

RICOGNIZIONI SU LÉON DAVENT

CARMELO OCCHIPINTI

Sembra un fatto paradossale eppure molto significativo, che tra le incisioni di Léon Davent quelle che hanno goduto di massima diffusione nell'Europa di secondo Cinquecento per continuare a circolare ampiamente anche in seguito (fino addirittura a suggerire, nella Francia ottocentesca, più di uno spunto disegnativo a Delacroix e a Ingres nei loro dipinti orientalisti), nel XX secolo abbiano invece destato un interesse scarsissimo da parte degli storici dell'arte, persino degli specialisti dell'*École de Fontainebleau*. Si tratta dei sessanta costumi di uomini e donne di ogni condizione sociale disegnati a proprio rischio e pericolo dal vero – sfidando cioè la proibizione coranica – dal geografo e cartografo del re di Francia Nicolas de Nicolay nel corso del suo famoso viaggio orientale, intrapreso nel 1549-1550 (figg. 1-3); lo stesso Nicolay di tanti suoi disegni aveva quindi fatto ricavare le riproduzioni all'acquaforte entro il 1556 (che è la data che compare su una di esse, la numero 33 della serie), rivolgendosi al maestro acquafortista che era stato il più stretto collaboratore di Primaticcio, cioè Léon Davent, il quale le firmò quasi

tutte col suo monogramma LD perché fossero pubblicate, insieme al resoconto del viaggio di Nicolay, nel volume delle *Navigations* apparso a Lione solo nel 1567¹. Senonché dopo la battaglia di Lepanto (1571), per effetto della grande fiammata di interesse che dappertutto si era accesa nei confronti dello sconfitto popolo dei Turchi, il libro di Nicolay conobbe un rilancio veramente strepitoso, tradotto in italiano, inglese e fiammingo e ristampato innumerevoli volte, sempre corredato di tutte le incisioni che, nel caso della tiratura veneziana fatta dall'editore Zilletti nell'80 (e nell'83), furono ricopiate su legno e incrementate di sei esemplari appositamente disegnati a Venezia²; ad Anversa invece, presso l'editore Silvio, le incisioni furono ricopiate per mano dell'incisore Assuérus von Londersel.

Al contrario però, in tempi più vicini a noi, tra Otto e Novecento, cioè tra Bartsch, Herbet e Zerner che in tre diversi momenti compilarono il catalogo di Léon Davent, le illustrazioni delle *Navigations* furono ritenute produzione marginale e, perciò, meritevoli di attenzioni minime, pure in ragione della loro qualità creduta nientemeno che mediocre, e della loro maniera, secondo Zerner, meschina e talmente monotona da scoraggiare le attenzioni dei successivi studiosi fino a oggi³. Insomma, si è veri-

¹ Questo articolo è stato pensato subito dopo la riedizione del *Viaggio in Turchia* per la collana *Fonti e Testi di Horti Hesperidum*, a cura di M. Carveali, Roma, UniversItalia, 2016. Già pubblicata nel 1567 col titolo di *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* (Lyon, G. Rouille, 1567), l'opera di Nicolay sarebbe stata ristampata, con dedica a Carlo IX (datata 1567), nel 1576, ad Anversa, presso Guglielmo Silvio, sotto il titolo de *Les Navigations, pérégrinations et voyages faits en la Turquie*. I costumi di Léon Davent, nell'edizione del 1567, sono catalogati da HERBET 1969 [1896], alle pp. 37 e ss, e da ZERNER 1969, pp. XXII-XXIII. Sulle illustrazioni del testo di Nicolay come fonti iconografiche di Ingres e Delacroix si veda BRAFMAN 2009, p. 154. Sui rischi che correivano i disegnatori occidentali, spesso accusati di essere delle spie per il solo fatto di ritrarre i luoghi e i paesaggi, si veda ILG 2010, p. 237-238, cui si rinvia per ulteriore bibliografia.

² Come osserva JESTAZ 1969, p. 356, il n. 42 del catalogo di Zerner si riferisce a un'illustrazione di stile vistosamente veneziano.

³ ZERNER 1969, pp. XXII-XXIII.

ficato un totale capovolgimento di vedute, rispetto all'epoca in cui quelle illustrazioni conobbero una così larga circolazione. Ora, a spiegare una valutazione così negativa era anzitutto l'impossibilità – ben sottolineata da tutti gli studiosi – di ricondurre tali illustrazioni sotto l'etichetta, messa a punto dal Bartsch, di *École de Fontainebleau*. Un'etichetta che, come Paola Barocchi non si stancava di avvertirci (lei che, studiosa di cose cinquecentesche, era sbocciata a vent'anni proprio cimentandosi su Fontainebleau, su Rosso e su Primaticcio), non rendeva affatto giustizia di quel contesto culturale formidabilmente fervido che era dominato, dopo la morte di Rosso Fiorentino, da un Primaticcio capace di far dialogare pittura, scultura, architettura, teatro, mitologia, costume e cultura antiquaria: in un simile contesto Primaticcio aveva saputo farsi interprete delle ambizioni di mecenatismo artistico di re Francesco I, in concomitanza con un loro importante allargamento di orizzonti in direzione non solo della Roma dei Cesari, ma anche dell'Impero Romano d'Oriente, non solo di Vitruvio ma anche di Procopio di Cesarea, cioè in direzione di quella «seconda Roma» al cui modello Parigi, anch'essa ambiziosa di superare la prima Roma, non poteva fare a meno di guardare⁴. Infatti, era proprio quell'etichetta ottocentesca, meramente stilistica, di *École de Fontainebleau* a impedirci di apprezzare appieno un panorama così eccezionale e, dunque, di comprendere il valore di un'impresa editoriale che, come quella di Nicolay, rispecchiava dichiaratamente gli orientamenti mediterranei della politica culturale di re Francesco I, il cui sogno era stato quello di realizzare una pacifica alleanza col mondo islamico⁵.

Ebbene, a proposito dell'impresa editoriale delle *Navigations* le informazioni più puntuali le ricaviamo dal privilegio di stampa e dal contratto che fu stipulato tra Nicolay e Léon Davent, rispettivamente datati al 1555 e al 1556⁶. Nicolay, già valletto di came-

⁴ Su questo tema devo rinviare a OCCHIPINTI 2009.

⁵ Sulla questione rinvio a OCCHIPINTI 2016, pp. 5-20.

⁶ È stata GRODECKI 1974, pp. 347 e ss. a scoprire il contratto stipulato tra l'incisore e il geografo del re, che permise di svelare l'identità del misterioso

ra del re di Francia, si vantava di saper disegnare: perciò era partito al seguito dell'ambasciatore di Francia d'Aramon (a noi ben noto per via del ritratto che gli dipinse Tiziano circa il 1542⁷), incaricatosi di descrivere il viaggio in Oriente, in Turchia e in Africa fino alla corte di Costantinopoli. Insieme al resoconto della spedizione ne riportò in patria quasi novecento disegni di città, paesi, porti di mare, architetture, figure e costumi: si trattava in alcuni casi, come risulta dallo stesso privilegio di stampa, dei disegni di quelle rovine monumentali che l'autore aveva osservato nell'antica Costantinopoli oltre che a Pera, o Galata, nonché dei resti di Calcedonia, o Scutari, in Asia Minore, e di svariate altre località⁸. Tanti disegni furono visti e apprezzati a corte, tra l'altro, dal grande poeta Pierre de Ronsard che li descrisse come disegni «des temples, des chasteaux, des régions entieres, des palais, des citez, des portz et des rivieres [...] et sans nous decouvrir les vives pourtraictures par encre et par couleur de diverses vestures, des sciences, des moeurs et des rellisions, qui ornent les grandeurs de tant de regions»⁹. Di così diversi materiali grafici, furono stampati solo quelli che illustrava-

maestro L.D., che con questo monogramma avrebbe firmato anche le tavole di corredo al testo di Nicolay. Cfr. OCCHIPINTI 2016, pp. 5-20.

⁷ Cfr. TERZAGHI 1999, pp. 155-158.

⁸ NICOLAY 1567, s.i.p.: «Extrait du privilege du Roy»: «[...] Ausquelz voyages, outre les descriptions et situations universelles et particulieres des lieux, il auroit curieusement et par grand estude observé les choses les plus memorables dudict país de Levant, et differents de noz loix, moeurs et façon de vivre qu'il auroit redigé par escript en nostre angue et divisé en plusieurs livres [...]. Le tout curieusement redigé par demonstrations et figures extraittes et tirées par le dict de Nicolay, du naturel sur les lieux, mesmes avec le desseing et reputation de la cité de Constantinople, et ses confins, de la ville de Pera ou Galata et des anciennes ruines de la cité de Calcedon ou Scutari en l'Asie mineur, ensemble plusieurs autres descriptions, tant marines que terrestres, singulieres et incogneues sinon qu'à ceux qui ont fait mesmes voyages. Toutes lesquelles choses nous desirons grandement estre veues et cogneues de tous, à fin que ceux à qui est dèniée la faculté de faire pareilz voyages, iouissent du plaisir du travail dudict Nicolay [...].»

⁹ *Elegie de P. de Ronsard Gentilhomme Vandomoys, à N. de Nicolay Daulphinoy, seigneur d'Arfeuille, verlet de chambre et Geographe ordinaire du Roy*, in NICOLAY 1567, s.i.p.

no i costumi, mentre i disegni di architettura e di paesaggio rimasero inediti, per finire disgraziatamente distrutti nell'incendio che colpì l'archivio di Nicolay nel castello di Moulins nel 1755, dove se ne andò in fumo il suo intero *cabinet* che era pieno della miriade di oggetti curiosi provenienti dal nuovo Mondo, regalatigli da Pierre Belon e André Thevet. Ora di tutti quei perduti disegni non possiamo farci un'idea che attraverso le meravigliose descrizioni testuali che l'autore ci offre di tante rovine antiche immerse nel loro paesaggio desolato, dimenticate sotto la vegetazione silenziosa: come quando l'autore, in anticipo su Schliemann, riconobbe e descrisse, per fare uno degli esempi più stupefacenti, il sito dell'antica Troia¹⁰; ma di quei disegni possiamo anche farci un'idea (fig. 4) guardando al genere di paesaggio all'antica di cui lo stesso Léon Davent, tra gli altri, si era fatto interprete negli anni immediatamente precedenti, divulgando i paesaggi molto liberi realizzati da Léonard Thiry intorno al 1550, quando Davent non aveva ancora lasciato Fontainebleau¹¹. Evidentemente il maestro acquafortista, che aveva coltivato generi diversi e che aveva riprodotto a stampa intorno al 1542-45 anche alcuni dei disegni di statue antiche (fig. 5) eseguiti da Primaticcio a Roma, appariva senza dubbio come l'incisore più duttile ed efficiente, il più adatto a un'impresa editoriale complessa come quella di Nicolay, proprio per avere saputo così tanto diversificare la propria produzione rispondendo alle più diverse curiosità culturali della corte di Francesco I. In verità anche il pittore bolognese Antonio Fantuzzi, già collaboratore di Primaticcio, di indole ben diversa da quella di Léon Davent, aveva riprodotto alcuni dei disegni primaticciani dall'antico, più o meno nello stesso momento, attenendosi evi-

¹⁰ NICOLAY 1576a, p. 92: «Lungo questa costa, fra il porto Sigeo et il fiume Xanto, altrimenti Scamander, si veggono più rovine e fragmenti delle mura, fondamenti, colonne, basi et architravi della gran città di Troia, dagli antichi tanta celebrata. Le quali rovine, per lungo spazio che tengono, fanno certa fede della grandezza e magnificenza di quella tanto famosa et alla fine sfortunata terra».

¹¹ GOLSON 1969, pp. 95-110; GASNAULT 2012, pp. 53-65.

dentemente, nello stile interpretativo, alle indicazioni di Primaticcio il quale dovette imporre ai due artisti una maniera in certo qual modo omogenea, benché le figure di Fantuzzi appaiano rese nei contorni meno fluenti, in un certo senso meno emiliani che in Davent. D'altronde, l'impegno di una fedele traduzione incisoria di disegni originali di Primaticcio – disegni che, probabilmente, non erano molto diversi da quelli che oggi si conservano al Louvre¹² – non consentiva grande libertà di interpretazione, trattandosi nella fattispecie di figure dai contorni netti, sinuosi, dal tratteggio regolare e controllatissimo. In definitiva, nel caso specifico dei disegni di statue antiche si trattava di rispondere a esigenze illustrative che in fondo erano analoghe a quelle più tardi riferite al mondo islamico: e una analoga curiosità per i modi di vestire, sia antichi che moderni, era stata già fortissima nel corso degli anni quaranta, come dimostrano le accurate descrizioni dei costumi e delle feste che gli ambasciatori ferraresi redigevano dalla corte di Fontainebleau, per farle conoscere alla corte estense¹³.

Però a motivare il disinteresse dei moderni storici dell'arte nei confronti dell'impresa editoriale delle *Navigations* deve essere intervenuta un'altra ragione: la constatazione del vistoso dislivello qualitativo delle illustrazioni di Nicolay, rispetto alle prove più strepitose di Léon Davent, quelle datate agli anni quaranta e realizzate sotto la supervisione di Primaticcio, nelle quali l'acquafortista aveva mostrato di sapere fedelissimamente restituire gli effetti più straordinari della grafica primaticciana, nella resa dei valori espressivi del tratto e del chiaroscuro, così da conseguire esiti pittorici davvero avvincenti (figg. 6 e 7)¹⁴.

¹² Si vedano i disegni primaticciani dall'antico schedati in CORDELLIER 2004, pp. 146-147 (cat. n. 35 e 36).

¹³ Nelle relazioni degli ambasciatori italiani presenti nella corte francese, oggetto di massima attenzione erano il costume e il cerimoniale (rinviando, in particolare, al carteggio degli ambasciatori estensi tra gli anni 1535 e 1553, pubblicato in OCCHIPINTI 2001).

¹⁴ Si vedano, per esempio, la stampa di Davent derivata da *Ercole che sorprende Fauno che lo prese per Onfale* di Primaticcio (Chatsworth), in ZERNER 1969, scheda L.D. 9, e CORDELLIER 2004, p. 159 (scheda 48); e quella derivata da

In effetti il Léon Davent che iniziava la sua attività di incisore a Fontainebleau, verso il 1542, all'interno dell'officina di Primaticcio sembrava davvero un'altra persona rispetto a quella che sarebbe diventata poi, una volta ingaggiato dal geografo di Sua Maestà. Il fatto è che le prove che segnarono il suo esordio di maestro acquafortista presuppongono tutta la stretta vicinanza di Primaticcio il quale, dopo la morte di Rosso, aveva dato l'avvio a un'intensissima attività di riproduzione dei disegni – sia di quelli propri, che del Fiorentino – con particolare riguardo alle decorazioni mitologiche che ornavano il castello di re Francesco I, ma senza trascurare alcuni dei fogli di Giulio Romano e di Parmigianino che Primaticcio si era portato con sé da Bologna e da Mantova. Una tale attività si esauriva più o meno dopo la morte del sovrano: il re in persona, infatti, dovette averla enormemente incoraggiata, in funzione dei programmi autocelebrativi della monarchia; perciò non sorprende che l'umanista Étienne Dolet nell'introduzione ai suoi *Faits et gestes du roy François premier* (1544) espresse tutto il proprio entusiasmo dei tempi nuovi, ricordando pure l'attività degli artisti figurativi tra i quali menzionava i pittori al primo posto, mentre al secondo poneva ormai i «graveurs» (da intendersi come incisori, orefici e decoratori di varia specializzazione), poi gli scultori, distinti tenendo conto delle competenze differenziate di «fondeurs» e di «tailleurs»; di fatto le attività artistiche di Fontainebleau rientravano a pieno titolo tra le gesta per cui il sovrano Cristianissimo meritava di essere ricordato per l'eternità¹⁵. Anche Ronsard distingueva, allo stesso modo, i diversi specialisti delle arti del rilievo – «graveurs et fondeurs, imagiers et tailleurs» – annoverando ormai i «graveurs», nientemeno che nel suo *Inno di Francia* (1549) – tra gli artisti maggiori, insieme ai pittori e agli scultori¹⁶. Fatto è che il re Francesco I aveva contemporaneamente voluto, sul principio degli anni quaranta, oltre alla famosa riprodu-

Cadmo che uccide il drago sacro a Marte, in ZERNER 1969, scheda L.D. 16) e CORDELLIER 2004, p. 243 (scheda 105).

¹⁵ OCCHIPINTI 2003, pp. 188-189.

¹⁶ OCCHIPINTI 2003, pp. 189-190.

zione dell'intera Galleria di Rosso nella serie di arazzi conservati oggi a Vienna¹⁷, la riproduzione bronzea delle statue antiche più celebri di Roma¹⁸: impresa, quest'ultima, che fu affidata a Primaticcio, il quale mise allora in atto quel processo di rilevamento da forme negative che era affine a quello già utilizzato per ottenere le figure di stucco che ornavano la galleria. In quel preciso momento, né prima né dopo, tra i primi obiettivi perseguiti dalla bottega primaticciana cominciò pure a esserci quello di riprodurre meccanicamente i disegni, sperimentando i vari procedimenti incisorii e facendo ricorso a specialisti diversi.

Fu così che tra il 1542 e il 1543 Davent iniziò a cimentarsi, evidentemente su richiesta di Primaticcio che gliene aveva fornito i disegni, nella riproduzione di alcuni dettagli di Palazzo Te, prima di passare alla divulgazione degli affreschi che ornavano l'intero castello di Fontainebleau, come nel caso della *Danae* primaticciana¹⁹ e delle storie affrescate nel vestibolo della *Porte dorée*²⁰, nell'Appartamento dei bagni²¹ e nel Padiglione di Pomona (fig. 9)²², eccetera; Davent si specializzava così nell'acquaforte fino a raggiungere livelli di resa davvero prodigiosi, facendosi il miglior interprete di Primaticcio, tanto da conferire ai suoi fogli una delicatezza e un fascino sostanzialmente emiliani che invece mancavano nei fogli prodotti dal suo rivale Antonio Fantuzzi, molto più autonomo e approssimativo, meno elegante ma più drammatico e forse per questo più affine alla maniera di Rosso²³. Non c'è confronto più efficace, per avere un'idea della ben diversa indole di Fantuzzi di fronte a Da-

¹⁷ Si veda CORDELLIER 2004, pp. 100-103, cui si rinvia per la bibliografia.

¹⁸ Sulle riproduzioni bronzee delle più importanti statue antiche delle collezioni papali, realizzate da Primaticcio per conto del re Francesco I, si vedano CORDELLIER 2004, pp. 150-151, e OCCHIPINTI 2009.

¹⁹ CORDELLIER 2004, p. 100.

²⁰ CORDELLIER 2004, pp. 155-168.

²¹ CORDELLIER 2004, pp. 186-192.

²² Sul Padiglione di Pomona cfr. HERBET 1969 [1896], p. 5; CORDELLIER 2004, pp. 208-210; OCCHIPINTI 2012, pp. 10 e ss., cui si rinvia per la bibliografia.

²³ BOREA 2009, II, p. 105.

vent, delle rispettive arcinote riproduzioni di uno stesso disegno di Parmigianino da loro tradotto all'acquaforte. Mi riferisco al famoso disegno oggi agli Uffizi, certamente passato per le mani di Primaticcio, dove si vede l'indimenticabile, potentissima, sinuosissima Circe mentre accoglie gli sgomenti compagni di Ulisse: ebbene, da una parte troviamo la linea energica e multidirezionale di Fantuzzi che capovolge l'immagine e sovraccarica la composizione; dall'altra Davent semplifica – si veda per esempio il cielo – e alleggerisce la composizione dagli elementi superflui, così da renderla più ferma ed equilibrata²⁴. Fantuzzi insomma, anche riproducendo Parmigianino, rivendicava un'autonomia maggiore, laddove egli eccedeva nella tensione, rivelandosi alla fine meno sottomesso allo stile del maestro.

Mi preme in conclusione soffermarmi sopra una delle imprese decorative bellifontane cui il re Francesco I volle che si desse la massima risonanza. Si tratta del Padiglione di Pomona, oggi scomparso, la cui decorazione interna, a fresco, realizzata da Rosso sulla prima parete fu completata, sulla seconda, da Primaticcio appena morto il Rosso, con ogni probabilità tra il 1540 e il 1541. La tematica così vistosamente erotica delle due scene, derivata dal racconto degli amori di Vertumno e Pomona contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio, era stata di certo ispirata dallo stesso sovrano: il cui desiderio era stato che all'interno del padiglione, lungo le sue due pareti, si potessero agevolmente confrontare, nelle rispettive scene che illustravano la storia degli amori di Vertumno e Pomona, la maniera compositiva di Rosso da un lato (fig. 8)²⁵ e quella di Primaticcio dall'altro (fig. 9)²⁶. Il confronto era reso proprio inevitabile, perché entrambi i maestri avevano dovuto attenersi ad un programma unitario ed anzi, come mai era capitato prima, spartirsi in due una stessa storia. Vediamo, nella scena di Rosso (fig. 8), Vertumno trasformato in una vecchia che racconta a Pomona una storia infelicissima

²⁴ ZERNER 1969, schede AF18 e LD20; STRASSER 2003, p. 7.

²⁵ CARROLL 1987, n. 65; ZERNER 1969, scheda AF 38.

²⁶ CORDELLIER 2004, pp. 208-212.

(Fantuzzi ce ne ha lasciato il ricordo, mantenendosi fedele nella sua riproduzione al disegno drammatico e nervoso di Rosso²⁷): è il racconto della storia vissuta dal giovane Ifi, respinto con crudele e gelida indifferenza dalla bella Anassarete che, per punizione, fu trasformata in una fredda statua. A sentire questa storia Pomona, per paura di diventare una statua, decise di cedere al corteggiamento di Vertumno. La fanciulla scelse di rimanere come la si vede nella scena di Rosso, scelse cioè di rimanere 'dipinta' e 'viva', anziché essere trasformata in una morta figura marmorea, preferendo la pittura di Rosso alla statuaria degli antichi Greci. La scena successiva, realizzata da Primaticcio – ne sopravvive la riproduzione di Davent (fig. 9)²⁸ –, mostra infatti l'esito di questa scelta: una sorta di trionfo della fecondità e di Priapo, un trionfo dell'amore e della vita, ma nello stesso tempo un trionfo della pittura sull'arte marmoraria, fredda e inerte, priva di vita, di movimento, di sentimenti, di colore, eccetera.

Al tema stesso del «paragone», cui l'invenzione ovidiana costringeva a pensare, alludeva d'altronde la decorazione interna del Padiglione di Pomona che, per quanto è possibile immaginarla sulla base della famosa stampa che Antonio Fantuzzi trasse da un perduto disegno di Rosso – ideatore di un così ricco partito decorativo –, doveva puntare su un esibito, studiattissimo contrasto tra la pittura a fresco e gli stucchi così che fossero esaltate – non diversamente da quanto accadeva dentro la Galleria di Francesco I – le differenti possibilità, sia espressive che percettive, tanto della pittura quanto della scultura. Il fatto poi che Fantuzzi, riproducendo a stampa la ricca decorazione di stucco che ornava gli affreschi delle due pareti interne del Padiglione di Pomona, sostituisse alle scene ovidiane un paesaggio suggestivo, serviva a richiamare un ulteriore argomento ricon-

²⁷ Sulla stampa di Fantuzzi si veda DIMIER 1900, p. 40 e 313; ZERNER 1969, scheda AF 38; CARROLL 1987, p. 202; CORDELLIER 2004, p. 208; OCCHIPINTI 2012, p. 12.

²⁸ Cfr. WILSON CHEVALIER 1985, p. 137; CARROLL 1987, p. 199 e fig. 7; CORDELLIER 2004, p. 208 e scheda 86 (redatta da C. Jenckins).

ducibile alle dispute cinquecentesche sul «paragone», quello della «universalità» della pittura capace di rendere, a differenza della scultura, i fenomeni naturali, gli effetti della lontananza e della luce.

Ma ecco un fatto eccezionale, per l'epoca: proprio mentre a Fontainebleau era operosissima l'officina di Primaticcio, dove erano giunte, da Roma, le famose casse di calchi e di disegni dall'antico, accadeva che a essere copiato, così come si copiavano le statue antiche, fosse un affresco moderno, uno dei due affreschi del Padiglione di Pomona, quello dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona*: la copia, dipinta a olio su tela, l'ho pubblicata diversi anni fa, quando era ancora inedita, mostratami dal suo proprietario Jean Gismondi (fig. 10); essa deve risalire proprio a questo preciso momento, all'inizio degli anni quaranta, quando un pittore anonimo, uno dei collaboratori di Primaticcio, intese rendere omaggio al sovrano e, in particolare, al maestro bolognese copiando – ripeto – non un'opera antica, bensì un affresco moderno: quasi che la pittura potesse vantare la stessa esemplare dignità delle opere della statuaria antica²⁹. Del resto Pomona aveva preferito la pittura alla scultura: insomma, la riproduzione a stampa delle recentissime invenzioni pittoriche realizzate dentro il castello di Fontainebleau presupponeva l'orgogliosa consapevolezza che la «nuova Roma», cioè Fontainebleau, avesse superato la prima.

²⁹ Si vedano OCCHIPINTI 2012 e ARMANDO 2012.

Bibliografia

- ARMANDO 2012 = F. ARMANDO, *A propos de l'Union féconde de Vertumne et Pomone d'après la fresque de Francesco Primaticcio: restauration et problèmes de formats*, in C. Occhipinti, *Primaticcio et Rosso. L'Union féconde de Vertumne et Pomone de la Galerie Gismondi*, Roma, 2012, pp. 43-63.
- BELON 1553 = P. BELON, *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Judée Egypte, Arabie, et autres pays estranges*, Paris, Corrozet, 1553.
- BOREA 2009 = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009
- BRAFMAN 2009 = D. BRAFMAN, *The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's 'Travels in Turkey'*, in «Getty Research Journal», 1, 2009, pp. 153-160.
- BROC 1986 = N. BROC, *La géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris, C.T.H.S., 1986.
- CARROLL 1987 = E.A. CARROLL, *Rosso Fiorentino: drawings, prints and decorative arts*, Washington 1987
- CHESNEAU 1887 = J. CHESNEAU, *Le Voyage de Monsieur d'Aramon, ambassadeur pour le Roy en Levant, escript par noble homme Jean Chesneau*, éd. Charles Schefer, Paris, Ernest Leroux, 1887.
- CORDELLIER 2004 = D. CORDELLIER, *Primaticcio, Maître de Fontainebleau*. Catalogo della mostra (Paris, Murée du Louvre, 22 septembre 2004 - 3 janvier 2005), Paris, 2004
- DE LA BORDERIE 1542 = B. DE LA BORDERIE, *Le Discours du voyage de Constantinoble, envoyé dudict lieu à une damoyselle francoyse*. On les vend à Lyon, par Pierre de Tours, 1542.
- DIMIER 1900 = L. DIMIER, *Le Primaticcio*, Paris 1900
- EBERSOLT 1918 = J. EBERSOLT, *Constantinople Byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris, éditions Ernest Leroux, 1918.
- GASNAULT 2012 = H. GASNAULT, *Léonard Thiry: de l'estampe au dessin et du dessin à l'estampe procédés de la création chez un artiste de la première École de Fontainebleau*, in *Le dessin dans la révolution de l'estampe*, sous la direction de D. Cordellier, textes réunis par C. Hattori, Paris, 2012, pp. 53-65.
- GOLSON 1969 = L.M. GOLSON, *Landscape prints and landscapists of the School of Fontainebleau, c. 1543 - c. 1570*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXIII, 1969, pp. 95-110

- GRODECKI 1974 = C. GRODECKI, *Le graveur Lyon Davent, illustrateur de Nicolas Nicolay*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVI, 1974, pp. 347-350.
- HERBET 1969 [1896] = F. HERBET, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau*, Amsterdam, Ostrael 1969.
- HITZEL 2012 = F. HITZEL, *Nicolas de Nicolay*, in F. POULON, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, IISMM, Karthala, 2012, pp. 764-765.
- ILG 2010 = U. ILG, *On the difficulties of depicting a "real" turk. Reflections on ethnographic Orientalism in European art (14th to the 16th centuries)*, in *Islamic artefacts in the Mediterranean world*, a cura di C. Schmidt Arcangeli e G. Wolf, Venezia, Marsilio 2010, pp. 231-244.
- JENKINS 2004 = C. JENKINS, *Les graveurs de Primatice au XVIè siècle à Fontainebleau*, in Cordellier 2004, pp. 38-44, in particolare pp. 40-43
- JESTAZ 1969, recensione a H. ZERNER, *L'École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, in «Bulletin Monumental», CXXVII, 1969, 4, pp. 354-356.
- NICOLAY 1578 = N. DE NICOLAY *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, Guillaume Roville, 1567
- NICOLAY 1568 = N. DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales, de N. de Nicolay Dauphinois, seigneur d'Arfeuille [...]: avec les figures au natural tant d'hommes que de femmes selon la diversité des nations, - de leur port, maintien, - habitz*, Lyon, Guillaume Roville, 1568.
- NICOLAY 1576a = N. DE NICOLAY, *Le Navigationsi et viaggi nella Turchia*, In Anversa, G. Silvio, 1576.
- NICOLAY 1576b = N. DE NICOLAY, *Les Navigations, pérégrinations et voyages faits en la Turquie*, Anversa, par G. Silvio, 1576.
- NICOLAY 1580 = N. DE NICOLAY, *Le navigationi et viaggi, fatti nella Turchia, di Nicolo de' Nicolai del Delfinato, [...] con diuerse singolarità viste et osseruate in quelle parti dall'autore*. Nouamente tradotto di francese in italiano da Francesco Flori da Lilla, aritmetico. Con sessantasette figure naturali, sì d'huomini come di donne [...]. Con due tauole, l'una de' capitoli, e l'altra delle materie principali. In Venetia, presso Francesco Ziletti, 1580
- NICOLAY 1583 = N. DE NICOLAY, *Le navigationi et viaggi, fatti nella Turchia, di Nicolo de' Nicolai del Delfinato*. Nouamente tradotto di francese in italiano da Francesco Flori da Lilla, aritmetico. Con sessantasette figure naturali, sì d'huomini come di donne secondo le varietà delle nationi, dei loro portamenti [...]. Con molte varie, et belle hi-

- storie avvenute nel nostro tempo. In Venetia, Presso Francesco Zilletti, 1583.
- NICOLAY 1586 = N. DE NICOLAY, *Discours et histoire véritable des navigations, pérégrinations et voyages, faits en la Turquie*, Anvers, A. Coninx, 1586.
- OCCHIPINTI, 2001: C. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1535-1553)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2001.
- OCCHIPINTI 2007 = C. OCCHIPINTI, *L'età carolingia. Il Vaticano e l'iconoclastia greca*, in IDEM, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma. Da Costantino all'Umanesimo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 297-236.
- OCCHIPINTI 2009 = C. OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- OCCHIPINTI 2009-2011 = C. OCCHIPINTI, *Il mito della «seconda Roma» della Francia del XVI secolo*, Roma, UniversItalia (2 voll), 2009-2011.
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Stile, fama, efrasi*, Roma, Carocci, 2011.
- OCCHIPINTI 2012 = C. OCCHIPINTI, *Primiticcio et Rosso. A propos de l'Union féconde de Vertumne et Pomone de la Galerie Gismondi*, Roma 2012
- OCCHIPINTI 2015 = C. OCCHIPINTI, *Disputes françaises sur les images sacrées (1561-1562): le cardinal Hippolyte d'Este et les colloques religieux à la cour de Catherine de Médicis*, in «Seizième siècle», XI, 2015 (*Les évêques, les lettres et les arts*, a cura di G. Ferguson).
- OCCHIPINTI 2016 = C. OCCHIPINTI, *La corte di Francia e l'Oriente islamico nel XVI secolo*, introduzione a N. De Nicolay, *Viaggio in Turchia*, testo a cura di M. Carnevali, Roma, UniversItalia., 2016, pp. 5-20.
- PAUWLES 2008 = Y. PAUWELS, *Aux marges de la règle: essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Editions Mardaga, Wavre, 2008.
- SCHLOSSER, 1994 = J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica [1924]*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- STRASSER 2003 = N. STRASSER, a cura di, *Les Lumières du maniérisme français: Antonio Fantuzzi, Léon Davent, 1540 - 1550*, Genève, Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, 2003
- TERZAGHI 1999 = C. TERZAGHI, *Tiziano Vecellio, Ritratto dell'ambasciatore Gabriel de Luetz Monseigneur d'Aramon*, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco*, Milano, Electa, 1998, II, pp. 155-158, scheda n. 349.
- TINGUELY 2000 = F. TINGUELY, *L'écriture du Levant à la Renaissance. Enquête sur les voyageurs français dans l'Empire de Soliman le magnifique*, Genève, Droz 2000.

- WILSON CHEVALIER 1985 = K. WILSON CHEVALIER, *Fontainebleau et l'estampe en France au XVI^e siècle: iconographie et contradictions*. Catalogue de l'exposition (Nemours, Musée du Vieux Château), Nemours 1985
- ZERNER 1969 = H. ZERNER, *L'École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.
- ZERNER 1979 = H. ZERNER, *The illustrated Bartsch*, 32, *Formerly volume 16 (part 1). Italian artists of the Sixteenth century. School of Fontainebleau*, New York 1979.

Didascalie

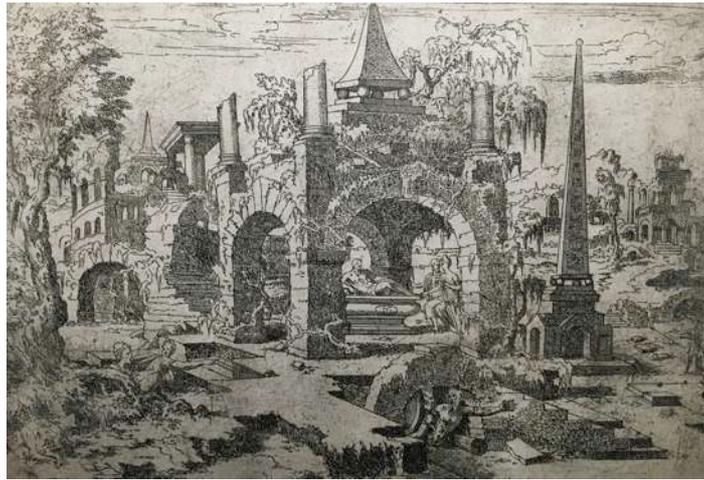
- Fig. 1. Léon Davent su disegno di Nicolas de Nicolay, *Femme de l'isle de Chio*. Da: *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* (Lyon, 1567)
- Fig. 2. Léon Davent su disegno di Nicolas de Nicolay, *Villageois Grec*. Da: *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* (Lyon, 1567)
- Fig. 3. Léon Davent su disegno di Nicolas de Nicolay, *Cadillesquer*. Da: *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* (Lyon, 1567)
- Fig. 4. Léon Davent su disegno di Léonard Thury, *Paesaggio con rovine*. Acquaforte (HERBET 1969 [1896], CAT. 187).
- Fig. 5. Léon Davent su disegno di Francesco Primaticcio, *Statua antica*. (ZERNER 1969, CAT. L.D. 18)
- Fig. 6. Léon Davent su disegno di Francesco Primaticcio, *Ercole che sorprende Fauno che lo prese per Onfale*. (ZERNER 1969, CAT. L.D. 9)
- Fig. 7. Léon Davent su disegno di Francesco Primaticcio, *Cadmo che uccide il drago sacro a Marte* (ZERNER 1969, scheda L.D. 16).
- Fig. 8. Antonio Fantuzzi su disegno di Rosso Fiorentino, *Vertumno e Pomona*. Acquaforte (ZERNER 1969, scheda AF 38).
- Fig. 9. Léon Davent su disegno di Francesco Primaticcio, *L'unione feconda di Vertumno e Pomona* (ZERNER 1969, scheda L.D. 7).
- Fig. 10. Anonimo francese del XVI secolo, da Francesco Primaticcio, *L'unione feconda di Vertumno e Pomona*. Parigi, collezione Gismondi.



1







4



5



6



7



8



9

