. cit.*, n. 233. Il disegno era allora nella collezione del Marchese di Chennevières.

58) P. BJURSTRÖM, *op. cit.*, n. 28, 'Alcytoe e le sue sorelle'; non catalogato da Dimier.

59) *Drawings from the National Gallery of Ireland*, Wildenstein, Londra, maggio-giugno 1967, n. 11; per l'accostamento all'incisione, cfr.: S. BEGUIN, in *Revue de l'Art*, 5, 1969, p. 106, fig. 13.

60) Cfr.: *Incisori Mantovani del '500*, Roma, 8 dicembre 1980-31 gennaio 1981, n. 239 a e b. La copia, quasi senza varianti, del Louvre (Inv. 8702) è a sanguigna. Secondo il Vasari (ed. Milanese, V, p. 434), Luca Penni incise questo soggetto dal Primiticcio (non rilevato da P. VANAISE, *Nouvelles précisions concernant la biographie et l'oeuvre de Luca Penni*, in *Gazette des Beaux-Arts*, febbraio 1966, p. 81).

61) ZERNER, *op. cit.*, AF. 81. L'incisione è nello stesso verso del disegno.

62) Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8587 (Dimier 74). Dimier ha bensì osservato che il n. 8586 (Dimier 72) consisteva di due parti distinte e ha catalogato a parte il disegno delle gambe (Dimier 73), però, non ha fatto alcun commento a proposito del n. 8587. D. Rondorf (*Der Ballsall im Schloss Fontainebleau zur Stilgeschichte Primiticcios in Frankreich*, Bonn 1967, p. 356, nota 284 A) ha accostato le gambe di questo disegno a quelle di Alessandro nell'affresco della 'Timoclea davanti ad Alessandro', uno dei medaglioni della camera della Duchessa d'Etampes. Tuttavia, si tratta certamente di gambe femminili (confrontare, per esempio, con il n. 800, Dimier 87), il che esclude questa identificazione. La posizione dei piedi è esattamente quella della bella figura seduta all'estrema destra del tavolo nella parte destra del 'Banchetto degli Dei' (Parigi,

Louvre, R.F. 36580); ma il motivo vi è invertito e le gambe sono coperte da un panneggio.

63) S. BEGUIN, *Remarques sur la Chambre du Roi*, in *Actes du Colloque international sur l'Art de Fontainebleau*, Fontainebleau e Parigi, 18-19-20 ottobre 1972, Parigi 1975, p. 216 e figg. da 25 a 35.

64) Inv. 8616 (non catalogato da Dimier); Inv. 8617 (Dimier 106); Inv. 8617 c, (Dimier 105, con errore sul numero di inventario). Essendosi infiltrati numerosi errori nell'illustrazione della nostra comunicazione, riproduciamo qui il testo dell'errata. Le illustrazioni riprodotte nel presente articolo corrispondono alle figure 29, 26 e 34 della comunicazione:

pp. 217-219, le legenda delle figure da 25 a 30 sono da correggere come segue:

- fig. 25: Primiticcio, studio per 'Menelao che piange Elena': figura di vecchio a destra;

- fig. 26: Primiticcio, studio per 'Menelao che piange Elena': figura di Menelao;

- fig. 27: Primiticcio, studio per 'Menelao che piange Elena': figura di giovane in primo piano;

- fig. 28: Primiticcio, studio per 'Ulisse e i Greci sacrificanti' (a destra): figura di giovane a sinistra;

- fig. 29: Primiticcio, studio per 'Agamennone eletto Re dei Re': figura di Agamennone;

- fig. 30: Primiticcio, studio per 'Agamennone eletto Re dei Re': figura d'uomo che tiene i fasci.

p. 229, nota 53:

- 8ª linea: sopprimere " (figura 28) „;

- 18ª linea: invece di " (figura 35) „, leggere: " (figura 28) „.

65) Questi due disegni non sono catalogati da Dimier. Parigi, Louvre, Inv. 8663, sanguigna, mm. 168 x 97 marchio di Coppel in alto a sinistra; Inv. 8652 A, sanguigna, mm. 148 x 92.

66) Per esempio, Inv. 8644, sanguigna, lumeggiature di biacca, mm. 241 x 135. Marchio di Jabach in alto a destra, per confronto anche con Inv. 8592 (Dimier 79).

67) Per esempio si può confrontare la 'Figura di donna', riquadrata, che proviene dal *rebut* Jabach (Inv. 8592, Dimier 79) e una 'Figura d'uomo con panneggi di profilo verso destra' (Inv. 8644).

68) Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8614, Dimier 101.

69) Ne abbiamo proposto qualcuno, con il solo identificato da Dimier (95, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 8606) per il quarto compartimento della volta, cfr.: BEGUIN, GUILLAUME, ROY, *op. cit.*, in corso di stampa.

70) 'Eolo' (Firenze, Uffizi) 471 F., mm. 228 x 187; iscrizione in basso a sinistra: "Rosso", e il n. 52. Cfr.: P.N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890, p. 124. Il disegno figurava sotto il titolo: 'Ulisse e i venti' e con l'attribuzione a Francesco Morandini detto il Poppi nella mostra *Giorgio Vasari e la sua cerchia*, Firenze, Uffizi, 1964, n. 102, fig. 56 (catalogo di Paola Barocchi).

71) Amburgo (15.308), segnalata da S. Beguin nella scheda n. 115, p. 90 del catalogo *Le Cabinet d'un grand amateur P.J. Mariette*, Parigi, Musée du Louvre, Galerie Mollien, Parigi 1967. Questo motivo è stato copiato da Saint-Aubin dal n. 630 "a bistro", della vendita Mariette del 1775 (catalogo conservato a Boston, Fogg Art Museum), nel quale è attribuito al Primiticcio sotto il titolo: 'Eolo che scatena i venti'. La precisione della tecnica, nella vendita Mariette, indica che non si può trattare del disegno degli Uffizi, ma, forse di quello di Amburgo (a penna, aquarel-



42 - FIRENZE, UFFIZI - PRIMATICCIO: GIASONE CHE UCCIDE IL DRAGO



43 - PARIGI, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE - MAESTRO L.D. (LÉON DAVENT):
GIASONE CHE UCCIDE IL DRAGO (INCISIONE)

lato di bistro) o di un altro esemplare non ancora ritrovato. L'attribuzione a Niccolò del disegno di Amburgo è stata proposta indipendentemente da Philip Pouncey.

72) P.J. MARIETTE, *Abecedario...*, Supplemento, p. 294, "Eolo che rinchiude i venti"; ABBE GUILBERT, *Description historique des chateau, bourg et forest de Fontainebleau...* Parigi 1731, I, p. 29: "à sinistra, Eolo Dio dei venti".

73) Datato da Dimier fra il 1541 e il 1547; in realtà, più vicino al 1541.

74) Ugualmente presentato sotto il nome del Poppi nella mostra *Vasari e la sua cerchia*, n. 103, fig. 55, mm. 223 x 279, carboncino e sanguigna; in basso a sinistra il numero 52; FERRI, *op. cit.*, p. 124. Il disegno era esposto sotto il titolo 'Ercole e Cerbero'. Però, in questo episodio della leggenda di Ercole, non si vedono mai cadaveri intorno a Cerbero che, d'altronde, non somiglia affatto al mostro qui rappresentato. Inoltre, Ercole non lo uccide con la spada.

75) Il motivo è rovesciato rispetto all'incisione. Ci sono numerose varianti: Giasone, il cui abbigliamento è analogo nell'incisione e nel disegno, tiene una lancia nell'incisione e brandisce una spada nel disegno. Per l'incisione, cfr.: H. ZERNER, *op. cit.*, L.D. 16.

76) H. ZERNER, *op. cit.*, p. XXIV.

77) Ringrazio i collezionisti e i conservatori dei Musei che mi hanno consentito di studiare e di riprodurre i loro disegni come pure Mario Di Giampaolo, H. Baby, I. Huss Basdevant. Ringrazio altresì per la traduzione dal francese Oriana Gui Previtali.

Post Scriptum

Quando questo articolo era in bozze sono venuta a conoscenza (grazie alla segnalazione di Mario Di Giampaolo) di un disegno del Victoria and Albert Museum di Londra, catalogato genericamente "EMILIA: mid. 16th century", (Cfr.: P. WARD JACKSON, *Italian Drawings Volume one 14th-16th Century*, London 1979, p. 204, n. 443, riprodotto) (fig. 44) a mio avviso originale del Primaticcio e in rapporto diretto con la parte sinistra della composizione di Stoccolma (vedi nota n. 9, fig. 2). Lo stile del foglio è caratteristico per le date che proponiamo relative alle composizioni delle pareti della Galleria di Ulisse, databili al 1555 circa; inoltre la tecnica a carboncino, poco usata dal pittore, è presente similmente nelle aggiunte al 'Banchetto degli Dei' (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins; vedi fig. 5).

Quando scrivevo sul carattere esitante dei primi disegni a penna del Primaticcio (a proposito dell' 'Incendio di Catania', fig. 9), ancora non conoscevo il disegno, così libero, della Galleria Nazionale di Parma (Cfr.: A. E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven and London 1971, vol. I, p. 172 n. 548; vol III, tav. 408) (fig. 45), a mio avviso studio del Primaticcio per la figura posta all'estrema destra nell' 'Ercole e Onfale' del vestibolo della Porta Dorata (c. 1535-1541). Caratteristico è il tratteggio che con violenza puntualizza parti del corpo nudo del giovane, creando un effetto di plasticità spaziale (come nei disegni a sanguigna alle figg. 15 e 16).



44 - LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM
PRIMATICCIO: ULISSE SI CONGEDA DA ALCINOOS



45 - PARMA, GALLERIA NAZIONALE
PRIMATICCIO: ERCOLE E ONFALE