



Alla corte del RE di Francia

Alberto Pio e gli artisti di Carpi
nei cantieri del Rinascimento francese

A cura di Manuela Rossi

EDIZIONI
APM





Da Carpi a Gaillon, Albi, Fontainebleau





«...lo choro [...] ultra misura bello...» e le altre *boiseries* della cappella superiore di Georges d'Amboise a Gaillon*

Mariaelena Bugini

Correva l'anno 1508 quando il cardinal Georges I d'Amboise (1460-1510), arcivescovo di Rouen e potente consigliere di Luigi XII, dispose che la cappella superiore del castello di Gaillon venisse dotata di stalli corali¹. Da oltre un decennio il cardinal d'Amboise stava investendo molti pensieri e generose risorse nell'ammodernamento dell'antica residenza estiva dei metropoliti di Normandia, la cui prima costruzione risaliva al XIII secolo. Commessa ed esecuzione delle opere lignee della cappella dovettero segnare un momento importante della riforma: era proprio lo spazio sacro della dimora che, molto comprensibilmente, il presule aveva investito della funzione rappresentativa del suo essere uomo di chiesa e, ad un tempo, nobile membro della corte. Battenti, recinti e, soprattutto, sedute di coro ad uso del piccolo collegio di canonici incaricati della cura del luogo sacro e del culto che in esso andava officiato rendevano lo spazio, a tutti gli effetti, funzionale ai fini liturgici. Gli stalli, in particolare, avranno assunto, tra le altre finalità, quella di proporsi quale fiero manifesto d'orientamento culturale: con il loro inedito decoro a tarsia, oltre che a intaglio, essi significavano il debito che tutto il cantiere di Gaillon, come voluto da Georges d'Amboise, aveva contratto con l'Italia.

La fine del Settecento segna l'inizio dello smantellamento della dimora arcivescovile normanna, famelicamente aggredita dalla furia rivoluzionaria quale emblema d'un potere da addentare, sbocconcellare e, quindi, dimenticare. La cappella del cardinal d'Amboise, edificata su due livelli, non è certo risparmiata: fatta eccezione per i muri della struttura inferiore, portanti quella superiore e tuttora stanti, quanto è costruzione viene progressivamente distrutto e cancellato; mentre gli arredi, quando non guastati e dispersi, sono alienati e prendono la via di peripli difformi, nebulosi se non del tutto oscuri.

È già il 1817 quando i sedili del piccolo coro del cardinal d'Amboise vengono finalmente trasferiti in Saint-Denis a Parigi. È ancora lì che li si ammira oggi: sul fondo della navata centrale della basilica, a poca distanza dai gradini che introducono al presbiterio, il nostro occhio – che, sin qui, il picco di luce dell'abside ha irresistibilmente guidato verso l'altar maggiore – s'arresta, stupito, ad osservare, entro la coppia di pilastri che precede il transetto, due aggruppamenti di stalli lignei vibranti di decori (figg. 13-14). Il blocco settentrionale, sulla sinistra, è composto di sei stalli, di cui l'ultimo, quello più prossimo all'altare, si segnala per il baldacchino riccamente scolpito. Gli corrisponde, sulla destra, lo stallo d'onore del blocco meridionale, che fa seduta a sé rispetto agli altri cinque, solidali. L'altezza di 2 metri e 28 centimetri accomuna i due mobili liturgici, così come la profondità di 73,5 centimetri; la larghezza, invece, muta sensibilmente





da uno stallo all'altro, per quanto la dimensione media si mantenga intorno ai 70 centimetri.

L'esuberanza dell'ornato architettonico, tra slancio di guglie, sospensioni plastiche e trafori a ricamo, conferisce ad ambo le strutture l'apparenza *flamboyante* delle manifestazioni tardive, e qualitativamente altissime, del Gotico francese. Si tratta, in effetti, di prolungamenti ad oltranza di una lunga e gloriosa stagione, capace di una cospicua apertura agli zefiri fecondatori del Rinascimento italiano². A manifestare questa assimilazione, negli stalli oggi a Saint-Denis, è soprattutto il ricorso alla tecnica dell'intarsio secondo il modello affinato dai *magistri perspectivae*. Da quei legnaioli italiani, cioè, che, nutrendosi di assoluta padronanza di *perspectiva artificialis* e dell'arte difficile di spezzare superfici e scavare profondità combinando in mosaico minute tessere di svariate essenze, portano l'arte del commesso ligneo in Italia, tra 1440 e 1550 circa, a una delle sue stagioni più felici³. Dell'apertura all'intarsio secondo questo modello, quanto anticamente collocato a Gaillon costituisce il primo esempio databile in Francia⁴.

La tarsia prospettica elaborata in Italia tra Quattro e Cinquecento, peraltro, è molto apprezzata in tutta Europa. Ne sono testimonianza diverse migrazioni di opere e/o artisti verso le corti straniere. Si sa per esempio da Vasari che re Mattia Corvino commissionò a Benedetto da Maiano delle tarsie che, su esplicita richiesta del sovrano, lo stesso fiorentino dovette scortare in Ungheria⁵. In Francia, in realtà, i re e la corte cominciano a manifestare interesse per l'artigianato sontuario intarsiato anche prima di questa stagione. Nel 1380, così, nell'inventario di Carlo V, è citato uno scrigno in cipresso con decori a tarsia⁶. Nessuna delle suppellettili di lusso menzionate negli inventari dei sovrani e dei membri della corte è stata sinora identificata. Le descrizioni sommarie poste a corredo degli elenchi di XIV e XV secolo, tuttavia, fanno pensare che le pezzature dei legni poste a decoro delle superfici di questi oggetti s'ispirassero, talvolta, al morbido rabescare dei tessuti orientali, talaltra, al minuto angoleggiare "alla certosina" affinato in Italia almeno dal XIII secolo⁷. Può darsi che si sia trattato di oggetti di importazione, ma niente impedisce di ipotizzare che, al contrario, i legnaioli francesi abbiano fatto le loro sperimentazioni con l'intarsio a partire da quest'epoca. La prima patente dichiarazione di interesse della corte francese per la tarsia come praticata in Italia risale agli inizi del Quattrocento. Nel 1408, Pierre le Fruitier detto Salmon, segretario di Carlo VI, scrive al duca Jean de Berry per fargli presente che, a Siena, si trova un intarsiatore eccezionalmente abile. È Domenico di Niccolò dei Cori, in seguito autore degli stalli del palazzo comunale in piazza del Campo⁸. Entusiasta la risposta del duca, che chiede immediatamente al Salmon di entrare in trattativa con l'intarsiatore per ottenerne un qualche lavoro⁹. Tuttavia, bisogna attendere le guerre d'Italia perché la corte francese cominci ad incoraggiare, tra legnaioli consapevoli della levatura della propria secolare e raffinatissima maestria, nuove tendenze. Dell'intarsio prospettico alla maniera del Rinascimento italiano, le tarsie che il cardinal Georges d'Amboise vuole come parte integrante





degli stalli commissionati nel 1508 sono l'incunabolo in terra di Francia. È un ricco contrappunto d'intaglio e d'intarsio quello che, presi singolarmente, gli stalli oggi in Saint-Denis intessono ed intonano. Un pannello istoriato a bassorilievo a coronamento del postergale; il postergale intarsiato; una variazione intagliata sul tema rinascimentale dell'arabesco in corrispondenza dello schienale; il sedile incernierato, con decorazione intarsiata sopra e di fronte; la sottostante misericordia scolpita; i braccioli a tutto tondo; la decorazione mista, tra bassorilievo e tarsia, delle pareti di delimitazione di ogni sedile; e la decorazione mista, scolpita per il fronte ed intarsiata per i due pannelli laterali, della struttura d'appoggio: percorrendoli, con lo sguardo, dall'alto in basso, tali e tanti sono gli elementi della complessità struttural-decorativa di ciascuno degli stalli. Anche se l'impiego della tarsia risulta soprattutto evidente in corrispondenza delle ampie superfici dei postergali, il suo uso nei due blocchi è dunque ampiamente esteso, riguardando anche i sedili e i loro elementi laterali, nonché le strutture d'appoggio della singola seduta.

In corrispondenza d'ogni postergale fa capolino una figura umana assisa in trono, sotto femminile sembiante di sibilla o virtù. All'interno dell'*enfilade* settentrionale, procedendo dall'ingresso verso l'altare, si individuano: *Sibilla Ellespontica*, *Sibilla Agrippa*, *Giustizia*, *Sibilla Eritrea* (identificazione incerta), *Prudenza* e *Sibilla Delfica*. La sequenza meridionale contempla invece (procedendo, sempre, dal fondo all'altare): *Carità*, *Temperanza*, *Sibilla Tiburtina*, *Forza*, *Sibilla Persica* e *Fede*. Anche più degli svolazzanti filatteri (non sempre presenti), a consentire l'identificazione delle figure sono gli attributi iconografici. Essi sono stati concepiti appellandosi alla codificazione francese. A partire dal 1490 circa, in effetti, le sibille rappresentate dagli artisti francesi hanno caratteri distintivi che differiscono da quelli delle sibille coinvolte nei lavori degli artisti italiani¹⁰. Più in generale, dopo qualche sporadica apparizione nelle opere d'arte dal XIII secolo, è a partire dalla seconda metà del Quattrocento che le sibille vengono assunte tra i temi prediletti dagli artisti europei: essi si nutrono del pensiero degli umanisti cristiani, per i quali è necessario identificare nelle vergini sagge e sapienti che predissero il messaggio di Cristo le figure capaci di riscattare l'etica della civiltà pagana. Per umanisti ed artisti di questo momento, allora, ogni sibilla pronuncia un oracolo che si riferisce alla vita o alla morte del Messia. La gran parte degli oracoli sono ripresi dalle *Institutiones Divinae*, il libro principale del retore cristiano Lattanzio. Appoggiandosi agli *Oracula Sibyllina* – testo composto dagli ebrei di Alessandria verso il II secolo a.C., ma più tardi rimaneggiato da autori cristiani – Lattanzio, agli inizi del IV secolo, attribuisce alle sibille, singolarmente considerate, caratteri fisici e di costume, suggellando ogni ritratto con una profezia relativa alla nascita, piuttosto che ai miracoli, alla passione, alla morte, alla resurrezione o all'ultima venuta di Cristo. A partire dal 1481, tuttavia, la gran parte degli artisti smette di utilizzare Lattanzio come autorità per la rappresentazione delle sibille: ispirandosi ad una fonte che non dichiara,





il domenicano Filippo Barbieri pubblica una serie di trattati di successo – *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* –, di cui quello dedicato a profeti e sibille è il più letto ed apprezzato. Questo trattato si sostituisce a quello di Lattanzio in tutta l'Europa: alle sibille – in numero di dodici per eguagliare quello dei profeti – Barbieri associa parole e attributi che, da questo momento, sono adottati da ogni artista chiamato a misurarsi con questo tema. Tuttavia, almeno a partire dalle *Heures* di Louis de Laval (Paris, BnF, ms. lat. 920), miniate prima del 1489, gli artisti francesi creano un nuovo corteo di dodici sibille combinando molto liberamente i prestiti da Lattanzio e da Barbieri. «[...] in agro Trojano nata, vetusta et antiqua, veste rurali induta, ligato velo antiquo [capite] sub gula circumvoluta usque ad scapulas quasi despectu de qua scribit Heraclides [...]»: queste sono, ad esempio, le parole con cui Barbieri qualifica la sua «Sibylla Hellespontica»; parole che, insistendo soprattutto su particolari dell'abbigliamento all'antica, verranno in effetti adottate come fonte precipua per la rappresentazione di questa sibilla da parte degli italiani¹¹. I francesi, invece, attribuendo all'Ellespontica l'oracolo della morte per crocifissione di Gesù, danno forma ad una donna che imbraccia e sorregge una croce: è proprio quanto vediamo in Saint-Denis, in corrispondenza del primo postergale sinistro (fig. 15). La forma della croce scelta nelle tarsie per il cardinal d'Amboise contribuisce al forte accento francese della figura: nel deposito lapidario del castello di Gaillon¹², si ammira un rilievo in pietra della medesima profetessa, del pari provvisto di un'inusuale croce in forma di T (fig. 16). La figura lapidea, tra l'altro, presenta delle singolari affinità con un'altra tra le figure muliebri intarsiate sugli stalli già a Gaillon: si tratta della quarta figura della fila sinistra nella navata di Saint-Denis, forse una sibilla Eritrea, egualmente velata e vestita con una lunga tunica (fig. 17). Gli attributi di questa figura non sono chiarissimi (particolarmente “sibillino” è l'oggetto che la profetessa appoggia al trono con la mano sinistra, probabilmente uno scudo) e manca l'iscrizione. Ma nelle rappresentazioni francesi della sibilla Eritrea, esattamente come si verifica qui, la figura muliebri tiene un fiore in mano, dacché la si omaggiava del dono a Maria dell'arcangelo dell'annunciazione da lei predetta¹³. Anche nella personificazione delle virtù, gli artisti al servizio di Georges d'Amboise optano per l'iconografia francese: a partire dalla seconda metà del XV secolo, in Francia, i tratti delle allegorie di virtù teologali e cardinali si distanziano da quelli dei corrispettivi italiani¹⁴. La *Carità* intarsciata dalla cappella di Gaillon (fig. 18), oggi posta in apertura dei postergali della fila di destra nella navata di Saint-Denis, regge così un cuore con la mano sinistra, innalzando, con la destra, l'anagramma sfolgorante di Gesù. In Italia, invece, questa virtù teologale viene rappresentata nell'atto d'accogliere e nutrire dei bambini.

I cartoni (non pervenuti) alla base dell'esecuzione delle dodici tarsie dei postergali da Gaillon sembrerebbero l'esito d'una coeva ideazione locale. L'accento francese non è dato soltanto dall'opzione iconografica. Ad esso concorrono, in





modo significativo, anche altri elementi. La scelta dell'abito, per cominciare. Fatta eccezione per il terzo postergale a destra, in cui fa mostra di sé l'ineleganza paesana della *Sibilla Tiburtina* (fig. 19), tutte le altre figure femminili variano sul principesco guardaroba d'Anna di Bretagna e del suo *entourage*. Innumerevoli i riscontri cui danno accesso miniature e pitture contemporanee; particolarmente parlanti le tangenze con i capi finissimi che ammantano, nella cattedrale di Nantes, le figure allegoriche della tomba dei duchi di Bretagna, genitori di Anna (fig. 20). Il canovaccio su cui l'autore dei cartoni varia è quello della tunica lunga dallo scollo squadrato o arrotondato, arricchita da una cintura stretta sotto il seno o da un corpetto attillato (spesso in ermellino e provvisto di una striscia decorativa centrale), con un mantello fissato alle spalle da fermagli-gioielli. Per quanto riguarda l'acconciatura, la moda di corte imponeva alle signore capelli raccolti e, per la gran parte, nascosti sotto una cuffia e/o un velo. Nelle tarsie da Gaillon l'osservanza della *varietas* classica impone un copricapo diverso per ogni figura femminile; e, dal mondo delle immagini tradite dall'arte antica, sarà forse qui confluita anche la suggestione delle figure latine sacrificanti *velato capite*. Nel lemma paolino – secondo cui la donna che prega o profetizza, per rispetto a Dio, deve essere velata (*Epistula I ad Corinthios* XI, 1-16) –, le acconciature del muliebre corteggio degli stalli di Gaillon, trovavano, ovviamente, la loro patente di correttezza dottrinale e di coerenza con la sacralità del contesto. Il trattamento della tipologia compositiva rafforza l'ipotesi della paternità francese dei cartoni. Certo, nell'idea dell'allegoria in trono che campeggia entro il nitore d'una cornice architettonica classicheggiante risolta in esibita fuga prospettica, la mano che disegna segue un pensiero pregno di memorie fiorentine. Ma il sovraccarico di elementi d'ornato architettonico – consonante con quella che, nella restituzione delle figure, è la superfetazione degli orpelli di costume – poco davvero ha da spartire con i modelli della *Porta delle Virtù*, intarsiata per il palazzo ducale di Urbino¹⁵, o del ciclo delle *Virtù* degli Uffizi, dipinto dai fratelli Pollajolo e dal Botticelli per la Sala delle Udienze del Palazzo della Mercanzia di Firenze. Quella che emerge, qui, è l'acribia di qualche nome eccellente dell'*enluminure* dello stesso giro d'anni. Così: i troni miniati, in contemporanea, da Jean Pichore – la cui attività, altrimenti quasi esclusivamente parigina, sembra proprio aver avuto inizio, intorno al 1502, al servizio del cardinal d'Amboise – hanno la stessa complessità calligrafica di quelli disegnati per queste tarsie; e pittori-miniatori dell'area Tours-Bourges intorno al 1500, come Jean Poyer, dimostrano un'attenzione estrema al particolare d'abbigliamento e d'acconciatura proprio come si riscontra negli intarsi per Georges d'Amboise¹⁶. In queste tarsie, l'addensarsi del dettaglio è talmente spinto che finisce con il compromettere, talvolta, la leggibilità delle figure, quasi sempre, la loro espressività. Il "classicismo emotivo" che si sfoga nella *Sibilla Ellespontica*, ad esempio, infittisce una selva di colonne, basamenti, capitelli attorno alla profetessa seduta su un trono dai montanti zoomorfi. Il risultato è che l'arco sotto cui la figura è posta – sia pur connotato come trionfale dal





cassettonato dell'intradosso e dalla coppia di profili numismatici nei pennacchi – è tanto angusto da smorzare la solennità complessiva, soprattutto mortificando il gesto oratorio classico dell'*adlocutio* con cui, tramite il braccio sinistro, la sibilla vorrebbe protendersi oltre il limite della sua nicchia.

L'impressione di un'ideazione francese viene confermata dall'analisi del resto del mobile. Ivi comprese le altre tarsie, poste a rivestimento di superfici e articolazioni meno evidenti. Si tratta di *marginalia* di qualità molto discontinua: se le felicissime cornici “alla certosina” che profilano i sedili denotano una “sprezzatura” che difficilmente si percepisce nella restante pelle intarsiata degli stalli (fig. 21), il variegato campionario di soggetti posti a rivestimento delle pareti laterali del basamento (in realtà, superstiti solo in parte) ha fattura molto andante, certo ampiamente coerente con la posizione defilata. L'accento francese va qui cercato nel repertorio decorativo. Non nei diffusi tributi al catalogo classico-rinascimentale (si vedano, in tal senso, soprattutto i girali di foglie e fiori, le cornucopie, i tritoni, le sirene e i delfini, i putti e i mascheroni, i grifoni e gli animali fantastici intarsiati in corrispondenza delle sedute; ed anche le teste in medaglione sui sostegni degli stalli, in continuità con la numismatica greco-romana e con il suo recupero presso la certosa di Pavia, figg. 22-23); ma nei riferimenti cifrati al committente (la “G” iniziale del suo nome, il suo scudo e, nel quarto sedile destro, la sua divisa¹⁷) e alla coppia dei sovrani (i tritoni hanno testa coronata e, tra le tarsie dei sostegni, fa capolino anche, rivestita dalle pezze araldiche del suo scudo, l'iniziale di Anna di Bretagna, fig. 24). Tra le fonti di ispirazione di queste tarsie “minori”, vi è un testo di successo prodotto dal sapere locale. In effetti, in corrispondenza dei quadranti di cerchio che fungono da delimitazione laterale di ogni seduta – sono le parti del mobile che, in francese, prendono il nome di «jouées» –, si individuano ancora tredici tarsie (anche in questo caso, molte le perdite) inspiegabili senza la compulsazione d'una precisa fonte libraria. Dedicate a scene astrologiche (fig. 25) e ai castighi infernali dei peccati capitali, queste tarsie sono ispirate alle incisioni illustrative del *Calendrier des bergers*, compendio del sapere medievale edito per la prima volta dal parigino Guyot Marchant nel 1491, destinato a grande successo editoriale in Francia fino al 1600¹⁸. Rispetto al modello, le forme degli intarsi si semplificano fino allo stereotipo infantile; e così, anche le composizioni. Inoltrandosi nell'astrologia, ad esempio, il *Calendrier* dedica tavole uniche ai singoli pianeti e agli individui che, diversamente orientati proprio dagli influssi di un astro, si dedicano a diverse attività; nei quadranti intarsiati di Saint-Denis, invece, rappresentazione allegorica del pianeta e corrispettiva inclinazione umana vengono separati: a ciascuno viene dedicato un quadrante, probabilmente per migliorarne la leggibilità. Sul piano dell'iconografia, va però segnalato un momento di felice variazione creativa. Si tratta dell'enorme testa dalle guance gonfie che sbuca tra le nubi incombenti sul castigo degli invidiosi (fig. 26). È la personificazione del vento che flagella i dannati che vogliono uscire dal fiume di ghiaccio in cui sono condannati a rimanere immersi per l'eternità: il





testo del *Calendrier des bergers* ne fa menzione, ma la tavola corrispondente non illustra il particolare. È davvero curioso constatare che artefici che manifestano comprensibili disagi nel far uso, da neofiti, di una tecnica così difficile si misurino con quello che, nelle arti figurative, è sempre stato considerato una sfida ardua: la rappresentazione dei *corpora caeca*, di ciò che non è raffigurabile perché privo di corpo. È certo curioso, ma non inesplicabile: siamo in Francia, dove il vento è la forza onnipresente che continuamente muta l'aspetto del cielo e anche gli adepti di un'arte segnata, e spesso limitata, dalla durezza della materia da lavorare devono aver sentito il richiamo ad omaggiare quanto naturalmente "duttile". L'omaggio passa, in realtà, per la modalità rappresentativa classica che fa capolino nell'arte occidentale almeno dalla seconda metà del V secolo: il vento, personificato, prende forma di una testa umana che, adulta o infantile che sia, ha guance gonfie come otri. Il movimento dell'aria, d'altronde, è presente anche nelle tarsie dei postergali; in altro modo, però, laddove innalza e arrotola filatteri: per quanto maturata più tardi, si tratta dell'altra modalità tipica che l'arte occidentale ha adottata per dar corpo all'incorporeo vento. Ed è modalità a cui, sul cantiere di Gaillon, si dimostrano sensibili anche i lapicidi, nelle tante figure femminili superstiti del *dépôt lapidaire* che s'ammantano di panneggi investiti dal vento¹⁹. Le parti scolpite di entrambi i blocchi di stalli mantengono costantemente una qualità altissima, tanto negli episodi a rilievo che in quelli a tutto tondo. L'impressione è che, quando intagliano, i legnaioli attivi per Georges d'Amboise si appoggino, talvolta, a cartoni d'ornato classicheggiante di ideazione italiana ma circolanti, ormai, su scala internazionale (è quanto lasciano immaginare i percorsi rabescanti dei dossali e dei pannelli al centro delle strutture l'appoggio, figg. 27-28; ma anche putti, tritoni e sfingi di qualche misericordia, fig. 29); talaltra, a cartoni di nuova ideazione in cui, se certi particolari di costume e contesto fanno di aggiornamento sugli anni della commessa (è soprattutto il caso dei modulatissimi rilievi agiografici posti a coronamento dei postergali, fig. 30), la scelta dei temi torna a confermare quanto suggerito dalle tarsie: ovvero che a disegnare le varie componenti del mobile sia stato un francese. Così, il collegio apostolico in miniatura (i suoi membri sono alloggiati in piccole nicchie entro lo spessore dei pilastri che separano gli stalli tra loro), quasi un topos delle cappelle francesi a partire dal collegio della Sainte-Chapelle, capolavoro del classicismo gotico. Così, anche, i vivacissimi braccioli, omaggianti la fattività umana nelle più svariate declinazioni (fig. 31), come sovente nei cori francesi anteriori (ma anche a seguire). Così, infine, la varietà quasi cacofonica dei soggetti delle misericordie, di densissima sintassi, dove il soggetto religioso non è che uno (la *Conversione di sant'Eustachio* del primo stallo sulla sinistra; non originale, oltretutto), ma le scene di genere o tratte dai *fabliaux* sono significative della persistenza di un gusto maturato dal Medioevo locale.

Sull'avanzamento dei lavori di Gaillon come voluti da Georges d'Amboise posse-





diamo un documento eccezionale: la meticolosa e accurata trascrizione di tutti i pagamenti pubblicata nel 1850 da Achille Deville sulla base dei registri manoscritti dei tesorieri del cardinal d'Amboise²⁰. Molti di questi pagamenti riguardano lo specifico della costruzione e della decorazione della cappella. È grazie a questi documenti che sappiamo che un *atelier* di trenta legnaioli circa, co-diretti da Nicolas (o Colin) Castille, francese di Rouen, e dall'italiano Riccardo da Carpi – francesizzato, nei documenti, in «Richart Guerpe» o «Richard Carpe»²¹ –, si impegna nella realizzazione di stalli e chiusure del coro a partire dal 1508. Conclusa la costruzione dei muri della cappella ad opera dei capimastri Pierre Fain, di Rouen, et Colin Biard, della regione di Tours, il cantiere del coro viene avviato. È a Riccardo da Carpi che, tra fine novembre e inizi dicembre del 1508, viene dato l'incarico di procedere all'acquisto dei legni necessari all'impresa. In questo momento, l'*équipe* è composta da una decina di lavoranti. Il 28 febbraio 1509 è registrato l'acquisto di sei pezzi di pergamena: si tratta verosimilmente dei supporti necessari alla realizzazione dei disegni operativi a cui gli artigiani si appoggiavano per l'esecuzione dei singoli particolari del mobile²². Il consistente gruppo di legnaioli – nel frattempo lievitato a venti unità, diventate poi una trentina entro la fine di settembre – si mette quindi alacremente al lavoro. Nei conti (che fanno soprattutto riferimento ai legni “rossi” e “gialli” che è necessario comprare per compiere l'opera), gli stalli sono indicati come «chaires de la chapelle» o «chaires de marqueterie»: il richiamo alla sola tecnica dell'intarsio, quando anche l'intaglio fu ampiamente impiegato, segnala un particolare interesse, da parte di chi osservava dall'esterno il cantiere, nei confronti della tecnica relativamente nuova. Nel contempo, però, l'espressione potrebbe essere involontaria latrice d'una preoccupazione serpeggiante tra gli artigiani coinvolti: consapevoli che la difficoltà dell'impresa era soprattutto legata all'esecuzione degli episodi intarsiati, essi dovevano vivere, con un certo disagio, le aspettative del committente. Gli ultimi pagamenti corrisposti per il compimento degli stalli – «pour parfaire les chaeres de la chapelle» – hanno luogo nel 1518 e sono rivolti al solo Nicolas Castille. I lavori dovevano però essere già pressoché terminati nella primavera del 1510, quando Jacopo Probo, conte di Pianella e ambasciatore dei Gonzaga in Francia, così scrive²³:

«La capella è de conveniente grandeza secondo il loco, facta in croce, tucta in volta dentro e fuora, dal capo al pede de preta lavorata et transforata con sí belle et subtili lavoreri, che de argento o d'oro a pena se haveria possuto fare più bella. L'altare et ornamenti de fino marmore lavorati de gli più degni maestri se possino ritrovare, con la sacristia et uno piccolo oratorio et lo choro de legno, lavorato de piccole figure et fogliame, ultra misura bello; et tutte le cose d'essa, tanto de marmora quanto de preta et de legno, sono facte con grandissimo artificio et rasone senza alcuno sparagno de spesa, et se po' dire che, per la sorte l'è, in Franza nè in Italia a pena se potria ritrovare la più bella nè la più ornata; et sopra il tutto il campanile de una nova fogia con lavori subtile et eccellenti, coperto de piombo e





dorato, che il più bello non se vide già may [...]».

Nella sua testimonianza del 1510, dunque, Jacopo Probo evoca – tra i «subtili lavoreri» d'una cappella che, neanche se la si fosse realizzata in argento o in oro, gli riusciva d'immaginare più preziosa – un coro ligneo «ultra misura» bello, vibrante di ornati fitomorfi e minute presenze umane. È un mobile già utilizzabile ai fini liturgici quello che la pagina dell'ambasciatore suggerisce: un lavoro compiuto, dunque, tutt'al più lacunoso di poche componenti ancillari. Da notare: non una parola sulle tarsie, a cui pure un mantovano aduso alla frequentazione della corte doveva essere sensibile, soprattutto grazie ai celebri lavori commessi ai fratelli Mola da Isabella d'Este (ovvero da chi queste righe lesse per prima). Si parla, invece, di «picole figure et fogliame». Guardando il mobile com'è ora, quanto maggiormente sembra corrispondere alle parole del Probo sono, sopra gli intarsi ispirati al *Calendrier des bergers*, gli intagli riempitivi: ciascuno arrampicato sulla sua pianta, vi si ravvisano infatti omini e putti che, nella gran parte dei casi, impugnano uno strumento a fiato o un cordofono, si fanno largo tra le fronde e suonano (fig. 32). Rispetto all'originale voluto da Georges d'Amboise, il coro ligneo come lo vediamo oggi in Saint-Denis ha subito delle alterazioni: quanto vedeva l'ambasciatore dei Gonzaga, dunque, era senz'altro diverso da quanto vediamo noi. L'impressione che l'eccezionalità del mobile sia data dalla panoplia intagliata, assai più che dalla pelle intarsiata, tuttavia, rimane immutata nei secoli.

Il numero dei lavoranti coinvolti nell'impresa fu significativo: anche in considerazione delle dimensioni contenute del coro, il compimento dell'opera in un anno e mezzo – tra acquisto dei legni a fine 1508 e morte del cardinal d'Amboise, poco dopo la visita del Probo, a fine maggio 1510 – è verosimile. Così com'è verosimile che il Castille venisse definitivamente liquidato solo otto anni dopo: l'improvviso decesso di Georges I dovette determinare la temporanea sospensione dei lavori di finitura e Georges II, nipote e successore del cardinal d'Amboise nella carica di arcivescovo di Rouen, dovette maturare l'intendimento di far eseguire quanto di secondario ancora non era stato realizzato solo qualche anno dopo la morte dello zio. I fusti curveggianti delle colonne che, nel coronamento del mobile, delimitano i pannelli agiografici – assonanti con quanto in uso in Europa intorno al 1520, ma lontani dalla tipologia longilinea delle colonne impiegate, ai primi del XVI secolo, nel cantiere di Gaillon – sembrerebbero confermare l'ipotesi e consentire l'identificazione, proprio in questi dodici pannelli, della parte degli stalli della cappella superiore eseguita per ultima.

I pagamenti trascritti da Deville e l'analisi della doppia fila di stalli oggi in Saint-Denis consentono d'avanzare qualche ipotesi sull'organizzazione del cantiere operativo per Georges I d'Amboise.

Dai nomi e cognomi annotati, sembrerebbe che, tra i trenta legnaioli coinvolti, prevalgano gli artigiani del luogo. La francesizzazione del nome degli artisti ita-





liani (o comunque stranieri) impegnati sui cantieri francesi – consuetudine che costituisce, all'epoca, pressoché una costante – lascia, tuttavia, qualche incertezza; tanto più che Riccardo da Carpi – che i documenti attestano «*menuisier demeurant à Gaillon*» tra 1504 e 1508 – avrà difficilmente accettato di rimanere a lavorare – completamente solo e per quattro anni – in una terra straniera, della cui lingua e dei cui costumi, verosimilmente, poco conosceva. Trasformata in una sorta di cognome, la località di provenienza dell'artigiano consente di identificare in Alberto III Pio colui che, quasi certamente, creò l'occasione di lavoro: Alberto aveva rapporti con il cardinal d'Amboise e, proprio in quel giro d'anni, lo si sa presente sul cantiere di Gaillon²⁴. È a «*Richart Guerpe*» che viene delegata la scelta delle essenze lignee: più che a dirigere e a coordinare i lavori, il carpigiano dovette essere chiamato ad introdurre le maestranze locali alle tecniche della tarsia prospettica che, a partire dal 1450 circa, la famiglia dei Canozi da Lendinara aveva molto sviluppato in Emilia²⁵. Autentico direttore del cantiere, padrone della lingua e consapevole del *proprium* dei lavoratori come dei committenti francesi, sarà stato, piuttosto, Colin Castille. Si trattava, d'altronde, di artista che il cardinal d'Amboise, tra 1501 e 1502, aveva già chiamato a concorrere all'aggiornamento del palazzo arcivescovile di Rouen²⁶. Il Castille fu artista abile e di prestigio se, tra 1503 e 1509, il suo nome viene ricordato nei documenti della fabbrica della cattedrale di Rouen: l'apertura centrale del grande portale è opera sua che, compiuta nel 1514, ancora oggi ci è dato di ammirare.

Dell'arredo liturgico un tempo nella cappella superiore di Gaillon, le tarsie costituiscono la componente, certo più moderna, ma anche meno accattivante. La filigrana di questi intarsi – su cui, in modo ipertrofico, s'affastellano dettagli di costume e d'ornato, citazioni esibite e portati simbolico-allegorici – sembra essere la preoccupazione di chi, non solo sa d'avere a che fare con una commissione importantissima, ma conosce anche l'esiguità del tempo assegnato ed è pure molto consapevole dei propri limiti. Incertezze sostanziali devono aver reso gli intarsiatori di Gaillon, da subito, dubbiosi circa l'esito del loro operato. Quelle dei tirocinanti francesi devono essere state, soprattutto, mancanze di sicurezza tecnica: è facile intuire come la loro manualità non fosse ancora sufficientemente affinata e quanto risultasse loro difficoltoso assecondare – coi legni, in un lavoro *à plat* – le curvature della figura umana, tra corpo e panneggi, o ritagliare tessere lignee correttamente digradanti affinché i pavimenti a scacchiera – senz'altro prospetticamente ineccepibili nel cartone – non risultassero un po' sconnessi. Quelle del maestro italiano saranno state, piuttosto, incertezze di natura culturale; le perplessità di chi, abituato a lavorare su cartoni di sintesi e nitore pierfrancescani, dovette sentirsi un po' spiazzato quando gli venne chiesta la lignea traduzione di disegni con caratteri di miniatura in grande scala. I conti pubblicati da Deville non fanno distinzione di ruoli all'interno del cantiere: c'è quindi da pensare che, tra italiani e francesi, tutti i legnaioli fossero egualmente impegnati nell'esecuzione delle parti scolpite come delle tarsie. Nella dimensione dell'inta-





glio eccellono tanto le maestranze francesi del Castille che Riccardo da Carpi e i suoi probabili collaboratori italiani: si lavora con talento maturo e destrezza da ambo le parti, ricorrendo a cartoni con cui si ha lunga dimestichezza.

Ma a chi il merito del disegno del mobile, nella sua interezza e nei suoi particolari d'ornato? Difficilmente i legnaioli, soprattutto gli intarsiatori, sono gli autori dei cartoni su cui lavorano²⁷. Non è quindi tra gli operai di Riccardo da Carpi e Nicolas Castille che va prioritariamente cercato un autore. L'unico nome che i pagamenti trascritti da Deville associano a un disegno è quello di Thibault Roze; artista, non altrimenti noto, dal nome apparentemente non francesizzato, ma francese d'origine. È a lui che, nel 1509, viene associato il pagamento dei sei pezzi di pergamena che precede l'avvio del cantiere lignario vero e proprio. Può essere stato, lui solo, a fornire disegni per un cantiere così vasto (in termini di profusione di particolari intagliati-intarsiati)? Nel momento in cui il Roze compare tra le carte di Gaillon, non si era più nella fase preliminare, quando si progettava e si dava forma al cartone generale del coro; si era, piuttosto, nella successiva fase operativa, quando, senza indugio, i disegni particolari, ricavati dal cartone generale, venivano schizzati in gran numero e, quindi, via via distrutti contestualmente alla messa in opera. Non è dunque inverosimile che ad affiancare i legnaioli, tra inizi del 1509 e metà del 1510, ci fossero non uno, ma diversi disegnatori. Non si può comunque escludere che, nel 1508, proprio Thibault Roze sia stato l'autore del progetto generale del coro e che, per questo, solo il suo nome risulti annotato nei pagamenti. Che sia stato il Roze oppure un altro artista, i diffusi francesismi del disegno sotteso all'opera depongono comunque a favore dell'estrazione locale dell'ideatore del progetto.

Tratti come la celebrazione, in contesto sacro, della famiglia del committente come di quella del sovrano²⁸, suggeriscono inoltre che fosse francese anche la mente che affiancò quella di Georges I d'Amboise nell'elaborazione del programma iconografico. Decontestualizzato e alterato rispetto all'originale per la cappella di Gaillon, l'insieme degli stalli oggi in Saint-Denis non lascia intendere che parole isolate e pezzi di discorso: è però fuor di dubbio che tutti questi frammenti di senso si combinassero, in origine, in un discorso strutturato, serrato e sensato. I documenti, però, tacciono e gli studiosi hanno sinora avanzato un nome soltanto: quello di Artus Fillon che, successivamente vescovo di Senlis, fu effettivamente, per il cardinal d'Amboise, uno dei consulenti più ascoltati in ambito di materia religiosa ed artistica²⁹.

Che impatto ebbero le *boiseries* di Gaillon sui successivi sviluppi dell'arte francese? Almeno due, ci sembra, le opere importanti segnate dalla traccia di questo precedente voluto dal cardinal d'Amboise.

La prima s'inserisce nella vicenda francese della fortuna dell'intarsio su modello italiano. Nonostante l'ammirazione precocemente mostrata dai sovrani francesi per i lavori dei *magistri perspectivae*, le testimonianze di ripresa e/o adattamento





della tarsia prospettica in Francia non sono in realtà molte: oltre ai lavori per Gaillon, resi possibili dalla presenza di Riccardo da Carpi, gli interventi per la residenza di Assier di Galiot de Genouillac, condotti nel 1524 probabilmente da maestri italiani (non ne rimane che una porta intarsiata, deposta dai cardini ed esposta al piano nobile), e le belle spalliere, entrambe intagliate ed intarsiate intorno al 1548, per le cappelle di Claude d'Urfé (opera di fra' Damiano Zambelli oggi al Metropolitan Museum, originariamente alla Bâtie d'Urfé nella regione lionese) e di Anne de Montmorency (opera di scuola probabilmente italiana, oggi a Chantilly ma anticamente ad Ecoeuven)³⁰. Verso il 1525, inoltre, quando il tortonese Gian Michele Pantaleoni risulta al servizio di Francesco I come «marqueteur du roi», il vescovo Jean de Mauléon domanda a maestranze ignote inserti a tarsia prospettica all'interno del coro ligneo che sta facendo realizzare, ad intaglio, nella cattedrale di Saint-Bertrand-de-Comminges. Per quanto contraddistinti da meno figure, meno dettagli e meno colori rispetto al precedente di Gaillon (ma la semplificazione dell'opera giova alla sua qualità complessiva), gli intarsi utilizzati per la qualificazione degli stalli maggiori di Saint-Bertrand-de-Comminges dimostrano che il precedente di Gaillon ha fatto scuola.

Non dalle sole tarsie, ma dal mobile di coro nella sua interezza (architettura e decoro, ad intaglio ed intarsio), è invece lasciata la seconda traccia. La si ravvisa in un'opera che, in senso stretto, non ha a che vedere con la lavorazione del legno: si tratta della tomba dei cardinali d'Amboise, nella cappella della Vergine della cattedrale di Rouen. Questo sepolcro in alabastro e marmo bianco e nero – commissionato nel 1509 da Georges I, disegnato verso il 1515 da Roulland le Roux per essere eseguito da altri scultori entro il 1525 e quindi ritoccato a più riprese, fino al 1550 circa, per volontà di Georges II – ha forti tangenze con il coro ligneo della cappella superiore di Gaillon³¹. Caratteristici della sepoltura nobiliare francese sono la struttura a tre registri (basamento, defunti in preghiera e baldacchino), la densa sintassi architettonico-scultorea da *Gothique flamboyant* e la presenza dei dolenti con il cappuccio abbassato³². Però, l'attenzione alla verità fisionomica e alla psicologia dei volti dei committenti, infervorati di *fruitio Virginis*³³, e il repertorio decorativo hanno rapporti evidenti con l'arte classica e con l'interpretazione che il Rinascimento italiano ne fornisce. Anche se diversi volti delle figure intagliate a tutto tondo in corrispondenza dei braccioli hanno una freschezza e una caratterizzazione che lasciano nel dubbio circa una presa dal vero, negli stalli della cappella di Gaillon non è altrettanto pronunciata l'attenzione al ritratto; del tutto affine è però quella per il repertorio decorativo classico-rinascimentale. Tuttavia, è nella scelta dei temi e nella loro soluzione formale che le affinità tra le due opere sono soprattutto evidenti: negli stalli come nella tomba, per quanto diversamente collocati, gli apostoli coesistono con le sibille e la personificazione delle virtù. La *Fede*, in particolare, seduta alla base della tomba, coperta da una lunga veste e segnata dalla malinconica flessione del capo velato (fig. 33), costituisce una ripresa-variazione della *Sibilla Ellespontica* del deposito lapidario di





Gaillon e, quindi, della supposta *Sibilla Eritrea* e della *Sibilla Ellespontica* intarsiati sugli stalli. Come negli stalli, inoltre, iconografia, abbigliamento e acconciature che contraddistinguono le virtù hanno caratteri francesi (anche se vesti e acconciature, a Rouen, si sono aggiornati sull'evoluzione del gusto). Il nastro che svolazza attorno alla bella figura della *Carità* (fig. 34), infine, sa di omaggio al vento che continuamente cambia i cieli sopra il palazzo di Gaillon e della cui azione, s'è visto, le tarsie della cappella avevano tentato la restituzione.

Una comprensione quanto più piena possibile dell'arredo commissionato da Georges I d'Amboise per la sua cappella a Gaillon impone che questo contributo si concluda su una doppia evocazione. Nonostante lo splendore delle forme attuali, la doppia fila di stalli nella navata centrale di Saint-Denis soffre infatti sia per lo spaesamento occasionato dall'allontanamento dal contesto d'origine che per le mutilazioni e le alterazioni che ne sono conseguite. Richiamare, sia pur in sintesi estrema, forme e significati del contenitore sacro in cui forme e significati del coro ligneo trovavano il loro compimento, come anche ripercorrere le vicende dei rimaneggiamenti e dei restauri delle *boiseries* per Georges d'Amboise dopo l'approdo a Parigi, contribuiscono – ci sembra – a ridurre la sofferenza di queste singolari opere del Rinascimento e a rendere più comprensibile il dialogo tra Francia ed Italia di cui esse si sostanziano.

Sul modello delle cappelle reali a partire dalla Sainte-Chapelle di Parigi, nonché delle cappelle vescovili e abbaziali esemplate sui precedenti reali, anche la cappella che il cardinal d'Amboise volle per Gaillon aveva forma doppia. Essa si articolava in cappella bassa, pensata per l'uso quotidiano del personale del palazzo e meno curata, e cappella alta, riservata al padrone di casa e molto curata in struttura e decoro³⁴. La cappella superiore (17,50 x 10,40 metri) si strutturava in navata unica, a tre campate, e in coro, a due campate. Su quest'ultimo, concluso da abside, poggiavano l'oratorio del cardinale, a nord, e una tribuna, a sud, con il risultato di formare un falso transetto. Come quello del restante edificio, lo stile costruttivo-decorativo della cappella era un riuscito *mélange* di Gotico e Rinascimento. Consacrata al culto di san Giorgio, patrono del committente, e alla gloria della sua famiglia, la cappella superiore condivideva, nella decorazione, i temi trasversali che percorrevano tutta la residenza arcivescovile. San Giorgio, così, era il protagonista della pala marmorea di Michel Colombe, oggi al Louvre, oltre che di alcuni dei pannelli scolpiti in corrispondenza del coronamento del coro ligneo³⁵; e se l'espressione più manifesta della celebrazione dinastica dovettero essere, tra stalli e vetrate, i ritratti ad affresco di Solario³⁶, i riferimenti araldici al cardinale, alla sua famiglia e a quella dei sovrani – lo si è visto – non mancavano neanche tra le tarsie. La cappella era dotata di una solenne apertura maggiore, i cui battenti lignei si identificano nella cosiddetta “porte de Gaillon”, confluita anch'essa in Saint-Denis³⁷. Il coro, nucleo spirituale ed artistico dello spazio sacro, si sviluppava attorno alla pala marmorea; lo ritmavano tredici pilastri, su





cui s'innalzavano Cristo e i Dodici, variante in terracotta del collegio apostolico compreso tra i decori degli stalli. Di queste statue, opera del fiorentino Antonio di Giusto (francesizzato, nei documenti, in «Antoine Juste»), soltanto tre – tra parrocchiale di Saint-Ouen de Gaillon e Louvre – sono i reperti conservati³⁸. Entro l'area del coro, gli stalli erano verosimilmente disposti sui due lati lunghi, simmetricamente, in zona antistante l'altare. Quasi certamente, inoltre, le due file contemplavano due stalli in più, uno per parte: nel coro della cappella di Gaillon, dovettero cioè originariamente disporsi sette sedute a destra, sette a sinistra. Non solo perché sette è numero caro all'aritmofonia biblica³⁹; ma anche perché, tra i temi scelti per il decoro degli stalli di Gaillon, ci sono le virtù, i pianeti e i peccati capitali: ovvero soggetti “collettivi”, tradizionalmente composti di sette membri. Al *Musée national de la Renaissance* d'Ecouen si conservano inoltre tre dei pannelli agiografici originali pensati per il coronamento del mobile. Del primo, un *Martirio di san Giovanni*, s'individua agevolmente la copia ottocentesca nel mobile in Saint-Denis; ma degli altri due, un *San Giorgio che distribuisce il denaro del re* e un *San Giorgio che uccide il drago*, non c'è traccia di sostituzione: dovettero dunque far parte di due sedili soppressi. Ad ogni stallo corrispondeva, di fronte, un inginocchiatoio, di cui si conservano quattro esemplari nella cappella del museo di Ecouen. Elemento di separazione della navata dal coro, nonché dell'oratorio e dell'organo dal resto della cappella, era una griglia lignea lavorata a traforo bilingue, con un lato goticeggiante e l'altro a decoro rinascimentale, di cui sopravvivono elementi al Musée national de la Renaissance d'Ecouen, al Metropolitan Museum di New York, allo Staatliche Museen di Berlino e al Musée Vivienel di Compiègne⁴⁰.

Lo smantellamento della cappella ha inizio nel 1797, quando la residenza estiva degli arcivescovi di Rouen è venduta come bene nazionale. Dopo un breve passaggio in Saint-Ouen, Alexandre Lenoir compra la doppia fila di stalli per il suo *Musée des monuments français* nel 1801. Quando, sedici anni dopo, le *boiseries* della cappella superiore di Gaillon approdano a Saint-Denis, l'allora direttore dei lavori di risistemazione della basilica, François Debret, ne compromette irrimediabilmente il profilo d'origine: senza nessun rilievo preliminare che assicurasse la reversibilità dell'intervento, diversi particolari d'ornato vengono resecati e riutilizzati altrove, mentre gli stalli vengono arbitrariamente ricomposti in due blocchi di sei ad uso del defilato coro d'inverno⁴¹. Gli stalli attualmente in Saint-Denis, così, differiscono da quelli del primitivo mobile di coro non solo per il numero, ma anche per la distribuzione degli elementi. Nel 1873, divenuto nuovo titolare del cantiere, Eugène Viollet-le-Duc ritira dalla basilica tutte le *boiseries* di Gaillon, sparpagiate e variamente reimpiegate. L'intento è quello di ricomporre, nei limiti del possibile, quanto smembrato e, una volta restituito agli stalli un aspetto prossimo all'originale, di farne uso nel corpo principale della basilica. Quattro anni dopo, i preziosi legni del cardinal d'Amboise vengono affidati ai legnaioli Ronsin e Villeminot⁴². A quest'ultimo, in particolare, Viollet-le-Duc





conferì l'incarico di alcune esecuzioni *ex novo*: sette figure, quattro gruppi lavorati a traforo e due pannelli scolpiti a coronamento dei postergali. Nel 1877 gli stalli vengono quindi collocati dove oggi li vediamo; quanto degli originali dell'epoca di Georges d'Amboise non venne impiegato in occasione di quest'intervento fu trasferito al Musée de Cluny, da dove, in seguito, passerà a Ecoen. Molta parte della componente intagliata del mobile di coro in Saint-Denis è dunque, dichiaratamente, frutto di sostituzione operata dal cantiere di restauro coordinato da Viollet-le-Duc. Stabilire di preciso quali siano le parti rifatte – a prescindere da quanto richiesto da Viollet-le-Duc e da quanto tramandato dalle fonti coeve, certo partecipi della libertà nei confronti del dato storico, spesso eccessiva, tipica del momento neogotico – è oggi possibile sulla base di un'attenta valutazione delle essenze lignee impiegate, della loro grana e del loro colore. Sapientemente condotta, nel 2004, dal restauratore specializzato Yves Gilbert preventivamente all'intervento di pulitura e consolidamento del doppio mobile di coro attuato, tra 2007 e 2008, dai restauratori Olivier Bériguet e Antoine Buisson⁴³, quest'analisi ha chiarito, innanzitutto, come siano stati impiegati una ventina di legni, per lo più indigeni, con prevalenza della quercia⁴⁴. I legni esotici (l'amaranto e l'ebano delle Indie, ad esempio), soprattutto utilizzati dagli ebanisti del XIX secolo, sono verosimilmente da associare alle parti nuove⁴⁵. Del pari, indici di sostituzione sono l'aspetto molto levigato (la superficie dei legni antichi è, viceversa, marcatamente striata) e la tendenza della tinta al rosso piuttosto che al bruno (che è invece colore caratteristico del legno antico). Legni esotici, oppure rossicci e/o levigatissimi consentono allora di individuare, in Saint-Denis, molte più sostituzioni di quelle preventivamente sollecitate da Viollet-le-Duc e di collocarle soprattutto in corrispondenza degli stalli meridionali. Il blocco di stalli sulla destra risulta, dunque, più rimaneggiato di quello simmetrico e, rispetto alle indicazioni di fine Ottocento, tra le nuove manufatture vanno perlomeno segnalati diversi membri del collegio apostolico e le misericordie d'apertura delle singole file (la *Conversione di sant'Eustachio*, a sinistra, e le due sfingi affrontate, a destra). Incrostate nello spessore del legno massiccio con l'ausilio di strumenti metallici e profilate d'incisioni a bulino riempite di mastice scuro, le tessere delle tarsie, dallo spessore di 3-5 millimetri, si confermano invece, anche sulla base della valutazione scientifica, ancora originali. La peculiare longevità di questi mosaici lignei, nel fornire una certificazione in più dell'attenzione, della cura e della meticolosità che i legnaioli di Georges d'Amboise riservarono al battesimo della tarsia prospettica in Francia, sembrerebbe anche fornire una singolare attestazione di rispetto. Come se l'aura d'autentica rarità della testimonianza, più forte di ogni sua fragilità, fosse riuscita a distogliere, dagli usati modi di procedere, anche l'iconoclasmo rivoluzionario e la disinvolta creatività neogotica.





NOTE

* Queste pagine sono state redatte, presso l'Unità di Ricerca «*Transitions. Moyen Âge et première Modernité*» dell'Università di Liegi, nel corso del primo anno del mandato «Marie Curie» BeIPD – COFUND IPD a.a. 2016-2018 di chi scrive. Esse sintetizzano le principali acquisizioni relative alle *boiseries* commissionate da Georges I d'Amboise per la cappella della sua residenza a Gaillon così come più analiticamente le espongo in *La marqueterie en France à la Renaissance*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Ginevra nel 2015 sotto la direzione di Frédéric Elsig. Molto più che della consultazione delle ridotte risorse archivistiche della *Drac-Île-de-France* e del *Centre recherche sur les monuments historiques* di Charenton-le-Pont, le mie considerazioni si alimentano dell'esame diretto delle fasciose rovine di Gaillon e degli arredi lignei un tempo nella cappella del cardinal d'Amboise, come anche delle ricerche bibliografiche da tale analisi indotte. I confronti con Serge Pitiot, Agnès Bos, François Avril, Andrea Fedeli e François Marfaing sono stati fondamentali per la comprensione dei materiali, della tecnica e dello stile dei legnaioli al servizio di Georges d'Amboise.

¹ Il titolo più recente e stimolante all'interno della nutrita bibliografia consacrata a Georges d'Amboise – uomo di Dio e del suo re, aristocratico e appassionato committente d'opere d'arte – è: *Georges d'Amboise (1460-1510). Une figure plurielle de la Renaissance* (atti del convegno, Liège 2010), a cura di J. Dumont, L. Fagnart, Rennes 2013. Per i titoli più importanti relativi al cantiere di Gaillon e ai suoi arredi lignei, cfr. *infra*.

² È modo di procedere caratteristico delle più sapide sperimentazioni architettonico-decorative di questo momento dell'arte francese, cfr. A. Chastel, *L'art français. Temps modernes 1430-1620*, Paris 1994, pp. 22-23. Sulla lunga persistenza del Gotico in Francia, si legga anche: H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 2002, pp. 11-59. Il bilinguismo del mobile oggi in Saint-Denis, peraltro, non è caratteristico di questa stagione artistica per la sola Francia. Lo si riscontra anche in aree di confine, come il Piemonte. E a date addirittura più avanzate: siamo intorno al 1530 quando, nell'abbazia cistercense di Staffarda, viene ultimato un coro i cui dossali a tarsia prospettica convivono con misericordie scolpite con medievaleggiante *verve* teratomorfica. Il coro di Staffarda è stato smembrato e disperso nel XIX secolo: quanto sopravvive si trova oggi diviso tra chiesa parrocchiale di Pollenzo e Museo Civico di Torino. Cfr. *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, a cura di G. Romano, Torino 2002, pp. 16, 249-283.

³ Testo imprescindibile sull'arte italiana della tarsia, soprattutto nel suo momento rinascimentale, rimane ancora, a trentacinque anni dalla pubblicazione: M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1982, XI, pp. 457-585.

⁴ Cfr. Chastel, *L'art français...* cit., p. 103. Bibliografia essenziale sulle *boiseries* per Gaillon: É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, pp. 246-279, 296-302, 309-336 e 461-475; G. Huard, *La chapelle haute du château de Gaillon*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1926, pp. 21-31; J.J. Marquet de Vasselot, *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, in «Bulletin monumental», LXXXVI, 1927, pp. 321-369; R. Weiss, *The castle of Gaillon in 1509-10*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1-2, 1953, pp. 5-12; É. Chirol, *Un dessin de stalles inédit du début du XVIe siècle. Projet pour le château de Gaillon*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1958, pp. 55-59; Y.-L.E. Liou, *Cardinal Georges d'Amboise and the château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, tesi di dottorato, Pennsylvania University 1997, *passim*; E. Block, *La chapelle et les stalles du château de Gaillon: leurs secrets*, in *Château et société castrale au Moyen Âge* (atti del convegno, Rouen 1996), a cura di J.-M. Pastré, Rouen 1998, pp. 107-125; E. Block, *L'influence italienne sur les stalles de choeur du château de Gaillon*, in *Léonard de Vinci entre France et Italie "miroir profond et sombre"* (atti del convegno, Caen 1996), a cura di S. Fabrizio-Costa, J.-P. Le Goff, Caen 1999, pp. 117-121; E. Block, *Corpus of Medieval Misericords in France, XIII-XVth century*, Turnhout 2003, pp. 143-147, 380-383; A. Bos, J. Dubois, *Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon*, in *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon* (catalogo della mostra, Paris-Écouen 2007-2008), Paris 2007, pp. 83-97; A. Gérard, S. Pitiot, *Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Étude critique et restauration*, in «Monumental: revue scientifique et technique des monuments historiques», 2, 2008, pp. 66-69; J.-M. Leniaud, *De Napoléon à la République. La basilique royale de Saint-Denis*, Paris 2012, pp. 61-101.

⁵ Cfr. Ferretti, *I maestri...* cit., p. 462.

⁶ Letteralmente: un «escrime de cyprès marqueté», cfr. H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1887, t. III, pp. 647-663.

⁷ Il debito dell'artigianato "alla certosina" nei confronti dell'arte islamica è più che probabile. Cfr. *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, a cura di S. Makariou, Paris 2012, pp. 53, 220-223, 252-254 e 271-273.





⁸ Per quest'opera, i cui pagamenti sono registrati dal 1415 al 1428, cfr. F. Boespflug, *Le Credo de Sienna*, Paris 1985.

⁹ «Et avecques ce avez trouvé un ouvriez très solemnel de musayque et de faire ymaiges de merqueterie, auquel, pour ceque vous savez que nous prenons plaisir en choses estranges, vous traicteriez volentiers qu'il venist devers nous», cfr. A. de Champeaux, *Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien*, in «Gazette des Beaux-Arts», 2, 1888, pp. 409-415; Ferretti, *I maestri...* cit., p. 489.

¹⁰ Cfr. Mâle, *L'art religieux...* cit., pp. 246-279. I decori scolpiti dei cori lignei di Auch e di Saint-Bertrand-de-Comminges contemplano, tra gli altri soggetti, delle sibille. Anche se la consistente dispersione degli arredi liturgici coevi induce a pronunciarsi con cautela, tale presenza sembrerebbe indicare, per la prima metà del Cinquecento, una significativa predilezione per questo tema. È però soprattutto sui battenti delle grandi porte d'ingresso che gli artisti francesi sembrano prediligere la profetesse, proprio perché, nonostante l'illuminata saggezza, esse appartengono al mondo che precede Cristo. Sulla porta scolpita della cattedrale di Aix-en-Provence, ad esempio, cfr. C. Gallisot-Ortuno, *Aux sources de la Renaissance provençale: étude des Sibylles de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence*, in *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550*, a cura di Y. Esquieu, Aix-en-Provence 2003, pp. 33-50. Per i cori di Auch e Saint-Bertrand-de-Comminges, si vedano invece: R. Montané, *Stalles et vitraux de la cathédrale d'Auch*, Auch 1989; S. Augé, N. Pousthomis, M. Pradalier-Schlumberger et alii, *Saint-Bertrand-de-Comminges: le chœur Renaissance; Saint-Just-de-Valcabrière: l'église romane*, Graulhet 2000.

¹¹ Non necessariamente le sibille venivano rappresentate al completo. Sulla volta della Sistina, in quella che è l'interpretazione più famosa delle antiche profetesse che l'arte del Rinascimento italiano ha elaborato, non ne compaiono che cinque (Eritrea, Persica, Libica, Cumana e Delfica; la sibilla Ellespontica, ad esempio, manca all'appello). Donne sapienti con libro o filatterio, le sibille di Michelangelo differiscono soprattutto per l'età e nulla hanno da spartire con le versioni francesi del soggetto.

¹² Il *Dépôt lapidaire* di Gaillon si trova al piano terra dell'ala occidentale della residenza. Contiene reperti di grande interesse, tutti inventariati. Stabilire la precisa collocazione originaria di ciascun pezzo non è stato, ad oggi, possibile. Così per la *Sibilla Ellespontica*. Essa, però, faceva senz'altro parte d'una serie di figure femminili di significato esemplare (verosimilmente una scelta di sibille e/o virtù).

¹³ Questa invece l'*Eritrea* descritta da Barbieri (e punto di riferimento per le rappresentazioni ita-

liane): «Sibylla Erythraea – Sibylla nobilissima Erythraea, in Babylonia orta; de Christo sic ait: In ultima autem aetate humiliabitur Deus et humanabitur proles divina, jungetur humanitati divinitas. Jacebit in feno agnus et officio puellari educabitur Deus et homo. Signa praecedent apud Apellas. Mulier vetustissima puerum praemium corripit. Boetes orbis mirabitur, ducatum proestabit ad ortum [...]». ¹⁴ Cfr. Mâle, *L'art religieux...* cit., pp. 309-336. Secondo Mâle, la prima testimonianza di questa invenzione tutta francese (forse di qualche felice spirito di Rouen) sarebbe da identificare in un manoscritto di Aristotele (Rouen, Bibliothèque, ms. 927).

¹⁵ Sulle opere d'intarsio commissionate da Federico da Montefeltro per i suoi palazzi di Urbino e Gubbio, cfr. L. Cheles, *Lo studiolo di Urbino: iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1991 e O. Ragno, A.M. Wilmering, *The Gubbio Studiolo and its conservation*, New York 1999, voll. I-II.

¹⁶ Cfr. F. Avril, N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris 1993, pp. 282-285, 306-318; C. Zöhl, Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500, Turnhout 2004; M. Hofmann, Jean Poyer. Das Gesamtwerk, Turnhout 2004.

¹⁷ «Non confundas me Domine ab expectatione mea». La divisa di Georges d'Amboise si ispira a *Liber Psalmorum CXVIII*, 116: «Suscipe me Domine, secundum eloquium tuum et viam et non confundas me ab expectatione mea».

¹⁸ A individuare la fonte iconografica è stato Mâle, cfr. Mâle, *L'art religieux...* cit., pp. 296-302, 461-475. Per qualche interessante ipotesi sull'autore del *Calendrier*, cfr. *Calendrier des bergers*, a cura di M. Engammare, Paris 2008, pp. 9-40.

¹⁹ Sul rapporto degli artisti con il vento, cfr. A. Nova, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Milano 2007.

²⁰ Cfr. A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Paris 1850. Il volume delle tavole è stato edito nel 1851. I conti pubblicati da Deville si trovano in *Archives Départementales de la Seine-Maritime*, registrati come «Comptes de l'archevêché de Rouen». Essi riguardano gli interventi di ammodernamento rinascimentale dell'intero edificio. Sullo specifico della costruzione e della decorazione della cappella di Gaillon, le pagine del volume di Deville da consultare sono: pp. LXVII-LXXVII, XLVII-XC et XCI-CLXVI (CXXXIX-CXLIII soprattutto). Per ricostruire mentalmente quanto perduto, fondamentale la compulsazione di: *Description d'uno palazzo del reverendissimo cardinale di Ambosa nel loco ditto Gaglione in la provincia di Normandia, notata per lo signore conte di Pianella, nel tempo chi l'era in Franza per ambasciatore dil illustrissimo signor marchese di Mantua*, ms.





Harl. 3462 del *British Museum* di Londra, che Jacopo Probo scrive nel maggio 1510 in forma di lettera ad Isabella d'Este-Gonzaga, cfr. Weiss, *The castle...* cit.; e il giornale di viaggio di Antonio de Beatis che, nel settembre 1517, al seguito del suo signore, il cardinale Luigi d'Aragona, soggiorna quattro giorni nella dimora estiva del cardinal d'Amboise, cfr. P. Bourdon, *Le voyage du cardinal italien Louis d'Aragon en Normandie en 1517*, in «Actes du congrès du millénaire de la Normandie», I, 1911, pp. 271-280. Ai documenti verbali, vanno aggiunti quelli grafici: l'immagine del castello di Gaillon inglobata, verso il 1510, da un anonimo artista italiano, all'interno di un affresco della cappella di Gaglianico, nei pressi di Biella, su commissione del nipote del cardinale, Charles d'Amboise Chaumont (cfr. M. Rosci, A. Chastel, *Un château français en Italie. Un portrait de Gaillon à Gaglianico*, in «Art de France», III, 1963, pp. 103-113); la *Vue du château côté Val de Seine*, disegno anonimo della prima metà del XVI secolo, conservato nella collezione Cronstedt del *Nationalmuseum de Stockholm*; la *Vue de Gaillon*, incisione da *Les Plus Excellents Bastiments de France* di Jacques Androuet Du Cerceau (Paris 1576-1579); la *Vue de Gaillon* incisa da Israël Silvestre nel 1658 (Paris, BnF); e *Le château de Gaillon au milieu du XVIIIe siècle*, olio su tela di Hubert Robert del 1775, attualmente conservato presso il palazzo arcivescovile di Rouen (*Salle des États*).

²¹ I nomi che spiccano nei pagamenti sono quelli di «Colin Castille» e «Richart Guerpe». Ma si ripresentano, con una certa insistenza, anche quelli di: Pierre Cornedieu, Jehan Dubois, Richart Delaplace, Racet Delance, Richart Lemaryé et Michellet Guesnon.

²² Nel 1958, Élisabeth Chirol identificava un disegno conservato a Poitiers (c/o *Archives Départementales de la Vienne*) con uno di questi pezzi di pergamena (cfr. É. Chirol, *Un dessin de stalles inédit du début du XVIe siècle. Projet pour le château de Gaillon*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1958, pp. 55-59). Ma hanno senz'altro ragione Agnès Bos e Jacques Dubois quando fanno notare che il disegno a penna non può che essere anteriore al 1509, corrispondendo ad un progetto scartato (cfr. Bos, Dubois, *Les boiseries de la chapelle...* cit., p. 92): vi si vede, in effetti, un canonico in prossimità di un mobile che mostra, sì, affinità con il quanto poi realizzato, ma anche significative varianti.

²³ Cfr. Weiss, *The castle...* cit..

²⁴ Cfr. E. Svalduz, *Da castello a "città". Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma 2001, pp. 108-109.

²⁵ Cfr. Ferretti, *I maestri...* cit., pp. 496-505; P.L. Bagatin, *L'arte dei Canozi lendinarensi*, Trieste 1987; P.L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso 2004.

²⁶ F. Bardati, *Rouen archevêché. Georges d'Amboise et la galerie de marbre*, e S. Gresse, *Rouen archevêché. Les transformations du palais, de la mort de Georges d'Amboise à la Révolution*, in *Congrès archéologique de France, 161^e session (2003), Rouen et Pays de Caux*, Paris 2005, pp. 199-214 e pp. 215-226.

²⁷ Cfr. Ferretti, *I maestri...* cit., pp. 469-484.

²⁸ Cfr. T. Crépin-Leblond, *Henri II et la Contre-Réforme: le décor des chapelles des châteaux royaux*, in *¿Renaissance en France, Renaissance française?* (atti del convegno, Roma 2007), a cura di H. Zerner, M. Bayard, Paris 2009, p. 223; *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance* (catalogo della mostra, Paris 2010-2011), Paris 2010, p. 309.

²⁹ Cfr. Liou, *Cardinal Georges d'Amboise...* cit., pp. 223-224; Crépin-Leblond, *Fastes et décors liturgiques*, in *L'art des frères d'Amboise...* cit., p. 12.

³⁰ Insieme alle *boiseries* del coro della cattedrale Sainte-Marie di Saint-Bertrand-de-Comminges, sono queste le opere che analizzo nella mia seconda tesi di dottorato, cfr. M.E. Bugini, *La marqueterie en France à la Renaissance*, tesi di dottorato, Université de Genève 2015.

³¹ Cfr. A. Deville, *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, Rouen 1881, pp. 69-84; J. Bailly, É. Chirol, G. Lanfry, *Le tombeau des cardinaux d'Amboise*, Rouen 1959; A.-M. Carment-Lanfry, *La Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen 2010, pp. 169-189.

³² Sul paradigma creato da Sluter, cfr. *Larmes d'abbâtre. Les pleurants du tombeau de Jean sans Peur, duc de Bourgogne* (catalogo della mostra, Paris 2013), Tielt 2013.

³³ Dei due ritratti, il più intenso è quello di Georges I. Siccome il cardinal-zio muore nel maggio 1510, lo scultore deve essersi per forza ispirato ad un modello pittorico. È sempre tentante supporre che questo modello sia stato il ritratto (perduto o, comunque, non ancora identificato) che Georges I aveva commissionato a Mantegna, pittore che il cardinale amava molto e che lo ritrasse in ginocchio di fronte a san Giovanni Battista, cfr. E. Tietze-Conrat, *Mantegna. Paintings, drawings, engravings complet edition*, London 1955, pp. 247-248.

³⁴ Cfr. I. Hacher-Sück, *La Sainte-Chapelle à Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France*, in «Cahiers archéologiques», XIII, 1962, pp. 217-257.

³⁵ San Giorgio che uccide il drago, protagonista della pala marmorea di Colombe, lo è anche del rilievo che controfonda i committenti in preghiera nella tomba di Rouen. Sul lavoro dell'anziano e grandissimo Michel Colombe per Gaillon, cfr. M. Beaulieu, *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre. I. Moyen Âge*, Paris 1950, pp. 284-386; F. Baron, *Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Sculptures françaises. I. Le Moyen Âge*, Paris





1996, p. 174.

³⁶ Cfr. S. Béguin, «Andrea Solario en France», in *Léonard de Vinci... cit.*, pp. 81-98.

³⁷ La porta a doppio battente – recentemente restaurata e rimessa in opera all'entrata del coro di Saint-Denis, lato sud, in prossimità degli stalli – condive il bilinguismo gotico-rinascimentale degli altri interventi lignei nella cappella di Georges I d'Amboise. Vi sono scolpiti santi entro nicchie.

³⁸ Cfr. *France 1500... cit.*, pp. 370-371.

³⁹ Sul simbolismo del sette, mi permetto di rimandare a: E. Bugini, *La musica di fra Giovanni da Verona*, Paris 2014, pp. 127-128.

⁴⁰ Prima del Concilio di Trento – che indusse allo smantellamento di ogni struttura che impedisse al fedele la partecipazione alle celebrazioni – il numero delle chiusure nelle cappelle private e nelle piccole chiese che non erano dotate di un tramezzo monumentale (è quello che in Francia viene chiamato “jubé”) dovette essere significativo. Al *Musée National de la Renaissance* di Écouen si conserva un altro esempio del genere, proveniente dalla chiesa di Augerolles e databile agli inizi del Cinquecento. Cfr. *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di A. Cadei, P. Piva, Milano 2006, *passim*. Nella cappella superiore di Gaillon era il lato rinascimentale degli elementi di recinto ad essere rivolto verso il clero o, viceversa, il clero si lasciava ancora abbracciare dal Gotico per offrire agli occhi del fedele gli ornati del Rinascimento? Impossibile evadere con certezza il quesito. Lo stile rinascimentale degli inginocchiatoi indurrebbe a pensare che il Rinascimento prevalessse all'interno; se non che il Gotico è, di norma, ancora considerato dal clero francese più conveniente ai luoghi sacri, cfr. Zerner, *L'art de la Renaissance en France... cit.*, p. 27; Bos, Dubois, *Les boiseries de la chapelle... cit.*, p. 91.

⁴¹ Si trattava della cappella del capitolo, addossata al fianco meridionale della basilica, di cui si era cominciata la costruzione durante il Primo Impero. Fu smantellata nel 1873. Cfr. Leniaud, *De Napoléon... cit.*, pp. 125-161.

⁴² I due artigiani del legno che traducono le idee di Viollet-le-Duc per gli stalli della navata centrale di Saint-Denis non sembrano ancora aver richiamata l'attenzione dei ricercatori. Addirittura, ancora se ne ignorano in nomi propri. Per delineare il loro profilo artistico sarebbe necessario analizzare la relazione del loro intervento del 1877, che invece è sempre da individuare. Non la si trova, in effetti, presso gli archivi di Charenton né nelle sotto-serie F/21 *Beaux-Arts* e F/19 *Cultes* degli Archivi Nazionali (ma, senz'altro, è dagli Archivi Nazionali che l'indagine deve riprendere il via).

⁴³ La relazione di Gilbert si trova presso gli archivi

della *Drac Ile-de-France*, a Parigi. La relazione di restauro Bériguet-Buisson, stesa nel maggio 2008, si trova ora agli archivi di Charenton-le-Pont (côte: 97/39/222).

⁴⁴ Nel dettaglio: carpino, carpino tinto, prugno, sorbo, pero, pioppo verde, agrifoglio naturale, agrifoglio tinto verde, agrifoglio tinto nero, quercia lacustre, tasso, cipresso, ciliegio e ciliegio selvatico, noce, acero, bosso, melo, platano, ebano delle Indie, amaranto, padouk d'Asia, spino cervino, pernacchio e *vouacapoua americana*. Le tessere verdi e nere, molto presenti negli intarsi, sono ottenute, le prime, dal pioppo interessato dall'azione di un fungo (il *chlorosphénium*), le seconde, dalla quercia annerita dal contatto con il suolo umido.

⁴⁵ Peraltro, in considerazione dell'apertura marittima del porto di Rouen, non è da escludere un impiego precoce dei legni esotici: di questa opinione sono Pierre Ramond, maestro ebanista, e Patrick Georges, specialista in essenze lignee. In linea di massima, i legni più usati dai legnaioli del Rinascimento francese sono la quercia (predominante, come nei Paesi-Bassi e in Germania del Nord), e il noce (usato molto, a differenza di quanto si verifica nell'Europa del Nord). Il faggio e l'abete sono utilizzati spesso, mentre il cedro e il cipresso soltanto a volte, cfr. C. Charles, *L'art du meuble en Bourgogne au XVe siècle*, in *La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris 1999, pp. 201-245 (p. 208 soprattutto).





«...lo choro [...] ultra misura bello...» e le altre *boiseries*
della cappella superiore di Georges d'Amboise a Gaillon
Mariaelena Bugini



13 Blocco di sei stalli sul lato settentrionale della navata di Saint-Denis à Parigi. Opera di Riccardo da Carpi, Nicolas Castille e collaboratori franco-italiani, 1510 circa (dalla cappella superiore della residenza arcivescovile di Gaillon)



14 Blocco di cinque stalli solidali con stallo d'onore sul lato meridionale della navata di Saint-Denis (dalla cappella superiore del palazzo di Gaillon)

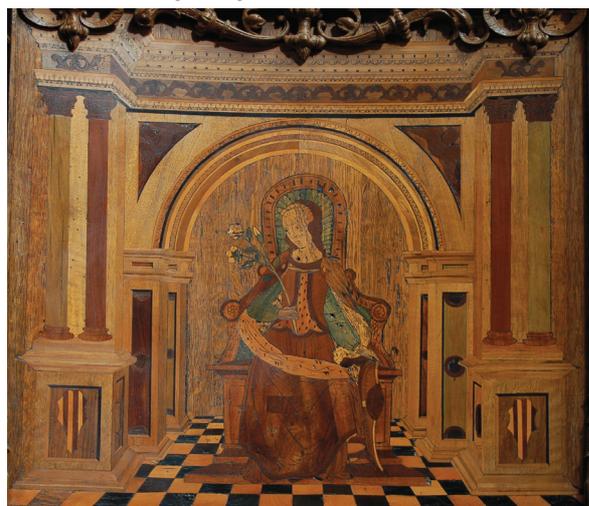




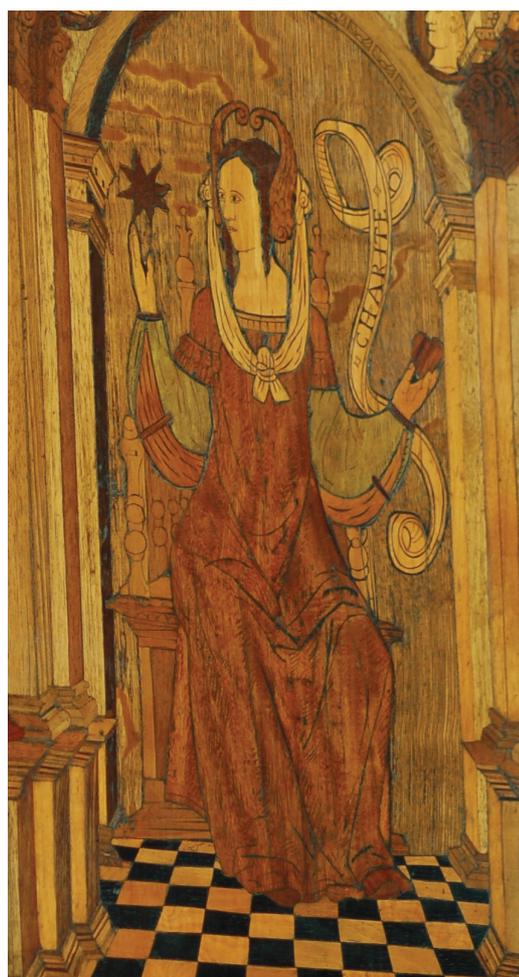
15 *Sibilla Ellespontica*. Postergale intarsiato del primo stallo nord. Parigi, basilica Saint-Denis



16 *Sibilla Ellespontica*. Rilievo marmoreo dall'esterno del palazzo di Georges d'Amboise. Gaillon, deposito lapidario



17 *Sibilla Eritrea* (?). Postergale intarsiato del quarto stallo nord. Parigi, Saint-Denis



18 *Carità*. Postergale intarsiato del primo stallo sud. Parigi, Saint-Denis





19 *Sibilla Tiburtina*. Postergale intarsiato del terzo stallo sud. Parigi, Saint-Denis



20 *Allegoria della Giustizia*. Particolare della *Tomba dei duchi di Bretagna* (Francesco II di Bretagna e Margherita di Foix), opera eseguita da Michel Colombe, 1502-1507. Nantes, cattedrale Saint-Pierre (trasferita dalla chiesa dei carmelitani nel 1817)



21 *Rivestimento intarsiato del quinto sedile sinistro* (motivi classici, araldici e "alla certosina"). Parigi, Saint-Denis



22 *Profilo classico in medaglione*: tarsia di rivestimento della delimitazione destra della struttura d'appoggio del terzo stallo sinistro. Parigi, Saint-Denis





23 *Testa di imperatore*: rilievo alla base del rivestimento marmoreo esterno della certosa di Pavia, fine XV secolo



24 *Iniziale araldica di Anna di Bretagna*: tarsia di rivestimento della delimitazione laterale destra della struttura d'appoggio del sedile d'onore della fila di sinistra. Parigi, Saint-Denis



25 *Mercurio*: tarsia di rivestimento della delimitazione laterale sinistra del quarto stallone sinistro. Parigi, Saint-Denis



26 *Punizione degli invidiosi*: tarsia di rivestimento della delimitazione laterale destra del quarto stallone sinistro. Parigi, Saint-Denis



27 *Dossale scolpito con motivi classicheggianti a girale fitomorfo, cornucopia e mascherone* (quarto stallone della fila destra). Parigi, Saint-Denis



28 *Pannello a rilievo con coppia di sfingi al centro della struttura d'appoggio del secondo stallone della fila sinistra*. Parigi, Saint-Denis





29 *Girotondo di putti: misericordia scolpita del terzo stallo a sinistra. Parigi, Saint-Denis*



30 *Arresto di san Giorgio: rilievo al vertice del quarto stallo destro. Atelier di Colin Castille, 1518 circa (?)*



31 *Intagliatore: bracciolo scolpito (il primo della serie di stalli settentrionale). Parigi, Saint-Denis*



32 *Suonatore di viella: intaglio decorativo in corrispondenza della "jouée" di sinistra dello stallo d'onore settentrionale. Parigi, Saint-Denis*





33 *Allegoria della Fede*. Particolare della *Tomba dei cardinali d'Amboise*, opera di Rolland le Roux et alii., 1515-1550 circa. Rouen, cattedrale Sainte-Marie





34 *Carità*: particolare della *Tomba dei cardinali d'Amboise*. Rouen, cattedrale





alla Corte del **RE** di Francia

Alberto Pio e gli artisti di Carpi
nei cantieri del Rinascimento francese

In collaborazione con



CITTA' DI CARPI



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI CARPI



l'archivio storico comunale

Carpi

Musei di Palazzo dei Pio

8 aprile – 18 giugno 2017

Assessore alla Cultura / Conseiller municipal délégué à la Culture
Simone Morelli

Dirigente di settore / A la direction du Département de la Culture
Giovanni Gnoli

**Coordinamento scientifico e organizzativo / A la direction
des Musei di Palazzo dei Pio**
Manuela Rossi

Supporto organizzativo / Soutien à l'organisation
Tania Previdi con Natascia Arletti

Segreteria amministrativa / Administration
Isabella Bizzoccoli
Francesca Maria Di Nardo

Progetto espositivo / Projet de l'exposition
Giulia Chini, Davide Ferraro

Apparato di mostra / Textes de l'exposition
Manuela Rossi, Tania Previdi

BPER:
Banca

Blumarine

cmb
CREDITO MULTIBANCA
CREDITO MULTIBANCA

UnipolSai
CREDITO MULTIBANCA
Unipol





Multimedia

Video introduttivo, Riccardo Cucco e Linda Filippin
Il castello di Gaillon, Musei di Palazzo dei Pio di Carpi
La cattedrale di Albi, © Mairie di Albi, François Guibilato
La battaglia di Pavia, © Musei civici di Pavia
L'esilio francese, Musei di Palazzo dei Pio di Carpi

Allestimento / Montage

Paolo Giovanardi, Marco Pantaleoni

Progetto grafico / Projet graphique

Fabrizio Ascari

Traduzioni / Traductions

Serena Arletti, Isabella Bizzoccoli, Manuela Rossi

Ufficio stampa / Bureau de presse

Comune di Carpi
CLP Pubbliche relazioni, Milano

Trasporti / Transports

André Chenue, Parigi
Gondrand, Bologna

Assicurazioni / Assurance

Gras Savoye, Parigi
Reale Mutua Assicurazioni, Torino

Albo dei prestatori / Prêteurs

Archivio di Stato di Mantova
Archivio di Stato di Modena
Archivio storico comunale di Carpi
Biblioteca civica "Luigi Poletti" di Modena
Biblioteca Estense Universitaria di Modena
Carpi, Collezione privata
Musée du Louvre di Parigi, Département des Arts Graphiques
Musée du Louvre di Parigi, Département des Sculptures
Musée du Louvre di Parigi, Département des Objets d'Art
Musée National de la Renaissance di Ecouen
Musei civici di Pavia
Musei di Palazzo dei Pio di Carpi

La mostra e questa pubblicazione non sarebbero state possibili senza la preziosa collaborazione, la disponibilità e l'attenzione di: Martina Bagnoli, Muriel Barbier, Chantal Bor, Maria Carfi, Marie-Eve Cortes, Thierry Crépin-Leblond, Maria Elisa Dalla Casa, Nicolas Daniel, Yves Domergue, Michel Escourbiac, Nicole Garnier, Alfonso Garuti, François Guibilato, Stéphanie Guidaud-Chaumiel, Philippe Sénéchal, Elena Svalduz, Patrizia Onesta Tamassia, Eleonora Zanasi.

Crediti fotografici/Crédits photos

In copertina / dans la couverture

Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne, manoscritto miniato, fine XV secolo, frontespizio con stemma di Luigi XII e Anna di Bretagna, Bibliothèque Nationale de France de Paris

Atlante fotografico / Photos

1. © Nationalmuseum, Stockholm
- 2-4. cliché Bardati 2005
5. © Flaminia Bardati
6. © Flaminia Bardati
- 7-12. cliché Flaminia Bardati 2005
- 13-34. cliché Mariaelena Bugini
- 35-48. cliché Quidarré 2017
- 49, 53, 56, 64. © Didier Tallefer
- 50,51,55,66,68,73. © Michel Escourbiac
- 58,65,72,93-97,99. cliché Manuela Rossi 2016
59. RMN-S-AA1250-2810. Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Laurent Chastel / RMN dstr Alinari
88. RMN-S-AA1750-0135. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Mathieu Rabeau / RMN dstr Alinari
89. RMN-S-AA1451-6876. Photo (C) BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF / RMN dstr Alinari
100. RMN-S-AA1565-5687. Photo (C) Collection Raphaël Gaillarde, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Gaillarde / RMN dstr Alinari

Catalogo delle opere / Catalogue des oeuvres

1. Archivio fotografico, Musei di Palazzo dei Pio
2. Carpi, collezione privata
3. RMN-S-AA1552-7589 e 7590. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Adrien Didierjean / RMN dstr Alinari
4. RMN-S-AA1053-7489 e 7491. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Stéphane Maréchal / RMN dstr Alinari
5. RMN-S-AA1355-8248. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Adrien Didierjean / RMN dstr Alinari
6. cliché Manuela Rossi 2016
7. RMN-S-AA1250-2809/2814. Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Laurent Chastel / RMN dstr Alinari
8. cliché Manuela Rossi 2016
9. cliché Manuela Rossi 2016
10. RMN-S-AA0652-4545, 751-3012 e 3013. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda / RMN dstr Alinari
11. cliché Manuela Rossi 2016
12. RMN-S-AA0651-6382. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda / RMN dstr Alinari
13. RMN-S-AA0751-9178. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda / RMN dstr Alinari
14. RMN-S-AA0551-2769. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda / RMN dstr Alinari
15. RMN-S-AA9801-2097. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda / RMN dstr Alinari
16. RMN-S-AA1652-7807. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado / RMN dstr Alinari
17. RMN-S-AA1254-6432. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux / RMN dstr Alinari
18. RMN-S-AA9401-0144. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot / RMN dstr Alinari

