

SU *L'UNIONE FECONDA DI VERTUMNO E POMONA*
DELLA GALERIE GISMONDI.
PRIMATICCIO E ROSSO E LA CULTURA ARTISTICA
DI FONTAINEBLEAU

CARMELO OCCHIPINTI

La prima segnalazione del dipinto recentemente acquistato da Jean Gismondi, che intitoleremo qui *L'unione feconda di Vertumno e Pomona* (fig. 1), risale alla grande esposizione del 1972 dedicata all'*École de Fontainebleau*. Sylvie Béguin annunciò allora la scoperta di questa copia su tela, direttamente derivata dal perduto affresco che il Primaticcio aveva realizzato per ornare, su ordine di re Francesco I, una parete del Padiglione di Pomona presso il Castello di Fontainebleau¹.

Prima di allora i precedenti proprietari, in ossequio ad antiche tradizioni di famiglia, pretendevano trattarsi nientemeno che di opera di Leonardo da Vinci. L'attribuzione era, naturalmente, del tutto fantasiosa: ma, per le ragioni su cui faremo chiarezza, tale attribuzione potrà adesso suggerirci qualche utile argomento di riflessione in rapporto al contesto della cultura di corte quando, alla metà del Cinquecento, la copia fu realizzata e

¹ BÉGUIN 1972, p. 137, scheda 145, redatta insieme a R. Bacou, dove però non viene pubblicata alcuna fotografia. Probabilmente la compianta Sylvie Béguin intendeva tornare a occuparsi della questione.

quando, come mostreremo, il ricordo di Leonardo tornava ad essere ben presente.

Nostro intento sarà, in definitiva, quello di capire il valore «storico» da attribuire alla copia antica dell'affresco perduto, tenendo conto del panorama culturale e sociale in funzione del quale la copia fu eseguita².

1. *Il padiglione di Pomona e la moda di corte dei padiglioni effimeri*

La tela che oggi Jean Gismondi offre all'attenzione di specialisti e storici dell'arte riproduce la seconda di due scene perdute, dipinte a fresco rispettivamente da Rosso Fiorentino e da Francesco Primaticcio: la relativa invenzione di Primaticcio era finora nota solo per via di testimonianze grafiche – uno studio preparatorio autografo e alcune stampe – cronologicamente tutte situabili lungo i primi anni quaranta del XVI secolo³.

Le due scene ornavano, prima della completa distruzione, avvenuta nel 1766, due pareti interne, adiacenti, del Padiglione di Pomona fatto costruire da re Francesco I in prossimità del Giardino dei Pini presso il Castello di Fontainebleau, la cui magnifica decorazione dovette essere ultimata, subito dopo la morte del Rosso, con buona probabilità tra il 1540 e il 1541, dal Primaticcio.

Il Padiglione di Pomona era un piccolo edificio di pianta quadrata, la cui progettazione si attribuisce oggi concordemente al Rosso⁴. Vasari, di lì a poco sommariamente informatosi sull'attività francese del Fiorentino, avrebbe ricordato i «vari e

2 Informazioni sulle vicende recenti del dipinto è possibile raccogliere, per via orale, direttamente dall'attuale proprietario.

3 Sui disegni e le stampe si veda CORDELLIER 2004, pp. 208-210 e la scheda 85, dove è segnalata l'ampia bibliografia.

4 Sul Padiglione di Pomona a Fontainebleau cfr. DIMIER 1900, pp. 37, 38, 50, 75; HERBET 1937, p. 463; ROMANI 1997, p. 8; GOLSON 1975; CARROLL 1987, pp. 198-207; SCAILLIÈRES 1992, p. 128; PÉROUSE DE MONTCLOS 1998, pp. 128, 222; ZERNER 2002 [1996], p. 96; CORDELLIER 2004, pp. 208-210. Sui padiglioni in Italia e in Francia vedere GOLSON 1975, pp. 231, 234-236.

belli ornamenti di stucchi e figure tonde spartite con egual distanza, con putti, festoni e varie sorti d'animali» che si vedevano a Fontainebleau: queste parole erano riferite, in particolare, ad una «sala chiamata il Padiglione» che invero è identificabile nel perduto *Pavillon des Poêles*; tuttavia le stesse parole si sarebbero potute adoperare anche a proposito degli analoghi ornamenti, concepiti proprio in contemporanea, che abbellivano le pareti interne del Padiglione di Pomona secondo gli stessi modi decorativi che le superstiti testimonianze grafiche ci permettono di immaginare⁵. D'altronde, sembra perfettamente riferibile anche al Padiglione di Pomona ciò che Vasari era in grado di affermare, in generale, sopra le imprese artistiche di Fontainebleau: che esse, cioè, si fossero compiute, in occasione della visita ufficiale di Carlo V d'Asburgo, sotto la direzione di due artisti italiani, Rosso e Primaticcio, i quali si erano spartiti la gestione dell'affollato cantiere in due parti pressoché uguali⁶. Tant'è che all'interno del Padiglione di Pomona si potevano agevolmente confrontare, nelle rispettive due scene che illustravano la storia degli amori di Vertumno e Pomona, la maniera compositiva di

⁵ VASARI 1966-1987 [1550-1568], IV, p. 487 (edizione Torrentiniana): «Fece poi un'altra sala, chiamata il Padiglione, perché è sopra il primo piano delle stanze di sopra, che viene a essere l'ultima sopra tutte l'altre e in forma di padiglione; la quale stanza condusse dal piano del pavimento fino agl'arcibanchi, con varii e belli ornamenti di stucchi e figure tutte tonde spartite con egual distanza, con putti, festoni e varie sorti d'animali; e negli spartimenti de' piani una figura a fresco a sedere, in sì gran numero, che in essi si veggiono figurati tutti gli Dei e Dee degl'antichi e gentili; e nel fine, sopra le finestre, è un fregio tutto ornato di stucchi e ric[c]hissimo, ma senza pitture. Fece poi in molte camere, stufe et altre stanze, infinite opere pur di stucchi e di pitture, delle quali si veggiono alcune ritratte e mandate fuori in stampe, che sono molto belle e graziose». Sul *Pavillon des Poêles* (le cui decorazioni erano state ultimate in occasione della visita di Carlo V d'Asburgo a Fontainebleau, e più tardi rinnovate a opera di Toussaint Dubreuil), cfr. DIMIER 1900, pp. 51, 52, 53, 71, 148, 155, 193, 194, 195, 197, 220, 319; BÉGUIN 1964, pp. 86-107; GUILLAUME 1985, pp. 39ss; CORDELLIER 1987, pp. 7-33; COX-REARICK 1995, pp. 41, 53 e *passim*; PÉROUSE DE MONTCLOS 1998, pp. 38, 51, 102s e *passim*; CORDELLIER 2001, pp. 159-167.

⁶ VASARI 1966-1987 [1550-1568], IV, p. 488 (Giuntina): «Fece, quando Carlo Quinto imperadore andò l'anno 1540 sotto la fede del re Francesco in Francia, avendo seco non più che dodici uomini, a Fontanableò la metà di tutti gl'ornamenti che fece il re fare per onorare un tanto imperadore, e l'altra metà fece Francesco Primaticcio bolognese».

Rosso su di una parete, e quella di Primaticcio sull'altra, nonostante che entrambi i maestri si fossero attenuti ad un programma unitario. Quasi che davvero il re avesse desiderato che si accendesse una competizione tra due maestri da lui tanto amati: la competizione tra Rosso e Primaticcio qui doveva giocarsi – più evidentemente che altrove – su maniere compositive diverse, ovvero su modi differenti di guardare all'antichità classica e, quindi, di interpretare il racconto ovidiano; del resto, la successiva storiografia, da Vasari in avanti, non avrebbe fatto che portare all'exasperazione le ragioni di una simile contrapposizione, tuttora inevitabile, tra il Fiorentino e il Bolognese⁷.

Alla curiosa fantasia di Rosso non può che risalire, in effetti, l'impostazione ornamentale del Padiglione di Pomona che, almeno per quanto è possibile immaginare sulla base della famosa stampa che Antonio Fantuzzi avrebbe tratto da un perduto disegno del maestro, doveva puntare su un esibito, studiatissimo contrasto tra la pittura a fresco e gli stucchi: ne riuscivano in tal modo straordinariamente esaltate le differenti possibilità, sia espressive che percettive, tanto della pittura quanto della scultura, in linea col gusto raffinato dell'epoca che a corte, del resto, proprio il Fiorentino aveva lanciato, riscuotendo un successo strepitoso⁸. Da un lato, cioè, risaltava la sontuosità cromatica degli affreschi mitologici, dall'altro la seducente varietà degli stucchi che avrebbero dovuto incorniciarli: il complesso impianto decorativo era dunque concepito, esattamente come all'interno della Galleria di Francesco I, all'insegna delle idee teoriche riguardanti la questione del «paragone» che, come vedremo tra poco, erano tornate di gran voga nel quadro della contemporanea cultura di corte. Le due facce opposte alle pareti dipinte si aprivano perdipiù verso l'esterno, permettendo così ai visitatori di ammirare gli affreschi anche a distanza, fin da sotto gli alberi e tra le piante rare ed i fiori che si coltivavano nel giar-

⁷ Cfr. BAROCCHI 1951, pp. 203-223, per una disamina, ancor oggi illuminante, sulla fortuna critica del Primaticcio e del Rosso.

⁸ Sulla stampa di Fantuzzi cfr. DIMIER 1900, pp. 40 e 313; ZERNER 1969, AF 38; CARROLL 1987, p. 202; CORDELLIER 2004, p. 208.

dino regio, di modo che quest'ultimo potesse davvero entrare in competizione nientemeno che col mitico Giardino di Pomona: serve ricordare che il Padiglione di Pomona, situato non lontano dalla Grotta rustica e dal corpo di fabbrica della Galleria di Ulisse, si imponeva dentro un contesto eccezionale – sia architettonico che rustico – che era fortemente ispirato alla moda del giardino «all'antica» grandemente affermatasi nella Roma papale e nelle corti dell'Italia contemporanea; è dunque presumibile che in tale scenario si trovassero esposte alcune delle statue antiche della collezione del re⁹.

Torniamo sul testo di Vasari. In particolare, sul termine «padiglione». Vasari adoperava questo termine attenendosi di certo a quanto egli aveva ricavato da suoi possibili informatori francesi. La «stanza in forma di padiglione» – cioè il Pavillon des Poêles – era così definita, nel testo di Vasari, per via della forma curiosa della sua copertura interna, che doveva essere simile a quella dei padiglioni propriamente detti: i padiglioni non erano altro che fastosi baldacchini solitamente allestiti a ornamento degli ambienti interni del palazzo del re, ove si usava aggrappare panni e tessuti preziosissimi tutt'intorno ad un'alta colonna, asta oppure antenna. Un siffatto apparato era simbolicamente rappresentativo della dignità regia, forse in modo non diverso da come doveva esserlo, al tempo degli antichi Romani, il «papilio» – vocabolo latino da cui discendono i volgari «pavillon» e «padiglione» – ovvero la tenda sotto la quale, in un accampamento militare, si appartava il principe¹⁰.

⁹ Bibliografia essenziale sulla Grotta e Giardino dei Pini: WALCHER CASOTTI 1960, I, pp. 37, 41-43; ROSCI 1966, pp. 75-76; SCAILLIÉREZ 1992, pp. 136-137; ROMANI 1997, p. 30, nota 32; BOUDON, BLÉCON 1998, *ad ind.*; PÉROUSE DE MONTCLOS 1998, pp. 103, 117, 220, 221; ZERNER 2002 [1996], p. 118; PRIMATICE, MAÎTRE DE FONTAINE-BLEAU 2004, pp. 215ss (scheda redatta da S. Frommel); CORDELLIER 2004, pp. 216ss; FROMMEL 2005, p. 77.

¹⁰ Cfr. GOLSON 1975, p. 234: «L'origine latine (“papilio” signifie une tente) souligne le caractère temporaire de ce genre d'édifice». Nel dizionario di ESTIENNE 1531 e 1532 «pavillon» è menzionato come corrispettivo del latino «papilio» e «conopoeum» (cfr. *ad vocem*): «Une tente, ung voille, ung pavillon, ou ung ciel que on tend sur ung lict, avec ses courtines»; «Conopeum, huius conopei, pen. prod. Iuuenalis. Une tente, Voile, ou pavillon, Courtine, Ciel de lict». Si veda inoltre, quanto alla dignità regia di

Numerose testimonianze provenienti dalla corte francese, risalenti alla metà del Cinquecento, ci offrono adesso un'idea del fasto incredibile di quegli allestimenti effimeri che alla presenza del re, al centro degli spazi di rappresentanza dentro il palazzo, servivano a sfoggiare le stoffe più sontuose. In che senso certi panni turchini fossero «acconci al modo di paviglione», si trova chiaramente spiegato in una lettera, datata 20 giugno 1541, indirizzata al duca di Ferrara dal suo ambasciatore alla corte di Valois: quei panni apparivano appesi attorno ad «una antenna piantada nel meggio, molto grossa e de smisurata altezza»¹¹. Allo stesso modo doveva sostenersi l'imponente padiglione, anch'esso di smisurata altezza, sotto il quale, dentro la cattedrale di Reims, il nuovo re fu vestito degli «abiti regali» così come si trova riferito, tra l'altro, in una lettera diplomatica datata 27 luglio 1547: «a banda sinistra dello altaro era un pavaglion di veluto morelo con gran recami d'oro per il longo, nel quale vestiro-

cui il «padiglione» era rappresentativo, il dizionario di NICOT 1606, *ad vocem*. «Un Pavillon, et tente, Papilio, Conopeum, Tabernaculum. Pavillon de Prince, Augustale». Cfr. *Vocabolario della Crusca* 1612, *ad vocem*. «Padiglione. Arnese di panno, drappo, o simili, che, appiccato nelle camere al palco, cala sopra 'l letto, e circondalo, e in campagna si regge sopra alcuni legni, e serve a difendersi dall'aria, standovi sotto al coperto. Lat. *conopeum, tentorium, papilio*. gr. Boc. n. 96. 7. Il quale dalla cintura in su era strettissimo, e da in di giù largo, a guisa d'un padiglione. E n. 48. 8. E quivi fatti venir padiglioni, e trabacche, ec.»; «Trabacca. Spezie di padiglione da guerra, tenda. Latin. *tentorium*. G. V. 9. 301. 3. Ed ebbono i Fiorentini in loro oste bene ottocento, o più trabacche. Bocc. n. 48. 5. E quivi fatto venir padiglioni, e trabacche, disse a coloro, ec. E nov. 38. 7. Maritata a un buon giovane, che faceva le trabacche».

¹¹ In questa lettera si allude invero a un padiglione da esterno, realizzato per le nozze tra il duca di Clèves e la principessa di Navarra (in OCCHIPINTI 2001, pp. 63-65): «[...] Delle nove della corte, e maxime delle nocie fatte fra lo illustrissimo signor Duca di Cleves e la Principessa di Navarra, Le narrarò sotto miglior ordine e più brevemente che potrò. E prima dirò del loco il quale è stato deputato per fare le nocie con altre cerimonie, quale era uno cortile de assai bona grandezza, ma pur manco di quello di Ferrara, ove aveano posto una antenna piantada nel meggio, molto grossa e de smisurata altezza, la quale susteneva panni turchini che erano acconci al modo di pavaglione, quali erano attaccati di sopra dalle finestre della fazzada de quella piazza. La quale avea de sotto le sue gallerie et adornata de bellissime tapeciarie e sellegata de assi. Da un capo li era uno palco che se assendeva tre gradi, dove se li avea a stare a mangiare, et appresso vi era una strada coperta, dove li aveano piantato le telle per fare giostre». Devo a Daniela Gallo l'invito a tener conto di questo aspetto trascurato del costume e del cerimoniale di corte.

no il Re, dopo che fu sacrato, d'una parte degli abiti regali. Il resto del coro ove sono le sedie de' canonici era tutto apparato di finissimi e bellissimi razzi a gran personaggi»¹². Un'altra lettera diplomatica, datata 13 settembre 1549, ci offre un'idea di quale imponenza e di che effetto stupefacente, all'interno del palazzo, dovesse avere un padiglione regale, il cui allestimento richiedeva ambienti interni sempre vasti e dai soffitti sufficientemente alti: capitò infatti – e la cosa non mancò di essere rimarcata dall'ambasciatore estense nel lasciarne testimonianza – che «il pavaglione, per essere i solari bassi, non poté così ben comparire come avrebe fatto»¹³.

Le pareti della famosa Salle de Bal a Fontainebleau, dove si trovano gli affreschi di Nicolò dell'Abate, apparivano nel 1546 ricoperte degli arazzi della serie dei *Trionfi di Scipione* di «seta, d'oro e d'argento» derivati da disegni di Giulio Romano, mentre l'intero ambiente era sovrastato da un gigantesco padiglione, normalmente chiamato «cielo», composto di «panni d'oro tessuti a diverse opere»; sia nella camera del re, sia nella camera dove il re mangiava, si trovavano imponenti e preziosissimi padiglioni d'oro e d'argento, sotto i quali, appunto, era possibile vedere la persona del Cristianissimo¹⁴.

¹² La lettera si trova in OCCHIPINTI 2001, pp. 181-183.

¹³ La lettera si trova in OCCHIPINTI 2001, pp. 234-235.

¹⁴ La lettera dell'ambasciatore estense datata Melun 2 luglio 1546 si trova in Occhipinti 2001, p. 141: «[...] Con la mia di 28 del passato, che sarà qui allegata, ho scritto alla Eccellenza Vostra tutto quello che si avea veduto di apparamento nel palazzo di Fontanableo. Ora le dico, di più [...]. Quella loggia sotto la nova sala grande, la quale per adesso fanno servir per un'altra sala terrena, è apparsa tutta di belle e finissime tapizzerie, e le hanno fatto un cielo tutto di panni d'oro e panni d'argento, che erano interzati da un capo all'altro della sala. Quella di sopra è apparsa di bellissime tapizzarie tutte di seta, d'oro e d'argento, con la Istoria di Scipione Affricano. Il cielo di detta sala tutto è de panni d'oro tessuti a diverse opere. La sala di Sua Maestà anch'ella è apparsa di tapizzarie pur d'oro di seta e d'argento fatte a verdura e paesaggi molto belli. Il baldachino che sta al solaro sopra la tavola di Sua Maestà è d'oro e d'argento, con una nave di basso rilievo pur d'oro e d'argento, con le sue vele et ogni suo fornimento, finta in acqua e per andare in porto». Padiglioni o baldacchini sono variamente ricordati nelle lettere degli ambasciatori estendi, per esempio: sulla mensa del re a Blois (OCCHIPINTI 2001, p. 11); nella grande sala del castello di Moulins (*ibidem*, p. 23); sulla mensa del re nella sala del palazzo di Compiègne (*ibidem*, p. 32); di broccato con aquile, nel corteo per l'entrata di Carlo V a Parigi (*ibidem*, p. 41);

Ebbene, la forma tipica dei padiglioni di corte aveva finito in certo qual modo per monumentalizzarsi, per diventare vero e proprio dispositivo architettonico ove la volta, detta appunto «a padiglione», presentasse una superficie d'intradosso composta da tanti spicchi quanti fossero i lati della pianta da coprire, esattamente come si osservava sotto i tendaggi di un padiglione. Anche la cupola del Battistero di Firenze per la stessa ragione era detta da Vasari avere la forma tipica del padiglione, come se al suo interno vi fosse davvero un'asta centrale a sorreggere gli otto spicchi della copertura¹⁵: non è impensabile, del resto, che Rosso Fiorentino ricordasse proprio il Battistero fiorentino nel progettare una così inusuale copertura sopra il Padiglione di Pomona.

di raso bianco con l'armi farnesiane, (*ibidem*, p. 42); per l'entrata di Carlo V a Gand (*ibidem*, p. 43); due baldacchini nella sala da pranzo del re all'Isle-Adam (*ibidem*, p. 116); sulla tavola del re a Challeau (*ibidem*, p. 129); nella processione del Corpus Domini a Parigi (*ibidem*, p. 138); sulla tavola del re a Fontainebleau (*ibidem*, p. 141); davanti alla loggia sotto la nuova sala sulla Cour Ovale di Fontainebleau (*ibidem*, p. 143); sopra il palco di legno costruito nella Basse Cour per assistere alla giostra (*ibidem*, p. 150); davanti al corteo reale per l'entrata trionfale a Reims (*ibidem*, p. 177); un gran baldacchino sopra la porta della cattedrale di Reims (*ibidem*, p. 179); di velluto nero nel coro della Cattedrale di Reims (*ibidem*, p. 179); di damasco cremisino nella cappella del castello di Fontainebleau (*ibidem*, p. 192); di velluto con le imprese dei sovrani ricamate (*ibidem*, p. 196); di raso nero con le imprese del re (*ibidem*, p. 200); di raso morello carico di fiordalisi sopra la cavalcatura del re nella processione dell'entrata a Parigi (*ibidem*, p. 224); di raso morello sulla lettiga della regina nella processione per l'entrata a Parigi (*ibidem*, p. 227); di raso negro e bianco per l'entrata del re a Boulogne (*ibidem*, p. 246); d'oro sulla effigie del defunto duca di Guisa (*ibidem*, p. 248); per l'entrata del re a Metz (*ibidem*, p. 275).

¹⁵ VASARI 1966-1987 [1550-1568], III, p. 156 (edizione Torrentiniana): «E fu cosa bella il sentir le strane e diverse opinioni sopra di tal materia: perciò che chi diceva di far pilastri murati dal piano della terra per volgervi su gli archi, e tenere le travate per reggere il peso; altri volarla di spugne, acciò fussi più leggeri il peso; e molti si accordavano fare un pilastro in mez[z]o e condurla a padiglione come quella di Santo Giovanni di Fiorenza».

2. *Primaticcio interprete di Ovidio: 'L'unione feconda di Vertumno e Pomona'*

Se l'impostazione ornamentale del Padiglione di Pomona era stata ideata dal Rosso, che dovette avviarne la realizzazione, Primaticcio e i suoi collaboratori completarono l'opera nel rispetto di un originario programma iconologico: Rosso aveva dovuto al riguardo seguire le indicazioni fornitegli, come d'altronde era di prassi, dagli umanisti e dai bibliofili di corte i quali non intendevano altro che secondare i gusti personali del re. Proprio il re, che era infatti persona di indole straordinariamente estroversa ed incline alle più svariate avventure galanti, doveva avere ispirato la tematica così vistosamente erotica delle due scene, derivata dal racconto degli amori di Vertumno e Pomona contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁶. Ma è possibile che a corte lo stesso racconto ovidiano fosse noto, tradotto in immagine, già dal tempo del soggiorno francese di Leonardo da Vinci: datoché il suo fedele seguace Francesco Melzi aveva dipinto, dietro suggerimento grafico del maestro – non sappiamo invero se durante o immediatamente prima del soggiorno francese –, la scena del *Corteggiamento di Vertumno e Pomona* nel dipinto che oggi si trova a Berlino¹⁷. Sta di fatto che a Melzi, di lì a poco erede dei manoscritti leonardiani, non poteva sfuggire – come invece è sfuggito ai moderni storici dell'arte – che il monologo ovidiano della vecchia donna impegnata nella seduzione di Pomona, come appunto la si vede nel dipinto di Berlino, offriva uno spunto molto suggestivo a proposito del «paragone» tra pittura e scultura: uno spunto che – come stiamo per mostrare – sarebbe tornato particolarmente attuale negli anni di massimo fervore del cantiere di Fontainebleau, al tempo in cui,

¹⁶ OVIDIO 2007, pp. 665-673 (*Met.* XIV, 612-646).

¹⁷ Su *Vertumno e Pomona* di Francesco Melzi (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) cfr. SUIDA 2001 [1929], p. 271; più di recente MARANI 1998, p. 378-380; HOHENSTATT 2007, pp. 123-124; BATTAGLIA 2007, pp. 358-360. MARIETTE 1851-1860 [1723], III, p. 378, ricordava un dipinto di Melzi con Vertumno e Pomona che secondo SUIDA 2001 [1929], p. 271, non era identificabile col dipinto berlinese cui abbiamo appena fatto cenno.

non a caso, il ricordo di Leonardo e delle sue idee teoriche tornarono a circolare tra i letterati e tra gli artisti¹⁸. Ne ricaveremo in effetti la chiave di lettura di entrambe le scene affrescate da Rosso e da Primaticcio le quali, dentro il Padiglione di Pomona, apparivano tematicamente legate l'una all'altra essendo state pensate per essere lette, per così dire, l'una in successione dell'altra: del resto, senza tener conto della loro consequenziale successione, non sarà possibile, come non lo è stato finora, interpretare in maniera adeguata le figure che popolavano la scena da Primaticcio inventata, di certo, nel rispetto del programma di massima già predisposto dal Rosso.

Agli osservatori sei-settecenteschi era ben evidente come le due scene illustrassero il racconto degli amori di Vertumno e Pomona¹⁹: rispettivamente, quindi, il *Corteggiamento di Pomona da parte di Vertumno trasformato in vecchia* (nella prima scena) e l'esito di tale corteggiamento nella seconda scena che, sulla base delle motivazioni qui di seguito esposte, abbiamo intitolato *Unione seconda di Vertumno e Pomona*. Il Père Dan (1642) ne spiegava la tematica, giustamente anche se genericamente, come riferita a «les amours de Vertumnus et de Pomone»²⁰. E Mariette (1723) in fondo non aveva torto nel vedere nella seconda delle due scene «des nymphes cultivans un jardin, où l'on voit à l'entrée la statue du dieu Priape»²¹. Ma nel 1731, di fronte allo stato di ormai avanzata rovina della parete dipinta, l'Abbé Guilbert si sarebbe dichiarato incapace di leggere questa seconda scena, che gli appariva dominata da quell'inquietante figura di Priapo e che gli faceva perciò pensare a una sorta di tempio o di giardino

18 Sulla fortuna cinquecentesca di Leonardo in relazione agli ultimi anni di regno di Francesco I vedere ora OCCHIPINTI 2011a e OCCHIPINTI 2001b.

19 CORDELLIER 2004, p. 209: «Le sujet traité par Primatice n'est pas aussi facile à expliquer. Dan inique qu'il participe lui aussi des amours de Vertumne et Pomone. Mariette y voit des nymphes cultivant un jardin, note la présence à l'entrée de la statue du dieu Priape et interprète platement la scène comme "la culture des jardins"».

20 Cfr. DAN 1642, p. 173, che si riferisce a «deux grands tableaux, peints à frais par le Sieur Rouisse, où sont représentée les amours de Vertumnus et de Pomone».

21 Il testo di MARIETTE 1851-1860 [1723], IV, pp. 216-17, si trova discusso e commentato in CARROLL 1987, p. 199.

priapico: però è curioso che la stessa difficoltà di lettura – che nel caso di Guilbert era più che giustificata – l'avrebbero incontrata gli studiosi che in tempi più recenti si sono trovati a rivisitare, sulla scorta di Guilbert, le leggibilissime testimonianze grafiche relative agli affreschi del Padiglione di Pomona²².

Pomona, dea romana delle frutta, moglie di Vertumno, era stata invano desiderata dagli dei campestri Silvano e Pico, dai Satiri, dai Pani e da Priapo (Ovidio, *Met.* XIV, 623), prima che Vertumno riuscisse, dopo lungo corteggiamento, a conquistarla²³. Vertumno era il dio che presiedeva ai cambiamenti cui vanno soggetti i frutti prima della loro maturazione, ed era anche il dio delle trasformazioni; l'idea del verbo «vertere», contenuta nel nome stesso di Vertumno, era anche riferibile all'avvicinarsi delle stagioni: in particolare Vertumno era anticamente associato all'autunno, perché proprio in autunno i frutti giungono a maturazione²⁴. Probabilmente il cielo perturbato che vediamo in una ben nota stampa – quella che all'inizio degli anni quaranta del Cinquecento Léon Davent derivava non dall'affresco in questione bensì da un perduto disegno preparatorio del Primaticcio –, si spiega proprio in riferimento all'avvicinarsi delle

²² GUILBERT 1731, II, p. 93, sugli amori di Vertumno e Pomona «représentés en deux tableaux à fraisque du dessein de Saint Martin, sous un papillon quarré, soutenu par quatre pilastres [...]». Ma a proposito della scena che ci interessa, ormai molto rovinata quando la vide Guilbert, questi non poté che avanzare un ipotetico tentativo di lettura: «Il paroît que l'un de ces deux Tableaux pourroit représenter un Temple de Priape plutôt que le jardin de Vertumne; mais heureusement il est presque totalement effacé». Da queste parole discendono le oscillazioni degli interpreti moderni, alcuni dei quali leggono la scena come «Giardino di Pomona» e altri come «Tempio di Priapo», senza altre basi – in quest'ultimo caso – che l'incerta ipotesi formulata da Guilbert (CARROLL 1987, p. 204 nota 2 preferisce chiamare la scena Giardino di Pomona, conforme il testo di Ovidio; BAROCCHI 1951, p. 210, e WILSON CHEVALLIER 1985, scheda 84, chiamano la scena «Giardino di Priapo»); non ci sono ragioni, dunque, per continuare a insistere oggi – come fa CORDELLIER 2004, p. 209: «On pourrait espérer que la solution de ce problème iconographique, difficile à trouver dans la scène elle-même si l'on n'accepte pas qu'il s'agisse tout simplement du *Jardin de Pomone*, pourrait avoir été élisée par l'artiste dans son encadrement. Il sembe, hélas, que ce ne soit pas le cas» – sull'indecifrabilità della scena che era tale solo in considerazione del suo stato di conservazione agli occhi del Guilbert.

²³ LÜBKER 1989 [1809], p. 964.

²⁴ LÜBKER 1989 [1809], p. 1287.

stagioni e, in particolare, in riferimento al passaggio dall'estate all'autunno, la stagione della massima e più fervida operosità quando gli uomini, prima dell'arrivo del freddo invernale, raccolgono i frutti prodotti dalla terra²⁵. Lo stesso cielo autunnale, rannuvolato sopra gli alberi carichi di pomi, non è più visibile nel dipinto Gismondi che ha subito l'annerimento per ossidazione²⁶.

Ebbene, la scena di partenza, dipinta da Rosso Fiorentino, raffigurava Vertumno che, assunte le fattezze di una insidiosa megera, riusciva a introdursi nell'impenetrabile giardino per avvicinare Pomona, oggetto del proprio ardente desiderio. Ecco dunque la vecchia, intenta ad insidiare la dea, raccontarle una storia infelicissima: la storia vissuta dal giovane Ifi, respinto con crudele e gelida indifferenza dalla bella Anassarete; spinto dalla disperazione, Ifi si tolse la vita; allora, il feretro del giovane sventurato fu fatto passare davanti alla casa di Anassarete – raccontava proprio così l'insidiosa megera a Pomona nella scena affrescata da Rosso –. Ed ecco verificarsi la mostruosa, improvvisa trasformazione di Anassarete:

gli occhi le si irrigidirono, il caldo sangue sparì dal corpo diventando pallido e, tentando di tirarsi indietro, non poté neppure questo; a poco a poco occupa le sue membra la pietra che era nel duro cuore. Non credete sia un'invenzione: c'è ancora la statua a Salamina con l'immagine della donna²⁷.

La ragazza quindi, crudele e impassibile come una pietra, diventò davvero una pietra per divina punizione: fu trasformata in una statua, e la sua persona rimase per sempre intrappolata dentro la fredda inerte materia.

Le dita fiammeggianti della vecchia, come Rosso ce le fa vedere

²⁵ Sulla stampa di Léon Davent, cfr. WILSON CHEVALIER 1985, p. 137; CARROLL 1987, p. 199 e fig. 7; CORDELLIER 2004, p. 208 e scheda 86 (redatta da C. Jenkins).

²⁶ Secondo la relazione di restauri disponibili presso Jean Gismondi che ha fatto eseguire la pulitura.

²⁷ OVIDIO 2007, p. 673 (*Met.* XIV, vv. 753-761).

nel disegno che si conserva al Louvre, commentano diabolicamente il racconto della metamorfosi ovidiana²⁸: la storia è talmente struggente, e nello stesso tempo terrificante, che non è difficile immaginare con quale compiacimento il re in persona avrà potuto raccontarla ai propri ospiti in visita al Padiglione di Pomona, quasi per dar voce a quella vecchia terrificante, decrepita e astuta, disegnata dal Rosso. La stessa intensa scena sarebbe stata più tardi raffigurata in un anonimo dipinto francese di secondo Cinquecento, recentemente acquisito dal Louvre, visibilmente ispirato alla maniera di Nicolò dell'Abate: anche qui si impone, in certo qual modo, l'idea che la pittura sia più «viva» della scultura; la vecchia accarezza sensualmente con la punta delle dita la fresca Pomona, la cui nudità è palesata dal velo trasparente; l'acqua che zampilla dalla fontana significa la vita in movimento, nel modo in cui la pittura è in grado di restituirla contrariamente a quanto non possa fare la scultura; Anassarete immobile, inquietante, priva di colore e di vita, trasformata in fredda statua si materializza alle spalle di Pomona²⁹.

Ora, come abbiamo anticipato, una storia simile non faceva che richiamare alla mente, in maniera ineludibilmente efficace e suggestiva, uno degli argomenti che, nell'ambito delle discussioni teoriche ormai di moda nelle corti dell'epoca, era tra i più ricorrenti: il tema del «paragone» tra la pittura e la scultura, su cui per primo Leonardo da Vinci aveva compiutamente meditato nelle pagine del cosiddetto *Trattato della pittura*.

In un certo senso, la trasposizione pittorica del racconto ovidiano tornava a offrirsi come pretesto per rivisitare specifici argomenti teorici di tradizione leonardiana. Implicitamente, infatti, la storia ovidiana suggeriva un elogio, davvero arguto e curioso, della superiorità della pittura sulla scultura: la pittura fa vedere la vita, il calore, il colore, il movimento, gli affetti nella vivezza degli sguardi e dei gesti insieme all'infinita vastità della natura di fronte alla quale lo scultore rimane inibito. In effetti, a maggior

²⁸ Si veda la descrizione del disegno del Louvre in BAROCCHI 1950, pp. 213-214.

²⁹ Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 2007-8. Sul dipinto è in preparazione uno studio molto accurato di Cécile Scailliérez.

lode dell'arte pittorica si poteva affermare che Pomona, così come Rosso l'aveva dipinta, decidesse alla fine di cedere al corteggiamento di Vertumno solo per paura di diventare una statua! Pomona decideva di rimanere «dipinta» preferendo la pittura di Rosso alla statuaria degli antichi Greci: Pomona sceglieva cioè la vita, sceglieva l'amore, perché provava orrore nei confronti della punizione che Venere aveva inflitto ad Anassarete, trasformata appunto in statua. La scena successiva, dipinta da Primaticcio, mostra infatti l'esito di questa scelta: si tratta evidentemente di una sorta di trionfo della fecondità e di Priapo, un trionfo dell'amore e della vita, ma nello stesso tempo un trionfo della pittura e delle sue capacità espressive. Il re nutriva d'altronde, a detta di Vasari, una fortissima e personale ammirazione per un uomo brillante, arguto, intelligente come Rosso Fiorentino, che di certo aveva preteso di porsi anche lui in competizione, in maniera così audace, nei confronti della perfezione delle statue classiche; non dobbiamo al riguardo dimenticare quale dialogo strettissimo presso il Castello di Fontainebleau, in prossimità del Giardino dei Pini e del Padiglione di Pomona, dovesse intrecciarsi tra le decorazioni moderne e le statue antiche, tanto più se ricordiamo che lo stesso Primaticcio aveva appena iniziato a portare da Roma, per conto del sovrano, centinaia di casse contenenti svariati oggetti marmorei che dovevano contribuire a fare di Fontainebleau la «nuova Roma»³⁰.

Ora, il motivo della statua intesa come figura viva, prigioniera della materia, è molto consueto nella letteratura ellenistica ma anche in quella umanistica contemporanea. La moda dell'*ecfrasis* ellenistica era tornata in auge in quegli stessi anni tra i poeti di corte che intesero elogiare le moderne opere d'arte³¹: e l'idea per cui una statua potesse tener prigioniero – per effetto, per esempio, di punizione divina – uno spirito vitale sottratto all'umana esistenza, immobilizzato per l'eternità nella materia oggettivamente fredda, era uno degli argomenti più seducenti a cui si po-

³⁰ La questione è approfondita in OCCHIPINTI 2010b.

³¹ Cfr. OCCHIPINTI 2011b, pp. 17ss.

tessero richiamare i letterati di corte per elogiare, sull'esempio della riscoperta *Anthologia Graeca*, le statue stesse della collezione del re³².

In definitiva, il tema del «paragone» tra la pittura e la scultura, di tradizione letteraria, offre all'odierno storico dell'arte la chiave interpretativa più valida – trascurata di solito dal mero *connoisseur* – grazie alla quale è possibile tornare ad apprezzare le stesse prove pittoriche di Rosso e di Primaticcio sullo sfondo dei coltissimi richiami nei riguardi della stessa tradizione letteraria e della statuaria classica. Tanto più che l'argomento dell'«universalità» della pittura (invocato a difesa della superiorità della pittura sulla scultura già negli scritti di Leonardo da Vinci e rilanciato, fino a raggiungere una vastissima divulgazione, nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, prima di conoscere grande risonanza nella corte di Fontainebleau³³) faceva leva, com'è noto, sulla possibilità di resa, da parte del pittore, delle verzure, dei paesaggi naturali, delle marine, del cielo, dei fenomeni atmosferici, delle nuvole, degli scenari lontani, tutte cose che sono invece precluse allo scultore: il pittore può raffigurare tutto ciò che si vede in natura, lo scultore no!³⁴

Primaticcio, del resto, non poteva sottrarsi alla sfida che Rosso in tale contesto gli lanciava, rispondendo in maniera completamente autonoma, attingendo ad una sensibilità e a una cultura ben diverse da quelle del rivale insuperabile. Le attitudini delle ninfe primaticciane mostrano di essere state pensate dietro l'ispirazione della statuaria e della plasticità classiche: quasi con l'intenzione di ridare vita, per via pittorica, alle figure marmoree prive di respiro, di calore, di colore, prive dello stesso vermiglio degli incarnati, inserite in uno scenario dove risaltano i colori dei fiori e i colori delle frutta. Il corpo nudo di una ninfa, lieta, languida, è adagiato sull'erba, mentre una compagna le sta die-

³² Cfr. OCCHIPINTI 2011b.

³³ La questione è ampiamente approfondita in OCCHIPINTI 2011a e OCCHIPINTI 2011b.

³⁴ Sull'«universalità» della pittura rinviamo ai testi di Leonardo e di Baldassarre Castiglione e al relativo commento in OCCHIPINTI 2011a, pp. 68ss e 103.

tro, appoggiata ad un albero, con le vesti che sventolano secondo quanto aveva consigliato ai pittori Leon Battista Alberti nel *De pictura*³⁵: qui Primaticcio fa sventolare i panneggi con l'eleganza e la raffinata sinuosità emiliana, tutta di superficie, che ancora si apprezzano nella stampa di Davent.

Se Rosso risolve l'evocazione mitica attingendo al proprio estro, al proprio incredibile mondo poetico, Primaticcio, la cui vena è decisamente meno estrosa, deve fare ricorso ad una narrativa meticolosa, descrittiva per così dire (quindi del tutto antimichelangiolesca, a dispetto di quanto visto dagli odierni specialisti che si mostrano forse troppo indulgenti nei confronti di presunte citazioni puntuali fatte da Primaticcio dei disegni del Buonarroti³⁶): una narrativa che cerca di attenersi, in un modo che può parere pedissequo e dimostrativo, a dettagli dell'azione scenica meramente esteriori, magari non proprio sostanziali, suggeriti pur sempre dal testo ovidiano di riferimento. Vediamo infatti, come è stato notato da Dominique Cordellier, le ninfe che strappano l'erba cattiva e gli uomini che trasportano le colonne utili a sostenere i rami degli alberi carichi di frutta: tutto ciò proprio sulla base di quanto era possibile leggere sulle pagine di un volgarizzamento francese delle *Metamorfosi*, edito nel 1539, del quale Primaticcio dovette servirsi³⁷. Simili intenti illustrativi, così dipendenti da un testo scritto, basteranno a smentire quanti ancora ripetono che il Primaticcio di questi anni è 'michelangiolesco'.

Ulteriore riprova dell'imprescindibile centralità dei temi teorici del «paragone» è Primaticcio stesso a offrirla, quando sceglie di collocare al centro della scena dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona* una figura di marmo sopra il suo piedistallo: un Priapo, statico, immobile, simulacro privo di vita mentre tutto, intorno a Priapo, è vivo, è colorato, è caldo, è in movimento, è un visibilio di fronte al mistero della vita e della riproduzione, di fron-

³⁵ Il testo di Alberti è citato e commentato da ultimo in OCCHIPINTI 2011a, p. 95.

³⁶ Si veda, per esempio, il saggio di ROMANI 1997.

³⁷ L'edizione ovidiana del 1539 è stata considerata in tal senso da C. Jenkins in CORDELLIER 2004, scheda n. 86 p. 212.

te alla potenza irresistibile del sesso, a cui persino Pomona ha ceduto. Le braccia monche del termine conferiscono, poi, alla scena mitica quel sapore di evocazione archeologica che piacque tanto, più in là, a Nicolas Poussin.

Com'era allora ben risaputo, grazie alle ricerche antiquarie e archeologiche dell'epoca – ricerche compiute soprattutto nella Roma che Primaticcio vide nel 1540 –, al tempo degli antichi Greci e Romani le immagini di Priapo, dio della fertilità dei campi e degli armenti, erano poste a protezione degli orti e delle vigne (pensiamo al riguardo, per esempio, alle pagine che Ligorio stava dedicando allo studio del culto di Priapo nel mondo antico³⁸). La presenza di Priapo, dio della Natura generante, a cui i devoti offrono in dono le ceste di frutta, riesce dunque quanto mai adeguata in riferimento alla festosa e feconda unione di Vertumno e Pomona. Infatti nella scena primaticciana vediamo i contadini, maschi, finalmente ammessi dentro il giardino di Pomona, intenti nella lavorazione faticosa della terra, mentre in precedenza, come scriveva Ovidio, prima cioè che Pomona si innamorasse, tutti i maschi erano tenuti lontani, fuori dal recinto del giardino. Vi vediamo ora maschi e femmine lavorare armoniosamente, dopo aver offerto ceste cariche di frutta a Priapo. Ebbene, è di certo possibile leggere in questa scena richiami a Francesco I, al suo amore per le donne, e al suo regno che sotto il segno dell'opulenza, della produttività, della fertilità, della prosperità, pretendeva di rinnovare i fasti dell'antichità classica e di far rinascere la cultura antica. Eros, che nella scena di Rosso tentava in tutti i modi e da tutte le direzioni di trafiggere Pomona, adesso è un bambino, la cui immagine è allusiva alla generazione umana.

Dove si trova Pomona? La riconosciamo facilmente perché adesso Pomona si è trasformata in una sposa operosa, moglie innamorata e fedele, dedita all'amministrazione dei lavori domestici e campestri. Tiene nelle mani un fuso e una conocchia, che

³⁸ Cfr. LÜBKER 1989 [1809], p. 987. I volumi delle *Antiquità romane* di Pirro Ligorio si possono consultare ora grazie ad un prezioso strumento di ricerca che è quello accessibile anche attraverso il sito internet di Horti Hesperidum.

sono i simboli della donna sposata che si dedica alle attività domestiche, che amministra i lavori dei campi. Fuso e conocchia – secondo le tradizioni letterarie più varie, dall'*Odissea* in avanti, fino alla *Bella addormentata nel bosco* – sono proprio i simboli della virtù femminile e dell'amore per la casa e per la famiglia. Suo marito, Vertumno, sorveglia come un nume tutelare, dietro il simulacro di Priapo, l'ordinato e armonioso svolgimento dei lavori campestri.

3. *Questioni di metodo storico: sul valore della copia*

La nozione di «copia», che oggi tanto ci è familiare, non lo era affatto – allo stesso modo almeno in cui lo è oggi – all'epoca cui risale la copia del perduto affresco dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona*. La cultura storico-artistica del nostro tempo ci porta solitamente a interpretare la «copia» come «omaggio a», ovvero come l'omaggio autonomamente tributato da un artista nei confronti dell'opera di un altro artista, ovvero di un grande maestro del passato del quale si cercassero di assimilare, pure a scopo di studio, i canoni linguistici per adattarli ad una personale esperienza e ad un percorso di formazione³⁹. Ora, nel corso del XVI secolo, a Fontainebleau soprattutto gli originali di Raffaello e di Leonardo facenti parte della collezione del re potevano in tal senso attirare le attenzioni degli artisti, soprattutto dei maestri nordici di passaggio per la corte di Francia i quali, per ragioni di studio, riuscivano a ottenere di esercitarsi appunto sui massimi capolavori italiani eseguendone copie più o meno variate, più o

³⁹ In effetti per il collezionista, per il mercante d'arte, per lo specialista che opera nei musei del nostro tempo, preoccupati anzitutto di arrivare ad un'attribuzione, il riconoscimento di una «copia» non pone problemi metodologici di alcun rilievo, anzi li risolve: perché il riconoscimento permette di discriminare e, quindi, di orientare scelte e valutazioni, anche commerciali. Ma per lo storico dell'arte le cose possono non essere così semplici, dato che egli non si contenta di stabilire ciò che oggi, secondo l'ottica moderna, appare vero e ciò che appare sbagliato, ma tenta di misurare anche la distanza storica che separa il presente dal passato: perché i modi di vedere del passato sono – come abbiamo visto riferendoci al contesto culturale e sociale a cui appartiene il Padiglione di Pomona – completamente diversi da quelli del presente.

meno libere e autonome, più o meno intonate, magari, alla lucentezza nordica delle loro stesure cromatiche, alla brillantezza del loro segno cristallino...⁴⁰ Poco più tardi, del resto, per uno storico come Karel van Mander era chiaro che Fontainebleau fosse ormai una tappa di riferimento essenziale per quegli artisti nordici che non avevano ancora visto l'Italia e Roma. Come lo sarebbe stata, per esempio, per il giovane Rubens⁴¹.

Ma di fronte al dipinto della collezione Gismondi, che è una copia antica, cinquecentesca, cronologicamente assai vicina all'originale, le categorie a cui siamo abituati sembrano messe in crisi insieme ai nostri parametri di giudizio. Perché parrebbe che l'interesse dietro il quale si giustifica la realizzazione di una copia come questa non fosse quello del pittore, bensì quello della committenza: un interesse che, in quegli anni, tendeva a essere, essenzialmente, dimostrativo, legandosi cioè a dimostrazioni di magnificenza e di contenuto, piuttosto che essere – come vorrebbe oggi lo storico dell'arte – un interesse specificamente rivolto a celebrare la personalità stilistica del Primaticcio. L'intenzione del copista qui non era tanto quella di rendere omaggio a Primaticcio restituendone la personale sensualità di stesura, bensì quella di secondare il desiderio del proprio committente rendendo omaggio, in certo qual modo, al sovrano stesso che aveva commissionato l'affresco originale, ed alla cui persona il dipinto doveva essere ispirato.

Il fatto è che il perduto affresco originale del Primaticcio apparteneva a un'età in cui la nozione storico-artistica e storico-stilistica di «Scuola di Fontainebleau» non esisteva affatto, come invece si sarebbe iniziata a definire solo più tardi, nel corso del XVII secolo; prima di allora una «copia» che implicasse una visione per così dire «retrospettiva» sul recente passato storico-pittorico è cosa del tutto impensabile. Certo, nel 1540-1541

⁴⁰ Su alcune copie di *Monna Lisa* e della *Sant'Anna* eseguite nel corso del Cinquecento da artisti di passaggio a Fontainebleau cfr. FAGNART 2009, pp. 252-253 e 258-260, figg. 87-92.

⁴¹ Riflessione su Van Mander e la percezione della scuola pittorica francese del Cinquecento si trova in OCCHIPINTI 2009, p. 43.

Primaticcio era in piena ascesa. Al re serviva un uomo che, come il Bolognese, fosse capace di dominare gli ambiti più diversi della produzione figurativa, che sapesse far dialogare l'architettura con la pittura, con la statuaria antica, con la decorazione moderna, con la poesia, con l'erudizione mitografica. Un uomo che, in definitiva, potesse rispondere alle esigenze di celebrazione della persona del re e che fosse in grado, dunque, di realizzare l'ambizioso programma di corte che era ispirato al tentativo di ridare vita ai miti antichi, all'insegna di un gusto estremamente raffinato ed elegante. Nel contesto della cultura di corte di questi anni, che sono gli anni dell'ascesa di Primaticcio – ma che, non a caso, sono anche gli anni che vanno, in piena età di Controriforma, tra la prima e la seconda edizione delle *Vite* vasariane – l'idea dell'autonomia creativa dell'artista sembrava ridimensionarsi notevolmente di fronte alla assoluta preminenza del principe ai cui programmi di celebrazione allegorica tutte le arti erano chiamate a sottomettersi. Di fatto, la cultura di corte in Francia non stava producendo alcun vero e proprio tentativo di letteratura artistica che fosse rivolta all'apprezzamento delle personalità creative dei singoli artisti, mentre gli scrittori non facevano che esaltare la magnificenza del mecenatismo monarchico.

Ora, saremmo in un primo momento indotti a collocare il dipinto della collezione Gismondi sui tardi anni sessanta del Cinquecento, all'epoca in cui erano eseguite, per esempio, le copie degli affreschi delle *Storie di Ulisse* della Grande Galleria di Fontainebleau, all'epoca in cui, cioè, copiare su tela le invenzioni di Primaticcio iniziava a diventare una pratica diffusa⁴². Ma a tale epoca le invenzioni che di Primaticcio si copiavano erano quelle recenti, legate cioè a più attuali imprese decorative, e non certo quelle più antiche, risalenti a due o tre decenni prima. Correva, inoltre, gli anni di piena Controriforma, e i temi che anche a corte si prediligevano erano perlopiù ormai quelli storici, epici, allegorico-celebrativi, finanche mitologici ma non così licenziosi

⁴² CORDELLIER 2004, pp. 323ss e 458ss.

come ancora si ammettevano all'epoca dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona* quando il re Francesco I era vivo. I tempi erano notevolmente cambiati anche perché Primaticcio era notevolmente cresciuto, rispetto a quegli anni ormai lontani del Padiglione di Pomona, quando egli era ancora sottomesso alla rivalità con Rosso Fiorentino, dotato di una più geniale vena creativa, più potentemente espressiva, più bizzarra. Di fronte all'impresa titanica degli affreschi della Galleria di Ulisse non avrà più senso guardare al piccolo, bizzarro Padiglione di Pomona, dopoché Rosso, antico rivale di Primaticcio, era già da tanto tempo uscito di scena e il suo ricordo era stato, in un certo senso, accantonato. Anzi, il ricordo di Rosso e delle sue esasperazioni stilistiche – delle quali forse risente ancora l'anonimo autore della copia dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona*, specialmente se guardiamo la testa femminile che si volge con espressione non facilmente definibile, tra sbalordita e stralunata⁴³ – è destinato a svanire dopo la prepotente e incontrastata affermazione trentennale del Primaticcio; le pitture del Rosso, secondo note testimonianze interne alla vita di corte, già prima della metà del Cinquecento iniziavano a non piacere più, ad apparire, appunto, sgradevoli e «brutte», nella loro espressività eccessivamente autonoma, inadeguata perciò alla celebrazione principesca⁴⁴. Per contro, le copie degli affreschi delle *Storie di Ulisse* appaiono stilisticamente disinvoltate e fluide, di una emilianità più scorrevole; pensiamo alle copie eseguite da Ruggiero de' Ruggieri⁴⁵, che hanno tutt'altra levità, una disinvoltura, una morbidezza chiaroscurale, una pastosità bolognese e quasi tibaldesca, una composità che interpreta bene l'invenzione grafica di Primaticcio ma sa tener conto delle sciolte, diafane stesure pittoriche di Nicolò dell'Abate.

⁴³ La testa che vediamo sul dipinto Gismondi dovrebbe essere direttamente derivata dall'affresco perduto, così diversa com'è dalla stampa, sopra ricordata, di Léon Davent, dipendente invece, di certo, da un disegno preparatorio.

⁴⁴ OCCHIPINTI 2010b, p. 71.

⁴⁵ CORDELLIER 2004, pp. 459-460 e *passim*.

Torniamo agli anni di regno di Francesco I. E, dunque, torniamo sul dipinto della collezione Gismondi. Nella Fontainebleau dell'epoca le copie, anche le riproduzioni a stampa, assumevano sì un'enorme importanza com'è ben noto, ma la assumevano in relazione, anzitutto, ai desideri dello stesso Francesco I, che mirava alla propria autocelebrazione: in tale contesto, lo vediamo subito, la nozione di «copia» è completamente diversa rispetto a quella più tardi definitasi e a noi più familiare. In effetti, l'impresa artistica più importante e indimenticabile voluta da Francesco I, celebrata dalle fonti contemporanee e da quelle successive, aveva riguardato la riproduzione in bronzo delle statue antiche del Belvedere vaticano: statue nude, maschili e femminili, che esibivano nel loro sensualissimo trattamento di superficie la loro fisicità più esplicita e qualitativamente travolgente; le testimonianze dell'epoca lasciano intendere quanto morbose fossero le curiosità del re Francesco I nei confronti di quei corpi nudi così belli⁴⁶. Si trattava di statue che, per quanto prive di movimento e di voce e di respiro (secondo le correnti teorie del «paragone») si imponevano nella loro potente carnalità, al punto da suggerire addirittura la percezione soggettiva del calore, del colore, del movimento, della vita, pure nel freddo metallo. D'altronde, l'antichità classica offriva esempi di sensualità erotica insuperabili, che allora, a corte, si tornavano ad apprezzare anche alla luce della conoscenza di certi testi di letteratura antica: per esempio, Plinio raccontava della *Venere di Cnido* di Prassitele – il mitico capolavoro di cui il re volle una riproduzione bronzea – lasciata sporca da un uomo che, innamoratosi di lei, tentò di accoppiarsi con la statua⁴⁷.

In definitiva, il massimo orgoglio del re era stato quello di aver trasformato Fontainebleau in una «nuova Roma». Al punto che diversi cicli decorativi da lui voluti a Fontainebleau meritavano di essere divulgati, riprodotti e copiati allo stesso modo in cui si studiavano, si riproducevano e si copiavano le opere della statuaria classica. Ecco perché le riproduzioni a stampa degli affre-

⁴⁶ OCCHIPINTI 2010b, pp. 65-66.

⁴⁷ OCCHIPINTI 2010b, pp. 65.

schì di Fontainebleau conobbero vasta circolazione già sotto Francesco I, perché lo scopo di tale circolazione era quello di esaltare il «padre delle arti e delle lettere», piuttosto che di dare risonanza – come tenderebbe invece a credere il moderno studioso di storia artistica – allo stile personale degli artisti. Era stato, d'altra parte, proprio Francesco I a volere riprodotte le decorazioni della Galleria di Fontainebleau nella famosa serie degli arazzi di Vienna: arazzi sontuosissimi, tali da esaltare la polimaterica armonia delle invenzioni «piatte», per così dire, con quelle «tridimensionali»⁴⁸; le stampe che ne riproducevano le invenzioni rossesche non erano di molto successive.

Più in là, col mutamento dei tempi, gli incisori avrebbero cambiato interessi e fatto scelte diverse. Nel corso degli anni sessanta del Cinquecento, infatti, nessuno avrebbe più pensato di riprodurre le stampe degli anni quaranta né di copiare le pitture, ormai fuori moda, di Rosso Fiorentino.

Le mode cambiavano. I sovrani cambiavano. I gusti cambiavano. Così anche le copie a olio di settori della Salle de Balle non sono di solito molto più tarde rispetto agli affreschi: esse celebrano la nuova impresa della committenza regia, ma dipendono il più delle volte dai disegni di strepitosa qualità del Primaticcio; ne sono un omaggio davvero risentito e, ormai, immediato.

Ebbene, anche il Padiglione di Pomona era stato decorato secondo un gusto che rispondeva appieno alle predilezioni di Francesco I; ma quelle predilezioni erano destinate a passare ben presto di moda dopo la morte del sovrano; Enrico II, molto meno attratto dalla cultura classica che Francesco I, avrebbe prediletto tematiche storiche e celebrative; Caterina de' Medici avrebbe addirittura tentato di procurare una *damnatio memoriae* di quei gusti così disinvolti che Francesco I aveva esibito pubblicamente davanti alla propria corte⁴⁹.

È dunque possibile immaginare che, in omaggio a Francesco I, ancora vivo o da poco scomparso, un principe o un cardinale ben presente a corte abbia desiderato emulare la committenza

⁴⁸ CORDELLIER 2004, pp. 100-101.

⁴⁹ OCCHIPINTI 2011b, pp. 163ss.

regia chiedendo che fossero riproposte, dentro la propria residenza, chissà se dentro un *hôtel* parigino, raffigurazioni tali da ricordare i gusti stessi del re, fino al punto da chiedere per sé una copia dell'affresco dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona*. In tal caso poteva essere del tutto agevole rivolgersi a qualcuno degli anonimi collaboratori del Primaticcio, magari qualcuno dei francesi, se non un italiano naturalizzato cresciuto sotto l'ombra del Bolognese, insieme a quei maestri che, secondo i documenti, poterono metter mano alle pitture del Padiglione di Pomona e che rimangono tuttora quasi sconosciuti (Calude Badouin, Luca Penni, Charles Carmoy, Francesco Caccianemici, Giovanni Battista Ramenghi detto Bagnacavallo, Bartolomeo da Miniatto...) ⁵⁰. Non possiamo escludere, durante l'esecuzione della copia dell'*Unione feconda di Vertumno e Pomona* della collezione Gismondi, la stretta vicinanza del maestro, Primaticcio in persona, che può aver aiutato l'allievo copista per esempio nella stesura della sensualissima donna nuda, di qualità straordinariamente alta tanto da potersi credere direttamente eseguita dal maestro stesso.

Pur trattandosi di copia, il dipinto della collezione Gismondi assume pur sempre una grande importanza, non soltanto in ragione del modo con cui il suo anonimo autore, dotato di personalità molto sensibile, interpretava la maniera spiccatamente emiliana di un Primaticcio che qui si rivelava ancora impegnato a dialogare con il Rosso ma nello stesso tempo a esibire, in orgogliosa competizione con Rosso, la propria cultura archeologica, informata all'ammirazione e allo studio delle statue romane ed ellenistiche. Ma, soprattutto, il dipinto assume importanza in ragione della sua evidente altezza cronologica, perché esso deve risalire ad anni non di molto lontani rispetto a quelli in cui Fantuzzi e Davent manifestavano ancora i loro forti interessi per il Padiglione di Pomona.

Più in là, in piena Controriforma, certamente entro lo scadere del Cinquecento, la decenza impose che l'*Unione feconda di Ver-*

⁵⁰ I nomi degli artisti sono menzionati nei conti di spesa del cantiere di Fontainebleau, come osserva CORDELLIER 2004, p. 209.

tumno e Pomona della Galleria Gismondi fosse censurata. Il fallo di Priapo fu cancellato. Un'invereconda nudità femminile castamente rivestita⁵¹. I tempi erano cambiati.

⁵¹ Sui restauri effettuati nel corso del 2010 si veda l'articolo di Laurence Armando in questo stesso fascicolo di «Horti Hesperidum».

Bibliografia

- BAROCCHI 1951 = P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primaticcio*, in «Commentari», II, 1951, pp. 203-223
- BATTAGLIA 2007 = R. BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi*, Firenze 2007
- BÉGUIN 1964 = S. BÉGUIN, *Touissaint Dubreuil, premier peintre de Henri IV*, in «Art de France», IV, 1964, pp. 86-107
- BÉGUIN 1972 = *L'École de Fontainebleau*. Catalogo dell'esposizione (Paris, Grand Palais, 17 octobre 1972 - 15 janvier 1973), sous la dir. de M. Laclotte et S. Béguin, Paris 1972
- BOUDON, BLÉCON 1998 = F. BOUDON, J. BLÉCON, *Le Château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, avec la collaboration de C. Grodecki, Paris 1998
- CARROLL 1987 = E. A. CARROLL, *Rosso Fiorentino: drawings, prints, and decorative arts*, Washington 1987
- CORDELLIER 1987 = D. CORDELLIER, *Touissaint Dubreuil, 'singulier en son art'*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», Paris 1987, pp. 7-33
- CORDELLIER 2001 = D. CORDELLIER, *Quelques feuilles de Touissaint Dubreuil*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures e dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe*, Paris 2001, pp. 159-167
- CORDELLIER 2004 = *Primaticcio: maître de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), sous la direction de D. Cordellier, Paris 2004
- COX-REARICK 1995 = J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I. Royal treasures*, Antwerp 1995
- DAN 1642 = PÈRE P. DAN, *Le Trésor des Merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642
- DIMIER 1900 = L. DIMIER, *Le Primaticcio: peintre, sculpteur et architecte des rois de France; essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, 1900
- ESTIENNE 1531 = R. ESTIENNE, *Dictionarium, seu Latinae linguae thesaurus*, Parisiis 1531
- ESTIENNE 1552 = R. ESTIENNE, *Dictionarium Latinogallicum*, Paris 1552
- FAGNART 2009 = L. FAGNART, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs*, Roma 2009
- FROMMEL 2005 = S. FROMMEL, *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, Milano 2005

- GOLSON 1975 = L. GOLSON, *Rosso et Primatice au Pavillon de Pomone*, in *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau* (Fontainebleau et Paris, 1972), Paris 1975, pp. 231-240
- GUILBERT 1731 = ABBÉ P. GUILBERT, *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau, contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voyent; & la vie des architectes, peintres & sculpteurs qui y ont travaillé : enrichie de plusieurs plans & figures*, Paris 1731
- GUILLAUME 1985 = J. GUILLAUME, *Le bâtiment et le parti décoratif*, in S. Béguin, J. Guillaume, A. Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*. Introduction de A. Chastel, Paris 1985, pp. 9-64
- HERBET 1937 = F. HERBET, *Le château de Fontainebleau: les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, 1937
- HOHENSTATT 2007 = P. HOHENSTATT, *Leonardo da Vinci. 1452-1519*, Milano 2007
- LÜBKER 1989 [1809] = F. LÜBKER, *Lessico ragionato dell'antichità classica*. Ristampa anastatica con una premessa di Scevola Mariotti, Bologna 1989
- MARANI 1998 = P.C. MARANI, *Francesco Melzi*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*. Saggi di G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 371-384
- MARIETTE 1851-1860 [1723] = P.J. MARIETTE, *Abedecario sur les arts et les artistes, ouvrage public d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annota par MM Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris 1851-1860
- NICOT 1606 = J. NICOT, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne. Auquel entre autres choses sont les mots propres de marine, venerie et faulconnerie [...] par Jean Nicot, vivant conseiller du roy et me. des requestes extraordinaire [sic] de son hostel. Avec une grammaire françoyse et latine, et le recueil des vieux proverbes de la France*, Paris 1606
- OCCHIPINTI 2001 = C. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa 2001
- OCCHIPINTI 2009 = C. OCCHIPINTI, *Collezioni grafiche e del XVI secolo: il caso di Houel a Parigi. Prime prospettive di geografia artistica*, in «Bollettino d'arte», Serie VII, IV, 2009, pp. 35-46
- OCCHIPINTI 2010a = C. OCCHIPINTI, *Iacopo Palma il Vecchio: "Ritratti di due signore antiche". Vicende estensi tra Ferrara, Parigi e Roma (1535-1579)*, in «Studi di Memofonte», 5, 2010, pp. 1-14
- OCCHIPINTI 2010b = C. OCCHIPINTI, *Primaticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo. Sul mito della "nuova Roma" nella Francia del XVI secolo*, Roma 2010

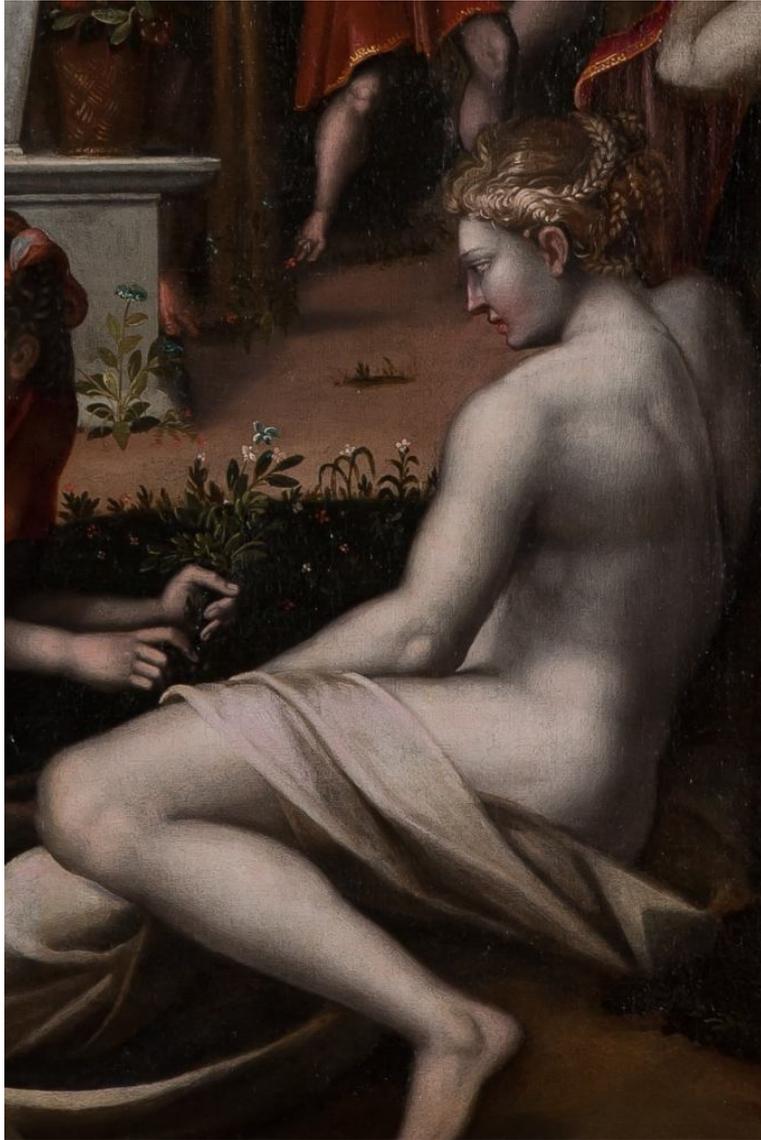
- OCCHIPINTI 2011a = C. OCCHIPINTI, *Fontainebleau e la fama di Leonardo da Vinci. Il mito della «seconda Roma» nella Francia del XVI secolo*, II, Roma 2011
- OCCHIPINTI 2011b = C. OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Stile, fama, ecfrasi*, Roma 2011
- OVIDIO 2007 = OVIDIO, *Le Metamorfosi*. Traduzione di G. Paduano. Introduzione di A. Perutelli, Milano 2007
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1998 = Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Fontainebleau*, Paris 1998
- PRIMATICE, MAÎTRE DE FONTAINEBLEAU 2004 = *Primatice: maître de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), a cura di D. Cordellier, Paris 2004
- ROMANI 1997 = V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Cittadella 1997
- ROSCI 1966 = M. ROSCI, *Il Trattato di architettura di Sebastiano Serlio. Fortuna critica di Sebastiano Serlio. L'origine e i precedenti del Trattato e le sue fasi di compilazione. Commento al Sesto Libro*, con una presentazione di A.M. Brizio, Milano 1966
- SCAILLIÈRES 1992 = C. SCAILLIÈRES, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre*. Avec la collaboration de Sophie Baratte, Paris 1992
- SUIDA 2001 [1929] = W. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi* [1929]. Introduzione a cura di M.T. Fiorio. Traduzione di M. Ricci, Vicenza 2001
- VASARI 1966-1987 [1550-1568] = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987
- VOCABOLARIO DELLA CRUSCA 1612 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci posti per entro l'opera, appresso Giovanni Alberti, in Venezia 1612
- WALCHER CASOTTI 1960 = M. WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, Trieste 1960
- WILSON CHEVALIER 1985 = K. WILSON CHEVALIER, *Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle: iconographie et contradictions*. Catalogue de l'exposition (Nemours, Musée du Vieux Château), Nemours, 1985
- ZERNER 1969 = H. ZERNER, *École de Fontainebleau: gravures*, Paris 1969
- ZERNER 2002 [1996] = HENRI ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme* [1996], Paris 2002

SU L'UNIONE FECONDA DI VERTUMNO E POMONA



1

C. OCCHIPINTI



2



3



4

Didascalie

1. Allievo di Francesco Primaticcio, *L'Unione feconda di Vertumno e Pomona* (1540-1550ca.) *d'après* l'affresco perduto di Primaticcio (1540-1550ca.). Olio su tela. Parigi, Collezione Gismondi
2. Allievo di Francesco Primaticcio, *L'Unione feconda di Vertumno e Pomona* (1540-1550ca.) *d'après* l'affresco perduto di Primaticcio. Particolare. Olio su tela. Parigi, Collezione Gismondi.
3. Allievo di Francesco Primaticcio, *L'Unione feconda di Vertumno e Pomona* (1540-1550ca.) *d'après* l'affresco perduto di Primaticcio. Particolare. Olio su tela. Parigi, Collezione Gismondi.
4. Allievo di Francesco Primaticcio, *L'Unione feconda di Vertumno e Pomona* (1540-1550ca.) *d'après* l'affresco perduto di Primaticcio. Particolare. Olio su tela. Parigi, Collezione Gismondi.

