

Prospettiva

Rivista di storia dell'arte antica e moderna

Centro Di

Estratto dal n. 115-116, Luglio-Ottobre 2004

**Arredi statuari italiani
nelle regge dei Paesi
Bassi asburgici
meridionali (1549-56).
II. Un nuovo 'Laocoonte'
in gesso, i calchi
dall'antico di Maria
d'Ungheria e quelli
della 'Casa degli
Omenoni' a Milano**

Walter Cupperi

"E [Primaticcio] diceva al Re che quando Sua Maestà avessi dappoi veduto quelle maravigliose opere, allora saprebbe ragionare dell'arte del disegno; perchè tutto quello che gli aveva veduto di noi moderni era molto discosto dal ben fare di quelli antichi. [...] Non gli essendo bastato la vista di fare con le sue mane a gara meco, prese quell'altro lombardesco ispediente cercando di svilire l'opere mie faccendosi formatore di antichi"
Benvenuto Cellini*

Il quinto decennio del Cinquecento introdusse nelle dimore principesche dei Paesi Bassi asburgici innovazioni fertili: nuove forme di ritrattistica e di statuaria allegorica o mitologica, avvalorate da precedenti italiani e francesi, si diffusero in seguito ai viaggi dell'imperatore Carlo V e per iniziativa della sorella Maria d'Asburgo (1508-58) (fig. 1), il cui mecenatismo era guidato da un giovane ministro di formazione padovana e loaniense, Antoine Perrenot de Granvelle (1507-86). Nella prima parte di questo intervento abbiamo visto come tra il 1545 e il 1549 Maria, che risiedeva nei Paesi Bassi a titolo di reggente, avesse ripristinato per uso personale due vecchi palazzi fortificati situati a Binche (fig. 2) e a Mariemont (fig. 3), in Hainaut. In quanto regina vedova d'Ungheria, la medesima aveva poi profuso risorse ingenti allo scopo di dotare i due edifici di arredi statuari all'altezza delle tradizioni asburgiche e dei più alti *standard* culturali contemporanei.

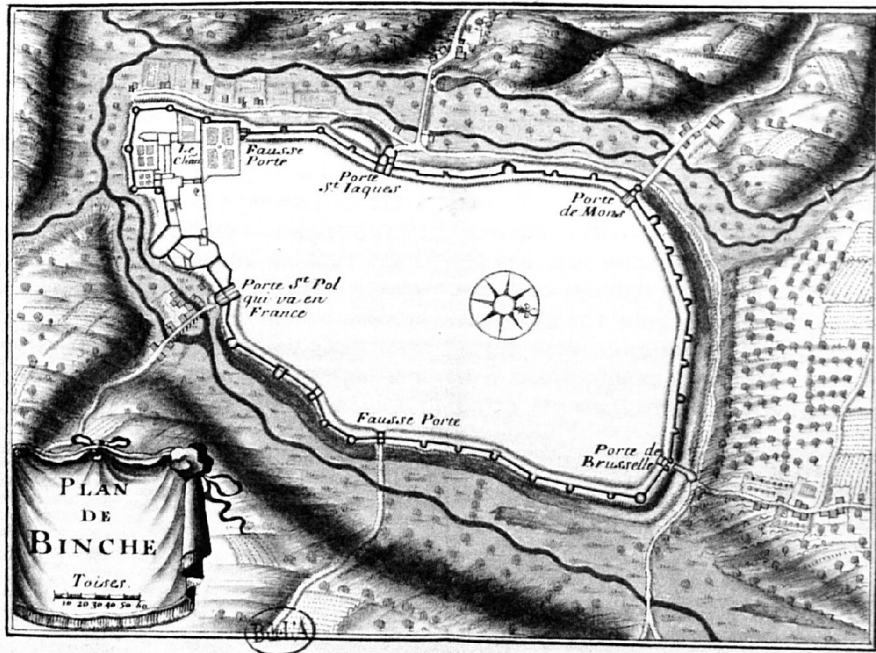
Come già Francesco I a Fontainebleau, la regina Maria aveva ottenuto alcune sculture antiche attraverso vie diplomatiche. Gli originali in suo possesso, concentrati nel palazzo di Binche, non ammontavano però che a pochi pezzi: abbiamo per esempio notizia di un perduto 'Mercurio' in bronzo (una copia è oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fig. 4) la cui donazione era stata contrattata con l'arcivescovo di Salisburgo, Ernesto di

Baviera, nel 1551. La statua, di qualità e in tutta probabilità autentica (un aspetto che la dubbiosa Maria fece saggiare dal suo architetto Jacques Dubroeuq nel 1552),² fu destinata a coronare una delle due torri che affiancavano la facciata, singolare espressione di una cultura architettonica che si riappropriava dell'antico mantenendo robusti tratti tradizionali. Per l'altra torre mancava però una figura appropriata d'età romana, ed il necessario *pendant*, un 'Eolo' che andò perduto nel 1554, dovette essere fuso appositamente ad Anversa su modello di Dubroeuq (nel cui coinvolgimento contò

non poco il *voyage en Italie* che egli aveva compiuto tra il 1530 e il 1535).³ Anche sul mercato le sculture appaiabili erano poche e care: l'acquisto di due busti in marmo o alabastro, ammirati nel 1549 all'interno della Sala Grande appena costruita (fig. 5) e oggi scomparsi, aveva già provato a Maria con quali difficoltà fosse praticabile oltralpe tale forma di reperimento.⁴ Le due anticaglie ritraevano Adriano e Giulio Cesare, virtuosi predecessori di Carlo V anche nella sottomissione dei vizi e nella pacificazione dell'Impero, temi cui inneggiavano anche i 'Giganti puniti' di Tiziano (figg. 6-7) e



1. Leone Leoni: 'Maria d'Ungheria', busto in bronzo (1549-55). Wien, Kunsthistorisches Museum (dalla collezione di Antoine Perrenot de Granvelle).



2. Anonimo: 'Palazzo di Maria d'Ungheria a Binche', planimetria (1654). Paris, Bibliothèque Nationale, Arsenal, ms. 6106, lam. 9.

la restante decorazione dell'ambiente. Nonostante gli sforzi, allo scadere degli anni quaranta la collezione di Maria rimaneva insomma esigua ed insoddisfacente. Fu questa situazione di stallo che nel 1549 indusse la Regina ad accogliere con entusiasmo un suggerimento di Leone Leoni – appena giunto a Bruxelles come scultore cesareo: lasciandosi affidare le forme cave che Francesco Primaticcio, Domenico Fiorentino e Jacopo Vignola (1540-45 circa) avevano tratto da statue antiche a Roma, la Regina si sarebbe garantita diverse opere celebri e pregevoli, la possibilità di scegliere il materiale in cui fondere le statue e quella di selezionarne i soggetti in base alla pertinenza (un criterio che già le acquisizioni precedenti avevano faticosamente osservato).

La bottega di Luca Lancia, "creato" di Primaticcio

La vicenda dei calchi trasportati nei Paesi Bassi fu resa nota nell'Ottocento da Amadio Ronchini, che documentò il viaggio a Parigi compiuto da Leoni nell'agosto 1549 allo scopo di scegliere per Binche alcune forme ricavate da statue antiche.⁵ La notizia fu ripresa nel secolo dopo da Jozef Duverger, che segnalò nei registri contabili di Binche, già spogliati da Alexandre Pinchart e parzialmente pubblicati da Théophile Lejeune e Robert

Hedicke, il pagamento per la messa in opera di un 'Nilo' e di una 'Cleopatra' in gesso (1552), riconducibili entrambi alle impronte che Primaticcio aveva preso dalle sculture del Belvedere Vaticano (fig. 8) per fonderne copie in bronzo destinate a Francesco I (fig. 9).⁶ I due getti erano stati realizzati da un "maistre Luc Lange, molleur en plâtre de figures d'antiquaiges", che risulta risarcito delle spese e retribuito dalla Camera dei Conti con regolare provvisione a partire dal 23 luglio 1551.⁷

Proveniente da una famiglia di scalpellini originaria del Regno di Napoli, Luca Lancia, giunto a Binche assieme ad un aiutante con lo scopo di aprir bottega, vi morì nel 1553 lasciando scarse notizie biografiche nel proprio epitaffio. Già nel 1970 Jozef Duverger ne ricompose però il profilo, identificando ipoteticamente il "molleur" con uno degli aiuti attivi tra il 1536 e il 1537 per Jacopo Sansovino a Venezia; sotto il nome di "Luc Blanche", il campano compariva poi nella contabilità dei cantieri di Francesco I, dove venne retribuito come "imager", cioè scultore e plasticatore, "pour avoir vacqué aux ornemens et enrichissemens des tableaux de la [...] Grande Gallerie", ossia la Galleria di Ulisse a Fontainebleau.⁸ Tale discusso percorso biografico trova oggi conferma alla luce di nuovi dati documentari, che ci accingiamo qui a riassumere. L'attività di Lancia per la regina Maria, che si protrasse almeno fino al 23 giugno 1552, sfruttò inizialmente le forme cave tratte da Primaticcio e condotte a Binche via acqua dal nostro *imager*.⁹ Molto presto però l'interesse per le nuove applica-

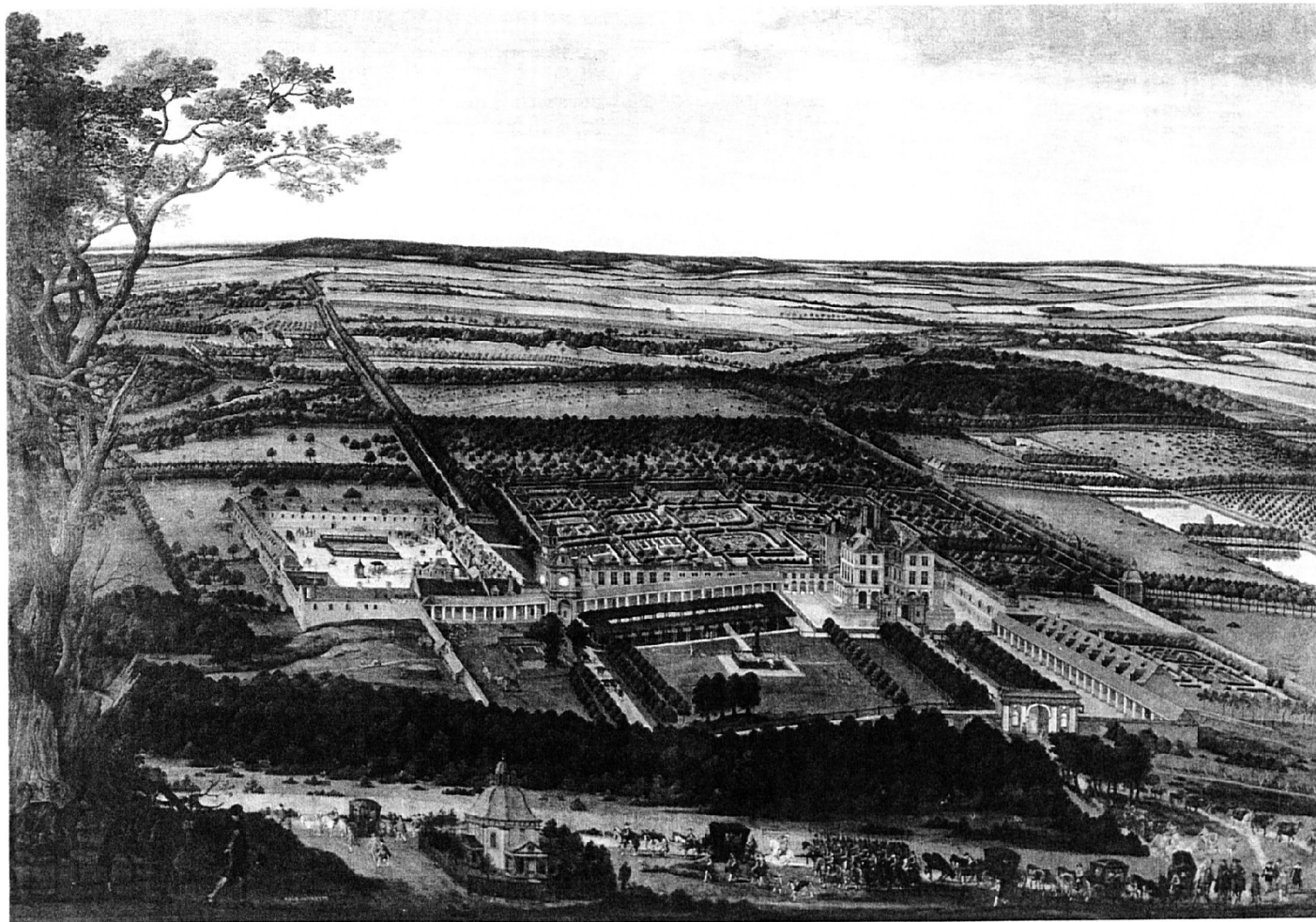
zioni della formatura varcò i cancelli monumentali della reggia e indusse Lancia a variare il suo repertorio mediante formati di gradazione inferiore e di più facile disposizione, come busti e teste. Opere di questo tipo soddisfacevano figure come Jean de Hennin-Liétard, consigliere imperiale per i Paesi Bassi, per la cui residenza a Boussu (Hainaut), oggi ridotta a rovine (fig. 10), furono improntate *ex novo* nel 1552 delle misteriose "testes" antiche destinate ad una sorta di "tribuna" circolare, la Salle d'Apollon.¹⁰

A partire da Hedicke (1904), diversi contributi si sono provati a interpretare il ruolo dei calchi all'interno del mecenatismo di Maria e del suo *entourage*. In un saggio del 1981 per molti versi pionieristico – considerati non solo lo stato degli studi sulla copistica rinascimentale, ma anche l'avanzamento di quelli su Leoni e sulla committenza asburgica – Bruce Boucher suggerì che i gessi del 'Nilo' e della 'Cleopatra' fossero soltanto soluzioni provvisorie in attesa delle rispettive versioni bronzee, che lo scultore italiano non avrebbe realizzato mai; infine, nel 1554, i guasti bellici procurati alle regge dei Paesi Bassi meridionali dai Francesi avrebbero dissuaso la committenza dalla prosecuzione del progetto.¹¹

Il numero cospicuo delle opere realizzate dall'*imager* cassinese (come vedremo, almeno quindici per la sola Regina d'Ungheria) dimostra però che i calchi dall'antico non erano né ripieghi episodici, né iniziative isolate. Grazie a documenti inediti (app. 1-3) è invece possibile accreditare una diversa ricostruzione della vicenda, stabilendo cosa avvenne dopo che Maria consentì a Leoni di occuparsi esclusivamente dei ritratti asburgici, che ella stessa gli aveva allogato nel 1549.¹² La minuta di una lettera databile al 23 agosto 1550, indirizzata a Primaticcio da uno stretto collaboratore della committente, il già citato Antoine Perrenot de Granvelle, ci informa infatti che, dopo la rinuncia di Leoni, l'artista bolognese si era incaricato in prima persona dell'invio delle forme, di cui chiedeva notizia:

"Ho la lettera di Vostra Signoria data in Bologna, et questi dui versi faccio io solo per dirle che fin qui non ho nuova che le casse della serenissima regina Maria siano arrivate in Fiandra; per il che non saprei hora che altro dirle [...] su le forme" (app. 2).

Una seconda missiva chiarisce che il coinvolgimento di Primaticcio non era limitato alla spedizione delle impronte: egli aveva anche affidato ad un membro esperto della sua bottega il compito di trasportare le forme cave e l'incombenza di trarne per i sovrani asburgici tutte le



3. Denijs van Alsloot: 'Veduta di Mariemont' (1620: il sito di Mariemont vi appare così come ricostruito dopo il 1554). Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

copie che essi avessero desiderato. Tale soluzione aveva tra l'altro un deliberato scopo promozionale e diplomatico, evidente sia dal fatto che il pittore non volle essere remunerato (app. 1), sia dal tono riguardoso usato dal prelado nella sua lettera (app. 2), cui Primaticcio rispondeva:

"io penso che de già non solo le casse siano arivate a Bins, ma io credo certo che l'huomo mio ne habbia gettate due paia" (app. 3).

Questo creato inviato da Fontainebleau non può che essere Luca Lancia, scelto da Primaticcio per le sue competenze nell'uso dello stucco – la medesima tecnica attraverso cui il pittore emiliano si era segnalato a Palazzo Te prima di divenire "formatore di antichi". I registri contabili di Binche nominano peraltro ripetutamente un "Luc italien" (che si firmava "Lucha Lancia",¹³ lavorava a palazzo e si avvaleva di un locale indicato come "fonderia"):¹⁴ tali elementi forniscono una conferma definitiva all'identificazione dello scultore con l'aiuto italiano di Sansovino a Venezia, e chiariscono i canali attraverso cui il campano raggiunse Binche.

Entità della collezione di calchi

Ora che nuove ricerche archivistiche ne consentono la verifica, vale la pena di fare il punto anche sulla consistenza delle opere realizzate da Lancia durante il suo primo anno d'attività indipendente. Già sappiamo che un numero imprecisato di calchi fu destinato al Giardino Nuovo di Binche; tra questi solo due figure, il 'Nilo' e la 'Cleopatra', giunsero però a compimento (1551-52) prima della morte dello scultore cassinese (1553).¹⁵

Un secondo *corpus* di copie fu invece trasportato tra il 1551 ed il 1552 a Mariemont, la residenza di campagna occupata da Eleonora d'Asburgo (che si era ritirata presso la sorella Maria dopo la morte del marito Francesco I di Valois e l'ascesa al trono del figliastro Enrico II nel 1547).¹⁶ Ben tredici figure "après l'antique", tra cui una 'Venere', furono messe in opera in una "Sallette Haute" del palazzo da Jacques Dubroeuq, architetto delle fabbriche della Reggente.¹⁷ Anche contando tutte le statue da cui furono tratte forme in gesso per la corte di Francesco I ('Venere' del Belvedere: fig. 11, 'Apollo' del Belvedere: fig. 12, 'Antinoo', 'Laocoonte', 'Ercole a mo' di Com-

modo', 'Camillo', i due 'Satiri della Valle', due 'Sfingi'), ed escludendo quelle inadatte ad una saletta di dimensioni contenute (come il 'Marco Aurelio'), si arriva con difficoltà a immaginare quali fossero le tredici sculture copiate da Lancia, e credo sia giusto considerare l'ipotesi che altre antichità romane o francesi, mai fuse a Fontainebleau, fossero state improntate da Primaticcio nel corso dei suoi viaggi italiani e replicate infine nella bottega di Binche.¹⁸

Lascia invece qualche incertezza l'ipotesi che Lancia realizzasse in Hainaut anche opere di propria invenzione. Un mandato del 1553, in cui Luca risulta pagato "pour faire les patrons des statues de platte", cioè per "modelli" o "disegni" di sua mano, è stato ripetutamente collegato alla decorazione dell'arco trionfale di Binche,¹⁹ eretto a pochi metri dai cancelli d'ingresso nel 1549 e descritto nello stesso anno da Calvete de Estrella con minuzia di particolari.²⁰ Alexandre Pinchart, che propose questa interpretazione del documento sulla base di un più ampio spoglio rimasto in parte inedito, era probabilmente informato del fatto che l'arco

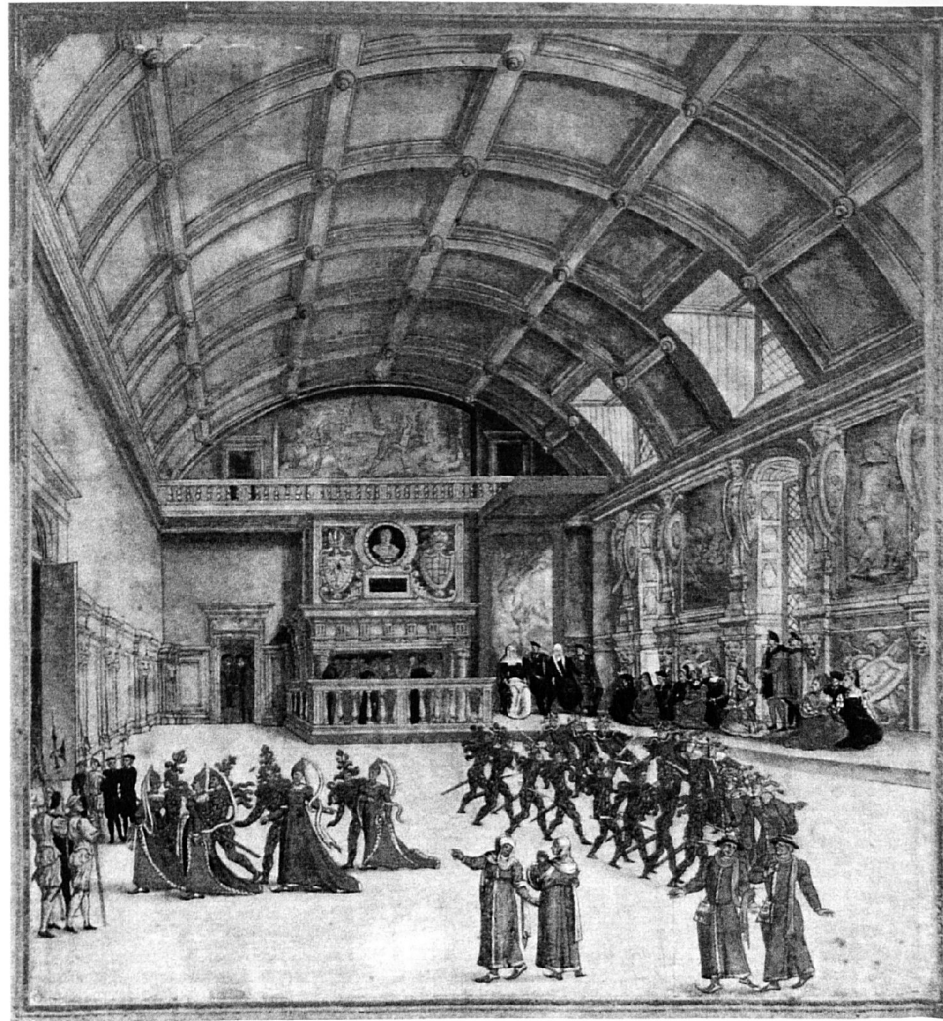


4. Anonimo della metà del Cinquecento (da un perduto 'Atleta in preghiera' del I secolo a. C.): 'Mercurio', copia bronzea a mezzo calco. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

era stato mantenuto in opera, e nel 1553 si era provveduto ad ovviare alla sua corrosione coprendolo di nuovi assiti e di tele destinate ad essere dipinte;²¹ secondo lo studioso le figure di 'Marte', 'Pallade', 'Ercole' e 'Mercurio', rimaste a lungo esposte nelle loro nicchie e ormai consunte, dovettero essere sostituite con nuove versioni in quell'occasione. Da una nuova *trouvaille* relativa allo stesso anno risulta però che le vecchie statue, modellate in creta e non in gesso, furono rimosse solo temporaneamente per consentire un intervento di consolidamento, alla fine del quale vennero ricollocate al loro posto.²² È dunque possibile che i "patrons" riguardassero le copie menzionate nel registro dei pagamenti, cioè quelle dall'antico: ma in tal caso quali sarebbero le sculture di cui Lancia faceva i "patrons" nel 1553? Quelle già compiute e messe in opera? O forse nuovi pezzi, che la committente volle prima esaminare attraverso modellini o disegni per poterne studiare la sistemazione? Comunque si risponda a questa domanda, ad una lettura più attenta della documen-

tazione archivistica riguardante Binche i gessi di soggetto dichiarato appaiono almeno tre: oltre alle due figure reclinate, era infatti previsto un calco del 'Laocoonte' (fig. 13), che sarebbe andato ad aggiungersi in prima fila alle numerosissime altre riproduzioni di questo gruppo statuario. Non sappiamo purtroppo se nel 1553 Lancia, prossimo alla morte, ebbe modo di gettare anche il *symplegma*, ma è certo che nello stesso anno il carpentiere Charles Henin preparò "une plattefourme de bois pour moller dessus le 'Larconte' en platte",²³ cioè per modellarne una nuova copia a partire da forme cave già disponibili. Prima però di congedare il breve catalogo di Luca Lancia, per affrontare il problema della collocazione delle sue opere, vale la pena di riflettere sulle scelte d'arredo di Maria d'Ungheria. Come abbiamo visto, a Binche e a Mariemont i calchi dovevano formare almeno due raggruppamenti: una serie di figure stanti, destinate ad un interno; ed una coppia di statue reclinate, pensate per un esterno.²⁴

Nello Hainaut del Cinquecento, dunque, il canone di "tutte, tutte le belle antiquità di Roma",²⁵ sebbene fosse già attivo nella memoria di ciascun artista e nell'immaginario di qualsiasi mecenate lontano, non costituiva ancora un riferimento programmatico tale da imporre un allestimento unitario dei pezzi e da subordinare i temi e le funzioni degli ambienti che ospitavano le copie. È dunque opportuno considerare l'ipotesi che a Binche e Mariemont anche il valore simbolico conferito dal soggetto, dalla provenienza e dall'antichità, dovesse essere attivato da un filo conduttore diverso e più direttamente allusivo al proprietario e ai ruoli delle due sedi.



5. Anonimo: 'Grande Salle del Palazzo di Maria d'Ungheria a Binche, 20 agosto 1549', inchiostro

e acquerello su carta (1549). Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes, F 12930 C.

Vediamo innanzitutto se, con l'ausilio di nuovi dati archivistici, diviene possibile ricostruire con più precisione il contesto cui le copie dall'antico per Maria d'Ungheria furono destinate.

È un fatto noto che nel corso del 1552 le due figure reclinate, "le 'Nylle' et 'Cleopatra' de platre", furono collocate nel "Nouveau Jardin de la Conchergerie" a Binche, ²⁶ sotto "deux voûtures en briques du côté du posty". ²⁷ La bibliografia che si è occupata della reggia ha espresso comprensibilmente pareri incerti sulla localizzazione di quest'area verde, inserita in un complesso di orti, frutteti, corti di servizio e percorsi da passeggio compresi tra gli edifici e le mura cittadine che circondavano per due lati la residenza. Una revisione dei registri di conti successivi a quelli già spogliati da Krista de Jonge a proposito della ricostruzione degli edifici, che si concluse nel 1549, permette tuttavia di sciogliere alcune giustificate riserve.

Alla luce di quanto finora rinvenuto pare probabile che il giardino sorgesse sull'estremità settentrionale del complesso (fig. 2), tra un basso fabbricato con la *Conciergerie*, altre dipendenze situate nel settore nord-occidentale e le mura difensive, che chiudevano la cittadella a ovest. I dati di scavo finora pubblicati e quelli iconografici relativi al Seicento convergono infatti nell'individuare all'estremità settentrionale di questa cortina una vecchia postierla ("posty"). ²⁸ L'espressione "du côté du posty", che nei pagamenti si alterna regolarmente a "emprès le posty", ²⁹ indicherebbe dunque una relazione di contiguità e non una semplice direzione: nel 1552 venne infatti costruita "une petite gallerie en bois pour aller du nouveau jardin arière la Conchergerie en la thourette du postich". ³⁰ Tra il giardino e il coronamento delle mura esisteva dunque un dislivello coperto dalla camminata in legno ("petite gallerie en bois"), che permetteva ai visitatori di contemplare le campagne esterne dalla ventilata torretta, ma anche di abbracciare dall'alto l'architettura del giardino.

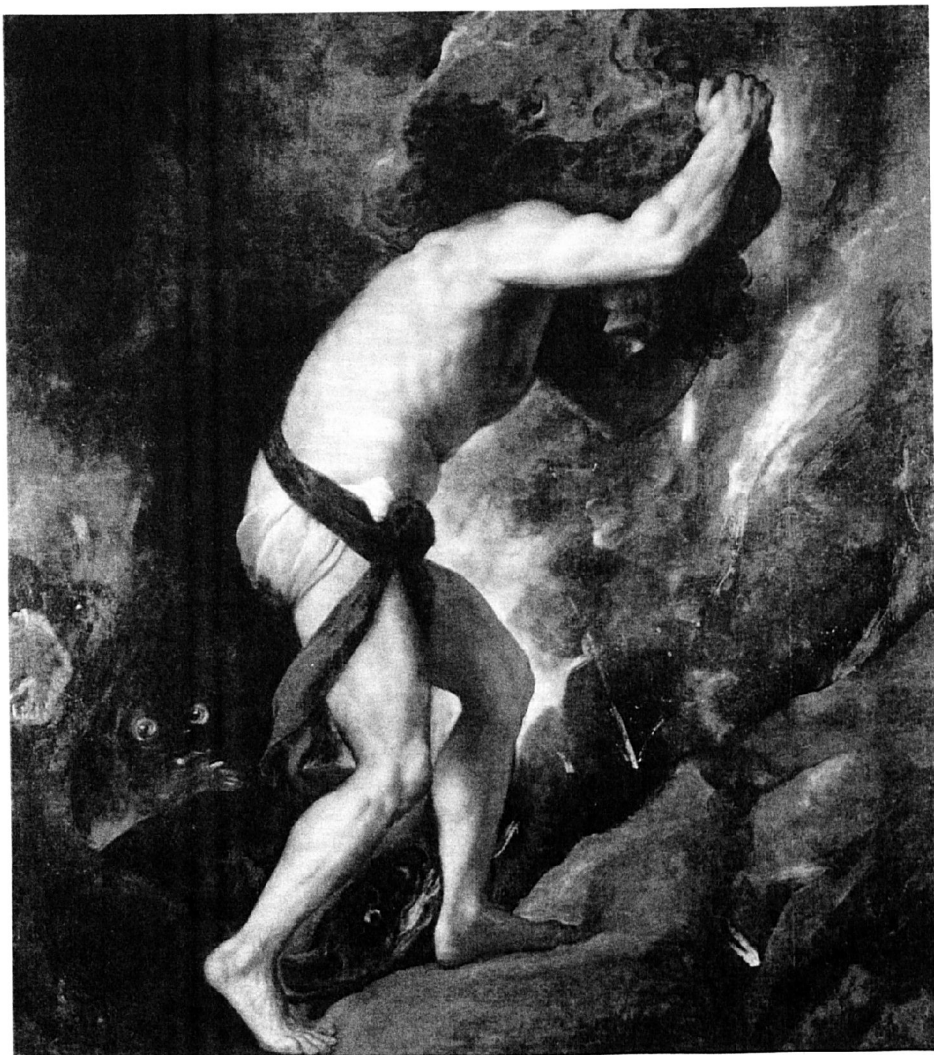
Altrettanto rilevante è apprendere che l'area contornata dalle sculture fosse così in pendenza da rendere necessario puntellare la "nuova muraglia", appena costruita per contenere il suolo scosceso. ³¹ Nel caso che l'inclinazione del terreno fosse orientata verso ovest, è possibile che tale espressione indicasse un segmento restaurato delle antiche mura cittadine,

danneggiate dalla pressione del suolo di rinterro aggiunto di recente; altrimenti, come pare meno verisimile, possiamo immaginare che una recinzione fosse stata innalzata appositamente sul lato settentrionale, anche per garantire la riservatezza del luogo.

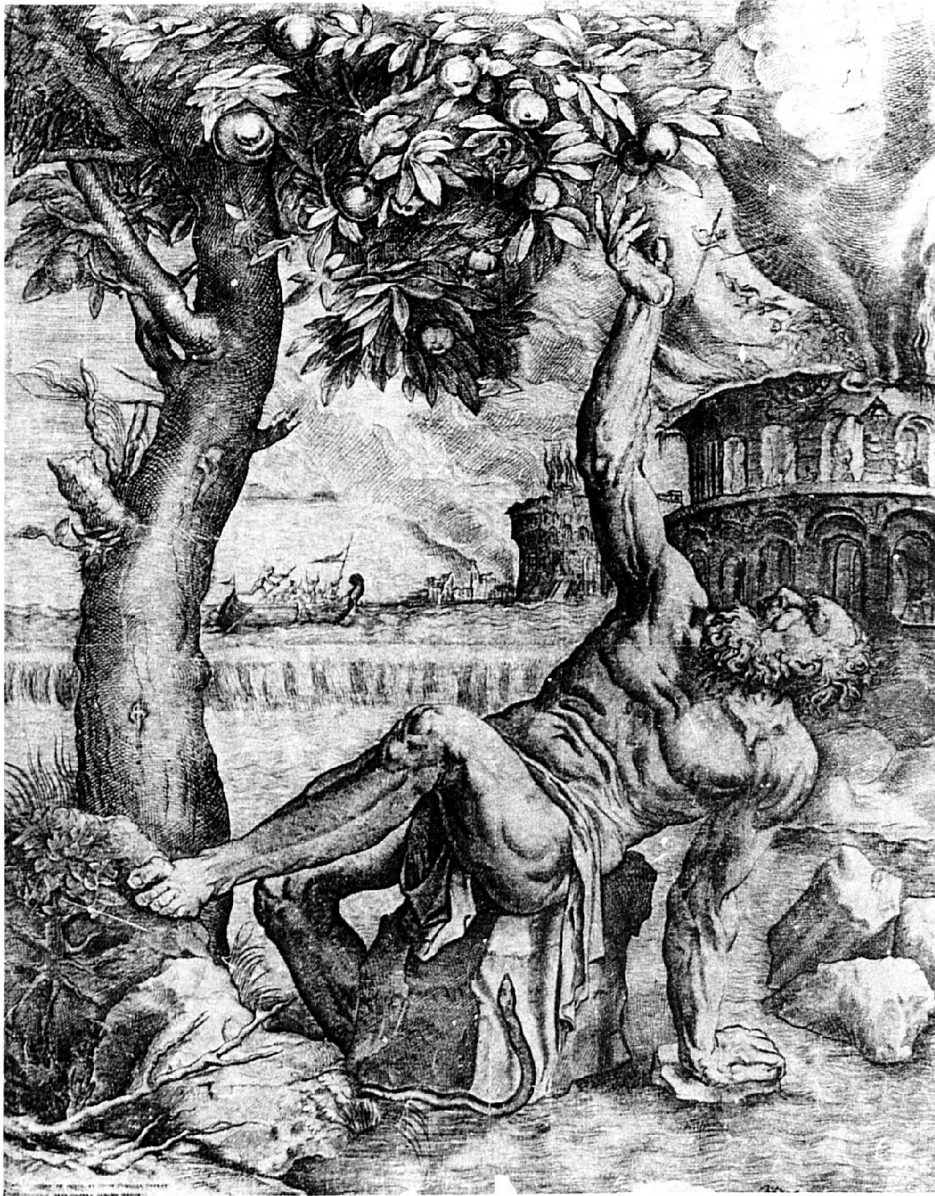
Probabilmente i due "hangarts" con le statue erano il punto di fuga d'altrettanti vialetti ortogonali – una corrispondenza tipica delle planimetrie a *parterres* quadrangolari (De Jonge). Tale disposizione (prevista per la 'Cleopatra' anche a Fontainebleau, ma solo nella seconda metà del Cinquecento), ³² ricorderebbe infatti la collocazione degli originali nel giardino del Belvedere (anch'esso panoramico e piantato a frutteto), dove nicchie rivestite a mo' di grotte e adibite a fontane valorizzavano il soggetto acquatico del 'Nilo' e le sensuali parvenze di ninfa della Regina d'Egitto. ³³ A Binche i due alloggiamenti erano invece intonacati di bianco e rivestiti di pietra di grès (forse solo nella fascia inferiore), ³⁴ mentre l'arco in muratura, aggettante, era coperto da

un tetto a colmo rivestito di tegole. ³⁵ Al centro del giardino campeggiava infine una fontana dal bacino color porfido, sovrastato da una vasca dello stesso materiale (in realtà la locale pietra di Rance). ³⁶ Proprio quest'ultimo arredo offre un argomento a favore della localizzazione a settentrione del Giardino Grande. Una pianta di Binche del 1654 resa nota da Krista de Jonge (Paris, Bibliothèque Nationale, Arsenal: fig. 2) situa infatti in quest'area verde, la maggiore dell'intero complesso, uno spazio a quattro *parterres* con una vasca circolare al centro: nonostante i guasti bellici e l'intervallo di quasi un secolo, è difficile ammettere che l'ammirata fontana, documentata *in loco* ancora da Pierre du Mont agli inizi del Seicento, fosse poi stata rimossa senza motivo apparente dalla sua sede. Se il nostro ragionamento è corretto, le statue si trovavano dunque in una vasta area monumentalizzata, destinata forse col tempo ad accogliere ulteriori arredi.

La funzione del "Grand Jardin", che abbiamo definito 'segreto', si comprende a



6. Tiziano Vecellio: "Sisifo" (1548-49). Madrid, Museo del Prado.



7. Giulio Sanuto (da una tela perduta di Tiziano Vecellio): 'Tantalo', stampa calcografica (1565). Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 71915.

confronto con quella del "Petit Jardin", che giaceva invece a sud del palazzo, tra la reggia e le mura, e costituiva un ambiente d'apparato strettamente connesso con il nuovo fabbricato e con la "Grande Salle" di rappresentanza. La decorazione del Giardino Piccolo sfruttava la divisione dei *parterre* e la varietà delle piante per uniformare i diversi corpi di fabbrica e armonizzarli con le mura, che non erano perpendicolari all'edificio. Dall'alto essa offriva alla vista una figurazione araldica che ricordava la vastità dei domini degli Asburgo in Austria, Spagna e Ungheria; dal basso era invece animata da regolari alternanze di aiole, siepi e piante a fusto, che erano avvantaggiate dall'esposizione a meridione e dal riparo

offerto dalla muraglia.³⁷ L'altra zona verde apparteneva invece più strettamente alla tipologia del *jardin à jolietez*, termine che nei pagamenti di Binche indicava le specie rare, le piante decorative e gli alberi da frutto ivi trapiantati per offrire attrattive, per suscitare la curiosità botanica dei visitatori e per ricreare l'ambiente di una villa.³⁸ Si trattava dunque di una zona più ritirata, isolata da una recinzione, defilata dagli appartamenti nobili e allestita come giardino di diporto.³⁹

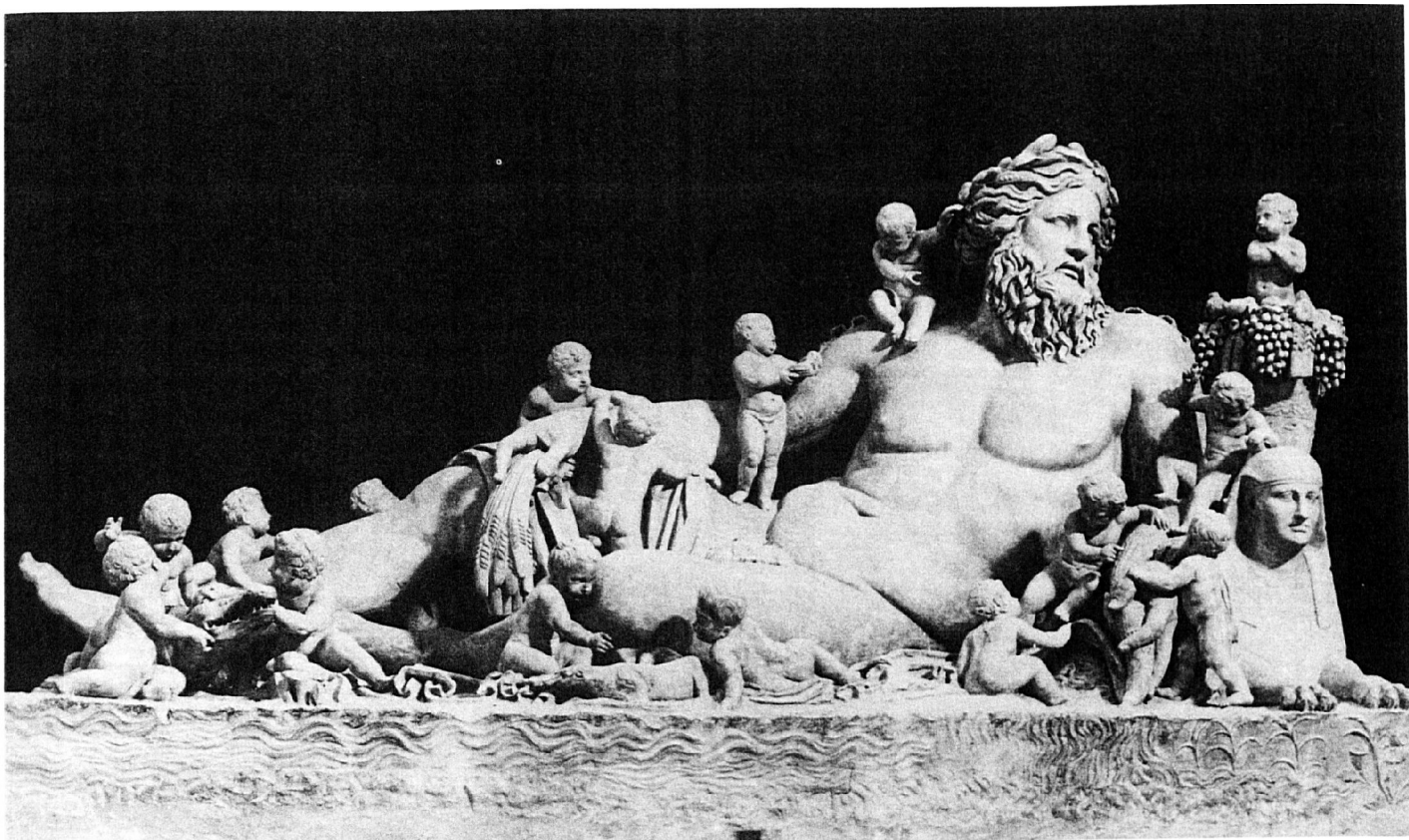
Come ha osservato Krista de Jonge, "la nuova architettura 'all'antica' introdotta da Jacques Dubroeuq alla corte di Maria d'Ungheria non sembra, a prima vista, aver comportato un rinnovamento generale dell'ambientazione della residenza nobile". Come nella reggia imperiale di Bruxelles, anche nel Giardino Nuovo di Binche gli arredi di soggetto allegorico-mitologico si inserirono senza traumi entro tipologie tradizionali, come eroi anti-

chi in una versione tardiva del *Roman de Thèbe*. Riviveva così in forma aggiornata il *jardin de plaisance*, "conchiuso, giustapposto al corpo di fabbrica e alle *dépendances* come uno spazio indipendente", simmetrico al proprio interno, ma dissastato rispetto all'edificio principale.⁴⁰ Cambiava però il ruolo dell'arredo, cui era affidato il compito di rievocare i tratti della villa romana non soltanto tipologicamente (grazie alla presenza di statue e mediante il rapporto col Belvedere Vaticano),⁴¹ ma anche attraverso temi antiquari, figure esemplari e modi comunicativi.

Veniamo così al secondo dei quesiti posti dall'allestimento di Binche: quale nesso iconografico univa il 'Nilo' (fig. 8) – appropriato nume di questo *locus amœnus* dalla flora ricercatamente esotica – e la figura femminile, che i pagamenti locali designano invariabilmente come 'Cleopatra', nello stesso modo in cui i loro corrispettivi francesi avevano chiamato la replica bronzea di Fontainebleau (fig. 9), oggi riconosciuta come un' "Arianna addormentata"?

Della concubina di Cesare e di Antonio, "votata, non casta, a perdere Roma" (Lucan., 10, 260), la tradizione medievale (certo non smentita dalla successiva fortuna di passi come Hor., *Carm.*, 1, 375) aveva tramandato un'immagine univocamente improntata a vizi principeschi come l'avidità, la crudeltà e la dissipatezza;⁴² un profilo moraleggiante facilmente desumibile – ed è quanto ci importa sottolineare – anche dai classici che Maria possedeva nella propria biblioteca.⁴³ Dalle sue traduzioni francesi delle *Vite* plutarchee e della *Storia romana* di Cassio Dione la Regina avrebbe inoltre potuto apprendere che una statua di Cleopatra morente era stata portata in trionfo da Augusto dopo la vittoria di Anzio.⁴⁴

Come in uno dei numerosi *De regimine principum* collezionati da Maria,⁴⁵ la figura languente della sovrana egizia, *exemplum* di sensualità sconfitta, si contrapponeva al personaggio del Nilo luca neo, prospero e fruttifero perché ben governato, mentre nell'insieme, alimentato da reminiscenze numismatiche e letterarie, sia 'Cleopatra', insidia debellata, sia il 'Nilo', metonimia dell'Africa sottomessa da Ottaviano e da Carlo (come questi stesso proclamava pretenziosamente dopo il 1535 nelle patenti fiamminghe, insieme ai molti titoli nobiliari), potevano evocare riferimenti geografici e ricordare eventi storici recenti all'insegna del modello augusteo o di quello intramontabile dell'età aurea. Quando questo avveniva, anche a Binche i *revivals* delle



8. Arte romana di età imperiale: 'Nilo', marmo. Musei Vaticani, Braccio Nuovo.

cerimonie trionfali e la contestuale rifunzionalizzazione del codice celebrativo antico si riflettevano nei temi dei monumenti duraturi, come già avveniva in molte dimore italiane: l'esotico e l'antico si accordavano allora come segno di magnificenza e come appigli per i percorsi immaginari (eventualmente encomiastici) dei visitatori.

Naturalmente, perché tali complessi rapporti iconografici rimanessero leggibili o almeno parzialmente attivi erano necessarie un'approfondita conoscenza dell'immagine pubblica del celebrato e una solida continuità di possessori e di esperienze visive, circostanze che l'abbandono del sito di Binche fece invece mancare: nel Seicento – in assenza degli allestitori, ormai emigrati, e di una parte del contesto, andato perduto nelle fiamme – la lettura dei calchi (o almeno della 'Cleopatra', che sembra essersi conservata) era ormai guidata da dati assai incerti.⁴⁶

Un diverso impiego attendeva invece le copie dall'antico destinate alla dimora *de plaisance* di Mariemont (fig. 3). Nonostante le preesistenze (un castello che aveva imposto all'edificio cinquecentesco la forma compatta, la conservazione della pianta quadrangolare e la persistenza del fossato perimetrale), questo sito di campagna si caratterizzava per scelte decisamente innovative. Il giardino d'appa-

rato, dominato da una fontana con 'Cere-re' in forma di medaglione, opera perduta di Jacques Dubroeuq, imprimeva alla collina un'assialità centrata sulla facciata, e ne scandiva la scenografia in tredici gradoni aprichi e ridondanti d'acque. La figura allegorica, che aveva un significato prettamente politico già nelle monete antiche da cui era tratta,⁴⁷ alludeva al buon governo degli Asburgo, ma forse anche alla persona di Eleonora, che qui risiedeva.

L'appartamento principale, sviluppato su tre livelli secondo una divisione fissa legata al protocollo di Borgogna (sala, salletta, guardaroba, gabinetto, camera), recava forse l'impronta di Eleonora. Il gioiello della residenza era infatti la sala al primo piano, nella quale la Regina aveva voluto rievocare la teoria di nivee presenze in stucco che rivestivano la camera della Duchessa d'Estampes, sua antica rivale a Fontainebleau (1541-44) (fig. 14). Quest'ultimo ambiente rappresentava quanto di più aggiornato l'arredo d'interni avesse espresso in Francia prima della partenza di Eleonora, e per di più era stato analogamente concepito da Primaticcio per lo sviluppo verticale di un torrione.⁴⁸ Un simile partito decorativo, basato sul contrasto tra figure bianche aggettanti e intonaci affrescati, fu adottato a Mariemont: qui, lungo le pareti rivestite in basso di prezioso *lambrissage*, tredici calchi dall'antico erano allineati su basi

modanate poste in cima a pilastri, in modo tale da intervallare le specchiature dipinte (campite o figurate) del secondo ordine.⁴⁹ L'apparato scultoreo, composto probabilmente da figure mitologiche, era incentrato su una copia della 'Venere Cnidia' del Belvedere, insieme omaggio alla padrona di casa ma anche riflesso della particolare fortuna che già a Fontainebleau aveva reso protagonista delle conversazioni galanti la statua muliebre.⁵⁰ Anche nei Paesi Bassi dunque la formazione di figure intere, applicata per la prima volta in larga scala proprio da Primaticcio, iniziava a soppiantare le preziose riduzioni da desco in metallo, marmo o alabastro collezionate ancora da Margherita d'Asburgo († 1530), zia della Reggente e proprietaria di una replica in marmo dello 'Spinario' oggi conservato nei Musei Capitolini:⁵¹ con la generazione di Carlo e Maria le anticaglie, uscite dalla biblioteca, avevano guadagnato infatti dimensioni maggiori e preso a connotare nuovi spazi.⁵²

I calchi, fino ad allora negletti dai mecenati di grandi possibilità diplomatiche e finanziarie, ma destinati com'è noto a durature fortune, parvero fornire una soluzione più promettente di quella delle copie in bronzo, preferite dal re di Francia: sull'uso del materiale più nobile (l'unico fino ad allora ritenuto degno di una

committenza regia, secondo un pregiudizio che i primi piani della stessa Maria avevano mostrato di condividere) prevalsero infatti i vantaggi che il gesso offriva in termini di rapidità e di risparmio,⁵³ mentre la consacrazione dei calchi come opere finite, dovuta certo anche alla fortuita indisponibilità del bronzista Leoni, rimaneva comunque debitrice del precedente di Fontainebleau, dove non solo lo stucco decorava ad alto rilievo la camera della Duchessa d'Estampes (fig. 14), ma il gesso era stato impiegato anche per figure a tutto tondo.⁵⁴



9. Francesco Primaticcio (dalla 'Ariadne addormentata', opera microasiatica della fine del III o del principio del II secolo a. C., Musei Vaticani, Galleria delle Statue): 'Cleopatra', copia bronzea a mezzo calco (1540-41). Fontainebleau, Musée National du Château.

La fortuna dei calchi dall'antico nei Paesi Bassi meridionali

Alla luce dei casi che abbiamo esaminato possiamo finalmente cogliere quanto nelle corti dei Paesi Bassi l'esperienza della scultura italiana antica e moderna, maturata soprattutto attraverso le medaglie, le raccolte di monete imperiali romane e l'arte effimera,⁵⁵ fosse profondamente differente da quella di Francesco I. Per le collezioni francesi, destinate a esibire le grandi aperture del mecenatismo regio, erano state selezionate voci artistiche capaci di interpretare l'antico in forme ricercate e stilisticamente molto diverse. Al contrario, le scelte di Carlo V e di Maria (che si comprendono appieno solo come azioni complementari) mirarono a garantire alla monarchia fiammingo-borgognona un'immagine eloquente e piuttosto uniforme anche da un punto di vista fi-

gurativo (se non altro perché curata pressoché in esclusiva da artisti italiani, come Leoni e Tiziano).⁵⁶

Gli arredi 'all'antica' delle dimore asburgiche non risposero dunque solo alle ragioni dell'occhio o a intenti evocativi generici, ma piuttosto ad un'esigenza comunicativa e diplomatica così prioritaria da investire persino alcuni degli ambienti di dipinto. Nella reggia di Binche i *parterres* araldici del giardino d'apparato, i personaggi storici e mitologici dell'arco trionfale (eretto a imitazione di quello di Costantino), la decorazione rustica del portale principale (oggi reimpiegato a

Mons; figg. 15-16), le piante mediterranee dei giardini, il valore allusivo dei calchi e le *marqueteries* tedesche e fiamminghe opponevano una rappresentanza articolata e 'imperiale' alle preferenze italiane della corte di Francia. Neppure a livello architettonico la volontà di allestire un palazzo 'neovitruviano', avviato sotto un diretto impulso emulativo nei confronti di Fontainebleau, si era appiattita sulle suggestioni del modello, perché proprio in seno alla corte asburgica le teorie architettoniche di Peter Coecke van Aelst (artista dell'Imperatore dal 1539 al 1550) avevano offerto al contrario una divulgazione vitruviana e serliana (*Generale Reglen der Architecturen...*, Antwerp 1539) capace di accreditare soluzioni coerenti con le tradizioni costruttive locali.⁵⁷ Un altro tratto di distinzione risiede nell'immediata fortuna del modello di Binche e Mariemont: in seguito alle iniziative antiquarie di Maria d'Ungheria, che avevano messo a disposizione originali di età romana, copie dall'antico e manodopera specializzata, la stessa corte asburgica appare attraversata al proprio interno da impulsi imitativi non trascurabili, destinati ad alimentare la realizzazione di

nuovi calchi. Il modello collezionistico della Regina accese infatti le ambizioni dei vassalli più vezzeggiati, che richiesero di poter riprodurre alcune opere per le proprie dimore. È questo il caso del *grand écuyer* di Carlo V, Jean di Hennin-Liétard, che dopo aver avuto in dono dall'Imperatore un 'Ercole' in argento o placcato in argento, lo stesso di cui la città di Parigi aveva fatto presente a Carlo V in occasione del suo incontro con Francesco I nel 1540,⁵⁸ ottenne la facoltà di far formare appositamente "aulcunes testes des [...] anticquaiges" conservate a Binche. D'altronde, un fenomeno analogo si era già verificato nel 1550 quando monsignor de Granvelle si era avvalso dei servizi di Luca Lancia e delle impronte dell' 'Apollo' del Belvedere (fig. 12), già trasportate a Binche per Maria d'Ungheria, per arricchire la propria collezione di un'ulteriore replica in gesso della figura (come rivela lo stesso Primaticcio in una lettera del primo novembre 1550 finora sconosciuta: app. 3).⁵⁹

In tutti questi episodi una classe di oggetti relativamente rara e ricercata, basata su di un ristretto numero di tipi iconografici replicabili e riconoscibili, alimentava una copistica elitaria che rifletteva rapporti di obbligo reciproco tra sovrano e cortigiano. Tale legame privilegiato era fondato su relazioni personali (come nel caso del Conte di Boussu, che aveva ospitato Carlo V nel 1545 e nel 1554),⁶⁰ ma anche sulla prossimità delle residenze che condividevano ostentatamente il nuovo linguaggio d'apparato (tra le quali va ricordato il Palazzo di Granvelle a Bruxelles). Infine, come altre forme di privilegio espresse mediante oggetti (ricevere i gettoni della Camera delle Finanze, commissionare opere agli artisti di corte o replicare ritratti dal vero commissionati dall'Imperatore), il possesso di antichità – in particolare di alcune figure – visualizzava l'appartenenza ad una cerchia di grandi dignitari che partecipavano con la famiglia reale alle cure di governo, ad alti compiti cerimoniali e ad orientamenti culturali d'ampio spettro.

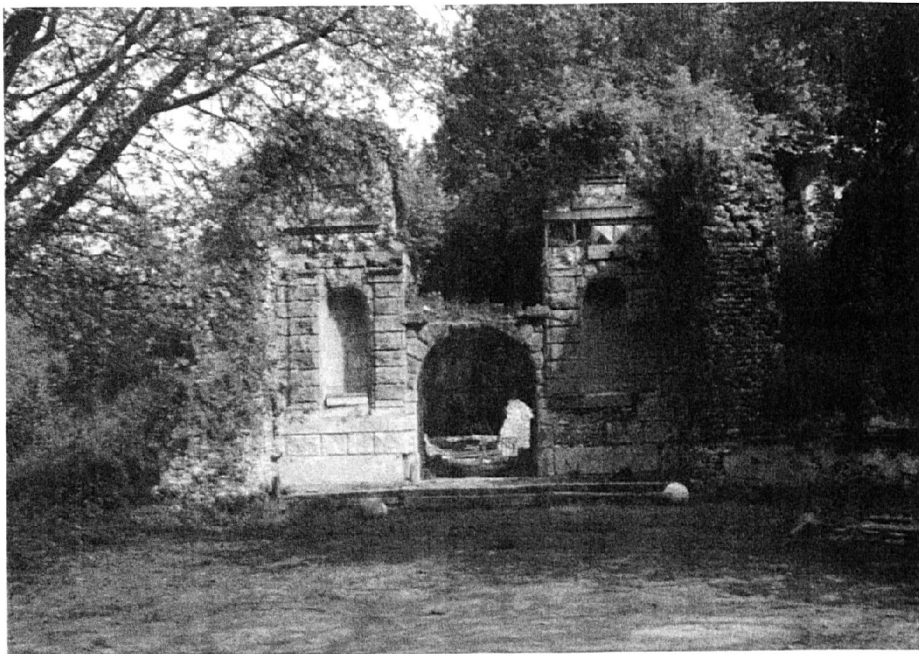
Un corollario: nuove ipotesi sull'origine della collezione antiquaria di Leoni a Milano

Nel riproporre alcuni anni or sono la questione dei calchi dall'antico trasportati nei Paesi Bassi per iniziativa di Leoni, Bruce Boucher ipotizzò che le relative forme fossero state inviate dalle Fiandre a Milano, dove il nostro scultore ne avrebbe ricavato alcune figure in gesso

da destinare alla propria raccolta, attestata a partire dal 1568. A tale altezza cronologica alcune copie dall'antico, tratte "nella forma stessa e nella grandezza in cui si veggono i propri originali" (Girolamo Borsieri, 1619),⁶¹ furono in effetti esibite dall'aretino nel suo Palazzo di via Moroni a Milano (fig. 19), dove alcune vennero descritte ancora da Carlo Torre (1674).⁶² Boucher suggerì che almeno due di esse, l'«Apollo» del Belvedere e l'«Antinoo» del Belvedere, ma forse anche l'«Ercolo» Farnese,⁶³ assieme alle relative impronte, fossero state acquistate presso gli eredi dell'artista per l'Accademia Ambrosiana. La nostra ricostruzione del ruolo marginale assunto dallo scultore aretino nella vicenda dei calchi gettati per Maria d'Ungheria, unita al fatto che per nessuna delle copie leoniane è documentata la provenienza dalle forme francesi (presenti a Binche per lo meno fino al 1552),⁶⁴ induce invece a una nuova ipotesi sull'origine e sulla cronologia della collezione di riproduzioni dall'antico posseduta dall'artista, la quale ci pare affatto svincolata dalle impronte tratte da Primaticcio.⁶⁵

In effetti, supporre la provenienza di parte dei calchi leoniani dalle forme di Francesco I non è affatto necessario, poiché il collegamento tra le due iniziative non è fondato su documenti attendibili, ma su di un profilo biografico raccoglietico contenuto nel *Musaeum* di Federico Borromeo (1625).⁶⁶ Nel passo in questione il prelado difende la raccolta di sculture dell'Accademia Ambrosiana ("marmora et typi", cioè "figure in marmo e modelli o copie in altri materiali") dal sospetto di aver contribuito allo spoglio di Roma e dalla diffusa diffidenza controriformista per le raccolte che testimoniavano l'apprezzamento di statue pagane. La sua autoapologia giustifica così una breve digressione storica sulle origini dei calchi già appartenuti a Leoni: secondo Federico, l'aretino, originario della Valsolda (come Pellegrino Tibaldi), dopo essere stato reclutato durante l'occupazione francese di Milano (come Leonardo da Vinci), avrebbe ricevuto da Francesco I di Valois (come il Primaticcio) l'incarico di trarre dei calchi da tutte le statue più rinomate ("illustrum omnium statuarum ectipomata").⁶⁷ La morte del sovrano aveva però impedito il compimento del progetto, e quella dell'artista aveva esposto le forme al rischio della dispersione e della distruzione: solo l'intervento dell'Arcivescovo di Milano aveva reso possibile tutelare la collezione, mettendola a disposizione a fini didattici.

Un primo indizio contro tale ricostruzione



10. Jacques Dubroeuq: Portale rustico (1540-54). Castello di Bousou.

ne, seguita per quanto riguarda i calchi da tutta la bibliografia recente, proviene dall'informaticissimo Celio Malespini, nelle cui *Ducento novelle* (1609) sono inclusi tre aneddoti riguardanti l'amico Leone. Uno di essi riferisce che l'artista sarebbe stato autorizzato da Pio IV (1559-65) a "formare il cavallo di Campidoglio, il



11. Francesco Primaticcio (dalla «Venere Cnidia», copia romana da un modello prassitelico del 350 a. C. circa, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere): «Venere», copia bronzea a mezzo calco (1540-41), Fontainebleau, Musée National du Château.

Christo della Minerva et altre diverse, rare e maravigliose antichità, gli impronti de' quali di gesso furono poi condotti con molta spesa per ischiene de muli a Milano".⁶⁸

L'impresa romana dello scultore, facilitata dall'elezione di Pio IV, papa milanese, dovette avere anche una certa risonanza civica, giacché ricorre anche in una *facetia* di Giovan Francesco Ciceri (detto Cicerio), che concorda pienamente con Malespini sulla provenienza centroitaliana dei calchi:⁶⁹ entrambi infatti riferiscono l'episodio ad un viaggio a Roma che Leoni, convocato dal Pontefice, compì effettivamente nel 1560, come risulta dal suo carteggio.⁷⁰ A tale occasione risalgono sicuramente la formatura del «Marco Aurelio» capitolino, attestata anche da Vasari; quella del «Cristo con gli strumenti della Passione», scolpito da Michelangelo (Roma, Santa Maria sopra Minerva, 1514-21); e forse quella di una «Venere», menzionata da Giampaolo Lomazzo (1584) senza precisarne il tipo.⁷¹ Da testimonianze epistolari sappiamo inoltre che sulla via del ritorno Leoni richiese al Buonarroti, rimasto a Roma, la facoltà di «formare in la sua bottega [fiorentina] qualche figura, perciò che io ci manderò uno de' miei maestri acciò farmi quel et altro» (Firenze, 14 ottobre 1560).⁷² Chiude il cerchio una lettera di Tiziano Vecellio, inviata da Venezia il 17 giugno 1559 al figlio Orazio quando questi si trovava presso Leoni a Milano, e trascurata finora per i suoi riferimenti ellittici: essa documenta che prima di partire per Roma lo scultore aretino, che già

ricercava una "forma del Cristo de la Mi-
nerva",⁷³ era entrato in contatto con un
"prontator" veneziano attraverso l'amico
pittore (a sua volta possessore di alcuni
calchi).

La 'gipsoteca' di Leoni, avviata comple-
tamente nel corso degli anni sessanta,
sorse dunque nell'ambito dello stesso
progetto che prevedeva l'ampliamento e
la riqualificazione della sua residenza
milanese, la 'Casa degli Omenoni' (fig.
19), come palazzo gentilizio (1562-66).⁷⁴
E se le forme in cavo delle statue leoni-
ane non furono tratte nell'ambito delle
stesse campagne attraverso cui lo stesso

Pio IV acquisì per il Belvedere copie
bronzee esatte di celebri antichità romane
(tra cui il 'Camillo' e lo 'Spinario' capi-
tolini, l' 'Ercole bambino' appartenente ai
della Valle, l' 'Amorino' in casa del Bufa-
lo e diversi busti), le riproduzioni dello
scultore aretino fecero per lo meno parte
della stessa moda signorile.⁷⁵

Il corpus di calchi del cavalier Leoni, co-
stituendo una dotazione nobiliare, era co-
sa ben diversa da una mera raccolta d'ar-
tista, spesso disorganica, di frammenti
dall'antico o di pezzi isolati:⁷⁶ la figura
principale, il 'Marco Aurelio' equestre,
rispondeva a un programma celebrativo

filo-imperiale ricordato con i 'Prigioni'
della facciata e motivato dal ruolo che
Carlo V aveva giocato nel riconoscimento
sociale del proprietario.⁷⁷ In tale acce-
zione, ben presente ai contemporanei, la
raccolta leoniana valse alla 'Casa Aure-
liana' (come la chiamò Vasari) la menzio-
ne tra i palazzi più notevoli de *La nobiltà
di Milano* (e la sua esclusione dalle pagi-
ne ivi dedicate ai semplici artisti):⁷⁸ già
negli anni sessanta essa trovava infatti
precedenti tra le collezioni patrizie della
città – per esempio ne "li infiniti promp-
ti", "per la maggior parte antichi", ricor-
dati "in casa de messer Camillo Lampo-
gnano, ovvero suo padre Niccolò Lampo-
gnano", da Marcantonio Michiel (†
1552).⁷⁹ Certo il gruppo di copie milane-
si, "non [...] galleria di una stanza sola,
ma di molte, anzi di una compiuta casa,
vedendovisi compartiti i getti di quelle
statue antiche, le quali in Roma conser-
vano il decoro dell'antichità" (Morigia),
testimoniava anche gli interessi formali
dell'artista, che aveva già studiato lungamente
quelle figure da giovane: ora però
egli le esibiva a riprova del proprio lega-
me privilegiato con i possessori degli ori-
ginali, Pio IV e Michelangelo (significa-
tivamente le uniche personalità per cui
Leoni fondesse ancora medaglie, certo
autopromozionali, negli anni sessanta).⁸⁰
Agli osservatori più attenti, tale dispiega-
mento risultava dunque non solo un se-
gno che il passato canagliesco e l'immag-
ine aretiniana dello scultore avevano ce-
duto il passo ai tempi, ma anche una ri-
prova, in qualche modo più generale, del-
lo stato delle arti:

"Messer Lione nostro Aretino inpazza di leti-
tia, et ci [*scil.* in Milano] à fatto e fa cose, che
se Michelagnuolo resuscitassi et vedessi come
si vive, diria, che l'arte che l'ha fatto tener si
raro, fussi diventata un'altra, perché nel vero
questi maestri non son più filosofa, ma princi-
pi; et me ne rallegro, poiché ò visto questa ar-
te uscìr fuori et della fufanteria, et delle be-
stiacchie" (lettera di Giorgio Vasari a Vincenzo
Borghini, 9 maggio 1566);⁸¹

una prospettiva che suona ben diversa
dalla topica finalità didattica, invero se-
condaria, in nome della quale Vasari
avrebbe diplomaticamente giustificato lo
sfarzo del collega nelle *Vite* (in cui l'asce-
sa di Leoni sarebbe stata esemplarmente
tesa tra una virtù tutta artistica e il suo ri-
conoscimento da parte della Fortuna).

Espressione eccellente dell'artista socie-
vole, altolocato e urbano (anche grazie
alla biblioteca annessa), i gessi di Leoni
sedimentavano nel tempo in forma
collezionistica la "pratica dei diversi mo-
delli" già applicata nella sua produzione
artistica:⁸² tutte valenze che ritroveremo
proposte, di lì a un ventennio, nei *Veri*



12. Francesco Primaticcio (dall' 'Apollo' di età adrianea o protoantonina, copia da un modello greco del IV secolo a. C., Musei Vaticani, Cortile del Belvedere): 'Apollo', copia bronzea a mezzo calco (1540-41). Fontainebleau, Musée National du Château.

precetti della pittura di Giovambattista Armenini (1586), che a Milano i palazzi patrizi li aveva lungamente osservati. Fu dunque solo con Federico Borromeo che la raccolta leoniana, trasferita nella sua nuova sede accademica, assunse un vero significato didattico e operativo: a tale data la sua conciliazione tra validità figurativa e convenienza economica era però già suggerita, non a caso, dalla trattazione di Armenini sui calchi.⁸³

Appendice documentaria⁸⁴

1. Lettera autografa di Francesco Primaticcio, 3 luglio 1550 (BNM, CGC, ms. 20209, fasc. 50, c. 1)

“Allo illustrissimo et reverendissimo [...] monsignor il Vescovo d'Aras.

Reverendissimo et illustrissimo Monsignor mio colendissimo,

in uno istesso punto m'è cappittato due lettere di Vostra reverendissima Signoria: la prima de l'ultimo d'aprile, la migliore del XV di maggio, et perché agli infiniti favori che Sua Grandezza mi fa ci bisognarebbe infinite righe, per ci essere poco atto, me la passerò brevemente. Solo dirolli che, dove mi si apresenterà occasione de gli tener ricordato quanto io gli sia servitore, io mi ci porò con tutte le forze, et se gli effetti saranno di poco valore, pur l'hanimo sentirà un non so che de intieramente sacrato agli suoi servitii. Circa che la serenissima Regina mi debba recconoscere de le fatiche prese per Sua Maestà, ei mi pare che il favore che la sua nobil gratia m'ha fatto, d'opperarmi ne' suoi santissimi passatempì, di gran longa passa la penna [*scil.* pena] ch'io ci ho presa, et però, trovandomi per la sopra detta ragione più che sastifatto, non ne desidero altra ricompensa.

D'il porto delle due teste di marmo, essendo io debittor di più gran soma a Vostra reverendissima Signoria, mi par pur troppo che la detta spesa si ponga a bon conto, non che la mi si paghi.

Di presente me ritrovo qua in Bologna de Itaglia, con bona licenza del Re mio patrone, per alquanti mesi. Se in questo tanto ch'io ci starò, se alla illustrissima et reverendissima Signoria Vostra piacerà comandarmi qualche negotio o altra cosa de servitio, la mi troverà dispostissimo a lla obbedire. Cossi humil gli faccio riverenza et prego il Signor Idio per essa. Questo III de luglio MDL, di Bologna et

di Vostra reverendissima et illustrissima Signoria devotissimo servitor,
il Bologna, abbate de San Martino”.

2. Minuta di Antoine Perrenot, 23 agosto 1550⁸⁵ (BNM, CGC, ms. caja 20209, fasc. 50, c. 2)

“A l'abbate Bologna.

Ho la lettera di Vostra Signoria data in Bologna, et questi dui versi faccio io solo per dirle che fin qui non ho nuova che le casse del-

la serenissima regina Maria siano arrivate in Fiandra; per il che non saprei hora che altro dirle né su le forme, né su li marmi. Solo ringratio Vostra Signoria delle amorevole demonstrationi che fa di continuo verso di me, assicurandola che, dove accaderà, le mostrerò sempre ch'io non sono ingrato dei piaceri che ricevo da lei. A la quale per fine mi offero, et prego Iddio la conservi”.

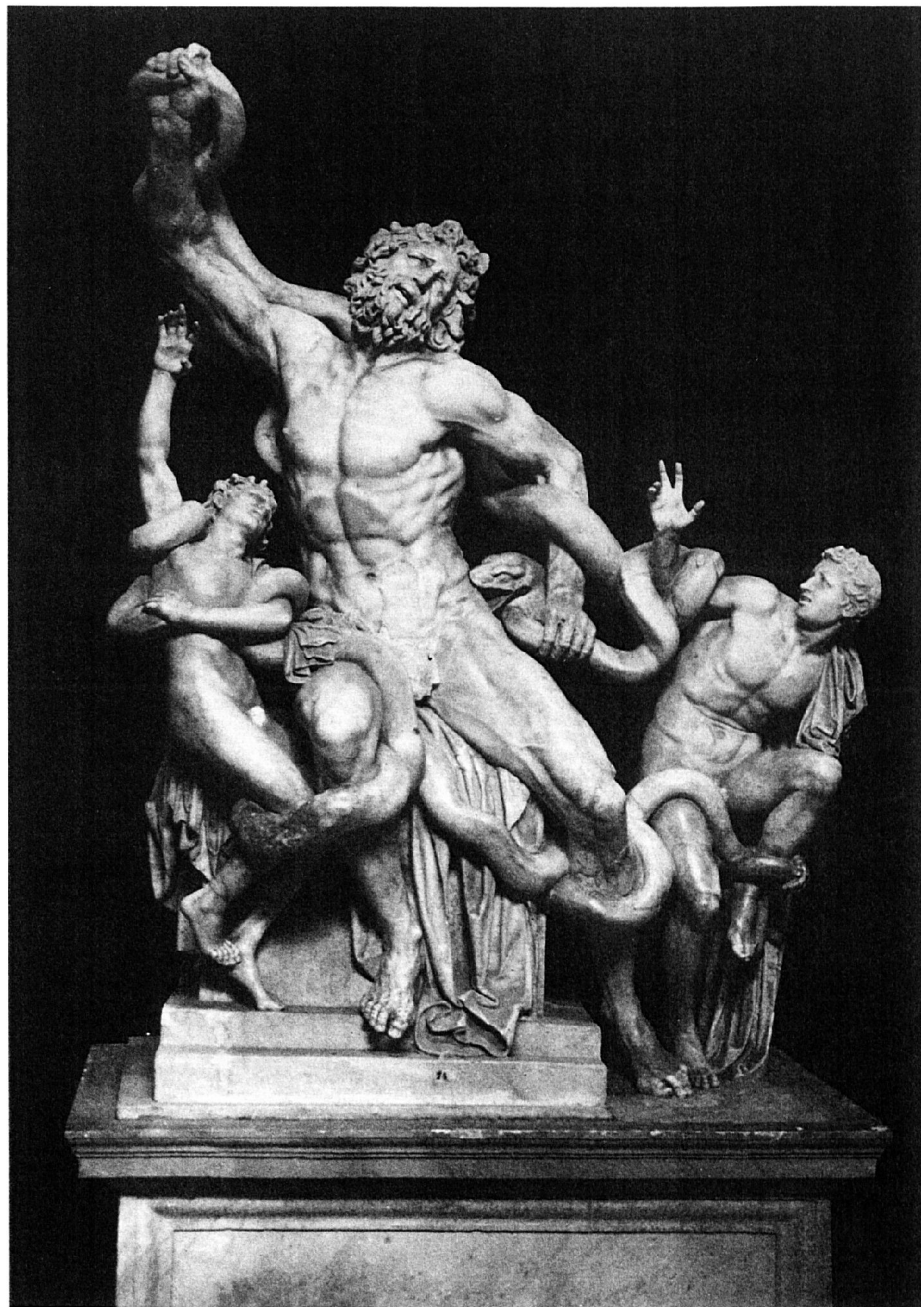
3. Lettera autografa di Francesco Primaticcio, 1 novembre 1550 (BNM, ms. 20214, fasc. 59, c. 1).

“Illustrissimo et reverendissimo Monsignor mio osservandissimo,

il giorno ch'io parti di Bologna per venirme-

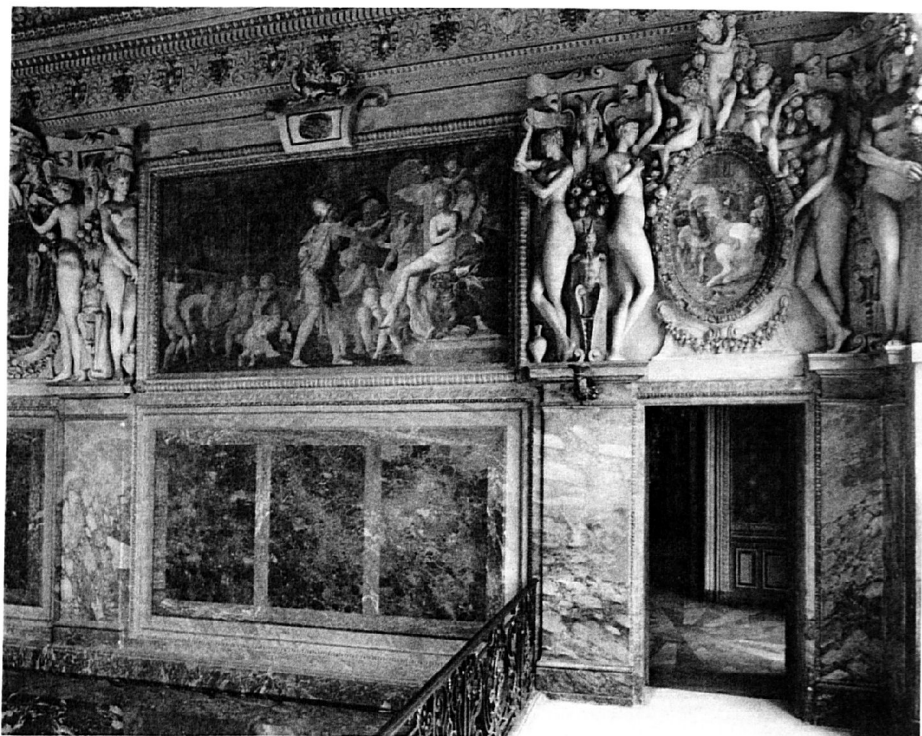
ne in Franza, m'harivò una lettera de Vostra reverendissima Signoria d'i XXIII d'agosto, alla quale do risposta hoggi ch'io sono di ritorno a Fontanbleo. Et dico a quella, ch'io penso che de già non solo le casse siano arivate a Bins, ma io credo certo che l'huomo mio ne habbia gettate due paia; et per che in una sua scrittome altre volte, la desiava d'havere l'Apollo in forma, certo le forme erano tanto debile per havere de già servito due volte, ch'io dubittai non guastar tutto, ma se pure Vostra Signoria reverendissima lo vole, io scriverò al mio homo che ne faci uno, et so che le farà subito [...]. Di Fontanbleo, il primo de novembre del L.

Di Vostra illustrissima et reverendissima Signoria devotissimo et obbligatissimo servitore,
il Bologna, abbate di san Martino”.



13. Arte romana di età tiberiana (da un modello della seconda metà del II secolo a. C.): “Laocöonte”, gruppo marmoreo. Musei Vaticani. Cortile del Belvedere.

Vorrei ringraziare Barbara Agosti, Francesco Caglioti, Marco Collareta, Lucia Faedo, Sonia Maffei e Salvatore Settis, che hanno contribuito a questa indagine con i loro suggerimenti, e Krista de Jonge, che ha fornito segnalazioni preziose e ha gentilmente concesso la pubblicazione delle foto 10, 15 e 16. Per citare le fonti manoscritte sono state usate le seguenti abbreviazioni: AGRB, A: Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Acquis de la Chambre des Comptes à Lille; AGRB, CC: Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Chambre des Comptes; BNM, CGC: Madrid, Biblioteca Nacional, Colección general de cartas; BPM, G: Madrid, Biblioteca de Palacio Real, fondo Granvelle; BRAB: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I. Le traduzioni e i corsivi all'interno delle citazioni sono miei.



14. Francesco Primaticcio: decorazioni a stucco (1541-44). Fontainebleau, Castello, Camera della Duchessa d'Estampes.

* Benvenuto Cellini, *La vita*, 2, 37 edizione a cura di Lorenzo Bellotto, Fondazione Bembo - Ugo Guanda, Parma 1997, pp. 567-568).

1) Le informazioni sulla statua di Maria, un 'Atleta in preghiera' del I secolo d. C., e sulla sua replica viennese, che pare l'unica sopravvissuta tra le due un tempo esistenti, sono raccolte da Robert von Schneider, *Die Erzstatue vom Heleneberge*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses', XV, 1894, pp. 113-123, e da Kurt Gschwantler, *El «Joven del Magdalensberg»*, in Museo del Prado, *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la casa de Austria*, Madrid, Museo del Prado, abril-mayo 1992, Museo del Prado, Madrid 1992, pp. 49-69 [49-50, 57-64]; K. Gschwantler, Karl Rudolf, *Joven del Magdalensberg*, in *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 de septiembre - 23 de noviembre 1998*, a cura di Carmen Añón Feliú, Sociedad estatal para la conmemoración de

los centenarios de Felipe II y Carlos V, s. I, 1998, pp. 105-106, n. 92. L'originale, ritrovato nel 1502 sul Magdalensberg (Carinzia), entrò dapprima in possesso del governatore della regione, Ulrich von Weispriach; rifiutato poi da Massimiliano I d'Asburgo, cui era stata offerta, fu acquistato da Matthäus Lang von Wellenburg, allora cancelliere imperiale e vescovo di Gurk e di Cartagena, che lo collocò nella Fortezza di Hohensalzburg, sua lussuosa residenza come vescovo di Salisburgo (1519). Nel gennaio 1551 questa statua fu infine sostituita da una copia, mentre un altro 'Mercurio' venne concesso come bene inalienabile a Ferdinando d'Asburgo, arciduca d'Austria, dalla cui collezione è pervenuto al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal momento però che anche questo esemplare, a lungo ritenuto antico (R. Schneider, *Die Erzstatue* cit., p. 108), è stato recentemente giudicato una replica a mezzo calco risalente al Cinquecento, pare oggi più probabile

che il bronzo giunto a Binche fosse quello già appartenuto a Lang. Sulla base dell'inventario in morte di Maria d'Ungheria (1558) è stato inoltre possibile dimostrare che la statua seguì le collezioni della Regina in Spagna, dove una figura con la medesima iscrizione, scomparsa agli inizi dell'Ottocento, fu registrata da Cassiano da Pozzo all'epoca della sua visita ai giardini reali di Aranjuez (1626): cfr. Margarita Estéla Marcos, *El mecenazgo de la reina Maria de Hungría en el campo de la escultura*, in *Carlo V y las artes: promoción artística y familia imperial*, a cura di Miguel Ángel Zalama e María José Redondo Cantero, Junta de Castilla y León - Universidad de Valladolid 2000, pp. 283-321 [307-308]. L'importanza del 'Mercurio' austriaco nel contesto della cultura visiva e antiquaria oltralpina è però presente da tempo agli studiosi di questo tema: si veda per esempio Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie: Vorarbeit zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der Mittelalterlichen und Neueren Zeit*, Berliner Akademie Verlag, Berlin 1953, pp. 33-35.

2) Cfr. il mandato AGRB, CC 27309, c. 53v, segnalato da Théophile Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie à Binche, 1545-54*, in 'Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judiciaire de Charleroi', IX, 1878, pp. 415-448 [431], e pubblicato in

Robert Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons...*, Heitz, Strassburg 1904, p. 267, n. 55.

3) Sull' 'Eolo' di Dubroeuq cfr. il mandato AGRB, CC 27306, c. 275r-v, già segnalato da T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., p. 431, ed edito in R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 263, n. 32. Sullo scultore cfr. ora Robert Didier, *Jacques Dubroeuq, sculpteur et maître-artisan de l'Empereur (1500/10-84)*, con contributi di Jacques Debergh, Peter Kurmann e Christopher Wilson, Ars Libris, s. I, 2000.

4) L'acquerello anonimo riprodotto alla fig. 5 è studiato da Albert van de Put, *Two Drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II), 1549*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', III, 1939-40, pp. 49-55, e da Arthur E. Popham, *The Authorship of the Drawings of Binche*, *ibidem*, pp. 55-77. I due busti della sala Grande sono inoltre menzionati da Vicente Alvarez, *Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas en 1548 le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur...* [Relación del camino...], Guillermo Millis, Medina del Campo 1551], edizione e traduzione a cura di Marie-Thérèse Dovillé, Presses Académiques Européennes, Bruxelles 1964, pp. 90-97 [90] ("buste en médaillon d'albâtre") e descritti da Hierónimo Cabanillas, *Relación muy verdadera de las grandes fiestas que la serenissima Reyna doña Maria ha hecho al Principe, nuestro señor, en Flandes...*, Juan Rodríguez, Medina del Campo 1549, in Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta de Medina del Campo, Cátedra - Junta de Castilla y León, Salamanca 1895*, pp. 57-67 [57] ("En cada cabo de la sala hay una chimenea muy grande de jaspe bien labrado, encima la guarnición de la cual estava en la una la medalla de Julio César, y en la otra la del emperador Adriano, traydas de Roma por muy antiguas. Y la Reyna las tiene en tanto que le oy dezir algunas vezes que la de Julio César le avia costado seys mil florines y la otra tres mil, verdad es que son de piedra") e da Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Phelippe...*, Martin Nucio, Anvers 1552, cc. 182v-184r, che si sofferma anche sugli arredi della sala (gli arazzi con i 'Sette peccati capitali' tessuti dalla manifattura di Willem Pannemaker; due tele con 'La contesa tra Apollo e Marsia' e 'La punizione di Marsia'; i telamoni, i camini e i medaglioni araldici scolpiti da Jacques Dubroeuq, per i quali cfr. AGRB, CC, 27306, cc. 275r-276v, in T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., p. 425, note 1-2).

5) Amadio Ronchini, *Leone Leoni d'Arezzo*, in 'Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi', s. I, III, 1865, p. 27, n. VI. Per la bibliografia sui calchi approntati da Primaticcio e per una discussione del ruolo giocato da Leone Leoni rinvio alla prima parte di questo contributo (*Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche*, in 'Prospettiva', 113-114, 2004, pp. 98-116), che riassume anche le notizie essenziali sulla reggia e sul sito di Binche.

6) Jozef Duverger, *Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest, 15-20 septembre 1969*, a cura di György Rózsa, Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, pp. 715-726 [722-723]. Sul 'Nilo' e la 'Cleopatra' cfr. i mandati in AGRB, CC 27309, cc. 4v e 38r-39v, pubblicati da R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 266, nn. 49, 53-54. L'intera vicenda è poi riassunta da Bruce Boucher, *Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture*, in 'The Burlington Magazine', CXXIII, 1981, pp. 23-26. Sugli originali romani, ora nei Musei Vaticani, e sulla loro fortuna cfr. Francis Haskell, Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-*

1900 [Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900, Yale University Press, Yale-New Haven-London 1981, pp. 392-395, n. 65], Einaudi, Torino 1984, pp. 246-250, n. 24. Delle due copie fuse in Francia, la sola conservata ("Cleopatra") è oggi al Castello di Fontainebleau (cfr. Geneviève Bresc-Bautier, Anne Pingeot, *Sculptures des Jardins du Louvre, du Caroussel et des Tuileries*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986, pp. 376-277, n. 319).

7) Cfr. il mandato AGRB, CC 27308, c. 77v, pubblicato da T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., pp. 428-429.

8) La citazione è tratta da un pagamento risalente agli anni quaranta (Marquis Léon de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-71)*... Baux, Paris 1887-80, I, 1887, p. 194). Su Luca Lancia cfr. J. Duverger, *Lancia, Luca*, in Koninklijke Vlaamse Academiën van België, *Nationaal bio-*

Kamerijk, scalpellino (ma attivo anche a Bruges e a Kassel come bronzista), si occupava delle forme cave ("marquier et pacquetier dedans leurs casses et poinçons les molles, afin de les mieux garder"); più indipendente, quest'ultimo fu però remunerato anche per alcuni lavori di intaglio realizzati in proprio (AGRB, CC 27308, c. 80v: "pour [...] avoir taillié en bois deux termes que maistre Hans escrignier minuzier de Sa Majesté a mis et assis au porge de menuserie estant a la garderobbe du quartier de l'Empereur"). Sulle tecniche di formatura cfr. Lorenza D'Alessandro, Francesca Persegati, *Scultura e calchi in gesso: storia, tecnica e conservazione*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1987, pp. 73-79.

10) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 37v, pubblicato da R. Hedicke, *Jacques Dubroecq von Mons* cit., p. 266, n. 52: "que lors ledit maistre Lucq commenchoit à moller de plattre aulcunes testes desdictes anticquaiges pour Monsieur de Bousu [...]". Sul Palazzo di Bousu, oggi distrutto, e sul suo proprietario, *grand écuyer* di Carlo V, cfr. Robert Wellens, *Jacques Du Broecq*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1962, p. 94, e l'ottima monografia *Le château de Bousu*, a cura di Krista de Jonge e Marcel Capouillez, Ministère de la Région Wallonne, Namur 1998, basata su nuove ricerche archivistiche, iconografiche e archeologiche.

11) B. Boucher, *Leone Leoni and Primaticcio's Moulds* cit., p. 24. In un articolo poco informato J. Debergh (*Luc Lange, «mouleur en plattre» actif en Hainaut entre 1550 et 1553*, in 'Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis', LIX, 1990, pp. 75-89, nota 56) ha immaginato un raggio ordito da Leoni, che avrebbe reperito le forme con lo scopo di impadronirsene per uso personale; le inadempienze dello scultore nel gettare le copie bronzee avrebbero quindi persuaso Maria d'Ungheria ad una soluzione di ripiego: Lange, introdotto da Dubroecq, avrebbe realizzato solo il 'Nilo' e la 'Cleopatra' usando forme non ancora inviate a Milano. Sono così cadute inascoltate le deduzioni prudenti di Jozef Duverger, che, accettando l'idea che Leoni fosse stato coinvolto nella decorazione scultorea di Binche, notava però che i documenti sulla coppia di statue menzionano solo Lancia, che secondo lo studioso sarebbe stato presentato dallo stesso Aretino.

12) Come abbiamo mostrato nella prima parte di questo contributo, la scelta di impegnare Leoni nella fusione delle copie dall'antico era strettamente connessa al progetto di realizzare statue-ritratto degli Asburgo in metallo. I costi, la complessità tecnica e i fattori di rischio della fusione di bronzi dalle grandi dimensioni, ancora insidiosamente empirica, rendevano assai rari gli artefici capaci di condurre a termine una serie dell'ordine di decine di statue, come quella dei ritratti richiesti da Maria d'Ungheria. Quando perciò prevalse il partito di gettare i calchi in gesso, o più semplicemente quello di lasciare che Leoni si concentrasse sulla ritrattistica, l'incarico di formare le figure riprodotte da Primaticcio fu affidato ad un artista di minore esperienza.

13) È così sottoscritta, in italiano, una quietanza in francese del 29 novembre 1552 (AGRB, A 1619', c. 37r). Per la denominazione "Luc italien" cfr. p. e. AGRB, CC 27308, c. 58v. Risultano quindi infondate le riserve sull'identificazione espresse da J. Debergh, *Luc Lange et Jacques Du Broecq: quatre considérations*, in 'Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis', LXIII, 1994, pp. 63-72.

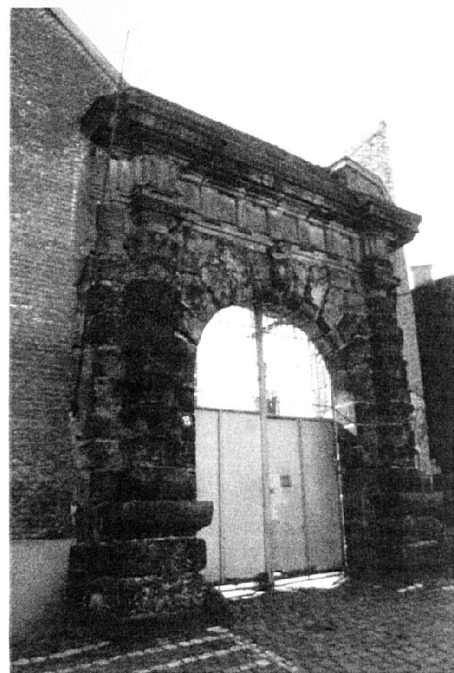
14) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27307, c. 222v, pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroecq von Mons* cit., p. 265, n. 44.

15) Ai fini della datazione è di particolare interesse il mandato con cui Toussains Pout(t)rain venne

ricompensato per lavori di rifinitura compiuti "depuis le premier jour du mois d'avril XV^cLI" (AGRB, CC 27309, c. 38r, pubblicato da R. Hedicke, *Jacques Dubroecq von Mons* cit., p. 266, n. 53). Anche Collart du Moelin, vasaio, venne pagato "pour les parties qu'il a livret depuis le premier jour de novembre XV^cchinquante et ung tant à maistre Lucq comme maistre Jacques du Broecq pour le parfait des figures de plattre audit Binch et Maryemont" (pubblicato *ibidem* senza la data).

16) Ghislaine de Boom, *Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France*, Dessart, Bruxelles 1943, pp. 29-49.

17) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 86v, pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroecq von Mons* cit., p. 275, n. 6: Jacques Dubroecq è pagato "pour huyt journées par luy employées avec ses deux ouvriers à chergier en menant à Maryemont



15. Jacques Dubroecq; Porta rustica (1545-48). Mons, Ospedale Militare (dall'ingresso principale del Palazzo di Maria d'Ungheria a Binche, dove si trovava fino al 1704).

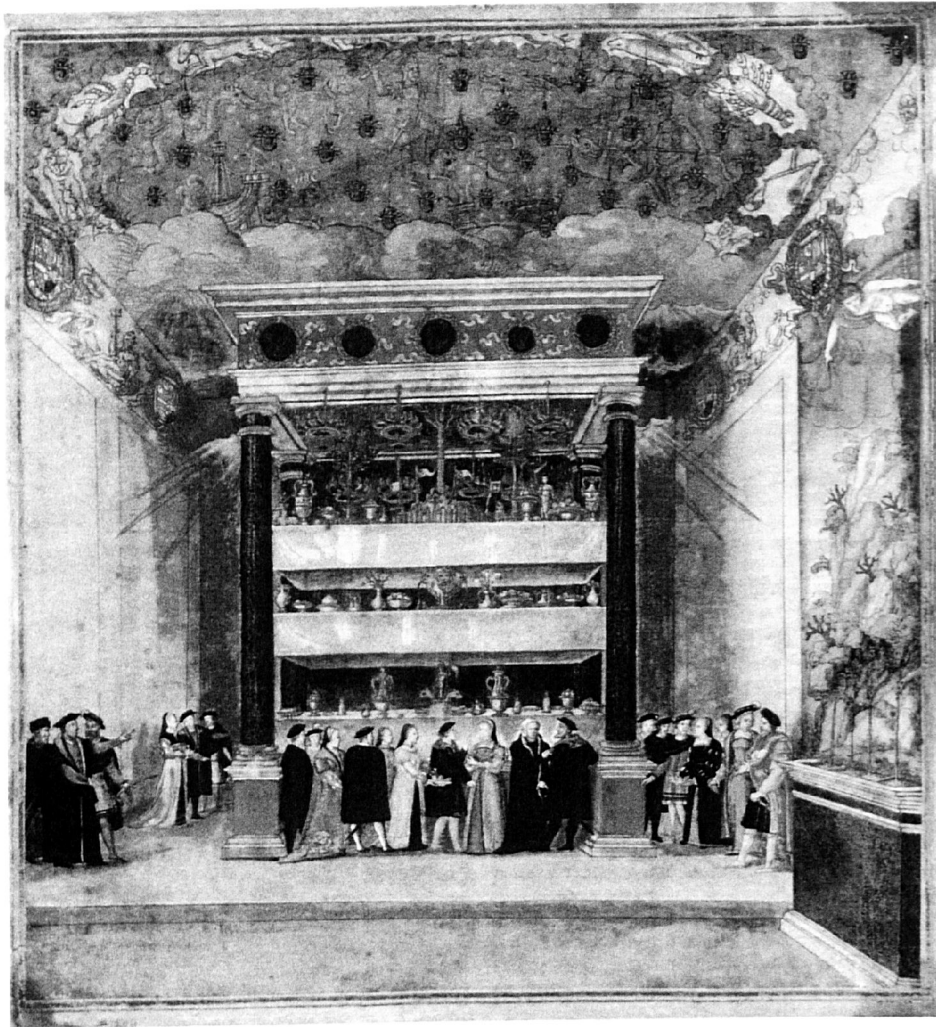
grafisch woordenboek, IV, Paleis der Academiën, Brussel 1970, coll. 477-479. Nato a San Germano (oggi Cassino), "Luca Lancia da Napoli" è innanzitutto menzionato da Vasari, che lo include tra gli aiuti veneziani di Jacopo Sansovino (vedi la *Vita di Jacopo Sansovino* nell'edizione separata del 1570, in Giorgio Vasari, *Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, Sansoni, Firenze 1878-85, VII, 1881, p. 510). Durante gli anni 1536-37 egli avrebbe in effetti collaborato ai rilievi bronzee con 'Storie di San Marco' (Venezia, Basilica di San Marco) e alla finitura della 'Madonna col Bambino' marmorea oggi nella Chiesetta del Palazzo Ducale (l'identificazione con il "Luca tagliapietra" menzionato dai pagamenti della Fabbrica è proposta da B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Yale University Press, New Haven - London 1991, I, pp. 60, 103, 145, 190-194).

9) Già nel 1551 la bottega di Lancia si dimostrava ben organizzata: Toussains Poutrain, "tailleur en pierre", lavorava alla finitura delle copie ed era incaricato di "reparer, netoyer, pollir et raccoustrer les figures d'anticquaiges" (AGRB, CC 27308, c. 78r, riassunto da T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., p. 429; e AGRB, CC 27309, c. 37v, in R. Hedicke, *Jacques Dubroecq von Mons* cit., p. 266, n. 52), mentre Elias Goddefroy da



16. Jacques Dubroecq; Porta rustica (1545-48) (part.). Mons, Ospedale Militare.

les treize figures de plattre assizes sur la Sallette de la Royné de France illecque, et aussi avoir aydié à luy thirer en hault". Un ulteriore pagamento a Dubroecq, che era anche un provetto scultore (*ibidem*, "pour [...] avoir fait en molle et recoustré pluseurs membres et aultres parties de corps selon l'exigence de la besongne aux figures qui sont en la Sallette Hault dudict hostel [et] que maistre Lucq avoit jecté par avant après l'antique en plattre"), sembra dovuto all'esigenza di rabberciare danni prodotti dal trasporto: in tal caso i nuovi calchi servirono per ricolature parziali (per la cui datazione cfr. le due quietanze relative firmate dall'artista, in AGRB, A 1619', c. 109r-v, risalenti al 18 settembre 1552). Su Mariemont, oltre all'opera fondamentale di Robert Hedicke, già citata, cfr. soprattutto R. Wellens, *Le domaine de Mariemont au XVI^e siècle (1546-98)*, in 'Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles. Mémoires, rapports et documents', L, 1956-61, pp. 241-247; M. Capouillez, *Histoire et description des châteaux de Bousu, Binche et Mariemont*, in *Jacques Du Broecq, sculpteur et architecte de la Renaissance: recueil d'études*, a cura di Michel de Reynmaeker, Fédération du Tourisme de la province de Hainaut - Ville de Mons, Mons-Bruxelles



17. Anonimo: "Sala del piano terra nel Palazzo di Maria d'Ungheria a Binche, 29 agosto 1549", inchiostro e acquerello su carta. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes, F 12931 C (al centro, presso la colonna destra del baldacchino, Carlo d'Asburgo e Maria d'Ungheria; a destra, il "mont Parnasse d'escaille de perles, avec la petite fontaine en Helicon").

1985, pp. 177-190; e K. de Jonge, *Les jardins de Jacques Du Broeucq et de Jacques Hollebecq à Binche, Mariemont et Boussu*, in *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez*, a cura di C. Añón Feliú, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, s. l. 1998, pp. 191-220.

18) Per un catalogo dei tipi improntati da Primaticcio, basato su documenti contabili e fonti letterarie, cfr. Étienne Michon, *Les fontes du Primaticcio*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France", 1902, pp. 351-353; Sylvia Pressouyre, *Les fontes de Primaticcio à Fontainebleau*, in "Bulletin monumental", CXXVII, 1969, pp. 223-239; Bertrand Jestaz, *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXV, 1963, pp. 415-466 [438-443]; *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, a cura di Cesare Greppi, Istituto Italiano di Cultura, Madrid 1977, pp. 57-62; Clifford M. Brown, *Collecting Casts*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 239-240.

19) R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., pp. 169 e 268, n. 63, pubblica un estratto del

documento basandosi sulla lezione e sull'interpretazione fornita dai manoscritti di Alexandre Pinchart, conservati in BRAB, II, 1200, b. 12.

20) J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje* cit., c. 182r-v: "A la entrada de palacio avia un arco triumphal que, aunque fué solo, era de excelente arquitectura en forma iónica y invención en las historias y pinturas, con una puerta grande redonda con dos colaterales puertas. Tenia a cada parte dos columnas de mármol blanco acanaladas, de altura de veynte pies, las basas y capiteles doradas. En la ara ó plano, que se hazia entre las columnas, a la mano derecha estava Marte, dios de las batallas, vestido de una piel de león con un escudo embragado y la espada alta en la mano. Al lado siniestro estava Palas armada da su lóriga Egis, con la cabeza de la gorgone Medusa en el pecho; tenia en la una mano el escudo, y en la otra la lança. Sobre el architrabe a la mano diestra estava el escudo con las armas del Principe y en el medio el imperial, y a la mano yzquierda otro con las armas de la reyna Maria con muchos tropheos debaxo de los escudos, y por el architrabe estavan pintados muchos principes y capitanes cativos y presos. No menos adornado estava el freso de muy grandes letras de oro, con que el arco era dedicado, que eran: «DIVO CAROLO QVINTO CAESARI / IMPERATORI MAXIMO». Debaxo de la cornija estava una poderosa águila, que sobre sus alas tenia dos columnas, y entre las uñas, un «PLVS VLTRA» muy grande de oro, y encima de las columnas cabe la puerta debaxo de la cornija estava a la mano diestra pintada una águila, que yva tras una liebre, y en la yzquierda otra águila, que tenia la liebre en las uñas, que significava la huyda, que el turco hixo de Ungría, y la prisión d'el rey Francisco de Francia. En lo alto de la cornija estava la Victoria con

una corona de laurel, y una palma en la mano. Dentro del arco por toda la bóveda estava pintado el Emperador, que triumphava de muchos principes de varias naciones; en los lados d'él parecian muchas naos y galeras deshechas y rotas, que representavan las batallas navales, y otras cargadas de los despojos y riquezas de los enemigos vencidos, y de los señorios y ciudades conquistadas, que con immortal fama y gloria avia adquirido. De la misma suerte en la otra parte del arco, salvo que a la diosa Palas correspondia Hércules con dos columnas de jaspé sobre los ombros, y a las espaldas de Marte estava el dios Mercurio con sus talares o alas a los pies y galéa o capacete en la cabeça y su caduceo o vara divina con las sierpes levantado en la una mano y en la otra su harpe o alfange. Sobre las columnas estavan pintadas unas águilas, que cada una seguia a un raposo y los tomavan: la significación d'estos symbolos era el vencimiento y prisión d'el duque Ivan Federico de Saxonia, y él de Philippo lantrgrave de Hessia. Por todo el arco avia muchos tropheos pintados, era tan excelente, que mirándole se detentian los que passavan".

21) In AGRB, 27310, c. 38v, è documentato l'acquisto di "IIII^{XXV} aulnes de caneatz [...] livret le IIII^e jour d'aoust XV^e LIII, servant a couvrir les grandz pilliers de l'arcq triumphal à la court de Sa Majesté audict Binch, qu'est pour les paindre et remectre en deu estat". Vedi anche le cc. 10v-11r, 24r, 39r, 41v, 45v.

22) *Ibidem*, c. 9r: Ursmer Nofilz, Collaert Mas-soul e Jehan Ghosseau sono pagati "pour en deux semaines finyes le XXX^e jour de juillet XV^e LIII [...] avoir aydié l'escrignier à mettre sus les figures de terres qui estoient deseure l'arcq triumphal et aultres bois qu'e[st] pour l'armer de planches".

23) AGRB, CC 27310, c. 27v. Sulla fortuna di questo gruppo scultoreo, che corre a cavallo tra l'exemplum morale e l'illustrazione letteraria, cfr. ora Salvatore Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Donzelli, Roma 2000.

24) Una simile ripartizione, pur essendo forse in certa misura condizionata dal repertorio dei calchi disponibili, è attestata anche a Fontainebleau almeno a partire dagli anni sessanta (cfr. in generale Janet Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Fonds Mercator - H. N. Abrams, Antwerp - New York 1996, pp. 318-361 e 254-256, n. X-8). L'interesse a selezionare i calchi in modo tale da formare coppie di *pendants* è tipico delle prime raccolte, come notato da Rudolf Hallo, *Bronzeabgüsse antiker Statuen*, in "Jahrbuch der Deutschen Archäologischen Instituts", XLII, 1927, pp. 193-220 (196).

25) L'espressione, che dimostra quanto Leoni stesso fosse proclive a questo *topos* nel riferirsi alle forme approntate da Primaticcio, è tratta da una sua lettera a Ferrante Gonzaga del 15 agosto 1549, in A. Ronchini, *Leone Leoni* cit., p. 27, n. VI.

26) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 39r; segnalato da T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., p. 429, pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 267, n. 54.

27) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 5v; pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 266, n. 49.

28) Sulla postierla cfr. E. Devreux, *Les Châteaux de Binche*, Union des Imprimeries, Mons 1930, p. 5, e K. De Jonge, *Les jardins* cit., pp. 196 e 193, fig. 1.

29) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 39v.

30) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 22r.

31) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27308, cc. 107v e 108r. Nel 1552 vennero pagati dei manovali per livellare il terreno, come si era già fatto in precedenza; gli stessi gettarono oltre il muro, "embas la noefve muraille dudict jardin, le superfluz desdictes terres procedans du coing de la muraille après

nés avec perches d'aulnes, qu'est pour soutenir le fardeau des terres causans la fraction duciet mur" (AGRB, CC 27309, c. 8v, ma vedi anche c. 33r). L'incrinatura del muro aveva addirittura imposto all'architetto Dubroeuq un apposito viaggio a Bruxelles per sottoporre il problema alla Reggente (*ibidem*, c. 53v, pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 267, n. 55).

32) Cfr. *supra*, nota 24.

33) Sul problema dell'eventuale programma del Giardino del Belvedere cfr. soprattutto Adolf Michaelis, *Geschichte des Statuenhofes im Vatikanischen Belvedere*, in 'Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts', V, 1890, pp. 5-72; Ernst H. Gombrich, *Hypnerotomachiana*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XIV, 1951, pp. 119-125; Hans H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1970, pp. 154-164 e 216-221; e Idem, *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in *Il cortile delle statue in Vaticano. Das Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992*, a cura di Matthias Winner, Bernard Andreae e Carlo Pietrangeli, von Zabern, Mainz 1998, pp. 67-81.

34) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 4r-v: "douze coings de grès [...] qui font ensembles XXVII pieds", circa 4 m per nicchia.

35) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27310, c. 6r: "la sepmaine finye le XXVIII^e jour de janvier XV^e LII [1553 stile moderno]" si lavorava "tant à descouvrir et relever la couverture de thieulles du hangart desuere les statues de platre au Jardin Nouveau, qui estoit ravallé et tombé pour les vents sur les vaùsures avec le comble, comme à escrepper et nectoyer le thieulles".

36) Cfr. il mandato in AGRB, CC 27309, c. 5v (segnalato da R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons* cit., p. 267, n. 57): "ung grand bachin de pierre de Ranch de dix piedz en dyametre et de ung pied trois quars de spez [circa 3,24 x 0,57 m] qu'est pour servir a la fontaine qui se rendra au millieu du Jardin Nouveau dirière la Conchergerie"; cfr. anche *ibidem*, c. 8r, e CC 27310, c. 4v, dove il bacino più piccolo e interno è misurato in 1,37 mq.

37) J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje* cit., c. 182v: "Los testeros o cabos de la ventana en frente tienen unas ventanas grandes muy adornadas de vidrieras, que caen sobre un fresco vergel, en el cual eran mucho de ver, que de las yervas y flores, que nacían, se pintavan naturalmente en el suelo del vergel (de diversas colores) escudos de armas imperiales y las reales de España y de Ungria, y de las mismas yervas y flores de diversas colores estava hecho un labyrintho muy fresco e oloroso". K. de Jonge, *Les jardins* cit., pp. 192-195, dimostra la collocazione di questo giardino sulla base dei pagamenti effettuati per il suo livellamento e per la decorazione, completata tra il 1547 e il 1548.

38) Sulla composizione del giardino cfr. i mandati del dicembre 1551 in AGRB, CC 27308, cc. 108v-109r, 113r, relativi ad albicocchi, allori e vitì "que Sa Majesté demandoit pour planter à son nouveau jardin audit Binch".

39) Per tutelare la riservatezza del luogo nel 1552 uscì e finestre sul retro della "Conchergerie" erano stati tamponati "affin de oster la veue du Jardin Nouveau, item à condampner la porte y tenant" (AGRB, CC 27309, c. 3v, ma cfr. anche le cc. 4v e 17r).

40) K. de Jonge, *L'environnement des châteaux dans les Pays-Bas méridionaux au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, in *Architecture, jardin, paysage: l'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque*,

card. Paris 1999, pp. 185-206 [186].

41) Il nesso tra villa romana e arredi statuari, ben noto al Rinascimento italiano, era tramandato da testi come Cic., *Att.*, 6; per una rassegna di altre fonti letterarie latine cfr. Pierre Grimal, *Les jardins romains*, Presses Universitaires de France, Paris 1969², pp. 355 e ss.

42) In Lucan., 10, 259-265. Cleopatra, "obbrobrio dell'Egitto, feroce Erinni del Lazio / votata, non casta, a perdere Roma [...] si oppone alle insegne romane con l'imbelle canopo, contando di riportare un trionfo fario con Cesare come prigioniero". Ma cfr. anche Dio Cass., 51, 21; Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, 1, 89-90; Boccaccio, *De mulieribus claris*, 88, e *De casibus illustrium virorum*, 6, 15.

43) L'inventario pubblicato da Louis-Prospér Gachard (*Notice sur la librairie de la Reine de Hon-*

du Mont l'Ancien tra le sue giunte alla *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* di Ludovico Guicciardini (comparsa per la prima volta nella riedizione francese del 1609). Le annotazioni di du Mont offrono una testimonianza sommaria e imprecisa non solo perché basata sul ricordo di un complesso alterato da almeno mezzo secolo, ma soprattutto per il loro inavvertito trapassare tra suppellettili, mobili e arredi esterni, che non avviene senza svarioni ed equivoci. Presa letteralmente, è per esempio assai inverosimile la notizia di un'"artificielle [artificiosa] 'Ceres' longue de 28 pieds [8 metri!], posée en un jardin" (Loys Guicciardin, *Description de tous les Pays-Bas...*, A. Maire, Calais 1609, p. 442); pur essendo di gran lunga la più grande dell'intera regione, la fantomatica statua colossale sarebbe stata completamente trascurata non solo dalle serie documentarie multiple e ben conservate della contabilità di Binche, ma anche dai car-



18. Rogier van der Weiden (Roger de la Pasture): 'Deposizione dalla croce' (1435 circa). Madrid, Museo del Prado (già nella chiesa di Notre-Dame-hors-de-la-Ville a Lovanio, quindi nella Cappella Palatina di Maria d'Ungheria a Binche).

grie..., in 'Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'histoire, ou recueil de ses bulletins', I, 1845, pp. 224-246) prova che nella biblioteca di Maria erano presenti: "Le premier de Boccace, *Des nobles malheureux*" (p. 229, n. D23); "Bocace, *De clères dames*" (p. 236, n. D133); "Les *Triumphes* de mess.re François Pétrarque" (p. 241, n. C246), e soprattutto Lucano (p. 232, n. C67, e p. 242, n. B257), nonché altre fonti antiche pertinenti, come Svetonio (p. 231, n. B60; p. 242, n. B257) e Livio (p. 226, n. B14; pp. 234, nn. B100-B101; p. 239, n. B185; p. 244, n. B293).

44) Plut., *Ant.*, 86; Dio Cass., 51, 21; cfr. Claudine Lemaire, *La bibliothèque des imprimés de la reine Marie d'Hongrie, régente des Pays-Bas, 1505-58*, in 'Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance', LVIII, 1996, pp. 119-139, risp. p. 127, nn. 58-63 (volgarizzamenti in francese, spagnolo e italiano) e p. 125, n. 18 (traduzione in francese).

45) L.-P. Gachard, *Notice sur la librairie* cit., p. 227, n. D5; p. 234, n. D108; p. 241, n. D225.

46) La considerazione è suggerita da un breve

teggì, dai viaggiatori e dalle minuziosissime descrizioni d'occasione. A tale proposito si possono formulare diverse ipotesi: se i piedi si fossero sviluppati in larghezza ["longue"] perché la figura era reclinata, e se per un lapsus calami essi non fossero stati che otto, la misura coinciderebbe con quella della 'Cleopatra', che si trovava appunto all'aperto; si dovrà allora supporre che du Mont assimilasse il soggetto del calco a quello di una fontana di 'Cerere' che si trovava a Mariemont. In alternativa, si dovrà pensare che la figura descritta a Binche fosse in realtà proprio quella collocata nella residenza di caccia. Bisogna inoltre rammentare che gli attributi del 'Nilo' (i grappoli d'uva, i putti che rappresentavano le bocche del fiume) alludevano chiaramente ai suoi fertili effetti sulle campagne: non era dunque insensato che Du Mont pensasse alla dea delle messi e del suolo come pendant della divinità acquatica, considerato che la posa sensuale e la raffigurazione discinta della 'Cleopatra' romana avevano da tempo indotto a tramutarla in ninfa sia le ekfraseis dei letterati, sia le riprese degli artisti (W. Müller, *Zur schlafenden Ariadne des Vatikan*, in 'Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung', LIII, 1938, pp. 164-174; H. Brummer, *The Statue Court* cit., pp. 166 e ss.). Una seconda svi-

sta dell'erudito riguarda un "mont Parnasse d'escaïlle de perles, avec la petite fontaine en Helicon, sur laquelle estoient assises les neuf déesses musicales faites de marbre blanc" (Loys Guicciardin, *Description de tous les Pays-Bas...*, A. Maire, Calais 1609, p. 442). Il contesto del brano e l'assenza di indicazioni dimensionali hanno indotto a credere che la fontana fosse un arredo per esterni (T. Lejeune, *Le Palais de Marie de Hongrie* cit., p. 430, seguito da una parte della bibliografia), ma come tale essa non è mai attestata da altre fonti: si potrebbe pensare invece a un'ipotesi più economica. Il 29 agosto 1549 le feste in onore del principe Filippo furono concluse con un banchetto di vivande plasmate con lo zucchero e calate dal soffitto tra fulmini e tuoni (fig. 17); tra le meraviglie approntate per l'occasione il *panetier* di Carlo V, certo bene informato ma non altrettanto erudito, ricorda "une roche fort bien faicte, dont sortoient des fontaines d'Ypocras [scil.: Ippocrene, appunto sull'Elicon] blancq et clérét, eau de senteur et eau fresche" (Jean de Vandenesse, *Journal des voyages de Charles-Quint*, in L.-P. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, II, Hayez, Bruxelles 1874, p. 388). Autorizza a tale identificazione anche la struttura della digressione, che prosegue elencando il bacino in porfido del giardino e un tavolo in commesso con una veduta di Binche, senza ricordare che essi erano collocati in ambienti diversi. Al contrario, "les herbes et fleurs argentines jettées a la fonte, faites artificiellement", trovano riscontro nel carteggio di monsignor de Granvelle, che nel 1551 vantava a Leone Leoni i progressi del suo "orefice", probabilmente Jacques Jonghelinck, e dichiarava che "da lui han imparato li miei il fondere le herbe, et già ne hano fuse tante che se ne potria far un gran giardino, in modo che uscendo già la cosa del raro, me piace manco" (minuta s. d., in APM, II-2254, c. 203r-v, pubblicata da Eugène Plon, *Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II...*, Plon, Nourrit et C., Paris 1887, p. 366, n. 31). La stessa innovazione tecnica fu poi registrata da Giorgio Vasari in una giunta alla seconda edizione de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori...* (testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-87, I, 1966, I, p. 103): "si gettano d'argento e d'oro le ciocche della ruta e ogni altra sottile erba o fiore, agevolmente e tanto bene che così belli riescono come il naturale".

47) Naturalmente nella scultura di Mariemont anche il mantenimento della forma a medaglione può essere interpretato come un'allusione numismatica: Cerere è infatti presente nella monetazione imperiale romana (dove compare anche come *Felicitas o Abundantia*) sin dagli auri di Augusto; cfr. p. e. Harold Mattingly, Edward A. Sydenham, *Roman Imperial Coinage*, I, Spink, London 1923, p. 90, n. 352; p. 96, n. 9, e p. 111 (dove Livia veste i panni della dea). La riappropriazione di quest'iconografia da parte degli Asburgo risale forse all'imperatore Massimiliano, del quale esiste una medaglia ibrida con 'Cerere' (Ernst F. Bange, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, II, *Reliefs und Plaketten*, De Gruyter, Berlin-Leipzig 1922, p. 97, n. 705).

48) Sulla Camera della Duchessa si veda almeno Sylvie Béguin, *L'art du Primitice*, in Eadem, J. Guillaume, Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Presses Universitaires de France, Paris 1985, p. 82.

49) AGRB, CC 27308, c. 181r-v (mandato per 25,2 m di "lambossaige et aultre ouvrage d'escrignerie qu'il [scil.: Jacques Dubroucq] a fait avec ses complices en la Sallette Haulte de la Royné de France audit Maryemont, que pour y asseoir dessus les figures d'antiquaiges jectées en plat-

tre [...] et pour avoir fait huit piedz descalé servans dessus les pilliers desdictes figures"). I pilastri, assicurati alle pareti da graffe in ferro (*ibidem*, c. 200v), non avevano funzioni strutturali e servivano esclusivamente per sostenere le statue. Gli affreschi furono pagati a Hubert le Maire da Mons nel 1552 (mandato in AGRB, CC 27309, c. 86r, pubblicato in R. Hedicke, *Jacques Dubroucq von Mons* cit., p. 275, n. 5).

50) L'ormai celebre lettera in cui Alfonso Calcinini, ambasciatore estense, racconta la visita di Francesco I alla 'Galleria delle Statue' fuse da Primaticcio (23 dicembre 1543) è ora riedita in Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-53)*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001, pp. 86-87, n. CXXVIII.

51) Cfr. Henri V. Michelant, *Inventaire des vaisseilles, joyaux, tapisseries, etc. de Marguerite d'Autriche... dressé en son palais de Malines, 1-9 juillet 1523*, in "Compte-rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou recueil de ses bulletins", s. III, XII, 1871, pp. 5-78 e 83-136. Il "petit mannequin tirant une espine hors de son pied, fait aussi de mabre [scil. marbre] blanc, bien exquis" [p. 58], probabilmente proveniente da un dono, oltre ad essere l'unica copia dall'antico all'interno della collezione, compare in una seriazione che ne rivela l'apprezzamento come figura di genere ("ung petit Jhesus", "une petite Lucresse", "ung petit mannequin [...] à la semblence de maistre Conrat [Meit]", "ung petit homme nuz, [...] qu'il tien ung chien en l'une de ses mains, et ung groz baston en l'autre" tutti in legno).

52) Il nuovo formato grande conferì alle copie dall'antico una diversa funzione di arredo e una maggiore importanza, ma ne mutò anche le modalità di fruizione e la gradazione di decoro, tradotta ora "in una dimensione propriamente regale" (S. Settis, *Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo*, in *Il cortile delle statue in Vaticano* cit., pp. 131-160, in part. p. 132).

53) Per una valutazione di questa soluzione collezionistica all'interno degli orientamenti dell'insorgente antiquaria internazionale rinvio alle pagine fondamentali di F. Haskell, N. Penny, *L'antico* cit., pp. 3-11 e 22-25, e a quelle di B. Jestay, *Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle*, in *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997*, a cura di Henri Lavagné e François Queyrel, Librairie Droz, Genève 2000, pp. 23-28, che ricostruiscono la fortuna cinquecentesca dei calchi in bronzo e ricordano che la probabile origine di questa tecnica è legata alla corte mantovana della fine del Quattrocento, lo stesso ambiente in cui prese avvio l'attività artistica di Primaticcio. La storia del calco dall'antico, genere collezionistico originato dall'intersezione tra il bronzetto e il calco da bottega, è delineata in S. Settis, *Laocoonte di bronzo* cit., in part. pp. 129-136. Per altri precoci esempi dell'uso di calchi da collezione cfr. soprattutto Bianca Candida, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides nel Museo del Liviano a Padova*, CEDAM, Padova 1967, pp. 89-97; ed Irene Favaretto, *L'immagine raddoppiata: calchi, copie e invenzioni 'all'antica' nelle collezioni venete di antichità*, in *Les moulages de sculptures antiques* cit., pp. 13-21 (con bibliografia). Per una sintesi storica sulla formatura in materiali plasmabili e sulle sue differenti applicazioni cfr. Fulvia Donati, *La gipsoteca di arte antica*, ETS, Pisa 1999, in part. pp. 64-76.

54) Nella Cappella Alta di Fontainebleau, per esempio, "sur austres moules aussy apportez de Rome" si trovava "une grande figure et image de Nostre Dame de Pitié" da identificare con un calco primaticcesco della 'Pietà Vaticana' (una lettera che Francesco I aveva scritto in proposito a Michelangelo l'8 febbraio 1546 è pubblicata in Phi-

lippe de Chennevières, *Épitaphes de quelques artistes français dans l'Église Saint-Louis des Français, à Rome, 1682-1850*, in 'Archives de l'art français', VII, 1857 [= Documents, V], pp. 31-40 [39]. Sulla fortuna dell'opera, commissionata nel 1498 dal cardinal francese Jean Bilhères, cfr. G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edizione a cura di Paola Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, I, pp. 17-18, e II, p. 143, nota 170.

55) Cfr. rispettivamente il mio *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: l'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, «TP», Leone e Pompeo Leoni (1530-58), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', XXVI, 2002, pp. 31-85; e Bonner Mitchell, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Olschki, Firenze 1986, pp. 150-176 (con bibliografia).

56) A corte il più illustre e amato passato fiammingo continuò invece ad essere preferito solo in ambito devozionale: si pensi per esempio alla 'Deposizione dalla croce' di Rogier de la Pasture, alias Rogier van der Weyden (*Catálogo de las pinturas*, I, Museo del Prado, Madrid 1996, p. 448, n. 2825, e qui, fig. 18), che Maria aveva ottenuto per la cappella di Binche dalla chiesa di Notre-Dame-hors-de-la-Ville a Lovanio (R. Hedicke, *Jacques Dubroucq von Mons* cit., p. 169, nota 4), dove l'originale fu sostituito con una copia di Michel Coxeite (oggi all'Escorial).

57) K. de Jonge, *«Anticse werken»: la découverte de l'architecture antique dans la pratique architecturale des ancien Pays-Bas. Livres de modèles et traités (1517-99)*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle. Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, a cura di Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle e Yves Pauwels, Université Charles-de-Gaulle, Lille 2002, pp. 55-74. Maria d'Ungheria risulta per molti versi una protagonista di tali fermenti culturali, sia come dedicataria dell'edizione francese del *Quarto libro* di Serlio (*Regole generali di architettura...*, Venezia 1537), curata dallo stesso Coecke (*Reigles generale de l'Architecture...*, Anvers 1542), sia perché in possesso di edizioni o manoscritti di Vitruvio in latino, francese e italiano (K. de Jonge, *«Anticse werken»* cit., p. 62).

58) Se si considera la corrente attribuzione dell'opera a Mathieu Chévières d'Orléans, allievo di Rosso Fiorentino, è possibile che l'«Ercole» non fosse affatto "la più brutta opera che [il re di Francia] mai avessi vista", come insinuava Cellini per suggerire al suo lettore un'oggetto ormai *démodé* e periferizzato (B. Cellini, *La Vita* cit., 2, 39, edizione cit., p. 573). Sulla statua cfr. anche M. Capouillez, *Historique du château*, in *Le château de Boussu* cit., pp. 29-42 [31-32].

59) I precoci interessi di Granvelle per i calchi dall'antico verranno più compiutamente documentati in un mio articolo di prossima pubblicazione, «Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prender»: un calco del Bacco d'Aspra-Guisa e altre antichità della collezione di Antoine Perrenot de Granvelle secondo lettere inedite di Francesco Primaticcio e altri agenti italiani, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte', 2004. Ma si pensi anche alle opere richieste a Tiziano dai ministri e dai funzionari che entravano in contatto con l'artista per curare le commissioni dell'Imperatore (Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1998, pp. 15-16).

60) M. Capouillez, *Historique du château* cit., pp. 31-32.

61) Girolamo Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, in Paolo Morigi, *La nobiltà di Milano... aggiuntovi il supplimento in questa nova impressione...*, Giovanni Battista Bidelli, Milano 1619, p. 67.

62) Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Federico Agnelli, Milano 1674, p. 292. Cfr. anche G. Vasari, *Le vite* cit., VI, 1987, p. 203; Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, in Idem, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Centro Di, Firenze 1974, II, pp. 490-491. Bisogna anche notare che nessuna di queste fonti menziona mai le figure primaticcesche che secondo Boucher sarebbero giunte all'Ambrosiana passando attraverso la gipsoteca leoniana: il calco milanese dall' 'Apollo' Vaticano, attestato nel palazzo Leoni solo dal 1913, potrebbe infatti provenire da successive campagne di formatura (cfr. le note 66 e 69). Inoltre, sin dal 1550 le impronte francesi di questa figura risultavano "tanto debile, per havere de già servito due volte", che Primaticcio le giudicava ormai inutilizzabili (app. 3): una circostanza che rende assai improbabile il loro successivo invio a Milano.

63) B. Boucher, *Leone Leoni and Primaticcio's Moulds* cit., pp. 23-26, seguito da J. Debergh, *Luc Lange «molleur en platre»* cit., pp. 83-85; Idem, *Luc Lange et Jacques du Broeucq* cit., pp. 63-72; Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 280; Maria Serena Tronca, *La collezione di Leone Leoni e le sue implicazioni culturali*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del convegno internazionale, Menaggio, 25-26 settembre 1993*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, I.S.A.L., Milano 1995, p. 34; e Kelley T. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni's Collection in the Casa degli Omenoni. Milan: the Inventory of 1609*, in 'The Burlington Magazine', CXLV, 2003, pp. 572-578 [573].

64) È recentemente emerso in AGR, CC 27311, c. 31r, un pagamento per quattordici libbre di chiodi "servans à rassembler aulcunes casses de bois où se mectent les moles de plastre à jecter statues antiques". Il documento, datato 1° agosto 1553, attesta che almeno una parte delle forme cave rimase a Binche anche dopo il 1552.

65) Sui passaggi di proprietà dei calchi milanesi rinvio al recente contributo di Alessandro Rovetta, *Leone Leoni, Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna* cit., pp. 45-49, alla recensione di Barbara Agosti agli stessi atti (comparsa in 'Dialoghi di storia dell'arte', IV-V, 1997, pp. 294-297) e al suo precedente *Collezione e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 166-167, 182-183. Solo la 'Pietà' michelangiolesca di San Pietro e il 'Laocoonte' furono sicuramente donati all'Accademia Ambrosiana (rispettivamente nel 1674 e nel 1678) da Bartolomeo Calchi, erede milanese di Leoni, mentre il calco del 'Cristo con gli strumenti della Passione' alla Minerva rimase visibile nel palazzo appartenuto all'artista fino al Novecento, quando andò distrutto o smarrito (cfr. Ugo Nebbia, *La Casa degli Omenoni in Milano*, Ceschina, Milano 1963, pp. 59-61). Non è però da escludere che possano provenire dalla collezione dei Leoni anche i calchi della Colonna Traiana tuttora conservati alla Biblioteca Ambrosiana, come proposto da Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1988, pp. 582-583.

66) Federico Borromeo, *Musaeum*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Gallone, Milano 1997, pp. 54-56.

67) L'espressione "illustrium omnium statuarum

ectipomata» è erroneamente tradotta da Cigada con «ritratti in rilievo da statue di uomini famosi» (*ibidem*, p. 55).

68) *Ducento novelle del signor Celio Malespini...*, al segno dell'Italia, Venetia 1609, c. 228v (parte I, novella LXXX). Malespini (1531-post 1609) è nominato, tra l'altro, nel testamento dello scultore: cfr. M.S. Tronca, *La collezione di Leone Leoni* cit., pp. 31 e 36, nota 14. Sulla questione dei rapporti tra Leoni e Michelangelo cfr. G. Vasari, *La vita di Michelangelo* cit., I, p. 109, con il commento di P. Barocchi (IV, pp. 1729-1738, note 678 e 679). La notizia fornita da Malespini, già segnalata da Plon (*Leone Leoni* cit., p. 189), non sembra aver suscitato dubbi sulla presunta datazione precoce della gipsoteca leoniana, ed è stata riferita da Boucher e dalla bibliografia successiva a semplici integrazioni finali della raccolta. L'ipotesi che i calchi fossero tutti di diretta provenienza romana,

finora trascurata, mi è stata suggerita da Lucia Faedo, che ringrazio vivamente.

69) [Iohannes Franciscus] Cicereius, [*Opera varia*], Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 756Triv., c. 41v: "Michael Angelus Bonarotus Leoni Arretino, Mediolanum in patriam reditum paranti, dixit: «Est quod tibi male velim, Leo». «Quid autem mihi male velis, Michael Angele?» ait Leo. «Non hoc fit de nihilo», refert Bonarotus. «Tu enim Romam ipsam in tuam ipsius patriam avehis», significans opera summorum artificum quamplurima, quibus Romam spoliavit Aretinus et aedes suas exornavit Mediolani magnifice extructas doctissime atque elegantissime cuique patentes". La trascrizione qui proposta è riveduta rispetto a quella di Emilio Motta, *Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni in Milano*, in 'Rivista italiana di numismatica e scienze affini', XXI, 1908, pp. 80-81, nota 2.



19. Leone Leoni (?) e Antonio Abbondio da Ascona: Facciata della 'Casa degli Omenoni' (1562-66). Milano, Via degli Omenoni.

71) Sul "Cristo" della Minerva cfr. G. Vasari, *La vita di Michelangelo* cit., I, p. 59, e III, pp. 887-914, note 494-495. Per Lomazzo cfr. *supra*, nota 62.

72) *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e Renzo Ristori, Sansoni, Firenze 1965-83, V, 1983, pp. 232-233.

73) "Quanto mo al mio cavalier [scil. Leoni], non ti oso scriver finché non sia venuto quella bestia del prontatore, che sua madre dice che di zorno in zorno s'aspetta, che lui è a Fiorenza; e lei non sa se in quella cassa ci sia la forma del Cristo de la Minerva, de modo che mi sto pensoso, non potendolo servir, et cavarli questo suo buon desiderio". La missiva, attualmente dispersa, fu pubblicata da Giuseppe Cadornin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio...*, Hopfner, Venezia 1833, pp. 45-46, e da Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti...*, II, Marsigli, Bologna 1841, pp. 102-105, n. 58. La lezione "quella ca[s]sa ci" invece di "quella casa" (Cadornin) e di "quella casa li" (Gualandi) mi è suggerita da Charles Hope, cui debbo la segnalazione di questo testo. La *lectio difficilior* "prontatore" (Cadornin, Gualandi), che trova riscontro nei termini tecnici "(im)prontare (im)pronto", è a mio parere sostenibile sulla base della menzione della "forma del Cristo de la Minerva"; le impronte non vennero dunque tratte personalmente da Leoni (come crede invece K. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni's Collection* cit., p. 573).

74) Sugli interventi condotti da Leoni nella Casa degli Omenoni cfr. E. Plon, *Leone Leoni* cit., pp. 186-191; E. Motta, *Giacomo Jonghelinck* cit., pp. 75-81; Paola Barbara Conti, *Documenti inediti sulla presenza della famiglia di Leone Leoni a Milano. Prime osservazioni*, in "Civiltà ambrosiana", VIII, fasc. 5, 1991, pp. 338-345; Eadem, *Vita milanese di Leone Leoni da documenti inediti*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna* cit., pp. 39-44 [39-40]. Il nesso tra la gipsoteca e l'ampliamento della proprietà in Via Moroni è ben presente a Celio Malespini (*Ducento novelle* cit., c. 228v), la cui testimonianza, importante perché di poco seriore, è stata del tutto trascurata a tale riguardo: "gli impronti [...] di gesso condotti [...] da Leoni] a Milano [...] furono] ridotti nella sua perfezione sotto un chiostro di un suo palazzo c'haveva fatto di nuovo fabricare". Proprio perché ancora assenti, i calchi di Leoni furono invece taciuti da Primaticcio (in visita presso lo scultore nel 1550) e da Pietro Aretino (che altrimenti li avrebbe certo menzionati come usava fare, per sottolineare l'ascesa di *status* del suo parente ed ex creato). Grazie al suo viaggio lombardo del 1566, Vasari fu dunque tra i primi a vedere le copie dall'antico e il palazzo restaurato, che egli consacrò nelle *Vite* del 1568 (*Le vite* cit., VI, 1987, p. 203). A tal proposito è degno di nota anche un secondo passo (*ibidem*, V, 1984, p. 529) in cui il toscano collega un po' ambigualmente la formazione della collezione, il restauro della casa (1563-66) e il più remoto soggiorno milanese di Francesco Salviati (1557), che "dal cavalier Lione Aretino fu cortesemente ricevuto in una sua casa, la quale [oggi Lione] si ha fabbricata ornatissima e tutta piena di statue antiche [forse distinte dai calchi a noi noti?] e moderne, e di figure di gesso formate da cose rare...". Un'ulteriore riprova del fatto che il *corpus* dei calchi realizzati da Primaticcio non ebbe relazione alcuna con la collezione dei Leoni proviene dalla verifica sugli inventari della casa madrileña di Pompeo (1609 e 1613) condotta da M. Estella Marcos (*El mecenazgo de la reina* cit., pp. 302-304): nessuno dei calchi posseduti da Pompeo è univocamente relazionabile con quelli francesi, e

provenire dal viaggio romano di Leone (1560) o dall'ultimo tra quelli intrapresi dal figlio (1582).

75) Sulle copie bronzee commissionate da Pio IV, poi passate ai Farnese attraverso Guglielmo della Porta nel 1575, cfr. B. Jestaz, *Copies d'antiques au palais Farnèse. Les fontes de Guglielmo della Porta*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie, Méditerranée", CV, 1993, pp. 7-48.

76) Cfr. in tal senso già Claudio Franzoni, «Rimembranze di antiche cose»: le collezioni rinascimentali di antichità, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1984-86, I, 1984, pp. 299-360 [340-343]. Mi pare invece troppo parziale leggere la "gipsoteca" e buona parte del programma decorativo della Casa degli Omenoni (ivi compreso il "Marco Aurelio") esclusivamente come "monument of [Leoni's] discernment" o di una sua "personal erudition" (Nikia Speliakos Clark Leopold, *Artist's Homes in Sixteenth Century Italy*, Ph. D. Diss., The Johns Hopkins University, Baltimore 1980, pp. 182-226 [200-201], seguita da K. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni's Collection* cit., pp. 572 e 578, che parla di "artist-scholar"); il fatto che Leoni possedesse una biblioteca non ci autorizza a ritenerlo *tout court* un umanista o un innovatore isolato; tra l'altro, l'artista era affiancato da letterati come Giuliano Gosellini, i quali offrivano volentieri i loro servigi di *concepteurs* (cfr. W. Cupperi, *Una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga: la statua di Ferrante I, opera di Leone Leoni, a Guastalla*, in "Archivio Storico per gli antichi stati guastallesi", III, 2002, pp. 83-124 [99]). Sulla raccolta di Leone a Milano cfr. anche Michael P. Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: the Artist and the Public*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIV, 1985, pp. 233-249 (con bibliografia precedente); Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Vieweg, Braunschweig 1990; S. Settis, *Introduzione*, in *Casa d'artista dal Rinascimento ad oggi* [Künstlerhäuser...], Waser, Zurich 1985], a cura di Eduard Hüttinger, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. VII-XXIII, e B. Agosti, *Collezionismo* cit., pp. 164-166, utile anche per ricostruire le maglie del collezionismo milanese durante la seconda metà del Cinquecento.

77) I "Prigioni" della facciata, che le epigrafi sottostanti designano con i nomi di cinque popolazioni barbariche sottomesse da Marco Aurelio, sono dovuti ad Antonio Abbondio da Ascona (da non confondersi con Antonio Abbondio, medaglista di riva del Garda, e con Antonio da Viggiù, pure scultore, come chiarisce B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in "Prospettiva", 83-84, 1996, pp. 177-182 [178]).

78) Cfr. *supra*, nota 61.

79) [Marcantonio Michiel], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del XVI secolo esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli, s. e., Bassano 1800, p. 45. È invece nota sin dai tempi del Motta (*Giacomo Jonghelinck* cit., p. 80, nota 2) la presenza di statue antiche provenienti da Roma nella casa dell'abate commendatario di Sant'Antonio Niccolò Landriani, dove le segnala già il Cicereio (*Opera varia*) cit., c. 42r).

80) Sulle due medaglie rinvio alle schede di Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Polistampa, Firenze 2000, I, p. 57, n. 87; p. 58, n. 90.

81) In Karl Frey, Herman-Walther Frey, *Giorgio Vasari: der literarische Nachlass*, II, Müller, München 1930, pp. 239-240, n. DXXXV.

82) Sulle fonti visive dell'opera statuaria di Leoni rinvio alla prima parte di questo contributo e alla bibliografia ivi citata.

Einaudi, Torino 1988, pp. 79, 233 e ss.; cfr. anche *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1971-76, II, 1973, pp. 1484-1511 e 1879-1884. Proprio sulla scorta delle indicazioni di Armenini e di Julius von Schlosser Magnino (*Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* [Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1908], Sansoni, Firenze 1974, p. 121) Haskell e Penny (*L'antico* cit., p. 24) poseero la raccolta leoniana in serie con le prime gipsoteche accademiche (p. e. quella di San Luca, del 1598); ma nella Casa degli Omenoni i calchi non erano né pensati né posizionati come oggetti di studio, bensì come manifesto di realismo politico e di predilezioni antiquarie. Non tanto quindi un repertorio di modelli inteso come appendice della bottega (una pratica già diffusa nel Quattrocento), quanto una collezione nobiliare, affine a quella proposta dallo stesso cavalier Leoni agli Asburgo e a Ferrante Gonzaga per la sua villa suburbana (A. Ronchini, *Leone Leoni* cit., p. 27, n. VI), e dotata di una propria valenza comunicativa, anche se legittimata dal precedente delle raccolte e delle case d'artista.

84) L'epistolario di Primaticcio può essere desunto dai seguenti articoli: Henri Stein, *Quelques lettres inédites du Primaticcio*, in "Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais", XXVIII, 1910, pp. 307-325; Charles Samaran, *Le Primaticcio et les Guises d'après des documents inédits*, in "Études italiennes", III, 1921, pp. 129-136 e 187-200; H. Stein, *Un voyage du Primaticcio en Italie en 1562*, in *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédié à la mémoire d'Émile Bertaux...*, Paris, De Brocard, 1924, pp. 288-291; John Tristan Dalton Hall, *Three Letters of Primaticcio*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, pp. 35-37; *Lettere di artisti* cit., pp. 57-62; Vladimir Juřen, *Un nouveau fragment de la correspondance de Primaticcio*, in Jean-Pierre Babelon, Pierre Georget, Jean Guillaume et al., «Il se rendit en Italie»: études offertes à André Chastel, Edizioni dell'Elefant-Flammarion, Roma 1987, pp. 231-234. Sul soggiorno dell'artista a Bologna cfr. Ian Wardropper, *Le voyage italien de Primaticcio en 1550*, in "Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français", 1981, pp. 27-31.

85) La data di questa missiva si desume dalla seguente (app. 3).

Nn. 115-116, Luglio-Ottobre 2004

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione: Francesco Aceto, Benedetta Adembri, Giovanni Agosti, Alessandro Angelini, Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Luigi Beschi, Evelina Borea, Francesco Caglioti, Giovanni Fanelli, Carlo Gasparri, Adriano Maggiani, Clemente Marconi, Marina Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri Arnoldi, Fiorella Sricchia Santoro, Salvatore Settis, Fausto Zevi.

Direttore responsabile:
Fiorella Sricchia Santoro

Segretari di redazione:
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Direzione e redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di archeologia
e storia delle arti
via Roma 56, 53100 Siena,
telefono: 0577 233636,
e-mail: prospettiva@unisi.it


Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Stampa: Alpi Lito, Firenze, novembre 2005.

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero).
Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, 4 numeri
95 (Italia), € 130 (estero).
C.c.p. 53003067.

Abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
e-mail: edizioni@centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.

 Associato all'Unione Stampa
Periodica Italiana

Sommario

	Saggi:	
Stefania Adamo Muscettola	Il mausoleo di Prometeo a Pozzuoli: contesto e committenza	2
Roberto Bartalini	Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale	12
Anne Markham Schulz	Il problema della scultura tarda di Tullio Lombardo	42
Federica Rovati	<i>Guerra pittura</i> di Carlo Carrà	66
	Contributi:	
Carlo Gasparri	Marmi senza pace. A proposito di un recente catalogo di sculture del Museo Archeologico Nazionale di Firenze	96
Andrea Baldinotti, Massimo Vezzosi	Il 'Crocifisso' eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra: una proposta per Marco Romano	105
Marco Tanzi	Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte)	110
Giovanni Agosti	Su Mantegna, 7 * (Nell'Europa del Seicento)	135
Walter Cupperi	Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). II. Un nuovo 'Laocoonte' in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della 'Casa degli Omenoni' a Milano	159
Simone Facchinetti	Fra' Galgario frainteso	177
Rosalba Dinoia	Tra invenzione e traduzione: ancora qualche riflessione su Antonio Piccinni acquafortista (1846-1920)	184

9 FEB. 2008

