

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

CARMELO OCCHIPINTI

IL DISEGNO IN FRANCIA
NELLA LETTERATURA ARTISTICA
DEL CINQUECENTO



STUDIO PER EDIZIONI SCELTE
FIRENZE

COMPAGNIA
di San Paolo

Il volume è stato pubblicato con il sostegno
della Compagnia di San Paolo di Torino

A ILARIA

INDICE DEL VOLUME

PREMESSA	7
PREFAZIONE	9
INTRODUZIONE	13
I. Contorni, «lineaments», «ichnographia».	23
II. Schizzi, abbozzi, modelli, «premiers traicts», «ébauchements».	51
III. Scorci: «platte paincture», «raccourcissure», «renfondrement».	84
IV. Chiaroscuro, rilievo, ombre, lumi.	103
V. Tecniche del disegno: il carbone.	135
VI. Matita nera, «pierre noire», «crayon».	142
VII. Penna, inchiostro, lavis.	167
VIII. Sanguigna.	177
IX. Tecniche dell'incisione.	187
X. Appendice. Teorie della prospettiva e dello scorcio: La correzione ottica.	206
APPENDICE DI TESTI	
I. Lefèvre d'Étaples, <i>Politicorum Aristotelis libri octo. Commentarii Jacobi Stapulensis in eosdem</i> (1506).	225
II. Guillaume Budé, <i>Annotationes in pandectas tam priores quam posteriores</i> (1508).	227
III. Jean Lemaire de Belges, <i>La Plainte du Desiré, c'est-à-dire la déploration de feu monseigneur Loys de Luxembourg</i> (1506).	229
IV. Jean Lemaire de Belges, <i>La Couronne Margaritique</i> (1509).	231
V. Jean Goujon, <i>Sur Vitruve. Jan Goujon studieux d'architecture aux lecteurs salut</i> (1547).	235
VI. Jean Martin, <i>L'architecture ou art de bien bastir du seigneur Leon Baptiste Albert, gentilhomme florentin, divisée en dix livres</i> (1553).	241
VII. Pierre Grégoire, <i>Syntaxeon artis mirabilis in libros XL digestarum tomi duo</i> (1574).	242
VIII. Louis de Montjosieu, <i>Ludovici Demontiosii Gallus Romae hospes, ubi multa antiquorum monimenta explicantur, pars pristinae formae restituuntur</i> (1585).	260

IX. Blaise de Vigenère, <i>Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates</i> (1614).	267
X. Jules Caesar Boulenger, <i>De pictura, plastice, statuaria libri duo</i> (1627).	275
ILLUSTRAZIONI	
Indice delle tavole	285
Tavole	289
BIBLIOGRAFIA	
Testi antichi citati	343
Testi moderni citati	349
INDICI	
Indice lessicale	361
Tavola dei disegni discussi nel testo	503
Tavola delle stampe discusse nel testo	507
Indice analitico	509
<i>Résumé</i>	521

Il primo volume della collana “Italia e Francia. Studi di Storia dell’Arte”, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento* di Carmelo Occhipinti, rappresenta un importante risultato della fattiva collaborazione instaurata a partire dal 2000 tra la Compagnia di San Paolo e l’Institut national d’histoire de l’art – INHA di Parigi. Matura in quel tempo, infatti, la decisione di istituire due borse di ricerca annuali da destinare a giovani studiosi comparatisti, dediti all’approfondimento dei rapporti culturali tra Italia e Francia finalizzati alla storia dell’arte e dell’architettura.

A distanza di tre anni, sono state assegnate sei borse di ricerca: gli ottimi risultati conseguiti sul piano scientifico hanno suggerito alla Compagnia e all’INHA di ideare un’apposita collana, “Italia e Francia. Studi di Storia dell’Arte”, realizzata dalla S.P.E.S. di Firenze, che pubblicherà ogni anno a partire da quello in corso, i risultati delle ricerche e degli studi condotti presso l’Institut national d’histoire de l’art dai vincitori delle borse.

Sono particolarmente grato al Presidente dell’INHA, prof. Jacques Sallois, e ai Suoi colleghi, membri della commissione scientifica – Enrico Castelnuovo, Bertrand Jestaz, Michel Laclotte, Pierre Rosenberg, Alain Schnapp, Philippe Sénéchal e Pierre Wat – per l’entusiasmo e il rigore accademico con i quali conducono e accompagnano le molteplici ipotesi e scoperte che emergono dalle ricerche dei giovani studiosi.

Mi auguro infine che il contributo scientifico di Carmelo Occhipinti possa ascrivere a felice esempio di un dialogo sempre aperto e costante tra le culture dei popoli.

ONORATO CASTELLINO
Presidente della Compagnia di San Paolo

PREFAZIONE

Gli studi sui rapporti artistici tra Italia e Francia sono tuttora molto sbilanciati. Le indagini condotte da studiosi italiani sulla scultura gotica o la pittura avignonese, su Rosso Fiorentino o sul futurismo non mancano, ma sono molto meno numerose rispetto alla mole delle ricerche di storici dell'arte francesi sui pittori, scultori, architetti e incisori che sono stati *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, sulla fortuna oltralpe di Raffaello o dei grandi Bolognesi, sul modello storiografico vasariano e sul suo impatto in Francia, sui viaggiatori francesi nella Penisola, ecc. Al contrario, fatta eccezione per certi personaggi chiave quali Fouquet, Poussin o David, o per i maggiori movimenti artistici dell'Otto e Novecento, l'arte francese in quanto tale non è un campo tra i più arati dalla ricerca italiana.

Dal lato francese, le indagini sono state favorite dall'esistenza di punti di riferimento istituzionali quali appunto l'Académie de France, l'École française de Rome o il Centre Jean-Bérard a Napoli. Gli studiosi italiani non dispongono invece di centri analoghi in Francia e finora, a parte l'École normale supérieure, la Francia stessa non offriva possibilità di borse di ricerca analoghe a quelle proposte da organismi quali il Warburg Institute di Londra, il Center for Advanced Study in the Visual Arts di Washington o il Getty.

La situazione dovrebbe migliorare colla creazione dell'Institut national d'histoire de l'art, che aprirà progressivamente al pubblico, nel febbraio 2004 nella Galerie Colbert e nel 2007 nella sala Labrousse della sede storica della Bibliothèque nationale, rue de Richelieu a Parigi. Questa nuova istituzione intende tra l'altro sviluppare gli scambi internazionali e in particolare incentivare le relazioni tra studiosi francesi e italiani. Da tre anni, la Compagnia di San Paolo ha generosamente creato due borse di studio presso l'INHA per giovani laureati provenienti dagli atenei italiani. I borsisti dedicano la metà del loro tempo alle proprie ricerche e l'altra metà alla partecipazione ai programmi di ricerca sviluppati all'Istituto: «Archivi d'artisti e di gallerie del periodo contemporaneo», «Storia della storia dell'arte in Francia», «Storia del gusto», «Storia dell'architettura», «Belle Arti/Musica/Teatro/Cinema», «Archivi dell'archeologia» e, fra poco, «Arte e globalizzazione». I primi borsisti hanno lavorato su temi quali Giovanni Romanelli in Francia, il lessico artistico nella Francia del Cinquecento, gli Embriachi e il mecenatismo

francese, Pierre-Jean Mariette e l'Italia, il futurismo e le avanguardie francesi nel primo dopoguerra, i pittori su vetro italiani dell'Ottocento e i loro legami con la Francia.

Per dare il meritato risalto a questa iniziativa e diffondere i risultati di queste indagini, la SPES ha deciso di creare una collana in co-edizione coll'INHA. Ogni volume sarà pubblicato in italiano, ma sarà corredato da un copioso riassunto in francese. Di nuovo, il munifico contributo della Compagnia di San Paolo è stato decisivo. Cogliamo l'occasione per ringraziarne il Presidente Prof. Onorato Castellino, il Dott. Dario Disegni, responsabile dell'area Cultura, Arte e Beni Ambientali, e la Dott.ssa Elisabetta Gabetti.

Il primo volume della collana «Italia e Francia. Studi di Storia dell'Arte» è stato affidato al Dott. Carmelo Occhipinti, che da anni cerca di rinnovare l'approccio delle relazioni artistiche tra la corte di Francia nel XVI secolo e il mondo culturale italiano. Speriamo che questa sua pionieristica ricerca sulla nascita di un lessico specifico nella letteratura artistica e antiquaria francese segni l'avvio di una nuova stagione di studi italofrancesi.

PHILIPPE SÉNÉCHAL

INTRODUZIONE

«Or cette faculté de parler ainsi de toutes choses ne se peut acquérir que par l'intelligence parfaite des sciences, lesquelles ont été premièrement traitées par les Grecs et puis par les Romains imitateurs d'iceux» (Joachim du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, Paris 1549).

«Il vocabolario di una lingua viva non è pietrificato, poiché esso vive trasformazioni ininterrotte, certe parole vengono sommerse, muoiono, altre nascono, vengono alla luce, altre ancora vengono importate dall'estero e passano i confini. Ma, strano a dirsi, una grammatica dell'arte sembra a molti, ancora oggi, fatalmente pericolosa» (Paul Kandinsky, *Punto, linea, superficie* [1926], tr. it. Milano 2000).

«Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'intelligence que le dessin. Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue la trouvaille du trait, de résumer une structure, de ne pas céder à la main, de lire et de prononcer en soi une forme avant de l'écrire, ou bien que l'invention domine le moment, que l'idée se fasse obéir, se précise, et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne» (Paul Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, Paris 1938).

Nozioni e termini attinenti alle arti figurative, in particolare al disegno, entrarono nell'uso in Francia – secondo attestazioni sempre più frequenti nel corso del XVI secolo – per influsso italiano e della letteratura latina. Specialmente a partire dal quinto decennio, dietro l'esempio delle contemporanee iniziative della Firenze medicea, la Corona francese promosse edizioni e volgarizzamenti di testi tecnico-scientifici antichi, favorendo così in misura straordinaria lo svecchiamento della lingua letteraria.

Rispondendo ad un ormai lontano suggerimento di Roberto Longhi (1934), questo libro vorrebbe dunque indagare la temperie artistica e umanistica fra Parigi e Fontainebleau – precisamente di quella Filasonia culturale di cui parlano i dialoghi dell'Estienne – alla luce di documenti e testi letterari di vario genere e rarità, ovvero tenendo conto dei modi di vedere e di comunicare del tempo, nonché delle cognizioni allora possedute sul mondo antico e sull'arte italiana. Un indice lessicale plurilingue, in appendice al volume, è stato pensato per consentire veloci verifiche sulla fortuna internazionale dei singoli termini, che saranno discussi in ogni capitolo. La breve antologia finale mette a confronto alcuni testi poco accessibili, onde evidenziare in essi certa continuità di temi e di motivi.

Le verifiche storiche e visive proposte nei seguenti capitoli intendono far convergere esperienze di conoscenza tra loro diverse, mettendo in risalto le componenti di un contesto culturale in profonda trasformazione, che vedeva il ruolo dei letterati non prescindere dall'attività degli artisti e viceversa; tanto più che le contemporanee discussioni sulla lingua – divampate nel dissidio tra apporti stranieri e aspirazioni nazionali – stavano coinvolgendo tutti gli aspetti della vita e del costume, anche l'architettura e le arti minori. In tal modo si sarebbero poste le basi della riflessione figurativa, teorica e critica, nel secolo successivo.

Nel 1549 Joachim du Bellay scriveva che, se le cose vengono prima delle parole, inventate per significarle, a cose nuove necessariamente si addicono parole nuove, specie nel campo delle arti e delle tecniche: chi pratica il mestiere gestisce infatti un patrimonio lessicale con cui anche al letterato, se di tanti argomenti volesse trattare, occorrerebbe familiarizzarsi.

Veniva così formulata, ne *La Défense et illustration de la langue française*, la questione dello svecchiamento della lingua letteraria per acquisto di neologismi e tecnicismi di origine diversa, volgare o straniera, che la rendessero versatile e copiosa come la latina: preoccupazioni che erano divenute di massima attualità alla fine del regno di Francesco I di Valois, il sovrano che aveva fortemente stimolato quel nuovo orientamento della cultura francese, di ancora forti tradizioni gotiche, verso le mode italiane e l'antiquaria¹.

Tra le voci più illustri della discussione che si accese, proprio nello stesso 1549, in occasione dei preparativi per l'entrata trionfale di Enrico II a Parigi, spiccava quella del letterato Jean Martin². Impegnatosi nella traduzione dei principali testi d'argomento figurativo (Vitruvio, Alberti, Colonna, Serlio), Martin invocò finalmente l'esigenza di un confronto tra linguaggi diversi, quello degli umanisti e quello degli «ouvriers» contemporanei (tra i quali venne maggiormente coinvolto lo scultore Jean Goujon), «afin d'en avoir leur iugement avec la propriété des termes de leurs ars correspondans aux antiques»³. Secondo il tra-

¹ DU BELLAY [1549] 2000, p. 244: «Nul, s'il n'est vraiment du tout ignare, voire privé de sens commun, ne doute point que les choses n'aient premièrement été: puis après, les mots avoir été inventés pour les signifier; et par consequent aux nouvelles choses être nécessaire imposer nouveaux mots, principalement es arts dont l'usage n'est point encore commun et vulgaire, ce qui peut arriver souvent à notre poète, auquel sera nécessaire emprunter beaucoup de choses non encore traitées en notre langue. Les *ouvriers* (afin que je ne parle des sciences libérales) jusques aux laboureurs mêmes, et toutes sortes de gens mécaniques, ne pourraient conserver leurs métiers s'ils n'usaient de mots à eux usités et à nous inconnus» (cfr. OCCHIPINTI 2002, pp. 10-11). Sul problema delle traduzioni si erano da poco espressi Étienne Dolet ne *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre* (DOLET 1540, s.i.p.: «On sçait bien que la langue Grecque ou Latine est trop plus riche en dictions que la Françoisse. Qui nous contrainct souvent d'user de mots peu frequentés. Mais cela se doit faire à l'extreme necessité [...], le meilleur est de suivre le commun langage») e Thomas Sébillet nell'*Art poetique françoise* (che mirava in particolare a «l'illustration et augmentation de notre langue françoise»). Per una statistica di termini greci, latini, italiani nel linguaggio poetico della *Pléiade* si veda l'utilissimo glossario di MARTY-LAVEAUX 1896-1898. Sui dibattiti intorno alle traduzioni nel Cinquecento in Francia si rinvia a CAVE 1997, pp. 81 ss.

² Bibliografia su Jean Martin (1507/8-1553): MARCEL 1927; SAULNIER 1956, pp. 31-59; MCFARLANE 1982; PAUWELS 1998, pp. 137-148; *Jean Martin* 1999; OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte* 2001, *passim*.

³ VITRUVIO/MARTIN 1547, dall'«Avvertissement aux lecteurs», s.i.p. In questo senso si spiega la contemporanea fortuna editoriale di un trattato divulgativo come la *Raison d'architecture antique* di Diego de Sagredo (1536, 1542, 1555...), concepita in forma di dialogo tra due «ouvriers», un pittore ed uno scultore (cfr. SAGREDO [1536], c. 2v: «Parquoy pour mieulx faire iugemens sur les *ouvriers* qui sont par vous entrete-

duttore, tale scambio avrebbe potuto rendere la lingua francese più duttile e copiosa, modernamente «naïve», adatta perciò alla descrizione di opere d'arte: il contesto referenziale di molte parole volgari si sarebbe dovuto ridefinire, appunto, alla luce dell'uso dei termini corrispondenti nella lingua classica⁴.

Le iniziative editoriali del Martin suscitarono il plauso di una moltitudine di umanisti, nonché degli stessi «tecnici», artisti e «ouvriers». I primi elogi gli vennero tributati, già nel 1549, da Pierre de Ronsard e Joachim du Bellay⁵. Nel 1553 il letterato Denis Sauvage, nella dedicatoria al re del volgarizzamento albertiano di Martin, riferendosi all'intensa attività del traduttore, scrisse: «Trouverez vostre langue enrichie de mille mots, paravant cachés dedans les boutiques des seuls ouvriers»⁶. Nel 1555 un ingegnere, Abel Foullon, menzionò una «traduzione ch'io già feci di Vitruvio in questa nostra lingua francese [...] per poter conoscere e usare dei motti de' quali si servono ordinariamente i muratori et altri artefici nell'arti et opere loro»⁷. Nel decennio successivo l'architetto Philibert Delorme, ne *Le premier tome de l'architecture* (1567), ammise l'urgenza

nuz en l'edifice de Salamanque... i'ay retiré des oeuvres des antiques qui ont largement escript en la science d'architecture ce petit dialogue»).

⁴ Nella descrizione dell'entrata di Enrico II a Parigi l'autore affermava che la lingua francese «par avant estoit assez champestre; mais au moyen de bons ars et sciences qui luy ont esté communiquez par la dilligence de ce bon Roy [*scil.* il defunto Francesco I], non jamais assez lovable, elle s'est tant enrichie de termes propres et significatifs que mainenant luy est loisible de dire tout ce que bon luy semble, en quelque matier que ce soit, aussi naïvement que aucunes des modernes» (*Registres* 1883-1886, III, p. 170). Ancora nel 1551, in occasione dell'evento ufficiale dell'entrata trionfale del re a Rouen, l'anonimo estensore del libretto celebrativo non mancò di accusare le carenze di una lingua così «destituée de termes propres», dichiarandosi quindi costretto a stendere un velo di silenzio su quanto solo le illustrazioni a stampa (definite come «l'umbre de la peinture») avrebbero potuto chiaramente lasciare intendere (cfr. *Triomphe de Henri* 1551, c. K2r).

⁵ Per cui si rinvia a LEBÈGUE 1955, p. 117.

⁶ ALBERTI/MARTIN 1553, s.i.p. Su Denis Sauvage si veda, di recente, SIMONIN 1999, pp. 33-42.

⁷ Il trattato di Abel Foullon, *Usage et description de l'holomètre pour sçavoir mesurer toutes choses qui sont sous l'estandue de l'oeil* (Paris, 1555) fu tradotto in italiano e pubblicato a Venezia nel 1564 (se ne conserva il manoscritto, da cui è tratto il passo testé citato, intitolato *Descrittione dell'holometro, per sapere misurare tutte le cose che si possono vedere con l'occhio, così in lunghezza et larghezza, come in altezza e profondità, necessario a quelli che vogliono prontamente et senza alcuna suppositione aritmetica saper le distanze de' luoghi, misurar la terra e far carte topografiche*, conservato alla Biblioteca Marciana, cl. it., IV, cod. 174 [=5382]). Bibliografia sul Foullon: POLENI 1739, I, pp. 87-88; ROY 1909, p. 15; MIROT 1920, p. 61; GRODECKI 1985-1986, II, p. 22; ZERNER 1996, p. 281; OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte* 2001, pp. CIV-CV e CXXXVIII n.

dei volgarizzamenti, di fronte all'estrema povertà del francese nei riguardi dell'architettura («nostre langue François en l'explication de plusieurs choses est si pauvre et sterile, que nous n'avons mots qui les puissent représenter proprement, si nous n'usurpons le langage et mot estrange, ou bien que nous usions de quelque longue circonlocution»⁸). Poco dopo, nel 1572, a favore della medesima istanza culturale – che era indirizzata, programmaticamente, a colmare il dislivello tra letteratura e tecnica – Pierre de Ronsard, nella prefazione della *Franciade*, avrebbe esortato la propria «brigata» a rivalutare i linguaggi tecnici («tu les chercheras des artisans de fer et des veneurs, comme Homere, pescheurs, architectes, massons, et brief de tous mestiers dont la nature honore les hommes»⁹). Nel 1578 Blaise de Vigenère, impegnato nella traduzione dal greco dello sterminato commento a Filostrato, si sarebbe fatto paladino del medesimo programma del Martin:

Mais pource que ce sont tous mots propres, la plus part tirez des arts mecaniques, des sciences, disciplines, professions et mestiers, sont ils dependents et en particulier affectez à iceux, il faut estre plus que mediocrement instruit en l'usage et notice de beaucoup de choses, pour rendre et exprimer comme il faut ce qu'il [*scil.* Filostrato] dit¹⁰.

Quello stesso anno, Guy le Fèvre de la Boderie non mancava nella *Galliade* di elogiare, tra gli architetti e i teorici di architettura del Cinquecento (tra cui nominava Alberti, Serlio, Philandrier, Goujon, Lescot, Cousin, Delorme), proprio Jean Martin («et toy, laborieux et propre Ian Martin, qui cest art illustrant as avec illustrée nostre langue des mots de l'art mesme accoustrée»¹¹). Ancora nel 1605, nell'*Art poétique français* di Jean Vauquelin de la Fresnaye, si sarebbe riservato un omaggio al Martin, «qui nostre langue a faite propre pour exprimer Vitruve l'architecte...»¹²: il secolo che si apriva avrebbe quindi ereditato le medesime preoccupazioni aggiornandole sui più attuali dibattiti figurativi; ancora non sorprende ritrovarne più in là gli echi nelle pagi-

⁸ DELORME/PÉROUSE DE MONTCLOS 1988, c. 136v.

⁹ In RONSARD/LAUMONIER 1914-1976, XVI.

¹⁰ VIGENÈRE 1578/GRAZIANI 1995, p. 8.

¹¹ LE FÈVRE DE LA BODERIE 1578, c. 41r. Il modello culturale additato dallo scrittore è, naturalmente, quello toscano: «Et les Toscans encor, le grand Leon Albert/ d'entendement fecond et de la main expert,/ Sangal, Bramant, D'Urbain, Mantegne, et Michel-Ange/ qui logea dans son chef par un miracle estrange/ Phidias, Polyclète et Apelle divin,/ menant d'ouvriere main ciseau, pinceau, burin» (c. 41v).

¹² Citato in DELACOURCELLE 1945, p. 98. Osservazioni sull'*Art poétique* in CORDELLIER 1989, pp. 34, 40 e *passim*.

ne di André Félibien, a proposito della necessità di studiare i termini tecnici impiegati dagli «ouvriers» contemporanei¹³.

Così, mentre in Italia maturava - in parallelo con l'iniziativa albertiana di Cosimo Bartoli - l'esperienza straordinaria del Vasari, consapevole della propria scrittura «incolta» e «naturale» da opporre a quella letteraria¹⁴, i lessicografi francesi salutavano l'esordio, nei testi a stampa, di vocaboli tecnici derivanti dall'uso di bottega tardo-medievale. Una verifica sui principali dizionari di quegli anni (Budé, Estienne, Nicot) farà comprendere, nella sua vasta portata, un'esigenza che all'epoca fu tra le più attuali e discusse e sulla quale occorre richiamare l'attenzione degli storici dell'arte: l'esigenza cioè di fissare, sull'esempio del latino e del greco, le possibilità espressive del volgare francese nei confronti delle arti figurative.

Il *Lexicon graeco-latinum* di Guillaume Budé conobbe una fortuna strepitosa in tutta l'Europa, con le sue innumerevoli edizioni rivedute e ampliate. Lo stesso può dirsi per il *Thesaurus linguae Latinae* di Robert Estienne, figura di grande editore-umanista la cui produzione non tarderà a fornire riprove assai significative anche rispetto alle arti del disegno. Compilatore del *Thesaurus monolingue* (1531, 1536, 1543), del *Dictionarium latinogallicum* (1538, 1546, 1552) e del *Dictionnaire françois latin* (1539, 1549, 1564)¹⁵, l'Estienne approntò i primi lessici che disponessero in parallelo le due lingue, allo scopo di precisare significati e conferire una patente, per così dire, letteraria ai corrispondenti vocaboli volgari; questi ultimi, infatti, venivano nel dizionario ricondotti a nobilitanti matrici classiche ovvero, nel campo delle arti, a matrici perlopiù vitruviane e pliniane.

In tal senso, quello architettonico fu senza dubbio l'ambito più pre-

¹³ FÉLIBIEN 1676, nella «Préface», s.i.p.; tale necessità dipendeva dal fatto che spesso gli artisti «font le contraire de ce que l'on souhaite, c'est qu'ils parlent un langage que l'on n'entend pas». Félibien approntò dunque un *Dictionnaire* per il quale gli fu necessario «entrer dans leurs boutiques, visiter leurs ateliers, considerer leurs machines et leurs outiles et les consulter sur leurs divers usages et souvent s'eclaircir avec eux sur des noms differents qu'ils donnent à une mesme chose... Car si dans les arts, dont il est parlé icy, il y a plusieurs mots qui tirent leur origine du grec, du latin, ou de quelques autres langues estrangeres, il y en a bien davantage qui sont tout à fait françois, et qui mesme sont formez par les ouvriers et apportez de differents pays».

¹⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 4-5 (Torrentiniana). Si veda in proposito BAROCCHI 1996, pp. 26 ss.

¹⁵ Per un'ampia bibliografia si rimanda a WOOLDRIDGE 1997. Cfr. NICOT 1584, dall'epistola dedicatoria, s.i.p.: «Le defunct Robert Estienne... peut estre dict avoir esté le premier qui a faict que la France pour ce regard ne cede à aulcune autre nation...».

cocemente coinvolto nell'iniziativa degli umanisti; i pochi esempi qui di seguito riportati bastino, in proposito, a rendere l'idea del ruolo giocato dall'eredità linguistica nazionale rispetto all'assimilazione dei moderni apporti culturali. Sconosciuto all'italiano contemporaneo, ma destinato ad imperitura fortuna francese¹⁶, il tecnicismo «arc-boutant» (arco rampante), fu impiegato da Philibert Delorme in riferimento a quel sistema costruttivo che – come egli stesso non mancò di precisare – già gli «ouvriers» cinquecenteschi giudicavano, nella piena consapevolezza della tradizione, una «mode française»¹⁷. Delorme non faceva allora che acquisire una chiara nozione delle specificità dell'*opus Francigenum*, constatando al tempo stesso l'insufficienza del vocabolario vitruviano e italiano rispetto a simili specificità nazionali. Tale insufficienza risaltava in effetti nel *Dictionnaire françois latin*, dove ad «arc-boutant» venivano fatti corrispondere, sulla scia della traduzione albertiana di Martin (1553), i vocaboli latini «anteris» ed «erisma», che erano invero di significato non proprio combaciante; il confronto, però, con i precedenti classici non faceva che elevare a nuova dignità la stessa tradizione gotica¹⁸.

Altro esempio. «Pillier», anch'esso un tecnicismo d'origine medievale, più volte adoperato da Gilles Corrozet nelle sue descrizioni architettoniche (segnatamente a proposito della facciata di Notre-Dame di Parigi), fece la sua comparsa nel *Dictionnaire* dell'Estienne per rendere, in modo approssimativo, l'espressione vitruviana «pila obnitens»¹⁹. Si ricordi che il poligrafo e storico Corrozet – il quale per primo ebbe il merito di ripercorrere una vera e propria storia monumentale di Parigi a riprova delle glorie del passato dinastico – nel descrivere alcune delle imprese architettoniche dovute ai massimi sovrani costruttori, da San Luigi a Filippo il Bello e Carlo V il Saggio, fino a Francesco I ed Enrico

¹⁶ Cfr. *Le Grand Robert* 1988, I, p. 512.

¹⁷ DELORME/PÉROUSE DE MONTCLOS 1988, c. 107 del libro IV; FÉLIBIEN 1676, alla voce; cfr. anche ALBERTI/MARTIN 1553, c. 13v («arboutans, contrefors ou espalliers»).

¹⁸ Sull'acquisita consapevolezza delle specificità del gotico come stile nazionale si rimanda a OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte* 2001, cap. II.

¹⁹ ESTIENNE 1549, p. 458, dove «pilier» è tradotto con «pila, columna, stela», con i seguenti esempi: «Piliers ou iambes de pierres, pilæ lapideæ. Garni de piliers, columnatus. Ung patin de pilier, stylobates, stereobates. Piliers boutans, pilæ obnitentes, anterides, erismæ. Budæus ex Vitruvio» (la fonte classica è mediata dall'importante opera esegetica di Budé, le *Annotationes in pandectas*, sulle quali vedi *infra*). Il termine «pilotis» corrisponde, secondo Robert Estienne, a «palatio», «sublica», «fistuca», (ESTIENNE 1549, p. 459). Cfr. anche DELORME/PÉROUSE DE MONTCLOS 1988, p. 49 (II libro).

Il, dovette servirsi, quasi scusandosene di fronte ai letterati, del parere dei tecnici («le iugement des architectes») pure nell'aggettivazione qualitativa delle fabbriche. Così a proposito della Sainte-Chapelle²⁰, «arditezza» strutturale, «fragilità» e «delicatezza» contrastavano con la solidità e compattezza riscontrate nelle più antiche fabbriche medievali – oggi comunemente definite romaniche – e, anzi, denotavano in senso positivo una nuova fase del gotico, quella oggi definita «raggiante» (per contro, l'italiano Vasari ne avrebbe interpretato gli aspetti nel senso di una condannata irrazionalità costruttiva²¹).

Già questi esempi basterebbero a rendere evidente un fatto: tanto interesse da parte dei letterati francesi di metà Cinquecento – in anni di forti aspirazioni nazionali – per il lessico ereditato dagli «ouvriers» fu conseguenza di una rinnovata attenzione per la letteratura del mondo antico, ricca com'era di oscuri «vocabula ex artis propria necessitate concepta»²²; i volgarizzamenti dal latino imposero al tempo stesso il recupero di una tradizione tecnica nazionale, in certi casi «vitruvianizzandola», per così dire, ovvero «francesizzando» Vitruvio. Si intendeva rispondere, evidentemente, alla sollecitazione offerta dalla contemporanea iniziativa di Cosimo I de' Medici il quale, istituendo l'Accademia Fiorentina (1541), aveva promosso la traduzione dei principali testi scientifici antichi²³; tanto è vero che lo stesso Jean Martin non tradusse l'Alberti direttamente dal testo latino, bensì prendendo a modello il volgarizzamento italiano di Cosimo Bartoli, che di quell'accademia era stato il principale animatore²⁴.

²⁰ CORROZET 1561, cc. 70v-71r: «laquelle selon le iugement des architectes est l'ouvrage le plus hardy de deça les monts: car elle contient deux parfaicts bastiments d'églises, une chapelle dessouz, et une dessus, en laquelle n'y a une seule colonne ny appuy, sinon celles qui environnent et font l'edifice, qui sont si hautes et droictes, qu'il semble (avec ce qu'elles sont menues et deliées) que l'edifice ne pourroit endurer la moindre iniure du ciel».

²¹ OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte* 2001, pp. LXI-LXII. Per un panoramico esame della fortuna dell'architettura in rapporto al mito del «Rex artifex», *ibidem*, pp. XXXVss.

²² VITRUVIO, *De arch., praef.*, 2.

²³ NENCIONI 1995, pp. 18-19.

²⁴ Cfr. M. CARPO, *Les problèmes de la traduction du De re aedificatoria d'Alberti (1553)*, in Jean Martin 1999, pp. 126-133. In campo architettonico, del resto, l'auspicato avvicinamento tra le competenze dei tecnici e quelle dei letterati, quindi il confronto tra i problemi lessicali e quelli storici, trovavano un precedente immediato nel programma del linguista Claudio Tolomei (che pure cercò il sostegno di Francesco I di Valois), allorché si pose per la prima volta la necessità di riformare il vocabolario.

Il cammino così intrapreso, all'insegna di un «parallelo» *ante litteram* tra antichi e moderni, avrebbe condotto i francesi a dichiararsi, dal Cinquecento in poi, «nostri fratelli in latinità», ma sempre sul filo del confronto con un passato dinastico di cui si iniziava finalmente a percepire la distanza «storica» rispetto al «moderno» presente. La via verso il cosiddetto classicismo del *Grand Siècle* era dunque aperta.

Intanto, la fruizione degli oggetti d'arte entrava sempre di più nelle consuetudini della corte.

Lo scarto tra l'ampia affermazione della trattatistica d'architettura da un lato, e dall'altro la fortuna ancora eminentemente letteraria della statuaria antica, della pittura (anche nel ritratto e nell'emblema), della numismatica, finanche delle pietre dure, rispecchiava sì una sensibile carenza lessicale, a riprova del netto ritardo rispetto all'Italia. Tuttavia i numerosi artisti fatti venire dalla Penisola e incaricati di decorare quello straordinario castello-biblioteca del re, in mezzo alle fredde selve bellifontane, presero a esibire progetti su progetti, disegni su disegni, a discutere soluzioni di architetture, a concordare programmi di abbellimento; non facevano così che diffondere, in definitiva, un vocabolario nuovo. Un esame di termini e di concetti che proprio allora iniziarono a circolare negli ambienti più colti del regno – relativamente alle tecniche del disegno, agli espedienti del chiaroscuro, del rilievo, dello scorcio, della correzione ottica, ai temi del paragone – consentirà nei prossimi capitoli di conoscere quali fasi di progressivo cambiamento stesse attraversando la cultura francese, sia in rapporto alle frequenti iniziative editoriali, sia in concomitanza con le nuove consuetudini del collezionismo, le quali stavano imponendo modi fino a quel momento totalmente inusuali di valorizzazione e di apprezzamento delle opere d'arte.

A tale riguardo, i disegni – conservatisi in grande quantità – offrono un campo di indagine particolarmente attraente, in relazione a quelle fasi progettuali che venivano all'epoca fatte oggetto di accese discussioni, nelle quali finivano per essere coinvolti sia i committenti che i letterati.

Nonostante la sua pressoché ininterrotta fortuna collezionistica, e quindi critica, dal Seicento in poi, la produzione dei disegni francesi non è stata esaurientemente esaminata in rapporto al contesto della cultura umanistica e letteraria tra i regni di Francesco I ed Enrico II, ovvero in rapporto ai modi di fruizione e alle attitudini descrittive del tempo. L'estrema scarsità di informazioni documentarie su Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e Nicolò dell'Abate, sui rispettivi legami

con estimatori e collezionisti francesi (Francesco I, il Montmorency, i Guisa, Ippolito d'Este, Caterina de' Medici...), ha impedito per lungo tempo di focalizzare appieno le importanti conseguenze del fenomeno, estremamente nuovo, dell'ascesa sociale dei pittori. La recente edizione del *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1535-1553)* ci ha reso non poche testimonianze sulle consuetudini del tempo; solo ultimamente si è iniziato a chiarire il ruolo del Bologna a corte fin dal momento in cui, alla morte di Rosso Fiorentino, l'artista si fece carico di divulgare il linguaggio dell'arte antica, rispondendo alla richiesta di modi figurativi meno soggettivi, più documentati, riveditando con nuova consapevolezza sugli insegnamenti di Giulio Romano, quindi sulla tradizione pittorica italiana²⁵. Tale divulgazione avrebbe conosciuto un'incidenza assai larga sugli aspetti diversi del costume; essa avrebbe suscitato approvazioni e adesioni da parte degli osservatori e dei descrittori contemporanei, soprattutto di quelli italiani, che erano maggiormente disponibili ad apprezzare tanta versatilità nelle tecniche artistiche, dal disegno – che diventava sempre più valido strumento dimostrativo e di comunicazione – all'affresco, dall'architettura alla scultura, dall'incisione fino alla confezione di maschere carnevalesche.

Le novità che ne derivarono si dovettero riflettere sulla lingua, la cui variabilità s'intende qui assumere quale spia di tante suggestioni che – in senso propriamente classicista – avrebbero non molto più tardi determinato la nascita della cosiddetta critica d'arte francese.

A dimostrazione di ciò, sarà opportuno esaminare il contemporaneo evolversi di alcuni fenomeni strettamente connessi tra loro – le cui radici affondano in pieno XVI secolo – che attualmente si conoscono solo nelle fasi più avanzate: il diletterantismo grafico, il collezionismo, la fortuna del *cabinet* e dell'illustrazione antiquaria.

Nei capitoli che seguono verrà quindi proposto un esame delle tecniche del disegno adoperate dal Primaticcio nel corso della sua lunga attività (carbone, matita nera, sanguigna, penna e lavis) in rapporto ai generi (studi, schizzi, modelli) e ai loro usi, quindi alle rispettive implicazioni teoriche secondo quanto è possibile dedurre dal relativo lessico contemporaneo (attestato sia in documenti d'archivio, sia nelle fonti a stampa, reperite anche grazie all'ausilio dei dizionari cinquecenteschi). Si cercherà con tutto ciò di documentare la lenta ascesa, per così dire,

²⁵ Cfr. OCCHIPINTI, *Un disegno del Primaticcio* 2001; *Idem, Primaticcio e l'antico* 2001, pp. 31-63.

del linguaggio delle botteghe, alla quale si accompagnò, insieme alla raggiunta consapevolezza delle possibilità espressive delle tecniche grafiche, l'affermazione di concetti figurativi fondamentali che diverranno moneta corrente nella letteratura seicentesca.

Oltre al disegno, dovrà essere considerata l'arte della stampa, che a Fontainebleau conobbe un momento di grande fioritura («gravure», non a caso, proprio nel XVI secolo acquistò la terminazione in *-ure* che la assimilava e l'affratellava alle altre arti²⁶). Come si tenterà di dimostrare, la fortuna dell'incisione, nella trasposizione di linguaggio che essa comportava, era strettamente legata all'imporsi di nuove attitudini percettive ed interpretative che spingevano gli artisti, in anticipo rispetto ai letterati, a valorizzare certi aspetti dell'arte classica: il modo in cui, per esempio, i disegni di Primaticcio traducevano la scultura, secondo accorgimenti tecnici miranti alla resa di effetti illustrativi e dimostrativi, sarà l'indizio di una disponibilità cognitiva e di precisi intenti quali poi finiranno per orientare la contemporanea trattatistica antiquaria, che allora iniziava a servirsi dei primi corredi di immagini (Baïf, Rouillé, Du Choul, Simeoni). Lo stesso potrebbe dirsi – di riflesso – per la traduzione a stampa di opere famose come il *Giudizio Universale* di Michelangelo, oppure delle invenzioni di Giulio Romano, tutte di larga fortuna internazionale.

Il fenomeno ritardatario del collezionismo grafico consentirà infine di verificare gli emergenti gusti figurativi dell'epoca: esso riguardò specialmente la produzione incisoria, e risentì dei prevalenti interessi per la «storia» e l'«invenzione»; soltanto nel secolo successivo si sarebbe imposta la consuetudine del *cabinet des dessins*, quale luogo d'elezione di qualità e di scuole, destinato a fortuna intramontabile - ambiente di cui dovranno essere rintracciate le lontane profonde radici cinquecentesche.

Parigi - Roma, luglio 2002.

²⁶ REY 1998, I, p. 1633.