

# LA RISCOPERTA SEICENTESCA DI JEAN PERRÉAL

LUISA NIEDDU

La fortuna di Jean Perréal (1463 ca.-1529), primo ritrattista e cortigiano di casa Valois-Orléans, ben noto agli odierni studiosi per i rapporti diretti con Leonardo da Vinci, ebbe inizio ancora lui vivente, grazie alla Scuola poetica dei *grands rhétoriciens* di cui facevano parte Guillaume Dubois dit Crétin (1461?-1525)<sup>1</sup>, Jean d'Auton (1466-1528)<sup>2</sup> e il celebre petrarchista Clément Marot

<sup>1</sup> Il verseggiatore, nella *Déploration à Calliope*, radunò cinque favoriti delle Muse pregandoli di cospargere di fiori la tomba dell'amico *Guillaume de Bissipat vicomte de Falaise*, ucciso nel 1511 nella presa di Bologna, chiamando in causa l'abbé d'Auton, & Maistre Jean Le Maire", André de le Vigne, Jean Marot e Jehan de Paris. Cfr. CRÉTIN 1723, p. 69.

<sup>2</sup> Nelle *Chroniques de Louis XII*, lo storico di corte e padre benedettino, Jean D'Auton, trasmise la nota informazione dello schizzo di un *enfant monstrueux* ripreso da *Jehan de Paris Peintre du Roy [...] portraicté la figure dudit monstre, auprès le vif*, nel corso della campagna bellica nell'agosto del 1501 a Milano al seguito di Luigi XII, come riportato nella seguente edizione. Cfr. MAULDE DE LA CLAVIÈRE 1891, II, p. 104.

(1496-1544) figlio del dotto poeta Jean Marot (1450-1526)<sup>3</sup>. Costoro infatti, umanisti e *chroniqueurs*, nelle loro liriche costruite secondo la forma fissa del *rondeaux*, celebrarono per primi l'artista lionese già all'inizio del Cinquecento<sup>4</sup>. Ma all'interno di tale cenacolo il più noto, come poeta e come storico, fu Jean Lemaire de Belges (1473-1524), il quale ne *La Plainte du Désiré* menzionò Jean Perréal per la prima volta accanto a Leonardo da Vinci e ai più grandi Maestri del Rinascimento europeo, elencandoli nel seguente modo senza un ordine storico, e definendoli come «*alumnes modernes*»: «Gentil Bellin, Perusin, Leonard, Iean Hay, Poyer, Fouquet, Hugues de Gand»<sup>5</sup>.

Si dovette poco più tardi a Geoffroy Tory (1480 ca.-1533) umanista ed incisore di Bourges, definito dalla letteratura ottocentesca d'oltralpe «il Dürer francese»<sup>6</sup>, una ulteriore, fondamentale menzione a “Jehan de Paris” nel suo trattato sui caratteri a stampa, intitolato *Champ Fleury* edito nel 1529. In relazione alla costruzione antropomorfica delle lettere dell'alfabeto, l'autore infatti, fornì uno degli esempi più fedeli dello schema vitruviano dell'«*homo ad quadratum et ad circulum*» (libro III), derivante dall'influenza, verosimilmente più diretta che indiretta, del mo-

<sup>3</sup> Nel XXVI *rondeau* del II Libro, intitolato *Aux amys et soeurs de feu Claude lyonnais* il poeta invitò a deplorare la morte dell'amico Claude Perréal lionese, pittore e valletto da camera di Luigi XI, padre di Jean Perréal. Cfr. MAROT 1731, II, pp. 158-159; DUFAY 1864, pp. 2-4.

<sup>4</sup> Si ipotizza infatti che l'artista fosse nato a Lione attorno al 1463 benchè la famiglia Perréal fosse originaria di Parigi da cui l'appellativo di “Jehn de Paris”. Nell'opera del 1870, tuttavia, Dufay rettificò la data di nascita, rapportandola al 1442, data troppo precoce, ritenendo che l'artista fosse già sposato nel 1472. Cfr. Cf. DUFAY 1864, p. 105; MAULDE DE LA CLAVIERE 1895, p. 266 ; PICOT 1913, pp. 41, 50; AUDIN, VIAL 1992, p. 100; DUFAY 1870, p. 60.

<sup>5</sup> Ne *La Plainte du desiré* (1503), il retore celebrò Perréal nel seguente verso «*vien voir Nature avec Iean de Paris, pour luy donner ombrage et esperits*», menzionandolo inoltre in altri suoi componimenti come la *La Dédicace dell'Épître de l'Amant vert* (1505) e *La Légende des Vénitiens* (1509). Per tali riferimenti si veda la seguente raccolta delle opere curata dall'erudito belga Jean Stecher. Cfr. STECHER 1885, pp. 1, 162, 232-231, 406.

<sup>6</sup> BERNARD 1857, p. 15.

dello leonardesco eseguito dalla stessa mano dell'amico Perréal, come esplicitato nel I paragrafo del III libro<sup>7</sup>.

Successivamente, tra Cinque e Seicento, il nome del Maestro parve cadere nell'oblio. Il suo recupero storico-critico avverrà in verità, solo in concomitanza col lento percorso di rivalutazione della produzione figurativa dei *Primitifs* del Quattro e Cinquecento in rapporto alle esperienze del collezionismo ottocentesco e, soprattutto, alle grandi esposizioni europee dei primi anni del Novecento, in primo luogo Bruges nel 1902 e Parigi nel 1904<sup>8</sup>.

Nella società dell'Antico Regime, dalle originarie propensioni di stampo municipalistico, la storiografia sembrava muoversi lungo un orientamento storico-genealogico e apologetico volto principalmente all'enfaticizzazione delle peculiarità nazionali, rispetto al quale gli studiosi moderni avrebbero preso le distanze, (definendo tali tendenze dell'erudizione come la «maladie du temps»<sup>9</sup>).

Nel corso del XVII secolo, dunque, anziché verso l'antico fervore antiquario cinquecentesco, gli storiografi francesi parevano concentrarsi maggiormente verso interessi di tipo storico-dinastico volti alla celebrazione dei fasti dell'assolutismo monarchico francese. In un tale articolato quadro di studi si collocò l'indagine del memorialista Samuel Guichenon (1607-1664) di formazione giuridica, a cui è legata la prima ricostruzione organica su tre volumi della storia sabauda, intitolata *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, ultimata nel 1660<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Si riporta di seguito la traduzione del paragrafo del Champ Fleury «[...] E, fra tutte le lettere, la I conserva la sua linea retta perpendicolare a imitazione del corpo umano (che) costruito sulle sue gambe la rappresenta. Aprendo braccia e gambe appare pressoché la detta divaricazione, così come si può comprendere dalla seguente figura che ho realizzato secondo le numerose figure e ritratti che il mio Signore e buon amico Jehan Perréal, altrimenti detto Jehan de Paris, valet de chambre, e eccellente pittore dei Re, Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I del suddetto nome, mi aveva comunicato e trasmesso molto ben ritratte di sua mano». Cfr. TORY 1529, feuil. XLVIV.

<sup>8</sup> HULIN DE LOO 1902; BOUCHOT 1904.

<sup>9</sup> BAUX 1872, p. 159.

<sup>10</sup> Per quanto concerne la figura di Samuel Guichenon, dit Philibert le Duc, si rimanda principalmente alla seguente opera. Cfr. CASTRONOVO 1965, pp. 44-46, 61-71.

Mosso da un originario rigorismo calvinista, prima di giungere all'abiura nel 1630, il suo campo di indagine si restrinse altresì ad una serrata e sistematica ricerca erudito-antiquaria tra le regioni del Rhone-Alpes, la Franca Contea e il cantone Vallese di Saint-Maurice. Ne scaturì così, una fitta raccolta miscellanea di fonti archivistiche, medievali e moderne, costituita da oltre duemila documenti raccolti in trentaquattro volumi, tra lettere, rapporti diplomatici, atti d'investitura, donazioni e testamenti, conservati presso la *Bibliothèque de la Faculté de Médecine* di Montpellier nell'omonimo fondo Guichenon<sup>11</sup>. Da questo esteso vaglio documentario, tra i settantasette documenti che componevano il ventiquattresimo volume che l'autore assemblò nel 1661, nel capitolo incentrato sull'*Entrée de Charles VIII à Vienne* nel Delfinato, in data *premier décembre 1490*<sup>12</sup>, emerse l'unico documento grafico del secolo ascritto a Jean Perréal, concernente uno studio per un mascherone che si vede all'angolo del foglio, insieme a due profili, maschile e femminile, realizzati *à la plume* (fig. 1), nei quali la critica moderna riconobbe i ritratti di Luigi XII e Anna di Bretagna<sup>13</sup>, benché inclusi nei registri relativi al cugino Carlo VIII.

La letteratura ottocentesca assegnò al lionese<sup>14</sup> tali schizzi in virtù del ruolo di pittore di corte e ordinatore di celebrazioni solenni che Perréal ricopriva già negli anni ottanta del Quattrocento sotto Luigi XI (1423-1483) e la figlia Anna di Beaujeu (1462-1522). Le prove grafiche dell'album di Montpellier costituivano un documento sciolto di studi che registrava alcune idee di Per-

<sup>11</sup> Gli schizzi comparvero nel fondo di S. Guichenon (Séction Médecine Ms. H 97, vol 31, fonds Guichenon, pièce 95). Tale notizia venne riportata per prima, dall'archeologo medievale e storico ottocentesco di Montpellier Jules Renouvier (1804-1860), ma in seguito venne accolta con circospezione da Pierre Pradel. Cfr. GUICHENON, 1661, 34, in-fol., XXXI, nota 85; RENOUIER 1861, pp. 14-16; PRADEL 1963, pp. 137-138. Il riferimento relativo alla raccolta di Guichenon compare anche nelle seguenti opere: DE SOULTRAIT 1855, pp. 46-48; DE SOULTRAIT, 1857, pp. 105-129; BRAUX 1872, p. 377.

<sup>12</sup> I documenti includevano numerose genealogie e gli atti di corte compresi dal 1204 al 1490. Cfr. BULLIQUOD 1851, p. 75; CASTRONOVO 1965, p. 46.

<sup>13</sup> STERLING 1963, pp. 7, 62.

<sup>14</sup> RENOUIER 1861, p. 14.

réal velocemente schizzate sul foglio, approssimativamente abbozzate ma non per questo meno importanti ai fini dell'individuazione delle tipologie fisionomiche dei ritratti del Maestro, tanto più che consentivano di addentrarci nelle fasi progettuali dell'artista prima che si cimentasse nella lavorazione dell'opera. Tali schizzi infatti, parevano riflettere, nella linea a puro contorno e nella fattura disegnativa, i modi grafici e la morfologia tipica dei volti del lionese, segnata da quello spiccato senso volumetrico nella sintesi plastica dei lineamenti che caratterizzerà la galleria di ritratti unanimemente assegnati all'artista dalla letteratura artistica.

Nel solco della ricerca erudita, la storiografia francese si spinse quindi, dalle iniziali indagini dinastiche e genealogiche, verso gli ampi orizzonti delle memorie antiquarie e monumentali. Si trattava di un momento di snodo rispetto alla vicenda critica dell'artista, e al ridimensionamento che assunse nella successiva storiografia ottocentesca, in cui la figura di Perréal risultava confinata a dei fuggevoli riferimenti di carattere per lo più storico-biografico. Nelle Cronache postume dedicate all'*Histoire de Charles VIII* di Guillaume de Jaligny Godefroy (14..?-1489) segretario dei duchi di Borbone, composte dal 1483 al 1498 e pubblicate nel 1617, si leggeva ancora un lungo capitolo riguardante *Les Officiers* di corte, dove comparve una delle prime menzioni di *Iean de Paris Varlet de chambre* in data 1483 presso la regina Carlotta, moglie di Luigi XI<sup>15</sup>. Si tratta di una delle poche notizie, emerse in pieno Seicento, riguardanti l'artista.

In tale quadro di riferimento, dunque, la cultura antiquaria rivestì un'importanza fondamentale, in primo luogo nel rivolgere una particolare attenzione alle forme grafiche in funzione della trasposizione del tratto lineare del documento manoscritto sulla pagina a stampa. In questo clima di grande fervore di studi, storici, eruditi, antiquari, collezionisti e cultori di antichità europei raccolsero così una quantità vastissima di materiali e documenti finalizzati ad illustrare la memoria e le glorie nazionali. Qui si

<sup>15</sup> DE JALIGNY GODEFROY 1684, p. 366.

collocò l'opera del collezionista Roger de Gaignières (1641-1717) attorno al quale ruotava una numerosissima cerchia di corrispondenti, poeti, amatori d'arte e prelati – tra cui l'abate François De Fénelon (1651-1715) –, grazie anche ai quali De Gaignières riuscì a riprodurre circa venticinque mila disegni tra tombe, ritratti, vetrate, miniature, pergamene, pezzi d'oreficeria, sculture, dedicandosi ad accurati esercizi di *ekfrasis* analogamente a quelli che già André Félibien (1619-1695) aveva praticato. Grazie, quindi, al colto spirito classificatorio e analitico di De Gaignières, giunsero fino a noi due ritrattini miniati, maschile e femminile, racchiusi entro la copertina di un Libro d'Ore (figg. 2-3), registrati nel 1711 negli inventari dell'antiquario, che la critica moderna degli anni cinquanta-sessanta, con Grete Ring nel 1950 e Charles Sterling nel 1967, restituì alla mano del Perréal<sup>16</sup>. Le due effigi, datate da De Gaignières alla fine del XV secolo<sup>17</sup>, vennero recuperate nel 1887 da Henri Bouchot (1849-1906) presso una teca della Galleria Mazarino<sup>18</sup> della Biblioteca Nazionale di Francia (ms. lat. 1190, fol. 8) e presentate nella mostra del 1904 di Parigi nella sezione dei *Manuscripts à peinture*, come ritratti di Carlo VIII e Anna di Bretagna, riconducendoli ad un ambito culturale prossimo a Jean Fouquet (1420-1481 ca.)<sup>19</sup>. Ad oggi, sulla base dei dati formali e di stile, possiamo ritenere le miniature come opere giovanili appartenenti ad un ristretto nucleo pittorico ascrivibile al Perréal, databili pertanto attorno al 1493, ossia in tempi antecedenti, seppure di poco, alla prima campagna bellica di Carlo VIII in Italia (1494) ed un primo contatto dell'artista con la cultura lombarda, particolarmente evidente negli accenti luministici contrastanti e formali che scandiscono invece i piccoli ritratti di coppia del Louvre<sup>20</sup>.

16 STERLING 1941, p. 52; RING 1949, p. 243; RING 1950, pp. 255-260.

17 Le miniature, registrate in origine nella collezione De Gaignières (Inv. 1711, n. 6), vennero trasferite nella biblioteca reale nel 1715, dopo la morte del collezionista.

18 Vitrine n. XVII. Cfr. BOUCHOT 1904, p. 57, n. 170.

19 BOUCHOT 1888, pp. 3-8; BOUCHOT 1904, p. 57, n. 170.

20 I due ritratti autonomi del Louvre (Inv. R.F. 1993-8/ R.F. 1993-20) datati attorno al 1495, raffigurano Pierre Marin de la Chesnaye (?), consigliere del Parlamento, e la

Per quanto concerne, inoltre, la discussa identità dei personaggi, a differenza dell'amico Leonardo che rivendicava la posizione di «omo senza lettere», Perréal si dimostrò sempre particolarmente interessato ai modelli di comportamento sociale legati al sistema cortigiano, di conseguenza nelle due effigi non pare esservi alcuna evidenza perché possano connotarsi come teste commemorative di regnanti, quanto piuttosto come cortigiani di alto grado.

Il gusto umanistico dei *petits portraits* privati, genere che consacrò il successo del lionese, aveva invaso la moda del tempo riempiendo gli album degli *amateurs*, di cui lo stesso Roger De Gaignières, aveva fatto eseguire una vasta raccolta di effigi miniate di personaggi eminenti e non, allo scopo di documentare l'evoluzione dei costumi dell'epoca. All'entusiasmo figurativo per il ritratto si legò infatti il grande successo cinquecentesco del *crayon* su carta, della sanguigna, del lapis nero, della punta di piombo, tecniche nelle quali Perréal si rivelò uno dei principali esperti del suo tempo al punto da suscitare la curiosità del grande Leonardo.

Come è noto, infatti, nel celebre promemoria del *Codice Atlantico*, datato generalmente al 1499 in occasione della prima spedizione transalpina di Luigi XII, Leonardo si riprometteva di avere un confronto con *Jean de Paris* al seguito delle truppe francesi, in relazione alla dibattuta cassetta dei colori del lionese ed al suo modo di comporre, o più probabilmente di agglomerare, i suoi pigmenti «a secco»<sup>21</sup>.

Ma, se da un lato, il rinnovamento enciclopedico del secolo in cui operò il De Gaignières aveva messo in luce la volontà di di-

sposa Jeanne Besse (?). Per la bibliografia di riferimento si vedano i seguenti contributi. Cfr. REYNAUD 1996A, pp. 36-46; REYNAUD 1996B, pp. 120-122; NIEDDU 2017, pp. 163-166.

<sup>21</sup> A proposito della discussa cassetta dei colori del lionese, ci limitiamo a citare il brano, assai noto, del Codice Atlantico (fol. 669r.): «Piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco e 'l modo del sale bianco e del fare le carte impastate, sole e in molti doppi, e la sua cassetta de' colori. Impara la tempera delle cornage. Impara a dissolvere la lacca gomma. Tolli del seme de' foteraggi e delle gniffe bianche, delli agli da Piacenza». Cfr. RICHTER 1970, II, p. 349; MARINONI 1975, pp. 152-153; SOLMI 1976, p. 334; BALLARIN 2010, p. 750.

fesa del patrimonio storico-monumentale e la forte coscienza di un'identità nazionale, dall'altro sembrava mancare una approfondita analisi critica d'insieme dei dati raccolti, che superasse la fase di accumulo dei materiali che la moda del collezionismo implicava<sup>22</sup>. Fu con i padri maurini e con le grandi figure di Jean Mabillon (1632-1707) e Bernard de Montfaucon (1655-1741), che il reperto grezzo divenne documento storico vero e proprio, grazie anche alle opere monumentali di Montfaucon come *Les Antiquité expliquée* (1719) a cui seguivano i meno noti *Monuments de la monarchie française* (1729-1733).

Nel quarto volume di quest'ultimo trattato storico-apologetico, in cui il benedettino, tramite una ricostruzione estesa e circostanziata, espose le vicende dei regni Valois-Orléans, nel capitolo dedicato a *Louis XII. dit Le Père du Peuple*, troviamo un'unica menzione dell'intera opera, tra le poche del secolo, riguardante «Jean de Paris, peintre et valet de chambre du roi», recante la data 14 febbraio 1514, in relazione ad una effigie che l'artista avrebbe realizzato su un drappo d'oro destinato a ricoprire le spoglie della regina Anna di Bretagna nell'abazia di *Notre-Dame des Champs* prima che venissero trasportate nella cattedrale di Notre-Dame<sup>23</sup>. E sempre nello stesso tomo dei *Monuments*, in relazione al capitolo su Francesco I, *dit le restaurateur des Lettres* emerse ancora un'annotazione nel paragrafo dedicato alla morte del re nel 1547, in cui il religioso rievocava una notizia trasmessa da André Félibien, secondo cui Leonardo da Vinci «fameux Peintre d'Italie», dopo aver portato a compimento diverse pitture a fresco a Fontainebleau e altrove, morì tra le braccia del re: «[...]mourut entre les bras du Roi François, dit M. Felibien, après qu'il eut fait de sa main plusieurs belles Peintures à fresques, à Fontainebleau & ailleurs»<sup>24</sup>. Ciò detto, il graduale cam-

<sup>22</sup> Si ritiene necessario menzionare uno dei primi paragrafi riassuntivi sulla figura di Perréal, apparsi nel Seicento grazie al celebre *Abeceario Pittorico* di Pierre-Jean Mariette, dove per la prima volta comparve una sintesi delle informazioni biografiche fino a quel momento note sull'artista. Cfr. MARIETTE 1853-1860, IV, pp. 113-114.

<sup>23</sup> MONTFAUCON 1732, IV, p. 134.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 354.

mino di riscoperta di Jean Perréal si arricchì lentamente di un ulteriore, importante passaggio documentario emerso grazie all'erudizione inglese di fine secolo. Thomas Rymer di Cambridge (1641-1713), letterato d'impostazione giuridica e di vasta dottrina, nominato storiografo regio alla fine del 1692, ricevette nel 1693 da Anna Stuart di Inghilterra (1665-1714) il compito di raccogliere tutte le testimonianze riguardanti i rapporti diplomatici tra la Corona inglese e le nazioni straniere dal 1101 al 1654. Videro così la luce, tra il 1704 ed il 1727, i quindici volumi dei *Foedera, conventiones, literae et cuiuscunque generis acta publica inter reges Angliae* ecc., volti ad illustrare il prestigio della monarchia costituzionale, in una miscellanea che si distingueva dalle precedenti, non solo in ragione della mole del materiale raccolto, ma anche per il criterio di veridicità, dovuto al libero accesso del bibliografo agli archivi segreti della Corona. Nel sesto tomo relativo alle Convenzioni, Lettere ed Atti Pubblici, in data 6 ottobre 1514, assieme alle «Litterae Patentes de Dote Reginae Franciae»<sup>25</sup>, compilate da Luigi XII in occasione delle trattative matrimoniali con Maria Tudor (1496-1533) sorella di Enrico VIII (1491-1547), viene registrata un'altra missiva dello stesso re a Tommaso Wolsey (1471-1530) arcivescovo di York nella quale, il re di Francia ringraziava il prelado delle accoglienze riservate

25 Il testo della lettera, redatto in un latino non classico, viene tradotto, per la prima volta, di seguito: «Ludovico, per grazia di Dio, re dei Franchi duca di Milano e Signore di Genova, saluta tutti coloro che consulteranno la presente lettera (o decreto). Rendiamo noto che proprio nel trattato per il matrimonio tra Noi e la carissima e diletteissima Maria nostra consorte, sorella del potentissimo principe Enrico di Inghilterra, nostro consanguineo e fratello, allora da intraprendere e contrarre, tra Noi e il suddetto re di Inghilterra per il tramite di legati e avvocati nostri da entrambe le parti sufficientemente stabiliti e autorizzati, nel settimo giorno del mese di agosto, infine concordato in passato e concluso, tra le altre cose chiaramente si stabilisce che Noi, in considerazione del detto matrimonio, per mezzo di una lettera aperta, sigillata dal nostro personale sigillo e sottoscritta per mano nostra ed elaborata in forma adeguata, daremo e concederemo alla nominata carissima e diletteissima Maria, nostra consorte, una siffatta e tanto grande donazione per le nozze o dote quale e quanta altra regina di Francia, nel suo periodo di vita ebbe tenne e possedette e riguardo alla medesima dote o donazione per le nozze renderemo la stessa così sicura secondo le leggi, gli statuti e le consuetudini del regno di Francia e la assicureremo come alla nominata Anna, o altra regina di Francia». Cfr. RYMER 1741, p. 83.

agli inviati diplomatici *Jehan de Paris* ed il conte di Marigny, incaricati di istruire la futura regina *à la Mode de France*<sup>26</sup>.

A quella data, 1514, gli studiosi inglesi dei primi del Novecento, tra i quali Lionel Cust nel 1901, ricondussero un ritratto femminile, identificato con Maria Tudor (fig. 4), esposto a Londra nel 1886<sup>27</sup>. La paternità del dipinto venne ricondotta a Perréal dalla critica degli anni Cinquanta, con Grete Ring<sup>28</sup>, attribuzione che non verrà mai posta in dubbio anche in virtù delle affinità stilistiche e compositive con l'opera-perno che consentì la ricostruzione del catalogo del Maestro, costituita dal ritratto miniato all'antiquario Pierre Sala (1457-1529)<sup>29</sup> datato al 1499 (fig. 5), anno in cui gli amici lionesi condividevano la stessa mansione di *valet de chambre* presso Luigi XII (fig. 6)<sup>30</sup>. Con l'effigie di Mary Tudor, a date ormai inoltrate, Perréal giunse all'apice della maturità artistica. Nel sentimento luministico, nel fluttuare chiaro-scuro di luci e ombre brune, nell'equilibrata torsione a spira del busto, nella delicata robustezza della massa plastica, il leonardismo pare ormai compiuto.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>27</sup> Il dipinto, datato 1514, è conservato presso la National Portrait Gallery di Londra (Inv. NPG 1173). Cfr. *EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS* 1886, p. 36, n. 168; CUST 1901, nota 1173; CUST 1911, pp. 127-133.

<sup>28</sup> RING 1950, pp. 255-260; STERLING 1963, pp. 2-15, 64-65.

<sup>29</sup> Il ritratto è incluso nell'opera *Le Petit Livre d'Amour o Énigmes et Devises d'amour* che Pierre Sala dedicò alla futura sposa, la lionese Marguerite Bullioud, moglie del tesoriere di Luigi XII, Antoine Buatier, che sposerà dopo la morte di questi avvenuta nel dicembre del 1506. Il codice è conservato presso la British Library di Londra (ms. Stowe 955, f. 17r.).

<sup>30</sup> Il documento di archivio che attesta in data 1499, la funzione di *varlet de chambre* dell'antiquario Pierre Sala è stato pubblicato per la prima volta nel saggio seguente (Archives Nationales, Paris, KK. 87, f. 63v): Cfr. NIEDDU 2017, pp. 169-170; 174-175.

*Bibliografia*

- AUDIN, VIAL 1992 = MARIUS AUDIN, EUGENE VIAL, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Lyonnais*, Éd. Les Provinciales, Lyon 1992.
- BALLARIN 2010 = ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, Ed. dell'Aurora, Verona 2010.
- BAUX 1872 = JULES BAUX, *Samuel Guichenon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance inédite*, in «Revue Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain», I, Bourg-en-Bresse 1872.
- BERNARD 1857 = AUGUSTE BERNARD, *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I<sup>er</sup>*, Édwin Teoss Libraire, Paris 1857.
- BOUCHOT 1904 = HENRI BOUCHOT, *L'Exposition des Primitifs français. La peinture en France sous le Valois*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1904.
- BULLILOUD 1851 = PIERRE BULLILOUD, *Inventaire des titres recueillis par Samuel Guichenon*, Imprimerie de Louis Perrin, Lyon 1851.
- CASTRONOVO 1965 = VALERIO CASTRONOVO, *Samuel Guichenon e la storiografia del Seicento*, Giappichelli, Torino 1965.
- CRETIN 1723 = GUILLAUME CRETIN, *Le poesies de Guillaume Crétin*, De l'Imprimerie d'Antoine-Urbain Coustelier, Paris 1723.
- CUST 1901 = LIONEL CUST, *The National Portrait Gallery*, Cassell, London 1901.
- CUST 1911 = LIONELL CUST, *Chantilly*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 25, n. 138, Sep., 1914, pp. 349-351.
- DE JALIGNY GODEFROY 1684 = GUILLAUME GODEFROY DE JALIGNY, *Histoire de Charles VIII*, De l'Imprimerie Royale, Paris 1684.
- DE SOULTRAIT 1855 = GEORGES DE SOULTRAIT, *Lettre à M. Cartier sur la médaille offerte par la ville de Lyon à la reine Anne de Bretagne*, in «Revue numismatique», XX, n. 46, 1855, pp. 46-48.
- DE SOULTRAIT 1857 = GEORGES DE SOULTRAIT, *Document inédits sur l'entrée de la reine Anne de Bretagne à Lyon en 1500*, in «Revue du Lyonnais», XV, 1857, pp. 105-129.
- DUFAY 1864 = CHARLES JULES DUFAY, *Essai biographique sur Jean Perréal. Peintre et architecte lyonnais*, Mémoires de la Société littéraire, Lyon 1864.
- DUFAY 1970 = CHARLES JULES DUFAY, *Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, in «Revue du Lyonnais», IX, 1870, pp. 51-60.

- EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS 1886 = *Exhibition of works by the old Masters and by Deceased Masters of the British School*, Royal Academy, Londra 1886.
- HULIN DE LOO 1902 = GEORGES HULIN DE LOO, *Exposition de tableaux flamandes de XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique*, Siffer, Gent 1902.
- MARIETTE 1853-1860 = PIERRE JEAN MARIETTE, *Abecedario, et autres notes inédites de cet amateur sur les Art et les artistes*, vol. IV, Dumoulin, Paris 1853-1860.
- MARINONI 1975 = AUGUSTO MARINONI, *I codici di Madrid (8937 e 8936): i codici della Biblioteca nazionale di Madrid nelle loro relazioni con alcuni fogli del Codice Atlantico. XIV lettura vinciana*, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 20 aprile 1974, Giunti Barbera, Firenze 1975.
- MAROT 1731 = CLEMENT MAROT, *Les Oeuvres de Clément Marot avec les ouvrages de Jean Marot son père, ceux de Michel Marot son Fils et les Pièces du Different de Clément avec François Sagon*, chez P. Gosse & J. Neaulme, A La Haye 1731.
- MAULDE DE LA CLAVIERE 1891 = RENE MAULDE DE LA CLAVIERE, *Chronique de Louis XII*, Libraire de la Société de l'histoire de France, Paris 1891.
- MAULDE DE LA CLAVIERE 1895 = RENE MAULDE DE LA CLAVIERE, *Jean Perréal dit Jean de Paris. Sa vie et son œuvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXVII, 1895, pp. 265-278.
- MONTFAUCON 1732 = BERNARD DE MONTFAUCON, *Les Monuments de la Monarchie française*, J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, Paris 1732.
- NIEDDU 2017 = LUISA NIEDDU, *L'art du portrait dans l'œuvre de Jean Perréal et ses liens avec le Nord*, in *Arts et artistes du Nord à la cour de François I<sup>er</sup>*, actes du colloque, a cura di L. Fagnart, I. Lecocq, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, le 26 février 2016, Picard, Paris 2017, pp. 163-176.
- PICOT 1913 = EMILE PICOT, *Notice sur Jacques le Lieur, échevin de Rouen et sur ses heures manuscrites*, Imprimerie Cagniard, Rouen 1913.
- PRADEL 1963 = PIERRE PRADEL, *Les autographes de Jean Perréal*, in «Bibliothèque de l'École des Chartres», CXXI, 1963, pp. 132-186.
- REYNAUD 1996A = NICOLE REYNAUD, *Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre*, in «Revue du Louvre», 46, 1996, pp. 36-46.
- REYNAUD 1996B = NICOLE REYNAUD, *Jean Perréal. Portrait d'homme et portrait de femme (Pierre Marin de la Chesnay et Jeanne Besse?)*, in «Nouvelles acquisitions du Département des Peintures 1991-1995» [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris 1996, pp. 120-122.

- RENOUVIER 1861 = JULES RENOUVIER, *Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII*, chez Auguste Aubry, Paris 1861.
- RICHTER 1970 = JEAN PAUL RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original Manuscripts*, Phaidon, London 1970.
- RING 1949 = GRETE RING, *A century of French Painting 1400-1500*, Phaidon, London 1949.
- RING 1950 = GRETE RING, *An attempt to reconstruct Perréal*, in «*Burlington Magazine*», XCII, n. 570, September 1950, pp. 255-261.
- RYMER 1741 = THOMAS RYMER, *Foedera, conventiones, literæ, et cujuscunque generis acta publica*, Ed. Hagae Comitum, Apud Joannem Neaulme, London 1741.
- SOLMI 1976 = EDMONDO SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, La Nuova Italia Ed., Firenze 1976.
- STECHEER 1885 = JEAN-AUGUSTE STECHER, *Oeuvres de Jean Lemaire de Belges*, Imprimerie de J. Lefever, Louvain 1885.
- STERLING 1941 = CHARLES STERLING, *La peinture française. Les peintres du Moyen âge*, Tiené, Paris 1941.
- STERLING 1963 = CHARLES STERLING, *De nouveau sur Le Maître de Moulins*, in «*L'Œil*», 107, Novembre, 1963, pp. 2-15, 65-68.

*Didascalie*

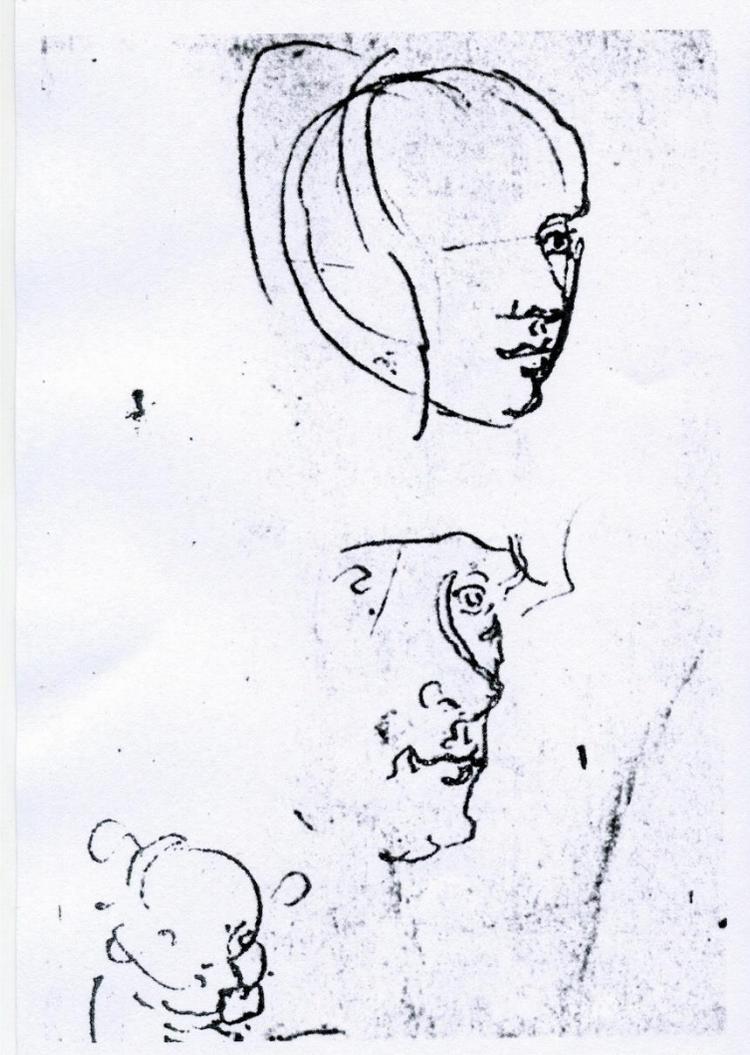
Fig. 1 Jean Perréal, *Ritratto di Carlo VIII e Anna di Bretagna*, 1490, inchiostro e pennino su carta, Séction Médecine, ms. H. 97, vol. 31, fond Guichenon, pièce 95, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Montpellier

Figg. 2-3 Jean Perréal, *Ritratti di anonimi*, 1493, tempera su legno, 17 × 10,7 cm., BnF. ms. lat. 1190, parchemin, 8 ff., Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi

Fig. 4 Jean Perréal, *Ritratto di Mary Tudor*, 1514, olio su tavola, 44 x 35,6 cm., National Portrait Gallery, Londra.

Fig. 5 Jean Perréal, *Ritratto di Pierre Sala*, in *Les Enigmes*, 1499, tempera su pergamena, 13 x 9,5 cm., ms. Stowe 955, f. 17v., British Library, Londra

Fig. 6 Paris, Archives Nationales, KK.87, f. 63v. (1499)



1

LUISA NIEDDU



2



3



4



5

(63)

D'entre salle aussi barlet de gable  
 ordonnee d'adit fr. la somme de  
 sixvingt livres tournois lui semble  
 ordonnee par fr. et par son  
 estat dont cy devant est faicte mention  
 D'ice seingee par lui de seingz d'icel  
 ceste pite amee commençant et finant  
 comme dessus Que cez pite comme  
 luy a puet et biall par l'estu d'adit  
 estat docter devant est faicte mention  
 comme appert par sa quetame dactee  
 Du xxij<sup>e</sup> jour de mars l'and. m. m. cc.  
 D'icel D'ours rety Ludicte somme  
 de

6