

**Tracce artistiche bergamasche in terra di Francia:
i lavori di fra Damiano Zambelli
per la Bâtie d'Urfé**

di Elena Bugini

Nel 1968, nella galleria 502 al primo piano del Metropolitan Museum di New York, venne messa in opera la spalliera lignea proveniente dalla Bâtie d'Urfé (fig. 1), castello medievale dei signori del Forez, nella regione di Lione, che Claude d'Urfé (1501-1558) – ambasciatore del re di Francia al Concilio di Trento tra 1546 e 1549 e poi, fino al 1551, rappresentante della corona francese presso la Santa Sede – fece ricostruire dal 1535 circa¹. Guaina calda ed accogliente (fig. 2-3) originariamente pensata per le pareti della cappella della Bâtie (tuttora visitabile, per quanto molto manomessa rispetto al profilo originario; figg. 4-6), la spalliera in legno scolpito (al registro inferiore) e intarsiato (a quello superiore) è opera eseguita in Italia da due artigiani italiani: il veronese Francesco d'Orlandino², allievo laico del benedettino olivetano fra Giovanni da Verona³, e il converso domenicano fra Damiano Zambelli⁴, artista bergamasco che, oltre ad essere nostra gloria locale, è ancora oggi soprattutto noto fuori Bergamo per i suoi lavori in San Domenico a Bologna⁵. Nel 1547, il primo eseguì una *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 7) con la funzione di pala d'altare dell'oratorio (la parte più riservata della cappella, specificamente destinata al signore); il secondo fu invece autore, nel 1548, dell'*Ultima cena* (fig. 8) per l'altar maggiore come anche della gran parte degli altri legni lavorati della cappella e dell'annesso oratorio. L'atteggiamento da “ape operaia” del diplomatico francese – che, girovagando da una città ad un'altra, si impasta di pollini italiani che fa poi trasformare, dagli artisti al suo servizio per il cantiere di riforma della Bâtie d'Urfé, in miele

¹ Sul cantiere della Bâtie e sulla personalità del committente, la pubblicazione ad oggi più esaustiva è *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance*, Saint-Etienne 1990.

² Cfr. LUCIANO ROGNINI, *Appunti su Vincenzo dalle Vacche e Francesco Orlandi, intarsiatori, allievi di fra Giovanni da Verona*, “Verona Illustrata” 21, Verona 2008, pp. 73-85.

³ Cfr. ELENA BUGINI, *La musica di fra Giovanni*, Parigi 2014.

⁴ Cfr. VENTURINO ALCE (a cura di), *Fra Damiano intarsiatore e l'ordine domenicano a Bergamo*, Bergamo 1995.

⁵ Cfr. V. ALCE, *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*, Bologna 2002.

francese⁶ – emerge già dalla doppia paternità della spalliera, in cui confluiscono stili differenti che confermano il transitato documentato del committente per la basilica bolognese dov'è sepolto san Domenico e testimoniano, del pari, le sue attente visite – queste non documentate – ai lavori di fra Giovanni tra coro e sacrestia di Santa Maria in Organo a Verona e allo studiolo isabelliano a Mantova, con le tarsie dei fratelli Mola⁷. Tuttavia, rispetto allo stile del maestro Giovanni da Verona, quello del suo allievo Francesco d'Orlandino – certificato per questa sola opera francese – è più narrativo, mentre fra Damiano si fa più meditativo (figg. 9-10): si tratta di cambiamenti che trovano la loro spiegazione solo pensando a richieste specifiche della committenza. D'altronde – come questo contributo vorrebbe contribuire a mostrare – la personalità di Claude d'Urfé condiziona le scelte tematico-stilistiche dei suoi operatori artistici talmente in profondità che sarebbe certo scorretto considerare le tarsie della Bâtie come il semplice risultato della migrazione in Francia della stagione tarda dell'arte dei *magistri perspectivae* (degli specialisti, cioè, del mosaico di legni che, profondamente nutriti di cultura matematica e molto padroni della prospettiva scientifica, regalarono all'Italia una stagione fulminante di opere meravigliose ed ammirate su scala internazionale tra 1440 e 1550 circa)⁸. Al contrario, la spalliera oggi al Metropolitan Museum rappresenta un capitolo fondamentale della tarsia rinascimentale propriamente francese⁹. Una messa a fuoco corretta di questo lavoro – eminentemente legato al

⁶ Cfr. ALAIN TALLON, *La France et le Concile de Trente (1518-1563)*, Roma 1997; ID., *Claude d'Urfé ambassadeur de François Ier et de Henri II au Concile de Trente-Bologne*, “Revue d'histoire diplomatique III, Parigi 1997, pp. 195-216.

⁷ Cfr. PAOLO BERTELLI, *La Grotta d'Isabelle d'Este à Mantoue*, in LUCA TREVISAN (a cura di), *Chefs-d'oeuvre de la marqueterie sous la Renaissance italienne*, Parigi 2011, pp. 105-117; STEFANO L'OCCASO, *Documenti sull'arte della tarsia e dell'intaglio a Mantova tra Quattro e Cinquecento*, in GABRIELE DONATI - MASSIMO FERRETTI - VALERIA GENOVESE (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pisa 2013, pp. 187-194.

⁸ Cfr. MASSIMO FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, pp. 457-585.

⁹ Sulle opere e gli artisti che hanno fatto la tarsia in Francia tra fine Quattro e fine Cinquecento manca ancora uno studio sistematico. Tra il 2010 e il 2013, chi scrive ha condotto in Francia, per conto dell'Università di Ginevra, una ricerca sulle trasformazioni subite dall'intarsio italiano contestualmente alla sua migrazione Oltralpe nella prima metà del Cinquecento. Tale ricerca è poi confluita nelle pagine di *La marqueterie en France à la Renaissance*, mia seconda tesi di dottorato, discussa a Ginevra il 17 gennaio 2015 sotto la direzione di Frédéric Elsig. Parte delle conclusioni della tesi sono state anticipate nel mio *Les marqueterie de la chapelle Saint-Louis au Château de Chantilly* (in FRÉDÉRIC ELSIG, a cura di, *Peindre en France à la Renaissance. Fontainebleau et son rayonnement. Actes du colloque international*, Université de Genève,

magistero del bergamasco Damiano Zambelli – non può dunque prescindere dalla comprensione dei tratti salienti della personalità del suo committente. È per tale motivo che, anche prima di queste pagine, i fondamentali contributi che sono stati dedicati al capitolo francese dell’attività di fra Damiano¹⁰ muovono sempre dalla messa a fuoco del “personaggio Claude d’Urfé”. Anche perché, se su Claude qualche chiaro lume i documenti ufficiali dell’epoca lo gettano, sullo specifico del cantiere della Bâtie le ombre, viceversa, s’addensano: le lettere dell’ambasciatore durante il suo soggiorno italiano (che, con ogni probabilità, sono una miniera preziosa di informazioni sui contatti di Claude d’Urfé con gli artisti italiani e sulle sue consegne) non sono state ancora studiate (addirittura, non le si è trascritte che in parte)¹¹; e gli archivi di famiglia si sono smarriti nei vari passaggi di proprietà dell’edificio, tanto che, allo stato attuale della ricerca sulla cappella, non disponiamo che di un richiamo documentario relativo ai quadri ancora oggi appesi alle pareti (opera del 1549 di Gerolamo Siciolante da Sermoneta, allievo di Perin del Vaga¹²) e alle maioliche del pavimento (opera di Masséot Abaquesne eseguita nel 1557, oggi sparsa in vari musei di tutto il mondo)¹³. Si verifica cioè che quanto dei legni lavorati della spalliera si può oggi dire affonda la sua radice, non nei documenti, ma nell’osservazione diretta dell’opera e sul poco che sappiamo del “turista” Claude d’Urfé durante la sua attività di ambasciatore tridentino.

A proposito di questo “turista”, in effetti, è da chiarire che non tutti gli spostamenti su territorio italiano condotti da Claude d’Urfé durante la sua rappresentanza diplomatica in Italia sono documentati: le tappe fondamentali furono per certo Trento, Bologna e Roma, ma è sicuro che molti altri furono i

octobre 2011, Cinisello Balsamo 2012, pp. 170-183). Il presente contributo mette a frutto alcune delle acquisizioni della stessa tesi.

¹⁰ Sono soprattutto i lavori di Olga Raggio, già conservatrice del Dipartimento consacrato alla scultura europea e alle arti applicate presso il Metropolitan Museum di New York. Oltre ai suoi contributi all’interno del catalogo *Claude d’Urfé et la Bâtie* citato alla nota 1, si vedano: OLGA RAGGIO, *Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bâtie d’Urfé*, “Revue de l’art” 15, Parigi 1972, pp. 29-52; EAD., *Le chef-d’oeuvre de Claude d’Urfé: la chapelle de la Bastie et son lambris de boiserie marquetées*, Parigi 1990.

¹¹ Cfr. *Instructions et mœurs des Rois très-chrétiens et des leurs ambassadeurs, et autres pièces concernant le Concile de Trente*, Parigi 1654, *passim*; GUILLAUME RIBIER, *Lettres et mémoires d’Etat des roys, princes, ambassadeurs et autres ministres sous les règnes de François Ier, Henri II et François II*, Parigi 1666, voll. I-II, *passim*.

¹² Cfr. PAULINE MADINIER, *La sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d’Urfé*, “Studiolo” 6, Parigi 2008, pp. 17-38.

¹³ Cfr. THIERRY CREPIN-LEBLOND, JEAN ROSEN (a cura di), *Images du pouvoir. Pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle. Catalogue de l’exposition, Bourg-en-Bresse 2000*, Parigi 2000, pp. 153-155.

centri da lui attentamente visitati. È infatti cosa nota come, per svariati motivi, il Concilio di Trento facesse molta fatica a decollare e come gli ambasciatori stranieri abbiano volentieri approfittato delle more dei lavori per visitare il Bel Paese. Quando si trattava di colti appassionati d'arte come Claude d'Urfé, il viaggio di piacere si trasformava poi in ghiotta occasione per comprare preziosità o commissionare opere nuove. Tanto più che Claude era presente in Italia, ma il suo spirito rimaneva in Francia, dove il cantiere della sua dimora di campagna era in pieno fervore: che arricchirlo di opere d'arte che condensassero in sé molte tracce di quanto visto in Italia dovesse essere uno dei suoi pensieri coltivati con maggior trasporto si percepisce distintamente proprio nella cappella, molto probabilmente elemento dello stabile concepito completamente *ex novo*, dove alle opere commissionate agli italiani direttamente si mescolano opere più squisitamente francesi ma aperte con decisione al Rinascimento italiano. La corrispondenza italiana di Claude – s'è già detto – è ricchissima, ma sfortunatamente rimane ancora in attesa di essere trascritta e studiata con la debita attenzione: in queste lettere – indirizzate a Francesco I e poi a Enrico II, come anche ai più potenti membri della corte (al ministro plenipotenziario e capo dell'esercito reale, Anne de Montmorency, *in primis*)¹⁴ – Claude parla sì di questioni politiche, ma le digressioni sul bello gustato al di fuori delle aule conciliari abbondano. Tra una digressione e l'altra, è molto verosimile che queste pagine tradiscano la precisa mappa degli spostamenti italici di Claude d'Urfé e facciano anche il nome degli artisti che, responsabili di qualche intervento nella cappella o in qualche altra zona della Bâtie, rimangono ancora senza nome (è ad esempio il caso dei bellissimi rilievi dell'altare, che Philippe Morel propone da tempo di attribuire a Pierino da Vinci, dotatissimo e misconosciuto scultore nipote del ben più celebre Leonardo). In attesa di poter mettere personalmente mano allo spoglio di questo carteggio, ci si limita qui ad indicare le tappe verosimili dell'itinerario italico di Claude d'Urfé.

Nel Cinquecento, il viaggiatore francese che provenisse da Lione raggiungeva l'Italia attraverso il colle del Moncenisio, scendendo quindi su Torino. Una volta in Piemonte, dovendo giungere a Trento, poteva scegliere tra la via del Po fino a Mantova, da cui sarebbe quindi risalito a Trento attraverso Verona, oppure la via di terra, attraverso Brescia, Milano e Verona. Anche se il viaggio per fiume era più spedito e il viaggio via terra prendeva almeno un mese e comportava la minaccia dei briganti, è più verosimile che Claude, che capitava

¹⁴ Cfr. BRIGITTE BEDOS REZAK, *Anne de Montmorency seigneur de la Renaissance*, Parigi 1990.

un corteggio nutrito e appesantito dai molti bagagli di rappresentanza, abbia preso la via di terra. Il suo passaggio per Verona, d'altronde, è certificato dalla paternità veronese del quadro intarsiato del suo oratorio: perché scegliere il lavoro di un artigiano come Francesco d'Orlandino – senz'altro bravissimo, ma per noi altrimenti oscuro – se non per essere transitati per Santa Maria in Organo a contemplare i capolavori del maestro di quest'ultimo, fra Giovanni da Verona, morto ormai nel 1525, quasi un quarto di secolo prima? D'altronde, una volta stabilitosi nella città conciliare, Claude potrebbe anche aver ripetuto le visite a Verona durante lo spostamento verso Mantova: per raggiungere la città gonzaghesca – che gli stranieri già conoscevano come gioiello tra i più splendidi del Rinascimento italiano –, la città scaligera era tappa obbligata, dato che per il viaggiatore era giocoforza la discesa lungo la valle dell'Adige. Per quanto non documentato – di fatto, delle “gite amatoriali” di Claude, non lo è che un soggiorno di due settimane a Venezia, nel febbraio 1547 –, il passaggio dell'ambasciatore francese per Mantova è attestato da alcune peculiarità della *Bâtie*: dalla frequentazione dei cantieri isabelliani sembra derivare il carattere narrativo della tarsia di Francesco d'Orlandino e l'idea di combinare una grotta (uno spazio manieristicamente *rocaille* denominato “*grotte*” antecede anche la *chapelle* di Claude; fig. 11) con un ambiente dalle pareti rivestite da tarsie, mentre il fregio parlante del palazzo di Paride da Ceresara (opera pordenoniana oggi perduta, ma nota dai disegni antichi che se ne ricavarono)¹⁵ sembra stare alla radice del fregio di putti e lettere che, per la prima volta, fra Damiano adotta in un suo lavoro (fig. 12).

Quando, nel marzo 1547, il Concilio si trasferisce a Bologna, le sue dinamiche non cambiano e neppure i comportamenti dei partecipanti. I viaggi d'arte fuori Bologna (anche verso centri importanti della tarsia rinascimentale come Ferrara, ad esempio), non mancarono certo; tuttavia – mentre, a detta di ogni straniero, Trento era una città asfissiante che invitava alla fuga –, Bologna era, nel concetto di tutti, la città suadente che Claude ebbe senz'altro voglia di visitare con grande attenzione, andando a curiosare nelle botteghe degli artisti e degli artigiani di cui maggiormente si parlava. È così che la richiesta di realizzare le *boiseries* per la sua *chapelle* viene indirizzata al bergamasco fra Damiano, che all'epoca stava eseguendo gli arredi lignei per i confratelli domenicani di

¹⁵ Cfr. ELENA PARMA, *Fregi parlanti cinquecenteschi*, in ANTON W.A. BOSCHLOO - EDWARD GRASMAN - GERT J. VAN DER SMAN (a cura di), *Aux quatre vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze 2002, pp. 65-72.

Bologna, città in cui, dopo la formazione e la prima attività bergamasca, risiedeva sin dal 1526.

Fatta eccezione per i grandi pannelli intarsiati con funzione di ancona della cappella e dell'oratorio, e per un pannello con cripto-sigla di fra Damiano¹⁶, le tarsie anticamente alla Bâtie non sono né firmate né datate. Tuttavia, a partire dai primi studi ad esse dedicati agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, l'attribuzione dell'arredo ligneo nella sua quasi interezza allo Zambelli è universalmente condivisa. Essa, d'altronde, sembra trovare conferma in Leandro Alberti: filosofo e teologo domenicano, conventuale in San Domenico a Bologna dagli inizi degli anni Trenta alla morte nel 1552, la cui fama, grandissima tra i contemporanei, fu soprattutto legata al successo internazionale della sua *Descrittione di tutta Italia*. Pubblicata una prima volta a Bologna nel 1550, poi a Venezia (in dieci versioni riviste ed accresciute, tra 1551 e 1631) e infine a Colonia in traduzione latina (nel 1566 e nel 1567), la *Descrittione* trae ampiamente alimento dal lungo viaggio compiuto dal domenicano, tra 1525 e 1528, tra Italia e Francia (la dedica dell'opera a Enrico II e a Caterina de' Medici si giustifica in buona parte con la profonda fascinazione esercitata dalle tappe del viaggio compiute Oltralpe). Nelle sue pagine, fra Leandro cita con entusiasmo fra Damiano, di cui fu confratello a Bologna, di cui apprezzava molto lo stile d'intarsio e che fu senz'altro agevolato, nella sua ricerca di commissioni, dall'opera di mediazione del fine letterato. Questo, precisamente, quanto fra Leandro scrive di fra Damiano:

“Frate Damiano converso dell'ordine de i Predicatori, è stato huomo di tanto ingegno quanto si sia ritrovato insino ad hora al mondo (che si sappia) in comettere legni insieme, con tanto artificio, che paiono pitture fatte col penello, come chiaramente si può vedere nell'opere da lui fatte nella sua patria nella chiesa di S. Domenico, et nella città di Bologna, et in più luoghi di Europa, ove sono state portate le sue eccellenti opere. [...] nella città di Bologna [...] essendo venuto Papa Clemente settimo, et Carlo quinto Imperatore nel 1531 per coronare, et l'altro per essere coronato della corona dell'Imperio Romano, non si isdegnarono amendue di voler minutamente considerare tante eccellenti opere, et sommamente poi lodarle. Il simile fecero i Cardinali, Prencipi, et Signori, et ch'erano venuti alla coronazione dell'imperatore. Assai altre opere ha fatto, che sono state portate in quà, et in là per Europa, che fanno meravigliare ogni grande ingegno, vedendo la sottilezza della comissura di detti lavoreri, et fra l'altre una capelletta con l'ancona dell'altare di Enrico II Re di Francia, et con l'ancona fatta a Paolo terzo moderno Papa, et con molte altre, che saria longo in ramentarle. [...]”¹⁷.

¹⁶ Cfr. *infra*.

¹⁷ Cfr. LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1553, p. 366r.

Enumerando i lavori di maggior prestigio del confratello fra Damiano, quindi, fra Leandro menziona, tra le opere realizzate fuori Italia, una piccola cappella con pala d'altare per il re di Francia Enrico II. Fra Leandro frequentava quotidianamente fra Damiano ed era perfettamente a conoscenza della destinazione dei suoi lavori; se nella *Descrizione* si riferisce ai lavori di intarsio per la Bâtie come risultato, non della commissione di un ambasciatore francese, ma della richiesta diretta del re di Francia, è certo per ragioni encomiastiche: una falsa dichiarazione così non poteva che blandire l'orgoglio di mecenate di Enrico II, mentre la memoria dell'artigiano bergamasco, morto nel 1549, non ne poteva che uscire fortificata in gloria.

Per correttamente valutare l'impatto della personalità di Claude nella commessa della spalliera per la Bâtie, giova ora ripercorrere, per sommi capi, la vicenda umana ed artistica di fra Damiano, cercando di mettere soprattutto a fuoco i caratteri eminenti dello stile del *lignarius opifex* nella sua attività altrimenti ancorata al territorio italiano.

Nato verso il 1480 in una famiglia di intagliatori delle valli di Bergamo, fra Damiano dovette entrare nel convento domenicano di Santo Stefano, sito nei pressi dell'attuale Porta San Giacomo di Bergamo, agli inizi del Cinquecento. Secondo la testimonianza del Michiel, egli dovette formarsi con lo stesso maestro di fra Giovanni da Verona, il converso istriano fra Bastian Virgola, a Venezia, presso la scuola di Sant'Elena¹⁸. Prima opera certa degli esordi artistici dello Zambelli sono le trentuno tarsie dei dossali di San Bartolomeo, qui arrivate dopo un lungo periplo a seguito della distruzione di Santo Stefano¹⁹. La cronologia, incertissima, oscilla tra 1504 e 1526; fra Damiano mostra già qui tutti i punti di forza e tutte le fragilità che gli anni non faranno che amplificare. Nelle tarsie per Santo Stefano, in effetti, vi è una buona padronanza delle regole della prospettiva matematica e anche un certo interesse per gli effetti calligrafici delle venature peculiari ad ogni legno. Ma la resa della figura umana non è sempre felice (rasenta anzi spesso lo stereotipo infantile) e la sua tecnica è semplificata rispetto a quella degli olivetani, a sua volta esemplata sui prototipi fiorentini: se i più antichi maestri sbalzano le figure sminuzzandone le superfici in una fitta tessitura di legni sfumati, fra Damiano ritocca con punta metallica arroventata e sfuma con la sabbia rovente ampie campiture di legni. Inoltre, mentre l'attività di disegnatore

¹⁸ Cfr. MARCO ANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, Firenze 2000, p. 46.

¹⁹ Cfr. VITTORIO POLLI, *Le tarsie di San Bartolomeo in Bergamo del frate Damiano Zambelli*, Clusone 1995.

autonomo dei propri cartoni è attestata per diversi intarsiatori (è il caso di fra Giovanni), fra Damiano attinge in tutta evidenza idee da una gran quantità di pittori che continua a reimpiegare fino alla fine dei suoi giorni. Lotto – che durante la lunga gestazione del coro per Santo Stefano fu chiamato non solo a dipingere la *Pala Martinengo* (1513-1516), ma anche l'affresco con il *Martirio di santa Caterina* sulla facciata in muratura del coro (1521) – dovette certo rendersi conto di questi limiti dell'artigiano se, interrogato dai fabbricieri di Santa Maria Maggiore su chi incaricare dell'impresa del nuovo coro, fece, come noto, il nome di Gian Francesco Capoferri, allievo dello Zambelli, e non dello Zambelli stesso – suscitando quel famoso e violento sfogo d'ira che lasciò molto turbata l'anima bella e inquieta del pittore veneto²⁰.

Nel 1526 fra Damiano viene chiamato a Bologna per attendere al rinnovamento integrale degli arredi lignei presso la casa madre di San Domenico. Accetta di buon grado, non solo per allontanarsi da una vicenda dolorosa, ma anche perché Bologna, oltre ad ospitare la tomba del suo santo fondatore, era città universitaria importante. Di lì a poco, tra l'altro, sarebbe diventata centro di richiamo internazionale perché scelta come sede di incoronazione di Carlo V da parte di Clemente VII²¹. Consulente iconografico dei lavori di fra Damiano, nonché suo procacciatore di commesse al di fuori della cinta conventuale, dovette essere il colto fra Leandro Alberti. La tavola eseguita da fra Damiano verso il 1543 per fra Sabba da Castiglione (fig. 13), oggi presso la pinacoteca di Faenza, è un esempio degli svariati lavori esterni all'ordine a cui lo Zambelli attese²². Della piccola ma raffinatissima tavola per il consumo dei propri pasti frugali di cavaliere gerosolimitano, non si conserva oggi che il piano intarsiato: il basamento scolpito è perduto, ma il piano intarsiato è superbo esempio delle capacità del converso domenicano bergamasco di sfruttare le potenzialità decorative delle venature dei legni embricati in disegno astratto; capacità che fra Damiano esibisce anche in diversi dossali sia nel coro di San Domenico a Bologna che nella spalliera per la *Bâtie d'Urfé* (utilizzando, tra l'altro, cartoni comuni, semplicemente ruotati dall'orizzontalità alla verticalità; figg. 14-15).

²⁰ Cfr. LUIGI CHIODI (a cura di), *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, Bergamo 1968, pp. 74-75.

²¹ Cfr. GAETANO GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII, per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna 1842; GIOVANNI SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007.

²² Cfr. M. FERRETTI, ANNA COLOMBI FERRETTI, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in ANNA ROSA GENTILINI (a cura di), *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza. Atti del convegno, Faenza, maggio 2000*, Firenze 2004, pp. 379-436.

Anche in virtù della sua esperienza francese, proprio fra Leandro dovette essere il *trait-d'union* tra l'artigiano bergamasco e l'ambasciatore francese Claude d'Urfé. L'opera più importante realizzata da fra Damiano per i confratelli bolognesi di San Domenico fu il coro (fig. 16), opera monumentale, cui lungamente attese dal 1537 alla morte nel 1549 (e in realtà compiuta postuma dalla sua grande bottega nel 1551), giunta sin noi per quanto movimentata e ampiamente ridisegnata a partire dal 1625. I lavori per la Bâtie nascono in un momento di sospensione o rallentamento della fase finale dell'esecuzione del coro bolognese.

Per quanto il santo fondatore dell'ordine di cui fra Damiano indossava l'abito, Domenico di Guzman, non si sia espresso sui caratteri dell'arte che doveva essere praticata ad uso del suo ordine²³ e per quanto all'ordine domenicano appartengano artisti che hanno antiteticamente interpretato la pratica artistica (alla pauperistica e chiarissima interpretazione dell'Angelico, tutto sommato, si contrappone quella fastosa di fra Damiano; cosicché se Beato Angelico rinuncia anche all'oro delle aureole, fra Damiano arricchisce la tessitura dei suoi legni con inserti in madreperla e metalli), la vocazione narrativa di fra Damiano è senz'altro da ascrivere alla sua appartenenza all'ordine di san Domenico. Accade così che, fatta eccezione che alla Bâtie d'Urfé, le tarsie di fra Damiano abbiano gli stessi contenuti delle predicazioni dell'ordine (a partire dalle storie del santo fondatore e, prima ancora, di Cristo) e si appoggino spesso ad iscrizioni che ne chiariscono il contenuto²⁴. Non ha invece nulla di domenicano – né di afferente all'*humilitas* che deve normalmente informare l'*habitus* esistenziale del buon cristiano, specie quando facente parte del gruppo dei religiosi consacrati – l'assoluta immodestia di fra Damiano, che l'aneddotica ci ricorda in rapporto di stretta dimestichezza coi potenti dell'epoca (con Carlo V in particolare) e che, del tutto incurante della prescrizione al capitolo 57 della *Regula Benedicti* inerente l'obbligo per l'artista consacrato di sparire nella sua opera (capo a cui, in assenza di precisa legislazione in materia artistica del proprio ordine, ogni membro del clero regolare d'Occidente era comunque tenuto ad uniformarsi), non omette di lasciare la propria firma su ogni lavoro. Spesso anche più di una firma per opera; e spesso usando pure l'imperfetto (come fa nel coro di San Domenico e anche sull'*Ultima cena* per la Bâtie: "*Frater Damianvs conversvs bergomas or-/dinis prædicatorvm faciebat MDXLVIII*"). L'uso di

²³ Cfr. MARIE-HUMBERT VICAIRE, *L'imitation des apôtres. Moines, chanoines, mendiants (IVe-XIIIe siècles)*, Parigi 1963.

²⁴ Cfr. CHRISTIAN HECK (a cura di), *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout 2010.

questo tempo verbale gli fu probabilmente suggerito da fra Leandro, che ben sapeva come Plinio, nell'introduzione della sua *Naturalis Historia*, ricordasse le firme all'imperfetto di Apelle – che il Rinascimento identificava con il più grande artista della classicità e la cui grandezza, nell'*opinio communis* di letterati ed artisti dell'epoca, trovava espressione anche nel persistente scontento per la propria prestazione (considerata un'opera sempre *in fieri*, che non sarebbe mai giunta a compimento durante la vita dell'artista e che, per questo, andava firmata con un tempo al passato indicante durata)²⁵. Nella sua *Descrizione*, fra Leandro non associa mai esplicitamente fra Damiano ad Apelle; ma il paragone è implicito, specie nel racconto delle visite di Carlo V all'*atelier* bolognese del converso (che altro non sono che l'attualizzazione delle visite di Alessandro alla bottega di Apelle), e viene apertamente esplicitato ne 113° dei *Ricordi* di fra Sabba (pubblicati per la prima volta nel 1542):

“fa con il legno tutto quello che a pena farebbe il grand'Apelle con il pennello, anzi a me pare che li colori di quei legni siano più vivi, più accesi e più vaghi di quelli che usano li pittori, di sorte che questi degnissimi lavori si possono dir essere una nova pittura eccellentemente colorita senza colori”²⁶.

Nonostante la sua poco simpatica poca modestia e nonostante i limiti della sua maniera d'intarsio, fra Damiano aveva un sentimento della policromia e della bellezza sofisticata che entrò in facile risonanza con le corde manieriste dell'epoca. In Italia, così, si ispirarono ai suoi modi, non solo gli intarsiatori da lui cresciuti nella sterminata bottega di Bologna, ma anche legnaioli di altre zone, come gli intarsiatori-liutai appartenenti alla famiglia dei Virchi (fig. 17)²⁷. E, in Francia, il gusto per le venature a vista che contraddistingue molti episodi della spalliera della cappella per Anne de Montmorency a Ecoeuen (oggi presso la *chapelle Saint-Louis* del *domaine de Chantilly*; fig. 18) dipende verosimilmente dall'ispirazione a questo modello; così come molti episodi dell'arte del mobilio sbocciata in Francia giusto nella seconda metà del Cinquecento.

²⁵ Cfr. *Pline l'Ancien à la Renaissance. Actes du colloque organisé par l'Université de Franche-Comté, Besançon, mars 2009*, Turnhout 2011; MATHILDE BERT, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'Histoire naturelle en Italie, de Pétraque à Vasari*, tesi dottorale in storia dell'arte, Université de Liège-Université de Paris I, 2012.

²⁶ Cfr. SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Faenza 2004, *passim*.

²⁷ Sui Virchi liutai la bibliografia è più ricca che su quelli intarsiatori. Per un compendio dei due profili professionali della famiglia, cfr. ELENA BUGINI, *Musica, scultura, arti applicate*, “I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como” V, Brescia 2003, pp. 17-59.

Nel suo lavoro per la Bâtie d'Urfé, fra Damiano è “molto se stesso” nel momento in cui traduce in forma di mosaico ligneo ed ottima padronanza prospettica di un sontuoso impianto architettonico un episodio narrativo come l'*Ultima Cena* per l'altar maggiore della cappella, firmandola pure all'imperfetto. Si esprime ancora del tutto nella sua maniera nei bellissimi pannelli a motivo decorativo astratto che, potenzialmente altrettanti piani di tavolo, ben consuevano anche con il gusto francese di rivestire le pareti con preziosi tessuti (per ragioni termiche, molto diffusa pratica che non lo è altrettanto da noi; pratica di cui si trovano anche molte testimonianze miniate e che ha la sua manifestazione più celebre e sontuosa, sin dal Medioevo, nell'arte dell'arazzo). Ci sono però delle irregolarità da ricondurre alla personalità del committente al suo impatto.

Il fregio parlante al registro superiore del mobile per la Francia – per cominciare con qualcosa che, tutto sommato, non spiace all'artefice; tanto che ne fece poi uso nel compimento del coro bolognese; fig. 19) – è un decoro che fra Damiano sperimenta per Claude d'Urfé per la prima volta e che deriva dalla più che probabile “puntata” mantovana di Claude. Nel lavoro intarsiato di fra Damiano i putti – cristianizzati in piccoli angeli dalla dotazione di un paio d'ali – giocano con strumenti della Passione e con le lettere di un'iscrizione in cui si fondono tre citazioni – dal vangelo di Giovanni, da un inno di san Tommaso per le feste del *Corpus Domini* e da un testo liturgico del canone della messa – che tutte alludono all'eucaristia intesa come sacrificio che sempre si rinnova e non come semplice ricordo del giovedì santo²⁸. Come si evince dai documenti superstiti sul gentiluomo francese, la sensibilità all'eucarestia come sacrificio, non ancora crucialissima nella disputa coi luterani e quindi non così fortemente sentita da tutti i cattolici, fu invece assai nelle corde di Claude d'Urfé – che in tal direzione interpretativa dovette orientare la restituzione dei temi concordati con il converso bergamasco. Inoltre, la sua sensibilità di umanista al dettato classico-rinascimentale del *serio ludere* concorre alla scelta di fra Damiano di sottolineare la serietà del tema eucaristico alluso da *arma Christi* ed iscrizioni scatenandovi attorno il girotondo gioioso di bimbi che giocano.

²⁸ L'identificazione delle tre citazioni si deve a Olga Raggio, che ne disserta nel suo contributo del 1972: “*Maiorem hac dilectione(m) nemo habet*” (da *Evangelium secundum Ioannem* 15, 13); “[*Amoris enim impetv,*] *se nascens dedit socivm, convesc[i]ens in ædvlivm, (se) morie(ns) in (pretivm, se) regnans (i)n præmium*” (dall'inno *Verbum Supernum Prodiens* che san Tommaso scrive per le lodi del *Corpus Christi*); e “*Tibi igitur o Christe gloria [...] hanc mensam, hoc sacrificivm viventes ac mortvi*” (citazione probabilmente mutuata da un testo liturgico del canone della messa).

Rientrano nei temi senz'altro nelle corde di Claude, ma altrimenti non frequentati da fra Damiano, anche i paesaggi o le architetture spopolati (fig. 20); temi che, riducendo al minimo se non al nulla, la presenza umana che normalmente affolla i quadri narrativi del converso bergamasco (fig. 21), fanno eco al desiderio di silenzioso raccoglimento dell'ambasciatore e dell'uomo di corte in realtà, per natura, tanto poco voglioso di sodalità. In tal senso si spiegano anche le figurazioni che – poche, tra l'altro – si concentrano su una coppia di solitari della storia sacra: Elia (protagonista tra l'altro di uno dei quadri di Siciolante alle pareti) e Gerolamo (figg. 22-23). Nell'esicismo di quest'ultimo padre della chiesa, oltretutto, trova probabile spiegazione l'iscrizione "*Mens sana in corpore sano*" sulla volta stuccata dell'oratorio.

Da ascrivere ad un'esplicita richiesta del committente c'è anche la netta prevalenza, tra i soggetti degli intarsi della cappella, di architetture e nature morte (figg. 24-25), molto tipiche della stagione più fulgida dei *magistri perspective*, ma altrimenti poco amate dal narratore domenicano. La regolare alternanza dei due soggetti era *topos* dei lavori degli intarsiatori fino all'acme di fra Giovanni da Verona, di cui Claude dovette infervorarsi visitando gli studioli sparsi per l'Italia da vari signori del Rinascimento (come Federico da Montefeltro o Isabella d'Este). Gli studioli nascevano come luoghi d'elezione, in cui le regole della prospettiva matematica costituivano una sorta di anticipazione di assi e coordinate cartesiane, si proponevano come microcosmi dallo spazio e dagli oggetti razionali che, innervati dalla legge del numero, costituivano un autentico inno al concetto di *harmonia mundi*; concetto di radice classica, molto sentito nel Rinascimento ma messo seriamente in discussione dalla Riforma²⁹. Fra Damiano dimostra sin dalle prime opere di conoscere bene la prospettiva, ma il suo gusto lo portava a sfruttarla semplicemente per rendere più scenografici i fondali. È certo su domanda di Claude che, contro i suoi desideri, il converso bergamasco compie un passo indietro e si comporta come un "maestro della prospettiva" facendo della prospettiva (e quindi della matematica) il contenuto dell'immagine. Che fra Damiano involvesse molto controvoglia ce lo dice la firma criptata con cui sigla la sequenza delle tarsie francesi (fig. 26). L'unica firma nota di fra Giovanni da Verona, assume la forma discreta di un indirizzo di lettera (fig. 27) all'interno di una natura morta intarsiata del coro di Santa Maria in Organo: è la sua opera

²⁹ Lina Bolzoni ha parlato di questi spazi come di "teatri della memoria" proprio perché, in essi, l'uso rigoroso della matematica consentiva il rapido recupero dei concetti, cfr. LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995. Più in generale, sulla configurazione e la semantica dello studiolo, cfr. WOLFGANG LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005.

incunabolo e l'artefice evolverà subito alla maggior discrezione imposta da Benedetto, per cui, sparendo all'interno delle sue opere, l'artefice – monaco ancor prima che artista – non lascerà più traccia del tuo nome sulle sue opere. Alla patente dichiarazione di paternità della pala d'altare con firma in calce, fra Damiano affianca, nella spalliera, una firma più nascosta, proprio in forma di indirizzo apposto sulla busta rigida di una lettera. Essa è inserita in quello che sembrerebbe il ritratto del proprio scrittoio (fig. 28), con arnesi dello scrivere posti su uno zoccolo prismatico. L'indirizzo-firma, sciolte le abbreviazioni tipiche dell'epoca, sembrerebbe recitare (sia pur con qualche incertezza legata ai molti restauri e riscritture subiti dalla tarsia): “*Ill(ustrissimo) D(amia)n(o) D(omi)no / m(i)ll(iti) con(vent)t(us) / oss(ervandissimo) d(an)d(a)*”³⁰. Sul basamento a prisma fra Damiano fa però comparire un'altra iscrizione: “*Domine ante te / omne deside-/rium meum*”. Si tratta del verso 10 del salmo 38, una sorta di grido del peccatore angosciato che confessa a Dio che troppo spesso i suoi desideri non corrispondono con quello che Dio gli chiederebbe. Si trattava certo di un richiamo valido anche per il proprietario della cappella (che, ritirandosi nel suo oratorio, avrà certo pensato spesso a quanto la sua indole schiva gli avesse resa poco gradita la veste di diplomatico in terra straniera). Ma la confessione sembra innanzitutto procedere dal cuore del converso domenicano: egli conosceva bene i suoi peccati d'orgoglio e, dopo aver letto la lettera con la quale l'ambasciatore in Italia di un importante re straniero gli chiedeva la realizzazione di una cappella-studiolo, egli avrà probabilmente pensato di quanto maggiormente avrebbe preferito non assecondare la domanda e continuare a lavorare, e finalmente compiere, il coro di San Domenico.

L'ottica della regressione nel linguaggio dei *magistri perspectivae* spiega anche la particolare bellezza dell'unica natura morta a soggetto musicale (fig. 29) tra quelle intarsiate da fra Damiano per Claude d'Urfé. Unica, tra l'altro, delle nature morte a soggetto musicale nel *corpus* delle tarsie francesi del XVI secolo: *corpus* che, solo in parte legato allo sforzo dei maestri italiani (alcuni trasferitisi concretamente, come quelli che lavorarono per Georges d'Amboise al castello di Gaillon verso il 1510; altri attivi alla distanza, come fra Damiano) e *corpus*, invece, per massima parte legato all'arte tutta da affinare di legnaioli francesi neofiti, risulta quantitativamente poco significativo e qualitativamente molto discutibile. Come gli italiani dell'epoca, in continuità con il pensiero classico, anche i francesi riconoscevano comunque alla musica lo statuto superiore di arte-

³⁰ Ringrazio Adelaide Ricci per l'ipotesi di scioglimento dell'iscrizione.

scienza³¹ e per questo, con ogni probabilità, preferirono continuare a rappresentare musicisti e strumenti musicali ad intaglio, piuttosto che ad intarsio, come con bravura avevano imparato a fare già nel Medioevo (fig. 30). Facendo il debito confronto con liuti e partiture che pure compaiono in altre opere di fra Damiano – ad esempio nella coeva esperienza di Bologna (fig. 31) – l’artigiano non è mai altrettanto preciso ed accurato. E neanche tanto attento al simbolismo dei numeri, viceversa così importante per i *magistri perspectivae*: alla Bâtie, il numero complessivo delle voci dei due canoni intarsiati sulle due pagine del libro di musica posto sulla destra del liuto intarsiato è 4+7, ovvero 11, cioè il numero delle corde che monta il liuto posto accanto³². L’11 è il numero dell’imperfetta armonia umana in quanto 12 che difetta dell’unità, dove il 12 è numero dell’armonia celeste perfetta, dato che numero degli angeli posti a protezione delle porte della Gerusalemme celeste. Ecco allora che il pannello va letto congiuntamente alle quattro vetrate della cappella, oggi in una collezione privata di Digione, ciascuna delle quali esibisce dodici angeli musicisti (fig. 32)³³. Se poi l’armonia universale era, già dal Medioevo, più facilmente rappresentata da un concerto di angeli cantori e non di strumentisti come si vedeva invece alla Bâtie – dacché la Chiesa cattolica ha sempre considerato la voce superiore a qualsiasi strumento musicale, perché strumento direttamente creato da Dio³⁴ –, questo dipende certo da un’altra richiesta specifica del committente: la Bâtie d’Urfé si trovava nella regione di Lione; città che, con Parigi, era nel Cinquecento la capitale francese della manifattura degli strumenti musicali³⁵. I giochi aritmosofici che nutrono il singolo pannello intarsiato e lo vincolano allo spazio in cui è inserito, sono tipici dell’*ars*

³¹ Cfr. PHILIPPE VENDRIX, *La musique à la Renaissance*, Parigi 1999; CHRISTELLE CAZAUX, *La musique à la cour de François Ier*, Parigi 2002; MURIEL BARBIER, BENOIT DAMANT (a cura di), *Un air de Renaissance, la musique au XVIe siècle*, Parigi 2013.

³² Per la trascrizione diplomatica dei due canoni, cfr. GUSTAVE REESE, *Musical composition in Renaissance Intarsia*, “Medieval and Renaissance Studies” II, Durham 1966, pp. 74-97; VOLKER SCHERLIESS, *Musikalische noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972, pp. 60-61 e 92-94.

³³ La controversa attribuzione del cartone di queste vetrate è affrontata, da ultimo, in: VANESSA SELBACH, *De la diversité des activités d’un peintre à Lyon au XVIe siècle: le cas de Bernard Salomon et Pierre Eskrich (vers 1540-1580)*, in FRÉDÉRIC ELSIG (a cura di), *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, Cinisello Balsamo 2014, pp. 75-89.

³⁴ Cfr. EMANUEL WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell’arte occidentale*, Torino 1982, pp. 54-121.

³⁵ Cfr. FLORENCE GÉTREAU, *Instrument making in Lyon and Paris around 1600*, in *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts (2005)*, Michaelstein 2007, pp. 1-22.

tarsiata degli autori di studiolo, non della più trasparente narrazione di fra Damiano.

E ancora, procedendo nell'individuazione di ciò che, nel prodotto di fra Damiano, non dipese dai suoi gusti, ma da quelli di Claude d'Urfé: la sequenza delle tarsie di fra Damiano per la Bâtie poggia su uno zoccolo intagliato con motivi ad ovali ed intreccio sobriamente dorati (fig. 33) che si ispirano a quanto, intorno al 1540, l'italiano Scibec da Carpi andava realizzando per la galleria di Francesco I a Fontainebleau (fig. 34)³⁶. Per quanto fra Damiano dovesse senz'altro sovrintendere all'esecuzione anche di questa parte del suo mobile (dato che il gioco di incastri tra le parti è perfetto e depone per una concezione assolutamente unitaria), non fu quasi certamente lui a disegnarla e a scolpirla. Il miglior scultore della sua bottega era suo fratello Stefano, già autore del coro intagliato dei benedettini di San Pietro a Perugia³⁷ e quasi di sicuro artefice anche di questa finitura per il fratello Damiano; il disegno si deve probabilmente al Vignola che, allora a Bologna, faceva tesoro di quanto dell'arte francese appreso collaborando al cantiere di Fontainebleau tra 1541 e 1543³⁸. Basamenti di questo tipo, decisamente francesizzanti, mancano nel restante *corpus* di fra Damiano: ecco quindi un altro condizionamento sulle cifre più caratteristiche della sua arte sicuramente indotto dalle richieste del committente.

Concludendo. Il mobile oggi posto nella galleria 502 del Metropolitan Museum di New York si situa alla confluenza del modello della spalliera intagliata e dorata di successo in Francia a partire dall'incunabolo di Scibec da Carpi a Fontainebleau e dei capolavori dei *magistri perspectivae* italiani, soprattutto nella loro primigenia veste di autori di studiolo, ma con una certa apertura anche sugli *exploits* narrativo-ebanistici della stagione tarda della tarsia prospettica italiana. Con la sua interpretazione personale del cattolicesimo e dell'umanesimo, il committente Claude d'Urfé influenza profondamente gli artigiani coinvolti – anche Francesco Orlandini, non solo fra Damiano – che, attraverso una contaminazione reciproca di paradigmi italiani e francesi, arrivano

³⁶ Cfr. CARMELO OCCHIPINTI, *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in MANUELA ROSSI (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati. Atti del convegno, Carpi 2002*, Udine 2004, pp. 278-295.

³⁷ Cfr. MARTINO SICILIANI, *Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Il coro della basilica. Arte teologia e simbologia*, Perugia 2000.

³⁸ L'attribuzione al Vignola dei cartoni si trova nei contributi di Olga Raggio. Sul Vignola, cfr. BRUNO ADORNI, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008.

a realizzare un mobile d'intarsio e scultura lignea che non avrebbe mai potuto essere realizzato in Italia.

Questo lavoro – e quindi questa particolare variante del linguaggio del “nostro” fra Damiano Zambelli – ebbe un qualche impatto sulle successive evoluzioni dell'arte francese, soprattutto sull'arte locale di lavorare il legno (già da secoli raffinatissima, anche in virtù della gran quantità di materia prima fornita dalle foreste francesi)? Per quanto riguarda le eventuali influenze nel Lionese, è per il momento molto difficile rispondere alla domanda: sul finire del 2012, un convegno a Ginevra, ha dimostrato come si sia ancora molto indietro nello studio dell'arte del Rinascimento lionese³⁹. La tentazione sarebbe quella di escludere a priori un influsso significativo, dato che la cappella che ospitava questo piccolo gioiello eminentemente dovuto al lavoro del bergamasco fra Damiano e della sua bottega bolognese, non era che spazio privatissimo di una residenza privata. Ma la risposta va verificata, innanzitutto, sulla produzione locale di mobili, le cui molte vestigia, molte presenti anche in collezioni pubbliche e non solo in residenze private, si incominciano a studiare proprio in questo breve giro d'anni.

È comunque innegabile che i rapporti personali che intercorsero tra il potente ed ambizioso Anne de Montmorency e il mite e colto Claude d'Urfé si siano tradotti nell'adozione di certi tratti del linguaggio di fra Damiano all'interno del castello d'Ecouen, cantiere prediletto dal capo delle milizie di Francesco I e, poi, di Enrico II: il gusto per le venature a vista che ancora si apprezza nel mobilio oggi migrato presso il Musée Condé di Chantilly (è il caso di molti sfondi delle tarsie di figura della cappella di Anne de Montmorency, datate anch'esse 1548; e del tavolo detto del “ceppo di vigna”, proprio per indicare l'evidenza della venatura dell'essenza sfruttata nella fabbricazione; fig. 35)⁴⁰ ne è la testimonianza più parlante. E per i bergamaschi lusinghiera.

³⁹ Gli atti del convegno *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, curati dal coordinatore Frédéric Elsig, sono ricordati alla nota 33.

⁴⁰ Cfr. RAOUL DE BROGLIE, *La table du cep de vigne*, “Le Musée Condé” 2, s.l. 1972, pp. 13-14. Più in generale, cfr. ANNE FORRAY-CARLIER, *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon 2010.