

IL *PRIMATICCIO* DI LOUIS DIMIER.
LA SCUOLA DI FONTAINEBLEAU E LA STORIOGRAFIA FRANCESE
DI FINE OTTOCENTO: LE RAGIONI DI UN RIFIUTO

MICHELA PASSINI

Nell'estate del 1900 Louis Dimier discuteva alla Sorbona una tesi di dottorato su Primaticcio e la scuola di Fontainebleau¹. La scelta del soggetto, appoggiata da Eugène Müntz, che aveva seguito con interesse la lunga gestazione del lavoro², e ispirata forse in origine da Charles-Philippe de Chennevières³, appare quanto meno problematica nel quadro della storiografia francese di fine secolo. A confermarlo è lo stesso Dimier: in un volume di ricordi pubblicato diversi anni più tardi, lo studioso avrebbe rievocato la propria inquietudine nell'apprendere che del jury chiamato a valutare il suo lavoro faceva parte anche Henry Lemonnier, amico di Courajod e curatore delle *Leçons*; Lemonnier «non amava affatto il tema della tesi a causa del Rinascimento, che egli considerava funesto e di cui io celebravo l'elogio»⁴. L'esaltazione del Rinascimento – e precisamente di

¹ DIMIER 1900 (tutte le traduzioni delle opere di Dimier sono nostre).

² Dimier aveva dedicato a Müntz il proprio lavoro. Le lettere che gli scrisse durante la preparazione della tesi sono conservate presso la Bibliothèque Nationale de France (Correspondance de Eugène Müntz, vol. X, NAF 11287).

³ DIMIER 1920, pp. 213-214.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

una corrente, di una serie di pratiche e di figure che alcuni studiosi tentavano di scorporare a forza dal canone dell'arte francese come estranee alle tradizioni nazionali – era palese nell'opera prima del giovane studioso. L'esame dei lavori superstiti di Primaticcio, dei disegni specialmente, rintracciati nei diversi musei d'Europa, aveva contribuito a convincerlo del ruolo di «estrema importanza» svolto dall'artista nella genesi dell'arte moderna in Francia. «L'influenza di Fontainebleau e la sua», leggiamo nell'introduzione, «sono state decisive, per quanto non universali. Mi è sembrato che si faccia slealmente il processo all'Italia su tali questioni, e credo che una relazione oggettiva dei fatti potrà renderle il posto che occupava, prima che degli attacchi curiosamente appassionati riuscissero a oscurare l'evidenza»⁵.

Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France è un lavoro imprescindibile, il primo e a lungo il solo studio che prendesse in considerazione la produzione dell'artista nella sua totalità, spaziando dall'opera pittorica, all'architettura, alla decorazione⁶. Si tratta di un saggio di una modernità sorprendente sia, come vedremo, sul piano metodologico che a livello della cosciente rivalutazione di una figura e di un periodo estromessi e condannati dalla contemporanea storia dell'arte. Agli occhi degli esperti francesi, avvertiva del resto Müntz recensendo il lavoro dell'allievo, la scuola di Fontainebleau recava in sé una «macchia indelebile»: la sua «origine straniera»⁷. Non mancano in effetti, nella seconda metà del secolo, le testimonianze di un giudizio nettamente e generalmente sfavorevole⁸. A fronte di un interesse sempre crescente per la produzione nazionale anteriore all'avvento della colonia italiana, la storiografia francese espri-

⁵ DIMIER 1900, p. 6.

⁶ Lo sottolineano anche i curatori dell'esposizione *Le Primatice, maître de Fontainebleau*, Musée du Louvre, 22 settembre 2004 - 3 gennaio 2005; in particolare si veda il saggio di D. CORDELLIER, *Prémises d'une étude renouvelée du Primatice*, nel catalogo della mostra (Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2004).

⁷ MÜNTZ 1902, pp. 151-167, 346-352, 412-418.

⁸ A questo proposito segnaliamo: BAROCCHI 1951, p. 2; BÉGUIN 1972; BÉGUIN 1991, pp. 153-190; BARDATI 2005, pp. 38-43.

meva compatta la propria recisa avversione nei confronti di un'arte che non solo era straniera, ma per di più appariva profondamente corrotta. Diversi motivi andavano ad intrecciarsi in una condanna che si faceva tanto più esplicita quanto maggiore era l'impegno di questa critica nell'esaltare le doti di semplicità, freschezza, vigore dell'autentica arte francese. Così, all'immagine di una *Renaissance* che ha i tratti di una ridente giovinezza, si contrappone il quadro di un'arte italiana infiacchita, degenerata, specchio di una società raffinata fino all'eccesso, in un rifiuto in cui giudizio stilistico e giudizio morale si compenetrano e si fondono. Così, già nel 1864 Henri Delaborde non risparmiava a Primaticcio accuse pesanti, tacciando i suoi lavori di compiaciuta artificiosità e sterile ostentazione:

Come Parmigianino, suo contemporaneo, Primaticcio non appartiene alla famiglia dei grandi maestri che a titolo di parente lontano o meglio di discendente illegittimo. Senza dubbio egli conserva qualche cosa dei tratti distintivi della razza, una certa nobiltà naturale, una vera e propria facilità nei modi e del talento nella fisionomia. Ma questa facilità sembra in genere derivare meno da un fondo di vigore e certezza morale che da una irriflessa autoesaltazione; questa espressione di nobiltà troppo spesso è esagerata e degenera in ostentazione. In Primaticcio nulla sussiste della grazia discreta, della serenità con la quale gli artisti italiani dell'età dell'oro, e Raffaello meglio di tutti, istruivano il pensiero e gli occhi della folla⁹.

Già Ludovic Vitet aveva espresso forti riserve sul carattere delle relazioni tra «decadenti italiani» e artisti francesi. L'apprendistato di questi ultimi presso i maestri stranieri non poteva che tradursi in una loro definitiva corruzione. «Muscoli esagerati» e «pose teatrali»: in formule come queste si lasciava compendiare tutta la dottrina di Rosso, Primaticcio e compagni¹⁰. Tra la fine degli anni '70 e il decennio successivo i lavori di Léon Palustre, Marius Vachon, Marcel Reymond e Alfred de Champeaux proseguono con decisione sulla medesima linea. Se quest'ultimo nella sua storia della pittura del 1890, stroncava la

⁹ DELABORDE 1864, pp. 272-273.

¹⁰ VITET (s.d.), p. 99.

galleria di Enrico I, lo storico dell'architettura Marius Vachon, dando alle stampe un volumetto su Philibert de l'Orme (1887), aveva fatto di Primaticcio un volgare intrigante, «nemico giurato» dell'architetto francese e «ardente capofila della cricca ultramontana»¹¹. Secondo un procedimento comune a certa storiografia¹² Vachon prestava del resto al suo eroe un sentimento patriottico tutto ottocentesco, «un odio feroce per lo straniero» che, per quanto possiamo dedurre dal resto della sua produzione, non si discosta troppo da quello professato in altre occasioni dallo stesso Vachon, e concludeva, sancendo un topos estremamente diffuso in questa letteratura, che opponeva i ricchi e raffinati italiani ai probi *ymagiers*: «sembra proprio che abbia reso un servizio alla patria difendendosi con ferocia dai suoi avversari e nemici, che erano anche i nemici dei vecchi mastri e *ymagiers* delle nostre province»¹³.

Dal canto suo, Léon Palustre aveva ardentemente sostenuto, con la sua *Renaissance en France* (1879), quelli che credeva essere i diritti, sempre misconosciuti dalla critica, degli architetti francesi, e aveva estromesso senza mezzi termini ogni ipotesi di paternità italiana degli edifici di Fontainebleau, attribuendo la totalità delle costruzioni a tre architetti francesi, Pierre Chambiges, Gilles le Breton, Pierre Girard detto Castoret, attirandosi così i rimproveri, tanto sostanziali quanto equilibrati, di Émile Molinier¹⁴ e di Heinrich von Geymüller¹⁵. Ne nacque un dibattito

¹¹ VACHON 1887, p. 22.

¹² Lo stesso Palustre ha buon gioco a suscitare l'indignazione del suo lettore indicando in alcune scene raffigurate dai maestri italiani di Fontainebleau le tracce di una presunta rivalità nazionale. Così nell'Ignoranza cacciata (Galleria di Francesco I) egli immagina che gli artisti italiani abbiano voluto alludere sprezzantemente alla situazione dell'arte francese prima del loro arrivo. Cfr. L. PALUSTRE 1879, t. I, p. 216. Tale atteggiamento è stato già notato e acutamente commentato da Paola BAROCCHI 1951, p. 205, cfr. in particolare nota 9.

¹³ VACHON 1887 p. 60.

¹⁴ «M. Léon Palustre a fait avec raison justice du préjugé qui a fait attribuer toutes les constructions de Fontainebleau à des artistes italiens. Il y avait évidemment une injustice à réparer et ce qui est vrai pour les peintures n'avait à priori aucune raison de l'être pour le reste. Cependant on peut se demander si l'auteur de la *Renaissance en France*, après avoir rendu un juste hommage aux artistes français, n'est pas à son tour allé trop loin; si, emporté par l'ardeur de la discussion, il n'a pas un peu compromis,

che si sarebbe protratto per tutti gli anni ottanta, nel quale la questione dell'attribuzione italiana o francese tradiva di volta in volta un opposto atteggiamento di fondo nei confronti della possibilità di concepire lo scambio fra tradizioni figurative diverse come un positivo fattore di sviluppo. Ai Chambiges, sia detto per inciso, Marius Vachon avrebbe ancora dedicato – ultima propaggine di una storiografia veementemente nazionalistica – uno studio costruito intorno all'opposizione tra i raggiri degli italiani e la passione, la sincerità, l'onestà artistica e morale dei francesi (1907)¹⁶.

Le stesse preoccupazioni, di ordine moralistico prima ancora che estetico, dominano ne *La peinture française* di Paul Mantz, che tematizza alcuni degli elementi essenziali di questo dibattito. Ai decadenti di Fontainebleau si oppongono qui, sul piano stesso degli artisti italiani presenti in Francia, i maestri chiamati da

par excès de zèle, une cause en somme facile à gagner» (MOLINIER 1886, pp. 44-47 e 132-138). Palustre risponderà nel 1887 (PALUSTRE 1887, pp. 50-54) ribadendo, in sostanza, le posizioni già espresse ne *La Renaissance en France*.

¹⁵ VON GEYMÜLLER 1898. In questione è qui l'attribuzione della Grotta dei pini di Fontainebleau: Geymüller, così come Molinier, propendeva per il Rosso; Palustre al contrario vi vedeva la mano di un architetto francese.

¹⁶ Cfr. VACHON [1907], p. 8: «l'essentiel pour ces artistes étrangers était d'avoir des places et des fonctions, de gagner de l'argent, des titres et des honneurs». Il contrasto con la "dignità professionale" dei francesi è costantemente sottolineato, si veda ad esempio il seguente ritratto di Pierre I Chambiges: «un exemplaire superbe des vieux maîtres d'œuvre français, fiers de leur métier et sûrs de leur science professionnelle; sachant défendre avec fermeté leurs idées [...]. Il réalise ainsi, d'ores et déjà, le type du bon architecte défini, avec tant de bon sens et d'humour, par Philibert de l'Orme un quart de siècle plus tard» (p. 98). Da notare è l'idealizzazione della figura del *maître d'œuvre* artigiano, che agli occhi dell'autore si oppone all'italiano *deviseur de plan*. Se il francese appare qui un vero architetto-costruttore, capace di curare ogni parte del processo costruttivo, gli artisti italiani sembrano aver irrimediabilmente perso di vista la globalità artigianale dell'operare artistico. Ci sembra molto probabile che questo tipo di lettura sia legata all'ardente difesa del lavoro artigianale, venata da un deciso neocorporativismo, portata avanti da Vachon nei suoi lavori sulla contemporanea situazione delle arti industriali in Francia. Cfr. ad esempio *Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel*, Paris, L. Baschet, 1882, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, Librairie illustrée, 1886, e *Pour la défense de nos industries d'art. L'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche*, Paris, Lahure, 1899. Su questi temi si vedano: LAURENT 1995, pp. 71-78; BESSE 1993, pp. 51-58.

Francesco I anteriormente alla prigionia a Madrid, e il cui soggiorno non sembrava aver dato, per motivi diversi, i frutti sperati in termini di possibili influssi sulla produzione francese. Leonardo o Andrea del Sarto, scriveva Mantz in pagine nelle quali le scelte lessicali sono rivelatrici del clima generale di questa storiografia, «non avevano niente di temibile e non esercitarono alcuna *azione negativa*», e aggiungeva subito dopo: «le cose andarono in maniera diversa con il gruppo che arrivò in seguito che, sostenendo dottrine completamente opposte a quelle di François Clouet e di suo padre, fu sul punto di sviare la Francia dalle sue tendenze naturali»¹⁷. Si tratta di un motivo piuttosto diffuso: in diversi autori rinveniamo in effetti quasi l'espressione di un rimpianto per la mancata permanenza di artisti come Leonardo e Andrea del Sarto in Francia. Non erano pochi i critici convinti che l'azione di questi maestri avrebbe potuto condurre l'arte francese a un'evoluzione meno radicale, una sorta di modernità moderata e depurata dagli eccessi manieristici, più in sintonia con quello che veniva allora considerato il "genio" o il "carattere" dell'arte francese. In un paese che stava riscoprendo i propri primitivi, questi artisti apparivano più vicini, meno pericolosi appunto, meglio rispondenti a un gusto sempre più orientato verso una "purezza", una "onestà", una "semplicità" che la critica collocava al polo opposto, nella sua scala di valori, rispetto alle arditezze più che mai sospette di un Primaticcio o di un Cellini. Lo stesso Müntz avrebbe ribadito: «per agire in maniera efficace sui pittori francesi, ci sarebbero voluti degli iniziatori che avessero conservato un fondo di sincerità e di candore [...]. Ma cosa poteva esserci di comune tra la nostra scuola, ancora poco familiare alle conquiste del rinascimento italiano [...] e dei decadenti come Rosso, Niccolò dell'Abbate o Primaticcio? Quale frutto sperare dall'unione della pittura italiana, così corrotta, e della francese, ancora così lontana dalla maturità?»¹⁸. Allo stesso modo, risolvendo ancora una volta il rapporto tra italiani e francesi in una forzata opposizione di sfarzo e sempli-

¹⁷ MÜNTZ 1897, p. 253 (il corsivo è nostro).

¹⁸ MÜNTZ 1890, p. 11.

cità, ostentazione e probità, si tendeva a vedere negli artisti autoctoni che lavoravano alla corte di Francia, nei Clouet specialmente, un efficace contraltare alla diffusione della maniera italiana. Per quanto l'origine fiamminga della famiglia fosse ormai ben conosciuta, i Clouet sembravano incarnare la resistenza del genio nazionale contro la perniciosa influenza latina. Così, a proposito di Jean Clouet e del ritratto di Francesco I del Louvre, Mantz scriveva: «nessuna concessione alle mode italiane. Verrebbe da domandarsi cosa restava da imparare alla Francia per padroneggiare la pittura e le sue finezze»¹⁹, mentre di François Clouet avrebbe detto: «è un maestro chiaro, essenzialmente veritiero (...). Il suo pennello leale e senza artifici non lascia nulla da indovinare»²⁰, sottolineando che l'artista «assistette impassibile alle violenze decorative care agli italiani»²¹. L'arte dei Clouet sarebbe stata di lì a poco al centro di un dibattito acceso, con l'esposizione dei Primitifs français al Louvre (1904). Questo genere di lettura permarrà e si radicalizzerà all'inizio del XX secolo, traducendosi in prese di posizione come quella di Henri Bouchot, che nell'arte dei Clouet avrebbe visto l'ultima roccaforte dell'arte nazionale «assediate dai decadenti di Fontainebleau»²².

Tale era la situazione quando, intorno 1895, Dimier iniziava a porre mano al suo *Primatice*. Poche le voci discordi, e tra queste quella del marchese di Chennevières. Direttore delle Beaux-Arts, fondatore con Montaiglon degli «Archives de l'Art français» e proprietario di una splendida collezione di disegni che comprendeva tra l'altro diversi Primaticcio²³, Chennevières non soltanto non nascondeva la propria predilezione per il maestro di Fontainebleau, ma, lungi dal condividere il pregiudizio nazionalistico dei colleghi, ne faceva una figura chiave del Rinasci-

¹⁹ MÜNTZ 1897, p. 246.

²⁰ *Ibid.*, p. 248.

²¹ *Ibid.*, p. 253.

²² BOUCHOT 1904, pp. 18-19; MARTIN 1904; MONCIATTI 2008; LORENTZ, MARTIN, THIEBAUT 2004.

²³ *Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel* 1857.

mento in Francia. «Primaticcio – aveva scritto nel 1879 – ha avuto un posto tale nel nostro secolo sedicesimo che colui che riunisse in una bella pubblicazione le innumerevoli composizioni di questo maestro inesauribile, le invenzioni di ogni tipo che servirono da modello ai pittori e agli scultori che egli dirigeva alla corte di Francia (...), farebbe rivivere nella sua espressione più fantasiosa, più varia e più alta tutto il nostro Rinascimento francese»²⁴. Se Chennevières rappresentò dunque un modello di erudito e collezionista per il giovane Dimier²⁵, più ancora lo fu Eugène Müntz che, fino alla morte, sopravvenuta nel 1902, si dimostrò per lui un maestro e un punto di riferimento. Nell'opera di Müntz Dimier vedeva soprattutto una rigorosa difesa del primato, che considerava indiscutibile, dell'arte italiana. Così nel maggio 1900 egli scriveva al suo mentore a proposito della tesi appena terminata:

È vero che ho voluto essere preciso e non ho cercato di sminuire nessuno in favore del mio eroe. Ma in fin dei conti né lui né l'Italia hanno bisogno di essere sopravvalutati nella storia del nostro Rinascimento. C'è forse qualcosa di più folle di questa moderna mania di screditarli? È stato un enorme piacere vedermi unito a lei nella resistenza alla barbarie²⁶.

Il lavoro di Dimier si era sviluppato a partire da un'analisi estremamente accurata dei disegni di Primaticcio. Lo studioso aveva visitato, nel corso di cinque anni, i musei e le collezioni d'Italia²⁷, Francia, Inghilterra, Germania, Russia, Svezia; aveva

²⁴ CHENNEVIÈRES 1879, pp. 525-526.

²⁵ DIMIER 1920. Nella sua copia personale del Primaticcio, conservata presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de Paris (BNF EST Yb 3 1116a 8), Dimier ha incollato, tra le pp. 96 e 97, due lettere di Chennevières: la prima è in realtà solo un frammento, con alcune indicazioni bibliografiche; nella seconda, datata 25 giugno 1895, l'anziano studioso esprimeva il proprio compiacimento per la scelta del soggetto della tesi.

²⁶ DIMIER, lettera a Eugène Müntz datata 20 maggio 1900, vedi nota 2.

²⁷ Tra le relazioni che Dimier intrattene con gli storici dell'arte italiani è da segnalare quella con Adolfo Venturi. Alcune delle lettere che egli scrisse allo studioso sono conservate presso l'Archivio Venturi della Scuola Normale di Pisa. Dimier tradusse inoltre in francese il saggio di A. Venturi, *L'arte e gli Estensi. Ippolito II di Ferrara in Francia*, uscito nel 1881 sulla «Rivista Europea»: vedi VENTURI 1903, pp. 221-246.

riasmblato un corpus di opere disperse per tutta l'Europa; aveva discusso attribuzioni, risolto brillantemente problemi di autenticità e datazione, stabilito insomma un catalogo solido, decisamente affidabile, laddove sul maestro bolognese non erano disponibili che pochi studi sommari²⁸ se si eccettuano le ricerche pionieristiche di Léon de Laborde, cui Dimier deve moltissimo non solo per via dei tanti documenti riportati alla luce e fatti oggetto di uno studio meticoloso, ma, in maniera più sostanziale, a livello della concezione generale dello stato dell'arte francese sotto la dinastia dei Valois.

Intorno al corposo catalogo, accompagnato da ampie note storiche, ruota l'intera opera: il saggio su Primaticcio – che, sottolineava Dimier, andava piuttosto inteso come uno studio sull'artista e insieme sulla situazione dell'arte in Francia durante il XVI secolo – prendeva infatti le mosse dall'analisi dell'opera grafica. In seguito ai successivi restauri della reggia la produzione pittorica del maestro bolognese era quasi completamente andata perduta: «non c'è nemmeno bisogno di notare» precisava lo studioso «che, per fare le veci dei dipinti assenti, i disegni del maestro sono la prima cosa da considerare»²⁹. Da questo lavoro di ricerca e catalogazione dei disegni di solido impianto positivistico³⁰ Dimier traeva conclusioni tutte moderne, chiaramente in controtendenza rispetto al discorso nazionalistico della contemporanea storiografia francese, ma anche rispetto all'insegnamento del suo maestro Müntz. Il suo Primaticcio non era soltanto una figura di apprezzabile spessore su un piano sia artistico che umano, quanto piuttosto il vero e proprio iniziato-

²⁸ In Francia la sola biografia scientifica dell'artista era quella redatta da VILLOT 1864, pp. 191-193.

²⁹ DIMIER 1900, p. 238. Lo stesso Müntz nella sua recensione avrebbe elogiato gli sforzi dell'allievo: «par suite de la destruction ou de la mutilation de ses ouvrages – pas un seul de ses tableaux de chevalet ne nous est parvenu, – le Primaticcio est devenu comme un mythe et il a fallu un coup d'audace pour en refaire une réalité. Ce tour de force, M. Dimier l'a accompli, en étudiant les dessins mêmes du maître; là est, avant tout, la grande nouveauté et la grande utilité de son livre. Le catalogue qu'il en a dressé et qui ne comprend pas moins de deux cent quarante-deux numéros, est un modèle de critique scientifique» (MÜNTZ 1902, p. 165).

³⁰ ZERNER 1965.

re del Rinascimento in Francia. Gli artisti di Fontainebleau soffrivano di una reputazione di disonestà, corruzione e avidità in buona parte derivata da una lettura troppo credula della *Vita* di Benvenuto Cellini. Ne abbiamo un esempio nel voluminoso studio che Eugène Plon aveva dedicato allo scultore e orefice (1883), nel quale al racconto celliniano dei burrascosi rapporti con Primaticcio era accordata la massima fiducia. La leggenda delle terribili rivalità tra gli artisti italiani, la vicenda misteriosa del suicidio del Rosso, unite all'immagine superomistica del Cellini artista geniale esaltato già da Goethe³¹ e portato sulle scene da Berlioz³², offrivano il destro a una certa critica per diffondere un ritratto a tinte fosche dei maestri di Fontainebleau, che si aveva buon gioco a opporre agli umili e onesti francesi. Lo stesso Müntz avrebbe aderito a questo tipo di visione:

Figuriamoci una troupe di attori, assetati di applausi, che si consumano di gelosia, impiegano le loro migliori energie nel sostenere rivalità meschine e non si tirano indietro di fronte ad alcun intrigo pur di giocare un brutto tiro a un compagno: avremo allora l'immagine fedele della colonia italiana³³.

La questione delle rivalità degli artisti italiani si era evidentemente complicata nel tempo di tutta una serie di valenze extra-artistiche, che lo studio di Dimier contribuiva infine a sciogliere riducendo le vicende dei maestri di Fontainebleau alla loro portata reale. Così la presunta discordia tra Primaticcio e Rosso, attestata da Malvasia che a sua volta si rifaceva alla testimonianza di Bernardino Baldi, veniva energicamente confutata sulla base della effettiva, concretissima collaborazione, ricostruita documenti alla mano, che aveva legato i due artisti per almeno una decina d'anni³⁴. L'eventualità di un attrito fra l'artista e Philibert

³¹ Sulla *Vita di Benvenuto Cellini* di Goethe si vedano E. AGAZZI, *Introduzione a CELLINI* 1994, e HERDING 2003.

³² L'opera in due atti *Benvenuto Cellini*, su libretto di Léon de Wailly et Auguste Barbier, fu rappresentata per la prima volta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique il 3 settembre 1838 (libretto: Paris, D. Jonas, 1838).

³³ MÜNTZ 1902, p. 152.

³⁴ DIMIER 1900, p. 48-50.

Delorme veniva discussa con lo stesso rigore; Dimier coglieva anzi l'occasione per denunciare l'eccessivo zelo patriottico di quegli autori che, come Marius Vachon, sostenevano l'inevitabilità di uno scontro tra due "caratteri" nazionali inconciliabili: «opponendo, come si è fatto, Philibert Delorme agli Italiani – scriveva – e avvicinandolo, per una sorta di solidarietà nazionale, ai mastri costruttori dell'epoca precedente, si è falsata tutta questa parte della storia»³⁵. Aggiungeva inoltre, con una lucidità che è caratteristica del suo approccio: «quanto a portare queste discussioni sul terreno astratto della dottrina, della simbolica nazionale, è appena il caso di rilevare come una simile idea non avrebbe nemmeno avuto senso a quei tempi»³⁶. Riguardo poi a Cellini, Dimier aveva brillantemente contestato la sua versione dei fatti del Giove d'argento e della fontana di Marte. Muovendo dalle ricerche su Primaticcio, egli era stato condotto a occuparsi largamente dell'artista che diceva di aver subito tanti torti dal bolognese. Già nel 1898 aveva pubblicato sulla «Revue archéologique» un corposo articolo in cui, grazie a un rigoroso confronto incrociato dei testi di Cellini, del *Catalogue des actes de François I^{er}* recentemente pubblicato dall'Académie des sciences morales et politiques³⁷, e dei *Comptes des bâtiments du Roi* editati da Laborde³⁸, aveva potuto stabilire l'inaffidabilità dei ricordi celliniani, estremamente parziali quando si trattava degli interessi dello stesso Benvenuto, e aveva in qualche modo riabilitato la figura di Primaticcio, nel quale il «pregiudizio romantico» aveva teso a scorgere «il rappresentante dell'arte ufficiale che opprime il genio spontaneo e libero»³⁹.

³⁵ *Ibid.*, p. 145.

³⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁷ *Académie des sciences morales et politiques. Collection des ordonnances des rois de France, Catalogue des actes de François I^{er}*, Paris, Imprimerie Nationale, 1887, 10 vol.

³⁸ DE LABORDE 1877-1880.

³⁹ DIMIER 1898, pp. 241-266. A proposito di questo lavoro, il 10 maggio 1897 Dimier scriveva a Müntz: «j'obtiens par divers rapprochements de textes et par une confrontation rigoureuse avec un journal de François I^{er} que j'ai tiré du catalogue de ses actes des résultats qui me satisfont assez et que je crois capables d'arreter à quelques égards

Oltre alla presunta ambizione e mancanza di scrupoli degli italiani di Fontainebleau, la critica mordente degli storici francesi aveva investito i contenuti stessi della loro arte, giudicati sovente osceni, e, in maniera più sottile e tanto più significativa, ne aveva censurate le scelte formali. Colpita dalla condanna generale di quella corrente che oggi noi indichiamo con il termine di Manierismo – e nella quale allora si cominciava appena a intravedere un movimento dotato di caratteri propri⁴⁰ – l'arte dei maestri di Fontainebleau appariva come un fenomeno di decadenza, il frutto di un ciclo di civiltà giunto al proprio termine. Non si insisterà mai abbastanza su quanto questa storiografia risentisse dell'influsso di un modello evolucionistico che a una fase primaverile degli stili opponeva fatalmente un momento finale di perdita dell'equilibrio, anarchia e dissoluzione, ritagliando fra i due un glorioso ma breve periodo classico. Gli immancabili attributi della fase postmichelangiolesca erano l'artificiosità, l'affettazione: la cosiddetta facilità di certi artisti, il virtuosismo di certe figurazioni erano letti come la controparte di un'inevitabile freddezza, di una bravura fatta di mestiere, vuota nel proprio evidente autocompiacimento. Dall'alto del suo magistero lo stesso Müntz si sarebbe scagliato, nel recensire il lavoro di Dimier, contro le opere di Primaticcio: «esse mancano nel modo più assoluto di sincerità, di emozione, di vita, e su questo punto discordo fortemente da Louis Dimier»⁴¹. Nella sapida descrizione che egli ha lasciato delle figure di ninfe e di dee di Fontainebleau, percepiamo l'estrema difficoltà del critico ad accostarsi a quest'arte, e abbiamo insieme la misura dei limiti di una storiografia che nel giudizio di valore aveva il proprio fulcro:

l'opinion qu'il convient d'avoir de cet artiste. En corollaire de mon Primatice, je crois que ce petit travail aura quelque intérêt».

⁴⁰ Tra i molti studi consacrati all'argomento si vedano in particolare WEISE 1962 e ZERNER 1972. Nel capitolo *Manierismo: uso e abuso di un termine* del suo *La bella Maniera* (Torino, Einaudi, 1993), A. PINELLI ripercorre gli sviluppi più recenti della storia del concetto.

⁴¹ MÜNTZ 1902, p. 352.

Di fronte a questa sdolcinatezza senza pari evochiamo la sana e robusta bellezza delle donne di Raffaello. Snelle, languide, linfatiche, anemiche, le dee e le ninfe di Fontainebleau hanno a mala pena la forza di accennare un sorriso. E sarebbe già qualcosa! Perchè in fondo esse si annoiano mortalmente. Quel poco di vitalità che resta loro sembra che lo concentrino nei loro obblighi di corte; donne di mondo, non hanno altra preoccupazione che quella di sembrare belle bambole, ben agghindate, senza tenerezza, senza passione, senza odio né amore. Mai un pensiero ha visitato il loro cervello, mai una passione ha turbato il loro cuore. Sangue di pesce è quello che scorre nelle loro vene. Sono belle cariatidi, passabilmente decorative, ecco tutto⁴².

Non è difficile avvertire la distanza che, su tali questioni, separava Dimier dal maestro: in tal senso la sua opera marcava un reale momento di rottura all'interno di questa tradizione storiografica. Della pittura di Primaticcio Dimier apprezzava soprattutto la straordinaria duttilità nel rendere le scene mitologiche: prendendo le mosse dai disegni per la Galleria di Ulisse, cui dedicava qualche bella pagina di confronto con il testo di Omero, egli tratteggiava l'immagine di un'arte che nella propria consumata maestria, nella perfetta padronanza dei mezzi tecnici e delle risorse formali, nella freschezza dell'invenzione e nell'intera capacità di tradurre le fonti letterarie e mitologiche, risultava assai lontana dall'infacchimento e dalla decadente debolezza denunciate dai suoi colleghi. Il suo appare in ultima analisi un tentativo di reintegrare nel canone dell'arte francese una serie di opere e di esperienze cui la critica aveva opposto – e continuerà per anni ad opporre – una strenua resistenza. Del resto lo studioso si sarebbe volto con interesse verso le nuove ricerche condotte in Germania: buon conoscitore della contemporanea storia dell'arte tedesca, Dimier seguirà con estrema attenzione il dibattito sul Manierismo degli anni Venti, e invierà a Walter Friedländer, di cui era apparso il decisivo *Die Entstehung des anti-klassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*⁴³, una copia del

⁴² *Ibid.*

⁴³ FRIEDLÄNDER 1925, pp. 49-75.

proprio lavoro⁴⁴. La sua riflessione su tali problemi si manterrà tuttavia entro il solco tracciato con il *Primitice*. Egli appare del resto lontanissimo dall'attribuire all'arte di Fontainebleau quei connotati "anticlassici" o "antirinascimentali" messi avanti come altrettanti *mots d'ordre* dalla storiografia tedesca⁴⁵. Al contrario, Dimier farà dell'arte di Primiticcio la punta più avanzata della cultura classica in Francia.

Proprio su questo terreno si giocava del resto il confronto con la contemporanea arte francese. *Primitice* non era stato concepito come una semplice monografia, esso ambiva piuttosto a fornire un quadro completo della produzione francese del Cinquecento: in questo tentativo risiedeva appunto uno degli elementi di più alto interesse del lavoro, e insieme il fattore di maggior problematicità. Se Dimier, in linea con Müntz, sottendeva a tutta la sua ricostruzione l'idea della derivazione italiana del Rinascimento francese, la sua posizione si rivelava però ben più radicale di quella del maestro quando negava persino l'esistenza di una scuola francese autonoma anteriore a Fontainebleau. La sua analisi interessava essenzialmente la pittura: contro una storiografia che inclinava rischiosamente a rivendicare alla Francia una scuola pittorica fin troppo precoce, indipendente e compatta – sono le tendenze che di lì a poco sfoceranno nella mostra del *Primitifs français* voluta da Henri Bouchot – Dimier tratteggiava un quadro della pittura francese tra quattro e cinquecento scevro di qualsiasi compiacenza verso i nuovi miti nazionali. La cosiddetta scuola borgognona veniva rapidamente liquidata dal giovane studioso che, non senza sarcasmo, mostrava come i suoi famosi artisti «si fossero rivelati tutti fiamminghi». Quanto a Fouquet, che proprio in quegli anni assurgeva nella critica francese al ruolo di sommo rappresentante di una grande tradi-

⁴⁴ Il fondo Louis Dimier della biblioteca dell'INHA (Dossier IV, Œuvre, manuscrits: Histoire de l'art, correspondance) conserva una lettera di W. Friedländer a L. Dimier, datata 21 giugno [?]. Friedländer ringraziava Dimier per il volume su Primiticcio e prometteva una recensione sullo «Jahrbuch für Kunstwissenschaft».

⁴⁵ Molto giustamente BRIGANTI 1985, p. 9 parla di una «dialettica che mal celava quelle compiacenze nazionalistiche cui la critica germanica ha sempre mal saputo rinunciare».

zione nazionale e iniziatore dell'arte moderna in Francia⁴⁶, Dimier negava recisamente che potesse essere considerato «l'uomo del Rinascimento», riconducendolo piuttosto a una cultura figurativa tardogotica e stroncando violentemente la sua pittura. Egli aveva percepito con grande lucidità i rischi insiti nel tentativo di delineare l'immagine della scuola su una base documentaria non ancora del tutto solida, per via di appropriazioni talvolta indebite, e ne denunciava con una mordente ironia i controsensi: «Marmion di Valenciennes compare nel libro di Paul Mantz, in virtù di annessione retrospettiva, in qualità di rappresentante della scuola francese: cosa avrebbe fatto se non avessimo perduto l'Alsazia? Avrebbe annesso anche Martin Schoen di Colmar?»⁴⁷. Infine, concludendo la sua panoramica con figure quali Bourdichon e Perréal, Dimier faceva valere, contro la disinvoltura di certi colleghi, un'esigenza di rigore che impediva di pensare un quadro coerente della pittura francese a partire da lavori di attribuzione incerta: «alcuni ragionano di tali questioni come se fosse possibile dedurre in astratto il carattere del genio francese nelle arti. Una scuola non può essere definita in questa maniera, ma piuttosto a partire da un complesso di pratiche che solo delle opere autentiche possono rivelare»⁴⁸. Tocchiamo qui un problema decisivo. Dalle opere che Dimier pubblica in questi anni, come dai lavori successivi, risultano del tutto assenti quei concetti di “genio” o “carattere” nazionale così capillarmente diffusi negli scritti dei contemporanei. Quella di Dimier è anzi una critica pertinente e molto ben argomentata all'impiego di uno strumentario che egli giudicava rozzo, approssimativo, del tutto inaffidabile:

Non intendo qui iniziare una discussione metafisica nella quale, proponendo da un lato una certa idea del genio francese ci si domanda se questa idea poteva accordarsi con gli insegnamenti di quella che ci si compiace di chiamare l'Italia della decadenza. Si discute con bella eloquenza

⁴⁶ MARTIN 2003, in particolare p. 87.

⁴⁷ DIMIER 1900, p. 23. L'opera di Mantz cui si allude è *La peinture française*, pp. 220-223

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

di simili questioni, ma generalmente con scarso profitto, giacché le prove sono solo apparentemente risolutive ed è facile adattarle a teorie totalmente opposte [...] A petto dei fatti certi che abbiamo esposto, cosa resta delle rivendicazioni in favore delle nostre tradizioni misconosciute, delle satire di una moda invadente che stornò gli occhi di quel secolo dalle semplici gradevolezze dei nostri artisti, di questi paragoni tendenziosi tra le sbruffonate dei pittori italiani e la sincerità dei nostri?⁴⁹

La volontà di rifuggire da ogni determinismo nazionale o razziale costituisce forse il carattere più interessante e originale dell'opera di Dimier. In questo senso sono da intendere i ripetuti attacchi contro una storia dell'arte che nel suo strenuo difendere l'idea di una rinascenza settentrionale, autonoma rispetto al mondo latino, appare profondamente segnata dalla dottrina di Courajod. Dimier non sembra aver conosciuto personalmente il professore dell'École du Louvre. Scorrendo i suoi primi lavori è facile tuttavia rendersi conto dell'ammirazione con cui, in questa fase, egli guardava all'eredità dello studioso da poco scomparso, che in uno scritto del 1898 annoverava tra i suoi ideali maestri. Ma se da un lato, con il trascorrere degli anni e con il precisarsi della sua posizione, Dimier non rinuncerà a riconoscergli una «vasta dottrina», un'«abbondanza di osservazioni», un «lavoro minuzioso negli archivi che gli valsero la fama»⁵⁰, dall'altro egli prenderà ad additare nella sua opera quegli «errori generali, che, a dispetto dell'esattezza dei fatti singoli, falsavano le conclusioni nel loro insieme»⁵¹. Non possiamo d'altronde non avvertire la distanza che separa i due studiosi, la totale diversità di cultura, orientamenti estetici, punti di riferimento teorici, quando, esaminando gli scritti contemporanei al *Primitice* ci imbattiamo in un titolo come *Les impostures de Lenoir*⁵². Il libretto,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ DIMIER 1926, p. 146.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² DIMIER 1903. Henri Zerner nota in maniera molto convincente che la feroce requisitoria contro il vandalismo rivoluzionario sviluppata nel Lenoir di Courajod doveva aver favorevolmente impressionato Dimier. D'altra parte egli polemizzava qui, rivelando le inesattezze del Lenoir storico, contro una certa mitizzazione del fondatore del Musée des Monuments Français che l'opera di Courajod aveva certamente

apparso nel 1903, riuniva alcuni articoli già pubblicati sulla «Chronique des Arts» tra il 1899 e il 1900, nei quali Dimier aveva affrontato una serie di problemi di attribuzione, di datazione e di autenticità sollevati dall'opera storica di Lenoir, denunciandone l'incongruenza e la scarsa scientificità: sotto la sua penna l'eroe di Courajod era diventato un «archeologo ridicolo e un critico fastidioso»⁵³. Con il *Primatice* del resto Dimier prendeva esplicitamente le distanze dall'autore delle *Leçons*: passando in rassegna la letteratura sul Rinascimento avrebbe alluso a Courajod come al maggior «difensore delle cosiddette tradizioni nazionali e nemico dell'italianismo»⁵⁴.

Tra gli altri principali bersagli polemici sono senza dubbio da annoverare Léon Palustre e Marius Vachon. I due storici dell'architettura, pur lontani per formazione, erano concordi nel ridimensionare con decisione il ruolo dell'influenza italiana. Se però l'indiscussa autorità di Palustre sembra trattenere Dimier da prese di posizione eccessivamente aspre, il francocentrismo oltranzista di Marius Vachon avrebbe suscitato una reazione assai dura da parte dell'autore del *Primatice*. Allo stesso modo, Dimier avrebbe vigorosamente polemizzato contro Henry Barbet de Jouy, il direttore dei Musei nazionali recentemente scomparso, che in un suo scritto del 1860 aveva estromesso Vignola dalla vicenda delle fusioni delle statue antiche di cui Primaticcio aveva riportato i calchi da Roma, attribuendo il lavoro a maestri autoctoni⁵⁵. Queste brevi considerazioni restituiscono un'idea sufficientemente chiara del clima in cui si svolgeva il dibattito sulle origini dell'arte moderna in Francia, in una continua polemica che si giocava sul filo delle attribuzioni e che, di lì a poco, si sarebbe fatta ancora più virulenta. Così Henri Bou-

contribuito a instituire. «Ce qui paraît tout à fait incompréhensible, c'est l'estime en laquelle l'éminent M. Courajod l'a tenu. Un garant de cette importance eût même été capable de m'arrêter, si d'ailleurs il n'était certain que nulle part M. Courajod n'a justifié cette estime. C'est de la part de ce probe écrivain, s'il en fut, un de rares exemples d'affirmation à laquelle les preuves auront manqué» (ZERNER 1965, p. 4).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ DIMIER 1900, p. 8.

⁵⁵ BARBET DE JOUY 1860.

chot, promotore dell'esposizione dei *Primitifs français* e ardente sostenitore della precocità e dell'assoluta autonomia della scuola francese, avrebbe fustigato i suoi avversari con un epiteto tanto inconsueto quanto preciso nel centrare il suo obiettivo: «primiticiens». D'altra parte lo stesso Bouchot, con il quale Dimier intratteneva rapporti cordiali all'epoca della composizione della tesi, prima che la questione dei Primitivi venisse a dividere irrimediabilmente i due studiosi, non aveva esitato a definire «stupefacente» il lavoro del giovane collega⁵⁶. Chi invece guardò sempre con pieno favore all'indirizzo preso dalle ricerche di Dimier fu Heinrich von Geymüller⁵⁷. Avversario di Palustre, scettico nei riguardi delle dottrine professate da Courajod, Geymüller esprimeva insieme agli elogi per il «grande e bel lavoro» della tesi il proprio vigoroso consenso per l'impronta di neutrale oggettività che Dimier aveva voluto imprimere al saggio: «anch'io come lei deploro il nazionalismo e gli abusi del 'nazionale' negli studi in tutti quei casi in cui non sia pertinente, e l'abuso non lo è mai», scriveva Geymüller, aggiungendo, da raffinato cittadino del mondo qual era «credo che a questo proposito non ci sia un solo paese che non debba fare il suo *mea culpa*»⁵⁸.

Oggetto di critiche violente e di attacchi cui non era estranea una marcata componente ideologica, gli sforzi di Dimier non furono coronati dal successo accademico. Se da un lato un lavoro come il *Primiticcio* non poteva che dispiacere a quella parte della critica francese che stava lavorando per affermare la superiorità della scuola nazionale, dall'altro, con il suo elogio di una produzione letta pur sempre come degenerazione di un'arte più alta, più pura, più degna di essere studiata, l'opera non seppe in-

⁵⁶ Nella sua copia personale del *Primitice*, conservata presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de Paris (BNF EST Yb 3 1116a 8), Dimier ha incollato a p. 462 una breve lettera di Henri Bouchot datata 15 marzo 1900.

⁵⁷ Dimier ha lasciato qualche bella pagina su Geymüller. Si noti in particolare questo giudizio: «ses idées sur notre Renaissance comptent parmi les plus justes et les plus débrouillées» (DIMIER 1920, p. 214).

⁵⁸ H. VON GEYMÜLLER, lettera datata 15 giugno 1900, inserita nella copia del *Primitice* appartenuta a Dimier, conservata presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de Paris, BNF EST Yb 3 1116a 8.

contrare un'approvazione incondizionata da parte di quella storiografia che, pur lontana da chiusure nazionalistiche, era però ancora fortemente condizionata dalle esigenze di un'estetica normativa. La recensione piuttosto ambigua che Müntz firmò per la «Gazette des Beaux-Arts» ne è un esempio. Le convinzioni politiche dello studioso concorsero del resto a determinarne l'esclusione dal mondo dell'insegnamento: la sua partecipazione attiva alle lotte della neonata Action Française⁵⁹, il suo rigorismo cattolico, assai poco in linea con gli ideali di laicità propugnati della Terza Repubblica, che gli varrà del resto l'allontanamento dalla scuola, non contribuirono certo a renderlo gradito alle gerarchie universitarie.

Riconosciuto oggi come figura di rilievo nella storia dell'arte del secolo scorso, Dimier fu in vita un outsider della disciplina. Egli ebbe del resto una carriera di politico e di scrittore assai ricca, legata a doppio filo agli sviluppi della sua opera di storico dell'arte. Il suo caso sembra così costituire uno dei più interessanti paradossi di questa stagione storiografica: quello di uno studioso che, militante dell'Action Française e fautore del *nationalisme integral*, si batterà per tutta la vita nei suoi scritti scientifici contro gli abusi di una storia dell'arte che dell'idea dell'immanenza del genio nazionale aveva fatto il proprio inaggirabile presupposto.

⁵⁹ PASSINI 2010, in DARD, LEYMARIE, McWILLIAM 2010, pp. 209-218.

Bibliografia

- AGAZZI = E. AGAZZI 1994, Introduzione in Johann Wolfgang Goethe, *Vita di Benvenuto Cellini*, Bergamo 1994
- BARBET DE JOUY 1860 = H. BARBET DE JOUY, *Études sur les fontes du Primatice*, Paris 1860
- BARDATI 2005 = F. BARDATI, *La fortuna critica*, Milano 2005
- BAROCCHI 1951 = P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primaticcio*, *Commentari*, II, 1951
- BASCHET 1882 = L. BASCHET, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris 1886
- BASCHET 1899 = *Pour la défense de nos industries d'art. L'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche*, Paris 1899
- BEGUIN 1972 = S. BEGUIN, *L'École de Fontainebleau. Fortune critique*, Paris 1972
- BEGUIN 1991 = S. BEGUIN, *Louis Dimier et la Renaissance Française*, in AA. VV., *Politique et religion, province et art. Louis Dimier*, Colloque de Conflans, série *Mémoires et documents de l'Académie de la Val d'Isère*, 20, 1991, pp. 153-190
- BESSE 1993 = N. BESSE, *Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon*, in *L'édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris 1993
- BOUCHOT 1904 = H. BOUCHOT, *Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition des Primitifs Français*, Paris 1904
- BRIGANTI 1985 = G. BRIGANTI, *La Maniera italiana*, Firenze 1985
- Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel 1857 = Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel, inspecteur des Musées de province, exposés au musée d'Alençon précédé d'une lettre à M. Léon de la Sicotière*, Paris 1857
- CHENNEVIERES 1879 = Ch.-Ph. de Chennevières *Les dessins des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1879
- DELABORDE 1864 = H. DELABORDE, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, Paris 1864
- DIMIER 1898 = L. DIMIER, *Benvenuto Cellini à la cour de France*, in «Revue archéologique», 32, 1898, pp. 241-266
- DIMIER 1900 = L. DIMIER, *Le Primatice, 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

- DIMIER 1903 = L. DIMIER, *Les impostures de Lenoir, examen de plusieurs opinions reçues sur la foi de cet auteur, concernant quelques points de l'histoire des arts*, Paris 1903
- DIMIER 1920 = L. DIMIER, *Souvenirs d'action publique et universitaire*, Paris 1920
- DIMIER 1926 = L. DIMIER, *Vingt ans d'Action Française et autres souvenirs*, Paris 1926
- FRIEDLÄNDER 1925 = W. FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des antikleisichen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1925, 46, pp. 49-75
- GOETHE 1994 = J. W. GOETHE, *Vita di Benvenuto Cellini*, Bergamo 1994
- HERDING 2003 = K. HERDING, *Allegro, deciso, con impeto. Cellini als Wunschbild des Künstlers seit Goethe*, in A. NOVA (a cura di) *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln, 2003
- LAURENT 1995 = S. LAURENT, *Marius Vachon, un militant pour les "industries d'art"*, in «Histoire de l'Art», 29-39, 1995, pp. 71-78
- LABORDE 1877-1880 = L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI^e siècle*, Paris 1877-1880
- LORENTZ, MARTIN, THIEBAUT 2004 = PH. LORENTZ, F.-R. MARTIN, D. THIEBAUT, *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, Paris 2004
- Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel, inspecteur des Musées de province, exposés au musée d'Alençon précédé d'une lettre à M. Léon de la Sicotière*, Paris 1857
- MANTZ 1897 = P. MANTZ, *La peinture française du IX^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1897
- MOLINIER 1886 = E. MOLINIER, *Les architectes du château de Fontainebleau*, in «Gazette archéologique», 1886, 11, pp. 44-47, 132-138
- MÜNTZ 1902 = E. MÜNTZ, *L'école de Fontainebleau et le Primatice. A propos d'un livre récent*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1902, 28, pp. 151-167, 346-352, 412-418
- MÜNTZ 1890 = E. MÜNTZ, *La Renaissance française. Allocution prononcée à la 14^e réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements, par E. Müntz, conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris 1890
- PALUSTRE 1887 = L. PALUSTRE, *Les architectes du château de Fontainebleau*, in «Gazette archéologique», 12, 1887, pp. 50-54
- PASSINI 2010 = M. PASSINI, *Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national*, in O. DARD, M. LEYMARIE, N. MCWILLIAM (a cura

- di), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq 2010
- VACHON 1887 = M. VACHON, *Philibert de l'Orme*, Paris-Londre 1887
- VACHON [1907] = M. VACHON, *Une famille parisienne d'architectes maîtres-maçons. Les Chambiges et les Guillain*, Paris, s. d. [1907]
- VENTURI 1903 = A. VENTURI, *Les Beaux-Arts et la maison d'Este. Le cardinal de Ferrare en France*, in «Annales de la société historique et archéologique du Gâtinais», 21, 1903, pp. 221-246
- VILLOT 1864 = F. VILLOT, *Notice des tableaux exposées dans les galeries du musée impérial du Louvre*, Première partie, *Écoles d'Italie et d'Espagne*, Paris 1864
- VITET (s.d.) = L. VITET *Histoire de l'art en France*, Paris (s.d.).
- VON GEYMÜLLER 1898 = H. VON GEYMÜLLER, *Der Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart 1898
- WEISE 1962 = G. WEISE, *Storia del termine "manierismo"*, in *Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini*, atti del convegno internazionale svoltosi a Roma tra il 21 e il 24 aprile 1960, Roma 1962
- ZERNER 1972 = H. ZERNER, *Observations on the use of the concept of Mannerism*, in F. W. ROBINSON (a cura di), *The meaning of Mannerism*, Hanover, New Hampshire, 1972
- ZERNER 1965 = H. ZERNER, *Introduzione a L. Dimier, L'art français*, Paris 1965