

GIULIA BRUSORI

Per una revisione della cronologia dei disegni francesi di Nicolò dell'Abate: «L'Amore sulla mezzaluna» della Biblioteca Ambrosiana e il «Bacco» del Louvre

ABSTRACT

L'articolo prende in esame due disegni di Nicolò dell'Abate (Modena, 1509? – Parigi, 1571), ovvero *L'Amore sulla mezzaluna* della Biblioteca Ambrosiana e il *Bacco* del Louvre, eseguiti durante il periodo di attività dell'artista in Francia (1552-1571), la cui analisi iconografica e stilistica, affiancata alla scoperta di nuovi documenti archivistici, ha portato ad un riesame della cronologia dei disegni francesi del maestro. I due fogli sono stati datati dalla critica, su basi stilistiche, all'ultimo decennio di carriera di Nicolò (1560-1570): tuttavia, la presenza del *croissant de lune*, emblema di Enrico II, nel foglio dell'Ambrosiana, segnala la necessità di retrodatarlo a prima del 10 luglio 1559, momento della prematura scomparsa del sovrano, mentre l'analisi della maniera espressa nei due fogli induce a una rivalutazione dello sviluppo del *modus operandi* abbatiano verificatosi presso la corte francese, sostenuta dalla recente scoperta di due documenti notarili dell'Archivio di Stato di Bologna.

PAROLE CHIAVE: Nicolò dell'Abate; Francia; disegno; Amore; Bacco; croissant; lune; Enrico II; Béguin; Oberhuber; Biblioteca Ambrosiana; Louvre; donec; totum; impleat; orbem; Modena; Parigi; Fontainebleau; Diana; Diane; Poitiers; Valentinois.

For a revision of the chronology of Nicolò dell'Abate's French drawings: «Cupid on the crescent» of the Biblioteca Ambrosiana and «Bacchus» of the Louvre

ABSTRACT

The article examines two drawings by Nicolò dell'Abate (Modena, 1509? – Paris, 1571), representing *Cupid on the crescent* and *Bacchus*, preserved in the Biblioteca Ambrosiana in Milan and in the Louvre Museum, executed during the artist's period of activity in France (1552-1571). Their iconographic and stylistic analysis, coupled with the discovery of new archival documents, led to a review of the chronology of the master's French drawings. The two sheets were dated on stylistic basis to the last decade of Nicolò's career (1560-1570): however, the presence of the *croissant de lune*, emblem of Henry II, in the Ambrosiana's drawing, signals the need to backdate it before 10th July 1559, at the time of the death of the sovereign, while the analysis of the style expressed in the two drawings leads to a reassessment of the development of the artist's *modus operandi* at the French court, supported by the recent discovery of two notarial documents in the State Archives of Bologna.

KEYWORDS: Nicolò dell'Abate; France; french court; drawing; Cupid; Bacchus; croissant; Lune; Henri II; Béguin; Oberhuber; Ambrosiana Library; Louvre; donec; totum; impleat; orbem; Modena; Paris; Fontainebleau; Diana; Diane; Poitiers; Valentinois.

La carriera artistica di Nicolò dell'Abate (Modena, 1509 o 1512 – Parigi o Fontainebleau, 1571), sviluppatasi in un arco di quarant'anni equamente divisi fra l'Italia e la Francia¹, ha suscitato l'interesse di molti storici dell'arte, che hanno dedicato i loro studi alla ricostruzione della sua

¹ La documentazione sull'attività di Nicolò dell'Abate è piuttosto lacunosa: le fonti modenesi divergono sulla data di nascita, che è contesa fra il 1509, suggerito da Forciroli, e il 1512, affermato da Lancillotti, anche se attualmente la critica privilegia la prima data. Si vedano FRANCESCO FORCIROLI, *Vite dei modenesi illustri*, a cura di Sonia Cavicchioli, Modena, Aedes Muratoriana, 2007, p. 161; TOMMASINO DE' BIANCHI, detto Lancillotti, *Cronaca Modenese*, vol. XI, a cura di Luigi Lodi, Parma, Fiaccadori, 1881, p. 233; SYLVIE BÉGUIN, "... In lode di Nicolò", in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau*, a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 15-25.

sfaccettata attività², attratti dal grande talento artistico e disegnativo di questo straordinario pittore, oggi testimoniato in minima parte a causa delle innumerevoli perdite di sue opere, specialmente affreschi³.

Fra tutti, Sylvie Béguin fu la pioniera delle ricerche sulla grafica dell'artista, specialmente per quanto concerne il periodo francese (1552-1571), poiché tentò la prima ricostruzione di una cronologia dei suoi disegni nonostante la pressoché totale inesistenza di documentazione d'archivio, in special modo riguardante Fontainebleau e l'attività d'oltralpe⁴. In particolare, la Béguin individuò un'evoluzione dello stile grafico abbatiano da una sostanziale *souplesse*, eleganza, armonia e "sprezzatura" di matrice emiliana, tratta dagli esempi di Dosso, Parmigianino e Correggio, particolarmente visibile nei fogli degli anni '50, verso un classicismo più potente e tornito di stampo michelangiolesco, trasmessogli in primis da Francesco Primaticcio, oltre che dal passaggio in Francia di Francesco Salviati nel 1556-1557⁵, che si esplica nei fogli degli anni 1560-1570⁶.

Pur mantenendo la validità delle affermazioni della studiosa francese, l'individuazione di un disegno inedito dell'artista modenese, di pregevole qualità e iconograficamente interessante, rintracciato nelle collezioni della Biblioteca Ambrosiana per primo da Konrad Oberhuber nel 1968, ma mai preso in considerazione dalla critica, così come la scoperta di nuovi documenti presso l'Archivio di Stato di Bologna consentono di operare un generale ripensamento delle cronologia dei fogli francesi di Nicolò.

L'Amore sulla mezzaluna della Biblioteca Ambrosiana (fig. 1) è stato, come si diceva, scoperto in prima istanza da Konrad Oberhuber che lo attribuì a ragione a Nicolò dell'Abate; l'intuizione fu

² Si veda *Nicolò dell'Abate. Storie cit.*, con bibliografia precedente.

³ Si pensi solamente, a titolo di esempio, alla totale distruzione del fregio con storie della *Res Publica* romana del salone di Palazzo Torfanini a Bologna, le cui scene sono oggi fortunatamente testimoniate dalle incisioni di Venturi, e alla perdita di una buona parte degli affreschi del camerino, raffiguranti la storia di Ruggiero tratta dall'Orlando Furioso di Ariosto. Sull'argomento, si vedano S. BÉGUIN, *Storie di Tarquinio il Superbo*, in *Nicolò dell'Abate. Storie cit.*, p. 335, n° 112; ERIKA LANGMUIR, *Arma virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXIX, 1976, p. 153, nota 11; LIDIA RIGHI GUERZONI, *L'Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano dal celebre Pittore Niccolò Abati con vari intermezzi, il tutto rappresentato in disegni imitati dall'originale dal signor Giuseppe Guizzardi bolognese Accademico pontificio, incisi dal fu signor Antonio Gajani bolognese professor d'incisione nella R. accademia delle belle Arti di Modena*, in *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 398-400, n° 184; S. CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 101-115; S. CAVICCHIOLI, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Minerva Edizioni, Argelato 2008, pp. 45-55.

⁴ Per ciò che concerne la bibliografia dedicata all'attività francese di Nicolò, si vedano: S. BÉGUIN, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1960; S. BÉGUIN, *Niccolò dell'Abate en France*, «Art de France», 2, 1962, pp. 112-145; SYLVIE BÉGUIN, BELLA BESSARD, *L'Hôtel du Faur dit Torpanne*, «Revue de l'Art», 1-2, 1968, pp. 39-56; *Nicolò dell'Abate*, a cura di Sylvie Béguin, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Alfa, 1969; S. BÉGUIN, *Un peintre italien à la Cour de France: Nicolo dell'Abate*, «Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon», 1970/72, pp. 53-55; S. BÉGUIN, *La galerie du connetable de Montmorency à l'hôtel de la rue Sainte-Avoye: le decor de Nicolo dell'Abate*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1977/79, pp. 47-66; S. BÉGUIN, *Deux oeuvres de Nicolò dell'Abate au musée de Quimper*, «Revue du Louvre», 38, 1988, pp. 301-306; S. BÉGUIN, *In lode di Nicolo ...*, «L'oeil», 1969, 176/177, 3-11, 45; *L'École de Fontainebleau*, a cura di S. Béguin, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972; *Nicolò dell'Abate cit.*

⁵ L'artista, in queste breve periodo, fu al servizio del Cardinale di Lorena, Charles de Guise. Sull'argomento, si veda: *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, a cura di Catherine Monbeig Goguel, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano Electa, 1998, p. 26, con bibliografia precedente.

⁶ Si vedano: *Biblioteca di disegni, 12, Maestri Emiliani del secondo Cinquecento*, a cura di Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Firenze, Alinari, 1979, p. 23; GUILLAME KAZEROUNI, *Leda*, in *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 441-442, n° 231.



Fig. 1, Nicolò dell'Abate, *Amore sulla mezzaluna*, Milano, Biblioteca Ambrosiana. ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana

confermata e trascritta poi da Antonia Farchetti (1970) e da Pietro Nurchi (1976) negli inventari della Biblioteca⁷. Il foglio, che raffigura Amore, armato di arco e faretra, accovacciato su una grande mezzaluna in un prato⁸, fu datato dallo stesso Oberhuber, sulla scia degli studi di Sylvie Béguin, agli anni 1560-1570 su basi stilistiche, in ragione dell'evoluzione, rispetto ai fogli dei primi anni '50, verso le forme fortemente auliche e al contempo romaneggianti che sono tipiche della visione classica del Primaticcio⁹: nel disegno si può proprio osservare una trasformazione delle forme, rese più asciutte tramite l'uso di un tratto più sottile e netto di penna, ripassato solamente da leggeri tocchi di acquerello, talvolta di bistro, per enfatizzare i contorni.

Al contempo, è percepibile un più forte rilievo delle corporature e un restringersi dell'incorniciatura intorno a figure più espanse imputabili all'influenza dell'opera di Michelangelo, dai cui disegni, che

⁷ Si rimanda al catalogo online della Collezione di disegni dell'Ambrosiana, l'unico database sul quale si possono trovare delle informazioni in proposito: <https://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/46f104303>

⁸ Tecnica: penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, rialzi di biacca (parzialmente ossidata), tracce di matita nera su carta con un taglio verticale al centro. Alcuni strappi in alto a destra, reintegrati sull'arco. Timbro dell'Ambrosiana nell'angolo inferiore destro. Scritta sul montaggio: "NICCOLO DELL'ABATE / K. OBERHUBER". Inv. F 273 inf. n. 32; 374 x 385 mm.

⁹ Si osservino, ad esempio, gli studi per la cappella di Fleury-en-Bière (Louvre, inv. 5828, 5842, 5837, 5843) o per gli smalti della Sainte Chapelle (École des Beaux-Arts, inv. EBA n. 2, Abate).

circolavano a Fontainebleau, e dalla cui Leda, presente da tempo nelle collezioni di Francesco I¹⁰, Nicolò trasse ispirazione per una delle sue composizioni¹¹.

Sebbene queste considerazioni siano assolutamente condivisibili, occorre riflettere sulla corretta ubicazione temporale del foglio in esame tramite l'attenta osservazione dell'iconografia: il *croissant de lune*, raffigurato con una certa predominanza in primo piano, altro non è che l'emblema principale di Enrico II che, unito con il motto *Donec totum impleat orbem*, va a formare la sua polisemica impresa¹². Bisogna pertanto considerare il foglio come un progetto per un'opera voluta da Enrico e, di conseguenza, anticipare la datazione almeno a prima del 10 luglio 1559, data della dipartita del sovrano a seguito di una grave ferita all'occhio rimediata durante un torneo alle Tournelles.

L'unione della mezzaluna con Amore dotato dei suoi consueti attributi induce al naturale collegamento con la favorita del re, Diane de Poitiers, cui Enrico rimase fortemente legato per tutto il corso della sua vita¹³. *Mamye*, come la chiama più volte il sovrano nelle sue lettere, costruì attentamente la propria immagine di donna moralmente irreprensibile: vedova a 32 anni di Luis de Brézé, gran siniscalco di Francia, scelse di indossare sempre abiti vedovili bianchi e neri a ricordo dell'instinguibile lutto e, inoltre, identificò la propria persona con la dea Diana, cacciatrice e casta,

¹⁰ Antonio Mini portò in Francia anche il cartone preparatorio di mano di Michelangelo, che confluì nella ricca collezione di Francesco I insieme alla tavola; oggi sia il quadro che il cartone originali sono andati perduti, ma la composizione è ancora nota grazie alla copia disegnata che ne fece Rosso Fiorentino intorno al 1530, attualmente conservata alla Royal Academy of Arts, alla replica dipinta di artista anonimo della National Gallery di Londra, e a un'incisione di Cornelis Bos, ora alla Bibliothèque Nationale de France. A questo proposito, si vedano: GIORGIO VASARI, *Le vite*, ed. 1550 a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi Editore, p. 941; G. VASARI, *Le vite*, ed. 1568 integrale a cura di Maurizio Marini, Roma, Grandi Tascabili Economici, pp. 1226-1227. CASSIANO DAL POZZO, *Journal*, 1625, in EUGENE MUNTZ, EM. MOLINER, *Le chateau de Fontainebleau an XVIIe siècle d'après des documents inédits*, in «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France», t. XII, 1886, pp. 17-19; JANET COX-REARICK, *The collection of Francis I. Royal treasures*, Antwerp-New York, Fonds Mercator-H.N. Abrams, 1996, pp. 237-242, 276-277; SYLVIE BEGUIN, «Trésor des merveilles»: la collection des peintures italiennes de François I, in *De l'Italie à Chambord, François I. La chevauchée des princes français*, a cura di Catherine Arminjon, Monique Chatenet, catalogo della mostra (Château de Chambord, 7 luglio-7 ottobre 2004), Paris, Fondation de la Chasse et de la Nature-Somogy, 2004, pp. 63-79.

¹¹ Si veda il foglio raffigurante la *Leda* del Louvre, inv. 5852, e la serie di disegni con dei e figure allegoriche ad essa collegati, conservati sempre nel museo francese, di cui si parlerà nella prosecuzione di questo stesso contributo. Cfr. *Maestri Emiliani* cit., p. 23; G. KAZEROUNI, *Leda*, in *Nicolò dell'Abate. Storie* cit., pp. 441-442, n° 231.

¹² «Fino a che non sarà piena [la luna]»; Enrico scelse il simbolo della mezzaluna crescente sin da quando era duca d'Orléans, riprendendo la linea del simbolismo dinastico della casata Valois-Angoulême; dopodiché, una volta salito al trono, l'emblema si caricò di un significato ulteriore, nello specifico l'aspirazione alla creazione di un nuovo impero unito sotto la corona di Francia, prima arma di difesa del papato. Si vedano, in proposito, THIERRY CREPIN-LEBLOND, *Sens et contresens de l'emblématique de Henri II*, in *Henri II et les arts*, a cura di Hervé Oursel, Julia Fritsch, actes du colloque international (Paris, École du Louvre, 1997), Paris, École du Louvre, 2003, pp. 77-92; LUISA CAPODIECI, *Medicaea Medeae. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Librairie Droz, 2011, pp. 160-162.

¹³ Si vedano le lettere indirizzate da Enrico a Diana di Poitiers negli anni 1547-1558, conservate alla Bibliothèque Nationale de France. Si veda Bibliothèque Nationale de France (d'ora in poi BnF), Département des Manuscrits, Fond Français 3143, foll. 2-6. Su Diana, si vedano: *Lettres Inédites de Diane de Poitiers*, a cura di Georges Guiffrey, Paris, Renouard, 1866, p. XXI; ANATOLE DE MONTAIGLON, *Diane de Poitiers et son goût pour les arts*, «Gazette des Beaux-Arts», febbraio 1879, p. 154; FRANÇOISE BARDON, *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963; MARIANA JENKINS, *The Imagery of the Henri II Wing of the Louvre*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 7, 1977, p. 95; ANDRÉ CHASTEL, *Diana di Poitiers: «L'eros della bellezza fredda»*, in *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 246-253.

che in quanto dea lunare annovera fra i suoi attributi fondamentali proprio il *croissant de lune*, la medesima immagine assunta a emblema da parte di Enrico II come indice del suo crescente potere¹⁴.

La scelta non fu chiaramente casuale, ma frutto di una studiata strategia di *imagery* atta a consolidare la propria posizione di grande importanza a corte: Diane/Diana, nel suo ruolo di dea della Luna, diventa lo strumento di mediazione fra il sole e la terra, ovvero fra il re e i propri sudditi, poiché l'impresa lunare adottata dallo stesso re si accresce sino a divenire piena e ad emulare il sole, accompagnata dal motto *Cum plena est fit aemula solis*¹⁵; non per niente, Diane riceveva gli ambasciatori prima che fossero ammessi a colloquio con il re¹⁶.

Un altro elemento fondamentale nella complessa *imagery* creata da Diane è proprio Amore, che si ritrova su una moneta coniata nel 1548 per celebrare la nomina di Diane a duchessa di Valentinois¹⁷, ove sul recto è raffigurato il suo profilo, mentre sul verso appare la figura della dea Diana cacciatrice che calpesta un ormai inerme Cupido riverso a terra. Il piccolo dio è in stretta relazione con la dea lunare poiché possiede i medesimi attributi, ovvero faretra, arco e frecce. Osserva Claudia Solacini, a proposito della moneta:

[...] Diane non è succube di Cupido, bensì usa l'astuzia per metterlo al proprio servizio. Come Cupido, la casta Diana possiede arco e frecce quali attributi simbolici, armi che alludono al gioco della seduzione e ben si prestano a sottili interpretazioni di carattere erotico. I poeti della Pléiade quali Pierre de Ronsard e Joachim Du Bellay assecondano con piacere l'idea che il potere si imponga attraverso l'amore, mai con la forza [...]¹⁸.

Il foglio dell'Ambrosiana sembra riflettere pienamente quest'ultima concezione dell'imposizione del potere attraverso l'amore, fortemente caldeggiato anche dai maggiori rappresentanti del gruppo poetico della Pléiade¹⁹.

Pertanto, la prova grafica si può ricondurre con una certa sicurezza alla prima fase francese di Nicolò, che coincide in parte con il regno di Enrico II (1547-1559)²⁰ e con la presenza, notevolmente

¹⁴ Si veda SHEILA FFOLIOT, *Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, «Art Journal», 48, 2, p. 139.

¹⁵ «Quando diventa piena uguaglia il sole». È Paolo Giovio a proporre questa variante per esprimere in maniera ancora più efficace l'aspirazione imperiale della corona francese e il suo ruolo di *difensor Ecclesiae*. Si veda PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1574, citato in L. CAPODIECI, *Medicae Medae* cit., p. 162, nota 23. Con l'avvento di Enrico II al trono, in Francia si sviluppa particolarmente la moda di farsi ritrarre in vesti mitologiche per esaltare la propria immagine pubblica, il ruolo politico e gli incarichi istituzionali, mentre per quanto riguarda le donne, tali ritratti hanno la funzione di mettere in rilievo le personali aspirazioni dell'effigiata, come nel caso di Diana. A questo proposito, si vedano: S. FFOLIOT, *Casting* cit., p. 140; OLIVIER POT, *Le mythe de Diane chez du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, «Albineana, Cahiers d'Aubigné», 14, 2002, *Le mythe de Diane en France au XVI siècle*, a cura di Jean-Raymond Fanlo, Marie-Dominique Legrand, pp. 57-80; CLAUDIA SOLACINI, *Miti ed eroi nella ritrattistica francese tra XVI e XVIII secolo*, tesi di dottorato, 2010, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, pp. 37-51; KATHLEEN WELLMAN, *Queens and Mistresses of Renaissance France*, London, Yale University Press, 2013, pp. 185-224; C. SOLACINI, *Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico*, «La Rivista di Engramma online», 150, ottobre 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3300

¹⁶ S. FFOLIOT, *Casting* cit., p. 142.

¹⁷ Si veda C. SOLACINI, *Le metamorfosi di Diane de Poitiers* cit.

¹⁸ C. SOLACINI, *Le metamorfosi di Diane de Poitiers* cit.

¹⁹ A. CHASTEL, *Diana di Poitiers* cit., pp. 248-249.

²⁰ Nicolò arrivò in Francia tra il maggio e il luglio 1552; si vedano LODOVICO VEDRIANI, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri*, ristampa anastatica dell'edizione in Modona per lo Soliani, 1662, Bologna, Forni, 1970, pp. 66-67; citato anche in CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice*, tomo I, ristampa anastatica dell'edizione in Bologna per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, London, Forgotten Books, 2018, p. 156; Tiraboschi specifica che Nicolò aveva quarant'anni al momento del suo trasferimento: GIROLAMO

influyente, di Diana di Poitiers a corte²¹, periodo nel quale il pittore modenese fu protagonista dei lavori nella *Salle de Bal* e nella Galleria di Ulisse. Dal punto di vista stilistico, si presentano tutti quegli elementi già messi in luce da Sylvie Béguin e dalla stessa ricondotti all'ultimo decennio di vita dell'artista, ovvero una generale tendenza alla sintesi delle forme date dal tratto di penna netto e continuo, espanso solamente da qualche tocco di acquerello marrone sulle ali, sulla testa e sul corpo di Amore, dato per intensificare i giochi di chiaro-scuro, insieme ai tocchi risolti di biacca che illuminano il dio bambino da sinistra. Vale la pena di osservare anche le piccole ali disegnate sull'arco a matita nera, facilmente distinguibili, che rivelano il primo pensiero dell'artista, poi modificato.

Il disegno, dunque, sembra essere un progetto per un'opera dedicata alla favorita, sebbene, al momento, non si sia riusciti a ricondurlo a nessun manufatto né decorazione particolare: appare improbabile che il disegno fosse destinato al cantiere di Anet, castello di proprietà di Diana, poiché i lavori vi si svolsero fra il 1547 e il 1553 per opera di un'équipe prevalentemente francese²². Date le esigue dimensioni del foglio, si potrebbe ritenere un modello per un'opera di arte applicata, come nel caso degli *Angeli con gli strumenti della Passione*, eseguiti da Nicolò nel 1552 per gli smalti della Sainte Chapelle, prodotti da Leonard Limosin²³.

Un'altra prova grafica interessante ai fini del nostro discorso è il *Bacco* del Louvre²⁴ (fig. 2), dove il dio dell'ebbrezza è raffigurato semi-sdraiato, rivolto di spalle rispetto all'osservatore, con il braccio sinistro che lo sostiene mentre il destro gli incornicia il volto di profilo, con la testa cinta da una corona di acini d'uva. Alle sue spalle un mantello volteggia come mosso dal vento, mentre ai suoi piedi tre bambini giocano fra loro e con due animali, dei quali il primo è visibile solamente di tergo, mentre in primissimo piano vediamo una brocca a terra, tagliata a metà dal limite del foglio, da cui esce il vino in maniera copiosa. Sullo sfondo si colgono alcune nubi in procinto di oscurare il cielo.

Il foglio va probabilmente ricondotto a una serie di disegni raffiguranti dei e figure allegoriche, nella quale rientra anche la *Leda* precedentemente menzionata, conservata al Louvre, sebbene non

TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, IV, Notizie degli artisti, Modena, Presso la Società Tipografica, 1786, p. 224.

²¹ Una volta deceduto il re, nel luglio 1559, Diana venne allontanata dalla corte dalla reggente, Caterina de' Medici, e trascorse il resto della propria esistenza nel castello di Anet, che Enrico II aveva fatto restaurare ed abbellire per lei. Si veda S. FFOLIOT, *Casting* cit., p. 140; K. WELLMAN, *Queens and Mistresses* cit., p. 214.

²² Vi intervenne anche Francesco Primaticcio, seppur in maniera indiretta, per il progetto di alcune vetrate; si vedano: *Primaticcio: maître de Fontainebleau*, a cura di Dominique Cordellier, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004-3 gennaio 2005), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 360-366; *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, a cura di Dominique Cordellier, Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo e del Podestà, 30 gennaio-10 aprile 2005), Milano, 5 Continents Editions, 2005, pp. 227-231; FRÉDÉRIC HUEBER, *Antoine Caron: peintre de ville, peintre de cour (1521-1599)*, Rennes, Rabelais 2018; sull'iconografia delle decorazioni del castello, si veda anche A. CHASTEL, *Diana di Poitiers* cit., pp. 246-253.

²³ Sull'argomento, si veda: G. KAZEROUNI, *Angeli con gli strumenti della Passione*, in *Nicolò dell'Abate. Storie* cit., pp. 437-439, n° 226, con bibliografia precedente. Vi è un arazzo conservato al Mobilier National di Parigi, tessuto fra 1566 e 1585 per Claude de la Châtre, governatore di Berry e maresciallo di Francia, che nella cornice esterna presenta due amorini molto simili a quello rappresentato nel disegno dell'Ambrosiana, sebbene privi dell'attributo della mezzaluna; che il disegno sia stato d'ispirazione, anche se solo in parte, per questi motivi? Si vedano: *Le XVI siècle européen: tapisseries*, a cura di Germain Viatte, catalogo della mostra (Paris, Mobilier National, ottobre 1965-gennaio 1966), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1965, p. 14; *L'École de Fontainebleau* cit., pp. 344-345; *Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence*, a cura di Thomas P. Campbell, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002), New York-New Haven-London, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2002, p. 464, fig. 202 a p. 463.

²⁴ Tecnica: penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, tracce di matita nera, rialzi di biacca su carta marrone di forma ovale. Tracce di spolvero. Pezzo di carta aggiunta sul margine sinistro. Controfondato. Inv. 5849; 371 x 559 mm. Provenienza: collezione Ch. P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys. Modalità di acquisizione: Fondo degli Emigrati, 1793.



Fig. 2, Nicolò dell'Abate, *Bacco*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec

provenza dalla collezione Evherard Jabach come gli altri²⁵. Il gruppo faceva presumibilmente riferimento ad una decorazione d'insieme perduta, forse pensata come effimera, in quanto nata in occasione di una delle tante celebrazioni che si tennero alla corte francese, oppure per un ambiente di cui però non abbiamo notizia²⁶. Stilisticamente, i fogli sono tutti affini, poiché presentano la grafia asciutta tipica del Nicolò del periodo francese. Il tratto comune che contraddistingue questa probabile serie è l'estrema eleganza delle figure pur nella concitazione dei loro movimenti spesso repentini.

Esattamente come l'*Amore* dell'Ambrosiana (fig. 1), anche questo foglio è stato inserito dalla critica nel decennio 1560-1570 su basi stilistiche²⁷. Tuttavia, recenti acquisizioni documentarie ci portano ad anticiparne la datazione: oggi sappiamo con certezza che Prospero Fontana intraprese il suo viaggio a Fontainebleau, su invito del concittadino Francesco Primaticcio, fra la fine del 1558 e il 10 giugno del 1560, quando è nuovamente documentato a Bologna²⁸, e dal momento che Michele Danieli ha efficacemente dimostrato la ripresa, seppur in controparte, da parte dello stesso Fontana del *Bacco* del Louvre nel *Marte* dipinto sulla volta di Palazzo Bocchi a Bologna, affrescata fra il 1559 e il

²⁵ Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5848, 5850-5852, 5853, 5858, 5872-5874, 5875-5876, 5887.

²⁶ Si veda G. KAZEROUNI, *Leda*, in Nicolò dell'Abate. *Storie cit.*, pp. 441-442, n° 231.

²⁷ Si veda *Ibidem*, oltre al database online del Département des Arts Graphiques del Louvre: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/8225-Bacchus>

²⁸ Giorgio Vasari è il primo che ci fornisce la testimonianza del viaggio di Prospero. Si veda G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568, ed. a cura di Anna Maria Francini Ciaranfi, Firenze 1932, vol. VI, p. 570. Ringrazio sentitamente la dottoressa Giulia Daniele, che mi ha gentilmente segnalato i documenti in questione, tramite i quali sappiamo che Prospero Fontana lasciò Bologna per la Francia dopo il 21 luglio 1558 ed era già rientrato nella città felsinea il 10 giugno 1560; si vedano: Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), *Notai*, Chiocca Alessandro, 6/1, filza 7, fol. 76r/v (già 34); ASB, *Notai*, Chiocca Alessandro, 6/2, vol. 58 bis (già filza 72), fol. 139 (già 69) e seguenti n.n. I due documenti sono stati pubblicati e commentati da GIULIA DANIELE, *Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia. Un primo documento e qualche riflessione*, in *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*. 2, a cura di Claudia Di Bello, Riccardo Gandolfi, Monica Latella, Roma, Campisano 2018, pp. 107-114, pp. 107-114.

1562²⁹, la cronologia del nostro disegno, e presumibilmente anche dell'intera serie, va stabilita *ante* 1559, durante il regno di Enrico II, piuttosto che durante la reggenza di Caterina de' Medici³⁰.

In conclusione, l'anticipazione della datazione di questi due fogli comporta una riflessione complessiva sul *modus operandi* dell'artista modenese, la cui grafia risente dell'influsso del Primaticcio in voga alla corte di Fontainebleau ben prima della fine del regno di Enrico II, oltre a variare notevolmente a seconda della destinazione d'uso del foglio: basti osservare, ad esempio, la *Calunnia di Apelle* del Louvre³¹, il cui tratto nervoso, le figure appena abbozzate e ricche di pentimenti rivelano lo status di schizzo di una composizione mai eseguita, forse tratta da un'opera di Primaticcio³². Databile agli stessi anni dei due fogli presi in esame in questo contributo³³, il paragone rivela la notevole differenza di maniera applicata dall'artista fra gli schizzi che potremmo definire "primo pensiero"³⁴ e i progetti, modelli o cartoni preparatori, che presentano una finitezza e una politezza maggiore del tratto, poiché venivano sottoposti al diretto esame del committente.

Desidero ringraziare: la dott.ssa Giulia Daniele per avermi segnalato i documenti concernenti Prospero Fontana, la Veneranda Biblioteca Ambrosiana e Mondadori Portfolio per la gentile concessione dei diritti di riproduzione del disegno di loro appartenenza.

²⁹ MICHELE DANIELI, DAVIDE RAVAIOLI, *Palazzo Bocchi*, Bologna, Associazione Dimore Storiche Italiane, 2006, p. 89.

³⁰ Sulla reggenza di Caterina de' Medici si veda *Il Mecenatismo Di Caterina De' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di Sabine Frommel, Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008.

³¹ A penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, su carta beige. Inv. 5877.

³² Si veda LUIS DIMIER, *Le Primatice*, Paris, Leroux, 1900, n° 221; S. BÉGUIN, *La calunnia di Apelle*, in *Nicolò dell'Abate. Storie cit.*, pp. 433-434, n° 221.

³³ In particolare, l'uomo anziano facente parte del gruppo di tre persone assise sulla sinistra si ispira all'affresco dipinto nel terzo scomparto in corrispondenza della decima finestra della Salle de Bal a Fontainebleau. Si veda: L. DIMIER, *Le Primatice cit.*, n° 221; S. BÉGUIN, *La calunnia cit.*, p. 434.

³⁴ Si veda NICOLAS TURNER, *Nicolò dell'Abate disegnatore*, in *Nicolò dell'Abate. Storie cit.*, pp. 139-145.

Bibliografia

Documenti d'archivio

Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBo), Notai, Chiocca Alessandro, 6/1, filza 7, fol. 76r/v (già 34).

ASBo, Notai, Chiocca Alessandro, 6/2, vol. 58 bis (già filza 72), fol. 139 (già 69) e seguenti n.n.

Testi a stampa

FRANÇOISE BARDON, *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963

SYLVIE BÉGUIN, *Deux oeuvres de Nicolò dell'Abate au musée de Quimper*, «Revue du Louvre», 38, 1988, pp. 301-306

SYLVIE BÉGUIN, *In lode di Nicolo ...*, «L'oeil», 1969, 176/177, pp. 3-11, 45

SYLVIE BEGUIN, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1960

SYLVIE BEGUIN, *La galerie du connetable de Montmorency à l'hôtel de la rue Sainte-Avoys: le decor de Nicolo dell'Abate*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1977/79, pp. 47-66

SYLVIE BÉGUIN, *Niccolò dell'Abbate en France*, «Art de France», 2, 1962, pp. 112-145

SYLVIE BÉGUIN, «*Trésor des merveilles*»: *la collection des peintures italiennes de François I*, in *De l'Italie à Chambord, François I. La chevauchée des princes français*, a cura di Catherine Arminjon, Monique Chatenet, catalogo della mostra (Château de Chambord, 7 luglio-7 ottobre 2004), Paris, Fondation de la Chasse et de la Nature-Somogy, 2004, pp. 63-79

SYLVIE BÉGUIN, *Un peintre italien à la Cour de France: Nicolo dell'Abate*, «Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon», 1970/72, pp. 53-55

SYLVIE BÉGUIN, BELLA BESSARD, *L'Hôtel du Faur dit Torpanne*, «Revue de l'Art», 1-2, 1968, pp. 39-56

Biblioteca di disegni, 12, *Maestri Emiliani del secondo Cinquecento*, a cura di Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Firenze, Alinari, 1979

LUISA CAPODIECI, *Medicaea Medeae. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Librairie Droz, 2011

SONIA CAVICCHIOLI, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Argelato, Minerva Edizioni, 2008

ANDRÉ CHASTEL *Diana di Poitiers: «L'eros della bellezza fredda»*, in *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 246-253

JANET COX-REARICK, *The collection of Francis I. Royal treasures*, Antwerp-New York, Fonds Mercator-H.N. Abrams, 1996

THIERRY CREPIN-LEBLOND, *Sens et contresens de l'emblématique de Henri II*, in *Henri II et les arts*, a cura di Hervé Oursel, Julia Fritsch, actes du colloque international (Paris, École du Louvre, 1997), Paris, École du Louvre, 2003, pp. 77-92

CASSIANO DAL POZZO, *Journal*, 1625, in EUGENE MUNTZ, EM. MOLINER, *Le chateau de Fontainebleau an XVIIe siècle d'après des documents inédits*, «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France», t. XII, 1886, pp. 17-19

GIULIA DANIELE, *Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia. Un primo documento e qualche riflessione*, in *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza. 2*, a cura di Claudia Di Bello, Riccardo Gandolfi, Monica Latella, Roma, Campisano 2018, pp. 107-114

MICHELE DANIELI, DAVIDE RAVAIOLI, *Palazzo Bocchi*, Bologna, Associazione Dimore Storiche Italiane, 2006

TOMMASINO DE' BIANCHI, detto Lancillotti, *Cronaca Modenese*, vol. XI, a cura di Luigi Lodi, Parma, Facciadori, 1881

ANATOLE DE MONTAIGLON, *Diane de Poitiers et son goût pour les arts*, «Gazette des Beaux-Arts», 19, febbraio 1879, pp. 152-177

LUIS DIMIER, *Le Primatee*, Paris, Leroux, 1900

SHEILA FFOLIOT, *Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, «Art Journal», 48, 2, pp. 138-143

FRANCESCO FORCIROLI, *Vite dei modenesi illustri*, a cura di Sonia Cavicchioli, Modena, Aedes Muratoriana, 2007

Francesco Salviati o la Bella Maniera, a cura di Catherine Monbeig Goguel, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano, Electa, 1998

PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1574

FREDERIC HUEBER, *Antoine Caron: peintre de ville, peintre de cour (1521-1599)*, Rennes, Rabelais, 2018

Il Mecenate di Caterina De' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura, a cura di Sabine Frommel, Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008

MARIANA JENKINS, *The Imagery of the Henri II Wing of the Louvre*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 7, 1977, pp. 289-307

ERIKA LANGMUIR, *Arma virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXIX, 1976, pp. 151-170

L'École de Fontainebleau, a cura di Sylvie Béguin, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972

Le XVI siècle européen: tapisseries, a cura di Germain Viatte, catalogo della mostra (Paris, Mobilier National, ottobre 1965-gennaio 1966), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1965

Lettres Inédites de Diane de Poitiers, a cura di Georges Guiffrey, Paris, Renouard, 1866

CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice*, tomo I, ristampa anastatica dell'edizione in Bologna per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, London, Forgotten Books, 2018

Nicolò dell'Abate, a cura di Sylvie Béguin, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Alfa, 1969

Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau, a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005

OLIVIER POT, *Le mythe de Diane chez du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, in «Albineana, Cahiers d'Aubigné», 14, 2002, *Le mythe de Diane en France au XVI siècle*, a cura di Jean-Raymond Fanlo, Marie-Dominique Legrand, pp. 57-80

Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia, a cura di Dominique Cordellier, Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo e del Podestà, 30 gennaio-10 aprile 2005), Milano 5 Continents Editions, 2005

Primaticcio: maître de Fontainebleau, a cura di Dominique Cordellier, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre 2004-3 gennaio 2005), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004

CLAUDIA SOLACINI, *Miti ed eroi nella ritrattistica francese tra XVI e XVIII secolo*, tesi di dottorato, 2010, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence, a cura di Thomas P. Campbell, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002), New York-New Haven-London, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2002

GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, IV, Notizie degli artisti, Modena, Presso la Società Tipografica, 1786

GIORGIO VASARI, *Le vite*, ed. 1550 a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986

GIORGIO VASARI, *Le vite*, ed. 1568 integrale a cura di Maurizio Marini, Roma, Grandi Tascabili Economici, 2011

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568, ed. a cura di Anna Maria Francini Ciaranfi, Firenze 1932, vol. VI

LODOVICO VEDRIANI, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri*, ristampa anastatica dell'edizione in Modona per lo Soliani, 1662, Bologna, Forni, 1970

KATHLEEN WELLMAN, *Queens and Mistresses of Renaissance France*, London, Yale University Press, 2013

Sitografia

CLAUDIA SOLACINI, *Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico*, «La Rivista di Engramma online», 150, ottobre 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3300