

APPUNTI SU UN DISEGNO BELLIFONTANO
DI NICOLÒ DELL'ABATE
E SUL SIGNORE DI BRANTÔME

CARMELO OCCHIPINTI

Poiché rimane ben poco in terra francese delle imprese decorative compiute da Nicolò dell'Abate in collaborazione con Francesco Primaticcio, non sarà possibile risalire alla circostanza per cui fu fatto questo disegno a matita nera su carta marrone (fig. 1), di recente segnalatomi dal suo proprietario attuale¹.

Nonostante la carta leggermente sbiadita ed alcune poco vistose imbrattature di colla, il suo stato di conservazione appare buono. Vi si legge, in basso a sinistra, il marchio "P+S", attestante l'acquisizione del foglio da parte del ben noto acquerellista, vedutista e incisore inglese Paul Sandby (1725-1809) il quale aveva raccolto, in ragione di suoi interessi specificamente storico-figurativi

¹ Il disegno è incollato su un foglio di supporto che misura 254x329 mm. Benché, in realtà, non fosse del tutto inedito (cfr. *CENTO DISEGNI ITALIANI* 1998, p. 30, scheda 8, redatta da Nicosetta Roio sulla base di un'indicazione attributiva suggerita da Emilio Negro), esso era sfuggito al catalogo della grande mostra dedicata nel 2005 a Nicolò dell'Abate a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini.

(ed avendo, d'altronde, contribuito alla fondazione della Royal Academy di Londra), una vasta collezione grafica, dispersasi nel corso dell'Ottocento².

Probabilmente si deve, quindi, proprio a Sandby il montaggio che orna il disegno, contornato con una striscia sottile di carta nera, secondo una consuetudine invalsa già nel corso del Seicento, ma attestata – in realtà piuttosto raramente – pure nel Cinquecento: nella stessa corte di Francia, in effetti, a realizzare simili montaggi era l'apotecario e collezionista di disegni Nicolas Houel che, tra l'altro, fu committente di Nicolò dell'Abate per avergli chiesto di realizzare – mentre infuriavano le guerre di religione – alcune scene della serie della *Storia di Artemisia* (figg. 3-5 e 11), da lui offerta a Caterina de' Medici al principio degli anni sessanta³.

Come dunque non è difficile immaginare, agli occhi di Sandby questo disegno (fig. 1) doveva avvalorarsi più per la sua qualità che per la tematica, proprio in considerazione della velocità con cui vi si vedono abbozzate le figure principali, inserite dentro un'ambientazione sommariamente accennata e indefinita. Si tratta, infatti, di studio preparatorio per una scena di 'storia', presumibilmente legata a un ciclo di affreschi oppure a una serie di arazzi, o di quadroni, non riconducibile, credo, alla responsabilità del Primaticcio bensì soltanto a quella di Nicolò.

Di certo, però, Sandby era in grado di ricondurre la cifra stilistica di questo disegno alla cosiddetta Scuola di Fontainebleau, ovvero a una stagione della storia artistica che fu straordinariamente feconda di disegni, per via di un cantiere decorativo ininterrottamente rimasto, per decenni, fervidissimo; tant'è che quando l'etichetta storiografica di «Ecole de Fontainebleau» finì per imporsi, tra XVIII e XIX secolo, essa in realtà non fece che rispondere all'esigenza di mettere ordine nelle grandi collezioni grafiche, secondo consuetudini classificatorie (per 'scuole', appunto) affinate già tra Sei e Settecento. Ebbene, al momento dell'acquisto da parte di Sandby, ritengo molto probabile che il valore di un simile

² LUGT [1921] 1956, scheda 2112 (nuova versione *on line*).

³ Si veda, al riguardo, OCCHIPINTI 2010, pp. 35-46.

disegno dipendesse proprio dal fatto di essere facilmente riconducibile a Fontainebleau.

Ma la mano del disegnatore vi si mostra molto più libera e veloce di quanto non sia in altri fogli che di Nicolò dell'Abate collochiamo lungo gli anni Sessanta, solitamente rifiniti pure nelle lummeggiature di biacca, per lo più trattandosi di modelli di presentazione, da esibire dentro la corte e da discutere alla presenza dei committenti. Nel nostro caso, invece, il foglio dovette per lungo tempo rimanere confinato tra i materiali di bottega dell'artista e dei suoi eredi, prima di acquisire un vero e proprio valore collezionistico.

Ora, nel modo in cui sono contornate le mani delle due grandi figure muliebri (fig. 10), con queste loro dita appuntite che reggono il groppo di pieghe del chitone, è ravvisabile proprio la maniera dell'artista modenese. Suo è il modo di vestire i corpi, facendovi aderire i panneggi così da lasciar trasparire la sottostante nudità: ecco, infatti, lo stesso ombelico della diafana madre della *Continenza di Scipione* del Louvre.

Anche il modo in cui le braccia di queste due imponenti figure si allungano, e i piedi si rimpiccioliscono, pare esser tutto abatesco: laddove, poi, le linee flessuose del disegno, tracciate con leggerezza emiliana, non fanno che ricondurre la scena, seppure ispirata alla storia antica, ad un clima meraviglioso da romanzo cavalleresco. Che era il clima che si respirava nella fiabesca corte di Valois dove la storia greca e i romanzi medievali continuavano a godere di pari dignità, pure mentre i territori del regno, a seguito del fallimento dei colloqui di Poissy, venivano devastati dalle guerre di religione.

Allora verrebbe da chiedersi cosa ci facessero al centro del campo di battaglia, così allucinate, queste due madri divine che sembrano tenersi per mano, ricoperte di veli trasparenti come fossero fatte di cristallo, mentre lo sguardo di entrambe si volge – potrei dire 'dualmente' – verso la battaglia: sono due figure, ma è come se fossero una sola, perché agiscono e si atteggianno allo stesso modo. Convenzionalmente le chiamerei Eos e Tetide, giacché pare che aspettino l'esito dello scontro equestre che sta consumandosi alle loro spalle, mentre anche gli altri spettatori si chiedono, nella trepidazione di questo tempo sospeso, se a prevalere

sarà Achille oppure Memnone (figg. 6-7). Ma quanto è abatesco, pure, questo contrasto tra la grazia diafana delle due madri rivali e l'ambientazione guerresca che le circonda!

Più che un duello, tuttavia, pare che stia svolgendosi uno scontro equestre vero e proprio (fig. 2). Una specie di piccola Battaglia di Anghiari dove, insieme ai due cavalieri principali, nella mischia si riescono a distinguere degli altri guerrieri bardati e armati, uno dei quali, disarcionato, impetuosamente schizzato con leggeri tratti di matita, si protegge dalle sciabolate dietro il proprio scudo. Il disegno delle zampe posteriori del cavallo che si impenna vorrebbe richiamarci, appunto, il ricordo di Leonardo da Vinci – mai dimenticato in terra francese – verso il quale Nicolò non poté fare a meno di risalire, di certo attraverso Primaticcio e, dunque, Giulio Romano; ma uno stesso disegno di cavallo che si impenna (fig. 3) ritorna pure nella scena, ben diversa, che il modenese aveva inventato su richiesta di Houel per il corteo funebre di re Mausolo (simile, piuttosto, a un torneo fastoso): stesso cavallo, stessa postura, stesse linee di contorno, stessa mano, per non dire degli stessi soldati che, assistendo alla nostra scena, parlamentano a coppia – anche loro, per così dire, ‘dualmente’ – in attesa di sapere a chi arriderà l'esito della battaglia, a Eos o a Tetide (figg. 4-7).

L'‘impaginatura’ di questa ‘storia’ sembra prevedere la dimensione di un affresco o di un arazzo e, dunque, un'osservazione dal basso, non diversamente che nelle *Storie di Ulisse* progettate da Primaticcio per la *Grande Galerie* di Fontainebleau, che apparivano analogamente giocate sopra diversi piani di profondità: di modo che le coppie di soldati assemblate sul primo piano della scena finissero per corrispondere alla stessa altezza degli spettatori del dipinto, per far credere loro di essere entrati nella scena.

Ora, una stessa atmosfera incantata, sospesa tra mito, storia e romanzo, che aleggia nelle scene dipinte da Nicolò dell'Abate, pervadeva all'epoca l'intera Fontainebleau: ne venivano intrisi, oltre alle opere figurative, svariati testi letterari contemporaneamente

prodotti nella sofisticatissima corte di Valois. Vale la pena di segnalare, almeno, le opere di Pierre de Bourdeille, signore di Brantôme (1540-1614) che fu straordinario e vivacissimo testimone delle consuetudini della vita di corte⁴. Per esempio, una pagina del suo elogio di re Francesco I, ove troviamo fatta allusione alle imprese decorative che ornavano il castello di Fontainebleau, credo possa offrire adesso una chiave di lettura utile agli studiosi di storia artistica cinquecentesca, in particolare agli specialisti di Nicolò dell'Abate, benché in realtà il nome dell'artista non vi venga mai fatto.

Brantôme vi ricordava una delle serie di arazzi più importanti e famose di tutto il regno, quella dei cosiddetti *Trionfi di Scipione* che proprio su richiesta Francesco I, dietro interessamento del Primaticcio, era stata realizzata sui cartoni di Giulio Romano⁵. Ebbene Brantôme poté vedere quegli arazzi in occasione di un incontro ufficiale, avvenuto a Bayonne nel 1566 quando la regina di Spagna Elisabetta venne a fare visita alla propria madre, Caterina de' Medici: allora, il memorialista non mancò di avvicinarsi ai pregevolissimi panni intessuti d'oro, per ammirarne la fattura, finanche il disegno dei «personnages», «le mieux faitcs qu'on eust sceu voir»⁶.

Accade però un fatto curioso. Allorché Brantôme si accinse a dar conto delle storie che su quegli arazzi erano intessute, diversi ricordi cominciarono a sovrapporsi nella sua mente, tutti in qualche modo riferibili al Castello di Fontainebleau e ai rispettivi apparati ornamentali. Così, anziché ricordare – come sarebbe stato corretto fare in riferimento agli arazzi appena considerati – le imprese militari di Scipione Africano, egli inspiegabilmente accennò alle vicissitudini della guerra di Troia com'erano raccontate nell'*Iliade* ma che, nel modo in cui Brantôme diceva di vederle efficacemente rappresentate, pareva di poterle rivivere per davvero, quasi che lo spettatore credesse di essere entrato, per così

⁴ Su Brantôme e le arti figurative rinvio a OCCHIPINTI 2012, pp. 82-88.

⁵ Sulla detta serie di arazzi, si veda PRIMATICE 2004, p. 76 (scheda redatta da Dominique Cordellier).

⁶ BRANTÔME 1839, tome I, p. 255. Il testo di Brantôme è citato anche in COX-REARICK 1996, p. 383 e MACDONALD 2007, p. 209.

dire, dentro le scene dipinte («Elle [*scil.*: la serie di arazzi dei *Trionfi di Scipione!*] estoit historiée des faits d'Achilles devant Troye, et de ses combats, si bien representez qu'on sembloit les voir à bon escient»).

Ora, tutto lascia credere che Brantôme – scrivendo queste cose – avesse in mente affreschi grandiosi come, per esempio, quelli della *Galleria di Ulisse* nei quali si trovavano in verità illustrate, per mano di Nicolò su disegno di Primaticcio, le traversie affrontate dall'eroe greco successivamente alla conclusione della guerra di Troia: affreschi che, evidentemente, potevano ben competere con la magnificenza e il fasto decorativo degli arazzi giulieschi (se solo pensiamo alla ricchezza degli ornamenti all'antica che Primaticcio doveva avervi progettato). Mi sembra che, altrimenti, i rispettivi ricordi non si sarebbero sovrapposti in modo così automatico! D'altronde, dalle scene giuliesche lo stesso Primaticcio aveva ricavato il suo modo di comporre le «istorie» nonché di 'impaginarle', allo stesso modo in cui Nicolò dell'Abate avrebbe continuato a fare.

Ma ecco il fatto davvero curioso e in apparenza – ripeto – bizzarro. Non appena Brantôme volle soffermarsi su una delle scene che di tali storie egli conosceva di certo molto bene (e che, a suo dire, erano numerose), nella sua mente si sovrappose un terzo ricordo. Egli infatti descrisse una scena avente per protagonista proprio Ulisse, alle cui storie era dedicata la decorazione a fresco della *Grande Galerie*; solo che tale scena non si trovava raccontata nell'Odissea, bensì nell'Achilleide di Stazio: inoltre essa non era raffigurata dentro la detta *Galerie* – ne siamo certi –, ma su una delle pareti della *Chambre du Roi* (dove essa era stata affrescata, su disegno dello stesso Primaticcio, da Nicolò dell'Abate molto dopo la morte di Francesco I, nel 1570⁷). Vi si vedeva in particolare Ulisse che, camuffato da mercante, smascherava Achille il quale, travestito da donna, se ne stava nascosto tra le figlie di Licomede perché non voleva partire per la guerra. Ecco il fatto: l'astuto Ulisse venendo a Sciro si era finto venditore di armi e gioielli sicché, mentre le figlie di Licomede si lasciarono subito

⁷ *PRIMATICE* 2004, pp. 444-447, scheda 251 (redatta da Dominique Cordelier).

attirare dallo splendore di quei gioielli, Achille invece non resistette alla tentazione di prendere e maneggiare quella spada luccicante, benché egli fosse travestito da donna. Ulisse allora, riconoscitolo, lo prese per un orecchio e lo fece imbarcare per Troia⁸:

Entr'outre pieces belles à voir, estoit une, quand Ulixes l'alla descouvrir en guise de marchand ou contreporteur en la maison de ce roy où il estoit deguisé en fille parmy les filles de la roine, Nul tableau ni representation ne pouvoit paroistre aux yeux plus agreable⁹.

L'affresco, non più esistente a Fontainebleau, ci è noto oggi attraverso un paio di repliche antiche, attualmente conservate a Norfolk e a Budapest, nonché adesso anche attraverso il ricordo lasciatone da Brantôme.

Ora, il fatto che lo scrittore francese abbia scelto proprio questa scena per evocare, nel suo elogio di Francesco I, l'intera stagione creativa bellifontana, apertasi proprio sotto il regno di quel sovrano, mi pare che sia molto significativo: si tratta, infatti, di una scena tutta incentrata sulla femminilità di Achille, nonché sul contrasto tra la delicatezza e la graziosa eleganza delle figure muliebri, da un lato, e il mondo guerresco e delle eroiche imprese, dall'altro. D'altronde, guardando a quegli anni non può che saltare agli occhi dell'odierno storico una tale immane distanza tra la favolosa sofisticatezza della cultura figurativa di Fontainebleau e gli scenari disastrosi prodotti dagli scontri tra i cattolici e gli ugonotti iconoclasti, i quali stavano mirando, attraverso la distruzione delle immagini antiche, all'annullamento della memoria storica.

Mi sembra altresì interessantissima, anzi meravigliosa tutta questa confusione di Brantôme, nel cui testo, come ho detto, si sovrappongono almeno tre diversi ricordi: il resoconto sui *Trionfi di Scipione* di Giulio Romano arriva infatti a fondersi, per così dire, col ricordo di una visita fatta alla *Galleria di Ulisse* e alla *Chambre du*

⁸ PRIMATICE 2004, pp. 446.

⁹ BRANTÔME 1839, p. 255.

Roi, come si trattasse di un'unica memorabile impresa, rappresentativa del regno di Francesco I. Ed è una meraviglia – vorrei insistere – come la pagina che si legge nella biografia di Francesco I sia l'esito di questa interessante ed intelligente (tutt'altro che confusionaria!) sovrapposizione di ricordi, benché quanto su di essa troviamo scritto – cioè che Achille vestito da donna si vedesse tra le scene delle storie troiane negli arazzi dei trionfi di Scipione! – appaia oggettivamente sconcertante e assurdo. Ebbene felicissimo interprete di questa dimensione sofisticatissima, sospesa a Fontainebleau sul baratro della storia, in mezzo alle foreste incantate dove mito e romanzo diventavano una sola cosa, era stato il modenese Nicolò dell'Abate.

Bibliografia

- BÉGUIN, PICCININI 2005 = *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*. Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo-19 giugno 2005), a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- BRANTÔME 1839 = PIERRE DE BOURDELLE, SEIGNEUR DE BRANÔME, *Oeuvres complètes*, avec notices littéraires par Jean Alexander C. Bouchon, Paris, Auguste Desrez, tomo I, 1839.
- CENTO DISEGNI ITALIANI 1998 = *CENTO DISEGNI ITALIANI: SEC. XV-XIX*. Catalogo della mostra (Mirandola, Centro Culturale Polivalente, 12 dicembre 1998-18 marzo 1999), a cura di Emilio Negro *et alii*, Mirandola, Edizioni Mirandolesi, 1998.
- COX-REARICK 1995 = JANET COX-REARICK, *The collection of Francis I: royal treasures*, Anvers, Fonds Mercator e New York, H.N. Abrams, 1995.
- LUGT [1921], 1956 = FRITS LUGT, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, Fondation Custodia [nuova versione *on line* <http://www.marquesdecollections.fr/index.cfm>].
- MACDONALD 2007 = KATHERINE M. MACDONALD, *Colorer les faits: le statut du portrait graphique chez Brantôme*, in «Société Française d'Étude du Seizième Siècle», 2007, 3, pp. 207-223.
- NEGRO 1997 = EMILIO NEGRO, *Intorno a Nicolò dell'Abate. A proposito del suo trasferimento in Francia*, in «Studi di storia dell'arte», VIII, 1997, pp. 185-203.
- OCCHIPINTI 2010 = CARMELO OCCHIPINTI, *Collezioni grafiche del XVI secolo. Il caso di Houel a Parigi: prime prospettive di geografia artistica*, in «Bollettino d'Arte», XCIV, 2010, 4, pp. 35-46.
- OCCHIPINTI 2010 = CARMELO OCCHIPINTI, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2012.
- PRIMATICE 2004 = *Primatice, maître de Fontainebleau*. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004-3 gennaio 2005), a cura di Dominique Cordellier, Paris, RMN, 2004.

Didascalie

- Fig. 1. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata.
- Fig. 2. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata, particolare.
- Fig. 3. Nicolò dell'Abate, *Corteo funebre di re Mausolo* (dalla serie di disegni dell'*Istoire d'Arthémise*), London, British Museum (inv. 1885,0711.266), particolare.
- Fig. 4. *Corteo funebre di re Mausolo* (dalla serie di disegni dell'*Istoire d'Arthémise*), London, British Museum (inv. 1885,0711.266), particolare.
- Fig. 5. *Corteo funebre di re Mausolo* (dalla serie di disegni dell'*Istoire d'Arthémise*), London, British Museum (inv. 1885,0711.266), particolare.
- Fig. 6. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata, particolare.
- Fig. 7. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata, particolare.
- Fig. 8. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata, particolare.
- Fig. 9. Nicolò dell'Abate, *Carità*. London, British Museum (inv. 1900,0611.6)
- Fig. 10. Nicolò dell'Abate, *Storia antica*. Collezione privata, particolare.
- Fig. 11. *Corteo funebre di re Mausolo* (dalla serie di disegni dell'*Istoire d'Arthémise*), London, British Museum (inv. 1885,0711.266), particolare.



1

CARMELO OCCHIPINTI



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11