

ROSSO FIORENTINO E FRANCESCO PRIMATICCIO:
ARCHITETTURE DIPINTE
A FONTAINEBLEAU (1533-1544)

SABINE FROMMEL

Il linguaggio architettonico di Rosso Fiorentino ed il suo sviluppo costituiscono un argomento verso il quale la ricerca non ha ancora pienamente risposto. Categorie stilistiche come quella di *Manierismo* continuano tutt'oggi a collocare la sua opera sotto il segno dei concetti teorici, senza osservare il carattere specifico delle sue forme¹. Secondo Giorgio Vasari, Rosso ebbe notevole talento in questo campo – *Nell'architettura fu eccellentissimo e straordinario* –, ma le testimonianze del fiorentino nell'ambito dell'arte edilizia sono rare². Ad Arezzo, egli si è occupato di progetti di altari e di cappelle, realizzando disegni per i «Rettori della Fraternità», menzionati da Giorgio Vasari: «della cappella che è a piè di piazza, dov'è oggi il Volto Santo: per i quali aveva disegnato una tavola che s'aveva a porre di sua mano nel medesimo luogo»³. Questi progetti, concepiti dopo il soggiorno a Roma

Sono grata nei confronti di Marco Calafati per la rilettura del testo e Vincent Droguet per il materiale iconografico che ha gentilmente messo a disposizione.

¹ BAROCCHI 1950, pp. 11, 231-240

² VASARI 1568, V, p. 156.

³ VASARI 1568, V, p. 165.

(1524-1527), traducono la visione spaziale dell'artista e la sua maniera di trattare la parete⁴. Per quanto riguarda il primo (Londra, British Museum, n.1948-4-10-15), su un alto piedistallo liscio sorge una travata ritmica la cui campata centrale sporge energicamente avanti⁵ (fig. 1). Il terzo inferiore del fusto delle colonne e delle paraste di ordine corinzio è scanalato, mentre nella parte restante sono avvolti girali di foglie e fiori, candelabri e festoni. La trabeazione regge un attico accentuato da una specie di finestra termale sormontata da un frontone triangolare, occupata da una specie di aedicula con fianchi obliqui delineati da un fitto rilievo di lesene con aggetti. Se questo progetto varia in modo stupefacente un sistema canonico tradizionale, quello della cappella possiede un carattere ancor più innovativo (Londra, British Museum, pp. 2-119)⁶ (fig. 2). Il piano terra di questo edificio centrico forma un basamento quadrato. L'arcata centrale è fiancheggiata da motivi sporgenti con eleganti cariatidi che sopportano, tramite cuscini sulla testa, una pesante trabeazione dotata di mensole allungate. Tra questi sostegni la parete è scavata da nicchie con conchiglie occupate da statue sedute. Il piano superiore circolare è animato da quattro avancorpi in posizione diagonale che devono la loro plasticità ad una doppia sporgenza dando vita ad uno straordinario rilievo: sistemi di colonne libere di un ordine corinzio con trabeazione sono addossate ad un tratto di muro più largo. Le paraste sui lati corti di quest'ultimo si uniscono con quelle che delimitano la parte centrale incurvata. La composizione audace, l'alternanza tra il cilindro e dell'andamento obliquo delle sporgenze anticipano le invenzioni di Francesco Borromini. Anche al livello superiore le nicchie tra le colonne accolgono delle statue, mentre sulla cornice si divertono dei putti. Nella zona sottostante la cupola, gli avancorpi formano un attico arretrato che alterna una balaustra.

⁴ KUSENBERG 1931, p. 137, 142, n° 50, t.LXXV; BAROCCHI 1950, pp.t.235; CAROLL 1987, pp. 162-169; NATALI 2006, pp. 214-220.

⁵ NATALI 2006, p. 214.

⁶ NATALI 2006, pp. 216-217. Nella sua incisione Cherubino Alberti trasforma la cappella in altare. Vedere anche CAROLL 1987, pp. 162-169.

Lo slancio verticale della campata centrale dell'alzato è sottolineato al piano terra dalle mensole sopra l'arcata, dal frontone che penetra nel registro superiore e un tondo inserito tra le balaustre. Se il rilievo complesso della parete ricorda il modello della facciata di Michelangelo per San Lorenzo, *la silhouette* animata con il ritmo sfalsato delle sporgenze, i contrasti tra il muro e l'ordine, il gioco ritmato tra ombra e luce, tradiscono un carattere originale.

Vista tale capacità, non sorprende che alla corte di Francesco I Rosso assuma anche responsabilità per l'architettura, in quanto «capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture, ed altri ornamenti di quel luogo»⁷. Pare che nel 1539 egli abbia concepito nella *Cour ovale* la scala ed il portico dell'appartamento del re, instaurando nella residenza un *souffle* trionfale⁸. Nel 1540, durante il soggiorno di Carlo V, l'artista dà prova del suo talento per l'architettura effimera: «Ma le cose che fece il Rosso, d'archi, di colossi, e altre cose simili, furono, per quanto si disse allora, le più stupende che da altri insino allora fossero state mai fatte»⁹. Per capire meglio i suoi metodi e le sue referenze nel campo architettonico, gli edifici e le rovine dipinte della galleria di Francesco I rivestono un notevole interesse. Spesso la mano di Rosso si confonde con quella di Francesco Primaticcio, suo collaboratore, cosicché un confronto tra le loro opere aiuta a mettere in luce tratti diversi dei loro stili e dei rispettivi sviluppi.

La Galleria di Francesco I

Dall'estate del 1533 i due artisti si sono dedicati alla decorazione di questa galleria, creando un capolavoro prestigioso dal respiro europeo¹⁰ (fig. 3). Il sistema tradisce un forte interesse per gli

⁷ VASARI 1568, V, p. 167.

⁸ Grazie alle ricerche di Françoise Boudon e di Jean Blécon, oggi le condizioni della costruzione e la sua demolizione solo dieci anni più tardi si conoscono bene (BOUDON, BLÉCON 1998).

⁹ VASARI 1568, V, p. 170.

¹⁰ Sulla galleria vedere KUSENBERG 1931, pp. 00 (tr. fr.: *Le Rosso*, Paris, 1931); BAROCCHI 1950, pp. 99-187; CAROLL 1987, pp. 236-249; NATALI 2006, pp. 236-255;

elementi architettonici: colonne, pilastri, trabeazioni, nicchie, frontoni e tavole costituiscono una struttura stabile in questo fitto universo di scene e di figure¹¹. Il gusto per la varietà si rileva in modo esemplare nei motivi che inquadrano la scena con il *Sacrificio*: alla campata di sinistra che consiste in due colonne corinzie con trabeazione risponde a destra un colonnato incurvato (fig. 4). Quest'ultimo è occupato da un'*aedicola* con colonne e risalti che ricordano il disegno dell'altare di Rosso (figg. 1, 4). La simmetria non è una condizione indispensabile, l'immaginazione invece una fonte inesauribile di nuove combinazioni ed intrecci tra architettura e figurazioni. Se Francesco Primaticcio, assistente di Giulio Romano a Palazzo del Te a Mantova dal 1525/26 fino al 1531, sembra aver assunto un ruolo per questo straordinario programma decorativo, come testimoniano anche le fonti antiche¹², proprio la collaborazione di due mentalità e due profili così diversi, sviluppando energie complementari, ancorate alla tradizione toscana ed emiliana, garantirà l'emergenza di un nuovo stile.

Il fregio della camera del re rivela che Primaticcio adotta lo stile del suo maestro durante i primi anni del suo soggiorno francese – fenomeno che non sorprende dato che Francesco I aveva tentato di invitare Giulio Romano¹³ (fig. 5). Questa composizione prefigura tanti tratti della galleria: i termini raggiungono l'altezza dei compartimenti, i loro visi sono animati da una forte espressione, alcuni sembrano dialogare. Elaborando questo modello

ZERNER 1996, pp. 66-88; CORDELLIER, pp. 95-103 (*La Galerie François Ier à Fontainebleau*).

¹¹ Nella cappella Cesi a Santa Maria della Pace a Roma dove Rosso è stato incaricato della decorazione si sono conservati gli affreschi con Adamo ed Eva. Ma niente si sa su un sistema decorativo da parte del fiorentino. Da 1529 in poi Antonio da Sangallo il Giovane assunse la responsabilità del cantiere, ma le forme compiute definitivamente nella metà del Cinquecento si allontanano abbastanza dai suoi disegni (FALCIANI 1996, pp. 57-59)

¹² CORDELLIER 2004, pp. 95-96 (*La Galerie François Ier à Fontainebleau*).

¹³ CORDELLIER 2004, pp. 87-91 (*La chambre du roi à Fontainebleau, premier décor [1533-1536]*). Anche la decorazione del giardino segreto della residenza dei Gonzaga, che Primaticcio avrebbe potuto conoscere tramite disegni prima della sua partenza, anticipano con i loro erme-cariatidi elementi della galleria OBERHUBER 1989, pp. 358-361.

ed ispirandosi alle composizioni di Palazzo del Te, la decorazione della galleria di Francesco I raggiunge un carattere del tutto inedito: le figure creano un mondo autonomo, dove cariatidi, satiri, putti, statue di personaggi giovani e di vecchi talvolta si guardano come stessero conversando, talvolta girano indifferentemente la testa in altra direzione (figg. 3, 4). Il visitatore non può che essere accattivato da questo gioco e questo psicologismo complesso e umoristico di gesti e mimi, attivi o passivi, sofferenti o allegri, tranquilli o aggressivi.

Gli affreschi di Rosso sono corredati da monumenti e da ruderi che conferiscono un accenno narrativo alle scene e stabiliscono una cornice nella quale si muovono figure e animali (tra le quattordici scene della galleria di Francesco I, dieci sono arricchite da architetture)¹⁴. In alcuni casi l'autenticità delle rappresentazioni ha sofferto durante le diverse fasi di restauro¹⁵. Privilegiando le architetture antiche, il fiorentino segue una tradizione instaurata da Andrea Mantegna che culmina nell'opera di Raffaello e Giulio Romano. Nell'*Educazione di Achille*, una delle scene più complesse del ciclo bellifontano, il piano principale orientato verso l'acqua è limitato da un parapetto con piedistalli legati tra di loro da una cornice orizzontale¹⁶ (fig. 6). Nel centro del piano principale si alza un portale decorato con delle paraste corinzie: un'arcata di profilo rialzato regge un attico coronato da un frontone con oculo¹⁷. A sinistra, la loggia degli spettatori è ornata da colonne ioniche di proporzione tozza – la scelta dell'ordine sorprende rispetto al tema – che sorgono su piedistalli ritmando un altissimo basamento dalla liscia superficie. Sul lato posteriore alcune arcate poggiano su pilastri articolati da paraste ioniche, un soffitto ligneo con cassettoni copre l'ambiente. Sembra che Rosso si sia ricordato della rappresenta-

¹⁴ BAROCCHI 1950 ha analizzato le architetture, appoggiandosi anche sugli arazzi e le stampe di esse che aiutano spesso a capire meglio alcuni dettagli. Si veda anche CARROLL 1987, pp. 37-49.

¹⁵ ZERNER 1996, p. 81.

¹⁶ BAROCCHI 1950, pp. 131-134.

¹⁷ Nella copia dell'*Educazione di Achille* de Léonard Thiry (Parigi, École des Beaux Arts) si tratta di paraste geminate (BAROCCHI 1950, tav. 96).

zione del tempio di Giove nel *Trionfo di Scipione* di Giulio Romano per gli arazzi di Francesco I¹⁸ (fig. 7). A destra, una scala ripida in posizione diagonale raggiunge un pianerottolo, dove una larga cornice fatta da profili piatti forma un parapetto aperto. A questo strano paesaggio architettonico si aggiunge all'estremità destra il frammento di un fusto di una colonna isolata. La collocazione obliqua dello scalone, il portico con le sue proporzioni squilibrate, il carattere dissonante della composizione ricordano il genio di Donatello in opere come la *Danza di Salomè*¹⁹ (fig. 8). Dalla sua gioventù Rosso Fiorentino ammirò il suo grande compatriota come una delle maggiori autorità dell'arte locale e come nelle sue più importanti composizioni, anche nell'*Educazione di Achille*, la scala dimensionale delle architetture è molto ridotta rispetto a quella delle figure e degli animali.

La scena dell'*Unità dello Stato* si svolge in una piazza sulla quale sbocca sul lato destro una via, ricordando una scenografia teatrale²⁰ (fig. 9). Nel centro, davanti a un palazzo di colore rosso, sorge la figura di Francesco I, armato alla romana, in mezzo a rappresentanti illustri dello Stato.²¹ Tagliato a circa metà dell'altezza, il piano nobile è corredato da un balcone sostenuto da paraste ioniche che fiancheggiano una profonda nicchia. Dietro il parapetto, fatto di balaustre e piedistalli, si nota la porta aperta, come se gli attori stessero per entrare in scena. A destra, una rampa scende verso lo slargo – due persone che salgono testimoniano la sua esistenza – ma, se fosse reale, il suo volume bloccherebbe la strada. Nella via si succedono case e palazzi di colore chiaro, in parte dal linguaggio astratto, ma tra i quali si distingue un corpo edilizio semicircolare che sporge avanti. Il forte contrasto dei cilindri sovrapposti, che sorgono su un alto basamento, conferisce a questo edificio una straordinaria

¹⁸ FORTI GRAZZINI 1989, pp. 467-473.

¹⁹ Conservato à Lille, Musée Wicar (BAROCCHI 1950, p. 132).

²⁰ Vedere anche l'incisione di Antonio Fantuzzi (CARROLL 1987, pp. 272-274).

²¹ BAROCCHI 1950, p. 137.

ria corporeità²². Nello sfondo si alza un obelisco. A sinistra del palazzo una successione irregolare di cinque larghi pilastri scavati da nicchie con statue di dimensioni, posizioni, e movimenti diversi, tagliati in altezza anch'essi, entrano in uno strano dialogo con le figure gigantesche dell'episodio principale. Provvista di rapporti coerenti tra le architetture, questa composizione tradisce in modo esemplare lo scarso interesse di Rosso per una costruzione razionale dell'immagine. Tale *collage* architettonico raggiunge un culmine nell'*Incenerazione di un cadavere* la cui destinazione è sconosciuta²³: un tempio con fianchi curvilineo, una rotonda, un arco trionfale, un palazzo e un pilastro si disputano lo spazio stretto di uno slargo gradonato (fig. 10).

Per altre scene, edifici e frammenti architettonici sono collocati sui lati senza nessun legame tra di loro. Sull'*Elefante trionfale*, alcuni gradini collegano un livello più alto prolungandosi tramite un motivo semicircolare con quello principale, più basso²⁴ (fig. 11). A sinistra dell'animale una loggia è rappresentata con vista angolare, dominata da un largo pilastro sporgente; su ambedue i lati ampie arcate lisce poggiano su pilastri. Tradiscono un approccio poco canonico alcuni dettagli come il fregio collocato direttamente sopra gli archi e ritmato da motivi verticali che ricordano i triglifi. L'alzato è coronato da un parapetto con gruppi di balaustre, sinteticamente rappresentate. Poco omogenea è l'organizzazione interna, dove tratti di muro e archi sono sfalsati. Architettura e scultura intrattengono uno stretto dialogo: il pilastro angolare è scavato da nicchie con statue – un dettaglio che ricorda un motivo di Giulio Romano della *loggia di Davide a Palazzo del Te* – mentre busti nei tondi dei pennacchi delle arcate si inclinano verso l'esterno, quasi con atteggiamento curioso. Rispetto alle figure, che popolano fittamente il tetto, l'architettura è rappresentata in una scala minuscola. Sul lato de-

²² Il volume ricorda la *Presa di Cartagine* dei disegni di Giulio Romani per gli arazzi con *Le storie di Scipione* (FERINO PAGDEN 1989, p. 87).

²³ Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, no. 956-19 (CARROLL 1987, pp. 242-244)

²⁴ BAROCCHI 1950, pp. 134-135. Vedere anche l'incisione di Antonio Fantuzzi in CARROLL 1987, pp. 264-267).

stro della scena due colonne incorniciano il trono di un dio. Solo parzialmente visibili, i loro fusti si innalzano su altissimi piedistalli; la loro scala di rappresentazione non sta in nessuna relazione con il portico di fronte.

Nell'*Ignoranza cacciata*, Francesco I entra trionfalmente nel tempio di Giove, che sorge nella parte destra dell'immagine²⁵ (fig. 12), ma invece di un pronao con trabeazione e frontone triangolare, Rosso si è servito di eleganti colonne corinzie slanciate sulle quali girano arcate. Vestito come un guerriero con la spada in pugno e un libro sotto al braccio, il sovrano sale i gradini per entrare in una porta ionica la cui larghezza, seguendo un retaggio antiquario, si restringe dal basso verso l'alto. Lunghe mensole supportano un frontone triangolare coronato da statue ed emblemi. Gli effetti policromi – verde, rosso, oro – evocano lo splendore degli edifici antichi. La dimensione dei personaggi bendati con gesti esaltati impiccia l'architettura e, entrando nel portale, la figura piccola del sovrano, definita in conformità dell'edificio, illustra le difficoltà di conciliare scelte formali e iconologiche.

Sulla scena con *Cleobi e Bitone*, i due fratelli si avvicinano con il carro verso il tempio di Giunone, rappresentato obliquamente sulla metà sinistra con un forte scorcio prospettico²⁶ (fig. 13). Il livello sul quale si alza il trono della dea è accessibile tramite gradini semicircolari che ricordano la scala di Bramante del cortile del Belvedere. Coppie di colonne snelle di ordine composito – il fusto di colore rosso contrasta con la base ed il capitello d'oro – reggono alte travi di pietra. Verso lo sfondo si succedono in diagonale delle rovine, obelischi e un edificio cupolato. Tramite un'arcata si intravedono i ruderi di un monumento delimitato da contorni sinuosi, mentre a destra si distinguono case di contadini davanti alle quali riposa il bestiame. L'assenza di un coordinamento spaziale razionale si nota anche nel *Bagno di Pallade*, ambientato in una scena formata da larghi gradini che

²⁵ BAROCCHI 1950, p. 128. Vedere anche l'incisione di René Boyvin e di Antonio Fantuzzi (CARROLL 1987, pp. 286-291).

²⁶ *Ibid.*, p. 130.

scendono verso la piscina, articolata da colonne la cui decorazione ricorda ancora i disegni di Rosso della fine degli anni venti: fino a metà altezza il fusto è ornato da strigilature rudentate²⁷ (fig. 1, 14). Il loro colore di rosa pallido contrasta con il verde scuro della parte superiore del sostegno, accentuato da una ricca ornamentazione di foglie. Due di queste colonne – rappresentate ciascuna con scala diversa – si appoggiano sulla parete posteriore; le loro basi sono collegate da profili. Due altre sorgono a destra, senza nessun legame prospettico. Sul lato sinistro, in alto, si distingue il frammento di un edificio contrassegnato da volte con sottili costole che poggiano su peducci allungati (fig. 14a). Assieme allo slancio verticale queste costole evocano tratti della tradizione gotica. Davanti sono collocati due altri elementi architettonici la cui funzione rimane misteriosa: al margine una specie di portale otturato il cui frontone delinea fianchi incurvati e, accanto ad esso, un'edicola su pianta quadrata, ornata da ogni lato da pilastri e frontoni. Sulla cupoletta con apertura centrale sembra sorgere una figura maschile nuda. Il significato di queste fabbriche rimane enigmatico.

In altre scene le architetture si concentrano solo in punti precisi. Nella *Perdita della gioventù perpetua* un tratto di muro incurvato con merli, una colonna corinzia, un frammento di arcata appoggiata ad un pilastro e un corpo edilizio massiccio con avancorpo si associano in un assemblaggio architettonico (fig. 15). Nei *Fratelli di Catania* le colonne ioniche del portico si alzano su alti piedistalli, mentre la *silhouette* della città con torri che fiancheggiano una porta è visibile nello sfondo²⁸. In un caso come il *Sacrificio*, gli elementi architettonici sono ancora più concisi: due arcate con profili rialzati del carattere sobrio poggiano su pilastri quadrati. Per la *Danae* finalmente due pilastri massicci, dotati di semicolonne su piedistalli, suggeriscono l'interno di un palazzo²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 148.

²⁸ *Ibid.*, pp. 141-143.

²⁹ SCHMITZ-VON LEDEBUR 2004, pp. 100-103.

Utilizzate come metafore o allegorie, combinate in modo pittorico in spazi sprovvisti di un chiaro coordinamento geometrico, le architetture evocano il patrimonio antico, secondo una visione abbastanza personale di Rosso. I gradini che collegano diversi livelli in alcune rappresentazioni ricordano scenografie teatrali, mentre le fabbriche e i ruderi, sovrapposti o intersecati, esaltano l'idea di squilibrio e instabilità. L'artista intensifica questa impressione figurandoli spesso in modo frammentario, tagliando l'altezza. Così lo spettatore non ha mai una visione integrale dell'azione, ma deve indovinare e completare i dettagli, togliere altri che coprono una parte della scena, secondo una lettura dinamica. L'ambiguità e l'inganno accompagnano lo spettatore durante la contemplazione secondo un gioco variabile che ricorda certe invenzioni di Donatello (fig. 6, 8). Il rapporto squilibrato tra le figure di scala grande e le architetture di scala piccola conferisce un aspetto quasi arcaico ad alcune scene. Monumenti e rovine sembrano delle volte come giocattoli rispetto ai corpi muscolosi di alcuni protagonisti. La posizione diagonale che Rosso privilegiò in certi casi aumenta la tensione tra figure e fabbriche, separando allo stesso tempo in modo decisivo i diversi episodi narrativi e tappe della scena.

Rosso usa delle architetture simili anche per i medaglioni che si trovano accanto alle scene o sotto di esse³⁰. I compartimenti ovali fiancheggianti la *Perdita della gioventù perpetua* che commentano gli episodi della scena principale formano un fitto paesaggio architettonico. Nell'*Allegoria della Vecchiaia* (a destra) il volume di un *arco quadrifrons* sporge progressivamente avanti secondo una predilezione formale di Rosso; su ambedue i lati si distinguono colonnati di un ordine corinzio³¹ (fig. 16a, b). Di fronte, una scala ripida conduce verso un ponte dotato di una balaustra che poggia su un arco, mentre in fondo appare il con-

³⁰ *Ibid.*, pp.151-172

³¹ La copia di Léonard Thiry (fig.16a) aiuta a comprendere questa composizione (BAROCCHI 1950, fig.136)

torno sinuoso di un acquedotto e obelischi³². Per quanto riguarda il *pendant* a sinistra, ai due lati di un viadotto sono collocati un portico con balaustra sormontata da statue e, di fronte, una foresta di colonne di scala molto più grande che sparisce tra le nuvole³³. Ancora più complesse sono le architetture del medaglione collocato a destra della scena con *Cleobi e Biton*, rappresentando una *scena di pestilenza con rovine*³⁴ (fig. 17). Una colonna trionfale su piedistallo si alza davanti ad un elegante colonnato che si unisce con il rudere retrostante di un anfiteatro in un movimento di curva e contro-curva. Sul fianco destro colonne addossate con aggetti ritmano un *arco quadrifrons*. Sul lato opposto un corpo edilizio con arcata evoca una porta di città, mentre davanti all'anfiteatro e attraverso l'arco a destra si vedono delle case di contadini³⁵. Nella *scena di sbarco*, sotto la figura a sinistra del *Bagno di Pallade*, Rosso intreccia di nuovo le architetture in un gioco artificioso – il rudere di un arco che poggia su pilastri scavate da nicchie si alza dentro un portico incurvato³⁶ – coperto parzialmente dal fusto di una colonna di scala monumentale³⁷ (fig. 18). La predilezione per le forme incurvate rimanda a Giulio Romano che se ne servì in opere come la *Vergine con bambino e San Giovannino* (Baltimora, Walters Art Gallery) o *La Sacra Conversazione* della Pala Fugger (Roma, Santa Maria dell'Anima)

32 Come nel caso dell'*Unità dello Stato* il volume di questa scala avrebbe appena trovato spazio in questo contesto.

33 BAROCCHI 1950, fig. 137.

34 *Ibid.*, pp.160-161.

35 Per *La morte di Ceobi e Bitone*, collocata sul lato opposto della scena principale, Rosso si accontenta, a sinistra, di un frammento di pilastro con colonne addossate e, a destra, di paraste pannellate, che «tettonizzano» lo spazio tra il primo piano con i cadaveri dei due fratelli e il carro che si alza verso il cielo.

36 Una variazione di tale portico, pilastri più stretti con delle paraste reggono le arcate più basse, corredata il *Combattimento di cavalieri*, collocato a destra della stessa scena.

37 Anche nell'inquadratura con *Alessandro taglia il nodo gordiano* posizionata sotto l'*Elefante trionfale*, due frammenti di pilastri con colonne addossati coprono parzialmente gli edifici raggruppati sul livello superiore dove si allineano, da sinistra verso la destra, un'arcata, un largo pilastro che regge delle arcate e un tratto di muro nel quale si apre un portale con frontone triangolare.

oppure il portico dipinto della *Camera dei Venti* a Palazzo del Te³⁸.

La *scena di riposo* dello scompartimento sinistro della parete ovest offre un altro esempio interessante di *collage*: in primo piano la vista angolare del pilastro massiccio di un arco trionfale è corredato, nel registro inferiore, da un lungo pannello e, in quello superiore, da una nicchia con statua (fig. 19). Un portico rappresentato in modo frontale che si addossa su questa costruzione conduce in profondità, non senza conferire una complessità un po' confusa all'insieme. A destra, in posizione parallela dell'arco, un elegante portale è coronato da un frontone triangolare con oculo. L'attico retrostante prosegue in una sporgenza, formando un gioco sofisticato del rilievo parietale³⁹. Di un energico andamento diagonale è caratterizzata la rappresentazione con *Pero allatta il padre Micone*, particolare dell'inquadratura di *Cleobi e Biton*, dove la griglia separa libertà e prigionia, quest'ultima contrassegnata da larghi pilastri di un articolazione sobria⁴⁰ (fig. 20).

I medaglioni riflettono le stesse tendenze delle scene principali: spezzamenti dello spazio, quinte di teatro con diversi livelli, frammenti architettonici ed intersezioni tra di essi; in genere le architetture di scala piccola assegnano una posizione alle figure, dando allo spazio un'apparenza stabile e misurabile. Questi paesaggi architettonici riflettono la capacità di organizzare composizioni fitte e spiccatamente evocative in campi estremamente limitati, sfruttando un repertorio di modelli antichi. Rosso riesce ad interpretare in modo meticoloso e non senza originalità tipologiche come *l'arco quadrifrons* o motivi architettonici come il rilievo parietale animato da strati tramite i quali il muro arretra

³⁸ FERINO PAGDEN 1989, pp. 73, 76. Per quanto riguarda il portico curvilineo della *Camera dei Venti*, si tratta del tondo dell'Arcturus (M. TAFURI 1989, p. 23).

³⁹ Nel medaglione con *La fortuna disseta un eroe*, scomparto di destra della stessa parete, l'azione si svolge davanti ad una costruzione poco classicheggiante con delle arcate coronate da un tetto inclinato con balaustra. Secondo il gusto di Rosso, un sopporto isolato copre una parte dell'organismo architettonico, davanti al quale l'eroe sta montando dei gradini.

⁴⁰ Vedere anche l'incisione di un artista anonimo (CARROLL 1987, pp. 260-261).

gradualmente. Però non sempre riesce a scappare a ripetizioni o a una certa *routine*. In alcuni casi come *Gli effetti di vini e della collera* sotto *La lotta dei Centauri e dei Lapiti*⁴¹ oppure *Gli adoratori di Cibele*⁴², un rilievo di stucco sulla parete meridionale, figure con forte espressione emotiva si confondono con i ruderi (fig. 21). Il gruppo di sostegni composto da pilastri e colonne che caratterizza quest'ultimo è sprovvisto di ogni legame strutturale, mentre alcuni dettagli sono tracciati con precisione. Si tratta di modi tipici di Rosso Fiorentino dei quali egli si serve anche in altri contesti. Così una simile mancanza di una logica tettonica appare nel disegno con *l'Annunciazione* di Vienna, dove le coppie di colonne, di una specie di deambulatorio curvilineo, non stanno in nessun rapporto tettonico logico⁴³ (fig. 22). Una rappresentazione come *La Prima Visione di Petrarca* fa coincidere fabbriche con andamento obliquo ed altre frontali, quasi come parti di arredamento, senza nessun coordinamento⁴⁴ (fig. 23). Che Rosso avesse un forte interesse per il dettaglio architettonico senza sviluppare un metodo «sapiente» è chiaramente visibile nell'*Incantesimo di una strega*, la cui azione si svolge davanti ad un tempio che rappresenta una strana «mescolanza» di colonne composite con fusto scanalato e un fregio dorico con triglifi e metope⁴⁵.

41 In questo caso lo sfondo architettonico è composto da un tratto di muro frontale con *aedicula* di un monumento incurvato, con un pilastro isolato creando un forte accento verticale, un obelisco.

42 Si è conservato un disegno di questa scena al Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv.1581. Il rilievo è collocato accanto della scena con la *Morte di Adonis*. Sono proprio le architetture che suggeriscono un'attribuzione a Rosso o la sua bottega e non a Primaticcio (CORDELLIER 2004, pp. 97-98). Il violento confronto di due figure nel primo piano si svolge davanti alle colonne che, in conformità di un'antica tradizione, rappresentano un elemento architettonico legato alla sofferenza umana.

43 Graphische Sammlung Albertina, no.SC.R.503, Inv.415 (CARROLL 1987, pp. 182-188). In fondo alla parete incurvata si nota un portale con una cornice che poggia su lunghe mensole e, come coronamento, un cartiglio.

44 Oxford, Christ Church Picture Gallery (ZERNER 1996, p. 130 dove stupisce la data «1544»). Vedere anche CARROLL 1987, pp. 208-212.

45 Il disegno è conservato a l'École des Beaux-Arts a Parigi (BAROCCHI 1950, tav. 193). Lo stesso fenomeno caratterizza *Francesco I e i suoi figli davanti alla vergine*, cono-

Analogie con i cartoni delineati a Roma e tramandati da incisioni di Cherubini Alberti tradiscono che l'artista rimane abbastanza fedele al suo repertorio architettonico forgiato in Italia. L'*Adorazione dei Magi* (1527) è dominata da un rudere semicircolare sul quale si addossa una rampa⁴⁶ (fig. 24). La profonda arcata, le nicchie scavate nello spessore del muro, il linguaggio abbreviato e le figure che popolano la piattaforma superiore preludono le forme della galleria bellifontana⁴⁷. Nella *Lapidazione di santo Stefano* (1528) è presente il colonnato corinzio con architrave, la rampa con gradini ripidi e, a sinistra, un edificio a pianta centrica servito da gradini semicircolari⁴⁸ (fig. 25). Poco dopo, un disegno come *Narcissus* del 1531/32 rivela un interesse proprio per questi effetti di collage, contrassegnati da frammenti architettonici ammassati in spazi stretti, e per queste sovrapposizioni e intersezioni, – e quindi per delle tendenze che Rosso svilupperà nelle rappresentazioni della galleria Francesco I⁴⁹ (fig. 26). Con i suoi metodi egli si stacca totalmente dagli sfondi architettonici di Raffaello o Giulio Romano che, contrassegnati da un'ambizione archeologica e filologica, offrono veri tentativi di restituzione dell'antichità⁵⁰. Le architetture del fiorentino rappresentano un antico immaginario di stampo personale oppure, nel caso di colonne trionfali, obelischi o anfiteatri, sinonimi del grande patrimonio romano. Nonostante l'originalità di alcune fabbriche, Rosso procede come pittore che plasma le sue costruzioni secondo criteri compositivi, estetici e semantici, senza

sciuto grazie ad una copia (Collection particulière). L'ordine corinzio regge un fregio liscio con dentelli (ZERNER 1996, p. 89).

⁴⁶ Cfr. CARROLL 1987, pp. 144-146 e NATALI 2006, p. 195.

⁴⁷ Come ad esempio nell'*Elefante trionfale*.

⁴⁸ CARROLL 1987, pp. 154-156; NATALI 2006, p. 202.

⁴⁹ Il disegno è tramandato tramite l'incisione di Étienne Delaune conservato nella Bibliothèque Nationale, Paris, Ed 4 petit in folio (CARROLL 1987, pp. 194-197). La composizione è caratterizzata da una fitta coabitazione di un frammento di anfiteatro, coperto parzialmente da una campata definita da pilastri che reggono piedistalli con statue, un arco trionfale e una colonna con il fusto tagliato.

⁵⁰ Ad esempio nell'*Adlocutio* (vedere FERINO PAGDEN 1989, pp. 85-86).

nessuna ambizione «scientifica»⁵¹. Il clima culturale alla corte di Francia, dove i primi segni di un classicismo cominciarono a profilarsi proprio in questi anni, favorì sicuramente questa interpretazione fantastica dell'antichità e stilizzata del quale un principe umanista italiano si sarebbe difficilmente convinto.

Nella scala e nel portico trionfale della *cour Ovale* si distinguono tratti stilistici che ricordano le architetture dipinte, la plasticità e lo slancio verticale dei progetti della fine degli anni venti⁵² (fig. 27). Quest'energia ascendente culmina nelle colonne trionfali con i loro aggetti, mentre il rilievo sottile e complesso che accentua gli angoli ricorda il modello ligneo di Michelangelo per la facciata di San Lorenzo (1517-18). Proprio il gusto per una tale epidermine, articolata da strati sensibili alla luce, è apparente nell'*Allegoria della Vecchiaia* o nella *scena del riposo*, mentre l'interesse per la colonna trionfale si rivela nella *scena di pestilenze con rovine* (fig. 16, 16a, 19, 17). Il gioco delle rampe con il loro effetto scenografico – due rampe convergono in un pianerottolo dal quale una sola sale verso il portico – trova eco in costruzioni nell'inquadratura con *Alessandro taglia il nodo gordiano* posizionata sotto l'*Elefante trionfale*, e quella con *L'arrivo del messaggero* sottostante l'*Unità dello Stato*⁵³ (fig. 28). Oltre a denunciare un respiro imperiale, questa invenzione di Rosso manifesta un legame tra la scala del Palazzo Baronale di Palestrina di Bramante e le famose rampe di Michelangelo nel cortile del Belvedere⁵⁴. Se l'esecuzione grossolana dei maestri locali ha diluito il disegno raffinato del rilievo parietale, Rosso ha lasciato una testimonianza monumentale del suo stile⁵⁵.

⁵¹ Rosso si allontana anche dei sistemi architettonici coerenti del suo maestro Andrea del Sarto, rappresentati in modo dettagliato, come ad esempio nelle *Storie del beato Filippo Benizzi*, Firenze, Santissima Annunziata, 1509-1510. *L'Annunciazione* della Galleria Palatina di Firenze, oppure il *Viaggio dei Magi* nel Chiostro dei Voti della Santissima Annunziata a Firenze (NATALI 2006, pp. 22-23, 30-31 e 42-43).

⁵² FROMMEL 1998, p. 249-250.

⁵³ CHASTEL 1967, pp.74-80.

⁵⁴ FROMMEL 1997, pp. 249-261.

⁵⁵ La scala è stata demolita poco dopo la sua realizzazione, ma il portico si è conservato nella *Cour Ovale*.

Architetture immaginate di Primaticcio

Gli edifici immaginari di Primaticcio testimoniano di approcci e visioni molto diverse. Prima della morte di Rosso nel 1540 il bolognese segue modelli e formule del suo maestro Giulio Romano, senza raggiungere un linguaggio autentico, come nel caso della decorazione della *Chambre du Roi*⁵⁶ (fig. 5). Tra le prime testimonianze di uno stile personale è il piccolo quadro della *Sacra Famiglia* dell'Ermitage⁵⁷ (fig. 29). L'azione si svolge in un anfiteatro cui gradini salgono verso una doppia fila di colonne doriche che sostengono travi lignee; la rovina è lateralmente aperta, lasciando intravedere la costruzione portante⁵⁸. I protagonisti sono seduti davanti all'avancorpo di una specie di arco trionfale rappresentato in vista angolare e dominato da un pilastro con semicolonna che sorge su un piedistallo. Sul muro arretrato si apre un'arcata sormontata da una tavola rientrante con delle figure; altre arcate più basse sono tagliate nel pilastro e in un tratto di muro adiacente. L'asimmetria del corpo edilizio – l'ordine si limita ad una sola colonna – e la mancanza di un coordinamento intelligibile dello spazio rimandano a Rosso. Anche il piedistallo isolato con base accanto a Giuseppe illustra che quest'architettura è concepita come un assemblaggio. Un portico curvilineo con dettagli simili caratterizza l'incisione con *Ercole e Caco*, dovuto a Antonio Fantuzzi che sembra, contrariamente ad ipotesi recenti, risalire piuttosto ad un disegno di Francesco Primaticcio che non di Rosso⁵⁹ (fig. 30). Negli stessi anni Primaticcio interpreta di nuovo il tema del portico incurvato per la *Thalia* nella *Gallerie Basse*, ricordandosi della pala Fugger di Santa Maria dell'Anima a Roma di Giulio Romano⁶⁰ (fig. 31). Se

⁵⁶ Vedere nota 12.

⁵⁷ V. ROMANI, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp. 116-118.

⁵⁸ Tale motivo è stato utilizzato da Bramante e da Raffaello nei progetti per la basilica di San Pietro.

⁵⁹ Bibliothèque Nationale de Paris, Ba 12 (ZERNER 1996, pp. 118-119)

⁶⁰ Il disegno è conservato nel Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8561 (D. CORDELLIER in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp. 179-180). Vedere anche

la sezione illustra l'interesse per l'organismo architettonico e per il dettaglio costruttivo – il piano terra è aperto in arcate massicce, mentre quello superiore è chiuso e articolato da semicolonne su alti piedistalli –, il portico combina in modo poco convincente le paraste con cornice della parete esterna e le colonne con arcate del lato interno. La forma maldestra della volta a botte con i suoi archi è dovuta all'assenza di una visione unitaria della fabbrica.⁶¹ Se Primaticcio fosse davvero l'architetto della *Gallerie Basse*, la loggia orientata verso lo stagno all'estremità meridionale del corpo edilizio che separa la *Cour du Cheval Blanc* e quella *della Fontaine*, come abbiamo ipotizzato recentemente, colpisce la mancanza di metodi più razionali nell'ambito degli edifici dipinti⁶².

Comunque sia, dopo il suo ritorno dal soggiorno a Roma nel 1541, i suoi sfondi architettonici subiscono notevoli mutazioni. La decorazione della camera di Madame d'Étampes, il cui sistema decorativo è contrassegnato da un più grande equilibrio, lo testimonia in modo esemplare⁶³ (fig. 32). Larghi risalti funzionano da basamenti per le grandi figure in stucco, rimandando alla Sala di Costantino (1520-1523) concepita da Raffaello e compiuta dai suoi alunni, Giovan Francesco Penni e Giulio Romano⁶⁴. Sotto gli affreschi tre ampi rettangoli articolano ge-

FROMMEL 2005, p. 91. Per la Pala Fugger di Santa Maria dell'Anima a Roma vedere FERINO PAGDEN 1989, p. 76.

⁶¹ Un portico incurvato apparisce anche nella rappresentazione con *I troiani fanno entrare il cavallo dei greci all'interno delle mura della città*, conosciuto anche da incisione di Giulio Bonasone e destinato alla Storia di Troia di 1537-39 circa (D. CORDELLIER, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, p. 112).

⁶² Per la restituzione vedere l'edizione francese *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, p. 100). Colonne geminate che reggono degli archi separano cinque campate; colonne isolate negli angoli accentuano la coerenza dell'organizzazione spaziale. La facciata invece consiste in tre arcate fiancheggiate da campate cieche, articolate da eleganti portali coronate da un tondo. Assieme a Rosso il bolognese aveva concepito anche la decorazione dipinta, con le figure delle muse nelle pennacchi sopra gli archi (vedere D. CORDELLIER, *La galerie basse à Fontainebleau*, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp.169-180).

⁶³ L. ALDOVINI, *La chambre de la Duchesse d'Étampes* in *Primatice maître de Fontainebleau*, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp. 226-230.

⁶⁴ Vedere FERINO PAGDEN 1989, pp. 85-88.

ometricamente la parete, ispirandosi alla decorazione del salone di Villa Lante-Turini a Roma dello stesso Giulio⁶⁵. La finezza della trabeazione, con architrave abbondantemente ornato, fregio a palmette e cornice a dentelli, fa pensare ad un'altra invenzione dell'artista, la loggia di Davide di Palazzo del Te. Un procedere più metodologico riflettono anche le architetture delle scene principali e dei medaglioni. In *Campaspe incoronata* l'azione si svolge davanti ad una facciata sontuosa (fig. 33). Fiancheggiata da paraste geminate di ordine colossale, l'arcata al centro è inserita tra campate di un ordine di altezza ridotta, definite da doppie paraste corinzie e scavate da nicchie⁶⁶. *Il banchetto di Alessandro* testimonia dell'apparizione di un linguaggio sobrio e conciso:⁶⁷ concepito sul modello di una scenografia, lo spazio è organizzato su due livelli comunicanti tramite larghi gradini (fig. 34) L'enorme tribuna occupata da musicisti si apre nel muro posteriore e costituisce il centro di un ampio motivo ritmico, completato da due campate laterali più strette con nicchie. La parete è articolata da larghe lesene e, invece di capitelli, il profilo dell'imposta dell'arcata prosegue e sporge in avanti, accentuando il graduale arretramento degli strati. Accanto alla tribuna, la lesena, la semi-lesena e il piano nudo del muro creano un rilievo complesso in forma di fascio. I risalti si prolungano nel secondo registro ed esaltano la continuità verticale. Profili semplificati sui muri laterali assicurano una perfetta coerenza dell'insieme. In quanto modo stilistico autonomo, tale linguaggio abbreviato si ispira a Palazzo Stati Maccarani di Giulio Romano a Roma. La porta che si apre nel muro destro è incorniciata da una modanatura con delle orecchie, sopra l'architrave la cornice sporge energicamente in avanti. Sul lato sinistro i balaustri con ricca

⁶⁵ FROMMEL 2005, p. 89. I dettagli testimoniano problemi, perché l'imposta dell'arcata dovrebbe coincidere con l'altezza della cornice dell'ordine delle campate laterali. Non è da escludere che si tratta di un problema di restauro.

⁶⁶ Questo sistema prelude l'organizzazione del grotto di Meudon, che lo stesso Primaticcio doveva realizzare negli anni cinquanta per il cardinale di Lorena (FROMMEL 2005, pp. 96-106)

⁶⁷ Si è conservato un disegno di questa rappresentazione al Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8572 (CORDELLIER 2004, p. 236).

ornamentazione prendono il posto dei tradizionali ordini, riallacciandosi ad una tradizione del nord Italia. Ritmi contrastanti contrassegnano anche la *Mascherata di Persepoli*: sul margine si apre un'arcata fiancheggiata da colonne, coronate di forti aggetti, mentre il corpo edilizio dietro alla scala, una variazione di quella di Bramante nel cortile del Belvedere, è accentuato da una sporgenza centrale la cui arcata è fiancheggiata da semicolonne⁶⁸ (fig. 35). Nel cortile del palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello esisteva un motivo simile, conosciuto grazie ad un disegno di Giulio Romano⁶⁹. Nella scena con *Alessandro e Bucefalo*, uno dei medaglioni che sormontano le porte della stessa *chambre*, il piano nobile di un palazzo è ritmato da semicolonne tra le quali si alternano nicchie e finestre incoronate da archi di segmento che poggiano su lunghe mensole, non senza ricordare di nuovo temi di Palazzo Branconio dell'Aquila⁷⁰ (fig. 36). Davanti al piano terra concluso da una cornice di forte aggetto si alza un altissimo piedistallo con un fusto tagliato. Nel caso di *Timocle davanti Alessandro* una loggia in posizione obliqua è articolata da semicolonne corinzie con aggetti⁷¹. Nella camera di Madame d'Étampes Primaticcio si stacca quindi dei paesaggi architettonici evocativi secondo il modo di Rosso – concetto al quale aveva ancora aderito nella *Sacra Famiglia* –, per concepire delle architetture di una veridicità spaziale, volumetrica e sintattica.

Anche i disegni con *Ettore colpito sotto le mura di Troia* per il vestibolo della *Porte Dorée* e *I ciclopi che fabbricano le armi di Amore nella fucina di Vulcano*, destinato al *Cabinet du Roi*, mostrano in modo

⁶⁸ Il disegno è conservato nel Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 8568 (CORDELLIER 2004, pp. 237-239). Arcate con semicolonne caratterizzano anche la rappresentazione con Alessandro e Thalestris sul letto cui incisione è conservata in Bibliothèque Nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Ed 13 b rés (C. JENKINS, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, p.240).

⁶⁹ Il disegno è conservato in GDSU 1884Ar (FROMMEL 2002, p. 115).

⁷⁰ Vedere anche l'incisione di Léon Davent conservata all'École des Beaux Arts a Parigi, Est. 42 (C. JENKINS in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp. 232-233).

⁷¹ Vedere anche l'incisione di Léon Davent conservata nella Bibliothèque Nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Da 67 (C. JENKINS in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, pp. 232-233).

esemplare tale metamorfosi⁷². Massicci blocchi di pietra compongono le mura di Troia, rappresentata come prospettiva con vista angolare, verso la quale si avvicina il gruppo che porta l'eroe colpito (fig. 37). Situata in una forte sporgenza, l'arcata della porta conclude con delle bugne rustiche di forte plasticità, adottando in modo ingegnoso motivi provenienti delle facciate nord e ovest del Palazzo del Te e di progetti di portali di Giulio Romano⁷³: la chiave penetra nel fregio della trabeazione tuscanica e sembra reggere la cornice superiore, le due bugne affiancate coprono l'architrave (fig. 37a). *I ciclopi che fabbricano le armi di Amore nella fucina di Vulcano* illustrano una fase germinale della composizione, la transizione dalla brutta roccia all'edificio e giustappone gagliardamente grossi blocchi di pietrame a un'articolazione architettonica rustica⁷⁴ (fig. 38). Con sorprendente originalità Primaticcio traduce le campate ritmiche del cortile di Palazzo del Te in un movimento incurvato ispirandosi alla porta di Santo Spirito di Antonio da Sangallo il Giovane a Roma: una profonda arcata rustica è accompagnata da una campata più stretta con nicchia e un compartimento rettangolare (fig. 38a). Doppie paraste sottolineano l'angolo. Nella grotta dei Pini, situata all'estremità occidentale del castello, laddove Francesco I aveva fatto sistemare un giardino meridionale, Primaticcio realizza una simile opera rustica di carattere incompiuto⁷⁵. L'interesse per l'ordine rustico si rivela anche in *Cadmo che*

⁷² *Ettore colpito sotto le mura di Troia* è conservato al Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv.8567 (L. ALDOVINI, in *Primaticcio maître de Fontainebleau* 2004, pp. 164-165); Il disegno con *I ciclopi che fabbricano le armi di Amore nella fucina di Vulcano* è conservato al Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8533 (CORDELLIER 2004, pp. 268-270).

⁷³ L'arcata articolata con bugne sporgenti si ispira alle arcate delle facciate nord e ovest di Palazzo del Te, la cornice che sembra poggiare sulla bugna centrale alle finestre degli stessi alzati. Per quanto riguarda portali di Giulio Romano, quello della vigna Alberini presso Porta Portese secondo un disegno conservato a Windsor Castle (FROMMEL 1973, p.185).

⁷⁴ Il disegno è conservato nel Musée del Louvre, Département des Arts graphiques, inv.8533 (OCCHIPINTI 2003, p. 183 et fig. 28 ; CORDELLIER 2004, pp. 268-279; FROMMEL 2005, pp. 81-82).

⁷⁵ Sulla grotta dei Pini vedere FROMMEL 2005, pp. 77-85 con bibliografia. Il bolognese si interessò alla metamorfosi della materia alla trasformazione della roccia in un

fonda Tebe dove doppie pilastri di un ordine rustico senza base corredano un torre circolare⁷⁶.

I disegni con *Le Figlie di Minia* e *Vertumno et Pomona* (o *Euriclea annuncia a Penelope l'arrivo di Ulisse*), concepiti all'inizio degli anni quaranta anch'essi, illustrano i progressi raggiunti da Primaticcio nell'ambito della sintassi degli ordini architettonici.⁷⁷ Per quanto riguarda il primo l'azione si svolge in un ambiente aperto, probabilmente un cortile, limitato da un muro articolato da una nicchia fiancheggiata asimmetricamente da coppie di paraste e una parasta singola, collocate su alti piedistalli (fig. 39). La proporzione snella dei supporti non corrisponde a nessun canone. A destra, in un'arcata, sale una rampa verso un pianerottolo nella cui parete è scavata una profonda nicchia ornata da semicolonne. L'incisione di Antonio Fantuzzi indica una seconda rampa parallela alla facciata – disposizione tipica dello scalone di un palazzo⁷⁸. Primaticcio non ha ancora completamente abbandonato il concetto delle quinte teatrali e lo rivelano i larghi piedistalli con frammenti di doppi pilastri, collocati a sinistra. Più coerente è lo spazio con *Vertumno e Pomone* (o *Euriclea annuncia a Penelope l'arrivo d'Ulisse*) che ha luogo in una stanza con un angolo arretrato, rappresentata di forma prospettica, dovuto ad un balcone (fig. 40) Il Bolognese si serve di nuovo del motivo con doppie paraste che fiancheggiano una nicchia, ma la proporzione dell'ordine è più equilibrata e le pareti sono organizzate in

organismo architettonico che studiò in disegni come *I cicopi che fabbricano le armi di Amore nella fucina di Volcano* oppure *Ercole che sorprende Fauno che lo prese per Onfale* (FROMMEL 2007, pp. 102-134).

⁷⁶ La rappresentazione è conosciuta grazie ad un'incisione del Maître de Cadmos conservata nella Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Ed.8b rés., t.2 (C. JENKINS in *Primaticcio maître de Fontainebleau* 2004, pp. 241-242).

⁷⁷ Il disegno con *Les filles de Minyas* è conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, inv. 571/1863 (L. ALDOVINI in *Primaticcio maître de Fontainebleau* 2004, pp. 251-253); *Vertumne et Pomone* o *Eurycleé annonce à Pénélope l'arrivée d'Ulysse* all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris, inv. M 910 (L. ALDOVINI, *Les métamorphoses d'Ovide* 2004, pp. 250-255).

⁷⁸ L'incisione di Fantuzzi è conservata nella Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie (H. Zerner, "Fontainebleau" in catalogo di mostra *L'École de Fontainebleau*, Paris (Grand Palais), 1972, p.273, n°328).

modo omogeneo. Sul muro di fronte i sostegni sono parzialmente coperti dall'incorniciatura elegante della porta, delineata minuziosamente, ornata da orecchie laterali, architrave e cornice⁷⁹. Attraverso l'apertura sono visibili delle balaustre e, più lontano, una rovina. All'angolo lo spigolo del muro è nudo e crea, assieme alle paraste, un raffinato rilievo parietale⁸⁰. Rispetto alle *Figlie di Minia* colpisce l'omogeneità dell'ordine e del trattamento della parete.

Un confronto tra la *Sacra famiglia* di San Pietroburgo, il *Banchetto di Alessandro e Vertumno e Pomona* illustra chiaramente che dopo la morte di Rosso nuovi riferimenti presero il sopravvento nell'opera di Primaticcio, conducendo ad una capacità crescente nella rappresentazione dello spazio e del dettaglio architettonico (fig. 29, 34, 40). Tali riferimenti sono sicuramente legati alla scoperta, oppure alla ri-scoperta, delle opere del Secondo Rinascimento durante il viaggio del 1540/41 nella penisola. Primaticcio riesce ad adottare nuovi contesti e formule di Raffaello e di Giulio Romano, dal linguaggio astratto, ritmi contrastanti, l'accentuazione enfatica del centro, il complesso rilievo parietale con paraste e lesene fino al rustico. Edifici come Villa Madama, i Palazzi Alberini, Branconio dell'Aquila, Jacopo da Brescia, Statti Maccarani, Salviati, le scuderie della Farnesina, senza dimenticare Palazzo del Te a Mantova dovevano altamente ispirare la sua immaginazione e inaugurare una nuova fase artistica⁸¹. Dopo quasi dieci anni di esperienza in Francia accanto a Rosso Fiorentino, il Bolognese dovette percepire il patrimonio del Secondo Rinascimento in modo diverso e trarne stimoli fondamentali per il suo proprio sviluppo. Non è da escludere che Jacopo Barozzi da Vignola, il suo assistente durante la riproduzione in gesso delle statue della collezione privata del papa del

⁷⁹ Primaticcio ha delineato una porta simile nella rappresentazione del *Mariage di Cadmos e Harmonie* conosciuto grazie ad un'incisione del Maître di Cadmos conservata all'École des Beaux-Arts à Paris, Est.124 (C. JENKINS in *Primatice Maître de Fontainebleau* 2004, pp. 245-246).

⁸⁰ Dopo il 1559, per l'ala di Carlo IX nella *Cour de la Fontaine* Primaticcio doveva anche utilizzare la soluzione con lo spigolo nudo (FROMMEL 2005, pp.132-133).

⁸¹ Per i palazzi romani vedere FROMMEL 1973.

Belvedere e poi, tra il 1541 al 1543 per la fabbricazione dei bronzi a Fontainebleau, condivise tale ricerche⁸². Così questa fase dell'itinerario artistico di Primaticcio mostra paralleli con quello di Andrea Palladio che forgiò ugualmente le basi del suo classicismo tramite studi nella città eterna dall'inizio degli anni quaranta, inaugurando uno straordinario processo di migrazione. Per Primaticcio tale esperienza aprì la strada verso invenzioni architettoniche sempre più splendide. Basta guardare il tempio dell'*Annunciazione* di Chaalis (1543-1545) o il palazzo di Giove della galleria di Ulisse (fine degli anni quaranta), per apprezzare gli enormi progressi raggiunti nell'ambito dell'architettura dipinta⁸³ (fig. 41, 42). Per Primaticcio il dominio della rappresentazione precisa delle architetture e degli spazi coerenti, coincide con la realizzazione di capricci architettonici come la *grotta dei Pini* e la *Fontana di Ercole* nel castello di Fontainebleau⁸⁴. Proprio le cariatidi di quest'ultima mostrano che egli non si è dimenticato di Rosso – i sostegni evocano quelli del progetto con cappella – come tradiscono nell'ambito figurativo anche esempi come gli uomini anziani nell'*Ettore colpito*⁸⁵.

L'architettura dipinta riflette quindi sviluppi stilistici che si rivelano importanti per l'emergenza del primo classicismo in Francia all'inizio degli anni quaranta e che partecipano in modo diretto alle mutazioni essenziali dei linguaggi artistici alle corti di Francesco I, sotto l'influsso italiano. In questo movimento convergono diversi classicismi, dando nuova vita alle tradizioni italiane, provenienti dal Quattrocento e dal Cinquecento, secondo le affinità degli artisti. Senza provocare delle rotture con le ten-

82 Vedere S. Frommel, "Vignola in Francia : un episodio incerto del suo itinerario artistico" in *Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni della nascita*, (convegno organizzato dal Comitato Nazionale per il Vignola, a Caprarola (Palazzo Farnese), il 22-23 ottobre 2008), Roma, 2011 (in corso di stampa). Danti sostiene che Vignola si sia occupato in Francia di sfondi architettonici, ma i tratti specifici delle sue prime opere non permettono attribuzioni di architetture dipinte dei disegni e delle pitture di Primaticcio.

83 Il disegno è conservato negli Uffizi, GDSU, inv.1502 E (in ROMANI 1997, pp. 320-321)

84 FROMMEL 2005, pp. 77-87.

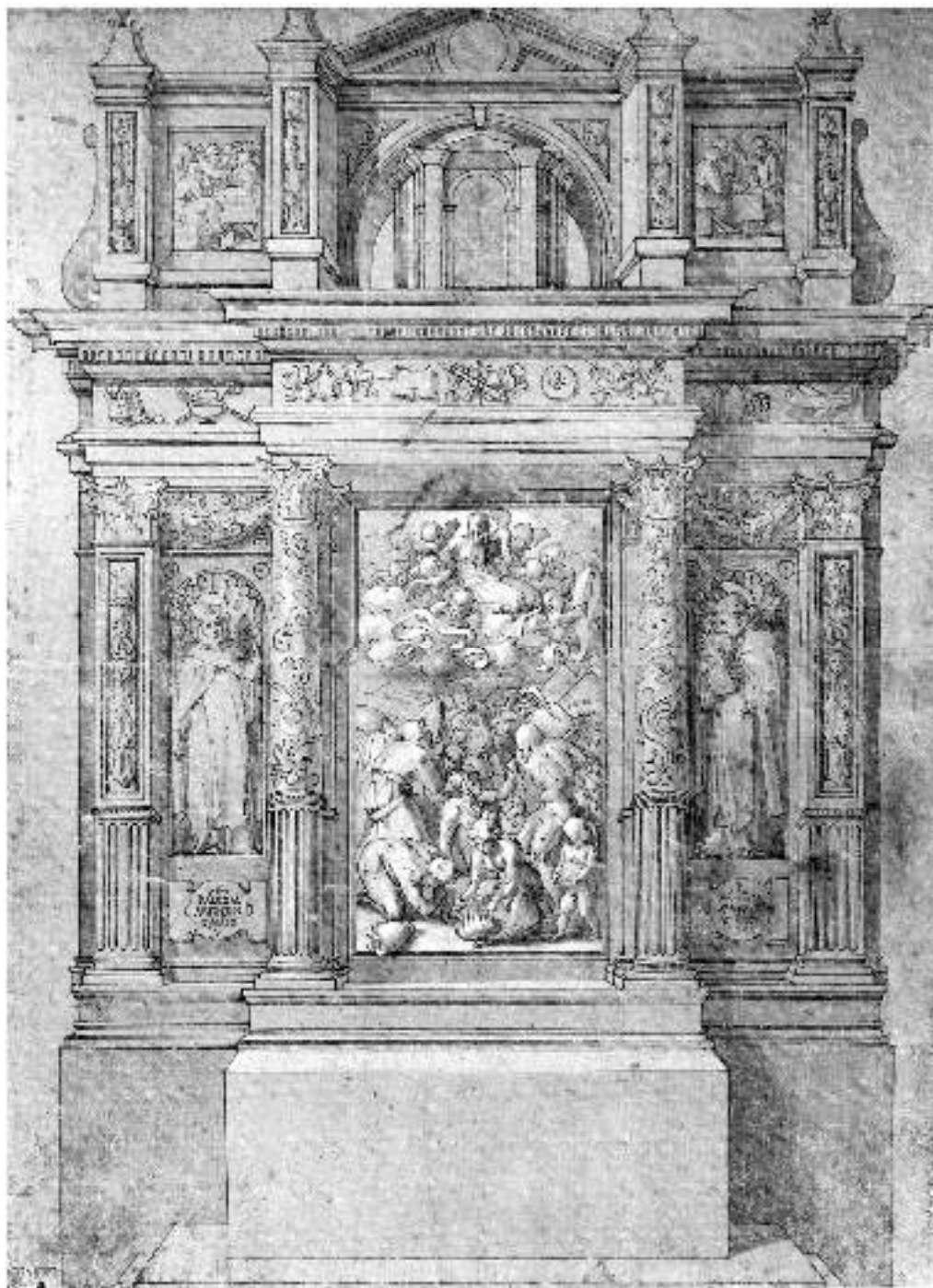
85 Cfr. ALDOVINI, in *Primatice maître de Fontainebleau* 2004, p.164.

denze transalpine, tratti eterogenei si uniscono in delle sintesi di carattere inedito, ravvicinando le culture formali che difficilmente avrebbero potuto dialogare in modo simile in opere alla corte di un principe italiano. Sotto il segno di programmi ed obiettivi politici e ideologici di un sovrano straniero, tali rielaborazioni riflettono le capacità di assimilazione da parte dei maestri italiani che cercano di conciliare i loro riferimenti con tradizioni locali. Questi processi di trasmissione rimangono ancora in buona parte seppelliti sotto concetti teorici che tendono ad unificare ancora oggi i fenomeni, senza studiare i tratti specifici dell'opera e i metodi dell'artista.

Bibliografia

- BAROCCHI 1950 = P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Roma, 1950
- BOUDON, J. BLÉCON 1998 = F. BOUDON, J. BLÉCON, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, 1998
- CAROLL 1987 = E. A. CAROLL, *Rosso Fiorentino. Drawings. Prints and Decorative Arts, catalogo della mostra*, Washington, 1987
- CHASTEL 1967 = A. CHASTEL, *L'escalier de la cour Ovale à Fontainebleau* in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, London 1967
- CORDELLIER 2004 = D. CORDELLIER, *Primatice maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition), Paris, 2004
- FALCIANI 1996 = C. FALCIANI, *Il Rosso Fiorentino*, Firenze, 1996
- FERINO PAGDEN 1989 = S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano* (catalogo di mostra), Milano 1989
- FORTI GRAZZINI 1989 = N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi*, in *Giulio Romano* (catalogo di mostra), Milano, 1989, pp. 467-473
- FROMMEL 1973 = C.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973
- FROMMEL 1997 = C.L. FROMMEL, *Michelangelos Treppe im Cortile del Belvedere*, in *Komos* (Festschrift für Thuri Lorenz), a cura di G.Erath, M.Lehner, G.Schwarz, Wien 1997, pp. 249-261
- FROMMEL 2002 = C.L. FROMMEL, *Roma: Bramante e Raffaello in Storia dell'architettura italiana. Il Primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, 2002
- FROMMEL 1998 = S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998
- FROMMEL 2005 = S. FROMMEL, *Francesco Primaticcio architetto*, Milano 2005
- FROMMEL 2007 = S. FROMMEL, *Fontainebleau: un laboratorio artistico franco-italiano del Cinquecento*, in *Arte e Architettura. Le cornici della storia*, a cura di F.Bardati e A. Rosselini, Milan, 2007, pp.102-134
- KUSENBERG 1931= K. KUSENBERG, *Rosso Fiorentino*, Strasburgo, 1931 (tr. fr.: *Le Rosso*, Paris, 1931)
- NATALI 2006 = A. NATALI, *Rosso Fiorentino. Leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Milano 2006
- OBERHUBER 1989 = K. OBERHUBER, *L'appartamento del Giardino segreto* in *Giulio Romano*, Milano 1989

- Primitice maître de Fontainebleau* = *Primitice maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition), Paris 2004
- VASARI 1568 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittore, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1906
- OCCHIPINTI 2003 = C. OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003
- SCHMITZ-VON LEDEBUR 2004 = K.SCHMITZ-VON LEDEBUR, *Le Cabinet sud: Danae 1537-39 (?)*, in D. Cordellier, *Primitice maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition), Paris 2004, pp.100-103
- TAFURI 1989 = M. TAFURI 1989, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti* in *Giulio Romano* (catalogo di mostra), Milano 1989
- ZERNER 1996 = H. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996, pp. 66-88



1



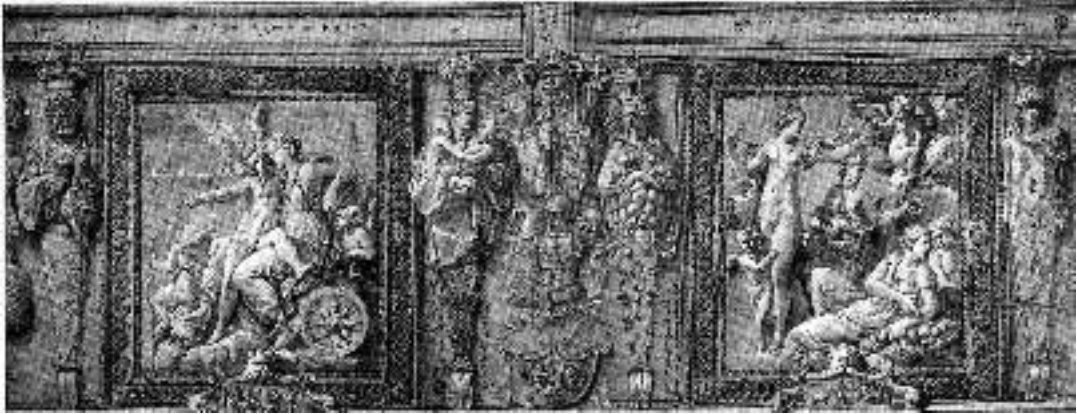
ROSSO FIORENTINO E FRANCESCO PRIMATICCIO



3



4



5



6

ROSSO FIORENTINO E FRANCESCO PRIMATICCIO



7



8



9



10



11



12



13



14



14a







16a

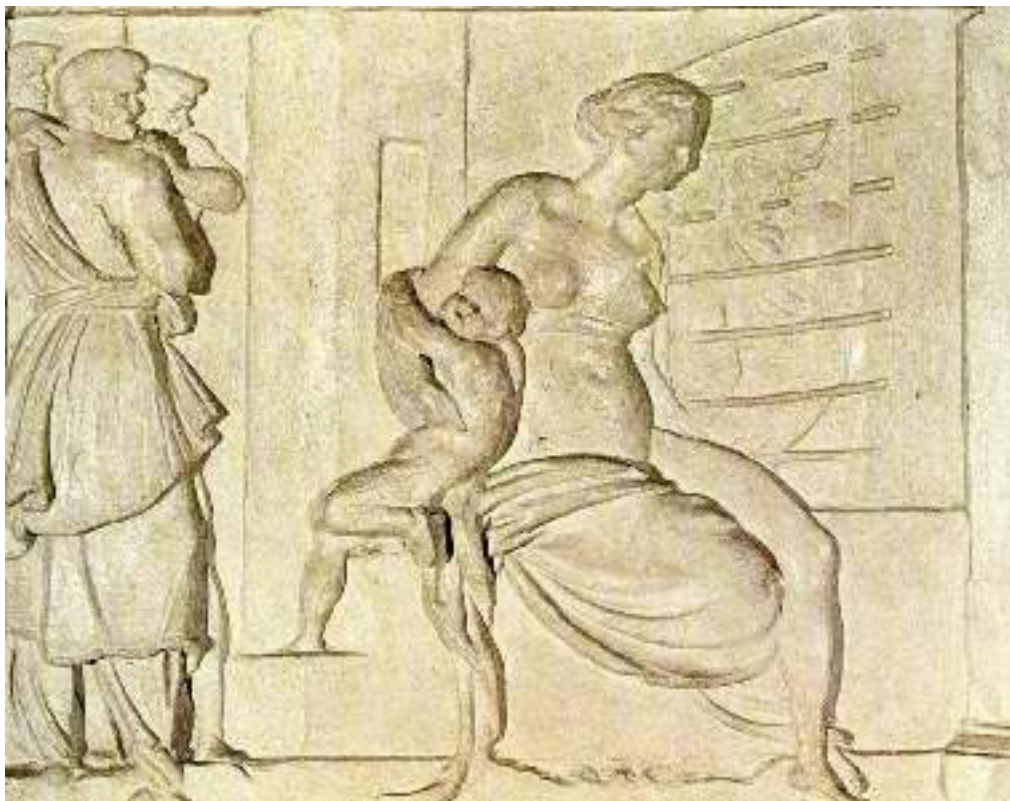


17

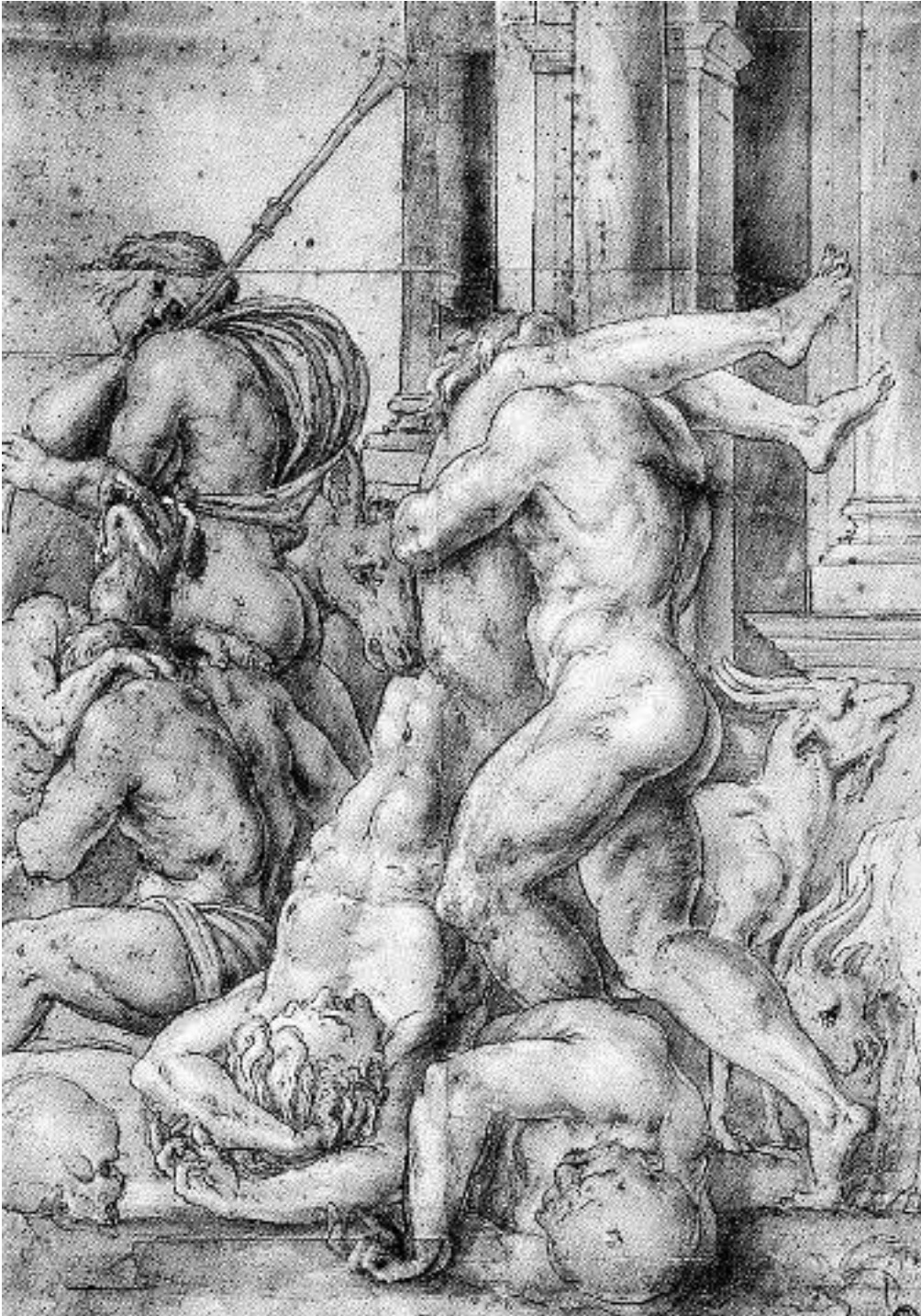


18





20





22



23

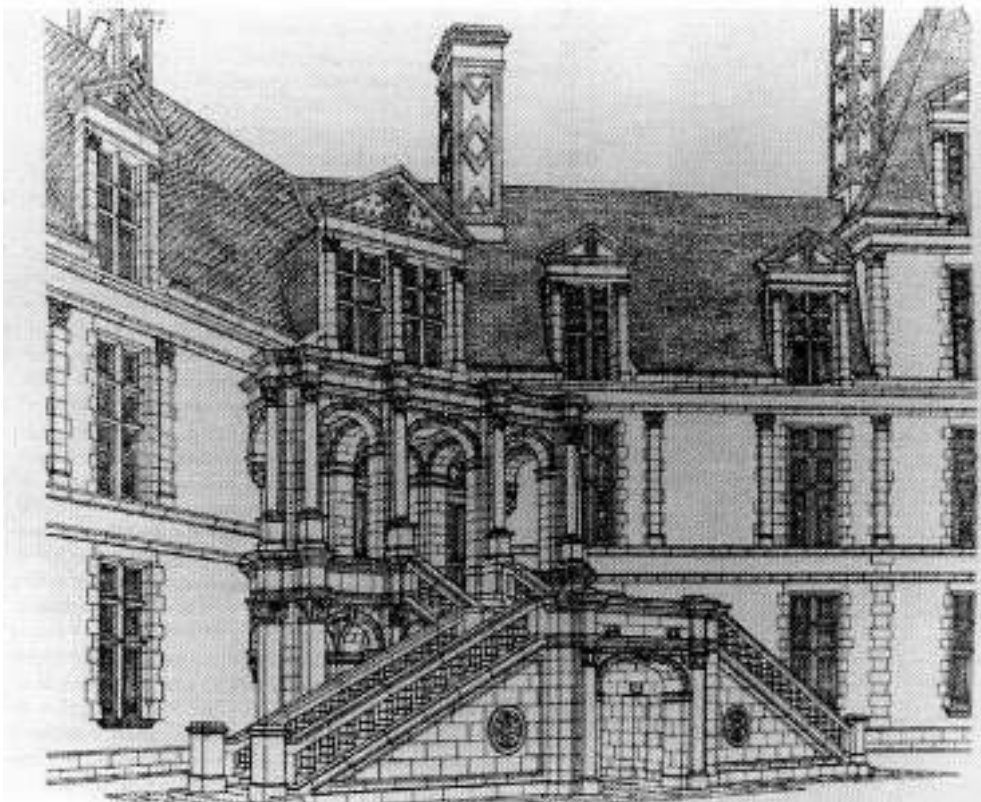




25



26



27







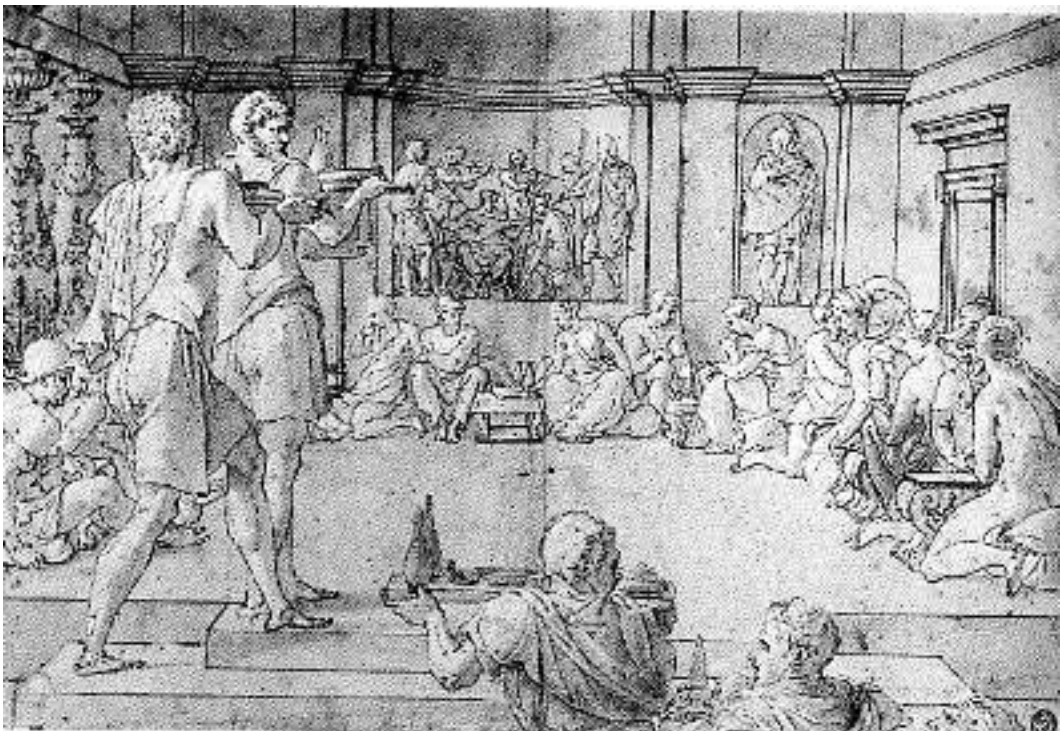




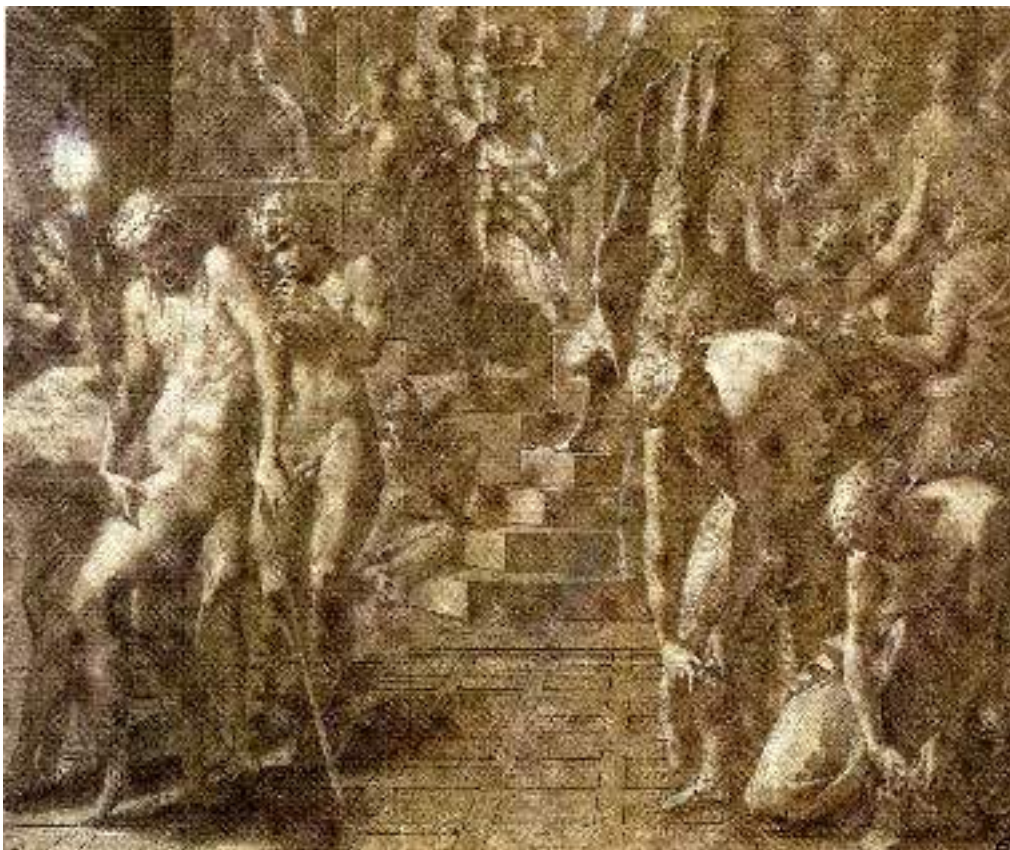
32



33



34

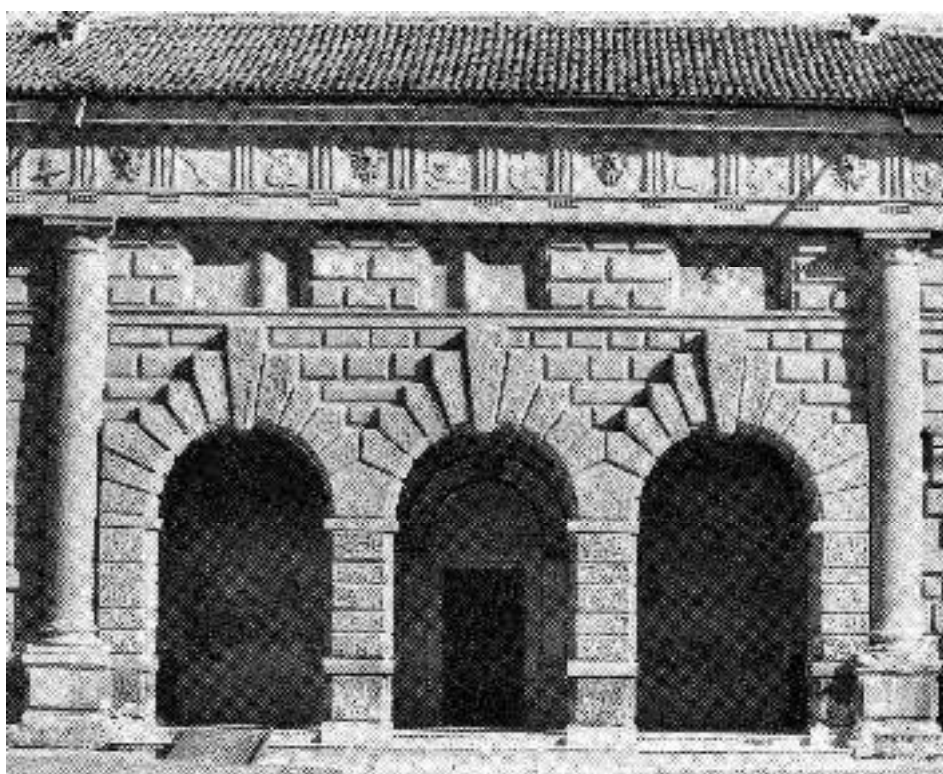


35





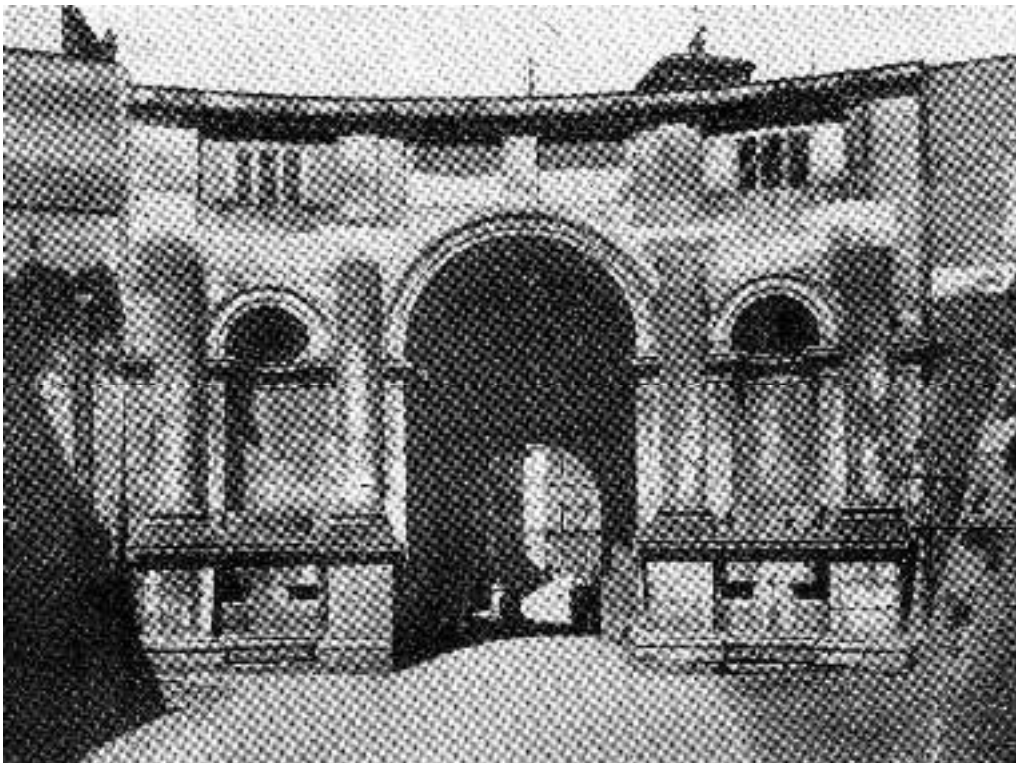
37



37a



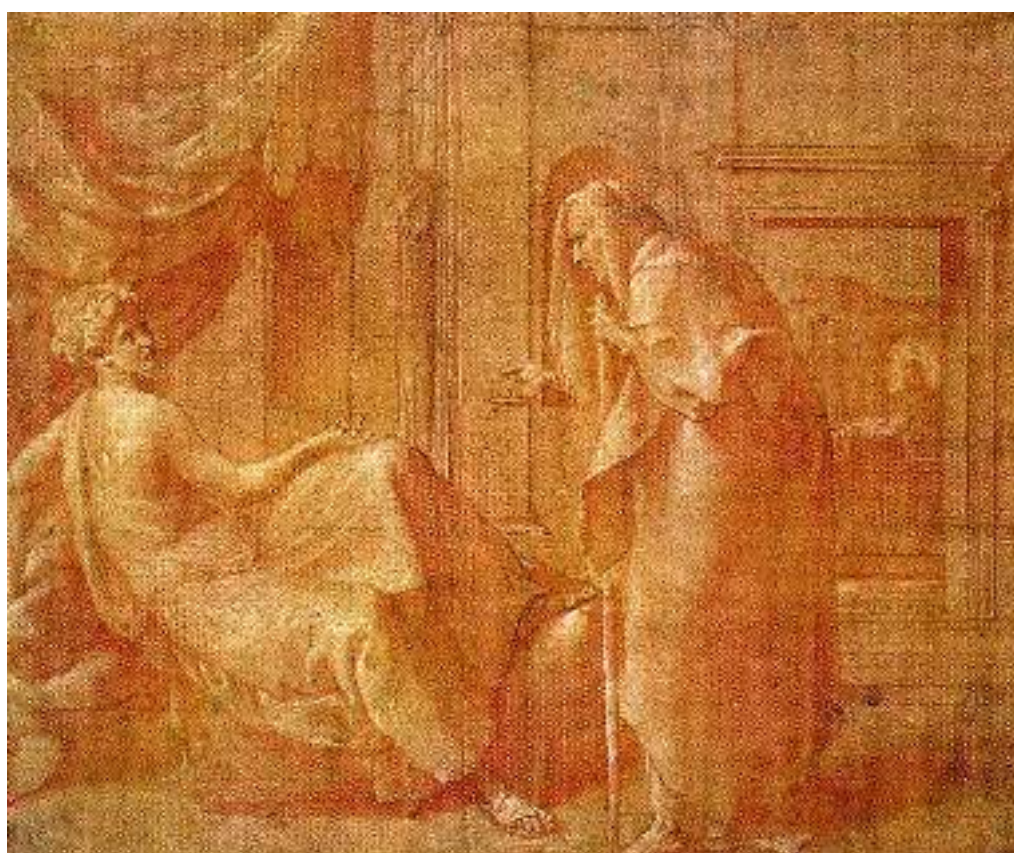
38



38a

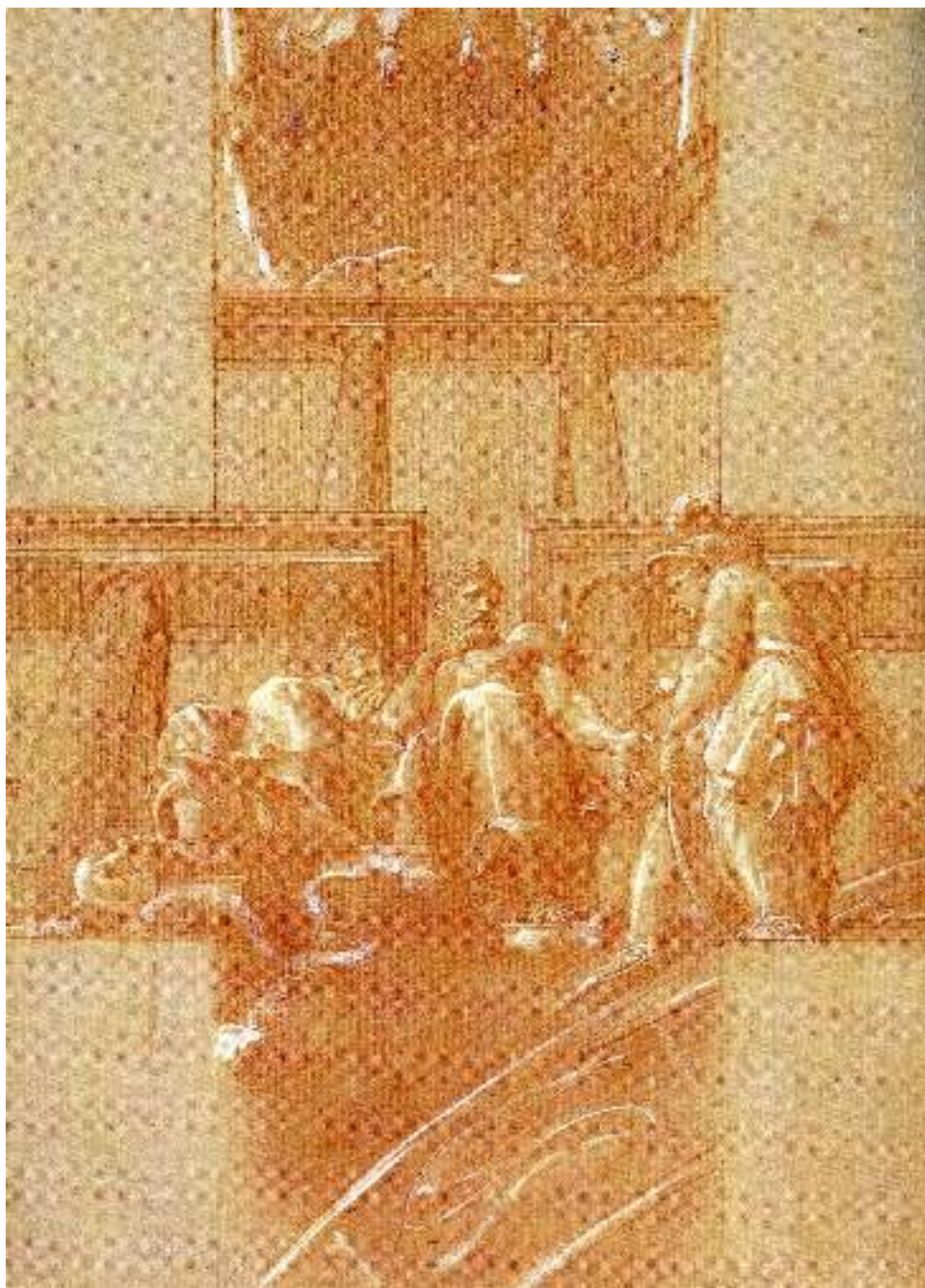


39



40





Didascalie

1. Rosso Fiorentino, progetto per un altare, circa 1528-1529. Londra, British Museum, n° 1948-4-10-15.
2. Rosso Fiorentino, progetto per una cappella, 1529. Londra, British Museum, n° PP.2-119.
3. Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio, Galleria di Francesco I, vista generale.
4. Galleria Francesco I, *Sacrificio* con inquadratura.
5. Francesco Primaticcio, fregio della camera del re. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3497.
6. Galleria di Francesco I, *L'Educazione di Achille*.
7. Giulio Romano, *Trionfo di Scipione* (soldati che conducono i prigionieri). Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3540).
8. Donatello, *Danza di Salome*. Lille, Musée Wicar.
9. Galleria Francesco I, *L'unità dello Stato*.
10. Antonio Fantuzzi (da Rosso Fiorentino), *Incenerazione di un cadavere*. Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, n° 956-19.
11. Galleria Francesco I, *L'elefante trionfale*.
12. Galleria Francesco I, *L'ignoranza cacciata*.
13. Galleria Francesco I, *Cleobi e Bitone*.
14. Galleria di Francesco I, *Bagno di Pallade*.
- 14a. Galleria di Francesco I, *Bagno di Pallade*, dettaglio.
15. Galleria Francesco I, *Perdita della gioventù perpetua*, dettaglio.
16. Galleria Francesco I, *Allegoria con la vecchiaia* (medaglione accanto della *Perdita della Gioventù perpetua*).
- 16a. Léonard Thiry, copia dell'*Allegoria con la vecchiaia*. Parigi, Bibliotheca Nazionale.
17. Galleria Francesco I, *Pestilenza con rovine* (particolare dell'inquadratura de *Cleobi e Bitone*).
18. Galleria Francesco I, *scena di sbarco* (medaglione accanto del *Bagno di Pallade*).
19. Galleria Francesco I, *scena di riposo* (particolare dello scomparto di sinistra della parete ovest).
20. Galleria Francesco I, *Pero allatta il padre Micone* (inquadratura di *Cleobi e Bitone*).
21. Rosso Fiorentino?, *Gli adoratori di Cibele*. Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 1581.

22. Rosso Fiorentino, *Annunciazione*, 1531/1532. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, n° SC.R. 503, inv. 415.
23. Rosso Fiorentino, *La Prima Visione di Petrarca*, circa 1534. Oxford, Christ Church Gallery.
24. Cherubino Alberti (da Rosso Fiorentino), *Adorazione dei Magi*, 1527, incisione. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1962, n° 62.602.302.
25. Cherubino Alberti, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1528, incisione. Vienna, Graphische Sammlung, Albertina, Vol. IT. 1. 37, p.36.
26. Rosso Fiorentino, *Narcissus*, 1531/1532. Parigi, Bibliothèque Nationale, Ed 4 petit-infolio.
27. Rosso Fiorentino, castello di Fontainebleau, scala dell'appartamento del re nella *Cour ovale* (restituzione di A.Bray).
28. Galleria Francesco I, *L'arrivo del messaggero* (inquadratura sottostante *L'unità dello stato*).
29. Francesco Primaticcio, *Sacra Famiglia*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.
30. Antonio Fantuzzi (da Francesco Primaticcio?), *Ercole e Cacco*. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ba 12.
31. Francesco Primaticcio, *Thalia* (per il Castello di Fontainebleau, Galerie basse). Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8556.
32. Francesco Primaticcio, castello di Fontainebleau, *Chambre de Madame d'Etampes*.
33. Francesco Primaticcio, castello di Fontainebleau, *Chambre de Madame d'Etampes*, dettaglio con *Campaspe incoronata*.
34. Francesco Primaticcio, *Il banchetto di Alessandro*. Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 8569.
35. Francesco Primaticcio, *La Mascherata di Persepoli*. Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 8568.
36. Francesco Primaticcio, *Alessandro e Bucefalo* (medaglione sormontando una delle porte della *Chambre de Madame d'Etampes*), Parigi, École nationale supérieure des Beaux Arts, Est. 42.
37. Francesco Primaticcio, *Ettore colpito sotto le mura di Troia*. Parigi, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 8567.
- 37a. Giulio Romano, Palazzo del Te a Mantova, facciata.
38. Francesco Primaticcio, *I ciclopi che fabbricano le armi di Amore nella fucina di Vulcano*. Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques inv. 8533.
- 38a. Antonio da Sangallo, porta di Santo Spirito a Roma.

39. Francesco Primaticcio, *Le figlie di Minia* (Stockholm, Museo Nazionale, inv. 571/1863).
40. Francesco Primaticcio, *Vertumno e Pomona* (o *Euriclea annuncia a Penelope l'arrivo di Ulisse*). Parigi, École Nationale de Beaux Arts, inv. M 910.
41. Francesco Primaticcio, *Annunciazione*. Abbazia di Chaalis, chapelle de Sainte-Marie.
42. Francesco Primaticcio, *Minerva in piedi davanti a Giove e Giunone*. Firenze, GDSU, inv. 1502 E.