

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
Facoltà di Scienze Umanistiche  
Dipartimento di Storia dell'Arte

UNIVERSITE PARIS-1 PANTHEON-SORBONNE  
Département d'Histoire de l'Art  
et Archéologie UFR 03

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte  
XXIV ciclo

L'ARTE DEL ROMANZO  
TEMI LETTERARI NELLA PITTURA FRANCESE DEL SEICENTO  
(DAL REGNO DI ENRICO IV ALLA REGGENZA DI ANNA D'AUSTRIA)

Tesi in regime di Cotutela

Candidato: Dott. Gabriele Quaranta

Direttore di Tesi: Chiar.ma Prof.sa Claudia Cieri Via  
Co-Direttore di Tesi: Chiar.ma Prof.sa Colette Nativel

# INDICE

## Premessa

### PARTE I

Immagini per i sovrani: alla ricerca di una nuova mitologia

#### I.1

**Tentativi non riusciti: *La Franciade* di Ronsard, *Dafni e Cloe* di Longo sofista**

#### I-2

**Eliodoro a Fontainebleau: la *Chambre Ovale***

### PARTE II

Dalla pagina scritta alle pareti e alla scena: Le committenze di Maria de' Medici, i *Ballets de Cour* di Luigi XIII (1605-1619)

#### II - 1

##### **L'ombra di Clorinda**

1. Il *Cabinet de Clorinde* a Fontainebleau; 2. Un ciclo "tassiano" in senso lato;
3. Le avventure di Clorinda (1): l'amazzone innamorata; 4. Le avventure di Clorinda (2): condottieri a confronto; 5. Le avventure di Clorinda (3): l'eroina e la martire;
6. La peculiare scelta narrativa all'opera nel *Cabinet de Clorinde*; 7. Traduzioni e "riscritture"; 8. Francofonie figurative; 9. Altre apparizioni di Clorinda

#### II - 2

##### **Il ciclo di Sofronia**

1. Sofronia nel *Grand Cabinet de la Reine* al Louvre; 2. Il *Gran Cabinet*: fonti e studi;
3. Il *Gran Cabinet*: struttura della decorazione e tracce sopravvissute; 4. Un dipinto inedito; 5. I dipinti "medicei"; 6. Tra romanzo e storia: un'immagine per la regina madre

#### II-3

**Dalle pareti alla scena. La risposta teatrale di Luigi XIII alle committenze pittoriche materne**

#### II - 4

**I disegni di Laurent de La Hyre: persistenze pseudo-tassiane negli anni Venti**

## PARTE III

Tasso, Guarini, Eliodoro e gli altri: note sulla diffusione dei temi letterari nella decorazione francese

### III - 1

#### **Intorno al Pastor Fido**

1. Una trama da tessere: gli arazzi parigini; 2. Il *caso* di Ancy-le-Franc; 3. Dipinti *erratici*: la “tela Changeux” del Musée Bossuet a Meaux

### III - 2

**Un vero e proprio fenomeno di moda: le *Etiopiche* di Eliodoro**

### III - 3

#### **Note sui temi tassiani in Francia: Parigi 1626**

1. Il duca di Chevreuse, *nuovo Goffredo*; 2. Disperse tracce tassiane

### III - 4

**Varietà dei soggetti, folla di personaggi**

## PARTE IV

I cicli per i ministri della Corona tra anni Venti e anni Trenta

### IV-1

#### **Raffigurazione come riscrittura: il caso del ciclo ariostesco del castello di Effiat**

1. Da Effiat a Clermont-Ferrand; 2. Antoine Cœffier-Ruzé e il castello di Effiat; 3. Documentazione e attribuzioni: una decorazione nata *per caso?*; 4. Gli arazzi; 5. I precedenti, il contesto; 6. L’ombra di Estienne Durand; 7. Una riscrittura per immagini

### IV -2

#### **Simon Vouet, Henri de Fourcy e la *Storia di Rinaldo e Armida* per il castello di Chessy**

1. Jean de Fourcy; 2. Il castello di Chessy; 3. Il ciclo tassiano; 4. Gli altri dipinti; 5. I dipinti *extra-tassiani*; 6. Una decorazione dai contorni sfuggenti; 7. Il ministro e l’*introuvable poète*; 8. Dettagli eloquenti per un tema non casuale

### IV- 3

#### **Immediati echi vouettiani: il ciclo tassiano del castello di Chenailles**

1. Una storia movimentata: i Vallée e il castello di Chenailles; 2. Dalla Loira alle praterie: vicende conservative di un ciclo tassiano, 3. Chenailles all’epoca di François Vallée; 4. Avventure della maga Armida; 5. Pittori provinciali e influenze vouettiane; 5. François Vallée e le malie di Armida

#### IV-4

##### **Wideville, Avignone, Cheverny: le *Etiopiche* di Eliodoro come evocazione regale**

1. Una residenza *haut de gamme*; 2. Le *Etiopiche* a Wideville? 3. Il committente e le sue immagini; 4. Una parentesi avignone: Nicolas Mignard per l'Hôtel de Montréal; 5. Fra passione romanzesca ed evocazione regale: Perseo ed Eliodoro nella *Chambre du Roi* a Cheverny; 6. Ritorno a Wideville; 7. Verso più complesse costruzioni romanzesche

#### PARTE V

Da Eliodoro a Cervantes, da *L'Astrée* al marinismo: un trama di romanzi dipinti nel castello di Cheverny

Premessa

##### V-1

**Il ciclo chisciottesco di Cheverny: un incunabolo e un enigma**

##### V-2

**Tra le pieghe della storia: vicende del castello di Cheverny e della famiglia Hurault**

1. Un castello da romanzo, un castello da fumetto; 2. Da un castello all'altro; 3. *Uralinde* nel gran mondo parigino; 4. Un matrimonio "riparatore"; 5. Anni incerti; 6. Nicolas Dufort: una nuova vita per Cheverny; 7. Ritorno in famiglia;

##### V-3

**Quasi un percorso *à rebours*: una sala per Don Chisciotte**

##### V-4

**Un'altra parabola: percorsi di Jean Mosnier, pittore**

1. Avventure critiche di un pittore "provinciale"; 2. Da Blois a Roma, da Parigi alla Loira: appunti su Jean Mosnier

##### V-5

**Dal *Don Quijote* al *Don Quichotte*: tempi e modi del ciclo cervantino di Cheverny**

1. Dal ciclo attuale a quello seicentesco; 2. Pagine e pareti; 3. I dipinti di Jean Mosnier; 4. Costruzioni chisciottesche; 5. Un posto per Chisciotte

##### V-6

**Cavalieri erranti tra castelli perduti**

1. Suntuose, burlesche decorazioni (1): l'*ekphrasis* chisciottesca di Adrien de Monluc; 2. Suntuose, burlesche decorazioni (2): l'*ekphrasis* chisciottesca di Antoine Gérard de Saint-Amant; 3. Mito e Romanzo: un percorso tra temi decorativi da *La Chambre du Desbauché* a *Le Palais de la Volupté*; 4. Ancora un intreccio letterario: disperse celebrazioni d'Amore, tra gli emblemi di Otto Vænus e i versi di Tristan l'Hermitte;

## V-7

### Un castello ritrovato

**1.** Riscrittura del Mito. Da Giambattista Marino a Jean Puget de la Serre: fonti per il ciclo di *Venere e Adone* nella *Salle des Gardes*; **2.** *L'Astrée*, o la perdita come destino;

## V-8

### Romanzi incrociati

**1.** Un frammento per riassumere: il *Trionfo sulla Fortuna* di Blois, o la versione dei fatti secondo Henri Hurault; **2.** «*Sur les bastiments et les issues du Chateau de Cheverny, en 1633*»: un'ode celebrativa anche per Henri Hurault; **3.** Un castello di trame dipinte: cavalieri marinisti, echi *libertins*

## VI - EPILOGO

## Premessa

«*Il avoit les plaisirs, il avoit une troupe de comediens, une bande de violons et une musique excellente... et avec cela lire les romans*» scriveva la Grande Mademoiselle a proposito del conte di Cheverny, padre di una delle sue migliori amiche, Mme de Monglat: un aristocratico francese della prima metà del Seicento, come tanti. Come il maresciallo de La Ferté-Senneterre ad esempio che, a detta di Tallemants, citava a memoria interi passaggi della *Gerusalemme Liberata*. Come Tristan l’Hermitte che, dietro il flebile travestimento di un *page disgracié*, non esitò ad attaccare briga e a battersi con un coetaneo che aveva osato criticare il suo poeta preferito, Tasso appunto. Come, infine, lo sventurato Henri de Cinq-Mars, che passava le ore della propria disgrazia rintanato nella guardaroba di Sua Maestà, a leggere il *Furioso*.

Non desterà stupore allora ritrovare nelle dimore di questi e altri personaggi anche delle decorazioni – cicli dipinti, tappezzerie e, spesso, anche lussuosi oggetti “d’uso” – che prendevano spunto dalle opere quotidianamente lette e apprezzate dai committenti.

Tuttavia nel corso degli ultimi anni è andato crescendo l’interesse degli studiosi per questo che, fino a non moltissimo tempo fa, veniva considerato semplicemente un “fenomeno di moda”. Molti saggi sono apparsi a ridosso o negli anni stessi della preparazione della tesi, da quelli di Giovanni Careri (2005, ed. italiana 2008) sulla recezione della *Liberata* e di Jonathan Unglaub (2006) su Poussin e Tasso, al lavoro di Thomas Kirchner (2008) che, pur trattando di sulla pittura di Storia, non può non far riferimento ai modelli letterari nel momento in cui si concentra sulla formulazione della figura de l’*héros épique*, per giungere al recente testo di Jean-Claude Boyer (2010) che, in breve ma con grande acume, ripercorre il medesimo periodo di cui ci occupiamo qui. Nel

2005 la collega e amica Mylène Sarant aveva discusso una tesi dottorale sulla fortuna figurativa della Pastorale, dopo aver studiato le *Etiopiche*, mentre nel 2008 vedeva la luce un volume diretto da Delphine Denis, sulla recezione – anche figurativa – dell'*Astrée* di Honoré d'Urfé. Questione di ultimi mesi: un grande volume su Ariosto è apparso in Francia, mentre in Italia sul medesimo argomento è stato celebrato un convegno a Lecce e una mostra – con relativo catalogo – si è svolta a Pisa.

Questo vivo interesse deriva senz'altro da una considerazione – più o meno esplicitamente dichiarata – che sta anche alla base della presente ricerca: che queste opere, in cui in un medesimo frangente la creazione artistica diviene prassi decorativa e si fa interprete di un testo letterario, sono un luogo privilegiato di quegli *incontri tra arte e vita* di warburghiana tradizione, un nodo cioè di particolare intensità dove diversi attori e diverse sfere della cultura vengono a legarsi, creando qualcosa d'inedito.

Come le altre, anche le raffigurazioni di testi letterari si fanno portatrici di un bagaglio complesso, che va spesso ben al di là del semplice rapporto testo-immagine, arricchendolo di materiali circolanti nel contesto, che senz'altro è quello strettamente artistico, ma anche quello dell'editoria – traduzioni, riscritture, derivazioni – del gusto dei lettori, della riflessione di autori e *teorici* – quando ve ne sono – finanche quello politico.

Ciò è specialmente vero nella Francia dei primi decenni del Seicento, un universo vivace, dove fermentavano molte di quelle energie che – anni dopo – avrebbero grandemente contribuito a forgiare i caratteri dell'Europa moderna e dove si sviluppa una letteratura abbondante e variegata, che pervade i momenti dell'ozio culturale, della conversazione nei *salons* ma anche quelli della politica e della guerra. Una letteratura che gettava le basi – pratiche e teoriche – di quello che sarà il genere per eccellenza della cultura occidentale moderna: il romanzo. È in questi anni che si sviluppano le premesse teoriche che troveranno definizione soltanto parecchi decenni dopo, nel celebre testo di Pierre-Daniel Huet. Il romanzo è il genere in ascesa e romanzesco è l'approccio che pubblico, autori e traduttori rivolgono alle grandi opere letterarie tramandate dal passato, compresi i grandi italiani, Ariosto, Tasso, Guarini: letti, tradotti, riscritti, *trasmutati* come per processo alchemico in romanzo: «le romanesque en effet était une tentation française et non pas un vice italien» ebbe a scrivere a questo proposito Jean Balsamo<sup>1</sup>.

Romanzesca diventa finanche la celebrazione della casa regnante, che per prima promuove l'adozione a chiave decorativa di alcuni dei testi che avranno più successo

---

<sup>1</sup> Balsamo 1992, p. 291.

presso i committenti, proprio perché arricchiti d'inedito significato ideologico oltre che di grande presa sui lettori.

Così non solo non stupisce, ma diventa oggetto di grande interesse questa importante presenza di pitture e anzi di *decorazioni* a tema letterario, poiché una decorazione rappresenta spesso un momento di notevole impegno e del committente e del pittore – e infine anche del pubblico destinato a recepirla. Ci si domanda quanto e come il mondo dell'arte figurativa contribuisca a un tale contesto, quanto e come quel contesto influisca sulla creazione artistica: da questo punto di vista, le opere di cui ci occuperemo rappresentano, per loro stessa natura, un punto privilegiato d'osservazione.

Vedremo che un titolo come l'*Arte del Romanzo* non è una formula semplicemente evocativa, ma intende sintetizzare la coerenza di quella pittura con il dibattito intellettuale dell'epoca. Vedremo come anche attraverso la raffigurazione e la trasposizione di storie e personaggi su tele e pareti, passa la relazione tra il pubblico e il testo e come testi diversi possano influenzare la raffigurazione di un certo soggetto, trasformandolo in qualcosa di nuovo. Così la pittura e la decorazione diviene parte di quella *critica militante* che il pubblico dei lettori esercitava partecipando anch'esso in prima persona al grande agone culturale.

Il nostro percorso prenderà le mosse proprio dalle grandi committenze regali, che d'altronde aprono il secolo, quelle di Enrico IV a quelle di Maria de' Medici, per poi seguire il percorso delle differenti opere letterarie attraverso i casi in cui la loro fortuna figurativa si manifesta più concretamente. Le testimonianze sono spesso scarse e frammentarie, rari lacerti di un'epoca che fu splendida ma che venne presto rimpiazzata da altre mode, da gusti differenti. Nella maggior parte dei casi si tratterà di decorazioni promosse da aristocratici: alcuni nobili "di spada" – pochi, in verità – e molti membri della classe amministrativa. Un'intera sezione è dedicata alle committenze di tre grandi ministri della Corona: Henri de Fourcy, Antoine d'Effiat, Claude de Bullion. Si tratta di veri e propri protagonisti della gestione dello stato, appartenenti alla medesima generazione di Richelieu. Non sarà un caso se le loro scelte in campo tematico mostreranno un'intensa relazione con quanto avvenuto a corte alcuni anni prima. Infine, tutta la quinta parte, la più vasta, sarà dedicata al caso eccezionale del castello di Cheverny, dove più cicli letterari vennero commissionati intorno al 1630-1633 dal conte Henri Hurault: tra di essi anche il più antico ciclo tratto dal *Don Quijote*.

Proprio da questa testimonianza aveva preso le mosse la ricerca che qui presentiamo. Un ciclo pressoché interamente perduto e decontestualizzato, opera di un pittore



provinciale e fino a tempi recentissimi misconosciuto, commissionato da un aristocratico che era stato messo ai margini della grande politica del regno: tuttavia partendo da quella testimonianza e ampliando il campo dei riferimenti al contesto della ricezione del romanzo cervantino nella Francia di quegli anni, si rivelava una trama di relazioni culturali, letterarie e artistiche inedita e di grande interesse. Soprattutto ci si rendeva conto che, pur nell'ampio contesto di un vero e proprio fenomeno di *moda*, le scelte operate da alcuni committenti non erano affatto scontate né prive d'intime ragioni, anche in casi in cui esse si concentravano su testi assai più diffusi.

I passi successivi hanno voluto essere una verifica di tale intuizione, estesi al periodo specifico che trascorre dal regno di Enrico IV alla reggenza di Anna d'Austria, un frangente storico non casuale, che si mostra ben definito, per quanto compreso entro date fluttuanti: un momento che, per lungo tempo, non fu considerato che come la premessa del *Grand Siècle* e che invece gli studi più recenti stanno rivelando nella sua grande originalità e ricchezza. Periodo denso di fermenti, di idee, di intuizioni: in un tale contesto anche la pittura a tema letterario, quell'*arte del romanzo* di cui ci accingiamo a parlare, giocò la sua parte, e fu un ruolo da protagonista. Nei decenni che trascorsero tra la realizzazione della galleria de *La Franciade* allo Châteauneuf di Saint-Germain-en-Laye, ai primissimi del secolo, e quella della galleria della *Gerusalemme Liberata* all'Hôtel de la Ferté Sanneterre nel 1642 una notevole serie di imprese artistiche, assieme a tante altre assai più modeste, trovò nei temi letterari una materia d'innegabile fascino e d'insostituibile eloquenza. Nelle pagine che seguono, abbiamo tentato di riportarle, almeno in parte, alla luce.

### **Ringraziamenti**

Una tesi di dottorato è debitrice di molto verso molti. Sono innumerevoli le persone incontrate nel corso di questi anni di ricerche e studi: ricordarli tutti sarebbe assai lungo, ma è doveroso ricordare almeno alcuni tra loro. Innanzitutto i docenti che mi hanno seguito, la professoressa Claudia Cieri Via (Sapienza Università di Roma) e la professoressa Colette Nativel (Université Paris-1) che hanno condiviso la direzione della tesi ma soprattutto hanno condiviso con me la loro esperienza e il loro spirito critico, stimolandomi con energia e affetto. Vi è poi una persona che, pur non figurando istituzionalmente, ha rappresentato però una guida altrettanto vivace e attenta: parlo di Corrado Bologna, che inviandomi anni fa a Cheverny a visionare il ciclo del Don Quijote, ha di fatto *scatenato* la ricerca che qui si è concretizzata.

Ci sarebbero tante altre persone, i colleghi ad esempio, diventati nel frattempo amici, e i tanti studiosi che ho incontrato e con cui ho potuto condividere idee, ipotesi e tante belle esperienze di ricerca in comune. Poi un pensiero a tutti quei funzionari, pubblici e privati, senza l'aiuto dei quali sarebbe stato assai più difficile, se non impossibile procedere. I funzionari delle biblioteche, ma soprattutto quelli degli archivi: a Blois, Le Mans, Dammarie-le-Lys, a Orléans. Agli Archives du Patrimoine di Charenton-le-Pont, alla Documentazione del Louvre, ovviamente. Proprietari e galleristi: in particolar modo M. de Vibraye, di Cheverny, Mme De Pazzis-Chevalier della Galerie Chevalier di Parigi, e tanti altri. Un grazie ad amici e familiari, perché stare accanto a un dottorando-lavoratore non è semplice. Infine, però, il ringraziamento più caro va a Livia, che mi ha accompagnato in tutto questo tempo, con entusiasmo e affetto: senza il suo sostegno e senza il suo aiuto concreto, molto di tutto questo non esisterebbe.

## PARTE I

### **Immagini per i sovrani: alla ricerca di una nuova mitologia**

## I-1

### Tentativi non riusciti: *La Franciade* di Ronsard, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista

L'appellativo di «Grand bâtisseur» è stato utilizzato a proposito di Enrico IV<sup>1</sup> perché i cantieri architettonici rappresentarono un aspetto di grande rilievo della sua politica, già all'indomani del suo ingresso a Parigi e ben prima di una totale pacificazione del regno<sup>2</sup>. D'altronde tanto il sovrano quanto il suo entourage conoscevano bene il valore che l'immagine di una nuova residenza regale o di un intervento sul piano urbanistico potevano assumere nel momento in cui una nuova dinastia si trovava a porre le basi del proprio potere e ad imporsi come legittima. Non appena la Corte fu in grado di stabilirsi con sicurezza a Fontainebleau, allora, non si esitò ad aprire un cantiere per una nuova ala del castello: e non era che il preludio ai grandi lavori che sarebbero stati fatti a fine secolo per i nuovi appartamenti reali, per la galleria di Diana e per la Voliera. Allo stesso modo, quando le guerre civili furono davvero chiuse, il re si dedicò a rinnovare e ampliare il monumentale *Château-neuf* di Saint-Germain-en-Laye<sup>3</sup>, senza dubbio la sua residenza preferita – dove i figli di Francia erano destinati a trascorrere la loro fanciullezza – con il suo parco strutturato in solenni terrazze digradanti sulla Senna e le sue fontane meccaniche<sup>4</sup>. A Parigi, al contrario, non ci si limitò a mettere mano al Louvre, collegandolo alle Tuileries attraverso la lunghissima Grand Galerie, ma la città stessa in quanto capitale fu oggetto dell'attenzione della monarchia, che promosse i primi tentativi di modernizzazione e razionalizzazione del vecchio centro cittadino: il Pont Neuf e l'adiacente Place Dauphine, certamente, ma soprattutto la Place Royale, destinata a

---

<sup>1</sup> Babelon 1982, 804 et ss.; Jestaz 2002.

<sup>2</sup> Droguet 2010, 13-18.

<sup>3</sup> Kitaeff 1999; Lurin 2004; Lurin 2010.

<sup>4</sup> Kitaef 1999.

diventare scenario per cavalcate e caroselli, dunque anche luogo privilegiato di autorappresentazione del potere regale.

Uguale importanza, soprattutto nelle residenze reali, rivestivano le decorazioni interne, naturale passo successivo all'opera di edificazione, che si estendevano a tutti i campi: dai cicli decorativi delle grandi gallerie a quelli per i luoghi di culto – cappelle, oratori – dalle sale d'apparato alle camere private. Una nuova Scuola di Fontainebleau si materializzava attorno alla Corte e alla nobiltà a essa vicina, dando nuovo slancio alla gloriosa tradizione rinascimentale che aveva prodotto le grandi decorazioni dell'epoca dei Valois<sup>5</sup>.

I quindici anni di regno di Enrico IV furono certamente un periodo assai favorevole alle arti, che le guerre fratricide avevano senz'altro penalizzato, ma nel campo specifico della decorazione furono anche un momento d'innovazioni tematiche, d'introduzione di nuovi soggetti destinati in alcuni casi ad avere grande seguito nel corso dei primi decenni del XVII secolo, fino almeno alla reggenza di Anna d'Austria. Fu in effetti proprio in quei primi anni del Seicento e sotto l'egida della monarchia che determinate *storie*, apparvero per la prima volta come temi decorativi, aprendosi a una fortuna figurativa ampia e durevole: si trattò soprattutto di temi tratti dalla letteratura rinascimentale o perlomeno riapparsa nel corso del Rinascimento, come fu il caso di alcuni romanzi greci tradotti verso la metà del XVI secolo – le *Etiopiche*, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* – i quali, pur se prodotti in epoca classica, grazie alla loro struttura romanzesca furono al centro del dibattito letterario e vennero saranno tuttavia considerati come modello per la letteratura moderna<sup>6</sup>.

Mentre i capitoli che seguono si propongono di ricostruire il percorso dei temi e dei personaggi più frequenti nella pittura decorativa francese di quei decenni, questa prima sezione sarà invece dedicata ai primissimi inizi di questo fenomeno, che riguardano alcune committenze reali. Non tutti i soggetti adottati dalla Corona godranno in seguito di vera fortuna: alcuni di essi saranno presto dimenticati o, in qualche caso, riscoperti assai più tardi. Si tratta in particolar modo di quel che avvenne per *La Franciade* di Pierre de Ronsard e, probabilmente, per il romanzo di Longo Sofista, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*.

Il IV libro de *La Franciade*, epopea inconclusa del grande poeta della Pléiade, era stato scelto per la decorazione della *Galerie du Roi* dello Château-neuf di Saint-Germain-

---

<sup>5</sup> Béguin 1960; Béguin 1964.

<sup>6</sup> Berger 1996.

en-Laye [1], commissionata a Toussaint Dubreuil. Dominique Cordellier ha pubblicato un ottimo studio a proposito di questo ciclo<sup>7</sup>, perduto nel corso del XVIII secolo assieme all'intero edificio che lo ospitava<sup>8</sup> e di cui solo pochi dipinti ci sono giunti [2-3], riscoperti e riconosciuti a partire dai primi del Novecento<sup>9</sup>. Si trattava di un ciclo che contava non meno di una ventina di dipinti principali, inquadrati da *boiseries* che ne ospitavano anche altri, di minori dimensioni, con grottesche e monogrammi. Le fonti documentano anche degli elementi del soffitto, con allegorie e putti recanti gli emblemi della monarchia<sup>10</sup>.

Pierre de Ronsard aveva voluto dare alla letteratura francese un poema celebrativo della monarchia e della dinastia dei Valois sul modello di quanto la letteratura italiana aveva ricercato e prodotto dalla fine del XV secolo e che aveva trovato il proprio apice nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto: questi, seguendo l'esempio incompiuto di Matteo Maria Boiardo e una viva tradizione culturale, non aveva esitato ad attingere all'antica materia carolingia per costruire una vera e propria *macchina* letteraria<sup>11</sup> – *macchina* nel senso teatrale del termine – dal funzionamento caleidoscopico, densa di richiami, venata d'ironia, ma anche in grado di accogliere la celebrazione della casa d'Este le cui origini, attraverso la figura di Ruggero, venivano fatte risalire nientemeno che al mondo troiano. Allo stesso modo Ronsard aveva immaginato una discendenza da Astianatte, e dunque da Ettore, che s'incarnava nel personaggio di Francus destinato dagli dei a divenire il fondatore della dinastia reale di Francia. Così si legavano i monarchi francesi, i Valois, agli stessi antenati dei fondatori di Roma, alle stesse origini della dinastia Giulio-Claudia.

Nulla di meglio si offriva alla nuova casa reale d'oltralpe, i Borboni, per mostrare un legame diretto con i Valois e la loro cultura, per mostrarsi suoi legittimi eredi. Vi erano forse anche delle motivazioni personali da parte di Enrico IV, che alla Corte dei Valois era cresciuto e che vi aveva conosciuto personalmente lo stesso Ronsard<sup>12</sup> ma, da un punto di vista più generale, mentre la nuova dinastia doveva marcare le proprie specificità sul piano politico e amministrativo, ci sembra invece di vedere in tale scelta decorativa la volontà esplicita di mettersi in relazione di continuità culturale con quell'epoca di grande fervore che le guerre civili avevano così bruscamente interrotto.

---

<sup>7</sup> Cordellier 1985.

<sup>8</sup> Kitaëff 1999

<sup>9</sup> Dimier 1905; Dimier 1909; Béguin 1960; Béguin 1964.

<sup>10</sup> Cordellier 1985, 372-373.

<sup>11</sup> Bologna 1998.

<sup>12</sup> Cordellier 1985, 375-376.

*La Franciade* non era evidentemente il solo tema decorativo del grande castello di Saint-Germain-en-Laye. L'Inventario di Bailly ci da anche la descrizione di sette dipinti a tema mitologico che evocano tanto le Metamorfosi di Ovidio – *Minerva e le muse*, *Narciso*, *Pigmalione*, la *Caduta di Pireneo* – quanto il mito di Achille, riguardo al quale conosciamo almeno un disegno, che mostra *Teti che immerge Achille nello Stige*<sup>13</sup>. Non si rinunciava evidentemente alle fonti mitologiche classiche, imprescindibili perché ben radicate nella cultura letteraria e visiva del pubblico: certo è interessante trovare la *Storia di Achille*, mentre *La Franciade* si svolgeva partendo dalla discendenza del suo rivale Ettore, ma è vero che l'ombra del figlio di Teti era destinata a riapparire anche nella decorazione della *Chambre Ovale* di Fontainebleau, tratta dalle *Etiopiche* di Eliodoro, poiché secondo l'autore il protagonista maschile Teagene altri non era che un discendente di Pirro Neottolemo, e dunque di Achille. Non è improbabile che si fosse voluto raffigurare anche l'altro grande eroe della mitologia greca come pendant di Francus e con pari riferimento al destino eroico dei Borboni.

Il progetto letterario di Ronsard era fallito: *La Franciade* era rimasta incompiuta e non avrebbe trovato in seguito critiche favorevoli<sup>14</sup>. Allo stesso modo non sembra che quanto realizzato da Enrico IV a Saint-Germain-en-Laye sia stato ripreso e seguito da altri committenti, non dall'alta nobiltà né dai grandi ufficiali della Corona, come sarà il caso invece per le decorazioni di cui tratteremo nei prossimi capitoli. Certo, pressoché tutto è perduto delle decorazioni realizzate per l'aristocrazia in quel periodo, e tuttavia nessuna seppur minima traccia materiale o documentaria ci è pervenuta che possa attestare l'esistenza di altri cicli ispirati al poema di Ronsard. *La Franciade*, testo legato fin dalla propria concezione alla celebrazione della casa reale, così complesso nel suo narrato e così poco conosciuto presso il pubblico, anche a causa della sua natura di poema in versi, come vedremo, non conobbe una fortuna figurativa posteriore alla grande decorazione inventata da Toussaint Dubrueil.

Un simile destino sarebbe toccato anche ad un'altra *storia* di quelle scelte dalla Corona come tema decorativo: si tratta de *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, romanzo di Longo Sofista che Ambroise Dubois avrebbe illustrato in una serie di affreschi per la Voliera di Fontainebleau<sup>15</sup>. L'effettiva esistenza di tale ciclo, commissionato durante i lavori per i nuovi appartamenti reali della residenza bellifontana, resta ipotetica, sebbene si conoscano almeno tre disegni della mano di Dubois ispirati al romanzo di Longo: nel

---

<sup>13</sup> Parigi, Louvre, 8753: cfr. Cordellier 1985, p. 375.

<sup>14</sup> Balsamo 1992, p. 292-294; Cordellier 1985, p. 375.

<sup>15</sup> Beguin, in *L'école de Fontainebleau* 1972, pp. 86-88, cat. 89.

primo *Dafni e Cloe sacrificano un capro a Pan*<sup>16</sup>, nel secondo *Dafni e Cloe amoreggiano spiati da Licenione*<sup>17</sup>, episodio quest'ultimo tra i più conosciuti del libro, che in seguito sarà inserito in tutte le edizioni illustrate<sup>18</sup>, mentre il terzo mostra *Il pastore Dyrras sorprende Cloe nella grotta delle ninfe*<sup>19</sup>.

Con il romanzo di Longo entriamo nell'ambito degli amori pastorali e incontriamo uno di quei testi della tarda antichità greca che, rimasti sconosciuti al Medioevo occidentale, erano stati riscoperti durante il Rinascimento: Jacques Amyot, il personaggio-chiave di questa operazione, sul quale dovremo tornare a breve, ne aveva dato una versione in Francese che lo aveva rivelato al pubblico europeo. Se da un lato sappiamo pochissimo del ciclo bellifontano, dall'altro non possiamo non notare come il soggetto sia rimasto più che raro in pittura e in campo decorativo negli anni di Maria de' Medici e di Luigi XIII. Eccezione fatta per l'edizione illustrata da Crispin de Passe, edita a Parigi presso Marcassus nel 1626, alcun ciclo o dipinto isolato sembra attestare una fortuna figurativa del romanzo di Longo: occorrerà attendere il piccolo ciclo del Cabinet Doré dell'Hôtel de Lauzun, sull'Île-Saint-Luis, per imbattersi in una raffigurazione del romanzo in chiave decorativa, ma saremo a quel punto già nel pieno della reggenza di Anna d'Austria. È vero che la vera fortuna figurativa di *Dafni e Cloe* non arriverà prima della fine del Seicento e ancor più all'inizio del secolo successivo: uno sguardo alla vicenda critica del romanzo, d'altronde, spiega assai bene un tale scarto cronologico<sup>20</sup>. Piuttosto trascurato al momento della sua prima pubblicazione, il libro di Longo conobbe invece un grande successo proprio tra la fine del XVI secolo e gli anni Dieci del successivo: in quel breve lasso di tempo ben quattro edizioni videro la luce, nel 1594, nel 1596 e due nel 1609 – una quinta, quella illustrata da Crispin de Passe e uscita solo nel 1626 non avrà invece grande fortuna. Si tratta non a caso degli stessi anni che videro il trionfo del genere pastorale. Racconto dal contenuto eminentemente erotico, a tratti esplicitamente licenzioso, *Dafni e Cloe* poteva senza dubbio essere apprezzato all'epoca di Enrico IV e anche durante la reggenza di Maria de' Medici, ma la situazione era destinata a mutare con l'aprirsi degli anni Venti, che vide un irrigidirsi degli atteggiamenti moralizzanti presso ampi settori del pubblico. D'altronde la struttura stessa del libro – un racconto che si sviluppa nel tempo, e non nello spazio – meno si confaceva al gusto dei lettori, che gli preferivano senza riserve il modello opposto rappresentato dalle *Etiopiche*, rocambolesca avventura attraverso mari e deserti,

<sup>16</sup> Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 33571.

<sup>17</sup> Bayonne, Musée Bonnat. cfr. Beguin, in *L'école de Fontainebleau* 1972, pp. 86-88, cat. 89.

<sup>18</sup> Sarant 2005, pp. 203-205.

<sup>19</sup> Hannover, Kestner Museum.

<sup>20</sup> Lestringant, in *Fortunes de Jacques Amyot* 1985, 237-257; Plazenet 1997, p. 115-121.



insidie e battaglie. In quest'ultimo caso, l'adozione anche del romanzo di Eliodoro come tema decorativo da parte della Corona avrebbe scatenato, al contrario, un esteso fenomeno d'imitazione, che dovremo analizzare nel suo sviluppo attraverso gli anni, cominciando evidentemente da Fontainebleau: perché con le *Etiopiche* la nuova monarchia aveva trovato un eccezionale soggetto di autorappresentazione, una soggetto che avrebbe trovato una diffusione degna di una *nuova mitologia*.

## II-2

### Eliodoro a Fontainebleau: la *Chambre Ovale*

Verso la fine degli anni Dieci del Seicento, poco prima dell'assassinio di Enrico IV, una nuovo apparato decorativo venne realizzato a Fontainebleau nella *Chambre Ovale* – chiamata oggi Salon Louis XIII – la stessa dove il Delfino aveva visto la luce nel 1601 [1-2]. Ambroise Dubois vi dipinse un ciclo ispirato alle *Etiopiche* di Eliodoro, composto da quindici grandi tele disposte lungo il perimetro della sala ma anche sul soffitto, secondo un senso di lettura decisamente inedito [3], che obbligava lo spettatore a *leggere* la storia partendo dalle pareti alla copertura e poi di nuovo alle pareti<sup>21</sup>. I dipinti che componevano il ciclo si limitavano a narrare i primi cinque *libri* del romanzo, ma le restanti cinque parti del racconto dovevano apparire su pannelli a grisaille inseriti nelle *boiseries*, come testimoniato da alcuni esemplari oggi conservati nei depositi del castello<sup>22</sup>. Tra le decorazioni del primo Seicento, quella della *Chambre Ovale* è da annoverare tra le più fortunate, perché è possibile osservarla ancora nell'ambiente originario, sebbene anch'essa sia stata sottoposta a importanti manomissioni, che hanno comportato il trasferimento di ben quattro tele in altri ambienti, il rimontaggio arbitrario delle altre, la sostituzione della maggior parte delle *boiseries* e la conseguente perdita delle scene a grisaille.

La riscoperta di alcune tra queste ultime e la definizione della disposizione originaria dei quadri maggiori sono tra i risultati di un ottimo studio eseguito da Mylène Sarant, che ha anche messo in relazione la raffigurazione messa in atto da Dubois con il fenomeno dell'immensa fortuna figurativa di cui le *Etiopiche* godettero in Francia e nei Paesi Bassi, soprattutto, fino alla metà del XVII secolo. Da questo punto di vista, il ciclo di Dubois –

---

<sup>21</sup> Sarant 2000.

<sup>22</sup> Kazerouni-Sarant 2005.

realizzato quando non esisteva ancora nemmeno una edizione illustrata del romanzo – giocò un ruolo di sicuro riferimento per gli artisti che si trovarono in seguito ad affrontare il medesimo soggetto e che non esitarono ad appropriarsi di alcune delle formule iconografiche che il pittore franco-fiammingo aveva introdotto nella sua redazione. Potremmo citare qui, a puro titolo di esempio, la raffigurazione di Cariclea che veglia il proprio compagno ferito alla fine del massacro sul lido egiziano – l’episodio con cui, in maniera geniale, Eliodoro apriva *in medias res* il proprio racconto – dove la protagonista è presentata in forme che richiamano l’iconografia della *Melancholia* come Durer l’aveva imposta all’arte europea [4]: una tale invenzione sarebbe diventata pressoché canonica e sarebbe stata ripresa da tutti gli illustratori successivi. Lo stesso sarebbe avvenuto con l’episodio del finto rapimento di Cariclea e dell’imbarco dei due amanti al momento della loro fuga da Delfi, due episodi la cui traduzione in immagini recuperava l’iconografia del *Ratto di Elena* e che diventeranno anch’essi un vero e proprio modello di riferimento.

Momento aurorale di una grande fortuna figurativa, il ciclo di Fontainebleau era tuttavia considerato anch’esso nient’altro che un semplice episodio di un fenomeno di moda assai più esteso, che riguardava in generale la ricezione del romanzo di Eliodoro presso il pubblico seicentesco. In effetti le *Etiopiche* erano uno dei libri più letti e apprezzati e se ne conoscono anche delle riduzioni destinate alle scene teatrali: quella di Alexandre Hardy, divisa in sei giornate è senza dubbio la più monumentale, e forse anche una delle più precoci, sebbene pubblicata solo alla metà degli anni Venti. Ma le *Etiopiche* erano anche il testo che la critica, e quindi – all’epoca – gli scrittori stessi, indicavano come vero modello per quel genere letterario che cominciava a marcare sempre più la propria distinzione, la propria novità, autonomia e identità nel contesto della produzione letteraria, e cioè il *romanzo*. Era logico ritenere allora che anche la produzione figurativa – e il ciclo di Dubois *in primis* – non fosse che una semplice emanazione di un tale contesto d’interesse e apprezzamento a molteplici livelli, riscontrabile già nel corso del primo decennio del Seicento e che era destinato ad ampliarsi notevolmente nel corso degli anni Venti e Trenta.

Tuttavia, era lecito domandarsi se davvero la scelta da parte della Corona delle avventure di Teagene e Cariclea come tema decorativo per una sala dal così grande valore simbolico e politico fosse stata dettata semplicemente dal successo del romanzo e dall’apprezzamento da parte dei sovrani in quanto semplici lettori. Alcuni cicli decorativi tratti dalle *Etiopiche* e datati agli anni trenta ponevano infatti la questione di un eventuale

significato ideologico, legato all'evocazione e alla celebrazione della monarchia<sup>23</sup>. In effetti, Luisa Capodieci ha recentemente portato l'attenzione sul significato encomiastico di cui il ciclo bellifontano poteva essere caricato, in riferimento alla nascita del Delfino avvenuta in quella sala medesima, il Delfino i cui simboli e monogrammi appaiono ancora nelle *boiseries* superstiti accanto a quelli della coppia reale<sup>24</sup>.

Potremmo aggiungere qui che la scelta del romanzo di Eliodoro non era stata affatto casuale. Il libro era apparso per la prima volta in traduzione francese dall'originale greco nel 1547. Non pago di aver restituito alla cultura occidentale un testo caduto nell'oblio da secoli il traduttore, ancora una volta Jacques Amyot, ne aveva fatto anche un modello letterario carico d'immenso valore politico, legandolo al suo *Projet d'une éloquence royale*, redatto intorno al 1576. Florence Plazenet ha dimostrato la stretta relazione instaurata tra le *Etiopiche* come modello letterario e il *Projet d'une éloquence royale* come modello per l'instaurazione di un nuovo potere regale fondato non sull'esercizio della forza ma sull'eloquenza della persuasione: i sudditi saranno dunque *incatenati* al loro sovrano non dal timore o dal potere delle armi, ma dalla fascinazione, esattamente come i lettori di Eliodoro non potevano fare a meno di rimanere avvinti, soggiogati dallo straordinario potere di affabulazione dispiegato nelle pagine del romanzo. L'immagine, ovviamente, non può non richiamare alla mente quella, diffusa attraverso la stampa, dell'*Ercole gallico* dalle catene che, uscendo dalla sua bocca, lo legano alle orecchie della moltitudine dei sudditi<sup>25</sup>.

Il romanzo di Eliodoro, nella sua traduzione di Jacques Amyot, era dunque al centro del dibattito politico oltre che di quello letterario, negli anni in cui il ciclo di Dubois fu commissionato, e le riflessioni di Jacques Amyot sull'eloquenza regale e sul suo utilizzo a sostegno del potere erano destinate a rimanere di assoluta attualità fino all'epoca di Richelieu<sup>26</sup>: il ciclo di Dubois partecipava allora di questo clima, piuttosto che di un ossequio alla moda, e costituiva la traduzione in immagini di un testo considerato come legato a doppio giro alla celebrazione del potere regale. Una tale importanza concessa ad un tema letterario – e per giunta romanzesco – si collegava d'altronde all'operazione messa in atto a Saint-Germain-en-Laye e – lo vedremo subito – ancora a Fontainebleau, nel Cabinet de Clorinde. Ma in rapporto a quest'ultimo, che fu probabilmente la prima

---

<sup>23</sup> Quaranta 2009.

<sup>24</sup> Capodieci, in c.d.s.; facciamo qui riferimento all'intervento di Luisa Capodieci in occasione del convegno internazionale di studi *Autour d'Henri IV* (Parigi, INHA-Louvre, dicembre 2011). cogliamo l'occasione per ringraziare qui la professoressa Capodieci per il generoso scambio di idee sulla questione, risultato utilissimo al presente studio.

<sup>25</sup> Plazenet 1997, p. 140.

<sup>26</sup> Fumaroli 1980, p. 647, ripreso anche da Plazenet 1997, pp. 140-141.

committenza autonoma di Maria de' Medici, il ciclo delle *Etiopiche* mostra la sua coerenza con la linea dettata da Enrico IV e dal suo ristretto entourage, soprattutto per la provenienza – ancora una volta – dal mondo culturale dei Valois, in cui la traduzione e la lettura politica del romanzo erano maturate: ancora un segnale di continuità con la vecchia dinastia, di cui i Borboni si volevano eredi legittimi e legittimi continuatori.

## **Parte II**

**Dalla pagina scritta alle pareti e alla scena**  
**Le committenze di Maria de' Medici, i *Ballets de Cour* di Luigi XIII**  
**(1605-1619)**

## II - 1 L'ombra di Clorinda

Quando sbarca a Marsiglia il 3 novembre 1600, Maria de' Medici si aspetta un trionfo. Novella sposa di Enrico IV, lei è la principessa italiana che giunge a rafforzare il nuovo potere borbonico. Se per conquistare la corona è stato necessario combattere, il sovrano e soprattutto i suoi ministri sanno che per mantenerla saldamente è necessario instaurare una nuova dinastia: occorre una sposa legittima – con buona pace delle amanti del re – e c'è bisogno di un erede al trono, il *Delfino*: con buona pace dei non pochi figli illegittimi di Enrico IV, cui pure egli è molto affezionato. Le trattative per le nozze non sono state né semplici né piacevoli, ma infine Maria giunge in terra francese. Giunge da principessa italiana, cioè cosciente della grandezza e della ricchezza culturale della propria terra di origine. Ancor più Maria giunge da fiorentina e da rampolla di casa Medici: sa perfettamente, cioè, che un'altra Medici – Caterina – è già salita cinquanta anni prima su quel trono ora a lei destinato, e che la sua influenza sulla cultura e sulla vita sociale del paese è stata immensa<sup>27</sup>. Sa bene che l'epoca dei Valois ha contratto forti debiti col Rinascimento italiano, almeno pari a quelli, tuttavia puramente economici, che Enrico IV ha contratto con i granduchi di Toscana suoi zii<sup>28</sup>.

Ma l'indomani dell'ingresso trionfale riserva parecchie sorprese alla principessa medicea: i tempi sono cambiati, la corte non è più quella dei Valois e vi si tramanda una pessima memoria di Caterina de' Medici (traditrice, immorale, finanche strega)<sup>29</sup>; i suoi nuovi sudditi – dilaniati da anni di guerre civili che hanno portato anche truppe straniere sul suolo patrio – non vedono di buon occhio coloro che vengono da altri paesi, in particolare spagnoli e italiani, e serrano i ranghi di una rinnovata tradizione nazionale che per motivi opposti trova il sostegno tanto della nuova dinastia borbonica quanto delle opposizioni aristocratiche.

---

<sup>27</sup> Su Caterina de Medici e la sua epoca cfr. ora Capodiecì 2011, con bibliografia.

<sup>28</sup> Dubost 2009.

<sup>29</sup> Capodiecì, 2011.

Ed è una regina assolutamente “francese” quella che tutti vogliono, dal sovrano alla Corte, al popolo. Francese nel modo di presentarsi, di vestire, di agire ma – innanzitutto – francese nel modo di parlare:

“On la supplia de s’exercer dans la langue françoise, d’avoir agréable qu’on luy parlast François, et de lire des livres François. Elle demanda qu’on lui en donnast. Le premier qui vint en ses mains fut *Clorinde, ou l’Amante tuée par son amant* qui lui fut d’autant plus agréable qu’elle le cognoissoit par ce que le Tasse en a escrit”<sup>30</sup>

narra allora Pierre Matthieu, in questo passo celeberrimo tra i biografi della sovrana come tra gli studiosi delle fortune tassiane in Francia, poiché testimonia della precoce diffusione oltralpe delle storie tratte dalla *Liberata*. Esso viene spesso ripetuto anche a proposito delle decorazioni commissionate da Maria de’ Medici e ispirate al grande poema cavalleresco. Lo si cita in particolare a proposito dei dipinti del *Cabinet de Clorinde* a Fontainebleau, dovuti alla mano di Ambroise Dubois e tutti concentrati sulla figura della bella guerriera saracena amata da Tancredi: apprendere una lingua straniera leggendone i capolavori letterari era pratica corrente in quel periodo, ma che la sovrana committente di un tale ciclo sia ricordata mentre legge un libro sul medesimo soggetto, il primo in francese che sia capitato tra le sue mani, è immagine che facilmente assume tratti d’iconica rappresentatività.

Un tale accostamento, come vedremo, non è del tutto fuorviante, se non ci si limita a tenere conto della sola prossimità tematica tra un libro e un ciclo pittorico di argomento affine, ma se si prende in considerazione il contesto storico a cui Pierre Matthieu fa riferimento e quello che vide la realizzazione – solo qualche anno più tardi – del ciclo di Clorinda.

### **1. Il *Cabinet de Clorinde* a Fontainebleau**

Al suo arrivo a Fontainebleau, Maria de’ Medici aveva trovato un cantiere in pieno fervore. Enrico IV, conscio dell’importante valore politico di una simile impresa, aveva cominciato a rinnovare la grande dimora dei Valois fin dall’indomani del suo ingresso a Parigi, nel 1594<sup>31</sup>. Se i primi interventi erano stati fatti anche nel segno dell’amante del sovrano, Gabrielle d’Estrées, l’arrivo di una moglie e sovrana legittima imponeva una

---

<sup>30</sup> Pierre Matthieu, *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangères durant sept années de paix du règne de Henry III... divisée en sept livres*, Paris, J. Métayer, 1605, 2. Voll., vol. I, p. 250. Lo cita ad esempio Béguin 1985, p. 235.

<sup>31</sup> Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 13-18.



ripresa in grande stile dei lavori, che condurrà alla realizzazione dell'ala ospitante la *Galerie de Diane* e la *Galerie des Chevreuils*, modificando anche il lato nord della *Cour Ovale*, destinato ad ospitare l'appartamento della regina.

Conserviamo i contratti per le opere di muratura<sup>32</sup> ed è possibile affermare che queste erano terminate nel giro di pochi mesi, già entro la fine dell'anno 1600, mentre più complesso è stabilire i tempi delle decorazioni pittoriche. Quella della *Galerie de Diane*, dovuta ad Ambroise Dubois e a Jean Dhoey viene generalmente assegnata agli anni 1600-1605<sup>33</sup> o 1601-1606<sup>34</sup>. Quella del *Cabinet de Clorinde*, dovuta al solo Dubois, andrebbe ancorata intorno al 1606, anno in cui – il 30 settembre – l'artista ottiene il titolo di *Peintre de la Reine*: titolo che, secondo Colombe Samoyault-Verlet<sup>35</sup> segnerebbe il completamento e non l'occasione dell'opera.

Il *Cabinet de Clorinde* dovette restare pressoché intatto fino al XVIII secolo, nonostante gli ammodernamenti che Luigi XIV volle anche per la residenza bellifontana. L'opera del Père Dan, *Trésor des merveilles de la maison royale Fontainebleau*, non fornisce grandi indicazioni, limitandosi a evocare i *lambris* dorati con decorazioni floreali e la presenza degli otto dipinti tassiani, «ouvrage si conneu qu'il semblerait hors de propos d'en faire une plus ample description»<sup>36</sup>. Un tale affermazione deriva dal fatto che il Père Dan scrive all'inizio degli anni Quaranta, quando Tasso è poeta al centro di un accesissimo dibattito teorico<sup>37</sup> e la *Gerusalemme Liberata* è moneta corrente in Francia da ormai un cinquantennio: nel 1626 Jean Baudoin ne ha pubblicato una nuova traduzione, tornata sotto i torchi nel 1632, e di lì a poco, nel 1644, vedrà la luce a Parigi – per la prima volta dopo sessant'anni – una nuova edizione del testo originale italiano. A quel medesimo frangente risale anche una delle ultime testimonianze di grande pittura tassiana dell'epoca, cioè la galleria dell'Hôtel de La Ferté-Sanneterre – il cui proprietario, si dice, citava Tasso a memoria<sup>38</sup> – realizzata tra 1639 e 1641 nel cuore di Parigi, della quale torneremo ad occuparci alla fine del nostro discorso. La sola evocazione del nome di Tasso o di uno dei suoi personaggi, dunque, era sufficiente ad evocare nel lettore colto le storie che quelle tele raccontavano.

---

<sup>32</sup> Ciprut 1967, p. 160.

<sup>33</sup> Wirth, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, 83-93.

<sup>34</sup> Scailliérez 1989.

<sup>35</sup> Samoyault-Verlet 1987

<sup>36</sup> R.P.F. Pierre Dan, *Trésor des merveilles de la maison royale Fontainebleau*, Paris 1642.

<sup>37</sup> Graziani 2003.

<sup>38</sup> Cioranescu 1939.

Al contrario, l'inventario di Bailly, redatto nel 1709-1710, non solo documenta gli otto dipinti ancora in loco, ma ne dà una descrizione dettagliata riguardo al soggetto e alle dimensioni<sup>39</sup>. Sia il Père Dan che Bailly, tuttavia, scrivono da uomini che appartengono a delle generazioni successive a quella che diede vita al ciclo, e mostrano di avere già un bagaglio culturale diverso da quello del primo decennio del Seicento, che non permette loro di comprendere a fondo la storia narrata davanti ai loro occhi e di accorgersi che, come vedremo, la fonte non è il testo tassiano che essi conoscevano.

Dopo la redazione dell'inventario di Bailly, il ciclo di Clorinda era però destinato ad avere ancora vita breve. Nel 1747 infatti Maria Leczinska fece riadattare quell'ala del castello per ospitare la propria servitù e il Cabinet non sfuggì alla ristrutturazione, venendo tramezzato e soppalcato: i dipinti furono allora smontati e presero diverse strade. Cinque erano ancora a Fontainebleau nel 1778, sebbene depositati nei magazzini: erano diventati quattro nel 1794, al momento degli inventari rivoluzionari, e soltanto tre ne rimanevano nel XIX secolo. Nel corso degli ultimi decenni del XX secolo, sulla scorta delle ricerche che Sylvie Béguin aveva dedicato alla Scuola di Fontainebleau e a Dubois, altri tre vennero recuperati e riportati nella loro sede originaria, mentre due mancano ancora all'appello: essi sono tuttavia documentati da copie o disegni.

## 2. Un ciclo "tassiano" in senso lato

Le otto tele narrano con dovizia di particolari la vicenda di Clorinda, l'invitta vergine guerriera di origine etiope che il re di Gerusalemme Aladino ha messo a capo delle truppe saracene, e di Tancredi, campione dell'armata crociata che assedia la città. La storia viene narrata dal Tasso in più riprese, lungo tutto lo svolgersi del poema. Dopo gli studi di Colombe Samoyault-Verlet<sup>40</sup>, tuttavia, sappiamo bene che la fonte utilizzata da Dubois non fu il testo della *Gerusalemme Liberata*: non quello in francese – disponibile in ben due diverse traduzioni, una in versi e una in prosa, datate entrambe 1595 – né tantomeno quello originale italiano, che pure buona parte del pubblico aristocratico era ugualmente in grado di leggere (ma non, forse, il pittore di Anversa). Il ciclo di Clorinda segue piuttosto una delle numerose riscritture che il poema tassiano conobbe in Francia tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo: i dipinti presentano infatti innumerevoli dettagli estranei al Tasso, che ritroviamo invece nel libro di Antoine de Nervèze, *La Hierusalem Assiégée, où est descrite la délivrance de Sophronie, et d'Olinde, ensemble les amours d'Hermine, de*

---

<sup>39</sup> Bailly 1709-1710, pp. 333-338.

<sup>40</sup> Samoyault-Verlet 1987.

*Clorinde et de Tancredi* [1]. Di questo testo conosciamo oggi soltanto un'edizione datata Parigi 1599, che però nel frontespizio si dichiara “*Seconde Edition, reveuë corrigée et de beaucoup / augmentée par l'Authour*”. Ne doveva esistere quindi una versione precedente e più breve: secondo alcuni, come vedremo più avanti, potrebbe trattarsi proprio del libro letto da Maria de' Medici.

Ad ogni modo, quella del 1599 si presentava anche come edizione illustrata. Sette vignette anonime erano state infatti intercalate al testo: ognuna era ripetuta due volte a distanza di poche pagine, così da avere a disposizione il doppio delle immagini. Si tratta di illustrazioni di una qualità quasi infima, di una semplicità che sfocia spesso in vera e propria trasandatezza e che si soffermano per lo più su episodi che non vennero raffigurati nel ciclo di Fontainebleau, anche se almeno in un caso Dubois mostra di conoscerle e di averne voluto tenere conto. Avremo dunque modo di parlarne e, in qualche caso, anche di soffermarci su di esse.

Antoine de Nervèze ha seguito nel suo romanzo un procedimento comune alle altre “riscritture” dei poemi epici rinascimentali, estrapolando cioè dal flusso della narrazione i singoli episodi di una data vicenda e riassembleandoli in modo da trasformarli in un racconto continuo, racconto romanzesco, in prosa, ricco d'interpolazioni, di aggiunte, di variazioni che, lungi dall'essere percepite come “tradimento” dell'originale, vengono esplicitamente presentate come un naturale ampliamento di ciò che il poeta non aveva voluto – o “potuto” – dire fino in fondo<sup>41</sup>. Avremo modo di dilungarci più oltre su queste riscritture – tassiane e non solo – e sull'importanza che esse hanno nei confronti di molti dipinti di quel periodo. Ci basti per ora sottolineare la presenza di questa fonte, alternativa al testo originale della *Liberata*, che ci permette di seguire nel dettaglio la storia raffigurata da Dubois, una storia *differente* da quella inventata dal Tasso e che evidentemente venne scelta dalla committenza perché ritenuta più *eloquente* dell'originale.

Dobbiamo ancora a Colombe Samoyault-Verlet un'ipotesi ricostruttiva dell'originaria disposizione del ciclo [2], che tiene conto principalmente della descrizione di Bailly nonché delle dimensioni della sala e di quelle dei dipinti, ben segnalate dalla medesima fonte<sup>42</sup>. Bailly descrive il ciclo seguendo un andamento sostanzialmente antiorario che, partendo dall'episodio dell'*Incendio della torre*, percorre a ritroso la storia narrata da Dubois, con l'unica eccezione della scena del *Battesimo* che, chiudendo la vicenda, doveva trovarsi sulla destra dell'*Incendio* e che di conseguenza viene citata per

---

<sup>41</sup> Balsamo 1992, pp. 296-302; Graziani 2003, pp. 207-208.

<sup>42</sup> Bailly 1709-1710, pp. 334-336.

ultima. Tale ricostruzione è senz'altro valida e da tenere presente, in mancanza di documentazione che possa dimostrare il contrario.

### 3. Le avventure di Clorinda (1): l'amazzone innamorata.

Il ciclo doveva aprirsi sulla parete settentrionale della stanza, dove tra le due finestre affacciate sul *Jardin de Diane* avrebbe trovato posto, appunto, la tela con la *Nascita di Clorinda*: se Tasso non svelava le origini della guerriera che alla vigilia della sua morte (canto XII), Antoine de Nervèze le rivelava invece fin dall'inizio (ff. 23v-24v) sposando la medesima logica seguita dal ciclo dipinto, per forza di cose restio a praticare il procedimento del *flash-back*, aprendosi così anch'esso con la nascita dell'eroina. Coerentemente con il metodo seguito da Bailly nella sua descrizione, inoltre, il dipinto è il penultimo ad essere citato, appena prima del *Battesimo*, e dunque doveva essere il primo della serie. Ci troviamo però di fronte però a una delle due tele ancor oggi perdute. Così la descrive Bailly:

«22° - La Naissance de Clorinthe, tenu (*sic*) par une femme à genoux, qui le baise; une autre femme est couchée sur un lit sous un pavillon verd, un soldat est assez proche qui l'admire; figures de 3 pieds et demi; ayant de hauteur 5 pieds 2 pouces sur 4 pieds de large»<sup>43</sup>.

Emmanuelle Brugerolles ha proposto di vedere in un disegno di Ambroise Dubois, conservato presso l'ENSBA (M.1375) e raffigurante una scena di parto [3], uno schizzo preparatorio per il dipinto<sup>44</sup>. Il foglio, di 19,4x19,6 cm, raffigura un ambiente all'antica, il fondale chiuso da una porta timpanata e un architrave sorretto da colonne. In primo piano, su di un letto coperto da un pesante tendaggio, la puerpera esausta (forse svenuta?) è sorretta da due ancelle e aiutata da una terza. A destra, la levatrice – evidentemente la più anziana tra le presenti, col capo inturbantato, coperta da un pesante abito allorché le altre mostrano braccia e seni scoperti – si volge con fare retorico per porgere il neonato a due altre giovani assistenti, che lo contemplan. La scena è abbastanza diversa da quella tramandataci da Bailly: pur tenendo conto che costui descrive soltanto i personaggi principali e gli aspetti più evidenti dei dipinti, salta agli occhi l'assenza di alcuni particolari macroscopici, quali il bacio che la levatrice dà alla piccola Clorinda, oppure la figura del soldato, del tutto assente e che probabilmente svolgeva quel ruolo di “quinta” che vediamo in altre tele della serie – come il *Campo dei Crociati* o *Clorinda davanti ad Aladino* – e in altri dipinti di Dubois, ad esempio quelli del ciclo delle *Etiopiche*. L'ipotesi di Brugerolles

<sup>43</sup> Bailly 1709-1710, p. 335, n. 23°

<sup>44</sup> Brugerolles, in *Dessins français XVI<sup>e</sup> siècle* 1994, pp. 260-262, cat. 84.

è che il disegno rappresenti un primissimo abbozzo del dipinto, che sarebbe stato in seguito elaborato fino a giungere alla forma documentata da Bailly. D'altronde, il testo di de Nervèze non è particolarmente ricco di dettagli riguardo alla nascita dell'eroina e, a differenza di altri episodi che vedremo, poteva senz'altro lasciare spazio a un'elaborazione più libera e, per questo, più lontana all'inizio dal risultato finale che ci è documentato.

L'attribuzione largamente condivisa del foglio al maestro di Anversa rende senz'altro affascinante un suo probabile legame con il dipinto perduto, mentre la sua natura di abbozzo, se ci priva di particolari iconografici risolutivi, non esclude una successiva elaborazione, anche sostanziale, verso l'immagine tramandata dalle fonti. Tuttavia la scena è differente da quella descritta da Bailly e, come avremo modo di vedere discutendo altri cicli, non tutti i disegni sopravvissuti di Ambroise Dubois possono essere ricondotti a dipinti conosciuti, né egli trattò una sola volta i medesimi soggetti. Per il momento, allora, il disegno dell'ENSBA potrà essere messo in relazione al ciclo di Fontainebleau solo in chiave ipotetica.

La storia procedeva sulla parete successiva con le due tele più estese, raffiguranti il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, durante le scaramucce iniziali dell'assedio, e il loro *Incontro presso la fontana*: esse trovavano posto ai lati della porta che immetteva nel Vestibolo della *Galerie de Diane*.

Anche il dipinto del *Combattimento* [4] mostra i segni della riedizione della storia attuata da Nervèze. Il primo scontro tra Tancredi e Clorinda, infatti, avvenuto in campo aperto sotto le mura di Gerusalemme, viene narrato dal Tasso nel corso del III canto e a quel punto il lettore sa già – lo ha letto nel canto precedente – che Tancredi è innamorato della guerriera saracena per averla sorpresa a volto scoperto presso una fonte, ove entrambi si erano recati in cerca di ristoro dopo la rotta delle armate persiane. Nervèze invece fa incontrare subito i due protagonisti sul campo di battaglia, rinviando ad un passo successivo l'episodio della fontana, che assume un'altra funzione nel racconto e che dunque vedremo anche noi più avanti.

Nonostante le dimensioni (1,71x3,49m), la grande tela si concentra sulle figure dei due guerrieri. Tutto intorno si slanciano gli eserciti avversari, tra grida di guerra e squilli di tromba: i Saraceni inturbantati, sotto un vessillo stellato, i Crociati lanciati alla carica dietro la bandiera cremisi che però non cela i molteplici gigli dorati: «*les François sont les premiers qui frayent le chemin aux autres et vont planter leurs bannières contre les*

*murailles*»<sup>45</sup> scrive Nervèze che – come riscontriamo anche nelle altre riscritture contemporanee – dipinge del tutto naturalmente il *normanno* Tancredi – normanno “d’Italia”, poiché nipote di Boemondo di Canosa – come il *francese* Tancredi «*yssu des Ducs de Normandie*», e così anche le sue truppe, tra le migliori dell’armata, trovando legittimazione nello stesso testo italiano, in quel generico appellativo di “popol franco” con cui anche Tasso a volte indica i Crociati.

Il centro della scena è però tutto per il duello tra Tancredi e Clorinda, che si affrontano in perfetto contrappunto: offre il petto Clorinda, il dorso Tancredi e così i rispettivi cavalli impennati. Anche le corazze, i cimieri e i mantelli sgargianti si oppongono e si compensano a vicenda – su toni turchesi, quelli di Clorinda, su sfumature purpuree quelli di Tancredi –. Tuttavia, se gli scudi battono uno contro l’altro, le sciabole portate indietro «*qui cherchent leur accord dans les défauts des armes*», creano una sorta di affilata parentesi ospitante il vero fulcro dell’azione, quel muto incontro di sguardi tra i due, che instaura un inatteso spazio di silenzio e quasi blocca l’azione guerriera, respingendo ai margini le turbe dei combattenti e lascia campo all’imprevisto stupore che coglie i protagonisti, affascinati l’uno dal coraggio dell’altro. L’ambientazione *all’antica* dei personaggi, che lascia visibili i volti sotto gli elmi e non oblitera i tratti femminili del corpo della saracena, scopre le carte solo allo spettatore: in realtà qui Tancredi non sa ancora di avere davanti a sé la bella Clorinda, né costei sa chi sia Tancredi. Tuttavia nelle battaglie che seguiranno, narra de Nervèze, i due inizieranno a cercarsi, per sfidarsi ogni volta, attratti l’uno dal valore dell’altra in un continuo, coraggioso confronto che ha più il sapore rituale del torneo cavalleresco che quello cruento del combattimento reale<sup>46</sup>. E poiché il duello prevede l’esibizione della propria identità – reale o fittizia che sia – «*la preuve reciproque qu’ils ont de leur valeur, leur laissent un secret desir de se cognoistre* ».

È quanto accade nel dipinto successivo [5], anch’esso di ampie dimensioni (1,71x2,72), ove l’incontro tra i due diviene infine reale e finanche “vocale”, riscrivendo ancora una volta lo svolgersi della vicenda originaria.

Narra il Tasso che il giorno in cui i Crociati misero in rotta l’armata di Persia, venuta in soccorso di Antiochia, Tancredi stremato dalla battaglia e arso dalla sete «*trasse ove invitollo al rezzo estivo / cinto di verdi seggi un fonte vivo. // Quivi a lui una donzella / tutta, fuor che la fronte, armata apparse: / era pagana e là venuta anch’essa / per l’istessa cagion di ristorarse*». Il cavaliere crociato resta folgorato dalla sua bellezza e già arde

---

<sup>45</sup> De Nervèze 1599, c. 26r.

<sup>46</sup> Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, 86-87.

d'amore, ma «*Ella d'elmo coprissi, e se non era / ch'altri quivi arrivar, ben l'assaliva. / Partì dal vinto suo la donna altera, ch'è per necessità sol fugitiva*»<sup>47</sup>. È un incontro fulmineo, quello che leggiamo nella *Gerusalemme Liberata*, e i due protagonisti non si scambiano motto, né il sentimento che sboccia è reciproco. Se Tancredi – toccato dalla bellezza di Clorinda – cade in preda all'amore, costei invece ne resta immune, non provando che odio per il nemico – lo attaccherebbe, se uno squadrone di Crociati non sopraggiungesse. Tale resterà il suo atteggiamento fino al tragico epilogo. Per il Tasso, l'amore provato da Tancredi è folle non solo perché rivolto a una pagana, ma anche perché evidentemente privo di possibile reciprocità.

Ma in Nervèze e in Dubois la storia si svolge diversamente. Siamo, come abbiamo visto, già sotto le mura di Gerusalemme: dopo l'ennesima scaramuccia in campo aperto, Tancredi vede il campione saraceno separarsi dai suoi e avventurarsi in un bosco, lo segue per provocarlo a singolar tenzone finalmente a viso aperto. Ma addentrandosi tra gli alberi, egli dapprima trova il cavallo, lasciato al pascolo, e poi si ritrova ai bordi di una fonte, ove «*il entend avec le sourd musmure de la fontaine, une voix qui sembloit sortir de dessous les eaux*». Il cavaliere «*plus esmeu de ceste armonie, que de la rumeur des trompettes*» prosegue il cammino e infine «*apperçoyt cest beau Chef de guerre, couché sur l'herbe, ayant osté son armet pour soulager sa teste, et mis ses blonds cheveux en liberté, qui voletoient au gré des Zephirs [...] Il la prend plustost pur quelque Nynphe ou Déesse, que pour celle qu'il avoit combattuë*»<sup>48</sup>. È un frangente quasi ai limiti della comicità quello che segue, con un Tancredi sbalordito e incredulo nel vedere una donna così bella celarsi nelle armi del suo acerrimo avversario, affascinato e al tempo stesso intimidito, così da non riuscire a decidersi a parlare. Infine – timoroso di far torto «*a l'humeur des François*»! – lascia le proprie armi «*et d'une discrète hardiesse, aborde ceste fille de Mars*»<sup>49</sup>.

S'ingaggia allora tra i due un dialogo che i toni cortesi e manierati trasformano ben presto in schermaglia amorosa poiché anche Clorinda, a sua volta, non resta immune al fascino e alla cortesia del normanno. E i due sarebbero giunti a giurarsi amore eterno, scrive de Nervèze, se un clangore d'armi e squilli di tromba non fosse sopraggiunto a interromperli: i rispettivi squadroni, che li stavano cercando, si sono incontrati fuori dal bosco e stanno per scontrarsi. È quel che vediamo in secondo piano nel dipinto di Dubois, dove due schiere di cavalieri si lanciano l'una contro l'altra al suono della carica. Ma la guerra resta, appunto, sullo sfondo, mentre una fitta boscaglia chiude quasi per intero

---

<sup>47</sup> Tasso, I, 46-48.

<sup>48</sup> De Nervèze 1599, cc. 28r e ss.

<sup>49</sup> *Ibidem*, come per le due citazioni che seguono.

l'orizzonte, allontanando i protagonisti dal frastuono della battaglia e lasciando loro un angusto – e dunque tanto più intimo – spazio di proscenio stretto tra la verzura e il bacino della fontana.

La ripresa del testo è pressoché letterale: più indietro, il cavallo che Clorinda ha lasciato al pascolo; tra due alberi il destriero di Tancredi, che egli pure ha lasciato ai bordi della fontana. Il cavaliere, in piedi, parla accompagnandosi con gesti retorici delle mani: «*Belle Guerriere, ie viens livrer à vos beaux yeux ce que vos mains n'ont peu si bien surmonter en guerre [...] et blasmez hardiement vos armes, qui couvrans vostre beauté, et descouvrans vostre courage ont plustost retardé qu'avancé le bien que vous voulez ascheter à mes despens, à vostre reputation*». Clorinda distesa a terra, appoggiata sulle proprie armi accatastate presso la fonte, affascinante per i fluenti capelli biondi sciolti sulle spalle, per il candore della pelle, ascolta assorta e quasi sognante. Risponderà: «*Vous n'estes pas moins recommandé de courtoisie, que vostre generosité vous rend recommandable [...]*». È il momento dell'idillio, dai toni quasi “campestri”, è il momento della parentesi “pastorale” della storia secondo una tradizione a quell'epoca assolutamente canonizzata: pastorale dai toni cortesi e inevitabilmente aristocratici. In Nervèze la schermaglia amorosa assume tutti quei caratteri d'eloquenza elegante e manierata che ritroviamo in qualsiasi romanzo d'amore e d'avventura di quegli anni e che dovevano rendere quelle storie presenti e perfettamente intelleggibili al pubblico patrizio che le leggeva. Così Tancredi e Clorinda si scambiano cerimoniose formule di cortesia ricamando un dialogo tutto intessuto di argomentazioni fiorite e forgiate come eleganti *arabesques* verbali. Nella raffigurazione orchestrata da Dubois, l'episodio è tenuto sospeso dallo sguardo sognante di Clorinda: ma qualcosa di drammatico già incombe: ma i due destrieri, che osservano la scena e al tempo stesso osservano l'eventuale spettatore, sono i soli in grado di presagire l'esito tragico di quell'incontro.

La realtà letteraria del tardo Cinquecento e la pratica sociale di una scrittura che si vuole opera quasi d'orefice e cesellatore tornano prepotentemente nel corso della storia – ad esempio nel fitto scambio di missive tra Tancredi e l'infelice Erminia – e in particolare negli episodi narrati nel dipinto successivo, con cui il ciclo trascorreva sulla parete meridionale. Qui si trovavano altre due tele di estese dimensioni, che riportano la scena sotto le mura di Gerusalemme e di fronte ad orizzonti più ampi.

Il quarto dipinto della serie [6] viene tradizionalmente intitolato *Tancredi nel campo dei Crociati*, poiché la scena è in effetti vista dall'interno dell'accampamento e così lo legge anche Bailly:



«19° - Tancredi dans un camp, tenant une pique à la main, proche d'un pavillon verd, et dans le lointain plusieurs soldat près d'une ville; figures de 4 pieds; ayant d'hauteur 5 pieds 2 pouces sur 6 pieds 10 pouces de large»<sup>50</sup>

In effetti sulla destra, in primissimo piano, appare un gruppo di militi accanto alle tende: introduce il riguardante come su di un proscenio, complici le dimensioni quasi al naturale dei personaggi. Il soldato di spalle con la picca però non è Tancredi, di cui non porta la tenuta purpurea che abbiamo visto negli altri dipinti: in un ciclo come questo – lo stesso accade nella serie delle *Etiopiche* – l'abbigliamento dei protagonisti tende ad essere normalmente standardizzato e appare con minime varianti nei diversi dipinti, al fine di poterli sempre riconoscere immediatamente. A sinistra infatti, ma già in secondo piano, un cavaliere conferisce con un fante: è piuttosto costui Tancredi; sebbene – a differenza dei quadri precedenti – egli indossa ora un mantello turchese e monta un cavallo chiaro, possiamo affermare che si tratti proprio del principe normanno poiché è ancora lui che compare in terzo piano – ma bene al centro della tela – nell'episodio che narra il seguito della storia e sgancia il dipinto da una generica raffigurazione di un campo militare. Qui il cavaliere è sotto le mura di Gerusalemme e cerca di trattenere il cavallo impennato. Da una torre qualcuno scaglia verso di lui una freccia mentre poco più in là, sugli spalti, un soldato viene scaraventato in basso da un altro milite. Si narra qui quanto leggiamo alle cc. 36v-37r del libro di Nervèze. Tancredi ha inviato a Clorinda una lettera – è la scena in secondo piano: il cavaliere la tiene nella mano destra – nella quale dichiara alla donna il proprio sentimento e la propria devozione (f.35). Quindi cavalca sotto le mura di Gerusalemme «*et ses yeux escheloient les murailles et couroient vagabonds comme ses pensées, cherchans ceux qui maistrisoient sa vie*», quando una freccia cade a pochi passi da lui: è Clorinda stessa che l'ha lanciata, avvolgendole attorno una missiva scritta a sua volta in risposta al messaggio dell'amato (f.36). Ma in quel frangente anche una guardia saracena avvista Tancredi e colpisce il suo cavallo: Clorinda allora, come se l'affronto fosse stato rivolto a lei stessa, si scaglia sull'ignaro soldato, l'uccide e lo scaraventa giù dalle mura, «*ce qu'ayant veu le Prince, il se retire avec ce tesmoignage de l'amour de son amante*»<sup>51</sup>.

Si tratta di uno dei passi forse più lontani dall'epopea tassiana e più aderenti invece allo spirito cortese e cavalleresco che popola buona parte dei romanzi pubblicati in quegli anni: il testo stesso delle lettere che, da una parte all'altra del fronte, Tancredi e Clorinda si scambiano può essere portato ad esempio di retorica epistolare dell'epoca. Qui l'epica trascolora davvero in quello che – tre secoli più tardi – avremmo chiamato senz'altro un

---

<sup>50</sup> Bailly 1709-1710, p. 334.

<sup>51</sup> De Nervèze 1599, c.37r.

“romanzo di cappa e spada”, con episodi che non sarebbero dispiaciuti ad Alexandre Dumas e ai suoi lettori.

#### 4. Le avventure di Clorinda (2): condottieri a confronto.

Il dipinto successivo ci riporta in piena battaglia, mostrando l’assalto a Gerusalemme condotto dai Crociati con l’ausilio della torre ossidionale [7]: questa appare all’estremità destra del quadro, in avvicinamento alle mura. Al centro della scena, un drappello di cavalleria cerca di forzare la porta della città, dalla quale escono ad opporsi i difensori. In primo piano, un milite si precipita fuori dalla tenda, mentre i comandanti crociati si lanciano all’assalto. Si è soliti riconoscere Goffredo di Buglione nel personaggio abbigliato di verde e rivolto verso lo spettatore, con il bastone di comando in mano, mentre il cavaliere alla sua destra sarebbe Tancredi, come crede anche Bailly:

«18° - Tancrede sur un cheval blanc, ayant le sabre à la main et le casque en teste, accompagné de plusieurs soldats qui donnent l’assaut à la ville de Jerusalem; dans le lointain paraissent des soldats qui se battent sur un pont; figures d’environ 3 pieds et demi; ayant d’hauter 5 pieds 2 pouces sur 6 pieds 8 pouces de large»<sup>52</sup>

In realtà questo personaggio a cavallo non corrisponde all’iconografia del protagonista riscontrabile negli altri dipinti: differente il volto come le vesti, in particolare l’armatura turchese, che non contempla la corazza con gli spillacci dalle forme leonine né l’elmo dorato a larga visiera e alto cimiero piumato. Inoltre il testo di de Nervèze narra di come a Tancredi fosse affidato proprio il comando della torre ossidionale: «*Tancrede, qui a la charge, et conduite d’une machine, faite industrieusement en forme d’une tour, la faict rouller au pied de la mouraille, sur laquelle il voit à plain, et estans de hors il semble commander dans la ville*»<sup>53</sup>. E in effetti tra i militi in cima alla torre ne appare uno che sembra intento a comandare gli altri piuttosto che a scagliare frecce sui nemici. Tra questi ultimi vi è anche Clorinda, che combatte attenta a non colpire l’amato, ma ella «*ayant aux yeux la trousse de Cupidon, et en la main celle de Mars*» lancia tuttavia frecce letali per molti capi crociati: la settima che scaglia trafiggerà Goffredo stesso, che dovrà essere portato via dal campo di battaglia, determinando il fallimento dell’assalto.

Le numerose vittime di Clorinda sono le protagoniste della vignetta inserita nell’edizione 1599, proprio nella pagina dove si legge il passo che abbiamo appena citato. Il primo piano è tutto occupato dai loro corpi, colpiti dalla guerriera che se ne sta sull’alto

---

<sup>52</sup> Bailly 1709-1710, p. 334.

<sup>53</sup> De Nervèze 1599, cc. 67r-68v, come anche per le citazioni seguenti.

delle mura di Gerusalemme. In secondo piano, i cavalieri saraceni difendono il ponte levatoio dall'assalto dei Crociati. Non compare la torre ossidionale e l'illustrazione è tutta concentrata sulla devastante azione della saracena.

Nel passaggio dell'assalto alla città, de Nervèze compendia episodi differenti che il Tasso aveva disseminato nel corso del canto XI. Ma è proprio la figura di Goffredo che diviene anche qui centrale, come anche nel dipinto. Questo infatti non narra semplicemente l'attacco, né il ruolo dei due amanti nella battaglia, che è lasciato volutamente sullo sfondo. Appare piuttosto concentrato sulla figura del condottiero crociato, che il testo di Nervèze sottolinea: «*Le Duc Godefroy, de qui le courage veut aller au peril avec les autres, change sa qualité de general avec celle d'un particulier, et à l'instance de sa generosité se démet du tiltre de Capitanine, pour prendre le nom d'un simple soldat: il est parmy les siens, et sont tous compaignon du danger*». È Goffredo e non Tancredi il vero protagonista dell'episodio: seguendo da presso il testo, Dubois lo raffigura tra i suoi ufficiali, lanciato alla carica; è questa scena che desta lo stupore del soldato all'angolo destro, il quale scostando la tenda scopre assieme allo spettatore il proprio generale che va a lanciarsi nella mischia.

Un'immagine di questo tipo era tutt'altro che sconosciuta al pubblico dell'epoca e anzi doveva richiamare alla mente altre immagini assai più comuni: quelle delle innumerevoli battaglie combattute – e vinte – da Enrico IV stesso, come ce ne erano nella stessa residenza bellifontana, nella *Galerie de Diane* adiacente al *Cabinet de Clorinde*, ove costituivano la sezione centrale di quell'immenso apparato decorativo. Quelle scene con il re in battaglia, coraggiosamente alla testa dei suoi uomini anche nel mezzo della mischia, erano destinate a perpetuare l'idea di un sovrano vittorioso perché impavido e solidale con i propri uomini, e vennero riprodotte più o meno fedelmente in numerose sale o gallerie della nobiltà più vicina alla Corona: anche nei pochi – e ben più piccoli – esemplari giunti sino a noi, come quelli oggi conservati a Pau o a Versailles, Enrico IV sfida ineluttabilmente le schiere nemiche. L'attenzione di chi guardava il ciclo di Clorinda era allora volutamente distratta dalla storia principale per potersi arrestare momentaneamente sulla figura di quel condottiero del passato che doveva richiamare l'immagine del condottiero vivente.

Un personaggio ben diverso, tutti lo avrebbero notato, da quello messo in scena nell'episodio successivo, cioè il re di Gerusalemme Aladino. Con costui il ciclo si spostava sulla parete del caminetto, dove tre scene di minori dimensioni si susseguivano una dopo

l'altra – quasi a sincopare il ritmo fino ad allora ora ben più pausato della storia – per narrare *in crescendo* l'epilogo della vicenda.

Nella prima tela, si è soliti vedere *Clorinda e Argante al cospetto di Aladino* [8]. Il vecchio re, riconoscibile grazie all'elmo cinto dalla corona, su di una sorta di podio circolare ascolta Clorinda, che ha proposto il proprio piano: incendiare nottetempo la torre, che tanto pericolo costituisce per le difese della città. Il dipinto è diviso in due metà contrapposte, a sinistra – in un'atmosfera più ombrosa – la folla degli ufficiali, che si accalcano accanto al sovrano, in discussione tra loro, mentre a destra la figura della bella guerriera troneggia da sola, sullo sfondo di una Gerusalemme al crepuscolo. Tra di esse, la linea scura e netta della parete su cui campeggia Aladino ed il violento colpo di luce della veste gialla del personaggio che, al centro del dipinto, tiene in mano la granata sferica che servirà all'assalto. Si ritiene generalmente che costui sia Argante, che tanto nel testo tassiano quanto in quello di de Nervèze insiste per accompagnare Clorinda.

Tuttavia la figura dipinta da Dubois non mostra le caratteristiche militari di tutti gli altri personaggi: l'uomo non è abbigliato con la corta tunica e con la corazza all'antica, non porta l'elmo ma un turbante e non cinge la spada. Egli è da identificare piuttosto con il mago Ismeno, che con le sue arti magiche fornisce i proiettili incendiari, mentre Argante è il milite dall'elmo piumato che chiude il dipinto a sinistra: nella tela seguente, che raffigura l'assalto alla torre [10], egli compare accanto a Clorinda con la medesima fisionomia, mentre nella nostra scena egli torna compare anche sullo sfondo, dove i gerosolimitani salutano Clorinda e i suoi in procinto di uscire dalle porte della città. È al fianco di Aladino che stringe la donna in un abbraccio, mentre l'eunuco Arsete – che presagisce il tragico destino della sua principessa – sta silente a braccia conserte e le ancelle piangono la partenza dell'eroina. Argante d'altronde non ha, nel romanzo di Nervèze, quel profondo ruolo di alter-ego *in negativo* di Tancredi che Tasso gli attribuisce nel poema, e che la critica ha evidenziato come essenziale non solo allo svolgimento della storia, ma anche allo stesso sviluppo poetico della figura del cavaliere normanno<sup>54</sup>. Nel romanzo francese è la sola Clorinda a proporre la sortita notturna, senza essersi preventivamente confidata con il circasso, che si limita ad unirsi a lei: ed è sulla sola Clorinda che si concentrano le preoccupazioni dei difensori di Gerusalemme.

Argante insomma svolge un ruolo irrilevante nell'episodio narrato come anche nella scena dipinta. Vero protagonista di entrambi, accanto a Clorinda, è il re Aladino, che nel romanzo vive un profondo momento di dubbio: se la torre ossidionale costituisce un

---

<sup>54</sup> Chiappelli 1981; Zatti 1996, pp. 130-134.

pericolo formidabile da eliminare ad ogni costo, egli non vuole però rischiare la vita della valorosa Clorinda, a cui egli ha affidato senz'altro il ruolo di guida delle truppe saracene: «*A ceste remonstrance le roy fut esmeu, et les mouvements varioient ses pensées, il ne sçait s'il doit approuver ceste entreprise, pour le bien qui en peut reüssir, ou la reprobuer pour le mal evident que doit encourir l'entreprenante*»<sup>55</sup>. Nervèze si dilunga assai nell'evocazione delle incertezze di Aladino, centellinando l'altalenante andirivieni dei suoi pensieri, ma è questo trascorrere di sentimenti contrastanti che Dubois sintetizza nella figura del sovrano, colto in dubbioso atteggiamento, con la testa appoggiata sulla mano sinistra, con il volto segnato da profonda preoccupazione: infine «*ces difficultez cesserent, et Aladin triste et ioyeux tout ensemble, autorise son depart se son consentement, et l'accompagne de ses voeux*».

È l'immagine incerta e arrovellata di questo sovrano che viene messa in scena sulla tela, in chiasmo con quella limpida e serena della bella guerriera che si accinge a sfidare la propria sorte. Dopo Goffredo di Buglione, coraggioso nel lanciarsi all'assalto, un'altra figura regale appare sul proscenio: ma si tratta in questo caso di un sovrano che dapprima tentenna e che in definitiva resta in secondo piano, avendo affidato ad altri le sorti della propria città. Quel che ne risalta è una volta di più l'immagine intrepida di Clorinda, colta nella luminosa accettazione del proprio destino guerriero. Immagine dai tratti ben marcati se rammentiamo – e chi conosceva il testo non poteva non notarlo – che anche l'intrepido assalto del Buglione si era dovuto arrestare di fronte alle frecce della bella saracena. In entrambi i casi – più sottile il primo, più esplicito il secondo – ci si trovava di fronte ad una figura maschile costretta a soccombere davanti all'eroismo femminile.

### **5. Le avventure di Clorinda (3): l'eroina e la martire.**

L'impresa eroica di Clorinda si compie nel dipinto successivo, l'altra tela del ciclo andata perduta, ma della quale possiamo farci un'idea assai precisa grazie all'esistenza di ben due copie, entrambe ritrovate da Sylvie Béguin al tempo dei suoi pionieristici studi su Dubois. Una di esse è conservata oggi in collezione privata presso il castello di Neuville, a Gambais nelle Yvelines<sup>56</sup>, mentre l'altra [10] è entrata nelle collezioni del Museo Wuyts-Van Campen en Baron Caroly di Lier, in Belgio<sup>57</sup>. La tela di Neuville potrebbe addirittura

---

<sup>55</sup> De Nervèze 1599, 693-71v.

<sup>56</sup> Béguin 1979, pp. 232-233.

<sup>57</sup> Wirth, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, 85

essere l'originale, sebbene assai deturpato e manomesso<sup>58</sup>. Ad ogni modo, il soggetto corrisponde a quanto descritto da Bailly:

«16° - Argande et Corinthe (*sic*) armez, tenant une grenade d'une main, et un sabre nud de l'autre, devant une tour assiégée, et des soldats en haut qui tirent des flèches et d'autres qui se battent; figures d'environ 3 pieds et demi, ayant de hauteur 6 pieds 10 pouces sur 4 pieds 8 pouces de large»<sup>59</sup>

Descrizione che riecheggia le parole stesse di de Nervèze: «*Ainsi elle s'en va droict à la Tour, le fer en une main, et le feu en l'autre, et forçant les corps de gardes qu'elle trouva en son chemin, aborde ceste grande Machine, où elle fait iouer ses instruments artificiels que l'enchanteur Ismen luy avoit baillez: l'on vit en un moment le feu monter du pied de la Tour sur son sommet...*»<sup>60</sup>, seguita alla lettera da Dubois, che raffigura Clorinda in primo piano, imponente nell'atto di travolgere i nemici, la scimitarra nella destra, la granata incendiaria nella sinistra. Soltanto dietro di lei avanza anche Argante, mentre in secondo piano si assalta la torre che, invano difesa dai crociati, finisce per bruciare.

Anche il formato in verticale segnalato da Bailly – l'unico tra gli otto dipinti – si ritrova nelle due copie conosciute: ciò ha indotto a ipotizzare che la tela con l'*Assalto* fosse collocata sul caminetto della sala<sup>61</sup>. L'ipotesi è tanto più credibile se notiamo come il tema del dipinto – l'incendio della torre ossidionale – abbia a che fare con il fuoco e che spesso tali soggetti erano riservati alle cappe dei focolari: lo dimostra nello stesso castello di Fontainebleau quanto avviene nel ciclo delle *Etiopiche*, dove sul caminetto venne collocata la scena del sacrificio offerto da Teagene, in cui il giovane è raffigurato nell'atto di accendere il fuoco sull'altare. E c'è da notare come, sia nel caso delle *Etiopiche* che nel caso del *Ciclo di Clorinda*, Bailly incominci la sua descrizione proprio da questi due dipinti: data la funzione nodale normalmente svolta dalla decorazione dei caminetti, non stupirebbe che egli fosse portato del tutto naturalmente a cominciare l'inventario proprio da quel punto, il che spiegherebbe come mai – ed è evidente proprio nel caso del nostro ciclo – non seguisse né l'ordine logico della narrazione (iniziando dalla scena della *Nascita*) né totalmente quello inverso, tralasciando in maniera altrimenti inspiegabile la scena del *Battesimo* che doveva trovarsi proprio tra la porta e il caminetto.

Ma la scena dell'*Assalto* mostra di più di quello che Bailly stesso racconta. Oltre al combattimento con le guardie e all'incendio della torre, vi è un terzo episodio che viene

---

<sup>58</sup> Béguin 1979, pp. 232-233.

<sup>59</sup> Bailly 1709-1710, p. 334.

<sup>60</sup> De Nervèze 1599, 84v-85v.

<sup>61</sup> Samoyault-Verlet 1987.

raffigurato sullo sfondo, dove due guerrieri si scontrano in singolar tenzone: è il duello notturno fra Tancredi e Clorinda.

Sopraggiunto a difendere la torre, il principe normanno individua il capo degli assalitori e lo insegue fino a isolarlo fuori dalle mura, mentre gli altri sono riusciti a rifugiarsi in Gerusalemme. I due non si riconoscono né rivelano il proprio nome. Nel testo tassiano Clorinda sapeva bene contro chi era chiamata a battersi: ma ella nulla provava nei confronti di Tancredi e così, alla richiesta del cavaliere di palesare il proprio nome, dimentica di non recare le abituali insegne araldiche, rispondeva con un aggressivo gioco di parole «*indarno chiedi / quel c'ho per uso di non far palese. / Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi / un dì quei due che la gran torre accese*»<sup>62</sup>. Nel romanzo di Nervèze, la tragica fatalità che porterà allo scontro tra i due innamorati raggiunge livelli quasi parossistici e ai limiti della verosimiglianza: se Tancredi non può riconoscere Clorinda, armata diversamente dal solito, nulla ci dice perché Clorinda non possa riconoscere il suo amato, nonostante essa stessa alluda prima di morire ad un fatale scambio di armi. Ad ogni modo Ambroise Dubois si è preoccupato di raffigurare anche questo episodio, cruciale quanto trascurato da pittori e illustratori.

Nel panorama dell'ampia fortuna figurativa di questa storia, l'uccisione di Clorinda non ha mai goduto di particolare popolarità. Se il duello durante la battaglia sotto le mura di Gerusalemme recava l'idea romantica della donna guerriera che appare sfolgorante nel clangore delle armi, al cospetto basito del proprio amante, il duello notturno conta rarissime raffigurazioni. Vedremo, in un prossimo paragrafo, che il disegno di Laurent de La Hyre normalmente interpretato come *Combattimento di Tancredi e Clorinda*<sup>63</sup>, potrebbe essere interpretato diversamente. In ambito italiano invece possiamo ricordare quella, pressoché contemporanea ai nostri dipinti, abbozzata da Antonio Maria Viani per un ciclo – forse mai realizzato – commissionato da Vincenzo Gonzaga per la propria residenza di Goito<sup>64</sup>, oppure quello – assai più tardo, siamo ormai nel 1734 – inserito da Carl van Loo nel *Gabinetto del Pregadio* del Palazzo Reale di Torino. Puramente evocativo quest'ultimo (Clorinda non porta nemmeno l'elmo che ne copra il volto!) quanto puntuale il primo, dove i due cavalieri vestono pesanti armature cinquecentesche che li rendono pressoché indistinguibili. Antonio Maria Viani non ha poi esitato a raffigurare l'istante in cui Tancredi trafigge a morte Clorinda, colpendola in pieno petto: «*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve*» scrive Tasso (XII,

---

<sup>62</sup> Tasso, XII, 61.

<sup>63</sup> Clark 1993, cfr. par.

<sup>64</sup> *Segni dell'Arte* 1997, p. 391.

64), e poco dopo «*Segue egli la vittoria e la trafitta / vergine minacciando incalza e preme*» (XII, 65), in un disegno che amplifica il narrato tassiano con un sapiente luminismo che concentra le ombre sui due personaggi: lo scuro affondo di Tancredi si disegna così sulla violenta luce che rivela solo il fianco destro di Clorinda, mentre il resto del corpo si vela di una profonda ombreggiatura concava, che s'incurva scendendo dalla punta della spada levata in alto alle gambe contratte, come respinta indietro dal gesto violento del cavaliere.

Forse perché il pubblico percepiva assai vivamente quell'ambiguità tra lotta e incontro d'amore con cui il lessico tassiano intesseva la trama dell'episodio, ambiguità ardua da rendere pittoricamente<sup>65</sup>, con il costante rischio di palesare troppo apertamente quelle che nel testo non erano che baluginanti allusioni, committenti e pittori evitarono di soffermarsi su quei versi. Anche Ambroise Dubois non concede che un breve spazio nella scura lontananza della scena al duello dei due amanti, lasciando il primo piano all'eroismo della sortita notturna di Clorinda, che svetta sul proscenio del dipinto.

Ma una tale scelta risulta anche dalla volontà di amplificare e dare ben altra dignità pittorica alla soluzione che già l'anonimo autore delle illustrazioni del romanzo aveva escogitato. La vignetta che appare a pagina 103 [9] mostra infatti la medesima sequenza di episodi, nel medesimo ordine spaziale. Soprattutto però vi troviamo Clorinda che, in primo piano, si dirige alla torre, seguita dai compagni, tenendo nella mano destra la sciabola, nella sinistra una torcia, con la quale appicca il fuoco alla torre. Come accadeva per la scena delle frecce scagliate sugli ufficiali Crociati – e come accade per tutte le altre vignette – anche in questo caso l'immagine è collocata in modo che il testo del romanzo vi compaia a vera e propria didascalia, così che l'uno diventa illustrazione dell'altra e viceversa. Nei modi palesemente scadenti propri alla serie illustrativa del romanzo di de Nervèze, l'idea dell'eroina in primo piano è però una trovata energica e significativa. In secondo piano, Argante riesce a guadagnare le porte di Gerusalemme, ma sulla destra Tancredi sta già battezzando l'amata moribonda: se con la sinistra versa l'acqua dall'elmo, con la destra brandisce ancora la spada che ha colpito la donna. L'anonimo illustratore non ha raffigurato il duello, al quale d'altro canto de Nervèze stesso non dà affatto ampio spazio, tuttavia è interessante vedere come nel concepire il proprio dipinto, Dubois abbia voluto in questo caso prendere spunto dalla vignetta, nella distribuzione degli episodi ma soprattutto nel risalto dato alla figura di Clorinda lanciata all'attacco. È la donna guerriera che trascina i compagni d'armi in un'impresa tanto arrischiata quanto vincente, e nella

---

<sup>65</sup> Careri 2005, pp. 113-142.



notte che tutto avvolge la sua figura impavida e tuttavia femminile finisce per risaltare pressoché solitaria, unica protagonista della scena e dunque, pur nel concitato frangente, quasi “iconica”.

L’accelerazione indotta al ciclo sulla parete del caminetto si arresta e si stempera nell’ultimo dipinto, al quale il combattimento celato dietro l’*Incendio della Torre* faceva da necessario preludio: il *Battesimo di Clorinda*.

Di formato pressoché quadrato, oggi, la tela con il *Battesimo* [11] è stata in realtà ampliata in altezza, evidentemente dopo lo smantellamento del *Cabinet*, per poter essere adattata ad un’altra cornice decorativa. Mostrava in origine la forma rettangolare comune agli altri dipinti sulle pareti. Se la ricostruzione proposta dalla Samoyault-Verlet corrisponde al vero, essa si trovava tra il caminetto e la porta che dalla sala immetteva nell’adiacente *Grand Cabinet de la Reine*. Era dunque destinata ad essere vista da chi lasciava il *Cabinet de Clorinde* per recarsi all’interno dell’appartamento della regina: era l’ultima immagine, che doveva restare impressa nella memoria del visitatore.

L’episodio del *Battesimo* rappresenta senz’altro l’apice della storia narrata dal Tasso e il crinale che segna profondamente la vicenda di Tancredi, destinata a chiudersi soltanto con il sanguinoso duello finale con Argante. Anche nel libro di de Nervèze l’episodio era nodale, tanto più che nel romanzo francese, in cui il sentimento amoroso dei due protagonisti è reciproco, il *topos* classico dell’amante che uccide la propria amata assumeva plastica evidenza. De Nervèze non spendeva troppe parole sul frangente dello scontro e della ferita mortale – vero, intensissimo cuore della narrazione tassiana – mentre ampliava a dismisura il momento del battesimo e dell’estremo saluto tra i due. E se in Tasso il protagonista era in fondo Tancredi, costretto a veder morire di propria mano la donna che amava, in de Nervèze la protagonista è piuttosto Clorinda che per prima riconosce l’amato e gli rivolge lunghissime, accorate, retoriche parole di commiato.

Come ha giustamente sottolineato Vincent Droguet<sup>66</sup>, la figura della Clorinda moribonda funziona in perfetto contrappunto con quella di Clorinda alla fontana. Esse apparivano d’altronde su una delle diagonali della stanza, agli angoli opposti e in opposto orientamento: ma la postura dell’eroina resta pressoché sovrapponibile. Muta la sua gestualità: dove il capo poggiato languidamente sul gomito e la mano a indicare la polla d’acqua narravano il momento del riposo amoroso ai bordi della fontana e lo sgorgare di un nuovo sentimento, qui invece il braccio destro ritorto e rilasciato lungo il fianco dice chiaramente la morte imminente, e il braccio sinistro in devoto atteggiamento sul petto

---

<sup>66</sup> Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, p. 92.

dichiara l'avvenuta conversione dell'eroina. Tancredi tiene su di lei l'elmo che ha riempito d'acqua poco lontano (lo vediamo in secondo piano): pesante, quasi lo sbilancia. Giunge di corsa, la sciarpa bianca lievitante nell'aria. Ma Clorinda – di cui ora appaiono più in evidenza le forme femminili, i capelli fluenti sotto il casco, i seni sotto la corazza – è già in dialogo col Cielo, a cui rivolge gli occhi riversi nello sguardo dell'estasi<sup>67</sup>, sussurrando appena la lunga preghiera che de Nervèze poneva sulle sue labbra. La tela di Dubois sintetizza dunque le lunghe pagine del romanzo fermandole in un prolungato attimo che, prima ancora che *raffigurare*, deve *narrare* l'eroico commiato della guerriera: eroico perché improntato a quei sentimenti di fede, generosità, amore, che dovevano caratterizzare fino in fondo il personaggio cavalleresco. Prima di chiudere per sempre gli occhi, infatti, Clorinda, non solo chiede il battesimo e invoca il Dio cristiano affinché l'accolga in Paradiso, ma affida a Tancredi tanto il caro Arsete quanto le fanciulle del suo seguito, preoccupandosi del loro destino qualora i crociati conquistino la città. E infine rassicura il cavaliere dell'amore ch'ella gli porta, indiviso e non scalfito dal tragico evento che li ha visti protagonisti, lo conforta, lo esorta a non abbandonarsi al dolore, promettendogli un futuro, certo e felice ricongiungimento in Cielo. Cristiana, buona principessa, amante senza pecca: così muore Clorinda.

## 6. La peculiare scelta narrativa all'opera nel *Cabinet de Clorinde*

L'episodio del battesimo chiudeva dunque il ciclo. Una scelta coerente, si dirà, essendo Clorinda la protagonista della storia. Scelta tuttavia non scontata, poiché Clorinda ha pure, in Tasso e anche in de Nervèze, una sorta di “vita oltre la morte”, che si nutre del dolore di Tancredi e degli inganni stregoneschi di Ismeno. Molti cicli successivi, di norma italiani, non esitano a raffigurare anche episodi ulteriori, quali l'erezione della sua tomba, l'avventura di Tancredi nella foresta incantata – ove il cavaliere non riesce a spezzare l'incantesimo, perché reso impotente dall'apparizione del fantasma dell'amata – e infine il suo duello all'ultimo sangue con Argante, episodio in cui Clorinda è presente in forma *virtuale* perché causa profonda, ragione non detta della fatale avversione che il normanno e il circasso provano reciprocamente, essendo l'uno *alter ego* dell'altro, figli entrambi della scissione – che volutamente operò il Tasso – dell'ambigua identità del Tancredi d'Altavilla storicamente documentato<sup>68</sup>, quindi entrambi, in forme diverse, innamorati dell'eroina

---

<sup>67</sup> Careri 2005, p. 138.

<sup>68</sup> Su tale argomento si veda l'intenso saggio di Chiappelli 1981.

saracena. Vi sono anche casi – come vedremo a breve – di raffigurazioni del compianto di Tancredi sulla tomba di Clorinda e finanche sul suo corpo ormai privo di vita.

Il romanzo stesso di de Nervèze si dilungava ben oltre la morte della guerriera: se tralasciava volutamente il tema della foresta incantata, nondimeno si dilungava sul dolore di Tancredi e narrava con dovizia di dettagli il duello con Argante e la conquista di Gerusalemme da parte dei Crociati. Il testo francese era più articolato della sua riduzione pittorica anche da un punto di vista tematico poiché, ad esempio, dava ampio spazio alla parallela storia di Erminia, la principessa di Damasco segretamente innamorata di Tancredi. Se in Tasso il triangolo Erminia-Tancredi-Clorinda assumeva i toni melanconici di un irrisolto inseguirsi di sentimenti negati, in de Nervèze una tale situazione non poteva che prendere le forme del melodramma a tratti grottesco, in cui Erminia diviene personaggio totalmente votato allo scacco. In un contesto come quello riscritto da de Nervèze, in cui Tancredi e Clorinda sono uniti da un amore reciproco e fedele, non vi è spazio per alcuna alternativa, ed Erminia diventa così un imbarazzante “terzo incomodo”, che scatena la gelosia della saracena, tenta inutilmente di ottenere l’amore di Tancredi – il quale risponde costantemente fermandosi ai limiti di una *honnête courtoisie* – infine esce di scena, furibonda, quando si accorge che nemmeno l’avergli salvato la vita induce il cavaliere ad un qualche sentimento nei suoi confronti.

Di tutto questo non vi è traccia nel ciclo dipinto da Ambroise Dubois, che resta concentrato sulla coppia dei protagonisti e ancor di più *sulla* protagonista, cioè su Clorinda, tralasciando sia gli altri eventuali personaggi sia gli episodi che seguono la sua morte, anche se direttamente riferiti al suo personaggio. La scelta è simile a quella operata dall’anonimo illustratore del libro, che concentra su Clorinda ben sei delle sette vignette, ma tende ad essere ancora più esclusiva. Se infatti nell’apparato illustrativo due incisioni erano dedicate al compianto di Tancredi – sul corpo senza vita dell’amata e sul suo sepolcro – a Fontainebleau ci si arresta, rigorosamente, al momento del *Battesimo*.

È evidente che ci si trova qui di fronte ad una scelta tematica ben precisa, scelta tra l’altro duplice, poiché prima di agire sulla fonte letteraria, estrapolandone solo alcuni episodi, ha operato sulla elezione stessa della fonte, laddove le possibilità erano molteplici. In altre parole: pittore e committente non solo hanno distillato la narrazione di de Nervèze, ma avevano precedentemente scelto il suo romanzo tra altri pure possibili, preferendolo finanche alla redazione originaria della *Liberata*, per delle ragioni che cercheremo qui di chiarire.

## 7. Traduzioni e “riscritture”

Quando Pierre Matthieu ci racconta delle prime letture francesi di Maria de' Medici, ricordando che il libro capitato subito tra le mani della regina era stato *Clorinde, ou l'amante touée par son amant*, ci dà due indicazioni importanti. La prima, rispetto alla quale la citazione viene spesso ripetuta, riguarda la diffusione dei temi tassiani in Francia, mentre la seconda può dirci qualcosa riguardo alle ragioni che governarono la realizzazione di un ciclo come quello di Fontainebleau.

Nel momento in cui Maria diventa regina di Francia, Tasso è già molto famoso oltralpe. Il suo poema vi è apparso fin dal 1581, pubblicato nell'originale versione italiana a Lione, presso Marsili, e poiché l'italiano è lingua diffusa presso la classe dirigente – Caterina de' Medici è ancora saldamente al potere – le avventure dei Crociati alla conquista di Gerusalemme diventano subito celebri. La *Gerusalemme Liberata* conoscerà in seguito un destino editoriale più fortunato anche di quello dell'*Orlando Furioso*, pure altrettanto noto e apprezzato in Francia: anche il capolavoro tassiano avrà l'onore di ricevere presto una traduzione integrale, che giunge nel 1595, quando invece il *Furioso* dovrà attendere il 1614. Quel che può apparire singolare però è che nel 1595 siano apparse ben *due* traduzioni diverse del poema: una in versi, opera di Jean de Vignau, *sieur de Vuarмонт*<sup>69</sup>, e l'altra in prosa, realizzata da Blaise de Vigenère<sup>70</sup>. La seconda, ripubblicata più volte, godrà di ampia fortuna a scapito della prima, che sparisce invece subito dal mercato: come ha ben chiarito Françoise Graziani, infatti, se una buona percentuale dei lettori era in grado di leggere l'italiano, le ragioni profonde di una traduzione non stavano tanto nel passaggio da una lingua all'altra, ma nel passaggio da un *genere* letterario all'altro e nel caso specifico nel passaggio dalla *poesia* alla *prosa*, terreno di diletto letterario assai più gradito al pubblico francese. Questo, se aveva ben saputo apprezzare la lirica come strumento di elogio ed elaborazione sentimentale, preferiva leggere le più lunghe epopee e le avventure cavalleresche nel formato più agile della prosa<sup>71</sup>. È quanto l'esperto cortigiano de Vigenère aveva intuito rapidamente, di fronte al ponderoso tomo in versi di de Vignau, e che farà della sua traduzione un modello per quelle successive: quando nel 1626 Jean Baudoin pubblicherà la nuova versione francese del poema, pur

---

<sup>69</sup> *La Delivrance de La Hierusalem*, mise en françois de l'italien de Torquato Tasso, par Jean de Vignau Sieur de Vouarmont, Bordelais, à Monseigneur le Prince de Conti, avec privilège du Roi, à paris chez Nicolas Gilles, 1595.

<sup>70</sup> *La Hierusalem delivree rendue françoise...* par BDVB (=Blaise de Vigenère, bourbonnais), Paris, Abel l'Angelier, 1595.

<sup>71</sup> Graziani 2003, 206-208.

nell'intenzionale, maggiore fedeltà al testo tassiano, egli sceglierà comunque la strada della versione in prosa, anziché quella della traduzione poetica<sup>72</sup>.

Blaise de Vigenère non aveva avuto alcuna esitazione a tradurre in questo modo la *Gerusalemme Liberata*, applicando nei fatti quella identità tra epopea e romanzo che egli poteva ben dedurre dalla poetica tassiana medesima e che, alla fine del Cinquecento, non era ancora minata dalla stretta definizione delle frontiere tra generi che si sarebbe sviluppata di lì a poco<sup>73</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda si muovevano d'altronde anche gli altri traduttori e soprattutto coloro i quali sceglievano di esercitarsi non nella traduzione integrale di un testo ma in una sua versione parziale, che sfociava sovente in quel che abbiamo già chiamato in queste pagine "riscrittura".

La fortuna del Tasso e, come lui, di altri autori tanto francesi quanto stranieri – per restare in campo italiano citeremo ovviamente l'Ariosto e Guarini, ma valga lo stesso per Calderon e per Cervantes – si misura infatti in quegli anni non solo e non tanto nel numero delle traduzioni propriamente dette e nelle loro numerose edizioni, quanto nella capillare penetrazione delle loro storie, dei loro personaggi, dei loro temi all'interno di quella che oggi chiameremmo una letteratura "di consumo", che va dagli adattamenti teatrali, alle traduzioni parziali fino appunto alle "riscritture", a quei volumi cioè che, estrapolando una data vicenda o uno specifico soggetto dal corpo dell'opera originaria, ne davano una versione autonoma, conchiusa e, il più delle volte, accentuatamente "romanzesca"<sup>74</sup>.

Nel quindicennio che va dal 1595, data delle due traduzioni, fino all'incirca al 1610, il mercato librario francese vede l'uscita di un nutrito gruppo di riscritture tassiane. Nel 1597 usciva a Parigi, presso Claude de Monstr'oeil, il libro che abbiamo visto tra le mani di Maria de' Medici, cioè l'anonimo *Clorinde ou l'Amante tuée par son amant*<sup>75</sup>. Si tratta del primissimo tentativo di estrapolazione della storia di Tancredi e Clorinda, il primo e non il migliore, in verità: opinione diffusa *ab antiquo*, se stiamo a una nota manoscritta – non datata ma piuttosto antica – aggiunta all'esemplare oggi conservato all'Arsenal, che afferma testualmente «*Cette histoire de Clorinde est hepisode de la Jerusalem Délivrée, [cancellato:] fort mal traité dans ce roman ci comme on peut l(')imaginer*»<sup>76</sup>. Il libro dichiara fin dal titolo il *topos* letterario attorno a cui ruota la vicenda ed è dunque qui che avviene il mutamento fondamentale della storia tassiana, quel vicendevole amore cioè che fa di Tancredi e Clorinda una coppia di amanti separati dalla guerra. Vi appaiono poi altri

---

<sup>72</sup> Graziani 2003, pp. 206-208.

<sup>73</sup> Graziani 2003, p. 209.

<sup>74</sup> Balsamo 1992, p. 291. Ma si ricordi anche il lavoro fondamentale di Simpson 1962, in particolare p 82.

<sup>75</sup> *Clorinde, ou l'Amante tuée par son Amant*, Paris, C. De Monstrœil, 1597.

<sup>76</sup> *Ibidem*, sulla pagina opposta al frontespizio.

tratti che ritroveremo in seguito, come il fuggitivo incontro alla fontana che diviene momento di schermaglia amorosa tra i due protagonisti, e si ripete più volte. Narrando della nascita e dell'abbandono di Clorinda, poi, si perdono le ragioni miracolose della sua straordinaria natura di bimba bianca nata da una madre etiope così come del suo destino guerriero: ma l'eunuco Arsete non esita a citare esplicitamente Cariclea e la sua storia – in effetti tra le fonti prese in considerazione dal Tasso<sup>77</sup> – nel tentativo di convincere la regina a separarsi dalla figlia per salvare la vita di entrambe. La vicenda, infine, si chiude con il sogno di Tancredi, che assicura della salvezza di Clorinda, tralasciando l'erezione del suo sepolcro, i richiami di Pietro l'Eremita nonché la fallimentare avventura del cavaliere nella foresta incantata e il suo duello finale con Argante. Erminia, come è comprensibile, non ha alcun motivo di comparire in un tale contesto.

Debolissimo, il testo viene dubitativamente attribuito ad Antoine de Nervèze<sup>78</sup> poiché il romanzo di questi, di cui – come abbiamo visto – abbiamo solo una “seconda edizione ampliata e migliorata” datata 1599, segue la medesima traiettoria, complicandosi però con l'inserimento della storia di Erminia e di numerosi episodi successivi alla morte di Clorinda. Sarebbe dunque un'evoluzione di quel primo tentativo. Difficile tuttavia potersi dire sicuri di una tale dinamica.

È vero però che in quel giro di anni la figura di Clorinda doveva essere tra le più amate, se nello stesso 1599 appariva anche *Clorinde*, tragedia di Aymar de Veins, pubblicata a Parigi da Anthoine du Brueil<sup>79</sup>, lo stesso editore di de Nervèze. Non è quindi un caso se le medesime vignette del romanzo compaiono anche a corredo dell'opera teatrale, che d'altronde non si distacca dal primo neanche nei contenuti. Ma in un contesto come questo c'era spazio anche per operazioni assai più spericolate, come aveva dimostrato l'anno precedente, il 1598, tale Pierard Pouillet, il quale sempre per i tipi di Du Brueil, aveva dato alle stampe un romanzo dal titolo *Clorinde ou le sort des Amants*, che però fin dal titolo si dichiara come pastorale ed è in effetti un testo che nulla ha a che vedere con la *Liberata*, ma mescola nomi e situazioni delle tre grandi opere italiane allora celebri in Francia, il poema tassiano, appunto, ma anche il *Furioso* e il *Pastor Fido* di Guarini<sup>80</sup>. Vi troviamo infatti una pastorella chiamata Clorinde, amata dai pastori Roymant e Philère, il primo dei quali desiderato da Melissa: vi sono rapimenti, palazzi incantati, specchi magici che spezzano incantesimi, agguati alle fanciulle in piena foresta,

---

<sup>77</sup> Quint, in *Rappresentazione dell'altro* 1998, pp.133-145.

<sup>78</sup> Simpson 1962.

<sup>79</sup> Aymard de Veins, *Clorinde*, tragédie, à Paris, A. Du Brueil 1599.

<sup>80</sup> Pierard Pouillet, *Clorinde ou le sort des Amants*, Paris A. Du Brueil 1598.

prontamente sventati dai loro amati. Tutto l'armamentario cioè dell'epica e del teatro cinquecentesco, smontato e ricomposto a piacimento.

Nel 1597 era stata la volta anche della storia di Rinaldo e Armida, trasformata in romanzo autonomo con *Les Amours d'Armide*, di Pierre Joulet<sup>81</sup>. Testo impegnativo (ben 216 pagine) che come i precedenti recuperava e sviluppava la vicenda disseminata dal Tasso lungo tutto lo svolgersi del proprio poema. Avremo modo di parlare più avanti di questo libro, quando affronteremo il tema delle raffigurazioni di Rinaldo e Armida, tuttavia dovremo notare che, a differenza degli altri, Joulet mostra di conoscere bene l'originale italiano: chiude infatti il libro con la riappacificazione dei due protagonisti, dettaglio che era stato eliminato sia da de Vignau che da Vigenère nelle loro traduzioni e che sarà importante nello sviluppo successivo del tema.

Con Pierre Joulet sembra arrestarsi questa produzione di riscritture tassiane: i successivi anni Dieci si limitano semmai a ripubblicare i vecchi libri, ma non ne propongono di nuovi. Ciò non toglie – e avremo modo di vederlo – che tali testi di fine Cinquecento abbiano avuto un ruolo e un'influenza sul pubblico piuttosto duratura. Essi erano parte però dell'attualità letteraria quando Maria de' Medici giunse in Francia e quando commissionò il ciclo di Clorinda. Il che tuttavia non è sufficiente a spiegare perché la regina abbia scelto di seguire per il ciclo di Fontainebleau una di queste riscritture, piuttosto che una delle due traduzioni integrali o ancora l'originale italiano, che doveva ben conoscere.

## 8. Francofonie figurative

È assai probabile che il *Cabinet de Clorinde* rappresenti la prima vera committenza regale autonoma di Maria de' Medici. Non abbiamo a proposito alcun documento, ma è il ciclo stesso che ci induce ad una tale opinione. Le altre imprese artistiche dei primi anni del Seicento sembrano mostrare tutte una schietta marca maschile, che deriva inevitabilmente all'azione di Enrico IV – e parliamo qui soprattutto dei grandi *décors* delle gallerie bellifontane e di Saint-Germain-en-Laye, oltre che del Louvre – e starebbe a confermare quella iniziale posizione di subalternità in cui la nuova regina viene a trovarsi una volta insediatasi a Corte. La situazione politica e la tradizione non prevedono per Maria un ruolo attivo – sebbene il sovrano ritenga importante averla sempre al proprio fianco – se non nelle vesti fondamentali di “madre dei figli di Francia”, compito che

---

<sup>81</sup> Pierre JOULET, sieur de Chastillon, *Les amours d'Armide*, Langres 1597, successivamente Paris, Abel L'Angelier, 1600 e 1614 ;

peraltro Maria svolge egregiamente, dando alla luce già nel 1601 il Delfino, per il quale lei stessa suggerirà il nome eminentemente “capetingio” e denso di valenze politiche di Luigi<sup>82</sup>.

La situazione cambia però alla metà del primo decennio. Nel 1603 una grave malattia aveva fatto temere per la vita del sovrano e prospettato la possibilità di una lunga reggenza di Maria. In seguito a tale episodio, molto probabilmente, Enrico IV stesso aveva iniziato a concedere maggiore spazio d’azione alla consorte, a cominciare dall’ambito artistico: è il momento in cui, ad esempio, vengono chiamati i commedianti italiani<sup>83</sup>. È probabile che il *Cabinet de Clorinde* possa essere collegato proprio a questo frangente e che sia dunque il frutto di un esordio di Maria nell’ambito delle committenze artistiche, al quale in seguito ella ricorrerà costantemente. La scelta di un soggetto come la storia di Clorinda può apparire del tutto naturale, soprattutto quando consideriamo la fortuna di un tale personaggio presso il pubblico in quegli anni e il suo frequente apparire come esemplare eroina femminile, *femme forte* che contende agli uomini finanche il campo di battaglia, ma nella fonte adottata e nella forma che al ciclo diede Ambroise Dubois assume delle caratteristiche del tutto peculiari.

Partiamo innanzitutto dalla scelta della fonte. Perché ispirarsi al romanzo di de Nervèze? Perché una regina italiana, che sceglie una storia tratta dall’epopea allora considerata il vertice delle patrie lettere, non si affida al testo originario? Si potrebbe rispondere che la scelta dei singoli episodi possa essere stata effettuata non dalla sovrana ma da qualche membro del suo *entourage*, certamente: ma nell’*entourage* della regina gli italiani non mancavano e, lo ribadiamo, la nobiltà francese poteva senz’altro conoscere il testo nella sua versione originale. Ambroise Dubois, originario di Anversa e naturalizzato francese, poteva non conoscere l’italiano, ma non sarebbe certo mancato il modo di istruirlo anche assai puntigliosamente su ciò che andava raffigurato. E infine: ammesso che non si potesse tener conto del testo italiano, perché non seguire una delle due traduzioni integrali del poema? Quella di Vigenère, tra l’altro, era stata più volte ristampata e circolava normalmente sul mercato. Perché, in definitiva, abbandonare il poema per affidarsi ad una sua derivazione, una sua “riscrittura”?

Molto probabilmente perché Maria, o coloro che la consigliarono, volle seguire una scelta dichiaratamente *francofona*, nel senso cioè che volle raffigurata sulle pareti del *cabinet* – che, lo ricordiamo, era luogo di passaggio tra la galleria e l’appartamento regale

---

<sup>82</sup> Dubost 2009, pp. 144-145.

<sup>83</sup> Dubost 2009, pp. 228-248.



– una storia che chiunque avrebbe potuto immediatamente riconoscere come “francese”: nel genere – romanzesco e non poetico – nello stile letterario, nel portato ideologico. Che è d'altronde il solo valore che possiamo ancor oggi attribuire a un'opera come la *Hierusalem Assiégée* di de Nervèze, quello cioè di evidente testimonianza dell'intenso processo di acculturazione di un tema, di una storia proveniente da una letteratura straniera.

Ricordiamo ancora Pierre Matthieu che annotava come «*Clorinde, ou l'Amante tuée par son amant* [...] lui fut d'autant plus agréable qu'elle le cognoissoit par ce que le Tasse en a escrit»: *perché il Tasso ne ha scritto*, come dire che vi era un tema – Clorinda – del quale *anche* il Tasso si era occupato, ma che viveva di vita propria in ambito francese: il romanzo di de Nervèze ne era testimonianza palpabile. E venne scelto probabilmente perché, tra quelli pubblicati nell'ultimo quinquennio del Cinquecento, era l'unico ad essere ancora in circolazione e molto celebre: de Nervèze infatti non si sarebbe stancato di ripubblicarlo, riunito assieme ad altri racconti con il titolo *Les Amours Diverses*, e ne conosciamo oggi almeno sei edizioni successive, fino al 1623.

Il testo di de Nervèze permetteva poi di inserire nei dipinti tutta una serie di sottili riferimenti che potevano essere compresi da coloro lo conoscevano, e che erano invece più blandi se non del tutto assenti nella versione tassiana della storia.

Innanzitutto Clorinda è donna guerriera, certo, eroina, ma anche amante, cosa che in Tasso non compare. È una donna che ha profonda coscienza della propria bellezza femminile così come del proprio ruolo di capo delle truppe saracene. Non sfugge l'amore, anzi è perfettamente in grado di viverlo e gestirlo nella migliore tradizione delle corti d'oltralpe: sostiene schermaglie amorose come sostiene un duello in campo aperto, scrive lettere impeccabili, in cui mostra il proprio affetto e la propria dignità di dama.

Nata in una corte regale (primo dipinto), nulla – da quel che sappiamo – sembra alludere nel ciclo al suo abbandono. La ritroviamo splendida sul campo di battaglia (secondo dipinto) mentre sostiene l'assalto del più valoroso tra i cavalieri francesi. Uguali in battaglia, i due non possono che innamorarsi, reciprocamente (terzo dipinto) e intrecciano quello che, pur nella singolare condizione di membri di eserciti opposti, è un classico rapporto sentimentale come ne troviamo decine nella letteratura francese coeva: desideri, lettere, gelosie, prove d'amore (quarto dipinto). Il ciclo però sottolinea anche qualcos'altro: Clorinda è raffigurata come netto contraltare al potere maschile, a quello di Goffredo di Buglione come a quello di Aladino.

Nel quinto dipinto, la messa in scena dell'assalto a Gerusalemme, in cui i protagonisti della storia restano clamorosamente sullo sfondo, mette in primo piano il

comandante crociato: che abbandona il suo ruolo per lanciarsi all'assalto assieme ai suoi. Il dipinto evoca volutamente quelli che narravano le vittorie di Enrico IV. Ma la celebrazione resta su di un piano superficiale: perché chi conosceva la storia, sapeva bene che Clorinda – la vediamo sul ponte, mentre tende il proprio arco – dopo aver colpito numerosi cavalieri avrebbe ferito anche il condottiero, respingendo l'assalto alla propria città: Goffredo avrebbe dovuto cedere all'eroismo femminile della saracena.

In maniera più esplicita Clorinda rifugge anche nel confronto col proprio sovrano, Aladino, figura debolissima nel libro di Nervèze, che nella scena raffigurata a Fontainebleau (sesto dipinto) vive un momento di profondo dubbio sulla condotta da tenere: ha affidato le sorti del proprio regno ad una donna e non vuole rischiare la vita di lei in un'azione di incerto successo, e anche Argante, che nel poema tassiano ha comunque un ruolo attivo, qui sparisce davanti a Clorinda.

Così l'eroismo della protagonista risulta esaltato dal dipinto successivo, il settimo ma il principale perché, con tutta probabilità, destinato al caminetto, che proprio in questi anni diventa definitivamente quel fulcro decorativo che ha portato la critica moderna a paragonarlo a quel che nei libri era il frontespizio<sup>84</sup>. Il caminetto come luogo di sintesi dell'apparato decorativo dipanato nella sala, dunque, e quasi *altare* – almeno qui a Fontainebleau – su cui si manifesta l'epifania di una Clorinda che inarrestabile travolge i nemici e squarcia le tenebre per incendiare la torre ossidionale.

La conclusione, nell'ottavo e ultimo dipinto, non poteva essere che quella di una morte altrettanto eroica. Se il ciclo si ferma qui, e non raffigura episodi successivi, è proprio perché si vuole arrestare l'immaginario dello spettatore sul momento della dipartita della protagonista, evitando di dilungarsi troppo in momenti della storia che di fatto non la riguardano più direttamente e che anzi – come vedremo tra breve – potevano risultare anche imbarazzanti. Con un battesimo e una raffigurazione dai tratti volutamente estatici – Clorinda è quasi in mistico dialogo col cielo – si suggella il ritratto tutto in positivo della protagonista. E della committente.

Se non vi erano dubbi che la figura di Clorinda fosse stata scelta per celebrare la sovrana, ecco però che un'analisi dettagliata dei dipinti ci permette di delineare a tutto tondo l'immagine che Maria de' Medici volle dare di sé attraverso l'opera di Dubois.

---

<sup>84</sup> Merot 1990, p. 35: «Elle est comme une autre porte, monumentale et ouvrant sur un monde merveilleux. Plus ou moins en saillie par rapport au mur, elle fait figure d'un avant-corps se détachant de la masse du bâtiment et le resumant, en quelque sorte. [...] Parce qu'elle superpose de pilastres, consoles, corniches et frontons, elle dessine nettement un axe vertical. Elle est donc un *frontespice*, comme ceux que Salomon de Brosse ou François Mansart ont conçus pour l'église Saint-Gervais ou le château de Maisons, ou comme les graveurs du temp ornaient la première page des plus beaux livres».

Scegliendo una versione perfettamente francese della vicenda tassiana, dimostrava di aver compreso il ruolo che le si chiedeva di ricoprire: quello di francese e regina dei francesi. Scegliendo quella rivisitazione di Clorinda, apriva il personaggio ad una ricchezza di significati che il ruolo originario non permetteva: *femme forte*, certo, eroina nelle mani della quale Aladino non esitava a porre il destino del suo regno, ma al tempo stesso donna esperta del mondo dei sentimenti e capace di amare con energia e fedeltà.

Questo, in sostanza lo sfaccettato messaggio che emanava dal ciclo del *Cabinet de Clorinde*. Maria de' Medici era la regina giusta, colei nella quale e la nazione francese e il sovrano stesso potevano confidare, perché forte, eroica, ma capace anche d'impareggiabili sentimenti d'amore e fedeltà. Con una punta, sottile ma nemmeno troppo celata, di arguzia nei confronti del proprio consorte: il suggerimento che anch'egli, come Goffredo, non sarebbe potuto sfuggire ai suoi infallibili strali.

### **9. Altre apparizioni di Clorinda**

Il ciclo di Fontainebleau è a suo modo un momento fondante della decorazione francese della prima metà del Seicento ed anche di quella serie di raffigurazioni a tema letterario che – percorrendo il primo quarantennio del secolo – si manifestano in numerose residenze aristocratiche, e sono perciò oggetto del nostro discorso. Tuttavia dopo la realizzazione del ciclo bellifontano, Clorinda non sembra godere di grande fortuna figurativa. Certamente siamo costretti a rilevare anche in questo caso – come in moltissimi altri – la perdita in quantità drammatiche dei cicli decorativi degli anni Dieci-Venti del Seicento, che impedisce qualsivoglia generalizzazione sulle tematiche più ricorrenti e sui personaggi più raffigurati. Né il dato documentario riesce a venire in nostro soccorso. Se, per la sua struttura decorativa e per la distribuzione dei diversi temi, il *Cabinet de Clorinde* è ritenuto modello per molti, più tardi, *lambris à la française*, tuttavia l'assenza pressoché totale anche di dipinti isolati dedicati a Clorinda nelle collezioni attuali – frammenti di cicli più ampi o semplici tele da cavalletto – sembrerebbe confortare l'ipotesi di uno scarso successo del tema scelto per il *cabinet* della regina.

Il ciclo di Dubois però venne indubbiamente replicato, come mostrano le diverse copie di alcuni dei suoi dipinti. Abbiamo avuto modo di citare le due tratte dalla scena dell'*Assalto alla torre*, che ci documentano fortunatamente quel dipinto altrimenti perduto. Ma il museo di Fontainebleau custodisce oggi anche una copia dell'*Incontro alla fontana*, acquisita nel 1969, mentre una dell'*Assalto a Gerusalemme* è passata in vendita presso

Druot-Tajan nel 1996<sup>85</sup>. Tutte repliche di dimensioni leggermente inferiori agli originali e di più debole fattura, attestano la possibilità che il ciclo sia stato replicato forse anche in maniera estesa, ma per essere adattato ad ambienti diversi e probabilmente di dimensioni inferiori. L'eventualità è tutt'altro che peregrina, se ci ricordiamo di essere di fronte a un ciclo la cui natura di committenza regale era già più che sufficiente a farne oggetto di possibile imitazione, da parte di membri dell'*entourage* reale o di alti ufficiali della corte, senza contare il valore ideologico che vi si poteva attribuire e che prendeva ancor più risalto nel momento in cui quelle immagini venivano trasferite in un ambiente diverso dall'originario, e dunque scelte tra molte altre possibili.

È quanto accade – in maniera più chiaramente documentata, come avremo modo di vedere in un capitolo successivo<sup>86</sup> – con il ciclo delle *Etiopiche*, di cui sappiamo che una seconda versione fu assai presto realizzata per la residenza del fedele ministro Sebastien Zamet<sup>87</sup> e di cui contiamo diverse repliche. Ancora alla metà degli anni Cinquanta alcuni esponenti della *Robe* non esitavano a inviare i propri pittori a Fontainebleau per poter copiare quelle tele<sup>88</sup>, senza contare la fortuna avuta dal tema nel corso degli anni Trenta. Ma proprio il confronto con il caso delle *Etiopiche* fa risaltare come, accanto alle repliche del ciclo originario, il tema di Tancredi e Clorinda in sé appaia quasi del tutto assente.

Come abbiamo visto, il romanzo di de Nervèze possedeva un proprio, breve apparato illustrativo, che abbiamo a più riprese ma sempre velocemente citato nelle pagine precedenti. Si tratta di una serie di sette vignette, realizzate con tecnica xilografica e inserite all'interno del testo. Tutte sono ripetute almeno due volte, a distanza di poche pagine, così da intercalare più frequentemente il testo. La qualità del disegno è bassissima, per non dire infima: paesaggi e personaggi sono delineati con fare sbrigativo e compendiario, con tratti aguzzi, quasi si trattasse di schizzi a penna e inchiostro. Se è semplice riconoscere i protagonisti, quasi sempre in primo piano, i personaggi minori o più distanti assumo forme rozzissime, anzi infantili.

L'illustrazione del romanzo di de Nervèze è evidentemente opera nata all'interno della bottega dell'editore, tirata via alla bell'e meglio per alleggerire visivamente, di quando in quando, la densità del testo stampato, senza alcuna velleità estetica. Lo dimostra il fatto che ritroviamo la medesima serie anche a corredo della *Clorinde* di Aemar de Veins, pubblicata dal medesimo editore nel corso del medesimo anno della *Hiérousaïem*

---

<sup>85</sup> Parigi, Druot-Tajan, 28/VI/1996.

<sup>86</sup> Cfr. III, 2.

<sup>87</sup> Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 88; 90.

<sup>88</sup> Scaillièrez 1990, p. 116-118.

*Assiégée*. Tuttavia almeno due vignette suscitano il nostro interesse, poiché raffigurano episodi tralasciati dal ciclo di Dubois e ci permettono di ampliare il nostro discorso: le osserveremo dunque, dopo aver brevemente passato in rassegna le altre.

La prima vignetta [13] raffigura l'assalto a Gerusalemme, quello stesso proposto anche da Dubois nel suo ciclo, durante il quale Goffredo di Buglione non esita a mettersi alla testa dei suoi cavalieri. Ma qui l'attenzione dell'illustratore è tutta su Clorinda: non vediamo da nessuna parte la torre ossidionale, né Tancredi che la dirige. Posta nella pagina ove si scrive che Clorinda «*la trousse de Cupidon à ses yeux et celle de Mars en ses mains*», l'immagine mostra la guerriera saracena saettante dall'alto delle mura di Gerusalemme, e sotto di queste le sue innumerevoli vittime. È tenendo presente questa vignetta, però, che si coglie tutta la specificità della tela di Dubois, che ribaltando la prospettiva narrativa mette in risalto la figura di Goffredo e aggiunge un senso ulteriore all'episodio.

Nella seconda vignetta [14], Clorinda con il suo seguito di armati sta uscendo dalle porte di Gerusalemme, con l'intento di andare ad appiccare il fuoco alla torre. Arsete le si fa avanti cercando di trattenerla. In secondo piano svetta la macchina da guerra, dalla quale fanno capolino guardinghi i Crociati. Più in alto, alle mura della città che serpeggiano sulla sinistra fanno da contraltare le tende del campo crociato, tra le quali si muovono gruppi di armati.

La terza vignetta mostra Clorinda e i suoi in azione [15]: come narra il testo sottostante, ella tiene la scimitarra in una mano mentre nell'altra reca una torcia con la quale appicca il fuoco, creando scompiglio tra i difensori. Ma in secondo piano, mentre a sinistra Argante rientra da solo in Gerusalemme, a destra assistiamo già al battesimo della saracena: essa è coricata sulla schiena mentre Tancredi, con ancora in mano la spada che l'ha ferita, le tiene sul capo l'elmo ricolmo dell'acqua battesimale. Nella sua rozzezza e sinteticità, la raffigurazione in primo piano non è però distante da quel che lo stesso Dubois – con ben altre capacità e ben altri risultati – metterà in scena più tardi. La somiglianza tra le due immagini, tuttavia, ci conforta del profondo senso iconico che il dipinto dell'Assalto doveva avere nelle intenzioni del pittore, che in questo caso non rifiutò di dare un'occhiata alle tanto inferiori vignette del volume di de Nervèze.

La quarta vignetta [16] ci riporta dentro le mura di Gerusalemme, dove si diffonde rapidamente la notizia della morte di Clorinda: sullo sfondo un Tancredi disperato viene ritrovato dai compagni, mentre dall'alto delle mura i cittadini assistono all'avvenimento e costernati piangono la perdita della loro eroina; in primo piano Argante, Aladino e altri

guerrieri fanno per uscire dalla città per recuperarne il corpo, ma vengono fermati da Ismeno, che teme il rischio di sguarnire Gerusalemme dei suoi più validi difensori.

Con la quinta vignetta raggiungiamo la sezione del romanzo non raffigurata da Dubois e incontriamo la prima delle immagini che ci interessano. Essa ci riconduce nel campo dei Crociati, dove Tancredi, ancora provato dalle ferite e dal dramma vissuto, chiede ed ottiene di poter piangere sul corpo dell'amata [17]. In primo piano, la tenda di Tancredi è opportunamente aperta verso lo spettatore: fuori i compagni preoccupati assistono come noi alla scena, all'interno il cavaliere, ancora rivestito dell'armatura, ma seduto su di un grande e ricco letto, tiene letteralmente in braccio il cadavere di Clorinda. La guerriera è raffigurata completamente nuda, i lunghi capelli sciolti sulle spalle, le ferite mortali sul petto e sul ventre sono bene in evidenza e sanguinano ancora. De Nervèze si dilunga anche su questo episodio, che nel Tasso era piuttosto incentrato sul dolore di Tancredi e sul suo desiderio di seguire l'amata anche nella morte. Scrive l'autore francese:

«Et se soustenant de son lict par l'aide de son Amour qui restoit aussi sain & entier en sa fidelité q(ue) malade et abbatu en so(n) desastre, il embrassoit ceste froide despoüille, & coloït ses levres encore rouges sur une pasle bouche, avec des mouvements si remplis de pitié & d'affection, qu'on eut dit qu'il la vouloit vivifier de son aleine, mais ce corps doucement frappé du vent de ses souspirs & vainement réclamé d'une voix, gagee de la douleur, ne voit, n'entend, ny ne ressent ces prece amoureuses: le silence de ceste creature, & le muet estonnement des assistans, font encore ouïr ces plainctives paroles: [...]»<sup>89</sup>

Segue poi una lunga lamentazione del cavaliere, che lo scrittore così commenta:

«A voir ces déplorables actio(n)s de Tancrede, on eust dict que sa dolueur, idolatroit ceste pauvre Amante, ou que luy mesme vouloit abuser de ce corps à la façon des Nigrom(n)ciens, tant il le cherit, & le caresse. Mais ces caresses ont leur source, esloignée de la ioye, ce n'est qu'un fleuve de larmes, qu'un torrent de plaintes, & qu'une rumeur de sanglots, & de souspirs»<sup>90</sup>

È quanto l'immagine stessa raffigura: dopo la sommarietà delle vignette precedenti, questa indugia con semplicità ma anche con esattezza iconografica su di un episodio tutto particolare, un compianto sul corpo dell'amata che l'autore stesso sa essere argomento delicato, dai risvolti ambigui e che tuttavia non rinuncia a inserire, perché cosciente dell'interesse che esso può suscitare presso il pubblico. Ed è interessante osservare la forma che tale soggetto prende, anche in un contesto di così bassa qualità quale è questa serie illustrativa: la donna, il cui corpo colto in totale nudità viene esibito senza reticenze, appare seduta sulle gambe del cavaliere, che la stringe tra le braccia. Posizione

---

<sup>89</sup> De Nervèze 1599, c. 129r-v.

<sup>90</sup> *Ibidem*, c. 131r-v.

assolutamente innaturale per un cadavere, e tuttavia il braccio destro lasciato cadere nella classica posizione ci dice chiaramente che Clorinda è morta, seppure da pochissimo, visto il sangue che ancora sgorga dalle ferite evidenti, profonde sul suo corpo. L'iconografia però è quella con cui normalmente si allude – nelle scene mitologiche, come in quelle romanzesche – alla relazione di natura sessuale che intercorre tra i protagonisti, impossibile da mettere in scena in forma esplicita nella pittura ufficiale. Potremmo a questo proposito citare decine di riscontri nella produzione contemporanea, tra cui i più pertinenti, per contrasto, sono proprio le raffigurazioni dell'altra coppia tassiana, quella di Rinaldo e Armida, dove normalmente le parti sono invertite, con il giovane cavaliere disteso o seduto in grembo alla maga, a sottolineare la preminenza del personaggio femminile e della sua magia erotica nell'idillio che sta avendo luogo sulle Isole Fortunate.

Ciò che il Tasso volutamente lasciava solo trasparire, pur facendone il cuore nascosto della vicenda di Tancredi e Clorinda, l'attrazione erotica cioè pericolosamente mescolata alle armi, il celebrarsi di un amplesso amoroso nel combattimento e nella morte di uno dei protagonisti, viene ricondotto in superficie – nel duplice senso di “essere palesato” e al tempo stesso di essere privato di buona parte del proprio spessore letterario, di “essere reso superficiale” – dalla riscrittura di de Nervèze, che fa dei protagonisti degli amanti dichiarati, ma recupera inaspettatamente parte della propria ambiguità e del proprio spessore d'ombroso erotismo non nel passo del duello ma in quello del compianto e nella relativa vignetta, il cui ignoto autore – che nelle illustrazioni precedenti aveva lasciato sullo sfondo e il battesimo e la morte di Clorinda – preferisce indulgiare su questo momento ulteriore e nel raffigurarlo non esita a fare appello non a possibili e praticabilissime iconografie sacre – i compianti sul corpo del Cristo, o sulle spoglie dei martiri – ma piuttosto a quelle di significato erotico con cui si usavano illustrare gli amori degli dei, le passioni degli eroi.

Siamo di fronte a uno di quei casi – normalmente rari e qui in verità del tutto inatteso – in cui la messa in immagine della storia lascia apparire in superficie il nucleo originario e nascosto dell'episodio letterario, quell'elemento che sta prima e alla base del *topos* letterario generico dell'amante che uccide la propria amata e che, nel caso di Tancredi e Clorinda, risale al mito di Achille e Pentesilea<sup>91</sup>. Di questa storia, non contemplata dalle fonti omeriche, ma sviluppata in epoca romana e bizantina, Tasso dovette tener conto nel formulare l'episodio della morte di Clorinda, non foss'altro per il *topos* dell'elmo che, una volta sollevato, determina la drammatica agnizione della vittima e che compare già in

---

<sup>91</sup> Graves 2008, num. 164, pp. 698-706.

Properzio<sup>92</sup> per poi rimbalzare attraverso i secoli fino a Trissino che, ne *L'Italia Liberata dai Goti*, vi costruiva attorno l'episodio di Turrismo e Nicandra.

Ma al di là di ciò il Tasso si mostrava perfettamente informato dei miti relativi alle amazzoni, a cui alludeva nella prima versione del dialogo *Il Romeo*<sup>93</sup>. Doveva dunque sapere anche di quella versione – tarda, diffusasi in area bizantina e in occidente nel solo caso del racconto detto *Excidium Troiae* – che narrava di come Achille, uccisa Pentesilea, se ne fosse innamorato e non potendo resistere alla sua bellezza l'avrebbe posseduta già cadavere, commettendo un atto di necrofilia<sup>94</sup>. Non si spiegherebbe altrimenti il sordo sottofondo funereo che pervade la vicenda nelle sue pagine e che traspare nelle stanze intensissime del *Combattimento*, che è duello e amplesso al tempo stesso<sup>95</sup>. Il Tasso però aveva ben saputo frenare e sottacere gli aspetti più aspri e sconcertanti del mito che andava rielaborando, disinnescandoli nella catartica celebrazione del battesimo, sebbene anche negli episodi seguenti Tancredi resterà condannato a convivere col fantasma dell'amata che lui stesso ha ucciso. Nell'episodio del compianto, tutto è concentrato sul dolore del protagonista, che cerca egli stesso la morte.

De Nervèze invece non esitò a strizzare l'occhio al lato più torbido della vicenda, riportando appunto in superficie quell'ambigua fascinazione di Tancredi per il corpo dell'amata che richiamava il mito di Achille e che il Tasso aveva tenuto in disparte. Nel romanzo francese vi si allude esplicitamente quel tanto che basta a solleticare l'immaginazione del lettore: ma con la sua raffigurazione, la vignetta rivela, inaspettatamente, il senso profondo di quelle pagine. Così si capisce perché a Fontainebleau ci si fermò, programmaticamente, alla scena del battesimo: si ritenne preferibile evitare quelle scene in cui Clorinda appariva ormai morta e che – come questa – potevano apparire imbarazzanti, soprattutto a coloro che conoscevano le illustrazioni del libro. Se Clorinda era immagine della sovrana, una morte dagli accenti mistici era preferibile ad un compianto sul corpo che poteva assumere sfumature indecorose, o comunque provocarle nell'immaginario dello spettatore.

L'ambiguità poteva infatti essere in agguato, come ci dimostra un dipinto realizzato qualche tempo più tardi e non a Parigi bensì a Firenze. Intorno al 1624 un gruppo di pittori di quella città realizzò un ciclo decorativo per Carlo de' Medici, che prevedeva scene dalla *Liberata*, poi accostate ad altre tratte dal *Furioso*, ma anche da Ovidio e dall'Antico

---

<sup>92</sup> *Elegia* III, 17, 11.

<sup>93</sup> Tasso, *Il Romeo, ovvero del giuoco*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, 1959, p. 511.

<sup>94</sup> *Excidium Troiae*, a cura di E. B. Atwood, V. Keeble Whitaker, *Mediaeval Acad. of America*, 1944, par. 20.

<sup>95</sup> Careri 2005, pp. 113-142.



Testamento. Fu in questo contesto che Giovanni Bilivert realizzò la tela con il *Compianto di Tancredi sul corpo di Clorinda*, una delle rarissime raffigurazioni del tema in formato monumentale, se non l'unica [12]. Il quadro – aderentissimo al narrato tassiano – mostra Tancredi che in preda alla disperazione tenta di strappare le proprie bende per morire dissanguato, mentre un valletto cerca di fermarlo: la scena è però dominata dal cadavere della saracena, colto in totale nudità e offerto platealmente in primo piano. Elena Fumagalli<sup>96</sup>, collegandolo anche agli altri episodi raffigurati, nella consapevolezza dei loro rapporti intertestuali, ma anche tenendo conto delle specifiche citazioni iconografiche che il pittore adottò<sup>97</sup>, ha dato una convincente lettura del dipinto che ne sottolinea l'eventuale portato moralizzante. Ciò non toglie che l'opera resti volutamente ambigua e sia pervasa da un intenso sapore erotico, mettendo in scena personaggi classici di quel genere di pittura: la donna esposta nella sua indifesa bellezza, l'amante che la scopre, un terzo personaggio con connotazioni voyeuristiche (in questo caso il valletto, che non esita ad abbassare gli occhi su Clorinda) che incarna in realtà il ruolo dello spettatore stesso. Il nudo morbidissimo di Clorinda si adagia su di un manto di pelliccia, mentre in primo piano contrasta con l'acciaio brunito dell'armatura e la spada ben visibile. Restano molti quindi anche gli elementi ricorrenti nella composizione di scene di tipo erotico, con l'aggiunta di un'inattesa e perturbante connotazione necrofila data dalla specificità dell'episodio messo in scena. Anche in questo caso, inaspettatamente e forse non del tutto coscientemente, il passaggio dal testo all'immagine fa emergere e rivela quel che il testo presupponeva, sottacendolo.

Non conosciamo altre raffigurazioni dell'episodio del *Compianto* in Francia, né durante gli anni immediatamente successivi né in periodi più tardi. Quando un nuovo ciclo tratto dalla storia di Tancredi e Clorinda verrà realizzato, assai più tardi – parliamo del ciclo di arazzi su disegni di Michel II Corneille, e siamo ormai alla metà del secolo – non vi sarà spazio per una tale raffigurazione, mentre lo si concederà all'episodio – ben presente anche in Tasso – della costruzione del sepolcro della guerriera.

Ci soffermiamo su questo episodio perché anch'esso rientra tra quelli raffigurati nelle vignette del romanzo di de Nervèze, che lo rielaborava: se in Tasso il sepolcro eretto per Clorinda sta a significare il rispetto per l'eroismo e per la conversione dell'eroina, nel romanzo francese esso diveniva il luogo del dolore di Tancredi, che finirà per costruirvi attorno un vero e proprio monastero, nel quale passerà i suoi ultimi giorni.

---

<sup>96</sup> Fumagalli, in *L'Arme e gli Amori* 2003, pp. 72-84.

<sup>97</sup> In particolare un San Sebastiano del Lanfranco, che fornì il modello per la figura esanime di Clorinda.

L'anonimo illustratore [16] lo raffigura infatti inginocchiato sulla tomba dell'amata, strutturata nella tradizionale forma del sarcofago sormontato dal *gisant*, ben conosciuto alla tradizione funeraria francese, mentre sullo sfondo appare l'episodio successivo: Tancredi, colto nel pianto da Pietro l'Eremita, viene esortato alla fiducia e alla forza d'animo, per portare a termine il suo compito di cavaliere cristiano e crociato. De Nervèze spostava dunque accanto alla tomba di Clorinda quell'esortazione che in Tasso l'Eremita rivolgeva ad un Tancredi appena convalescente e che nel testo italiano era pervasa da un più duro e ascetico richiamo al dovere. Lo sottolineiamo qui non tanto per spirito di completezza, quanto perché proprio questa variante narrativa ci permetterà, a breve, di individuare nel romanzo di de Nervèze la fonte per un'altra serie illustrativa della storia di Tancredi e Clorinda, più tarda e di ben altra qualità<sup>98</sup>.

Con l'ultima vignetta invece, dedicata genericamente all'assalto finale a Gerusalemme [14], lo stile dell'anonimo illustratore ricadeva ai livelli bassissimi che avevamo precedentemente riscontrato e che solo in questi due episodi avevano lasciato il posto ad un tentativo di più vivida e curata delineazione. Ad ogni modo, tanto le vignette quanto i dipinti di Dubois ci appaiono oggi isolati in una sorta di deserto figurativo dove non riusciamo ad incontrare altre immagini di Clorinda, almeno fino alla metà dei successivi anni Dieci, quando ancora una volta Maria de' Medici vorrà fare ricorso ad un soggetto tassiano per una decorazione altamente significativa del proprio ruolo regale.

---

<sup>98</sup> Cfr. più avanti il capitolo II,4, dedicato a De La Hyre.

## Il ciclo di Sofronia

### 1. Sofronia nel *Grand Cabinet de la Reine* al Louvre

Clorinda torna anche nell'altro ciclo tassiano commissionato da Maria de' Medici e destinato a decorare il *Gran Cabinet de la Reine* al Louvre. Qui però la bella guerriera non è più il personaggio principale, perché il centro della scena è tenuto da Sofronia, la coraggiosa vergine gerosolimitana che si offre come vittima innocente, pur di salvare i propri correligionari minacciati dal re Aladino. In questa storia, che è ancora una volta storia di eroismo femminile e allo stesso tempo storia d'amore – al momento supremo Olindo saprà rivelare il proprio sentimento per Sofronia – Clorinda è una sorta di *deus-ex-machina*, più che un vero e proprio personaggio: compare al momento giusto, quando i due giovani stanno per essere giustiziati sul rogo, comprende in maniera pressoché divinatoria la loro innocenza, blocca l'esecuzione e infine convince Aladino a rilasciarli. Nell'ambito di un insieme che prevedeva dieci dipinti, Clorinda appare in due, al massimo in tre quadri: la protagonista è dunque senz'altro Sofronia, il più raffigurato tra i personaggi "minori" del Tasso. Sarà bene però sottolineare fin da ora che solo al Louvre le viene riservato l'onore di un intero ed esteso ciclo a lei tutto dedicato.

Vi sono evidentemente delle ragioni se Maria de' Medici sceglie una tale protagonista per questa decorazione, se abbandona l'eroina guerriera per quest'altra donna, coraggiosa ed eroica proprio perché disarmata. Ragioni che vanno al di là del generico riferimento all'immagine della *femme forte* e che affondano non tanto e non solo nel gusto personale della regina, quanto nel differente contesto architettonico, funzionale, politico in cui quei dipinti vengono concepiti.

Il Louvre era stato uno dei cantieri-chiave della committenza artistica di Enrico IV, sebbene il sovrano amasse assai di più Saint-Germain-en-Laye – probabilmente la sua dimora prediletta – e si dedicasse instancabilmente a Fontainebleau, che restava tuttavia la residenza per eccellenza della corte francese, laddove più che altrove si potevano misurare *visibilmente* continuità e discontinuità con la dinastia dei Valois. Il Louvre era però incontestabilmente il “palazzo reale” di Parigi ed è proprio con Enrico IV che inizia quel processo di ricostruzione e di isolamento dell’edificio dal circostante contesto urbano che sarà realizzato del tutto solo parecchi decenni più tardi. Alla morte del sovrano Maria de’ Medici ereditò la cura dei differenti cantieri, compreso quello parigino: tuttavia, sebbene attenta alla necessità di ultimare perlomeno la facciata orientale, quella che dava verso il centro della città, la reggente non ordinò che piccoli interventi, lasciando volutamente l’ampliamento e l’ultimazione del “palazzo reale” alla futura iniziativa di suo figlio che sarebbe stato, una volta divenuto maggiorenne, il vero re, il solo degno di operare visibilmente su quella dimora<sup>99</sup>.

Alla metà degli anni Dieci, però, un intervento importante nell’ambito dell’ala meridionale si rende necessario e Maria non può esimersi dal compierlo: Luigi XIII sposa Anna d’Austria e a costei sarà destinato l’appartamento della *regina regnante* al primo piano, fino a quel momento a buon diritto occupato da Maria. Secondo la tradizione, la reggente dovrà trasferirsi al piano terra della medesima ala, un’idea che non incontra affatto il favore della sovrana. Sembra che ella abbia almeno per un momento accarezzato addirittura la possibilità di non cedere il suo appartamento, destinando alla nuora quello nel mezzanino sottostante<sup>100</sup>: soluzione inaudita, dalla quale sarebbe stata prontamente dissuasa, con tutta probabilità, dagli stessi membri del proprio *entourage*.

È in un tale frangente però che Maria de’ Medici, mentre fa approntare il nuovo appartamento al piano terra, comincia al tempo stesso a predisporre anche finanze e terreni (2 aprile 1612) per la costruzione del futuro palazzo del Luxembourg: l’edificio, che si vorrebbe terminato in tempi rapidi (un paio d’anni all’incirca), è pensato come una vera e propria reggia alternativa al Louvre, sulla quale Maria potrà “regnarne” senza doversi affiancare o sovrapporre alla nuora. I lavori sarebbero dovuti incominciare immediatamente, ma la storia ne avrebbe deciso altrimenti. Come è noto, il *Palais du Luxembourg* non sarà realizzato che nel corso del decennio successivo: le sue fontane,

---

<sup>99</sup> Il frangente storico è ben ricostruito da Dubost 2009, pp. 418-19.

<sup>100</sup> Erlande-Brandenburg 1965, pp. 105-113, che riporta tutta la documentazione dei lavori e pubblica la pianta di quell’ala del Louvre che anche qui prendiamo in considerazione.

fiore all'occhiello degli splendidi giardini fin da subito voluti aperti al pubblico, verranno attivate solo nel 1634, ben dopo la partenza di Maria per l'esilio<sup>101</sup>.

In attesa del Luxembourg, il nuovo appartamento del Louvre [1] prevedeva come di consueto innanzitutto una *Salle des Gardes*: a questa si affiancavano un'Anticamera e una piccola cappella privata, dotata di disimpegno. All'estremità opposta, accanto al grande padiglione angolare, si trovava la camera da letto della regina, mentre al centro, isolati da un corridoio passante lungo la corte interna, trovavano spazio il *Petit Cabinet* e soprattutto il *Grand Cabinet de la Reine*, vero fulcro dell'appartamento, a cui la decorazione tassiana era destinata.

Il Grand Cabinet nasce esplicitamente come sala per il Consiglio della Corona, che fino ad allora si era tenuto in un ambiente al primo piano e che durante i lavori, sembra, venne ospitato in una sala provvisoria del mezzanino<sup>102</sup>. La scelta della decorazione non poté non tenere conto dell'importantissima funzione che l'ambiente doveva ricoprire nell'esercizio quotidiano del potere e nella dialettica con i differenti membri del Consiglio. È quindi ancor più interessante che, ancora una volta, le preferenze della regina siano ricadute su di un soggetto tassiano. Con notevoli differenze, però, rispetto alla precedente esperienza bellifontana.

## **2. Il Gran Cabinet: fonti e studi**

La decorazione del *Gran Cabinet de la Reine* al Louvre ha avuto sorte ben peggiore di quella del *Cabinet de Clorinde*. Sebbene smantellato, come abbiamo visto, di quest'ultimo conserviamo o conosciamo pressoché la totalità dei dipinti, che tra l'altro nel corso del tempo sono stati in buona parte riuniti di nuovo a Fontainebleau. Del *Gran Cabinet de la Reine* invece non sussistono che rarissime tracce, sebbene racchiudesse una vera e propria collezione pittorica: al di sopra di *boiseries* dorate e arricchite di *arabesques* e figure di divinità, dieci dipinti narravano la storia di Sofronia; accanto ad essi, altre dieci tele raffiguravano invece grandi personaggi di casa Medici – non esclusi la stessa Maria e il consorte Enrico IV – ed alcuni episodi-chiave della storia familiare. Anche il soffitto doveva essere ricchissimo, ornato di dorature e *cartouches* con *arabesques*<sup>103</sup>, sebbene non sappiamo se fra le travi fossero ospitati anche altri dipinti.

---

<sup>101</sup> Dubost 2009, pp. 426-429. Sul Luxembourg cfr. da ultimo Pericolo, in *Le "Siècle" de Marie de Médicis* 2002, pp. 107-118.

<sup>102</sup> Erlande-Brandenburg 1965.

<sup>103</sup> AN, MC XIX 363, 18 Janvier 1614, cfr. Collard-Ciprut 1963, pp. 34-35.

L'appartamento parigino di Maria de' Medici e con esso il *Gran Cabinet* vennero trasformati già intorno al 1660-1661 per Anna d'Austria, anche lei costretta a cedere il primo piano alla nuora e futura regina, Maria Teresa. Parte della decorazione del *Gran Cabinet* doveva persistere ancora agli inizi del XVIII secolo: tuttavia l'inventario di Nicolas Bailly del 1709-1710 cita i dipinti con storie dei Medici ma non fa menzione alcuna del ciclo tassiano. Fortunatamente, in precedenza l'ambiente era stato descritto anche da Henri Sauval e, soprattutto, citato da André Félibien, che resta tra tutte la fonte più importante, più precisa e più informata a causa – si ritiene – del ruolo di storiografo che egli ricopriva a corte, consentendogli l'accesso diretto agli archivi della Corona. È infatti il solo Félibien che, oltre a documentare il ciclo di Sofronia, cita anche gli autori dei singoli dipinti che lo costituivano, rivelando un lavoro di équipe che costituisce già una prima differenza rispetto alla serie tassiana di Fontainebleau, tutta determinata dalla personalità di Ambroise Dubois. Al Louvre invece il pittore di Anversa non avrebbe realizzato che due dipinti: probabilmente perché morì – è incerto se nel gennaio 1614 o nel Dicembre 1615<sup>104</sup> – mentre il cantiere era ancora in corso. A lui si affiancano dunque anche Jacob Bunel (due dipinti), Gabriel Honnet (tre dipinti) e soprattutto Guillaume Dumée, che oltre ai restanti tre dipinti venne incaricato di occuparsi anche della decorazione delle *boiseries* e degli sportelli lignei<sup>105</sup>.

Di questa complessa impresa pittorica non restano che tre dipinti della serie Medici, dispersi in differenti musei francesi, mentre nessuno di quelli appartenenti al ciclo tassiano è finora venuto alla luce: vedremo però più avanti come recentemente sia comparsa almeno una tela ad esso collegabile. Il ciclo di Sofronia ci è documentato soltanto da una manciata di disegni, che sono stati al centro di un vivace dibattito attribuzionistico: non va dimenticato che la perdita del *Gran Cabinet* ci priva di un'altra testimonianza capitale dell'arte della Seconda Scuola di Fontainebleau, opera per di più corale, alla quale parteciparono artisti principali di quel periodo e di cui conosciamo altrettanto poco.

Sebbene fin dall'inizio del XX secolo fossero stati individuati i primi disegni preparatori<sup>106</sup>, solo più tardi il *Cabinet* è divenuto soggetto di primario interesse in diversi interventi da parte di Sylvie Beguin, tanto nell'ambito delle sue pionieristiche ricerche sui protagonisti della Scuola di Fontainebleau quanto nel fondamentale catalogo della mostra tassiana del 1985<sup>107</sup>. Successivamente, il tema è stato ripreso con grande competenza da

---

<sup>104</sup> Samoyault-Verlet 1987, p. 1.

<sup>105</sup> Beguin, in *Torquato Tasso* 1985, p. 239.

<sup>106</sup> Dimier 1905, p. 26; Lavallée 1942.

<sup>107</sup> Beguin, in *Torquato Tasso* 1985, pp. 234-243.

Cécile Scaillièrez in uno studio del 1989, dove per la prima volta si chiariva il ruolo di Honnet e di Dumée, procedendo ad una sistematica revisione dello scarno materiale figurativo a disposizione<sup>108</sup>. Una ulteriore messa a punto è stata poi condotta da E. Brugerolles nelle schede di alcuni fogli esposti alla mostra del disegno francese del XVI secolo<sup>109</sup>, ma da ultimo l'argomento è stato ripreso con dovizia di particolari e ampiezza di ragionamento da Paola Bassani Pacht, nell'ambito di un saggio sugli artisti operanti per la Regina Madre<sup>110</sup>: a lei si deve, per la prima volta, il riconoscimento delle esplicite valenze politiche di tale decorazione.

Si tratta, come si vede, di una bibliografia relativamente vasta e accurata – se confrontata a quella disponibile per altre decorazioni di quel periodo – che fornisce abbondanza di dati e un'ampia base di discussione.

### 3. Il *Gran Cabinet*: struttura della decorazione e tracce sopravvissute

Dunque ben dieci erano i dipinti dedicati alla storia di Sofronia, concentrata dal Tasso in poche stanze del II canto della *Liberata*, mentre solo otto erano bastati a narrare quella, ben più ampia e complessa, di Clorinda. Dobbiamo ad André Félibien un'evocazione completa – seppure in qualche punto non chiarissima – dei loro soggetti, che converrà riportare fin da subito, assieme al nome del pittore che egli vi attribuisce<sup>111</sup>.

Apriva il ciclo “*le magicien Ismène qui persuade le roi Aladin de prendre l'image de la Vierge, qui étoit dans une chapelle des Chrétiens*” di Gabriel Honnet, seguivano “*Aladin qui enlève cette image*”, ancora di Honnet e “*le magicien faisant ses enchantements en présence d'Aladin*” attribuito a Jacob Bunel come il successivo “*le roi qui commande qu'on mette les chrétiens à mort*”. A questo punto entra in scena Sofronia “*qui pour sauver les chrétiens que ce roi vouloit faire mourir s'accuse d'avoir ôté l'image du lieu où Aladin l'avait transportée*” dipinto che Félibien dà a Gabriel Honnet. Seguivano i due dipinti dovuti a Dubois: “*Olinde qui se présente devant Aladin pour mourir au lieu de Sophronie*” e di nuovo, con una sovrapposizione tematica che lascia qualche dubbio, un'immagine con Sofronia “*qui soutient au roi que c'est elle qui a dérobé l'image*”. Gli ultimi tre dipinti sono quelli affidati a Guillaume Dumée: nel primo vediamo “*Clorinde à cheval et en habit de cavalier qui arrive dans Jérusalem où elle aperçoit Olinde et Sophronie attachés sur un bucher*”, nel successivo “*Clorinde qui demande au Roi Aladin la grâce d'Olinde et*

---

<sup>108</sup> Scaillierez 1989, pp. 156-163.

<sup>109</sup> Brugerolles, in *Dessins français XVI<sup>e</sup> siècle* 1994, pp. 268-269, cat. 86.

<sup>110</sup> Bassani Pacht in *Le “Siècle de Marie de Médicis”* 2002, pp. 81-93.

<sup>111</sup> Félibien 1725 (1967), t. III, pp. 127-129.

*Sophonie*” e nell’ultimo “*ces deux amants qu’on délivre du supplice*”. Un piccolo *corpus* di sei disegni era stato raccolto nel tempo attorno al ciclo di Sofronia, sulla scorta delle preziose indicazioni di Félibien. Cécile Scailliérez ne ha dato una lettura attenta che l’ha condotta ad accettare soltanto alcuni di essi.

Nessuna testimonianza sussisterebbe dei primi tre dipinti, raffiguranti il sacrilegio del re Aladino che, su consiglio del mago Ismeno, trafuga una statua della Vergine sottoponendola a incantesimo, per scongiurare la presa di Gerusalemme da parte delle armate crociate in arrivo: né i quadri stessi, né i disegni preparatori, né eventuali copie sono state ancora rintracciate.

Il primo quadro di cui potremmo farci un’idea sarebbe dunque quello in cui Sofronia si presenta davanti al re accusandosi del furto della statua – nel frattempo volatilizzatasi – ed evitare una strage di cristiani. Cécile Scailliérez ha proposto di identificare con questa scena il disegno conservato presso l’ENSBA (Inv. Masson 904) che precedentemente Sylvie Béguin aveva letto come uno degli episodi successivi, quello cioè in cui Clorinda si accosta ad Aladino per chiedere la grazia dei due condannati [2]. Lo splendido carboncino mostra una figura femminile che, la mano destra portata al petto a volersi indicare, conferisce con un sovrano inturbantato seduto su di un alto trono, le gambe accavallate, l’atteggiamento pensoso dato dal capo poggiato sul gomito, il volto tenuto sapientemente in ombra dal baldacchino sovrastante; intorno, una folla di personaggi, alcuni evidentemente militi – lo denunciano gli elmi piumati – altri semplicemente spettatori, che si accalcano o indicano la fanciulla, di spalle e a mezzobusto quelli in primo piano, secondo una soluzione ricorrente in ambito tardomanierista. La protagonista non presenta alcuno dei tratti militari – la corazza, l’elmo con la tigre del cimiero – che caratterizzerebbero Clorinda, né sembra possibile individuare fra i restanti personaggi quelli che potrebbero raffigurare Olindo e Sofronia prigionieri, assolutamente essenziali al riconoscimento dell’episodio. L’ipotesi della Scailliérez resta dunque la più probabile e sarebbe d’altronde sostenuta anche dai tratti stilistici del disegno, che indulge a fluidi contrasti chiaroscurali, accostando scure macchie di carboncino a brani d’intensa luminosità, secondo una prassi distante dall’uso assai più parco delle ombre che fa Guillaume Dumée, a cui Félibien attribuiva la scena dell’intercessione di Clorinda.

Ne consegue allora l’attribuzione della paternità a Gabriel Honnet, autore del dipinto corrispondente, una proposta per di più che era stata già avanzata – senza aver avuto poi



seguito – da Pierre Lavallée fin dal 1942<sup>112</sup>: l’acquisizione sarebbe tanto più importante allorché ricordiamo che Gabriel Honnet è pittore praticamente privo di catalogo. Allo stesso artista va dato però anche un disegno oggi al Louvre (Dép. Arts Graphiques, Inv. 33563) che raffigurerebbe Sofronia legata dai carnefici alla presenza di Aladino il quale, con gesto imperioso, ordina di giustiziarla [3]. Nessuno dei dipinti ricordati da Félibien sembra raffigurare questa scena, peraltro sommamente drammatica e cruciale nella narrazione tassiana, tuttavia è proprio su questo punto che nell’enumerazione dello storico francese si nota una strana sovrapposizione poiché egli cita ben due quadri – uno di Dubois, l’altro di Honnet – con Sofronia in atto di autoaccusarsi di fronte ad Aladino. Fin dal 1973 Anthony Blunt aveva pubblicato uno studio attribuito proprio a Dubois, conservato in una collezione privata inglese, raffigurante una scena tutt’affatto simile a quella del Louvre: un personaggio femminile incatenato da un gruppo di aguzzini inturbantati [4].

Se il dipinto attribuito a Honnet è quello documentato dal disegno Masson 409, resterebbe da spiegare l’eventuale congruenza del disegno del Louvre con la serie medicea. Cécile Scailliérez, considerando la testimonianza di Félibien basata più su evidenze documentarie che sulla visione diretta del ciclo, a quell’epoca già manomesso, ha proposto di vedere nel disegno inglese di Dubois un primo progetto per il corrispettivo dipinto, che il pittore avrebbe concentrato sul momento dell’arresto, proprio per non sovrapporsi a quanto raffigurato dal collega. L’opera però non sarebbe mai stata realizzata a causa della morte sopravvenuta nel pieno dei lavori. Honnet sarebbe dunque subentrato come autore anche di quest’altra scena e il disegno del Louvre, che evidentemente riprende l’idea di Dubois, ne sarebbe lo stadio preparatorio.

Il problema resta in verità intricato. Anche perché il disegno di Dubois potrebbe essere letto in altra maniera: è la sola donna in primo piano ad essere legata, ad esempio, o anche il personaggio maschile alla sua destra? Costui reca un copricapo che potrebbe essere interpretato come berretto frigio, spostando l’identità del personaggio su soggetti diversi da quelli tassiani, come ad esempio quelle *Etiopiche* che, come abbiamo visto, Dubois raffigurò diverse volte e sulle quali anche qui dovremo ritornare a breve. Quanto alla similarità delle due scene ricordate da Félibien, non ci sentiamo di escludere una imprecisione da parte dello storico, dovuta probabilmente proprio al riferimento a dati documentari che potrebbero essere stati piuttosto sommari nello specificare i soggetti dei

---

<sup>112</sup> Scailliérez 1989, p. 157, che fa riferimento a Lavallée 1942, p. 47, fig. IV.

dipinti. Imprecisione che del resto non inficia affatto la sua testimonianza, trattandosi di due episodi simili e narrativamente contigui.

Resta l'acquisizione però dei due disegni, Masson 409 e Louvre 33563, al catalogo di Gabriel Honnet, e il loro convincente legame con la decorazione tassiana del *Gran Cabinet*.

Il ciclo proseguiva con l'intervento di Olindo, che a sua volta si autoaccusava nel tentativo di salvare la donna di cui era segretamente innamorato. Nessuna traccia resta di questo dipinto, attribuito da Félibien ancora a Dubois. La proposta di avvicinarvi un "disegno su rame" del pittore anversano oggi in collezione privata<sup>113</sup>, che rappresenta due giovani prigionieri al cospetto di un sovrano, venne respinta già dalla Scailliérez, che vi vedeva una *Continenza di Scipione*, ma che raffigura in realtà un passo delle *Etiopiche* di Eliodoro, il momento in cui Teagene e Cariclea vengono condotti al cospetto di Idaspe, e appartiene a quella serie che, seppure certamente dovuta a Dubois, non rientra nella decorazione della *Chambre Ovale* di Fontainebleau<sup>114</sup>.

Documentato per vie fortunate è invece il dipinto seguente, attribuito a Guillaume Dumée e raffigurante il provvidenziale arrivo di Clorinda quando Olindo e Sofronia sono ormai già legati sul rogo ove dovranno essere giustiziati. La Bibliothèque Municipale di Rouen conserva infatti un disegno, giudicato come copia dall'originale di Dumée già da Sylvie Béguin che lo pubblicava per la prima volta nel 1967 [5]. Esso raffigura al centro l'alta pira e il palo al quale sono legati, dorso contro dorso, i due protagonisti: una nuvola di fumo, dietro di loro, denuncia l'avvenuta accensione del fuoco. Intorno il popolo di Gerusalemme assiste, con sentimenti contrastanti, al supplizio. In primo piano però, sul lato destro, Clorinda è già sopraggiunta e si rivolge ad uno degli astanti per sapere chi siano i malcapitati. La guerriera è puntualmente raffigurata in armi, con la lancia nella mano sinistra e l'elmo dall'alto cimiero che, pur nella sommaria resa del disegno, restituisce chiaramente la silhouette della tigre, celebre insegna che distingueva l'eroina saracena in battaglia. La cifra stilistica di Dumée, ben documentata da un buon numero di disegni, appare qui smorzata dall'opera del copista e tuttavia emerge nei dettagli: il grafismo delle linee che disegnano i panneggi, i tratti marcati di certi contorni che si vogliono in ombra, quelli più nervosi e sommari dei personaggi colti in movimento.

Caratteristiche che tornano anche nel disegno (ENSBA, Inv. Masson 915) che documenta l'ultimo dipinto del ciclo, la liberazione di Olindo e Sofronia [6]. Dumée

---

<sup>113</sup> Béguin 1966; Cordellier 1984, p. 10.

<sup>114</sup> Ne parleremo più avanti: cfr. III,2.

avrebbe eseguito anche quello raffigurante il penultimo episodio, dove si mostrava Clorinda nell'atto di intercedere presso Aladino: ma anche in questo caso nessuna testimonianza è finora venuta alla luce. Se tale episodio è perduto – abbiamo visto come il disegno che Sylvie Béguin vi riferiva sia invece da ascrivere a Honnet – l'epilogo della storia mostra invece l'intervento di Dumée. In primo piano la coppia dei protagonisti: Sofronia in atteggiamento di grande umiltà e ritrosia, gli occhi bassi, le braccia conserte, tenute appena sotto il seno. Un pentimento, sul fianco sinistro della donna, mostra come in un primo momento Dumée avesse raffigurato il braccio disteso o un pannello, per poi passare alla soluzione che vediamo: ne risulta un'accentuazione dell'asse appena serpentinato che tiene la figura, sottolineandone l'atteggiamento di riserbo nei confronti del compagno. Questi, assai prossimo, le parla: la mano destra rivolta in avanti, quasi ad argomentare, come ad indicare il futuro sponsale nel quale, scampato il pericolo, egli non cessa di sperare; il braccio sinistro appena visibile, dietro le spalle di lei: un poco irrisolto, quasi a fare da contrappunto all'altro, ma al tempo stesso come a voler timidamente proteggere l'amata. Dietro di loro la pira, elemento nodale che solo ci permette di riconoscere la scena: ce la indicano due personaggi sulla destra, in secondo piano, un'altra figura femminile in colloquio con un personaggio barbuto e coperto da turbante. La critica vi riconoscerebbe la stessa Clorinda e il re Aladino, sebbene né l'uno né l'altra rispondano all'iconografia riscontrabile nel disegno di Rouen o nei due fogli di Gabriel Honnet. Entrambi portano lunghe tuniche, a dispetto delle tenute militari precedentemente sfoggiate: il turbante dell'uomo, poi, non mostra la corona che contraddistingue il sovrano. Personaggi non meglio definiti compaiono sullo sfondo: uno di essi, dal gesto tuttavia eloquente, sembra portare un elmo dall'alto cimiero sopra abiti femminili. In effetti, oltre all'ipotesi di eventuali varianti operate dal pittore, bisognerà tenere conto che si tratta pur sempre di disegni preparatori, per quanto assai rifiniti, e che non si può escludere che personaggi come Clorinda e Aladino comparissero qui davvero sullo sfondo, ben visibili solo nel dipinto finito, lasciando ai due personaggi di destra un ruolo di essenziale *trait-d'union* tra i protagonisti e il contesto della loro storia.

#### **4. Un dipinto inedito**

A questo disegno – caso unico tra quelli fin qui esaminati – può essere oggi collegato un dipinto passato recentemente sul mercato antiquario francese<sup>115</sup>, presentato come *Teagene e Cariclea* e attribuito dubitativamente ad Ambroise Dubois. Esso riproduce assai

---

<sup>115</sup> Saint-Malo, 28 aprile 2012.

fedelmente il gruppo dei due protagonisti, tralasciando i personaggi sulla destra. Sullo sfondo compare la pira ma il paesaggio architettonico, più aperto, è differente da quello del disegno. Sulla destra, dove il dipinto è stato certamente decurtato, l'architettura è invece ripresa fedelmente, ma davanti ad essa si intravede parte di un personaggio femminile che, con il braccio teso, si rivolge ad un uomo accovacciato, intento forse ad alimentare il fuoco del rogo.

Le figure dei due protagonisti sono pressoché sovrapponibili a quelle del disegno: il bordo inferiore delle vesti segue la medesima linea, così come certe pieghe e certe ombreggiature tra i seni e sulle braccia della donna. Così anche l'ombra profonda tra la gola e la spalla sinistra di lui e finanche la sottolineatura della "fossetta" del mento data, nel disegno, da un'incisiva svirgolatura. Il personaggio decurtato in secondo piano sembra citare in maniera speculare ben due figure sulla destra del disegno: quella femminile in secondo piano e quella cinta di casco appena visibile sullo sfondo.

Altrettanto evidenti sono tuttavia le differenze. L'uomo indossa un abito di foggia militare, con tanto di corazza all'antica; la donna ha una toga blu che nel disegno era invece una leggerissima sopravveste: la tiene sul braccio sinistro mentre Dumée l'aveva lasciata ricadere dal destro cosicché nella tela quel fianco, sguarnito, risulta troppo ridotto, mentre il pentimento a sinistra diviene un più ampio pannello. Soprattutto diversa è però l'espressione del volto: virtuosamente melanconica quella di Sofronia, più tenera e quasi più leziosa nel suo sorriso appena accennato quella del dipinto.

Resta da chiarire quale relazione possa essere stabilita tra il disegno di Dumée e questa tela, difficilmente giudicabile tra l'altro, a causa del pessimo stato di conservazione e di pesanti manomissioni. Non conosciamo le dimensioni originali dei dipinti tassiani ma le misure attuali del quadro di Saint-Malo (115x99 cm) non si allontanano da quelle dei dipinti con le storie medicee, che pure facevano parte della decorazione e che vedremo nel prossimo paragrafo. Tuttavia l'opera, nonostante l'attribuzione a Dubois proposta nel catalogo di vendita, appare stilisticamente lontana e dai canoni tipicamente tardomanieristi dell'anversano e da quelli più contratti di Dumée. Se i due protagonisti in primo piano seguono da vicino il disegno dell'ENSBA, il resto sembra rivelare un artista meno dotato: il sovrabbondante pannello della veste di lei, che si accartocchia innaturalmente lungo la gamba sinistra; il personaggio mal risolto con gli enormi arti piegati in secondo piano; l'ingessata presenza dei personaggi minori, privi dell'energia e del movimento che ritroviamo nei disegni, anche di Dumée.

Il dipinto dà l'impressione di essere una ripresa più tarda del modello, forse databile agli anni Venti. Abbiamo già avuto modo di vedere come questi cicli di committenza regale fossero soggetti ad essere copiati: è proprio una copia parziale dell'originale perduto di Dubois che ci permette oggi di conoscere l'episodio dell'*Incendio della torre*, nel ciclo di Clorinda a Fontainebleau; ancora alla metà degli anni Cinquanta del secolo vi era chi commissionava copie dell'altra serie bellifontana, quella delle *Etiopiche*, da esporre come decorazione dei propri appartamenti: quadri che non dovevano essere dissimili dai due passati qualche anno fa sul mercato antiquario<sup>116</sup>. La tela di Saint-Malo andrebbe accostata a questi esempi. Ciò spiegherebbe anche certe varianti come l'abito militare del protagonista maschile, che hanno portato a individuarlo come Teagene piuttosto che come Olindo, il quale in nessun passo della *Gerusalemme Liberata* né delle differenti traduzioni appare come milite. Anche i due protagonisti delle *Etiopiche*, d'altronde, dovevano affrontare sul finire della loro avventura una "prova del fuoco", che assicurasse della loro purezza. Questa però veniva effettuata sugli altari del Sole e della Luna, mentre nel nostro quadro la pira in secondo piano è evidentissima.

Se il dipinto di Saint-Malo è la copia di quello realizzato da Dumée per Maria de' Medici, esso testimonierebbe di una diversa evoluzione tra il progetto mostrato dal disegno dell'ENSBA e la redazione pittorica. Il rapporto con il ciclo del Louvre però potrebbe essere più stretto e al tempo stesso non di semplice derivazione. Il pittore infatti pare aver operato direttamente sul disegno, come mostrano tanti dettagli, quali le attente ombreggiature del volto maschile, o quelle dei seni e delle maniche di lei, ma anche certe incertezze che coincidono con quanto nel foglio di Dumée era stato lasciato indefinito: i già ricordati panneggi della donna, il piede sinistro – assolutamente mal risolto – dell'uomo. È dunque probabile che la tela di Saint-Malo sia non semplicemente una copia del dipinto originale, ma che possa essere stata prodotta più tardi, da qualche allievo, direttamente nell'ambito dell'*atelier* di Guillaume Dumée, come una sorta di derivazione o, meglio, di variazione sul tema.

Cinque disegni e un solo dipinto, copia o derivazione, sono dunque riconducibili al ciclo di Sofronia, documentando solo quattro dei dieci episodi che lo componevano. Un numero esiguo per una decorazione di cui, per il resto, abbiamo perso tutto. O quasi.

---

<sup>116</sup> Su questi dipinti si rimanda al capitolo dedicato alle *Etiopiche* di Eliodoro.

## 5. I dipinti “medicei”

Il ciclo di Sofronia non era l'unico tema decorativo del *Grand Cabinet*. Sembra infatti che fosse accompagnato da una serie di altrettanti dipinti raffiguranti grandi personaggi di casa Medici e importanti eventi della storia familiare ad essi legati.

Si legga per intero il passo di Henri Sauval che abbiamo già avuto modo di citare:

«Marie de Médicis pendant la regence fit dorer une chambre dans l'appartements des Reines meres, & n'oublia rien pour la rendre la plus riche, & la plus superbe de son tems: elle fut ornée d'un lambris, & d'un plafond ; on y employa un peu d'or et de peinture : Dubois, Freminet, Evrard, le Pere Bunel, tous quatre les meilleurs Peintres de ce tems-là deployerent tout leur art, autant pour émulation entre eux, que pour faire quelques choses qui plût a cette Princesse ; Evrard peignit les plafonds, les autres travaillerent aux tableaux qui regnent au-dessus du lambris doré, dont la chambre est environnée : & quelques peintres Florentins firent après nature les portraits des Heros des Medicis qu'on voit entre ces tableaux. Chacun pour lors admira ce beau lieu, comme le dernier effort de la propreté, de la galanterie & de la magnificence. Mais on n'est pas demeuré long-tems dans cette erreur : presentement nous avons des chambres bien plus riches, chès les particuliers même ; & le luxe a fait de si grand progrès, que ce qui passoit alors pour une merveille, n'est pas aujourd'hui que d'une beauté mediocre»<sup>117</sup>

A prescindere dal giudizio estetico dell'autore – d'altronde non inatteso da parte di un intenditore d'arte che scriveva ben due generazioni dopo la realizzazione di quella decorazione e con la consapevolezza di quanto la moda del *Grand Siècle* si sentisse distante da quella del primo Seicento – il passo di Sauval ci offre l'informazione preziosa della presenza di questi altri dipinti che accompagnavano il ciclo letterario. In realtà, Sauval non specifica esattamente in quale ambiente dell'appartamento fosse collocato questo ciclo mediceo, parlando semplicemente di una *chambre*. Viceversa Félibien parla del ciclo di Sofronia senza citare i dipinti medicei, poiché lo discute in rapporto alla biografia di uno degli autori e non in relazione a un discorso sul Louvre o sulla regina madre. Infine Bailly, nel suo inventario, cita di nuovo i dipinti medicei, senza menzionare quelli tassiani, evidentemente già perduti ai primi del XVIII secolo<sup>118</sup>.

Di questi dieci dipinti “medicei” tre sono quelli oggi conosciuti, dopo essere stati riscoperti e pubblicati da Antony Blunt<sup>119</sup>, il quale tuttavia all'inizio li confondeva con quelli, pure ispirati alla storia dei signori di Firenze, che Maria de' Medici avrebbe fatto realizzare più tardi per il Palais du Luxembourg e che vennero spediti direttamente dalla

---

<sup>117</sup> Sauval 1755, p. 34.

<sup>118</sup> Bailly 1709-1710, p. 569-571.

<sup>119</sup> Blunt 1967; Blunt 1970.

capitale toscana. A lungo, inoltre, si è ritenuto che i dipinti biografici trovassero posto non nel *Cabinet* ma nella *Chambre* (camera da letto) della regina, dalla quale proverrebbero anche quelli «*en plat fonds*» menzionati da Bailly ai numeri 173-178 del suo inventario<sup>120</sup>. Recentemente Paola Bassani Pacht ha chiarito la pertinenza anche del ciclo biografico alla decorazione del *Grand Cabinet*, sulla scorta di quanto si legge nel diario di Cassiano dal Pozzo, che ebbe a visitare il Louvre durante il suo soggiorno parigino del 1625, dunque in una data assai prossima a quella di realizzazione<sup>121</sup>.

I tre dipinti superstiti, dispersi probabilmente all'epoca della Rivoluzione, sono oggi conservati in tre diverse collezioni pubbliche. Tutti seguono una medesima struttura, proponendo una scena o dei personaggi principali in primo piano e un episodio “secondario” sullo sfondo. Tutti dovevano ripercorrere alcuni fatti salienti della storia di casa Medici, dimostrandone le alleanze regali e il ruolo-chiave nella storia europea.

Il dipinto con *Enrico IV e il Cardinale Alessandro de' Medici* (Pau, Musée National du Château, inv. DP-532-49), mostra innanzitutto il ritratto dei due personaggi, mentre in secondo piano il cardinale, eletto papa col nome di Leone XI, viene incoronato. Il brevissimo pontificato di costui – solo ventisei giorni, dall'1 al 26 aprile 1605 – che, come indica la scelta programmatica del nome, avrebbe voluto rinnovare i fasti di quelli medicei di un secolo prima, era stato tuttavia importante per la messa in opera della nuova dinastia borbonica, ed era stato visto come segnale evidente della rinnovata influenza francese su Roma. Alessandro poi aveva avuto parte importante nel riavvicinamento di Enrico alla Chiesa cattolica e ne aveva ricevuto l'atto ufficiale di abiura dal protestantesimo, a Vervins, dove si era recato in qualità di Vice-Legato papale. In quella stessa occasione si era segnalato come ottimo diplomatico nel corso delle trattative che, nella medesima città, avrebbero condotto al trattato di pace con la Spagna. Rientrato in Italia, Alessandro era stato poi uno dei registi dell'annullamento delle nozze del sovrano con Margherita di Valois e del conseguente matrimonio con Maria de' Medici.

A tale evento allude in maniera esplicita la tela con *Maria de' Medici e il granduca Ferdinando I de' Medici* (Chernourg, Musée Thomas-Henri, inv. 835-74). Zio e nipote sono raffigurati in primo piano, seguiti dal corteo d'onore, mentre sullo sfondo da un lato corrono le mura di Firenze e dall'altro, davanti ad un arco trionfale, si svolgono le nozze per procura tra la principessa italiana e il monarca francese. Maria dunque vi appare già in

---

<sup>120</sup> Scailliérez 1989.

<sup>121</sup> Bassani Pacht, in *Le “Siècle” de Marie de Médicis* 2002, pp. 84-93, nn. 20, 21. Cassiano dal Pozzo, in Müntz 1890, p. 183.

tutta la sua maestà regale: sta lasciando la sua patria per recarsi nel paese sul quale dovrà regnare.

Il terzo dipinto rimanda invece alle origini di Maria. Vi vengono raffigurate le *Nozze di Francesco I de' Medici e di Giovanna d'Austria* (Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. C.A. 550), genitori della reggente. Di quest'ultima tela si conserva anche un disegno preparatorio conservato presso la Bibliothèque Nationale<sup>122</sup>, in passato attribuito al non altrimenti noto pittore Georges Boba<sup>123</sup> e più recentemente invece a Jacob Bunel<sup>124</sup>.

Al contrario di quanto sosteneva Sauval, e di quanto la stessa Maria de' Medici attuerà poi al Luxembourg, i dipinti medicei non sono opera di pittori fiorentini. Come ha ben dimostrato Paola Bassani Pacht, essi vanno invece ricondotti all'ambiente parigino degli anni Dieci, erede dei grandi maestri della Seconda Scuola di Fontainebleau – che muoiono proprio in quel frangente: Dubois, lo abbiamo visto, nel 1614-15 – ma permeato di nuovi fermenti fiamminghi. François Quesnel, Nicholas Bollery e, per l'appunto, Jacob Bunel – ai quali la Bassani Pacht attribuisce, rispettivamente, i tre dipinti – sono tra i principali esponenti di tale generazione, che diverrà protagonista nel decennio successivo.

La pittura degli anni Venti è un altro di quei contesti sui quali il Tempo ha esercitato drammaticamente la propria attività distruttiva, complice quella data del 1627 che, segnando il rientro di Vouet a Parigi, è divenuta assai presto un affilato discrimine. Di questi pittori conosciamo assai poco. Di Bollery, come avremo modo di vedere più ampiamente in un successivo capitolo, non conserviamo che un paio di tele e una manciata di disegni e incisioni e lo stesso si dica per François Quesnel – i cui dipinti raffiguranti le feste ufficiali della Corte sono stati fortunatamente tramandati anch'essi grazie alla mediazione della stampa – e per Jacob Bunel, la cui grande opera, la *Petite Galerie* del Louvre, è andata interamente perduta.

## **6. Tra romanzo e storia: un'immagine per la regina madre**

Dobbiamo allo studio di Paola Bassani Pacht<sup>125</sup> l'aver sottolineato l'importanza ideologica di una decorazione così composita, che accostava senza apparente difficoltà una storia romanzesca e una serie biografica. Si sottraeva così il ciclo di Sofronia alla lettura che lo legava unicamente ad un fatto di “moda”: lettura credibile e del resto storicamente fondata, visto il favore che il pubblico francese riservava ai temi tassiani. Interpretazione

---

<sup>122</sup> BNF, .Estampes, Qb4, Hist. de Fr., 1610.

<sup>123</sup> Roy 1980, pp. 39-41; Beguin 1997, p. 239-240.

<sup>124</sup> Bassani Pacht, in *Le “Siècle” de Marie de Médicis* 2002, p. 92.

<sup>125</sup> Bassani Pacht, in *Le “Siècle” de Marie de Médicis* 2002, p. 92.



tuttavia un poco restrittiva, se si tiene conto che si trattava pur sempre di una committenza regale, e che il ciclo non si trovava in una sala privata – ammesso che ci fossero davvero sale strettamente “private” in un appartamento regale dell’epoca – ma che fosse esposto in quel *Grand Cabinet* destinato alle riunioni del Consiglio della Corona.

L’accostamento di generi differenti non era una novità in Francia. È stato giustamente notato come anche uno dei monumenti-cardine di quel periodo, cioè la *Galerie de Diane* a Fontainebleau, mescolasse mito e biografia regale, accostando le battaglie di Enrico IV alle storie di Diana e Apollo. Anche la decorazione di Saint-Germain-en-Laye confrontava mito e letteratura moderna e avremo modo di vedere qualcosa di simile più avanti, a proposito dell’*Orlando Furioso* o dei cicli del castello di Cheverny. Al tempo stesso si è voluto vedere nel *Grand Cabinet*, anche in questo caso con buone ragioni, il precedente diretto non solo della serie medicea del Luxembourg, ma soprattutto della grande biografia romanzata che Rubens avrebbe approntato per la galleria di quella dimora, elevando di fatto la vita stessa della regina a soggetto di narrazione romanzesca<sup>126</sup>.

Quel che a noi interessa sottolineare, però, è il ruolo persistente che Maria de’ Medici sembra affidare ai temi letterari nell’ambito delle proprie scelte decorative e, soprattutto, l’importanza che i soggetti derivati dal Tasso acquistano nella rappresentazione del potere del sovrano. La scelta di Sofronia infatti nasce in un contesto assai coerente.

Certamente il *Cabinet de Clorinde* costituiva un precedente importante, che aveva dimostrato come l’immagine regale – soprattutto l’immagine dell’amore regale – potesse essere trasfigurata in quella di una delle più amate eroine letterarie del momento. Abbiamo visto inoltre come la scelta stessa della fonte – non il testo italiano del Tasso, né la sua semplice traduzione francese, ma la riscrittura romanzesca di Antoine de Nervèze – fosse coerente con l’immagine *francofona* che la regina italiana voleva dare di sé, ai membri della Corte soprattutto, più che alla massa dei sudditi, che in quelle sale non aveva accesso alcuno.

In rapporto a ciò il ciclo di Sofronia presenta al tempo stesso una coerenza e una discontinuità rivelatrici. Il tema infatti è prossimo a quello del ciclo bellifontano: la storia di Sofronia era, all’interno dell’epopea tassiana, l’occasione per presentare davvero il personaggio di Clorinda, precedentemente apparsa solo nel rapidissimo episodio della fontana. Qui però la bella guerriera è, come accennavamo in apertura, personaggio-chiave ma non principale, è il *deus-ex-machina* che salverà la vera protagonista, Sofronia. E costei

---

<sup>126</sup> Bassani Pacht, in *Le “Siècle” de Marie de Médicis* 2002, p.; Thuillier 1968.

è figura ben diversa. È donna coraggiosa eppure avvolta di modestia. È armata solo della propria fede e della propria perseveranza: di più, è armata della propria ardente carità nei confronti dei correligionari, per i quali non esita a sacrificarsi come vittima innocente. In confronto a lei, tutti gli altri personaggi, Olindo compreso, non sono che i comprimari necessari alla rivelazione di tale epifania di eroismo femminile. Lo vediamo bene nel disegno ormai attribuito a Gabriel Honnet [2], nel quale l'immagine muliebre di Sofronia troneggia sulla massa del popolo di Gerusalemme nel drammatico momento dell'autoaccusa dinanzi ad Aladino.

Si è dibattuto, anche in questo caso, sulla vera fonte testuale del ciclo: se anche qui cioè si fosse preferito seguire una delle riscritture piuttosto che il testo tassiano, originale o tradotto che fosse. In effetti, nonostante lo sforzo dimostrativo di Sylvie Beguin, che ha tentato di accostare ciascun episodio ad un passo della riscrittura di Nervèze<sup>127</sup>, converrà dire con Cécile Scailliérez che la storia di Sofronia come ci resta oggi documentata non presenta varianti tali da giustificare il rimando a testi ulteriori che quello tassiano<sup>128</sup>. Certamente la perdita dei dipinti ci priva di quei dettagli spesso essenziali a una tale indagine, è vero però che nei disegni rimasti nulla sembra andare in direzione diversa.

Sta di fatto che all'altezza cronologica della metà degli anni dieci, nel momento in cui la Reggenza sembrava ormai avviata e si concretizzava il grande progetto politico del duplice matrimonio spagnolo, Maria de' Medici non aveva più bisogno di celarsi dietro la maschera francofona di una qualche riscrittura del Tasso, e poteva sfruttare tranquillamente dei personaggi il cui nocciolo letterario era sufficiente al discorso propagandistico della regina. La quale inoltre non aveva più tema di vantare, nella sala stessa del Consiglio, le proprie origini italiane e medicee. Proprio la sua città e la sua famiglia d'origine, d'altronde, le suggerivano quell'esplicita lettura in chiave politica del testo tassiano. Fin dagli anni Novanta del secolo precedente, infatti, la casa granducale non aveva esitato – in virtù delle nozze lorenesi di Ferdinando, che costituivano un legame con i discendenti del Buglione – ad appropriarsi dell'epopea gerosolimitana: una scelta che sarebbe stata ribadita anche qualche tempo dopo, nel corso degli anni Venti-Quaranta del Seicento<sup>129</sup>.

Allo stesso modo, la sovrana non si veste più da amazzone guerriera, capace di far cadere nelle malie di Cupido anche il battagliero Tancredi, ella assume bensì i panni della donna coraggiosa che si sacrifica per il proprio popolo, che rinuncia alla propria vita per la

---

<sup>127</sup> Beguin, in *Torquato Tasso* 1985, pp. 244-245.

<sup>128</sup> Scailliérez 1989, pp. 156-157.

<sup>129</sup> Rossi, in *L'arme e gli amori* 2002, pp. 33-42 ; Fumagalli, in *L'arme e gli amori* 2002, pp. 73-84.

salvezza di molti: *femme forte* nelle avversità, certamente, ma soprattutto donna di ardente sentimento nei confronti di un popolo di cui ella è responsabile.

Sofronia è al tempo stesso vergine ma destinata al matrimonio, condivide con l'amato il momento supremo del pericolo, ma vive di eroismo proprio e sovrabbondante rispetto al più timido Olindo: così ella diveniva l'immagine forse più adatta a tale rappresentazione di un potere monarchico di marca femminile, e dunque di ordine materno, che non intendeva però piegarsi al ruolo subalterno che la maternità rivestiva nell'ordinamento della monarchia, rispetto al ruolo del sovrano e doveva dunque sfoggiare virtù anche maschili di coraggio e determinazione<sup>130</sup>. Allo stesso modo Maria non è semplicemente la madre del Delfino, futuro re di Francia, colei che assicura la crescita e l'educazione del piccolo monarca, con un ruolo – diremmo – di “traghettatrice” da un sovrano all'altro. Se Bianca di Castiglia era immagine adattissima ad illustrare tale ruolo – e verrà di fatto utilizzata senza riserve<sup>131</sup> – Sofronia, il cui ruolo materno è solo ipotizzabile dal futuro e non narrato nel matrimonio con Olindo, giocava tutta la propria identità nell'atto del sacrificio a favore dei suoi: era dunque l'immagine della regnante che assume su di sé l'onere, il fardello delle sorti della nazione.

Che tanto significato potesse essere conferito ad un personaggio romanzesco, traspare non solo dalla scelta di farne il fulcro di uno spazio così importante come il *Grand Cabinet*, ma anche dal contesto in cui una tale scelta prende corpo, e che si rivela più ampio rispetto al solo precedente costituito dal *Cabinet de Clorinde*. Gli anni in cui, nel concretizzare il progetto delle duplici nozze asburgiche, la reggenza di Maria raggiunge il proprio apice, sono caratterizzati da un'intensa presenza di temi romanzeschi e tassiani, non solo in pittura, ma anche sulle scene teatrali e in quella forma tutta particolare di spettacolo che era il *Ballet de Cour*, luogo eminente per la messa in scena del potere del sovrano e delle dinamiche di corte.

Un rapido sguardo a tali eventi è già rivelatore. In campo editoriale, le pubblicazioni a tema tassiano si erano arrestate entro il primo lustro del secolo, con l'uscita di alcune “continuazioni”: la *Jerusalem Regnante*, di Jacques Corbin (1600), a cui fecero seguito *La Bergère de Palestine* (1601) e *La suite de la belle Armide* (1604), l'una in prosa l'altra in versi, entrambe di Bazire d'Ablainville.

---

<sup>130</sup> Dubost 2009, pp. 346-348

<sup>131</sup> Dubost 2009, pp. 469-471. Era stata un'intuizione di Maria, d'altronde, quella di dare al Delfino il nome di Luigi, che alcun re di Francia aveva portato ormai da un secolo, per sottolineare l'origine capetingia dei Borboni.

Ma nel 1610 abbiamo notizia di un *ballet de cour* intitolato *Armide*, con versi di Gabriel Robert, e lo stesso anno va in scena anche un perduto *Ballet d'Alcine* che, a discapito del titolo di sapore ariostesco, sembra aver avuto piuttosto un soggetto tassiano<sup>132</sup>. Nel febbraio del 1614 si danza al Louvre il *Ballet de Dom Quichot*, sul quale avremo modo di tornare più avanti, ma che s'inserisce nel clima delle ormai concordate doppie nozze spagnole. Quel che interessa, però, è che quello stesso anno il giovane Luigi XIII diviene maggiorenne e vengono celebrati gli Stati Generali: è un momento cruciale per la reggenza. Così non può apparire casuale se il sovrano viene condotto ad assistere alla rappresentazione di due *pièces* di argomento tassiano. Si tratta del *Godefroy de Buillon* e della *Clorinde*, entrambe purtroppo perdute ma messe in scena presso il collegio gesuita de La Flèche. Se non conosciamo il contenuto e il tenore dei testi, tuttavia la convergenza di Tasso, dei Gesuiti e di Maria de' Medici – che non poteva non condividere tali rappresentazioni – è eloquente: il modello cavalleresco di marca schiettamente romana viene offerto al monarca al pari di quello costituito da Luigi IX, crociato egli stesso, paladino della fede e della giustizia, che viene evocato esplicitamente nei discorsi di apertura degli Stati Generali<sup>133</sup>. I tempi erano maturi anche per l'arrivo a Corte, nel 1616, del Père Joseph che per un decennio almeno rilancerà con inaudita energia l'ideale di Crociata<sup>134</sup>: un'azione che non poté non avere una qualche influenza anche sull'apprezzamento che il pubblico aristocratico, soprattutto quello provinciale, continuava a manifestare nei confronti di tale fenomeno e di ciò che a esso s'ispirava, letteratura compresa.

Alla metà degli anni Dieci, dunque, Tasso è fonte privilegiata – tra altre, ancora di marca letteraria – per la raffigurazione della monarchia e della reggenza, del potere duplice e concorde della madre e del figlio: lo dimostra il contesto che abbiamo tentato di delineare fin qui, ma lo dimostra ancor di più l'uso esplicito che di quei medesimi temi farà di lì a poco Luigi XIII stesso, al momento dell'acquisizione del potere personale e dell'allontanamento della madre, con un clamoroso ribaltamento della lettura e del significato di quei personaggi, di quelle storie.

---

<sup>132</sup> Simpson 1962.

<sup>133</sup> Dubost 2009, p. 471.

<sup>134</sup> Faignez 1889; Benoist 2005.

**II-3**  
**Dalle pareti alla scena.**  
**La risposta teatrale di Luigi XIII alle committenze pittoriche materne**

Il 24 aprile 1617, Maria de' Medici si ritrovò prigioniera in quello stesso appartamento in cui era stata dispiegata la sua immagine di “regina reggente”. Al mattino Concino Concini era stato assassinato nella corte del Louvre: senza che nessuno se ne rendesse conto Luigi XIII, assieme al suo favorito, Charles d'Albert duca di Luynes, e a uno dei personaggi più oscuri della Corte, l'Intendant des Finances Guichard Déageant, avevano ordito un colpo di stato che avrebbe fatto precipitare la situazione politica, già abbastanza turbata dalla Rivolta dei Grandi e dall'impopolarità crescente della regina madre. Così, all'improvviso si chiudeva la reggenza, lasciando posto al regno personale del giovane monarca<sup>135</sup>.

Per ben nove giorni la regina fu costretta a restare nel suo appartamento, mentre altrove si decideva della sua sorte: ella non ne uscì che il due maggio, dopo che il re e i suoi consiglieri ebbero deciso il suo esilio a Blois. Maria non sarebbe tornata a Parigi che tre anni più tardi: il suo soggiorno blesio non sarà senza conseguenze per molti aspetti del nostro discorso, perché è in questo frangente che ella “scopre” il giovane pittore Jean III Mosnier, che incontreremo più tardi all'opera nel castello di Cheverny, e che si fa promotrice di una nuova traduzione del *Pastor Fido* di Battista Guarini, un'altra delle grandi opere letterarie italiane apprezzate da lettori e committenti in Francia<sup>136</sup>.

Ma quel che ci interessa qui è il modo in cui in quel frangente Luigi XIII e il suo entourage costruiscono la rappresentazione del nuovo potere, non attraverso dipinti o grandi decorazioni, ma grazie all'uso più immediato della finzione teatrale o, meglio, coreutica. E questa risposta alla “propaganda” per immagini di Maria de' Medici mostra

---

<sup>135</sup> Dubost 2009, pp. 532-541.

<sup>136</sup> Dubost 2009, 586-595. Sulla traduzione del *Pastor Fido* cfr. Giavarini 2003, pp. 4-5 con bibliografia. Su Jean Mosnier si rimanda alla parte VII di questo lavoro.

chiaramente quanto i soggetti letterari adottati da quella Corte fossero diventati una sorta di linguaggio e quasi di “codice” che si pretendeva fosse comprensibile all’insieme della classe dirigente parigina e, più generalmente, francese: e tuttavia proprio tale assunto pone la questione della reale comprensibilità di un tale codice.

Perché tre mesi prima dell’assassinio di Concini, il 29 gennaio 1617 – si era a carnevale – era stato già messo in scena al Louvre il *Ballet de la délivrance de Renaud*<sup>137</sup>, di cui il re stesso e de Luynes erano protagonisti e la cui trama era senza dubbio una evidente dichiarazione d’indipendenza nei confronti del potere femminile incarnato da Armida<sup>138</sup>.

Questo spettacolo è il primo di una serie che doveva letteralmente ritmare i tre anni di “guerra” tra Luigi XIII e Maria de’ Medici e che recupera in maniera esplicita alcune tematiche già sfruttate durante la reggenza. Siamo negli anni del massimo splendore del *Ballet de Cour* che si era andato sviluppando durante il periodo degli ultimi Valois e che raggiunge qui il duplice valore di grande *divertissement* e al tempo stesso di messa in scena del potere regale e delle strutture fondamentali che governano il mondo della Corte<sup>139</sup>: non sarà affatto un caso se Luigi XIV vorrà recuperare – e in forme altrimenti grandiose – una tale forma di spettacolo. La messa in scena prevedeva la partecipazione del sovrano come di altri membri della famiglia reale e della Corte: Luigi XIII e gli altri “figli di Francia” erano stati abituati a prendervi parte già in tenerissima età. Vi si investivano non poche risorse economiche e intellettuali: i poeti e i compositori di corte erano normalmente incaricati di testi e musiche, mentre gli ufficiali preposti all’intrattenimento della casa reale si occupavano dell’organizzazione pratica: allestimenti, costumi, scenografie, per le quali non si esitava a chiamare in causa tecnici e artisti normalmente preposti alla decorazione delle residenze e dei giardini. La moda di Corte non poteva non conquistare l’aristocrazia e così capita d’imbattersi nelle testimonianze di numerosi balletti e spettacoli simili – ovviamente assai più modesti – messi in scena presso le piccole corti nobiliari, anche in provincia: davvero la Parigi dell’inizio del XVII secolo è una “capitale dello spettacolo”<sup>140</sup>.

Il 29 gennaio 1617 dunque tutta la Corte aveva potuto assistere alla rappresentazione di una “storia” tratta dalla *Gerusalemme Liberata* e assai conosciuta, la storia del cavaliere

---

<sup>137</sup> E. Durand, *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIX<sup>e</sup> jour de janvier M.VIc.XVII. avec les desseins, tant des machines & apparences differentes, que de tous les habits des masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617.

<sup>138</sup> McGowan 1963, pp. 101 e ss.

<sup>139</sup> Il riferimento è, ovviamente, all’integralità della ricostruzione storica di McGowan 1963.

<sup>140</sup> Così la definisce Mamone 1988, fin da titolo della sua opera, affiancandole ovviamente la Firenze medicea.

Rinaldo preso per incantesimo dalla bella maga Armida e infine liberato dai suoi compagni d'armi [1]. Sembra che Luigi XIII stesso avesse scelto il tema del balletto, coinvolgendo nell'organizzazione una vera e propria équipe che era in effetti la stessa che lavorava normalmente per la regina madre. Vi troviamo innanzitutto il poeta Estienne Durand, che si era fatto notare due anni prima con i versi per il *Ballet de Madame*, e quindi René Bordier e Pierre Guédron. Le musiche erano composte da Jacques de Belleville e Gabriel Bataille ma un ruolo importante avevano anche le “macchine” che permettevano tanto il cambio delle scene quanto le evoluzioni “acrobatiche” di alcuni personaggi, e queste erano dirette da Thomas Francini, grande artefice delle fontane meccaniche dei giardini reali. Insomma tutte le migliori intelligenze nel campo del *divertissement* di Corte erano state messe in gioco, mentre i personaggi principali erano interpretati dal re e dai suoi fedelissimi: *in primis* Luigi XIII, nel duplice ruolo di uno dei demoni di Armida – il Demone del Fuoco – e soprattutto di Goffredo di Buglione, e Luynes – evidentemente – nel ruolo di Rinaldo.

Al contrario di quel che accadeva nel poema di Torquato Tasso, la storia raccontata dal balletto non si concludeva con la riconciliazione tra Rinaldo e Armida: il cavaliere si limitava a rientrar alla corte di Goffredo mentre la maga scompariva dopo la sua sconfitta. Il significato ideologico di una tale scelta è stato ben sottolineato da Margaret McGowan nel suo celebre studio sul Ballet de Cour en France: è vero che entrambe le due traduzioni integrali della Liberata – sia quella di de Vignau sia quella di de Vigenère – non contemplavano l'episodio finale della riconciliazione, che era stato semplicemente eliminato dal testo, ma il pubblico francese conosceva altrettanto bene il romanzo di Pierre Joulet, *Les amours d'Armide*, in circolazione fin dal 1596 e ristampato per ben quindici volte fino al 1615, in cui non solo l'episodio rifaceva la sua comparsa, ma come al solito era stato anche ampiamente sviluppato in quelle implicazioni erotiche e matrimoniali cui il Tasso aveva solo fatto allusione<sup>141</sup>. Il balletto quindi metteva volutamente in scena la rappresentazione di una energia maschile che si libera da una dominazione femminile, di un sistema cavalleresco, strutturato attorno al suo signore Goffredo, destinato a rimpiazzare un disordine di natura magica e demoniaca. Da un punto di vista più generale, la *Délivrance de Renaud* mostrava anche la messa in opera di una nuova immagine regale per cui, davanti al semplice contrasto tra maschile e femminile, tra Rinaldo e Armida, il

---

<sup>141</sup> Pierre Joulet, sieur de Chastillon, *Les Amours d'Armide*, Paris 1596, pp. 184v-192r.

monarca si pone in forma sostanzialmente androgina, polivalente – è demone e principe – e dunque in ogni caso come origine e perno del nuovo ordine<sup>142</sup>.

Il messaggio dispiegato da questo balletto era dunque del tutto esplicito, anche nell'uso di quel codice romanzesco ben conosciuto a Corte: la pubblicazione immediata del libretto, arricchito da incisioni che illustravano i passaggi principali dei cinque atti così come i costumi dei personaggi [1], mostra anche la preoccupazione di una diffusione al di fuori dell'ambito in fondo ristretto della Corte. E tuttavia, se ciò non poté non essere notato da Maria de' Medici e di Concini ai suoi<sup>143</sup>, non fu sufficiente a far scattare in essi il sospetto che qualcosa di clamoroso e terribile stava per scatenarsi.

Durante l'esilio della regina madre e la vera e propria guerra che si scatena tra madre e figlio, altri due balletti verranno messi in scena al Louvre ed essi ci interessano perché continuano in maniera programmatica il percorso cominciato con la *Délivrance de Renaud*.

Il 22 gennaio del 1618 – il carnevale è sempre l'occasione di queste rappresentazioni – si danza il *Ballet du Roy, représentant la furie de Roland*, che prende il proprio soggetto dal poema di Ludovico Ariosto. Ci siamo fin qui concentrati sulla Liberata, perché il nostro discorso segue innanzitutto la fortuna figurativa dei testi letterari: da questo punto di vista il Furioso sembra godere di un successo meno immediato, di cui avremo modo di parlare in un prossimo capitolo<sup>144</sup> e che non sembra riguardare in maniera specifica le committenze reali, ma occorre ricordare che anche Ariosto era ben conosciuto a Corte e fin dall'epoca dei Valois. Uno dei primi e più fortunati saggi di traduzione poetica era stato quello di Philippe Desportes, che risaliva al 1572 ed era dedicato nientemeno che a Enrico III: in seguito è possibile trovare testimonianze di tutta una serie di balletti e spettacoli simili messi in scena a Corte nel corso degli anni a cavallo tra Cinque e Seicento. Si trattava dunque ancora una volta di un tema ben conosciuto e che proponeva d'altronde una ripresa esplicita del balletto di Rinaldo: anche qui si tratta evidentemente di una “liberazione”, la liberazione di Orlando dalla sua follia che sostituisce i sortilegi di Armida. Il protagonista è Ruggero, il liberatore, interpretato da Luynes mentre Luigi XIII – che pure è tra gli interpreti – si tiene qui più in disparte. Il balletto è in effetti una aperta rappresentazione del potere del nuovo favorito che ha ormai sostituito lo scomparso Concini<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Da questo punto di vista il tema dei balletti degli anni 1617-1619 è stato ben preso in considerazione da Careri 2005, 204-216.

<sup>143</sup> Dubost 2009, pp. 533-536, descrive il montare dell'inquietudine a Corte in seguito a una vera e propria campagna di diffamazione. A gennaio la regina madre fa raddoppiare la sua guardia, a febbraio si mostra il meno possibile in pubblico. Non si fa però menzione del balletto.

<sup>144</sup> Cfr. IV, 1.

<sup>145</sup> McGowan 1963, pp. 169 e ss.



Ma si tornerà a una risposta diretta alla retorica figurativa di Maria de' Medici quando, un anno più tardi, gennaio 1619, verrà messo in scena il *Ballet de l'aventure de Tancredi en la forest enchantée*<sup>146</sup>. Mentre il balletto della regina, Anna d'Austria, s'ispirava ad un tema classico come la *Storia di Psiche*, il balletto del re era ancora una volta un vero controcanto all'immagine della regina madre che era stata anni prima dispiegata sulle pareti del *cabinet* bellifontano. E a tal punto che non si esitò, anche in questo caso, non solo a modificare ma addirittura a sconvolgere il racconto tassiano.

Anche in questo caso tutto ruota attorno a un incantesimo, che il mago Ismeno a gettato sulla foresta di Saron per impedire ai Crociati di costruire le macchine d'assedio con cui dare l'assalto a Gerusalemme: esiste una stampa che rappresenta proprio la scena del sortilegio [2]<sup>147</sup>. Una buona parte del balletto non mostra dunque che i combattimenti tra i cavalieri e i mostri infernali scatenati da Ismeno, ma la storia non si concluderà che con l'intervento di Tancredi che, ben al contrario di quel che narrava il Tasso, non cederà affatto al fantasma di Clorinda e spezzerà l'incantesimo. Clorinda, già immagine della regina madre, non è qui che una visione, una illusione, che non di meno resta pericolosa e che bisognerà esorcizzare o, meglio, sconfiggere. Ancora una volta Luigi XIII e il suo favorito interpretavano i personaggi principali: de Luynes nel ruolo di Tancredi, il re di nuovo nei panni di Goffredo di Buglione. La rappresentazione del "corpo politico" della Corte non poteva essere più esplicita<sup>148</sup>.

Dobbiamo a Georges Huard la scoperta e la pubblicazione dei libri di conti per i due balletti del 1619, che ci rivelano inoltre la struttura organizzativa complessa che presideva all'organizzazione di tali spettacoli<sup>149</sup> ma anche i nomi di tutti coloro che erano coinvolti, gli scrittori, i musicisti, i tecnici così come i pittori e i decoratori. Tra questi ultimi troviamo dei nomi noti, come quelli di Daniel Rabel e di Nicolas Duchesne, ma soprattutto ritroviamo la stessa équipe della regina madre – Bordier, Belleville, Guédron, La Barre, Francini – che aveva realizzato anche i balletti precedenti. Mettendo in scena la rappresentazione della propria indipendenza dalla tutela di sua madre e il dispiegamento del suo nuovo potere, il sovrano s'impossessa senza esitazione di coloro che avevano lavorato per l'"avversario" e delle loro eccellenti capacità. Un solo nome manca: Estienne

---

<sup>146</sup> Scipion de Gramont, *Relation du grand ballet du Roy... l'aventure de Tancredi en la forest enchantée...* Paris, J. Sara, 1619.

<sup>147</sup> H. Estienne, *La forêt enchantée, décor pour le Ballet de Tancredi*, Paris, BNF, la trovo in Huard 1936, pp. 40-41.

<sup>148</sup> Careri 2005, pp. 211-214, dove però si lega l'immagine di Clorinda a quella di Eleonora Galigai, moglie di Concini, messa a morte con l'accusa di strega proprio in quel frangente.

<sup>149</sup> Huard 1936.

Durand, il migliore dei poeti di Maria de' Medici era stato condannato a morte qualche mese prima, per crimine di lesa maestà.

## I disegni di Laurent de La Hyre: persistenze pseudo-tassiane negli anni Venti

La lunga digressione sulle illustrazioni del romanzo di de Nervèze ci ha permesso di rilevare la specificità della redazione figurativa che Ambroise Dubois ne trasse per Maria de' Medici e di sottolineare come certi *topoi* profondi, che hanno vita eminentemente “carsica” possano diffondersi per vie differenti ed essere portati alla luce in ambiti culturali diversi tanto da grandi dipinti quanto anche da semplici raffigurazioni. Ma l'attenzione alle varianti narrative – e quindi pure iconografiche – introdotte dall'autore francese nella saga tassiana ci permette anche di rileggere e reinterpretare una serie di disegni realizzata qualche anno più tardi da Laurent de La Hyre.

Gli esordi di questo pittore sono infatti segnati non solo dai primi esercizi nell'arte incisoria, che egli praticherà lungo tutta la sua carriera, ma anche da un nutrito gruppo di disegni, riuniti in diverse serie a tema tanto sacro quanto profano: essi sono ben documentati *ab antiquo* perché sempre rimasti nelle mani dell'artista e poi dei suoi discendenti. Riuniti a quelli di tipo “accademico”, cioè agli studi e ai disegni per la pratica di atelier, furono venduti e quindi dispersi solo verso la fine del XVIII secolo<sup>150</sup>. Le serie narrative comprendevano esse sole parecchie decine di fogli, di cui soltanto una manciata è oggi conosciuta, sebbene si possa a ragione ritenere che molti siano ancora conservati presso collezioni pubbliche e soprattutto private, in attesa di essere riconosciuti e portati alla luce.

La critica ritiene che tali disegni, dall'aspetto accurato e ben rifinito, non siano abbozzi o saggi per opere perdute o mai realizzate, ma dei veri e propri “esercizi” che il giovane artista eseguiva per mettersi alla prova nella raffigurazione dei temi allora più ricorrenti. È quindi già di per sé interessante rilevare come ben quattro di queste serie

---

<sup>150</sup> Rosenberg-Thuillier, in *La Hyre* 1988, p. 115.

comportassero un soggetto di sapore romanzesco: se quella dedicata ad *Admeto e Alceste* ci riconduce ad un tema mitologico classico, quella incentrata sulla storia di *Panthée* dice il precoce interesse che La Hyre provava per questo soggetto: egli lo riprenderà in pittura nel corso degli anni Trenta, in un momento di grande fortuna anche letteraria per l'eroina della *Ciropedia*, sul quale converrà tornare più avanti<sup>151</sup>.

Le due serie rimanenti infatti ci interessano in maniera più immediata poiché entrambe narravano le storie tassiane più celebri, quella cioè di Rinaldo e Armida (quattordici disegni) e quella di Tancredi e Clorinda (dodici disegni), come ci rivela appunto, nel 1657, l'inventario post-mortem del pittore:

«Item quatorze dessins de l'histoire de Renault et d'Armide sur du pappier gris rehaussé de blanc, prisés ensembles six livres, cy... VI liv.» e «Item, douze autres desseins aussy en pappier rehaussé de blanc contenant l'histoire de Tancrede et de Clorinde prisés la somme de quatre livres, cy... IV li.»<sup>152</sup>

Rimaste anch'esse presso la famiglia La Hyre, nella seconda metà del XVIII secolo risultano però confluite nella collezione di Jean-François Collet: in occasione della vendita seguita alla morte di costui, nel 1783, appare infatti un lotto con «sujets de la Jérusalem Délivrée». Se ne perdono poi le tracce, fino a quando nel 1918 dodici disegni tassiani passano in vendita a New York, presso Anderson, e si è propensi a vedere in essi la serie di Tancredi e Clorinda, rimasta sostanzialmente intatta fino a quel momento, mentre nel 1925 il mercante d'arte parigino Paul Prouté ne proponeva in vendita cinque, che si ritiene appartenessero alla serie di Rinaldo e Armida. Citiamo dal suo catalogo di vendita:

«31 – Combat de cavaliers à la lisière d'un bois ; au premier plans plusieurs corps et un cheval mort : Scène de la Jérusalem Délivrée. Dessin au crayon noir avec rehauts de blanc sur papier teinté, 0,40 x 0,30 m. ; doublé, provient de la collection Mariette. 80 fr.

32 – Sujet tiré de la Jérusalem Délivrée ; un combat ; au premier plan un char renversé et un corps mort. Dessin de mêmes condition et mesures que le précédent. 80 fr.

33 – Un guerrier à l'entrée d'un bois combattant un lion ; Dessin de mêmes condition et mesures que le précédent. 80 fr.

34 – Une femme debout charmants des animaux ; Dessin de mêmes condition et mesures que le précédent. 80 fr.

35 – Un cavalier tombé de cheval est pleuré par un jeune homme ; un autre est secouru par deux personnes ; Dessin de mêmes condition et mesures que le précédent. 80 fr.»<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Cfr. III,4.

<sup>152</sup> *La Hyre* 1988, p. 115-117.

<sup>153</sup> *La Hyre* 1988, p. 115.

Due di questi disegni sono oggi conosciuti e la loro provenienza dalla collezione seicentesca di Mariette è da ritenere inattendibile, poiché essi dovettero passare direttamente dagli eredi di de La Hyre a Collet. E a questo proposito è da rilevare come al momento della vendita Collet il lotto contenesse entrambe le serie, che forse proprio in quel momento vennero confuse. Infatti, sebbene anche la critica più recente sia propensa a ritenere che esse siano rimaste intatte fino alle vendite del XIX o addirittura del XX secolo<sup>154</sup>, come vedremo la lettura dei fogli oggi conservati sembrerebbe indicare il contrario. Anche l'interpretazione dei differenti episodi d'altronde andrà sottoposta a verifica e per questo discuteremo assieme le due serie. Di esse conosciamo oggi solo sei fogli: tre conservati ad Ann Arbor (University of Michigan Museum of Art), provenienti dalla vendita Anderson del 1918, uno presso il Fogg Art Museum a Cambridge (Ma), che lo ha acquisito da una vendita parigina nel 1991, e infine altri due rispettivamente a Rouen e a Rennes, provenienti dalla vendita Prouté del 1925.

Il numero di disegni che componeva la serie di Tancredi e Clorinda, dodici, è tale da far immaginare una raffigurazione completa e dettagliata della vicenda. Come abbiamo accennato, si ritiene che questo gruppo di fogli sia rimasto integro fino al 1918, quando appunto dodici raffigurazioni tassiane di La Hyre passarono in vendita a New York, presso Anderson, in occasione della vendita Hamilton Easter Field<sup>155</sup>. Da qui proverrebbero i tre fogli conservati presso l'University of Michigan Museum of Art, che li ha acquisiti nel 1970 assieme all'importante collezione di Edward Sonnenschein Jr.

Il primo (1970/2.87) raffigura una battaglia [3]: due cavalieri si scontrano in primo piano mentre a sinistra, sullo sfondo, appare un carro condotto da una figura femminile. Il secondo (1970/2.88) mostra un paesaggio boscoso [2]: in primo piano un soldato si rivolge a una donna; costei appare seminuda, recumbente, il braccio destro ripiegato a sostenere la testa; sullo sfondo sembra di intuire un schiera di armati. Il terzo infine (1970/2.89) mostra un cavaliere in preghiera accanto a una tomba dal bel sarcofago a cassa [1]: l'elmo gettato a terra, egli giunge le mani guardando verso il cielo; un monaco è in atto di parlargli, mentre sullo sfondo appaiono non meglio definite architetture anticheggianti.

Dei primi tre disegni, il più semplice da interpretare è senz'altro l'ultimo, che è stato giustamente letto come il *Compianto di Tancredi sulla tomba di Clorinda*. Nel secondo si vede invece, dubitativamente, *Tancredi nella foresta incantata*: la donna seminuda raffigurerebbe la visione del cavaliere che, nel tentativo di sciogliere l'incantesimo che

---

<sup>154</sup> *La Hyre* 1988, 115.

<sup>155</sup> 10 dicembre 1918, *Hamilton Easter Field Sale*, Anderson (New York), lotto 112.

grava sulla selva di Saron, cade però preda dei propri fantasmi: «*Va fuor di sé: presente aver gli è aviso / l'offesa donna sua che plori e gema*»<sup>156</sup>. Il primo infine viene interpretato genericamente come *Battaglia tra crociati e saraceni*.

I tre disegni hanno dimensioni simili (circa 28-29 cm di altezza su circa 40 di larghezza) e medesima tecnica esecutiva, che li accomuna d'altronde agli altri conosciuti, risalenti al periodo giovanile<sup>157</sup>. Il montaggio, che torna anche nei fogli con la storia di Alceste oggi a Stoccolma, è da ritenere tardivo<sup>158</sup>, e dunque anch'esso non ci aiuta nel senso di una eventuale distinzione dell'originaria serie di appartenenza. Occorrerà dunque rivolgere la nostra attenzione al soggetto raffigurato.

La *Battaglia tra crociati e saraceni* [3], infatti, mostra inequivocabilmente sullo sfondo un carro condotto da una figura femminile: non può trattarsi che del carro con cui Armida partecipa allo scontro finale sotto le mura di Gerusalemme, protetta dai suoi paladini, nel tentativo di vendicarsi di Rinaldo che l'ha abbandonata. Costui è evidentemente il cavaliere in primo piano che sta sbaragliando gli avversari, molti dei quali giacciono a terra. L'episodio appartiene quindi alla storia di Rinaldo e Armida e non a quella di Tancredi e Clorinda: il disegno andrebbe quindi accostato ai due rimasti in Europa – il foglio di Rennes, *Armida incanta gli animali* e quello di Rouen, con un altro *Combattimento di cavalieri* – piuttosto che agli altri due americani.

Questi narrano invece senza dubbio la storia del cavaliere normanno e della guerriera saracena: tuttavia anche qui il soggetto dovrà essere precisato e, in un caso, corretto. Il *Compianto di Tancredi sul sepolcro di Clorinda* [1], infatti, non sintetizza – come pure si è creduto<sup>159</sup> – due momenti differenti del poema, il duro richiamo che Pietro l'Eremita rivolge a Tancredi ancora ferito<sup>160</sup> e il solenne seppellimento di Clorinda, alla cui tomba il cavaliere rivolge trepide parole<sup>161</sup>. Esso piuttosto raffigura un episodio tratto da un testo diverso da quello tassiano, che ancora una volta è da riconoscere nella *Hierusalem Assiégée* di Antoine de Nervèze.

Dopo il lamento sul cadavere dell'amata e il suo seppellimento, come abbiamo visto discutendo delle vignette che lo illustravano, il romanzo francese induceva Tancredi a tornare una seconda volta sulla tomba di Clorinda, ove egli prorompeva in pianto. Pietro l'Eremita, che non ha in quelle pagine il ruolo fondamentale che il Tasso gli conferiva,

---

<sup>156</sup> Tasso, XIII, 45.

<sup>157</sup> *La Hyre* 1988, 37-45.

<sup>158</sup> Bjurström 1976, n. 460.

<sup>159</sup> *La Hyre* 1988, 117.

<sup>160</sup> Tasso, XII, 85-88.

<sup>161</sup> Tasso, XIII, 96-99.

appariva solo in quel momento, e trasformava le dure parole di rimprovero pronunciate nelle pagine tassiane in una esortazione più partecipe, un invito alla fermezza e al dominio di sé. Se l'illustratore del volume [II.1.18] aveva sviluppato l'episodio in due fulcri differenti, con in primo piano Tancredi inginocchiato presso il sepolcro e in secondo piano il suo colloquio con l'Eremita, Laurent de la Hyre lo raffigura invece in forma ancor più aderente al testo, con il vecchio monaco che rincuora il cavaliere affranto giusto accanto al sarcofago di Clorinda.

È dunque un'illustrazione del romanzo di de Nervèze e non del testo tassiano quella che il giovane pittore ha voluto svolgere nella sua serie di dodici disegni, il che testimonia del lungo successo di quel libro a cui anche Maria de' Medici aveva fatto ricorso. La Hyre d'altronde non avrebbe avuto alcuna difficoltà a leggerlo. L'edizione del 1599 è infatti l'unica che conosciamo in cui il testo appare in forma autonoma, ma de Nervèze continuò a pubblicare quella storia anche in seguito, come parte di un volume intitolato *Les Amours Diverses*. Qui egli aveva raccolto diversi racconti pubblicati dapprima singolarmente: vi troviamo anche, ad esempio, una riscrittura della vicenda ariostesca di Olimpia e Bireno.

Questa raccolta, edita per la prima volta a Parigi nel 1605, godette di notevole successo, come testimoniano le cinque diverse edizioni – quella del 1611 addirittura in tre volumi – che si susseguono in varie città francesi – Parigi, appunto, ma anche Avignone – fino al 1621, quando il libro viene stampato un'ultima volta a Rouen. A quella data siamo ormai a ridosso delle prime prove artistiche di La Hyre: dunque il pittore aveva tutte le possibilità di conoscere un testo del genere, che tra l'altro aveva mantenuto intatto l'originario apparato illustrativo anche nella nuova veste editoriale. Più di quindici anni dopo il ciclo di Dubois, de Nervèze continuava ad essere un tramite privilegiato tra l'originale tassiano e la messa in immagini di quelle avventure. Se consideriamo poi che, verso il 1623, La Hyre avrebbe soggiornato a Fontainebleau per poter studiare le opere ivi conservate<sup>162</sup>, ecco che inevitabile appare l'incontro anche con l'opera del pittore anversano, di cui evidentemente il pubblico degli anni Venti comprendeva ancora senza difficoltà sia la trama, sia la vera fonte letteraria, sia il senso ideologico. Nulla di strano dunque se l'artista volle fare riferimento a de Nervèze piuttosto che al testo tassiano originario.

A questo punto, tenendo conto della diversa versione tenuta presente da Laurent de La Hyre, anche il soggetto del terzo disegno [2] può essere riconsiderato. L'episodio dell'*Avventura nella foresta incantata* manca infatti del tutto nel romanzo di de Nervèze, e

---

<sup>162</sup> *La Hyre* 1988, p. 85.

d'altronde la scena raffigurata da *La Hyre* mal si presterebbe ad illustrarlo così come lo narra il Tasso e come anche i traduttori "fedeli" de Vignau e de Vigenère la riportano. Non abbiamo il cipresso, il funebre albero che celerebbe lo spirito di Clorinda, né Tancredi è colto nell'atto di aggredirlo o colpirlo, visto che la sua spada è riposta nel fodero. E tuttavia è proprio l'immagine del cavaliere che si accanisce contro l'albero quella che fin dalle prime edizioni illustrate del poema – da Bernardo Castello e da Antonio Tempesta – si era imposta come *classica*. La nudità della fanciulla poi mal si accorderebbe con il passo tassiano, sebbene in epoche successive sia possibile riscontrare in più di un caso una confusione tra l'avventura di Tancredi e quella di Rinaldo, che prevedeva presenze femminili all'interno della foresta<sup>163</sup>.

Il cavaliere appare stupefatto: le braccia allargate, i piedi puntati, come si fosse arrestato d'improvviso. La donna è coricata, il braccio destro appoggiato alla roccia retrostante sostiene il capo reclinato – sembra quasi stia dormendo. Il busto è nudo, lasciando in evidenza le spalle e i seni. Ma quello che sembra apparire accanto alla mano sinistra rilasciata a terra è un elmo piumato. Una tale scena potrebbe adattarsi tanto al momento del riconoscimento dell'amata da parte di Tancredi, dopo il mortale combattimento notturno, quanto a quello del loro incontro presso la fontana, allorché il normanno scopre che il proprio acerrimo avversario è in realtà una donna dalla bellezza folgorante. È d'altronde sottolineando lo stupore di Tancredi, colto con il medesimo gesto delle braccia aperte, che Dubois raffigurava la scena, ove Clorinda, benché rivestita dell'armatura e con il solo capo scoperto, giaceva reclinata alla stessa maniera. Resta da sottolineare, però, l'assenza evidente di una fonte, che normalmente nella pittura di quel periodo assume le forme di una vera e propria fontana: a meno di non voler riconoscere un rivolo d'acqua nei tratti di matita che fluiscono tra le due rocce accanto alla donna. Il soggetto del dipinto sembra dunque voler restare ambiguo, ma certamente, se si vorrà continuare a legarlo al ciclo di Tancredi e Clorinda, bisognerà avvicinarlo all'episodio dell'incontro alla fontana piuttosto che a quello della foresta incantata.

Una diversa lettura potrebbe essere proposta anche per il disegno acquisito dal Fogg Art Museum di Cambridge (Ma) in occasione di una vendita presso Drouot nel 1990<sup>164</sup>. Questo già nel catalogo di vendita era interpretato come Combattimento di Tancredi e Clorinda, raffigurando in effetti due guerrieri appiedati, in lotta tra loro. Il cavaliere di

---

<sup>163</sup> Il caso più clamoroso lo si riscontra nella celeberrima edizione veneziana Albrizzi del 1756, illustrata da G.B. Piazzetta, dove l'illustrazione del XIII canto raffigura senza ombra di dubbio l'avventura di Rinaldo (XVIII canto) e non quella di Tancredi.

<sup>164</sup> Paris, Drouot 14/XII/1990, lot. 25. L'acquisizione segnalata da Clark nella sua recensione della mostra *La Hyre 1988*: cfr. Clark 1993.



destra indossa una tunica più lunga, impugna una scimitarra, e potrebbe quindi essere Clorinda. In realtà nessun segno certo ci permette di identificare i due personaggi: inoltre sullo sfondo, a destra, appaiono i loro destrieri impegnati anch'essi in una feroce zuffa. Poiché tanto in Tasso quanto in de Nervèze Clorinda non è a cavallo la notte dell'assalto alla torre, è probabile che il disegno si riferisca ad altro episodio. Potrebbe trattarsi ad esempio del *Duello finale tra Tancredi e Argante*, svoltosi in margine alla grande battaglia sotto le mura di Gerusalemme: i cavalli in lotta sarebbero allora una sorta di rafforzamento visivo della ferocia di quel combattimento all'ultimo sangue.

Se così fosse, raffigurerebbe un momento successivo – facendo quindi parte della stessa serie di Tancredi e Clorinda – anche uno dei disegni passati in vendita presso Paul Prouté nel 1925. Uno di essi veniva infatti descritto così: «*Un cavalier tombé de cheval est pleuré par un jeune homme ; un autre est secouru par deux personnes* ». È probabile che la scena raffigurata sia quella del ritrovamento di Tancredi ed Argante dopo il loro mortale duello. Tasso lo narra nel canto XIX, a conclusione della tragica vicenda del cavaliere normanno. De Nervèze vi introduce però la variante secondo cui Erminia e Vafrino non si imbattono per caso nei due guerrieri ma vengono intercettati dallo scudiero di Tancredi, che cerca aiuto per salvare il proprio signore moribondo. Un eventuale raffigurazione dell'episodio secondo questa versione avrebbe dovuto prevedere quindi non solo i due guerrieri giacenti a terra e le figure della principessa di Damasco e di Vafrino, ma anche quella del giovane scudiero. Considerando che non troviamo altrove, nel poema di Tasso o nelle sue diverse traduzioni, un altro passaggio ugualmente riconducibile a tale disegno, è dunque credibile che anche questo foglio appartenesse alla serie di Tancredi e Clorinda, inducendoci una volta di più a ritenere che le due serie tassiane siano state confuse fin dai primi passaggi sul mercato antiquario e che i loro fogli si trovino oggi confusi tra loro.

Tali considerazioni ci inducono tuttavia a spostare la nostra attenzione sugli altri due disegni conosciuti e normalmente indicati come raffigurazioni della storia di Rinaldo e Armida.

Il disegno oggi al Musée des Beaux-Arts di Rouen [4] è probabilmente quello passato in vendita presso Paul Prouté nel 1925 e descritto al n. 31 del catalogo: «*Combat de cavaliers à la lisière d'un bois ; au premier plans plusieurs corps et un cheval mort : Scène de la Jérusalem Délivrée*». Su di un fondale d'alberi, in effetti, da cui dei cavalieri avanzano al galoppo, un guerriero e il suo cavallo sono stati abbattuti e un fante, col capo coperto da un turbante, s'interpone all'avversario che lo carica, mentre a destra un terzo guerriero a cavallo è sul punto d'intervenire. In mancanza di elementi particolarmente

caratterizzanti, resta difficile stabilire quale fosse l'episodio raffigurato, poiché i combattimenti tra cavalieri sono decine nelle pagine del Tasso e dei suoi epigoni francesi.

Allo stesso modo andrà giudicato un altro disegno della vendita Prouté 1925, non ancora ritrovato, quello raffigurante «*un combat ; au premier plan un char renversé et un corps mort*». Non conosciamo la tipologia del carro (un carro da guerra? Un trasporto?) ma troviamo carri nella narrazione tassiana né tra le pagine dei suoi epigoni: potrebbe trattarsi dell'episodio in cui Rinaldo libera i cavalieri prigionieri di Armida, allorché questi vengono condotti a Gerusalemme, o forse del momento della fuga della maga dal campo di battaglia, quand'ella abbandona il suo carro da guerra e lancia al galoppo su di un destriero. Ad ogni modo sembra di poter escludere senz'altro che il disegno appartenesse alla serie di Tancredi e Clorinda, così come il seguente «*Un guerrier à l'entrée d'un bois combattant un lion*»: quest'ultimo avrebbe potuto raffigurare il momento in cui Carlo e Ubaldo, giunti alle Isole Fortunate, mettono in fuga i mostri guardiani del regno di Armida. Ma come spiegare la raffigurazione di un solo personaggio e non di entrambi i cavalieri?

La questione si pone anche per l'altro disegno conosciuto, passato in quella vendita, il foglio oggi al Musée des Beaux-Arts di Rennes, normalmente intitolato *Armide charmant les animaux* [5].

Esso raffigura in effetti una donna dal lungo abito all'antica, che lascia spalle e seni scoperti, mentre con una bacchetta magica si rivolge a tre animali: un leone, in primo piano, un cinghiale e infine un serpente. Sullo sfondo, l'architettura si confonde in una macchia, forse risultato di pentimenti o forse del dilavamento del colore: vi si intravede però quella che si direbbe essere l'ala di un grosso pipistrello, o forse di un demone. I commentari al disegno richiamano normalmente un rapido passaggio del canto XIV, dove il Mago di Ascalona, preparando Carlo e Ubaldo alla liberazione di Rinaldo, preannuncia loro che giunti

«A pie' del monte ove la maga alberga,  
Sibilando strisciar novi pitoni,  
e cinghiali arrizzar l'aspre lor terga,  
ed aprir la gran bocca orsi e leoni  
vedrete [...]» (GL, XIV 73)

L'immagine raffigurerebbe dunque Armida mentre ordina a tali belve di mettersi alla guardia de sua palazzo incantato. Si tratta però a ben vedere di una scena d'incantesimo di trasformazione: la figura del cinghiale rivela chiaramente delle braccia umane al posto delle zampe anteriori, rivolte in atto d'implorazione nei confronti della maga. Nel canto X della *Gerusalemme Liberata* Armida trasforma i cavalieri suoi prigionieri, ma li trasforma

in pesci solo per dimostrare loro il proprio potere e non si hanno poi altri passi del poema in cui Armida.

Ci si potrebbe domandare se, anche nel caso della *Storia di Rinaldo e Armida*, Laurent de La Hyre non abbia voluto seguire una qualche derivazione piuttosto che il testo tassiano, originale o tradotto che fosse. La riscrittura di Pierre Joulet, che abbiamo avuto modo di citare in un capitolo precedente, introduce solo una variante parziale, narrando che i prigionieri di Armida vennero trasformati non solo in pesci, ma anche in alberi e pietre: da questo punto di vista è dunque anch'essa decisamente rispettosa della narrazione tassiana poiché non fa che compendiare in un solo passaggio quanto dichiarava Armida ai cavalieri esterrefatti:

«'Ecco, a voi note è il mio poter' ne dice  
'e quanto sopra a voi ho l'imperio pieno.  
Pende dal mio voler ch'altro infelice  
perda in prigione eterna il ciel sereno,  
altri divenga augello, altri radice  
faccia e germogli nel terrestre seno,  
o che s'induri in selce, o in molle fonte  
si liquefaccia, o vesta irsuta fronte»  
(GL, X 78)

e non aggiunge poi ulteriori episodi d'incantesimo. Certamente non possiamo sapere se Laurent de La Hyre avesse a disposizione testi, magari di ambito teatrale, che noi oggi non conosciamo e che potevano contenere più espliciti riferimenti a una simile scena. Tuttavia è invece probabile che, nel caso della *Storia di Rinaldo e Armida*, il pittore non abbia fatto ricorso a una fonte ben precisa, ma che certe varianti derivino dalla corrente interpretazione che poteva essere applicata a tali episodi, influenzata da raffigurazioni di temi simili (come ad esempio quello di Circe).

Se infatti Laurent de La Hyre non poteva trovare nei testi una tale scena, egli poteva senz'altro vederne una assai prossima [II.3.1] tra le incisioni che illustravano il *Discours au vray du ballet du Roi*, edito nel 1618, che documentava la messa in scena del *Ballet de la Délivrance de Renaud*, e che abbiamo già incontrato parlando dei tre balletti romanzeschi messi in scena a Corte nel triennio 1617-1619. Una delle illustrazioni mostra infatti l'entrata di Armida e dei suoi démoni, raffigurando al centro la maga che, con una bacchetta magica, governa sei mostri. Questi, in verità, hanno forme di rettili, rospi e grosse lumache piuttosto che di leoni, serpenti e cinghiali, ma è probabile che proprio un'immagine come questa avesse contribuito a far entrare nell'immaginario collettivo la figura della maga che incanta gli animali o che riduce a quella forma i malcapitati

prigionieri. Ancora una volta notiamo come la produzione editoriale potesse influire sull'immaginazione degli artisti e come certi temi originariamente estranei e al testo narrato e alla sua illustrazione immediata, potessero poi divenire parte integrante di una sua raffigurazione a più alti livelli qualitativi.

Ma con i disegni di Laurent de La Hyre siamo ormai alla fine del primo lustro degli anni Venti. Se l'opera di un autore come Antoine de Nervèze vi mostra ancora la propria influenza e se la raffigurazione di Armida si carica di dettagli che derivano da passate interpretazioni del personaggio, siamo tuttavia alla vigilia di una svolta, almeno per quanto riguarda le raffigurazioni tassiane. Nel 1626 uscirà la nuova traduzione del poema, ad opera di Jean Baudoin e ad essa si legano nuove raffigurazioni che però, proprio come la versione di Baudoin, si vorranno programmaticamente più aderenti al dettato dell'autore italiano.

### **PARTE III**

**Tasso, Guarini, Eliodoro e gli altri:  
note sulla diffusione dei temi letterari nella decorazione francese**

### III - 1

#### Intorno al Pastor Fido

La recezione francese del *Pastor Fido* di Battista Guarini è stata al centro di grande attenzione negli ultimi anni, tanto dal punto di vista del contesto letterario quanto dal punto di vista delle arti figurative. La tragicommedia che narra degli amori di Mirtillo e Amarilli si pone per sua stessa natura come opera-chiave dell'evoluzione del teatro all'inizio del XVII secolo e non solo. Lettura di enorme successo tanto in Francia quanto nei Paesi Bassi e nel mondo anglosassone, il *Pastor Fido* resta inevitabilmente alla base di ogni considerazione sulle vicende della *Pastorale* e sulle sue derivazioni, nonché riferimento imprescindibile per qualsivoglia ragionamento sui concetti di Barocco e Classicismo<sup>165</sup>.

Per quanto riguarda le arti figurative, siamo di fronte ad un'altra opera che godrà dell'attenzione di committenti e artisti, generando non solo edizioni illustrate ma anche numerosi dipinti e veri e propri cicli decorativi. Numerosi studi sono apparsi di recente in proposito, analizzando le poche opere che testimoniano di una diffusione senz'altro maggiore, sebbene non si possa parlare in questo caso di un successo pari a quello – che vedremo – delle *Etiopiche* o della *Gerusalemme Liberata*. In particolare Mylène Sarant ha dedicato non solo alla recezione figurativa del *Pastor Fido* ma a quella della *Pastorale* in genere un ampio studio, i cui risultati sono stati solo in parte pubblicati<sup>166</sup>, mentre altri studiosi si sono occupati di casi più specifici, come avremo modo di segnalare nel corso della breve trattazione che qui svolgeremo. Dopo aver affrontato le committenze reali dell'epoca di Enrico IV e della reggenza di Maria de' Medici, cominciamo ad abbandonare

---

<sup>165</sup> Giavarini 2003, pp. 1-3, con relativa bibliografia, della quale non possiamo non menzionare i capisaldi: Marsan 1905; Dalla Valle 1973. In particolare, circa le edizioni del *Pastor Fido* e i loro legami con l'entourage mediceo di Caterina e Maria cfr. Strauch Gatoum, in *Voyages des texte de théâtre* 1998, pp. 17-37.

<sup>166</sup> Sarant 2005.

l'ambito ristretto della Corte per avventurarci anche attraverso altre immagini: ma il punto di partenza di questo percorso, come vedremo, resta anche in questo caso l'attivissima coppia reale.

#### 1. Una trama da tessere: gli arazzi parigini

La scomparsa del pittore Henri Lerambert nel 1608<sup>167</sup> indusse la Corona a bandire l'anno seguente un vero e proprio concorso al fine di trovare un successore. Il posto rimasto vacante era quello di «Peintre ordinaire particulièrement ordonné pour travailler aux patrons des tapisseries [du roi]»<sup>168</sup> ed era in effetti importante agli occhi di un sovrano, come Enrico IV, che aveva fortemente voluto l'installazione a Parigi di quelle manifatture tessili che in seguito sarebbero state chiamate dei Gobelins, istituite esplicitamente con il compito primario di fornire alla Corona quei panni istoriati che erano considerati il più lussuoso complemento d'arredo, sontuoso nelle dimensioni spesso monumentali e negli effetti materici, pratico perché mobile e dunque utilizzabile in diversi contesti, infine ottimo anche come prestigioso dono diplomatico<sup>169</sup>.

Il concorso imponeva agli artisti in gara di presentare un disegno su di un soggetto scelto dalla Corona, e la scelta ricadde sul *Pastor Fido*<sup>170</sup>. Non sappiamo quali scene avessero raffigurato Laurent Guyot (1575/80-1644) e Guillaume Dumée (1571-1646) ma sta di fatto che vennero dichiarati entrambi vincitori: essi dovettero condividere di buon grado la vittoria, visto che si conoscevano assai bene, essendo cognati. Abbiamo già avuto modo d'incontrare Guillaume Dumée, parlando della decorazione del *Grand Cabinet de la Reine* al Louvre, che egli diresse. Al momento della vittoria del concorso egli era già celebre e impegnato nei cantieri della Corona: dal 1605 è responsabile delle decorazioni pittoriche a Saint-Germain-en-Laye, in seguito alla morte del suo maestro Dubreuil, al punto che alcuni dei disegni per il ciclo de *La Franciade* gli vengono attribuiti<sup>171</sup>. Nonostante tali incarichi, durante tutta la sua lunga carriera Dumée avrebbe continuato a fornire alla Corona anche cartoni per arazzi, come dimostrano ancora documenti datati al 1625-1626<sup>172</sup>. Laurent Guyot invece, che era anche nipote di Lerambert, sembra essersi occupato essenzialmente di quest'ultima attività – sono suoi, ad esempio, i modelli per le *Cacce di Francesco I* – ma ad ogni modo, nella scelta di entrambi la Corte decise di

---

<sup>167</sup> Su Lerambert e il suo testamento cfr. Coural, in *Chefs-d'Œuvres de la tapisserie* 1967, p. 23.

<sup>168</sup> Guiffrey 1882, pp. 77-78.

<sup>169</sup> Denis-Saunier, in *Lisses et Délices* 1996, pp. 31-39.

<sup>170</sup> Reyniès, in *Tapissérie au XVII<sup>e</sup> siècle* 1999, pp. 15-32.

<sup>171</sup> Reyniès, in *Tapissérie au XVII<sup>e</sup> siècle* 1999, p. 20.

<sup>172</sup> Ibidem.

affidarsi ad artisti che ben conosceva, che già lavoravano nei cantieri reali e che erano legati tra loro non solo da vincoli di parentela ma, evidentemente, anche da metodi di lavoro e scelte stilistiche comuni.

Si ritiene che l'idea di far confrontare gli artisti del concorso del 1609 con il *Pastor Fido* non fu senza conseguenze. Tre arazzi – ma un quarto andò perduto durante la Seconda Guerra Mondiale – oggi al Landesmuseum di Stuttgart, già pubblicati da Göbel<sup>173</sup>, sono stati identificati come parte di un ciclo tessuto per la Corona e vi si ravvisano tratti stilistici che possono essere ricondotti ai due pittori che ottennero l'incarico [1]. Una seconda versione di tale serie è documentata da un arazzo acquistato dalla stato francese nel 1995 e oggi conservato a Chambord, che mostra due delle tre scene narrate nell'arazzo perduto di Stuttgart<sup>174</sup>: si tratta di episodi relativi alla vicenda di Silvio e Dorinda, vicenda collaterale a quella di Mirtillo e Amarilli ma ad essa strettamente intrecciata, che ebbe una sua fortuna figurativa propria.

La serie di Stuttgart reca gli stemmi di Francia e di Navarra ed appartenne dunque alla Corona, ma sappiamo dagli inventari di Mazzarino che nel castello di Vincennes egli ne possedeva una con i monogrammi della regina madre, appartenuta dunque a Maria de' Medici: questa, di cui non abbiamo più traccia, potrebbe essere stata una delle prime ad essere realizzate<sup>175</sup>.

Ci siamo soffermati su questo ennesimo episodio di committenza reale, perché ancora una volta esso è all'origine di un ampio fenomeno d'imitazione da parte dell'aristocrazia, ma differente da quelli a cui abbiamo accennato e di cui parleremo nei prossimi capitoli, poiché questo avvenne quasi esclusivamente per tramite di tappezzerie e causò dunque un'ampia diffusione d'immagini standardizzate. Non sarà il caso qui di ripercorrere la meticolosa analisi compiuta da Nicole de Reyniès nello studio con cui pubblicava il panno ora a Chambord, a cui aggiunse un elenco dei pezzi oggi conosciuti<sup>176</sup>, ma è interessante notare come il *Pastor Fido* risulta essere il soggetto di maggior successo tra quelli tessuti dagli ateliers parigini. Nell'inventario *post-mortem* del tessitore François de la Planche, redatto nell'agosto del 1627, vengono citate almeno cinque serie complete, mentre altre sette – più o meno estese – sono in quel momento sui telai: vi è menzione anche otto «desseins peints à destempe sur papier», cioè i cartoni su cui realizzare gli

---

<sup>173</sup> Göbel 1928a, I p. 68-70, II fig. 48; Göbel 1928b, pp. 367-368.

<sup>174</sup> Reyniès, in *Tapissérie au XVII<sup>e</sup> siècle* 1999, pp. 15-32.

<sup>175</sup> Reyniès, in *Tapissérie au XVII<sup>e</sup> siècle* 1999, p. 22.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 31, n. 10.



arazzi<sup>177</sup>. Il numero di pezzi presenti in collezioni pubbliche o private e che ancora circola nell'ambito del mercato antiquario testimonia dell'amplessima diffusione di questo tema, così come la frequente apparizione negli inventari *post-mortem* di ministri e aristocratici, in qualche caso celeberrimi, come Richelieu e Henri de Cinq-Mars: si direbbe davvero che il *Pastor Fido* fosse una sorta di best-seller dell'arte tessile.

Non tutti i pezzi oggi conosciuti sono identici, è anzi certo che dovettero essere prodotte negli stessi anni delle serie differenti. In effetti, panni come quelli passati in vendita presso Drouot nel 1991-1992 e raffiguranti la scena in cui *Dorinda restituisce a Silvio il cane Melampo*<sup>178</sup> [2], se sono indubbiamente ispirati alla raffigurazione del medesimo episodio della serie regale, la rielaborano concentrandosi sulla sola scena principale e aggiungendo in secondo piano episodi minori a essa legati: *Silvio alla ricerca del suo cane, Dorinda e il servitore Lupino trattengono il cane Melampo*. Il personaggio maschile, Silvio, è assai ben caratterizzato, soprattutto per via della vistosa corona di foglie che gli cinge la fronte, e ci aiuta a riconoscere altri pezzi appartenenti con tutta probabilità alla medesima serie. Tra di essi si trovava senz'altro il pezzo pubblicato a suo tempo da Göbel<sup>179</sup> come una *Chasse mythologique*, [3] e che invece va interpretato come la *Partenza di Silvio per la caccia al cinghiale*<sup>180</sup>. Questa è raffigurata sullo sfondo, mentre in primo piano Silvio incontra Linco, e sulla collina troneggia un tempio circolare che non può non richiamare quello visibile nella vignetta che illustrava l'Atto III nell'edizione Veneziana del 1605: si trattava di illustrazioni piuttosto sommarie, con personaggi minuscoli e appena caratterizzati, che tuttavia esercitarono una certa influenza sugli autori dei cartoni, i quali non esitavano d'altronde a far riferimento alle fonti incisive quando queste esistevano. Ciò dimostra però anche la capacità, da parte di pittori che oggi è arduo identificare, di lavorare in spirito di grande libertà, mescolando senza pregiudiziali modelli decisamente alti, come quelli elaborati da Guyot e Dumée per gli arazzi reali, ad altri di qualità senz'altro più debole, utili però a fornire una diversa e più caratteristica ambientazione della storia.

---

<sup>177</sup> Guiffrey 1892, pp. 86-91.

<sup>178</sup> *Pastor Fido*, Atto II, scena II. Vendita Drouot, Paris, 9 novembre 1991, lot. 108; Drouot, Paris, 9 luglio 1992, lot. 172; Drouot, Paris 6 marzo 1994, lot. 75.

<sup>179</sup> Göbel 1928, II fig. 63. L'arazzo si trovava al momento sul mercato antiquario, presso Margraf & Cie. La localizzazione attuale ci è ignota. La stessa scena era narrata da un arazzo un tempo in una collezione privata italiana e ora disperso, documentato da una fotografia presso Parigi, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Album Maciet. L'arazzo presenta inoltre una bordura simile a quello passato in vendita presso Sotheby's, London, 9 dicembre 1994, raffigurante *Dorinda restituisce a Silvio il cane Melampo*, secondo l'iconografia dei due arazzi passati presso Drouot. Attribuito a produzione fiamminga, l'arazzo – e con lui quello dell'Album Maciet – potrebbe però essere ricondotto a manifatture francesi, magari a quelle provinciali installate nella Marche o a Felletin.

<sup>180</sup> *Pastor Fido*, Atto I, scena I.

Un altro pezzo della serie dovrebbe essere quello passato in vendita presso Christie's, London, il 16 novembre del 2000, e presso Druot, Paris, il 16 ottobre 2006, raffigurante la *Gara di Baci*, durante la quale Mirtillo, travestito da fanciulla può baciare l'amata Amarilli, ricevendo anche il premio per il bacio più dolce.

Soprattutto però, per motivi prettamente stilistici oltre che iconografici, andrebbe considerato anche un arazzo passato in vendita a Londra presso Christie's nel 1997<sup>181</sup> con il titolo *Final scene of Romeo and Juliet* [4] e che mostra invece l'episodio narrato nell'atto V, scena 2 dove si racconta dell'origine della maledizione che grava sull'Arcadia, e cioè del doppio suicidio davanti all'altare di Diana, del sacerdote Aminta e della sua infedele amata Lucrina. L'arazzo mostra il momento in cui, tra lo sconcerto degli astanti, Lucrina si trafigge davanti al corpo ormai esanime, riverso a terra, di Aminta: il pavimento è cosparso di fiori, mentre sullo sfondo una struttura ad arcate accoglie il simulacro minaccioso di Diana. Attribuito nel catalogo di vendita a manifatture di Bruxelles per via dell'evidente marca tessuta al centro del bordo inferiore, l'arazzo va piuttosto ricondotto agli ateliers parigini e la marca – collocata d'altronde in posizione del tutto insolita – è senz'altro spuria. L'iconografia adottata nell'arazzo potrà essere comparata con quella di altre raffigurazioni, e ci permetterà nelle pagine che seguono di affrontare la questione relativa a un dipinto che intendiamo ricondurre ad un ciclo ispirato al *Pastor Fido*.

Il discorso sulle redazioni ad arazzo della tragicommedia guariniana potrebbe continuare ancora a lungo, così numerosi sono i pezzi conosciuti e quelli che ancora circolano sotto errate definizioni. Qui ci bastava, tuttavia, ricordare l'origine ancora una volta regale della fortuna anche figurativa di questo testo, e dare un saggio della sua diffusione attraverso l'arte dell'arazzo, che in questo caso costituì un *medium* assolutamente privilegiato, dando vita a diverse serie, di differente qualità e prodotte da differenti – e numerosi – ateliers. I cicli ad arazzo, però, per loro stessa natura mobile e intercambiabile, rifuggono da discorsi più strettamente contestuali, possibili invece per decorazioni pittoriche: vedremo però come, nel caso del *Pastor Fido*, i tentativi di lettura contestuale risultino davvero ardui anche nel caso di opere dipinte.

## 2. Il caso di Ancy-le-Franc

La Storia mostra a volte una logica talmente plateale da far sorgere il sospetto di essere stata scritta a posteriori. Nel caso del castello di Ancy-le-Franc ciò è davvero

---

<sup>181</sup> Christie's, London, 2 maggio 1997, lot. 247, *Final scene of Romeo and Juliet* (sic).

avvenuto<sup>182</sup>, ma non ha riguardato il ciclo pittorico del *Pastor Fido*, l'unico che possiamo segnalare nel periodo che concerne il nostro discorso, così che potrebbe davvero sembrare una speciale coerenza storica trovare un tale soggetto *italiano* all'interno di un vero e proprio frammento d'architettura rinascimentale italiana – non fosse per gli alti tetti d'ardesia – quasi trapiantato a forza nel cuore della Borgogna. Il maniero, dall'aspetto di cubica scatola cristallina, chiuso tra le quattro torri angolari, ritmato dall'armonico susseguirsi di finestre e lesene, era stato infatti costruito tra 1542 e 1550 per Antoine de Clermont seguendo i piani disegnati nientemeno che da Sebastiano Serlio e aveva ricevuto una decorazione ad affresco con temi tratti dalla storia antica e dalla mitologia, nella migliore tradizione della penisola<sup>183</sup>.

Una seconda fase decorativa venne attuata a più riprese tra la fine del XVI secolo e i primi anni Trenta del Seicento ad opera di Charles-Henri de Clermont-Tonnerre, che aveva ereditato la dimora, e che introdusse ad Ancy temi e tecniche tipiche di quegli anni, come le *boiseries* e le grandi tele in esse applicate. Pur attraverso le molte trasformazioni successive, possiamo ancor oggi ritrovare buona parte di quanto realizzato in quel periodo. Le pareti della cappella mostrano una interessante decorazione ad affresco dovuta a André Ménassier, con scene di vita eremitica. Un ciclo di tele con la *Storia di Psiche*, attribuito a Nicolas d'Hoey, copre le pareti della stanza omonima al piano terra, mentre un ciclo simile con la *Storia di Giuditta*, sempre assegnato al d'Hoey, è stato rimontato nella attuale *Chambre du Roi*<sup>184</sup>. Anche la *Galleria di Medea*, replicata nel XIX secolo, risale nelle sue forme originali a questo periodo<sup>185</sup>, come le scene mitologiche della cosiddetta *Chambre de Diane*, le allegorie della volta della *Chambre des Césars*. Altri interventi sono scomparsi: ad esempio la *Galleria degli Uomini Illustri*, la cui collezione di ritratti proseguiva nell'annesso *Cabinet des Fleurs* – di cui solo i pannelli floreali rimangono – e il *Cabinet des Chevaliers du Saint-Esprit*, realizzato dopo l'ingresso del committente nel medesimo ordine, datato 1633<sup>186</sup>.

Diverse trasformazioni seguirono poi già nel corso del XVII secolo, quando Ancy passò ai Louvois – che ospitarono Luigi XIV in persona e, assai più abitualmente, la

---

<sup>182</sup> Bélime-Droguet 2006, ha dimostrato come l'attuale Galleria di Medea, comprese le sue decorazioni pittoriche, non sia che una ricostruzione dell'originale, i cui resti sono stati rinvenuti nella sala adiacente. La galleria rinascimentale era stata letteralmente replicata nel corso del XIX secolo.

<sup>183</sup> Riguardo all'architettura del castello si veda S. Frommel 2001; quanto alle fasi decorative invece si veda innanzitutto Bélime-Droguet 2004 e i singoli saggi della medesima autrice che segnaleremo nel corso della trattazione.

<sup>184</sup> Bélime-Droguet 2004, pp. 67-68, e relativi capp.; Bélime-Droguet 2009; Bélime-Droguet 2012.

<sup>185</sup> Bélime-Droguet 2006.

<sup>186</sup> Bélime-Droguet 2004, p. 68.

celebre Mme de Sévigné – e i cui discendenti operarono anche i pesanti rimaneggiamenti ottocenteschi<sup>187</sup>. Magali Bélime-Droguet ha dedicato al castello di Ancy-le-Franc un’ampia e documentata tesi dottorale – da cui diversi saggi sono stati poi tratti – e ha proposto una completa ricostruzione delle diverse fasi decorative, proponendo anche una ipotesi di datazione per i diversi cicli.

Al lungo periodo di Charles-Henri de Clermont-Tonnerre risalirebbe anche il ciclo del *Pastor Fido*, visibile in un *cabinet* al primo piano dell’ala nord, composto da dieci tele, otto maggiori (1,85x1,72m circa) e due più piccole, disposte ai lati dell’unica finestra (1,85x0,83m). gli episodi raffigurati sono i più celebri della tragicommedia. Quattro sono certamente dedicati alla vicenda principale, la storia cioè di Mirtillo e Amarilli: *Carino ritrova il piccolo Mirtillo abbandonato alle acque del fiume* [5], la *Gara di baci* [6], il *Gioco della Moscacieca* [7], *Carino ferma il sacrificio di Mirtillo* [8]. Due si riferiscono alla storia di Silvo e Dorinda [9; 10]: *Dorinda restituisce a Silvio il cane Melampo* (uno dei due quadri di formato minore), *Silvio scopre di aver ferito Dorinda*. Due dipinti raffigurano l’antefatto della storia, il motivo cioè per cui l’Arcadia è sottomessa alla maledizione di Diana, che vuole una vittima umana ogni anno: la prima tela mostra il sacerdote Aminta che, dovendo sacrificare l’amata ma infedele Lucrina, preferisce suicidarsi sacrificandosi al posto suo [12], il secondo mostra Lucrina che, affranta per quel gesto, a sua volta si suicida sul corpo di Aminta [13]. Un terzo dipinto [14] è forse da accostare a questi ultimi: la tela normalmente interpretata come *Amarilli condotta al sacrificio*, potrebbe invece raffigurare *Lucrina condotta al sacrificio*: la tela sembra ben illustrare i versi:

«La qual [Lucrina] poi ch’ebbe indarno pianto e ‘ndarno  
Dal suo nuovo amator soccorso atteso,  
fu con pompa solenne al sacro altare  
vittima lacrimevole condotta»

la protagonista inoltre veste gli stessi abiti e sullo sfondo il sacerdote che si appressa all’altare reca il copricapo e la lunga spada di Aminta, che non ritroviamo in Montano – costui è capo scoperto, porta la barba e brandisce un’ascia – presente nell’episodio di Mirtillo e Amarilli. È vero tuttavia che nel ciclo di Ancy-le-Franc non assistiamo a quella standardizzazione dei costumi normalmente utilizzata per permettere l’immediata individuazione dei personaggi: la stessa Amarilli appare abbigliata in modi diversi nelle diverse tele, e occorre inoltre tener conto dei pesanti restauri a cui i dipinti furono

---

<sup>187</sup> Bélime-Droguet 2004.

sottoposti in passato, tali da aver alterato anche la percezione stilistica del ciclo<sup>188</sup>. Un ultimo dipinto, l'altro di formato minore [10], mostra il popolo degli arcadi intento ad elevare la propria preghiera verso un idolo. La scena è stata variamente interpretata: si tratterebbe di Imeneo, secondo la Béline-Droguet, e dunque l'episodio sarebbe quello del coro finale (Atto V, scena 9), mentre si tratterebbe di Diana stessa per Mylène Sarant, e l'episodio raffigurato sarebbe allora l'invocazione che gli arcadi rivolgono alla loro dea affinché metta fine al proprio sdegno (Atto V, scena 3). La divinità è raffigurata ammantata e priva di particolari attributi, dunque assai poco riconoscibile. Nel caso si trattasse di Diana ci si potrebbe domandare come mai non le sia stata conferita l'iconografia classica di dea cacciatrice, che ricorre normalmente in questi casi: la troviamo infatti negli arazzi parigini e in quelli fiamminghi nonché, come vedremo, anche in un altro dipinto, e spesso il simulacro è una esplicita citazione della celebre statua bronzea di Barthélemy Prieur che decorava i giardini di Fontainebleau<sup>189</sup>. Ma anche nel caso si trattasse di Imeneo, siamo lontani qui dall'immagine di giovane coronato di mirto che normalmente appare in scene sponsali. L'indeterminatezza del simulacro trova ragione probabilmente nella declinazione specifica che il ciclo di Ancy-le-Franc ha messo in scena dell'opera guariniana.

I dipinti sono disposti oggi secondo un ordine casuale, che non rispetta affatto la trama della tragicommedia. La questione della sequenza adottata nei cicli francesi di quegli anni è aperta e dibattuta. Se infatti molti di essi mostrano di seguire un andamento schiettamente cronologico, altri lasciano intuire disposizioni più elaborate: è il caso delle *Etiopiche* di Fontainebleau, ma anche de *La Franciade* di Saint-Germain-en-Laye dove, secondo l'ipotesi ricostruttiva proposta da Dominique Cordellier, la sequenza cronologica seguita lungo gran parte della galleria si interrompeva in corrispondenza dei caminetti centrali, prendendo un andamento a zig-zag. La questione tornerà puntualmente anche rispetto ad altri cicli, come avremo modo di constatare. L'esistenza di cicli disposti secondo sequenze più articolate rispetto a quella puramente geometrico-narrativa non deve però indurre a ipotizzare un disinteresse di fondo da parte di pittori e committenti per la collocazione dei dipinti che, appunto, seguivano un ordine logico, seppure di non immediata percezione. La casualità della disposizione dei quadri di Ancy-le-Franc dunque non è il frutto della rinuncia a ordinare gli episodi di una trama certo complessa, fatta di

---

<sup>188</sup> La questione dei restauri e del loro effetto sullo stato del ciclo è stata sottolineata solo da Sarant 2005, p. 31, che vi attribuisce anche certe evidenti variazioni di qualità riscontrabili non solo da una tela all'altra ma anche all'interno del medesimo dipinto.

<sup>189</sup> Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 32-33, cat. 16-17.

episodi recitati ed altri soltanto narrati<sup>190</sup>, ma è senz'altro la traccia di un rimontaggio avvenuto in data imprecisata<sup>191</sup>.

A questo proposito dovrà essere anche valutata l'ipotesi che il ciclo non si trovi oggi nella sua collocazione originaria, che provenga cioè da un'altra sala del castello, probabilmente più ampia e in grado di ospitare una serie anch'essa più sviluppata<sup>192</sup>. Al contrario di quanto spesso si afferma, non possiamo essere certi che le *boiseries* siano del tutto originali e che solo il caminetto sia stato ricostruito<sup>193</sup>. La presenza del monogramma di Charles-Henri non può essere considerata probante, soprattutto se consideriamo che l'altro monogramma che compare nella stanza, interpretato come quello di sua moglie Catherine-Marie d'Escobleau, non è così chiaramente interpretabile.

I nostri dipinti sono praticamente privi di documentazione anteriore al XIX secolo, quando appaiono già nello stato attuale, né è possibile evincere la loro presenza in una piuttosto che in altra sala dagli inventari sei-settecenteschi. Anche le piante del castello disegnate da Robert de Cotte in occasione delle trasformazioni promosse dai Louvois<sup>194</sup> o lo splendido *Atlas du Château d'Ancy-le-Franc* conservato presso gli Archives Nationales di Parigi<sup>195</sup> non danno indicazioni in proposito. La questione della collocazione originaria tuttavia è sollecitata non solo dalla disposizione attuale dei dipinti ma anche dallo stato di conservazione dei due quadri minori, che sembrano essere stati decurtati lateralmente: il fenomeno è evidente soprattutto nel caso della scena di Silvio, Dorinda e Melampo, dove un personaggio in secondo piano è del tutto tagliato dal bordo. I due dipinti potrebbero essere stati ridotti per poter essere adattati allo spazio accanto alla finestra. Inoltre mancano delle scene fondamentali, come ad esempio il lieto epilogo della vicenda, le nozze di Mirtillo e Amarilli che normalmente chiudono i cicli ispirati al *Pastor Fido*, come quelli prodotti nello stesso periodo nei Paesi Bassi<sup>196</sup>. Non è improbabile allora che il ciclo fosse stato installato inizialmente in un altro ambiente e che fosse più ampio – magari soltanto di uno o due dipinti – per poi essere ridotto e trasferito in un secondo momento nell'attuale *cabinet*.

---

<sup>190</sup> Béline-Droguet 2004, p. 307.

<sup>191</sup> Concordiamo in questo perfettamente con Sarant 2005, p. 119.

<sup>192</sup> È dello stesso parere anche Sarant 2005, p. 119.

<sup>193</sup> Béline-Droguet 2001, p. 68; Eadem 2004, pp.

<sup>194</sup> Paris, BNF, Va-89(1)-Fol, Robert de Cotte, *Ancy-le-Franc, château, plan du premier étage*, in *Différents plans relatifs au Château d'Ancy-le-Franc*, circa 1690: su tale documentazione si veda Fossier 1997, pp. 386-388.

<sup>195</sup><sup>195</sup> Paris, AN, 359 AP 117, *Atlas du Château d'Ancy-le-Franc*, vers 1761.

<sup>196</sup> Van Gelder 1978; Sarant 2007, ottobre, n. 427-A; Sarant 2007, ottobre, n. 428-A.

Le complesse vicende conservative dei dipinti sono d'altronde confermate dal loro stato di conservazione, che mostra i segni di restauri assai invasivi, tali da aver in parte modificato addirittura la nostra percezione dell'opera stessa. Il ciclo è attribuito al pittore borgognone Philippe Quantin (1590circa-1636), il cui nome a proposito di Ancy-le-Franc venne fatto per la prima volta da Charles Sterling nel 1955<sup>197</sup> ed è stato poi concordemente accettato e canonizzato dal saggio catalografico di Marie Guillaume<sup>198</sup>. L'immagine tradizionale dello stile di Quantin, in parte giustificata proprio dai dipinti del *Pastor Fido*, è quella di un pittore che ebbe a rinnovare la propria formazione di marca bellifontana attraverso un viaggio in Italia, peraltro non documentato ma essenziale a spiegare la sua pittura, un viaggio evidentemente *romano* e *fiorentino*, se ritroviamo nei suoi dipinti non solo influenze caravaggesche, dei modi di Saraceni soprattutto, ma anche tracce del manierismo maturo, da Muziano a Pulzone<sup>199</sup> o di Jacopo da Empoli.

Quel che colpisce, nello stile di Quantin come lo si ritrova nel ciclo di Ancy-le-Franc, è la ricerca di semplificazione soprattutto nella resa dei personaggi, grandi, incombenti, dalle forme essenziali e dai gesti a volte assai meccanici. È vero però, come faceva notare Mylène Sarant, che parte di questa impressione è dovuta proprio all'azione degli antichi restauri, che hanno a volte davvero impoverito la superficie pittorica, privandola degli effetti assai più raffinati che vediamo in alcune tele, ad esempio quelle dedicate ad Aminta e Lucrina, dove si percepisce agilmente la perizia del pittore nella resa delle stoffe e degli incarnati. Certamente alcune incertezze spariscono in altri dipinti, provando forse la precedenza del ciclo su altre opere, ma è probabile anche che certe caratteristiche ora così evidenti, come ad esempio i grossi piedi nudi, risultassero meno importanti nella collocazione originaria, che forse era ad una quota più bassa e concedeva una visione meno deformata.

La datazione stessa del ciclo ne risulta incerta. Magali Bélime-Droguet lo pone senz'altro entro la giovinezza del pittore per ragioni tanto stilistiche quanto storiche. L'opera appare a suo avviso meno matura di altre databili dagli anni Venti in poi, e soprattutto la presenza del presunto monogramma di Catherine-Marie d'Escoblet

---

<sup>197</sup> Sterling, in Tassel 1955, p. 11.

<sup>198</sup> M. Guillaume 1980, p. 117, cat. 20. Marie Guillaume ha pubblicato il primo catalogo sistematico di Philippe Quantin, che si è in seguito ampliato con l'attribuzione di altre opere. In seguito ne hanno parlato Lavessière 1992, p. 367; Merot 1994, pp. 75-76 e 80-81. Jacques Thuillier ne aveva fatto oggetto per un corso monografico tenuto all'Università di Dijon nel 1970. Magali Bélime-Droguet (2004, pp. 310-315) ha inserito una attenta e aggiornata disamina del percorso artistico del pittore e dei molti aspetti ancora da chiarire circa la sua vasta attività in Borgogna, che lo portò a divenire nel 1636, alla vigilia della morte, anche pittore ufficiale di Henri de Bourbon, principe di Condé, allora governatore della regione. Il suo è però il solo intervento recente sull'artista.

<sup>199</sup> Thuillier ..., pp. 256-257.

imporrebbe una realizzazione entro il 1615 che vide la morte della nobildonna. Inoltre Quantin sarebbe stato chiamato al cantiere di Ancy in seguito alla scomparsa e di André Ménassier (verso il 1608) e di Nicolas de Hoey (nel 1610)<sup>200</sup>. Al contrario Mylène Sarant propende per una datazione più bassa, addirittura agli inizi degli anni Trenta e dunque nell'ambito dell'attività tarda di Philippe Quantin<sup>201</sup>.

Resta senz'altro difficile collocare l'intervento del pittore borgognone nel castello, tenuto presente che le decorazioni promosse da Charles-Henri de Clermont dovettero svolgersi a più riprese nel corso del tempo. Ma forse una datazione intermedia tra i due estremi proposti – dunque nel corso degli anni dieci o a limite nei primissimi anni Venti – potrebbe convenire, tenendo conto sia del legame che può essere istituito con altri cicli del castello sicuramente ancorati al 1610 che vide la scomparsa di Nicolas de Hoey, sia anche della fortuna critica e figurativa del Pastor Fido che, come abbiamo visto, si sviluppa soprattutto nel corso del secondo e terzo decennio del secolo.

Tuttavia anche rispetto a questo contesto, molti elementi concorrono a rendere il ciclo di Ancy-le-Franc una sorta di *unicum* piuttosto isolato. Non solo la perdita di altri cicli sullo stesso tema, che pure dovettero esistere – senza contare, ovviamente, le serie tessute a Parigi e negli altri ateliers francesi e fiamminghi – ma, rispetto alle altre, rare testimonianze, la messa in scena stessa del testo che nel castello borgognone viene sviluppata: e mai l'espressione “messa in scena” è più appropriata, trattandosi in questo caso di un testo teatrale, dunque in principio destinato ad essere recitato su di un palco, come su di un proscenio appaiono i grandi personaggi dipinti da Philippe Quantin. Ora, la *recitazione* ad Ancy-le-Franc punta esplicitamente sul registro drammatico: c'è un senso di tragedia che pervade le pareti della stanza del Pastor Fido e che si riverbera da quadro a quadro. Anche tenendo conto delle manomissioni stilistiche subite dai dipinti, non si può non percepire quale distanza intercorra tra gli arazzi parigini e la loro atmosfera pastorale e le tele di Ancy, dove anche gli episodi a sfondo amoroso – per non dire erotico – sono risolti con una economia sentimentale che li priva del fortissimo retrogusto sensuale proprio del testo guariniano. Dell'opera italiana, che fondava il suo fascino proprio sulla coesistenza, pagina dopo pagina, di sottile ironia, ardita allusività erotica e oscuro senso d'incombente catastrofe<sup>202</sup>, Philippe Quantin sembra aver ritenuto soltanto quest'ultimo aspetto. Come ben notava Mylène Sarant<sup>203</sup>, è altissima nel ciclo la percentuale di episodi

---

<sup>200</sup> Bélimé-Droguet 2004, p. 314.

<sup>201</sup> Sarant 2005, p. 119.

<sup>202</sup> Angelini 1993 (ed. 2007, pp. 59-86).

<sup>203</sup> Sarant 2005, p. 119-120.



tragici: il suicidio di Aminta e Lucrina – normalmente risolto in un'unica scena – la fanciulla, non importa se la stessa Lucrina o Amarilli, condotta al sacrificio, Mirtillo sottoposto alla scure di Montano, la preghiera degli arcadi al misterioso simulacro. Anche dell'episodio della Moscacieca viene sottolineata la funzione tragica, piuttosto che quella giocosa preferita da tanta pittura olandese, così come nella scena del ferimento di Dorinda – uno dei vertici dell'erotismo guariniano, tutto giocato sul doppio senso tra la ferita da freccia e quella provocata dall'atto sessuale - Silvio è ben lontano dall'afflato sentimentale con cui lo immortalarono Guercino (Dresda, Gemäldegalerie, 1646-1647) o l'anonimo pittore del museo di Cannes<sup>204</sup>.

La meditazione di Philippe Quantin sul testo del *Pastor Fido* è tutta sviluppata sul lato drammatico della vicenda e in questo si distingue dall'uso che normalmente si faceva delle raffigurazioni del Pastor Fido, almeno per quanto le testimonianze giunte fino a noi ci fanno capire, uso di favola pastorale, di tragicommedia appunto, e uso in senso celebrativo – è il caso soprattutto delle redazioni fiamminghe – di nozze e unioni familiari. D'altronde, il committente Charles-Henri ha lasciato memoria di sé come uomo dai principi morali decisamente rigorosi: ugonotto convertito al cattolicesimo in quel fatidico tornante della metà degli anni Novanta, subito dopo l'abiura del sovrano, egli aveva conservato l'attitudine rigorista che era propria di molti riformati. Lo dimostra la decorazione della cappella di Ancy, dovuta ad André Ménassier e datata ai primi del Seicento, dove scene di vita eremitica, sovradimensionate e coinvolgenti, dominano dalle pareti, invitando all'abbandono del mondo e alla meditazione del mistero della vita. Le immagini sono riprese dalle illustrazioni della *Solitudo sine vitae patrium eremicolorum* di Jan e Raphael Sadeler, pubblicato nel 1593: un libro che certo il committente, e non il pittore, doveva possedere<sup>205</sup>. In uno dei riquadri, che mostra l'eremita Copres in lettura davanti al proprio orto, uno dei *parterres* tenuti a siepe sullo sfondo mostra chiaramente le due “C” intrecciate alla “H”, monogramma di Charles-Henri de Clermont, evidente segno d'adesione, che va di pari passo con la fondazione nella vicina Tonnerre di un convento di frati Minimi, dalle tendenze esplicitamente pauperistiche: ad essi Charles-Henri avrebbe lasciato la propria biblioteca. Poco dopo la realizzazione della cappella, la *Chambre du Roi* acquisiva un ciclo, attribuito a Nicolas de Hoey, che in ben nove tele – numero senz'altro eccezionale in rapporto al soggetto – illustrava la *Storia di Giuditta*: più che una

---

<sup>204</sup> Anonimo, Silvio e Linco trasportano Dorinda ferita, secondo quarto del XVII secolo, Cannes, Museo de La Castre. Lo si veda in Sarant 2007, giugno, n. 425-A.

<sup>205</sup> Bélimine-Droguet 2004, p. 371; Barbet-Massin 2010, pp. 68-69.

dichiarazione di fedeltà alla dottrina cattolica<sup>206</sup>, senz'altro inattuale un quindicennio dopo la conversione, anche in questo caso si voleva mettere in scena una storia d'intenso valore morale, vista più dalla parte di Oloferne che di Giuditta, splendida, sensuale, vittoriosa: quasi un'ammissione di resa, amara per quanto affascinata.

L'interpretazione del *Pastor Fido*, in esplicito controcanto alla moda corrente sembra porsi nella medesima linea di pensiero: una meditazione sulla tragica condizione del sentimento, sul contrasto insanabile tra amore e dovere: un *topos* certo classico della cultura barocca, ma declinato qui con accenti drammaticamente inediti.

### 3. Dipinti erratici: la “tela Changeux” del Musée Bossuet a Meaux

L'esposizione *Les Passions de l'âme. Peintures du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle de la collection Changeux*, proposta dal Musée Bossuet di Meaux<sup>207</sup>, ebbe ormai dieci anni orsono il merito di perseverare nel percorso incominciato da Sylvie Béguin<sup>208</sup> e proseguito con l'ormai storica mostra – tenutasi sempre a Meaux – *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin. Aux sources du Classicisme français*<sup>209</sup> dove trovavano posto le prime indagini circostanziate su quella fase storica intermedia tra il Rinascimento e il Classicismo francese troppo a lungo rimasta misconosciuta. Il titolo dell'esposizione era decisamente programmatico e rivelatore di quale fosse una delle caratteristiche che si riconosceva alla produzione del Seicento e in particolare a quella dei primi decenni, cioè un vivo interesse nei confronti dell'evocazione dei sentimenti, tanto interiori quanto sociali, parallelamente a quanto accadeva in tanta letteratura della stessa epoca.

Tra i pezzi più interessanti ed enigmatici esposti in quell'occasione, figurava un dipinto anonimo [17], olio su tela, di dimensioni tutt'altro che monumentali (0,95x0,59) eppure tali da farne un'opera d'indubbio impatto visivo e di notevole valore decorativo, grazie anche ad una elevata qualità esecutiva<sup>210</sup>. Anonimo l'autore, sconosciuto il soggetto: davanti a un simulacro di Diana – raffigurata nella classica iconografia di cacciatrice, con cane al guinzaglio e cervo accanto a sé – un personaggio maschile giace riverso a terra, morto, mentre due donne assistono attonite una fanciulla in ricchi abiti che, ancora in piedi, sta per morire con il cuore trafitto da un pugnale. In secondo piano, un paesaggio brumoso

<sup>206</sup> Bélimé-Droguet 2004, pp. 371 e ss.

<sup>207</sup> *Passions de l'âme* 2003.

<sup>208</sup> Ci riferiamo qui soprattutto alla mostra *L'Ecole de Fontainebleau* 1970 e al suo catalogo, che rappresentarono una delle prime occasioni di studio comparato delle testimonianze del periodo a cavallo tra XVI e XVII secolo, e della cosiddetta *Seconda* Scuola di Fontainebleau.

<sup>209</sup> *De Nicolò dell'Abate* 1988.

<sup>210</sup> Il dipinto era, tra l'altro, una recentissima acquisizione, poiché era stato acquistato in occasione di una vendita a Bordeaux, 28 maggio 2003.

sfuma verso le guglie di una città, mentre due uomini in abiti antichizzanti camminano discorrendo tra loro.

Nella bella scheda che Jean-Claude Boyer gli dedicava all'interno del catalogo della mostra<sup>211</sup>, si puntualizzava la datazione, da ricondurre agli anni tra la fine del regno di Enrico IV e la reggenza di Maria de' Medici e si formulava qualche direzione di ricerca per una possibile attribuzione, proponendo ad esempio il nome di quel Laurent Guyot di cui abbiamo parlato nel primo paragrafo di questa sezione e del quale ben poche testimonianze sussistono. Soprattutto però si puntava l'attenzione sul soggetto, evocando diverse possibilità d'interpretazione che andavano da episodi storici come quello di Camma e Sinoride, narrato da Plutarco nei suoi *Moralia* a quelli del tutto romanzeschi che popolavano la letteratura allora di moda, da *L'Astrée*, alle *Etiopiche*, passando per la *Liberata* e giustamente per il *Pastor Fido*. L'autore della scheda segnalava poi che Cécile Scailliérez aveva messo in relazione il dipinto Changeux con altri due, passati anch'essi sul mercato antiquario e non più localizzati: anch'essi entrambi anonimi, anch'essi raffiguranti soggetti non chiari, erano però evidentemente vicini a quello esposto in mostra per formato (0,80x0,54m), stile, iconografia. Uno di essi [15] mostra il simulacro di una divinità – probabilmente Apollo, data lo strumento musicale mostrato come attributo – al suo cospetto un sacerdote e due uomini abbigliati all'antica: uno di essi tiene tra le braccia un neonato. Il cielo è tempestoso, percorso da saette, gli alberi squassati dal vento: sullo sfondo un personaggio canuto reca un bimbo in una culla, in un paesaggio fluviale. L'altro dipinto [16] è anch'esso ambientato davanti alla statua di una divinità, forse Giove, dato lo scettro e il volatile ai suoi piedi. Il simulacro è collocato dentro una nicchia tra enormi colonne salomoniche. Davanti ad esso una coppia, assistita da personaggi in secondo piano: l'uomo, col cappello piumato nella sinistra, porge la destra alla donna.

I dipinti potrebbero davvero essere parte di una stessa serie: in effetti il personaggio morto della tela Changeux porta una tenuta simile a quella del prete di Apollo e, in questo secondo quadro, il personaggio in primo piano di spalle è abbigliato come l'uomo in primo piano del terzo episodio. Ma come interpretare una tale sequenza? In un intervento su *La Tribune de l'Art*, Didier Rykner, notava giustamente la presenza del pugnale nel petto della protagonista femminile del dipinto Changeux e proponeva di interpretarlo come la Morte di Pentea, episodio tratto dal celebre romanzo di Mlle de Scudéry, *Arthamène ou le Grand Cyrus*<sup>212</sup>: senza considerare che la scena narrata da Mlle de Scudéry prevedeva anche la

---

<sup>211</sup> Boyer 2003, pp. 56-59.

<sup>212</sup> Madeleine de Scudéry, *Artamène, ou le Grand Cyrus*, Paris, A. Courbé, 1650-1653.

presenza del personaggio di Ciro, che non compare nel dipinto, tale proposta però non teneva conto né degli altri due dipinti, né dello scarto temporale tra un'opera stilisticamente datata intorno agli anni Dieci del Seicento e un romanzo pubblicato tra 1649 e 1653.

Il problema della tela Changeux «mysterieuse, élégante, romanesque»<sup>213</sup> e delle due tele *sorelle*, resta dunque aperto. Tuttavia, se ci si concentra per un momento sulla scena di Meaux, non può non colpire la sua aderenza con quanto narrato proprio nel *Pastor Fido* a proposito della vicenda di Aminta e Lucrina, e che troviamo raffigurato in termini assolutamente confrontabili e nel relativo dipinto di Ancy-le-Franc [13] e nell'arazzo della serie parigina che abbiamo discusso nel primo paragrafo [4]. In quest'ultimo, appare bene in evidenza il simulacro di Diana, davanti al quale avviene il doppio suicidio, Aminta giace riverso a terra e Lucrina mostra il petto trafitto dal pugnale, nello sconcerto degli astanti. Lo stesso che ritroviamo nel dipinto di Philippe Quantin, dove solo il simulacro manca, coerentemente con quanto avviene anche nella scena del mancato sacrificio di Mirtillo. L'uomo riverso a terra, nella tela Changeux, non è travestito con abiti femminili, bensì abbigliato in abiti sacerdotali, come quelli che porta il sacerdote del secondo dipinto. Anche un ultimo elemento concorderebbe con la fonte italiana: i due personaggi in dialogo in secondo piano sarebbero Ergasto e Mirtillo, il cui dialogo rivelava allo spettatore il tragico antefatto di ciò che vedeva rappresentato in scena.

Certo resta la questione delle due tele sorelle, che sembrano via via allontanarsi dal dettato guariniano. La seconda potrebbe raffigurare Dameta che, dopo il responso dell'oracolo di Giove, decide di lasciare il bimbo a Carino: ma il simulacro qui è di Apollo, e nel testo il neonato non è presente al momento del responso. Uguale discorso per il terzo dipinto: una scena di nozze, forse, ma che Guarini colloca nel tempio di Imeneo, e non in quello di Giove, senza contare l'abbigliamento dei protagonisti, decisamente distante da quello normalmente attribuito ai pastori.

È lecito domandarsi se davvero i tre dipinti siano legati tra loro da una relazione narrativa o se non siano semplicemente opera del medesimo autore al lavoro su storie diverse, pur se molto simili. Cosa d'altronde possibilissima, vista la quantità di derivazioni e riscritture che anche il *Pastor Fido* ebbe, al pari della *Liberata*, del *Furioso* e delle *Etiopiche*. Da questo punto di vista, il dubbio è destinato a permanere fino alla eventuale scoperta di un testo che possa essere aderente in tutto o perlomeno in maniera davvero ragionevole a quanto raffigurato dai dipinti, oppure fino alla definitiva certezza che essi

---

<sup>213</sup> Boyer 2003, p. 59.

non costituiscono una medesima serie: a quel punto l'interpretazione della tela Changeux come episodio del *Pastor Fido* sarebbe accertata. Ed è con questo margine ampio d'incertezza che, coerentemente, chiudiamo questa sezione dedicata al capolavoro guariniano, assai apprezzato e diffuso presso il pubblico, ma così poco documentato quanto alla sua fortuna figurativa, nella speranza che il futuro possa riservare qualche nuova scoperta.

### III – 2

#### Un vero e proprio fenomeno di moda: le *Etiopiche* di Eliodoro

La struttura di questo lavoro ci impone di parlare a più riprese di determinati argomenti, che letteralmente attraversano il periodo preso in esame tanto da un punto di vista cronologico quanto da un punto di vista geografico e sociale. Così affronteremo in diversi capitoli temi come la recezione della *Liberata* del Tasso e, nelle pagine che seguono, la fortuna figurativa delle *Etiopiche* di Eliodoro, due opere letterarie che furono oggetto di enorme apprezzamento da parte del pubblico e sollevarono accesi dibattiti tra gli *addetti ai lavori*.

Del romanzo di Eliodoro abbiamo parlato forse troppo brevemente a proposito del ciclo bellifontano realizzato da Dubois, che però ebbe una parte specifica nella successiva diffusione della storia di Teagene e Cariclea in campo artistico. Nel corso della parte IV esamineremo invece alcuni casi specifici e particolarmente interessanti, ma il discorso su cicli come quello di Wideville e Cheverny sarebbe senza dubbio manchevole quando non del tutto incomprensibile se non lo si collocasse all'interno di un panorama assai più ampio, che si amplia cronologicamente e spazialmente dagli anni Dieci in poi e dalla Corte fin nei piccoli castelli di campagna, entra nella vita quotidiana delle persone – parliamo, per lo più degli aristocratici e dei ricchi *robins* – assumendo le forme non solo degli apparati decorativi, ma anche degli oggetti di uso quotidiano.

La fortuna artistica delle *Etiopiche* va annoverata infatti tra quei casi di vero e proprio *fenomeno di moda* e domina la scena per qualche decennio, fin verso la metà del secolo<sup>214</sup>. Sarebbe stato così anche per l'*Astrée*<sup>215</sup>, per la *Liberata*<sup>216</sup>, e più tardi, nel corso

---

<sup>214</sup> Sarant 1997; Sarant 2000.

<sup>215</sup> Martin, in *Lire l'Astrée* 2008, pp. 203-239; Sarant, in *Lire l'Astrée* 2008, pp. 241-258.

del XVIII secolo, per il *Don Quijote*<sup>217</sup>. In tutti questi casi, la diffusione delle immagini tratte dall'opera letteraria deborda dal semplice campo decorativo, esce dal ristretto ambito della produzione artistica e s'impone in quello delle creazioni di ordine artigianale, assurgendo in alcuni casi a forme di diffusione pre-industriale: è il caso, ad esempio, delle vignette riprodotte sulle ceramiche – piatti, ciotole, brocche – sulle piastrelle. Ad un livello più elevato si colloca l'apparizione su oggetti d'uso ma a carattere lussuoso: scatole per orologi decorate a smalto, *cabinets* e scrittoi con intagli in avorio, ebano e legni preziosi. Il furore decorativo che s'impone in ogni campo soprattutto all'epoca di Luigi XIII trova nei soggetti letterari una riserva pressoché inesauribile di temi e personaggi da raffigurare, secondo un ampio ventaglio di possibilità che va dall'oggetto lussuoso di elevatissima qualità alla debole prassi dell'artigianato più dozzinale.

Da questo punto di vista le *Etiopiche* sono state al centro di un processo di diffusione davvero vasto, seppure limitato nel tempo. I motivi scatenanti vanno senz'altro ricercati nella parallela fortuna editoriale di un romanzo che aveva conquistato le simpatie del pubblico e che era considerato un vero e proprio modello da parte degli scrittori, ma una parte importante venne giocata anche dall'adozione che ne aveva fatto la Corona come tema decorativo per la *Chambre Ovale* di Fontainebleau e per il ruolo che la riflessione politica intorno al potere regale aveva conferito al romanzo e – di conseguenza – alla sua raffigurazione.

La diffusione delle immagini delle *Etiopiche* al di fuori del ristretto ambito della Corte incomincia infatti proprio con la produzione di copie dei dipinti di Dubois, mentre le edizioni illustrate giungeranno solo in un secondo momento e faranno sentire la propria influenza per lo più nel corso degli anni Venti. Conosciamo diversi esemplari di copie tratte dal ciclo della *Chambre Ovale*, come quella esposta in occasione della mostra del 2010-2011 *Henri IV à Fontainebleau*, che riproduce in dimensioni leggermente inferiori la scena del *Sacrificio*<sup>218</sup>. Altre sono comparse in tempi recenti sul mercato antiquario, come le due passate in vendita a Parigi, presso Drouot il 17 dicembre 2003, anch'esse leggermente più piccole degli originali, raffiguranti Cariclea implora il pirata Trachino e

---

<sup>216</sup> Non esiste ad oggi, per la *Gerusalemme Liberata*, uno studio vero e proprio della fortuna figurativa in campo artigianale – legata tra l'altro alla diffusione tramite il medium incisorio – nonostante le testimonianze siano numerose e spesso di grande pregio. Vi accenneremo nel corso del prossimo paragrafo.

<sup>217</sup> *Imágenes del Quijote* 2005: esemplare il caso della diffusione, a più livelli, delle invenzioni di Charles-Antoine Coypel.

<sup>218</sup> Bélimé-Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 108-109, cat. 61: Théagène mettant le feu à l'autel avec la torche de Chariclée, ou Le Sacrifice (olio su tela, 1,976x1,141m), Centre des Monuments Nationaux, Château de Candillac.

Teagene e Cariclea s'imbarcano per l'Egitto<sup>219</sup>. Di quest'ultima scena abbiamo oggi ben quattro copie, testimonianza dell'attrazione esercitata dall'opera di Dubois<sup>220</sup>. Le tele note mostrano una fattura prossima all'epoca del ciclo di Fontainebleau e sono dunque da ritenere di poco successive: alcune vengono addirittura indicate come prodotto di atelier.

Certamente diverse copie furono prodotte negli anni subito successivi, se nel 1623 l'inventario *post-mortem* di Jean Zamet registrava sette tele con «Histoire de Théagène et Chariclée»<sup>221</sup>. D'altronde lo stesso Dubois non dovette esitare ad approfittare del successo ottenuto dalla decorazione della *Chambre Ovale*, poiché conosciamo altre versioni della storia di sua mano e non riconducibili al ciclo bellifontano. Una serie di tre piccoli dipinti a *grisaille*, olio su tavola, oggi dispersi in differenti collezioni, mostra altrettanti episodi della vicenda<sup>222</sup>. Una di esse, che raffigura *Cariclea consegna a Teagene la torcia per il sacrificio*, è stata acquisita dal Louvre<sup>223</sup> [4], mentre le altre due, entrambe in collezioni private, mostrano la *Vittoria di Teagene nella corsa*<sup>224</sup> [5] e *Teagene e Cariclea prigionieri al cospetto di Tiami*<sup>225</sup> [6]. Nulla sappiamo a proposito della destinazione originaria di tali dipinti, che evidentemente dovevano formare una piccola serie di cui ignoriamo la reale estensione: è stato ipotizzato che potessero essere delle prove per i più grandi dipinti della *Chambre Ovale*, alcuni poi non realizzati, ma è altrettanto e forse più probabile, che fossero essi stessi inseriti in un *lambris* e dunque parte di una decorazione<sup>226</sup>.

La fortuna delle invenzioni bellifontane di Dubois dovette proseguire a lungo, se ancora nel 1668 un inventario dell'Hôtel de Retz, nei pressi della residenza reale, menzionava un dipinto con *Teagene e Cariclea*, ma soprattutto se ancora il 19 marzo 1654, François Petit, signore di Passy, commissionava al pittore Jean Lefebvre sei dipinti con storia delle *Etiopiche* da copiare – è detto esplicitamente nel contratto – su quelli della *Chambre Ovale*<sup>227</sup>. Gli anni Cinquanta segnarono probabilmente un ritorno di fortuna per il ciclo di Dubois, poiché nell'inventario *post-mortem* di Catherine de Jugé, moglie del tessitore François de la Planche, redatto nientemeno che da Philippe de Champagne il 3

---

<sup>219</sup> *Importants tableaux anciens*, vente, Paris, Drouot-Richelieu, salles 5-6, 6-17 décembre 2003: lot. 68, Ecole de Fontainebleau, vers 1600, atelier d'Ambroise Dubois, *Scène de l'histoire de Théagène et Chariclée: chariclée et le pirate Trachin* (tela, 152x230cm); lot. 69, Ecole de Fontainebleau, vers 1600, atelier d'Ambroise Dubois, *Scène de l'histoire de Théagène et Chariclée: L'embarquement* (tela, 152x230cm).

<sup>220</sup> Bélimé-Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 108-109, cat. 61.

<sup>221</sup> Bélimé-Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau* 2010, pp. 108-109, cat. 61; Grodecky 1992, p. 215. Le sette tele sono segnalate prive di cornice e di telaio: non erano dunque installate ed appartenevano forse a una decorazione che era stata smontata o mai allestita.

<sup>222</sup> Kazerouni-Sarant 2005, pp. 60-72.

<sup>223</sup> Paris, Louvre, RF.2002-11, (m. 0,355x0,452); cfr. Scailliérez 2002.

<sup>224</sup> USA, collezione privata, m. 0,232x0,458; cfr. Kazerouni-Sarant 2005, p. 72 n. 29, con bibliografia.

<sup>225</sup> Olanda, collezione privata, m. 0,35x0,52; cfr. Kazerouni-Sarant 2005, p. 72 n. 32, con bibliografia.

<sup>226</sup> Kazerouni-Sarant 2005, p. 72.

<sup>227</sup> Kerspern 1990, pp. 116-117.



ottobre 1661, vengono menzionati «Neuf tableaux peints sur toile, de 6 pieds de long, sur 4 pieds de haut, représentant l'Histoire de Théagène et Cariclée, coppies (sic) d'après M. Du Bois, de Fontainebleau, prisés ensemble... 350 liv(res)»<sup>228</sup>. Le nove tele sono considerate come modelli per delle tappezzerie, di cui tuttavia nessun esemplare è oggi conosciuto, così che potrebbero sorgere dei dubbi sull'effettivo uso che di tali dipinti venne fatto. Ad ogni modo tali tappezzerie, seppure vennero prodotte, non vanno confuse con quelle che l'atelier dei de la Planche aveva effettivamente prodotto nel corso degli anni Venti del secolo e i cui cartoni appaiono regolarmente registrati tra i «desseins peints à destrempe sur papier» nell'inventario *post-mortem* di François de la Planche, redatto nell'agosto del 1627: «8° - huit pièces de l'Histoire de Théagène et Chariclée, (garnie de leur bordure en papier): 200 liv(res)»<sup>229</sup>.

Spesso identificati con i dipinti registrati nel 1661<sup>230</sup>, questi cartoni si riferiscono invece a tutt'altra serie, originata da altro modello iconografico anch'esso di enorme successo. Il mercato antiquario infatti ha visto passare in diverse vendite ed esposizioni alcuni arazzi di manifattura parigina, attribuibili a François de la Planche e databili agli anni Venti del secolo, raffiguranti alcuni episodi delle *Etiopiche*. Ne conosciamo oggi almeno quattro: *Sisimitri affida Cariclea a Caricle*<sup>231</sup> [9], *Teagene e Cariclea sorpresi dai briganti sul lido egizio*<sup>232</sup> [7], *Teagene serve alla tavola di Arsace*<sup>233</sup>, *Nozze di Teagene e Cariclea*<sup>234</sup>. Si tratta dunque della metà della serie originaria, che comprendeva otto pezzi documentati non solo dai cartoni ma anche, nel medesimo inventario di François de la Planche, da una serie tessuta completa<sup>235</sup>. Ignoriamo tuttavia quali altri episodi fossero raffigurati.

---

<sup>228</sup> *Inventaire après-décès de Catherine de Jugé, femme de Raphael de la Planche, 3 octobre 1661*, in Guiffrey 1895, p. 114. Le dimensioni corrispondono a cm.195,96x130,64.

<sup>229</sup> *Inventaire après-décès de François de la Planche, Août 1627*, in Guiffrey 1895, p. 91.

<sup>230</sup> Da ultima Bélime-Droguet, in *Henri IV à Fontainebleau 2010*, pp. 108-109, cat. 61, mentre Boyer 2010, p. 60 n. 29 rileva bene l'esistenza di questa ulteriore serie di tappezzerie.

<sup>231</sup> Parigi, Galerie Chevalier, n. 8408, luglio 1992, lana e seta, h. 3,05m x l. 1,60: cogliamo qui l'occasione per manifestare la nostra gratitudine nei confronti di Mme de Pazzis-Chevalier per la gentilezza con cui ci ha accolti presso la sua galleria, mettendoci a disposizione la propria documentazione.

<sup>232</sup> Lana e seta, m.3,05x2,90, pubblicato in *Tapisseries Françaises du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* 1989, cat. 3.

<sup>233</sup> Francia, collezione privata. Misure non pervenute ma formato pressoché quadrato identico a quello dell'arazzo precedente. Ne abbiamo reperito una foto presso Galerie Chevalier-Paris, Documentation.

<sup>234</sup> Lana e seta, m.3,05x3,74, pubblicato in *Tapisseries Françaises du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* 1989, cat. 4. L'arazzo era conosciuto anche da Sarant 1997, p. 87, che però ipotizzava una identificazione con una serie perduta, uscita dall'atelier di Papersak e commissionata il 14 agosto 1636 da un *sieur de Mousset*, come riportato da Göbel 1928, II-1, p. 327.

<sup>235</sup> *Inventaire après-décès de François de la Planche, Août 1627*, in Guiffrey 1895, p. 89: «Ensuit six tantures qui sont aux mains du Sr. Raphael de la Planche, fils du défunt [...] 4° Une tanture de huit pièces, Histoire de Théagène et Cariclée, rehaussée de soye: 3.000 liv(res) ; de 3 aunes de haut, 20 aunes de cours».

Ma quel che ci interessa qui è che i modelli iconografici utilizzati per gli arazzi non erano i dipinti di Dubois bensì le incisioni [8;10] inserite a corredo della prima edizione illustrata del romanzo, *Les Amours de Théagène et Chariclée, histoire Etiopique d'Héliodore*, nella traduzione di Jehan de Montlyard, edita a Parigi presso S. Thiboust nel 1623 [2]. Il corredo iconografico del libro era notevole: ben cinquantuno incisioni tratte da modelli di Michel Lasne, Daniel Rabel, Crispin de Passe, I. Briot, Jacques Mattheus e altri autori non identificati. L'edizione ebbe successo, tanto da essere ristampata una seconda volta nel 1626.

Non si trattava, a voler essere rigorosi, del primo tentativo d'illustrazione grafica del romanzo di Eliodoro: abbiamo già accennato, parlando del ciclo bellifontano, che nel 1613 aveva visto la luce un'edizione *per sole immagini* della storia di Teagene e Cariclea, secondo un modello che sarebbe stato più volte ripreso in seguito, in Italia ad esempio per la *Liberata*, da Antonio Tempesta, e in Francia per il *Don Quijote*, con l'edizione di Jérôme David dei primi anni Cinquanta. Questo volumetto, *Les adventures amoureuse (sic) de Thagenes et Cariclée, sommairement descrite et représentée par figure, dédiée au Roy, par Pierre Valet, son brodeur ordinaire*, edito a Parigi presso il medesimo Pierre Valet nel 1613<sup>236</sup> [1], costituisce in effetti la prima vera opera d'illustrazione grafica del romanzo, leggermente più tarda rispetto al ciclo di Dubois, di cui rappresenta già una forma di ripresa – ad esempio nell'immagine di Cariclea sul lido egizio, che così viene canonizzata – ma anche una sorta di superamento, poiché illustra l'integralità del romanzo.

Alcune delle invenzioni dell'edizione 1613 saranno tenute a mente dagli illustratori successivi, compresi Michel Lasne e gli altri dell'edizione del 1623: ad esempio nella raffigurazione dell'episodio del *Sogno di Calasiri* o in quella della *Prova della graticola*. Anche una redazione pittorica assai più tarda come quella di Cheverny, datata ai primi anni Trenta, mostra di conoscere le illustrazioni di Pierre Valet, almeno in due o tre casi. Ma il libro non ebbe altre ristampe e se alcune delle sue invenzioni si diffusero fu proprio grazie alla ripresa di altri illustratori, in particolare quelli dell'edizione 1623, che al contrario conobbe una grande fortuna come modello iconografico. Infatti non solo gli arazzi delle manufatture de la Planche trassero i loro modelli da quelle incisioni, ma anche numerosi altri artisti, e in diversi ambiti.

---

<sup>236</sup> *Les adventures amoureuse (sic) de Thagenes et Cariclée, sommairement descrite et représentée par figure, dédiée au Roy, par Pierre Valet, son brodeur ordinaire, avec privilège du Roy*, à Paris, chez Pierre Valet, rue du Four ou sur le Pont Marchant chez Gabriel Tavernier, 1613. L'esemplare dell'Arsenal (8°-BL-17073) porta anche una nota manoscritta: «Il paroît que Pierre Valet n'a été que le Dessinateur de ces stampe, nous ignorons l'Auteur des vers qui se trouvent au bas de chacune. Ils forment un petit abrégé du Roman de Théagène et Chariclée».

Un caso senz'altro clamoroso e fin qui sconosciuto è costituito da un intero ciclo di almeno quattordici dipinti su legno, conservato nei depositi del Musée de Tessé a Le Mans, dove entrò per donazione dell'agenzia di previdenza Mutuelles du Mans che possedeva allora l'edificio ove era installato, un *hôtel particulier* al civico 13 di rue Gougeard, Le Mans<sup>237</sup>. Esso faceva parte di una decorazione che comprendeva anche delle *boiseries* e un soffitto [11], composto da tre pannelli con figure allegoriche: la *Giustizia*, la *Temperanza* e la *Forza* sono in realtà copie delle *Allegorie delle Virtù Cardinali* dipinte da Simon Vouet per Saint-Germain-en-Laye e oggi a Versailles [12-13]. Lo stato prima dello smontaggio e l'ingresso al museo è documentato da alcune foto conservate presso il *Service de Documentation del Louvre*<sup>238</sup>. Le quattordici scene ripercorrono gli episodi principali delle *Etiopiche* riprendendoli – in alcuni casi con varianti – dalle illustrazioni dell'edizione parigina Thiboust 1623<sup>239</sup>[14-15; 16-17]: ad esempio, l'illustrazione del racconto delle avventure dei due innamorati che Calasiri fa a Cnemone (*Etiopiche*, III,5), diventa un dialogo notturno tra Calasiri e Cariclea, mentre la promessa di Calasiri e Cnemone a Cariclea di ritorvare Teagene (*Etiopiche*, VI,5), andato prigioniero presso Arsace, venne riutilizzata probabilmente per raffigurare l'episodio del Giuramento prima della partenza (*Etiopiche* IV,8).

Le tracce del ciclo si interrompono al suo arrivo nel palazzo di La Mans, da datare tra 1875 e 1926, più probabilmente intorno al 1890 quando l'edificio era proprietà di Alfred Coutoux, e si è rivelata priva di solide basi documentarie l'ipotesi, pure assai allettante, formulata da Damien Castel di una probabile provenienza dall'antico Hôtel de Courcival, ancora esistente all'interno della cosiddetta *Cité Plantagenête*, o in alternativa dal castello di Courcival, non lontano dalla città, appartenuti alla nobile famiglia mancese dei Bagneux de Courcival<sup>240</sup> che pure aveva posseduto l'edificio al 13, rue Gougeard nel XIX secolo, prima dell'avvento degli ultimi proprietari.

---

<sup>237</sup> Nikitine-Castel-Bouton 1987. Il ciclo entrò al Musée de Tessé il 6 maggio 1987: il tema dei dipinti fu riconosciuto, ma non la derivazione iconografica dalle illustrazioni dell'edizione Parigi 1623.

<sup>238</sup> Louvre, Service de Documentation, Simon Vouet: la segnalazione, datata 1985, è siglata E. Foucart-Walter, all'epoca conservatrice del Musée de Tessé.

<sup>239</sup> Gli episodi sono i seguenti: Sisimitri affida Cariclea a Caricle; Teagene riceve da Cariclea la fiaccola sacra e i due si innamorano; Il sogno di Calasiri (l'unico di formato cruciforme, nell'allestimento di 13, rue Gougeard si trovava sulla cappa del caminetto); Calasiri visita Cariclea; Calasiri e Cariclea (che deriva da Calasiri e Cnemone, *Etiopiche* II); Il giuramento di fedeltà (che però deriva dall'illustrazione di *Etiopiche* VII, Calasiri e Cnemone promettono a Cariclea di ritrovare Teagene); Teagene e Cariclea s'imbarcano per l'Egitto; Cariclea veglia Teagene ferito sul lido egiziano; Teagene e Cariclea catturati dai briganti; Teagene ritrova Cariclea nella grotta dei briganti; Teagene e Cariclea vengono catturati da Mitrane; Idaspe e Persinna; La Prova della graticola (questi due ultimi pannelli sono probabilmente il risultato del taglio di un unico pannello, come d'altronde è unica la scena nel modello incisorio); Cariclea riconosciuta dai genitori.

<sup>240</sup> Nikitine-Castel-Bouton 1987, p. 448 e pp. 449-450.

Il pittore all'opera nei pannelli di Le Mans, di mediocri capacità, è da ricercare nell'ambito degli ateliers locali. Il suo stile, ancora fortemente influenzato da stilemi fiamminghi, è accostabile a quello di due dipinti, l'*Assunzione della Vergine* e l'*Estasi di san Francesco*, già attribuiti a Simon Guillebault (Le Mans verso 1636-1708)<sup>241</sup> e conservati presso il Musée de Tessé, ma la cui paternità all'artista entrato all'*Académie* nel 1687 è senz'altro da ridiscutere [18-19]. L'attività di Guillebault, che era nato verso il 1636, si sviluppa inoltre assai tardi quando il fenomeno della fortuna artistica delle Etiopiche si era già esaurito ed è difficile che l'edizione Thiboust 1623 potesse essere utilizzata come modello ancora trent'anni dopo la sua pubblicazione. Tuttavia la datazione del ciclo, che su base stilistica potrebbe essere fissata assai precocemente, ma che potrebbe anche rientrare ancora negli anni Trenta-Quaranta, pone degli interrogativi, stante anche l'eventuale rapporto di contestualità con i tre pannelli del soffitto, sul quale le opinioni sono oggi più caute, giudicando la prossimità stilistica elemento non sufficiente ad accertarne la contestualità<sup>242</sup>. I modelli vouettiani per i tre dipinti allegorici sono infatti datati al 1637-1638, che diverrebbe quindi un solidissimo *terminus post-quem*, ma per il momento non è possibile spingersi oltre queste constatazioni.

Quel che interessava sottolineare qui, era il ruolo svolto dalle incisioni dell'edizione Thiboust 1623 come modello per decorazioni pittoriche, oltre che per gli arazzi delle manifatture parigine. Se l'artista coinvolto nell'operazione del ciclo mancese non era personaggio di altissimo calibro, ciononostante la decorazione aveva dimensioni importanti (i pannelli maggiori misurano m. 1,25x1,85) e dovette costituire per il committente un impegno finanziario non indifferente: si trattava cioè dell'arredo sontuoso, per quanto qualitativamente non eccelso, di una stanza in una dimora nobiliare della regione, e ciò testimonia delle qualità di sintesi visiva e narrativa proprie a questa serie di incisioni, qualità che ne decretarono l'ampia fortuna come modello iconografico.

Fortuna che compare anche in ambiti più inattesi e su oggetti di tutt'altro tipo, ma sempre legati alle necessità di una committenza altolocata. È il caso degli orologi ora conservati a Londra, British Museum<sup>243</sup> e a Ginevra, Patek Philip Museum<sup>244</sup> [20]. Prodotte a Parigi e a Blois verso la metà del secolo, presentano sulle facciate principali e su

---

<sup>241</sup> Foucart-Walter 1982, pp. 74-77, cat. 52-53. Per un aggiornamento su Simon Guillebault cfr. Brouzet 2008; Marandet 2009.

<sup>242</sup> Ringrazio qui la ex-direttrice del Musée de Tessé, Mme Françoise Chaserant, e la sua assistente Mme Martine Breton, per il generoso e utilissimo scambio di opinioni in proposito.

<sup>243</sup> Londra, British Museum, Manifattura parigina, Pierre I<sup>er</sup> Huad (?), Scatola da orologio, oro e smalto, 1625-1675, modificata 1761, inv. 1978.1002.774. cfr. Rudoc-Tait-Wilson 1984, pp. 51-53. Segnalava l'orologio Sarant 1997, pp. 83-84, di nuovo Sarant 2000, pp. 32-34.

<sup>244</sup> Ginevra, Patek Philip Museum, inv. S.200, manifatture di Blois, R. Vauquier, S. Champion, circa 1655.

quella interna tre scene – l'*Incontro di Teagene e Cariclea*, la *Partenza di Teagene e Cariclea*, il *Giuramento di Teagene* – tratte da piccoli dipinti su rame di Charles Poerson: quello raffigurante la *Partenza* è oggi al Louvre<sup>245</sup>. Ma sui bordi della scatola compaiono anche altre cinque, minuscole scene, e queste sono invece anch'esse tratte dalle incisioni dell'edizione Thiboust 1623: *Teagene e Cariclea sul lido egiziano*, *Calasiri conforta Cariclea*, *Teagene coppiere di Arsace*, *Cibele, serva di Arsace*, *avvelena la coppa di Cariclea*, *Teagene e Cariclea prigionieri di Arsace*.

Quest'ultima non può richiamare un'altra raffigurazione del medesimo episodio, quella dipinta da Isaac Moillon [21] e purtroppo oggi conosciuta solo attraverso fotografie<sup>246</sup>. La tela, di circa cm. 50x80 e datata agli anni 1653-1655, proviene da un castello dell'Alvernia e doveva senz'altro essere parte di un ciclo decorativo, del quale però ci sfuggono gli altri episodi: ma con il dipinto di Moillon, siamo appunto a quella metà degli anni Cinquanta che ha già visto il repentino affievolirsi dell'interesse del pubblico non solo per le *Etiopiche* ma, più in generale, per l'insieme di quei temi letterari o, meglio, *romanzeschi* di cui qui ci occupiamo. Lasciamo allora il discorso riguardo al romanzo di Eliodoro, per riprenderlo più avanti analizzando dei cicli di particolare interesse. Nel frattempo, sarà bene osservare quel che accadeva negli stessi anni attorno alla *Gerusalemme Liberata*.

---

<sup>245</sup> Parigi, Louvre, *Partenza di Teagene e Cariclea*, identificato spesso anche come *Ratto di Elena*, olio su rame, diametro cm. 20.5, inv. RF.1974-16. Su questi dipinti cfr. Charles Poerson 1997, pp. 78-80, tavv. 3-4; ma la corretta interpretazione del soggetto spetta a Gustin 1993, pp. 43-48.

<sup>246</sup> Laveissière 2005, p. 100, cat. 38.

### 1. Il duca di Chevreuse, nuovo Goffredo

Concludendo il nostro discorso su Clorinda e Sofronia come immagini autorappresentative di Maria de' Medici e sul valore che le tematiche tassiane avevano assunto a Corte già a partire dal primo decennio del secolo, ci eravamo soffermati sui disegni di Laurent de La Hyre, che documentavano il protrarsi dell'influenza delle riscritture elaborate da Antoine de Nervèze fino almeno all'inizio degli anni Venti. Alla metà del terzo decennio però sembra manifestarsi un cambiamento: la *verve* creativa che aveva accompagnato l'ingresso del Tasso nella cultura francese, manifestatasi soprattutto negli anni attorno al passaggio del secolo e riversatasi anche nella produzione figurativa, sembra arrestarsi. Le riscritture, le variazioni sul tema si rarefanno, tranne nel caso degli adattamenti teatrali, che però operano già su di un piano differente. Arriva invece, nel 1626, una nuova traduzione ad opera di Jean Baudoin. Come abbiamo accennato, anche questa sarà in prosa; Baudoin ha ben compreso la lezione di Blaise de Vigenère e non si allontana da quella scelta, sebbene ostenti maggiore aderenza e *fedeltà* al testo italiano<sup>247</sup>. Reintegra, sia detto per inciso, anche l'episodio della riconciliazione tra Rinaldo e Armida.

La nuova traduzione è dedicata a Claude de Lorraine (1578-1657), duca di Chevreuse, marito della certo più celebre Marie de Rohan de Montbazon, duchessa di Chevreuse, già moglie del duca di Luynes, il favorito di Luigi XIII che abbiamo visto all'opera negli anni della *Guerra della Madre e del Figlio*, già intima di Anna d'Austria, ma infaticabile cospiratrice, al contrario del marito che dopo una giovinezza avventurosa avrebbe sempre ostentato la propria fedeltà alla Corona, accontentandosi di accorrere

---

<sup>247</sup> Graziani 2003.

puntualmente per evitare il peggio alla turbolenta consorte. La dedica della *Liberata* da parte di Baudoin non stupisce: il duca di Chevreuse è un Guisa, un cadetto della casa di Lorena, e buona parte delle edizioni e riscritture tassiane recava già dediche ad altri membri di questa famiglia, che si considerava la legittima erede di Goffredo di Buglione. Baudoin infatti non esita a tirare in ballo la questione della discendenza e accenna anche al fatto che Claude Henri, in qualche modo, aveva davvero emulato il grande antenato, recandosi anche lui a guerreggiare contro i Turchi nei Balcani: si trattava di un'avventura della giovinezza del duca, che come tanti altri cavalieri francesi aveva preso parte nel 1599 e nel 1608 a qualche episodio della Guerra di Buda.

Colpisce semmai di più la coincidenza anche cronologica della dedica con una committenza pittorica di Claude de Lorraine. Agli anni intorno al 1624 viene infatti datata la grande tela di Claude Vignon raffigurante *Goffredo di Buglione trionfante dell'infedele* oggi nella chiesa parigina di Saint-Roch [1], ma originariamente sulla cappa del caminetto di una delle sale dell'Hôtel de Chevreuse a Parigi<sup>248</sup>. Il condottiero vi è raffigurato mentre brandisce il vessillo con la croce di Gerusalemme e calpesta il corpo esanime di un nemico sconfitto. Una Vittoria alata, alla sua destra, gli porge la palma della vittoria e la corona del regno di Gerusalemme: che egli fa sembiante di rifiutare, mentre le tempie sono cinte della corona di spine, simbolo del proprio titolo di *Avvocato del Santo Sepolcro*. Alla sua sinistra, uno scudo mostra gli stemmi della casa di Lorena, a scanso di ogni equivoco.

Dobbiamo a Jean-Pierre Babelon la scoperta e pubblicazione di un documento che confermava quanto intuito da Bernard de Montgolfier, collocando con esattezza il dipinto nella dimora parigina di Claude de Lorraine e individuandolo come sorta di *pendant* in controcanto di un altro dipinto, *Il Trionfo della Fortuna*, anch'esso dovuto a Vignon ma conosciuto solo attraverso un'incisione di Brebiette e collocato in una sala adiacente<sup>249</sup>. Sylvain Kerspern in un intervento del 2008 sul proprio blog *D'Histoire-et-d'Art* ha richiamato l'attenzione sull'eventuale legame ideologico *per contrasto* intercorrente tra i due dipinti, proprio alla luce di quanto Baudoin scriveva nella sua dedica: allorché tutto l'universo sacrifica al potere cieco della Fortuna, a cui anche gli dei offrono doni, Goffredo mostra il valore profondo della fede e della vera gloria che solo dalla difesa della fede

---

<sup>248</sup> Il dipinto venne ricondotto alla committenza di Chevreuse da Bernard de Montgolfier, 1961, pp. 315-322. Per un aggiornamento si veda Patch-Bassani 1992, p. 230, n°85. Il collegamento con la dedica di Baudoin invece è stato fatto, indipendentemente da noi, anche da Sylvain Kerspern sul proprio blog [www.dhistoire-et-dart.com](http://www.dhistoire-et-dart.com), in data 18 novembre 2008.

<sup>249</sup> Babelon 1964, p. 191. Il documento è in realtà un contratto d'affitto assai più tardo (1731) che però da una descrizione assai particolareggiata dell'appartamento che, in quell'occasione, doveva essere affittato a due inquilini differenti.

proviene. Un messaggio di ascendenza tipicamente aristocratica, di aristocrazia di spada intenta a ribadire il proprio ruolo nei confronti delle altre componenti sociali, in particolare nei confronti di quella nobiltà d'origine finanziaria che doveva sembrare perlomeno sospetta agli eredi delle antiche casate cavalleresche<sup>250</sup>.

C'è però un dettaglio in più che ci colpisce leggendo il contratto d'affitto del 1731, quando vi si descrive la sala del Goffredo:

«Plus une grande chambre a costé pratiqué dans le pavillon, laquelle est parquettée et lambrissée à hauteur d'appuy de menuiserie peinte et dorée, avec un trumeau dans lequel est représentée une figure ; le plafond de menuiserie est sculpté, doré et peint dans les plafonds et le milieu de différents sujets d'histoire ; la cheminée est revetue de menuiserie ornée de sculpture et dorures, avec un tableau au dessus représentant un Conquérant ; sur chacune des deux portes de ladite grande chambre est un tableau représentant un paysage dans leurs bordures [...] ladite grande chambre est éclairée par trois croisées dont deux sur la terrasse et une sur le jardin, garnie chacune de huit panneaux de verre et volets derrière avec leur ferrures»<sup>251</sup>

La stanza dunque conteneva altre decorazioni oltre alla tela da caminetto: degli arazzi, non più presenti, dato che il lambris era «à hauteur d'appuy» e non sono segnalati altri tipi di tappezzerie, ma anche un dipinto sul trumeau tra due finestre, verosimilmente quelle aperte sulla terrazza, e soprattutto «différents sujets d'histoire» incastonati nei cassoni del soffitto. Nulla ci dice cosa raffigurassero queste storie sul soffitto della sala, ma è lecito ritenere che vi fosse un rapporto con il dipinto del caminetto: si trattava di episodi delle guerre vissute dal committente medesimo o, piuttosto, si trattava di scene della *Gerusalemme Liberata*? Pochi anni prima, in Italia, Vincenzo I Gonzaga, che pure aveva partecipato a spedizioni simili contro gli Ottomani, aveva commissionato a Antonio Maria Viani un grande ciclo tratto dall'epopea tassiana per la propria residenza di Goito, del quale purtroppo non ci restano che alcuni disegni: il duca di Chevreuse, che nel castello di Dampierre aveva fatto decorare un appartamento con storie tratte da l'*Astrée* di Honoré d'Urfé, aveva accostato al grande dipinto con Goffredo anche le imprese narrate dal Tasso?

## 2. Disperse tracce tassiane

Le tracce di eventuali cicli tassiani, eseguiti al di fuori delle grandi committenze reali nel corso del primo trentennio del Seicento sono scarsissime e tuttavia delle decorazioni tratte dalla *Liberata* o dai suoi epigoni dovevano pur esistere in dimore cittadine e castelli.

---

<sup>250</sup> Kerspern 2008.

<sup>251</sup> AN, MC, VII-I-250, *Bail .18 janvier 1731*, lo leggo in Babelon 1964, pp. 191-192.



Facevano senz'altro parte di una serie installata in origine all'interno di una *boiserie* alcuni dipinti che Louis Dimier pubblicò nella sua *Histoire de la Peinture Française*, in chiusura del volume dedicato al periodo precedente la fatidica data del 1627 che vide il rientro a Parigi di Simon Vouet<sup>252</sup>. Dimier li pubblicava come *Cérès courant après sa fille* (?), due dipinti raffiguranti *Renaud chez Armide*, *Ariane délaissée*, *Jason tuant le dragon*, del sesto dipinto non dava descrizione. La tavola LXIII che li accompagnava non ne mostrava che due, Arianna e Giasone, ma ciò permise più tardi a J.G. Simpson di ricondurre anche questi ad una tematica tassiana: *Armida abbandonata* [3] e *Carlo e Ubaldo affrontano i mostri delle Isole Fortunate*<sup>253</sup> [2], mentre R.W Lee ipotizzò che anche l'immagine di Cerere non celasse altro che il *Carro di Armida*, tradizionalmente trainato da dragoni – come vedremo nel caso del ciclo di Chenailles – perché ispirato proprio a quello di Cerere o Medea<sup>254</sup>.

Si trattava, a detta di Dimier, di quanto di meglio la pittura francese avesse prodotto al tempo della Seconda Scuola di Fontainebleau e, aggiungiamo noi, almeno quattro episodi su sei trattavano storie della *Liberata*. Qui il nostro discorso dovrà però fermarsi, perché i dipinti sono in seguito scomparsi, non si conosce la loro localizzazione attuale, né se siano ancora esistenti o siano del tutto perduti. Un'indagine svolta presso i fondi dell'archivio di Jacques-Ernest Bulloz, il fotografo che aveva realizzato le immagini pubblicate da Dimier, non ha dato i risultati sperati<sup>255</sup>: possiamo farci un'idea soltanto dei due quadri finiti tra le tavole pubblicate dal grande storico dell'arte e, anche in questo caso, ci sfuggono dimensioni e dettagli materiali fondamentali. Difficile dunque, se non impossibile, proporre attribuzioni e datazioni: vi è tuttavia che opta almeno per una collocazione cronologica ai primissimi anni del Seicento, in contemporanea o addirittura in precedenza delle committenze reali<sup>256</sup>.

I dipinti Dimier porrebbero anche delle interessanti questioni iconografiche. I due compagni di Rinaldo, ad esempio, se mostrano senz'altro lo scudo di diamante, coperto da un drappo, sul quale il giovane cavaliere è destinato a riconoscere il proprio stato di traviamiento, sono colti però mentre infieriscono su di un drago che è già stato trafitto da

---

<sup>252</sup> Dimier 1925, p. 81, tav. LXIII.

<sup>253</sup> Simpson 1962, p. 62.

<sup>254</sup> Lee 1960.

<sup>255</sup> Gli archivi Bulloz, contenenti migliaia di fotografie e negativi, sono stati di recente acquisiti dallo stato Francese e sono conservati presso i depositi della Réunion des Musée Nationaux, al forte di Saint-Quantin-en-Yvelines, appena fuori Parigi. Attendono di essere più dettagliatamente catalogati, ma si coglie qui l'occasione per ringraziare il personale dell'archivio e in particolare il sig. Martin per il preziosissimo aiuto e per aver permesso la visione diretta dei fondi.

<sup>256</sup> Boyer 2010, p. 49 e n. 51.

una lancia, spezzata tra l'altro: dettaglio che non compare né in Tasso né nelle altre riscritture della storia di Rinaldo e Armida che abbiamo potuto reperire, dove l'episodio prevede il solo allontanamento dei mostri grazie alla bacchetta magica data dal mago di Ascalona<sup>257</sup>. Questo solo esempio è sufficiente a dare un'idea della ricchezza e delle varianti possibili in un tale panorama figurativo, e al tempo stesso ci lascia con il rimpianto di non poter sapere di più su di un ciclo senz'altro di grandissimo interesse.

Assai meno problematica, sebbene interessante dal punto di vista della diffusione e contaminazione dei modelli iconografici, è la questione relativa ai cicli ad arazzo prodotti dalle manifatture di Aubusson, di Felletin e de La Marche, che per tutto il periodo in esame – e ancora oggi, in realtà – costituiscono una valida alternativa agli ateliers parigini, producendo panni certo meno lussuosi – si lavorava in lana e non in seta – ma senz'altro più accessibili e dunque assai diffusi: non vi è inventario nobiliare, compreso quello di grandi personaggi dell'entourage reale, che non registri numerose serie prodotte in provincia<sup>258</sup>, e d'altronde la Corona stessa fu sempre attenta a favorire tali manifatture, al punto da nominare dei veri e propri *peintres du roi* per la creazione di modelli: il caso più celebre è senz'altro quello di Isaac Moillon<sup>259</sup>. Gli ateliers di Aubusson e de La Marche produssero anche una notevole quantità di serie a tema letterario, fino agli avanzati anni Cinquanta del Seicento, facendosi interpreti anche dei grandi romanzi-fiume pubblicati in quel periodo, e dobbiamo a loro le sole testimonianze figurative monumentali di un testo come l'*Astrée*, sul quale torneremo assai più avanti. Da lì proviene anche di una serie dedicata alla *Gerusalemme Liberata*, oggi documentata da diversi esemplari, in parte in collezioni pubbliche in parte presso privati: tra i primi vanno senza dubbio ricordati i due piccoli cicli conservati a Brouges, Musée du Berry [4], e presso la sede comunale di Vallon-Pont d'Arc, nella Ardèche.

Si tratta di esemplari interessanti, perché ci conducono su di un versante del tutto diverso della recezione della Liberata, che passa non tanto dalla lettura e dalla riscrittura del testo d'origine quanto dall'uso di modelli incisori precedenti, e in particolare di modelli italiani. Tutte le tappezzerie infatti rielaborano le illustrazioni inventate da Bernardo Castello per l'edizione genovese Pavoni 1617 e da Antonio Tempesta per la sua cosiddetta *seconda serie tassiana*, datata alla metà degli anni Venti e dunque essenziale *terminus post*

---

<sup>257</sup> L'episodio rimane sostanzialmente invariato, tanto nelle due traduzioni integrali (De Vignau 1595, De Vigenère 1595) quanto nel più tardo *Les Amours d'Armide*, di Pierre Joulet, 1606.

<sup>258</sup> Chevalier-Bertrand 1988; ma anche *Poésie, Roman et tapisserie* 1984.

<sup>259</sup> Laveissière 2005.

*quem* anche per la produzione tessile<sup>260</sup>. I creatori dei cartoni per questi arazzi non si sono fatti scrupolo, in alcuni casi, di mescolare le due fonti, creando immagini di sintesi. Quel che ne risulta però è una lettura senz'altro meno problematica della vicenda, che non intende allontanarsi dal dettato tassiano e testimonia di un interesse – cui abbiamo già accennato – per il portato ideologico del poema e dunque per l'epopea delle Crociate: che evidentemente anche nel corso degli anni Venti-Trenta, anche dopo la svolta operata dall'azione del Père Joseph, resta un elemento importante nella mentalità e nella cultura della nobiltà, soprattutto provinciale.

La *Liberata* tessuta a Aubusson o alla Marche è inoltre parte integrante di un fenomeno assai più vasto che, come abbiamo visto per le *Etiopiche*, coinvolge anche il poema tassiano in un processo di produzione di oggetti di lusso che contribuisce a diffondere determinate invenzioni iconografiche su di una scala continentale. È il caso specifico delle illustrazioni del tempesta, che forniscono sovente in Italia modello per decorazioni pittoriche ma appaiono anche in opere di ebanisteria, tanto italiana quanto francese<sup>261</sup>, oltre che su arazzi ed altri oggetti. A differenza di quel che è stato intrapreso nel caso delle *Etiopiche*, però, la storia di questo tipo di diffusione delle tematiche tassiane è ancora tutta da scrivere.

Avevamo incominciato questa sezione dedicata a Tasso prendendo spunto dalla nuova traduzione di Jean Baudoin pubblicata nel 1626, e vi ritorniamo in chiusura. Perché in quel medesimo 1626, a settembre, Henri de Fourcy, *Sovrintendente alle fabbriche reali* e responsabile delle manifatture tessili, commissionava a Quentin Varin i cartoni per una serie di arazzi con *Storia di Rinaldo e Armida*, da destinare in primis alla Corona e da sfruttare poi anche per committenze private. Il ciclo non vide mai la luce perché già a dicembre il pittore piccardo moriva<sup>262</sup>: qualche tempo dopo però, verso il 1630-1631, Henri de Fourcy propose di nuovo il medesimo tema, a Simon Vouet, e questa volta la serie venne realizzata, a partire da un ciclo decorativo dipinto che Vouet installò nella galleria del castello di Chessy, dimora del ministro. È interessante notare non solo come la prima committenza di Henri de Fourcy coincida con l'edizione del 1626, ma anche l'attaccamento del Sovrintendente ad una tematica che – lo abbiamo visto – aveva assunto

---

<sup>260</sup> Chevalier-Bertrand 1988, pp. 43-53; de Reyniès 2002.

<sup>261</sup> Per quanto riguarda le produzioni italiane, si vedano ad esempio due cabinets di fabbricazione napoletana passati in vendita a Londra, Sotheby's, 24 maggio 2002, lot. 5, lot. 14. Entrambi presentano specchiature a imitazione dell'avorio con scene tassiane tratte dal Tempesta, che nel catalogo non vengono riconosciute. Quanto alla produzione francese, cui accenneremo, si segnala un frammento di pannello in ebano ora a Chantilly, cfr. Bos 2007, p. 101, cat. 68.

<sup>262</sup> Laveissière, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1988, p. 90.

a Corte dei significati ideologici assai espliciti. Anche gli anni della seconda committenza non sono casuali: siamo al momento e all'indomani della *Journée des Dupes*, che sancirà l'avvento al potere di Richelieu e l'esilio di Maria de' Medici. Che un ministro della Corona insistesse allora sul tema di Rinaldo e Armida è dunque quantomeno interessante, e sarà occasione di riflessione nel corso della parte IV di questo lavoro.

**Varietà dei soggetti, folla di personaggi**

Abbiamo volutamente citato in chiusura del capitolo precedente la questione della diffusione delle iconografie tassiane, e più in generale, letterarie attraverso i media della produzione di lusso, delle tappezzerie ma anche dell’ebanisteria e della pittura su smalto, poiché chiuderemo questa sezione accennando a delle opere che appartengono a tale ambito e attraverso di esso travalicano anche i limiti cronologici che ci eravamo imposti. Esiste infatti una serie di *cabinets*, cioè di quei lussuosi armadi a più scomparti, venuti alla moda a cominciare dagli anni Venti ma tipici soprattutto degli anni Quaranta e Cinquanta, che recano decorazioni anche a tema letterario. Come nell’ambito più ampio della produzione pittorica, anche in questo caso i soggetti tratti dalla letteratura non sono che una parte del vasto panorama iconografico dispiegato in questi lussuosissimi pezzi di mobilio, divenuti rari per l’imponderabile cambiamento del gusto e recuperati – a volte con grande arbitrarietà – soltanto a partire dalla metà del XIX secolo.

Il frammento d’intaglio con scena dalla *Gerusalemme Liberata* citato poco fa costituisce in verità un’eccezione poiché i temi più documentati sono, ancora una volta, le *Etiopiche* – con immagini sempre tratte dalle incisioni dell’edizione del 1623 – l’*Aminta*, che non avevamo mai citato fin qui, e che viene illustrata anch’essa sulla scorta delle illustrazioni librarie di Daniel Rabel, ma soprattutto l’*Ariane* di Jean Desmarets de Saint-Sorlin. Questo romanzo, pubblicato a Parigi nel 1632, ambientato in epoca romana, aveva ricevuto un bell’apparato illustrativo creato da Claude Vignon e inciso da Abraham Bosse. Come naturale, è proprio da tali incisioni che vengono tratti i modelli per gli intagli in ebano dei *cabinets*. Ma l’*Ariane* fu, al pari di altre opere di cui abbiamo ampiamente ragionato, testo apprezzato dal pubblico e scelto anche per decorazioni di ben altre

dimensioni: arazzi con scene tratte libro sono documentati nella produzione di Aubusson e Felletin<sup>263</sup> mentre al Musée Magnin di Digione è conservato un dipinto che mostra la scena del Duello notturno, anch'essa ripresa dalle incisioni di Bosse, sebbene adattata al formato orizzontale<sup>264</sup>: si tratta anche in questo caso, con tutta evidenza, del frammento di un ciclo decorativo destinato alle pareti di una dimora, che testimonia una volta di più dell'ampiezza delle scelte dei committenti, e della facilità con cui anche pittori provinciali potessero soddisfare tali richieste, ricorrendo all'uso del modello incisivo.

Tutt'altro caso fu invece quello dei dipinti con la *Storia di Panthée* realizzati da Laurent de la Hyre, oggi dispersi in più collezioni. De la Hyre aveva già prodotto una illustrazione della storia rimasta allo stato di disegni<sup>265</sup>, ma si trovò più tardi – siamo all'inizio degli anni Trenta – a dipingerne anche una serie a chiara destinazione decorativa, sebbene tutto ci sfugga di questa operazione: la data esatta, il committente, la destinazione. Al contrario di quanto abbiamo visto fin qui, però, in questo caso furono i dipinti a fornire il modello per le incisioni approntate da Pierre Daret che Tristan l'Hermite avrebbe introdotto nell'edizione della sua tragedia *Panthée*, scritta nel 1637-1638, pubblicata solo nel 1639<sup>266</sup>, così che in realtà le illustrazioni non corrispondono esattamente allo svolgimento del dramma di Tristan né, a ben vedere, a quello precedente di Alexandre Hardy<sup>267</sup>, ponendo la questione della fonte dei dipinti e della personalità del committente che li richiese<sup>268</sup>.

Varietà delle fonti e personalità dei committenti restano dunque in molti casi, anche in quelli di opere apparentemente “minori” e d'origine seriale, la discriminante che permette – o impedisce – di scavare più a fondo nell'origine di una decorazione, nella scelta di episodi e di personaggi. Ne diamo un ultimo esempio, clamoroso, tornando all'ambito dell'ebanisteria, ma ascendendo al livello altissimo delle committenze della Corte. Un cabinet conservato oggi a Windsor Castle e che trova un parallelo in un altro simili presso il Victoria & Albert Museum di Londra, mostra infatti scene tratte dall'*Ariane* di Desmaret ma anche dall'*Endymion* di Jean Ogier de Gombauld: quest'ultimo era un vecchio *roman à clé*, opera di un autore che era stato protagonista della vita di corte all'epoca della reggenza di Maria de' Medici. Può forse stupire la scelta dei soggetti, in un

---

<sup>263</sup> Chevalier-Bertrand 1988, pp. 43-53.

<sup>264</sup> Dijon, Musée Magnin, *Le Duel*, Olio su tela, m. 0,645 x 1,11, inv. 1938 F 953.

<sup>265</sup> *La Hyre* 1989, pp. 118-119, cat. 10.

<sup>266</sup> François Tristan l'Hermite, *Panthée, tragedie*, Paris 1637.

<sup>267</sup> *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. I, Paris, J. Quesnel 1624.

<sup>268</sup> Sui dipinti e il loro contesto aveva già scritto Fumaroli 1982, pp. 1-33, in part. pp. 26-27, mala questione, con relativo aggiornamento bibliografico e critico è ben discussa in *La Hyre* 1989, 171-176, cat. 101-105.

mobile monumentale prodotto molto probabilmente su commissione di Anna d'Austria e destinato fin dall'inizio alla cognata, regina d'Inghilterra: ma la presenza di un busto del giovanissimo Luigi XIV inserito nella decorazione scolpita e quella di due pannelli con, rispettivamente, a sinistra *un angelo porge il re infante nelle braccia della Francia*, e a destra *la Francia presenta il Delfino al padre Luigi XIII* – si nota anche, in secondo piano, Richelieu – non lascia dubbi sull'intento celebrativo dell'operazione<sup>269</sup>.

Ci si potrebbe domandare cosa condusse l'*entourage* reale, verso la metà degli anni Quaranta – il *cabinet* è datato verso il 1644 – a recuperare non tanto l'*Ariane*, la cui edizione illustrata risale al 1639, quanto l'*Endymion*, che era stato pubblicato nel 1624 e 1626 e recava il marchio della regina madre, mandata in esilio quindici anni prima. Ma abbiamo visto come le dinamiche interne alla vita di corte richiedessero e a volte quasi imponessero la ripresa, il recupero di temi conosciuti e già utilizzati, al fine di una risemantizzazione che si riteneva evidentemente eloquente nei confronti dei destinatari. La parte che segue, sarà dedicata proprio ad esaminare alcuni casi di risemantizzazione, attuati da grandi personaggi assai prossimi alla Corona.

---

<sup>269</sup> Su questo mobile cfr. Lunsingh Scheurleer 1950, pp. 259-268, ma soprattutto per una discussione su pezzi simili e un aggiornamento critico cfr. Bos 2007, pp. 124-127.

## **PARTE IV**

### **I cicli per i ministri della Corona tra anni Venti e anni Trenta**



## IV-1

### Raffigurazione come riscrittura: il caso del ciclo ariostesco del castello di Effiat

Racconta Gédéon Tallemants-des-Reaux, in una delle sue *Historiettes*, che la corte di Francia ebbe notizia della caduta in disgrazia del Marchese di Cinq-Mars [1] quando Luigi XIII – stizzito dall’ennesimo eccesso di presunzione del proprio favorito – senza usare mezzi termini rivelò al capitano Fabert:

«Il faut vous dire tout, Monsieur Fabert, il y a six mois que je le vomis» (ce sont les propres termes du Roy). «Mais pour faire croire le contraire, et qu’on pensast qu’il m’entretenoit encore, après que tout le monde estoit retiré,» continua le Roy, «Il demeuroit une heure et demie dans la garde-robe à lire l’Arioste»<sup>1</sup>

Calava così il sipario sulla fulminea avventura dell’ultimo grande favorito, il giovanissimo Henri Cœffier -Ruzé il quale, vistosi messo ai margini, avrebbe reagito ordendo quella congiura detta appunto “di Cinq-Mars”, che lo avrebbe condotto al patibolo – a soli ventidue anni – il 7 settembre 1642. La tragica morte di Cinq-Mars segnava però davvero la fine di un’epoca: tre mesi più tardi moriva anche l’esausto Richelieu e poco dopo si spegneva il sovrano stesso. Questo episodio torna puntuale anche

---

<sup>1</sup> Tallemants, I, 280-281. Il passo integrale racconta: «Or, voicy comment on descouvrit que le Roy n’amoit plus Monsieur le Grand. Un jour, en présence du Roy, on vint à parler de fortification et de sièges. Monsiuer le Grand disputa long-temps contre Fabert, qui en sçavoit un peu plus que luy. Le feu Roy luy dit: «Monsieur le Grand, vous avez tort, vous qui n’avez jamais rien veu, de vouloir l’emporter contre un homme d’expérience» et en suite dit assez de choses à Monsieur le Grand sur sa présomption, puis s’assit. Monsieur le Grand, enragé luy alla dire sottement: «Vostre Majesté se seroit bien passée de me dire tout ce qu’elle m’a dit.» Alors le Roy s’emporta tout à fait. Monsieur le Grand sort, et en s’en allant il dit tout bas à Fabert: «Je vous remercie, Monsieur Fabert!» Comme l’accusant de tout cela. Le Roy vouloit sçavoir ce que c’estoit; Fabert ne luy vouloit jamais dire. «Il vous menace peut-estre?» dit le Roy. – «Sire, on se fait point de menaces en vostre présence, et ailleurs on le souffriroit pas». – Il faut vous dire tout, Monsieur Fabert, il y a six mois que je le vomis» (ce sont les propres termes du Roy). «Mais pour faire croire le contraire, et qu’on pensast qu’il m’entretenoit encore, après que tout le monde estoit retiré,» continua le Roy, «Il demeuroit une heure et demie dans la garde-robe à lire l’Arioste; les deux premiers valets de la garde-robe estoient à sa devotion. Il n’y a point d’homme plus perdu de vices, ny si peu complaisant. C’est les plus grand ingrat du monde [...]»

in altre fonti – normalmente nelle più tarde biografie di Abraham de Fabert, divenuto in seguito Maresciallo di Francia<sup>2</sup> – ma quel che ci colpisce qui è il dettaglio delle letture ariostesche di Cinq-Mars, un dettaglio che non può non stupire allorché ricordiamo che proprio dalla dimora della famiglia Cœffier proviene la più vasta e più affascinante raffigurazione tratta dall'*Orlando Furioso* prodotta dal Seicento francese.

### 1. Da Effiat a Clermont-Ferrand

Il ciclo della *Follia di Orlando*, oggi conservato al Musée Roger Quilliot di Clermont-Ferrand, decorava infatti con le sue dodici, grandi tele (circa m. 2,22x3,12) la sala maggiore al primo piano del castello di Effiat [3], in Alvernia, dimora avita della famiglia Cœffier-Ruzé. Giunto sul mercato antiquario nel 1847, al momento della vendita e parziale distruzione del maniero, il ciclo venne fortunatamente recuperato e acquistato dal comune di Clermont-Ferrand: dopo una iniziale collocazione presso il Musée Bargoin ha solo recentemente guadagnato la nuova sede di Montferrand.

Noto alla letteratura alverniate fin dagli anni quaranta del Novecento, il ciclo venne “scoperto” dalla critica soltanto nel 1988 quando alcune tele vennero esposte nella ormai storica mostra di Meaux, *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin. Aux sources du Classicisme*. In quell'occasione Sylvain Laveissière pubblicò una scheda di ampio respiro e grande acume: assai ben documentato, il testo – che faceva il punto della scarsa bibliografia precedente e passava in rassegna le diverse ipotesi sull'attribuzione e l'origine del ciclo – rimane di fatto il contributo fondamentale su questi dipinti<sup>3</sup>. In seguito il ciclo è stato oggetto anche di una tesi molto puntuale discussa da Aurore Jarry presso l'università Blaise Pascal di Clermont-Ferrand, nel 2002<sup>4</sup>, ed è stato frequentemente citato in diversi saggi sulla produzione artistica degli anni Venti-Trenta del Seicento<sup>5</sup>.

Nonostante ciò, diversi sono ancora gli interrogativi che il ciclo propone, circa gli autori, l'origine, l'occasione che ne determinò la produzione. Esso inoltre si muove in un panorama tutt'altro che affollato poiché, come avremo modo di vedere, sebbene l'*Orlando*

---

<sup>2</sup> Per esempio in Barre 1752, I, pp. 397-398, dove il dettaglio delle letture ariostesche viene direttamente rinfacciato dal sovrano al suo favorito: «Allez, répliqua le Roi, *Vous m'êtes insupportable: vous voulez que l'on croie que vous passez les nuits à régler avec moi les grandes affaires de mon Royaume, et vous les passez dans ma garde-robe, à lire l'Arioste avec mes Valets de Chambre: allez, orgueilleux, il y a six mois que je vous vomis*»

<sup>3</sup> Laveissière 1988.

<sup>4</sup> Jarry 2002.

<sup>5</sup> Va innanzitutto segnalata la breve ma acuta trattazione del ciclo fatta da Kerspern 1990, pp. 268-271, sebbene rimasta inedita e sconosciuta alla maggior parte dei commentatori successivi; in seguito segnaliamo Denis 1998, pp. 215-236; Alquier 2009, Boyer 2010, p. 45-48.

*Furioso* figure tra le opere letterarie a cui si attribuisce normalmente un'ampia fortuna figurativa, le testimonianze artistiche di quel periodo sono al contrario assai scarse, e rispetto ad esse la decorazione di Effiat costituisce pressoché un *unicum* per monumentalità e approccio alla materia narrata. Non ci proponiamo qui di dare risposte a tutte le questioni ancora aperte, ma vorremmo ripercorrere il ciclo per affrontare anche il tema delle complesse relazioni che intercorrono tra queste raffigurazioni a tema letterario non solo – e non tanto – con le fonti originarie, ma con il fenomeno della ricezione culturale e letteraria di quei testi, fenomeno di cui i dipinti – come vedremo – fanno parte a pieno titolo.

## 2. Antoine Cœffier-Ruzé e il castello di Effiat

Il 30 settembre 1610 Antoine Cœffier, marchese di Effiat [2], sposava Marie de Fourcy, figlia di Jean de Fourcy, *Intendente alla fabbriche reali*, e sorella di Henri, futuro *Sovrintendente* e committente di Simon Vouet, di cui parleremo nel prossimo capitolo. Marie era donna di grande carattere e profonda *pietas* cristiana, come avrebbe avuto modo di dimostrare<sup>6</sup>, ma soprattutto apparteneva a una famiglia in piena ascesa presso la Corte: il matrimonio con lei veniva a suggellare una svolta positiva anche per Antoine, che solo nove giorni prima delle nozze aveva ricevuto la lucrativa carica di *Contrôleur des Mines*. Era stato suo zio Martin Ruzé a cedergliela, così come poco prima gli aveva concesso, con una donazione *inter vivos*, i castelli di Chilly e Longjumeau nonché la somma necessaria a riscattare la dimora paterna, Effiat, gravata dai debiti: in cambio Antoine assumeva anche il cognome Ruzé, assicurando una discendenza allo zio privo di eredi che lo aveva cresciuto ed educato<sup>7</sup>.

Antoine vedeva così risolta la propria precaria situazione finanziaria, d'altronde non rara presso famiglie come la sua, di nobiltà recente, che solo nel corso dei decenni precedenti aveva acquisito cariche e qualche feudo. Il nonno di Antoine, Gilbert II Cœffier era stato armato cavaliere sul campo nel 1544 per il coraggio mostrato a Cerisole, aveva sposato Bonne, sorella di Martin Ruzé, era riuscito a procurarsi la carica di *Trésorier de l'Epargne* e aveva comprato Effiat. Suo figlio Gilbert III aveva combattuto “dalla parte giusta” durante le guerre civili, cioè dalla parte di Enrico IV, che aveva preso a proteggerlo: ma la morte prematura del padre prima e del sovrano poi avevano lasciato

---

<sup>6</sup> Gady 1995-1997.

<sup>7</sup> Balme 1951; Paradis 2003, che seguiamo anche nelle righe seguenti.

Antoine in una situazione piuttosto disagiata. Nel 1610, il favore dello zio gli concedeva una buona base di partenza, il matrimonio con Marie de Fourcy gli apriva le porte degli ambienti dei grandi ufficiali della Corona: le proprie capacità, e delle scelte di campo decisamente azzeccate, avrebbero fatto il resto, portandolo fino alle massime cariche amministrative e militari del regno. Dopo quello dei de Fourcy, siamo di fronte ad un altro esempio della rapida ascesa che un membro dell'amministrazione poteva compiere in quei decenni di formazione del nuovo apparato statale borbonico, e non sarà l'ultimo di cui avremo modo di parlare.

La fortuna di Antoine si gioca però tutta nel corso della crisi di fine anni Dieci, durante la quale egli si lega a Richelieu: si tratta di un'amicizia profonda della quale il futuro cardinale e ministro terrà conto. Quando, al momento del ritorno a Parigi di Maria de' Medici, costui entrerà nel consiglio diventando di fatto *principal ministre* della Corona, egli porterà con sé anche d'Effiat. Il successo dei negoziati per le nozze britanniche di Enriette de France imporrà la figura del nuovo consigliere, che nel 1625 entrava nell'*Ordre du Saint-Esprit* e nel 1626, nel pieno della crisi scatenata dalla questione del matrimonio di Gaston con Marie de Montpensier, veniva nominato *Surintendant des Finances* al posto di Michel de Marillac divenuto a sua volta *Garde-des-Sceaux*. Così Richelieu rinforzava la posizione propria e – per il momento – quella di Maria de' Medici<sup>8</sup>: d'Effiat sarebbe stato il principale artefice del progetto di riforma finanziaria subito messo in campo dal cardinale<sup>9</sup>.

Questo è il momento in cui Antoine Cœffier comincia a pensare in grande per sé e per la propria famiglia: lo statuto cavalleresco che gli viene dal nonno, e che lo distingue da tanti altri ministri suoi collaboratori, lo induce a tentare anche la via degli incarichi militari. Si segnala così durante l'assedio de La Rochelle: Saint-Simon avrà occasione più tardi d'ironizzare su questo episodio – «Voilà un autre Marechal de France qui n'avait jamais porté une épée» scriverà – poiché il ruolo di Effiat sarebbe stato puramente organizzativo e amministrativo, tenendolo ben lontano dal campo di battaglia, ma questo precedente sarà fatto pesare quando nel 1632 si tratterà della nomina a Maresciallo. Prima di quella data però, c'era stata la scelta di campo fondamentale: quando nel 1628 si era aperta la crisi definitiva tra Maria de' Medici e il suo vecchio segretario, d'Effiat non aveva esitato a schierarsi con Richelieu. L'evolversi degli eventi gli avrebbe dato ragione,

---

<sup>8</sup> Dubost 695.

<sup>9</sup> Dubost 725.

e ciò avrebbe non solo *salvato* ma anche favorito lui e pure gli altri membri della famiglia, come abbiamo visto a proposito dei de Fourcy.

È in questi anni tra il 1626 e il 1632 che il marchese d'Effiat comincia ad operare anche sulla sua dimora avita in Alvernia [3-4], quel castello salvato con le sostanze dello zio Martin e che il marchese volle non semplicemente rinnovare, come tanta nobiltà faceva in quegli anni, ma davvero *trasformare* rendendolo fulcro di un progetto ben più ambizioso, comparabile a quelli messi in cantiere nello stesso frangente solo da personalità assolutamente eminenti dell'aristocrazia, cioè *in primis* Richelieu stesso e Carlo di Gonzaga-Nevers: come nel caso del borgo nativo del cardinale o di Charleville si trattava infatti di fondare una vera e propria *ville nouvelle*.

I lavori promossi da Antoine Coëffier sono ben documentati negli archivi del castello e sono stati studiati a più riprese<sup>10</sup>. Si trattò di lavori imponenti che proseguirono per diversi anni a partire dal 1626 e che non erano ancora chiusi quando nel 1632 il Maresciallo d'Effiat morì, nel corso della sua prima campagna militare fuori dai confini del regno. L'impegno profuso da Antoine Coëffier in tale impresa fu enorme, tanto sul piano economico quanto su quello istituzionale, poiché si trattò di ottenere, attraverso editti reali, l'unificazione di più feudi, l'indipendenza di alcune terre dalla vicina Montpensier, che era appannaggio del cadetto di Francia Gaston, il diritto di istituire la fiera<sup>11</sup>. I lavori vennero ideati e in parte diretti da Clement Metezeau e Jacques Lemercier, cioè dalle medesime personalità che lavoravano per Richelieu<sup>12</sup>.

Ma il cantiere di Effiat si collegava ad altre imprese artistiche: parallelamente infatti il Maresciallo ricostruiva anche la dimora suburbana, il castello di Chilly a cui lavorarono Simon Vouet e François Perrier; e il nome di Vouet rimanda immediatamente anche al castello di Chessy, decorato con la *Storia di Rinaldo e Armida* per il cognato del maresciallo, Henri de Fourcy. A questo medesimo, affollato frangente risalirebbero anche i dipinti del *Furioso*, che indugiano nella raffigurazione della vicenda concentrata da Ludovico Ariosto per lo più nei canti XIX, XXIII e XXIV del poema, il momento cioè cruciale in cui il Paladino scopre gli amori di Angelica e Medoro e cade in preda alla follia.

---

<sup>10</sup> Beaufrère 1978; Paradis 2003; Gady 2005, pp. 256-260; Paradis 2006.

<sup>11</sup> Paradis 2003; Paradis 2006, pp. 8-10.

<sup>12</sup> Gady 2005, pp. 256-260.

### 3. Documentazione e attribuzioni: una decorazione nata *per caso*?

Il ciclo della Follia di Orlando è documentato per la prima volta esplicitamente solo nel 1654, nell'*Inventaire après décès di Elizabeth d'Escoblean de Sourdis*, vedova di Martin Coëffier-Ruzé<sup>13</sup>, primogenito del Maresciallo e fratello di Henri de Cinq-Mars:

« Dans la grande salle : 12 tableaux où est despaint l'histoire de Rolant, attachés et servant au lambry de la dicte salle, destiné a cès uzaige, suivant ce qui nous en a esté raporté et que d'ailheur nous a aparù, et par ce non estimés »<sup>14</sup>

La *Grande Salle* era un ambiente di enormi proporzioni (m. 31,50x10,50) occupando al primo piano tutta l'ampiezza del *corps-de-logis*: era illuminato da cinque finestre disposte su ciascuno dei lati maggiori, mentre due caminetti monumentali troneggiavano sui lati minori. Qui il medesimo *Inventaire* documenta «2 grands tableaux au devant des deux cheminés, y atachés, l'un desquels représente une *momerie* et l'autre un *martire des Innosants*»<sup>15</sup>. Un terzo dipinto, raffigurante una *Crocifissione*, viene ugualmente citato nella sala, ma senza specificarne la collocazione. A proposito di queste altre pitture Sylvain Laveissière ha giustamente riportato la testimonianza di Balme e Rubelles<sup>16</sup>, che segnalavano su uno dei caminetti la presenza di un *Trionfo di Venere* e ha proposto di identificare con tale soggetto la “momerie” registrata dall'inventario.

Precedentemente al 1654, i dipinti non appaiono mai nella pur ricca documentazione relativa ai lavori al castello. Numerose sono però le testimonianze di diversi interventi sulla sala che si svolsero a più riprese nel corso degli anni. Nel 1628 si lavorava alla struttura: «le plancher de cette salle fut alors remonté de trois pieds, les nouvelles poutres prenant appui dans l'épaisseur des murs sur des colonnes en pierre de Volvic, aujourd'hui caché dans le Vestibule-Salle des Gardes par des boiseries XVIII<sup>e</sup> siècle» scrive a tale proposito Olivier Paradis<sup>17</sup>, il quale sostiene che i lavori si concentrarono allora su quell'ambiente a causa dell'imminente soggiorno al castello del cardinale Richelieu, che effettivamente sostò a Effiat con il proprio stato maggiore dal 4 all'8 settembre dell'anno successivo. Di conseguenza lo storico alverniate pone entro queste date anche l'allestimento dei dipinti, montati per accogliere l'illustre ospite.

Gli studi di Beaufrère avevano però già dimostrato che altri lavori vennero condotti nella sala più tardi, come ha confermato più recentemente Alexandre Gady, occupandosi

---

<sup>13</sup> Martin era morto dieci anni prima, nel 1644, dopo essere stato dichiarato pazzo e messo sotto tutela.

<sup>14</sup> Effiat, Archives du Château, Septembre 1654, *Inventaire après décès d'Elizabeth d'Escoblean de Sourdis*, cfr. Fournier 1952-B, p. 348.

<sup>15</sup> Effiat, Archives du Château, Septembre 1654, *Inventaire après décès d'Elizabeth d'Escoblean de Sourdis*, cfr.; Fournier 1952-B, p. 348.

<sup>16</sup> Rubelles 1941; Balme 1946.

<sup>17</sup> Paradis 2000, p. 189.

dell'intervento a Effiat di Jacques Lemercier. Seguendo i documenti si nota infatti una ripresa in grande stile dei lavori a partire dalla fine del 1630, quando vengono commissionati – tra le altre cose – anche il *lambris* del *Grand Cabinet* e almeno uno dei due caminetti della *Grande Salle*<sup>18</sup>. Ma un anno dopo si era ancora al lavoro, poiché solo il 27 novembre 1631 si commissionava all'ebanista Jacques Babin, per la somma rimarchevole di 300 *livres*, il *lambris* della *Grande Salle*, quello della *Antichambre de la Salle* e quello di una *Chambre verte*, assieme ai relativi *parquet*<sup>19</sup>. È con questi ultimi documenti che Alexandre Gady mette in relazione il montaggio dei dipinti: d'altronde, se si trattava di accogliere per qualche giorno Richelieu, perché affrettarsi ad allestire una tale decorazione, così ampia e complessa, quando delle tappezzerie avrebbero potuto svolgere in via provvisoria la medesima funzione?

È dunque credibile che la *Grande Salle* di Effiat abbia ricevuto la sua decorazione tra 1630 e 1631, quindi contemporaneamente ai lavori che, non lontano da Parigi, Simon Vouet approntava per il medesimo maresciallo d'Effiat, nel castello di Chilly, e per suo cognato Henri de Fourcy a Chessy. Proprio il confronto con quanto si realizzava per gli stessi committenti in Île-de-France però sembrerebbe giustificare una precocità del ciclo di Effiat, che appare non solo distante dalla prassi Vouettiana ma anche decisamente più “arcaico”, tanto da giustificare la tradizionale datazione nel pieno del secondo lustro degli anni Venti<sup>20</sup>.

La questione è complicata dall'ormai accertata origine parigina e non alverniate dei dipinti. Essi mostrano legami in particolare con quello che resta delle grandi decorazioni murali di Saint-Martin-des-Champs, una delle poche testimonianze rimaste di una stagione artistica che pure fu ricchissima. Le immagini di Orlando seminudo e in preda alla follia richiamano da vicino i grandi nudi maschili lasciati da Lallemant nella volta della cappella de Vic [7-8], e datati 1618-1621<sup>21</sup>, come pure ai volti fortemente scorciati del coro d'angeli si avvicinano quelli dei valletti che disarmano il paladino, o il cupido che scaglia contro di lui la freccia d'amore. Ma in certi dettagli, come ad esempio il volto del cavaliere, marcato da ombre scure e ampi tocchi purpurei [5-6], l'eco sembrerebbe

---

<sup>18</sup> Beaufrère 1978, p. 128.

<sup>19</sup> Gady 2005, p. 259, Archives du Château, 27 novembre 1631, « Marchés pour les lambris de l'Antichambre de la Salle, la Chambre Verte et la Grande Salle, et pour les parquets, avec Jacques Babin, maître menuisier, moyennant 300 Livres en bloc; et pour la conduite des eaux de Chaptuzat, avec Léonard Butté, maçon ».

<sup>20</sup> Laveissière, in De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin 1988, p. 90, esitava ancora tra il 1610, anno del matrimonio di d'Effiat con Marie de Fourcy, e il 1625-32 dei lavori al castello. Kerspern 1990, pp. 270-271, puntava più decisamente sulla fine degli anni Venti. Patch-Bassani 2003, pp. 92-93, lascia intendere il medesimo periodo, conseguente alla morte nel 1626 di Quentin Varin.

<sup>21</sup> Sulla cappella De Vic si veda da ultimo Kazerouni, in *Couleurs du Ciel*, 2013, pp. 72-75, con bibliografia precedente.

piuttosto quella degli affreschi di Quantin Varin nella vicina cappella di Santa Cecilia<sup>22</sup>, dove tanto il *Re Davide* quanto il *Profeta* ormai pressoché perduto sul lato opposto restano degli ottimi punti di riferimento.

Non stupisce quindi il tentativo di attribuzione a un personaggio come Jean Mareschal, che di Varin era il cognato e che quindi conosceva a fondo non solo l'opera del maestro piccardo ma anche quanto Lallemand aveva fatto nei cantieri di Saint-Nicolas-des-Champs e anche in seguito, nel corso degli anni Venti. Tale attribuzione, ben argomentata da Sylvain Kerspern<sup>23</sup>, è stata ripresa alcuni anni più tardi anche da Paola Pacht Bassani<sup>24</sup>, senza tuttavia essere ulteriormente approfondita né aver dato adito a una successiva discussione. L'analisi di Kerspern ruotava attorno all'unica opera probabile di Mareschal, cioè il *San Carlo Borromeo distribuisce le elemosine* [11] della chiesa parigina di Saint-Etienne du Mont, un'opera tra l'altro recentemente riattribuita a Varin medesimo<sup>25</sup>, ma con la quale i punti di contatto dei dipinti di Effiat sono in effetti evidenti: ad esempio nel nudo del paralitico o ancor di più nel volto del santo che ben si accosta a quello del pastore di Effiat. Certamente, resta disagevole giudicare di un pittore praticamente privo di un catalogo e inserito in un contesto storico ricco di nomi quanto sprovvisto di opere, che solo negli ultimi anni stanno a poco a poco tornando alla luce e trovando, faticosamente, delle paternità.

Ma i dipinti di Effiat mostrano una gamma di riferimenti anche più ampia: i personaggi feriali della casa del pastore, ad esempio, e l'ambientazione della stessa con la bella natura morta della tavola apparecchiata mostrano l'abilità anche in questo genere "minore", non lontana da quel che, ad esempio, produsse Michel Corneille padre nel dipinto *Esau cede la primogenitura a Giacobbe* oggi Musée des Beaux-Arts di Orléans [9-10], firmato e datato 1630<sup>26</sup>, dove l'interno domestico, con mobilio, stoviglie a vista e di nuovo una semplice natura morta di pane e vino sulla tavola richiama quanto vediamo nella scena presso il pastore. Accanto a ciò le amplissime aperture sul paesaggio, di sapore nordico e l'attenzione quasi scientifica nella resa di fiori multicolori e volatili in primo piano chiamano in causa artisti forse specializzati in tale campo. Ne risulta evidente la natura di opera collettiva di questi enormi dipinti, opera di équipe per assicurare una sontuosità palpabile ad ogni aspetto delle scene raffigurate.

---

<sup>22</sup> Ancora Kazerouni, in *Couleurs du Ciel*, 2013, pp. 90-91, con bibliografia.

<sup>23</sup> Kerspern 1990, pp. 269-271.

<sup>24</sup> Pacht Bassani 2003, pp. 92-93, che però non fa menzione del testo e delle argomentazioni di Kerspern.

<sup>25</sup> Kazerouni in *Couleurs du Ciel* 2013, p. 88-89, cat. 20.

<sup>26</sup> Coquery, in *Maîtres retrouvés* 2002, pp. 26-27, cat. 10, con bibliografia.



Lo vediamo anche nell'attenzione con cui vennero riprodotte le splendide panoplie dei cavalieri: gli elmi, gli scudi, la piastre, con le loro decorazioni ad agemina, le loro incisioni, le fibbie e i legacci in cuoio colorato [13-14]. Panoplie che trovano riscontro in un ciclo simile per natura e soggetto, quello degli arazzi dell'*Amadis de Gaula* [12], prodotti da François Spiering a Delft verso il 1590-1595, su disegni di Karel van Mander il vecchio<sup>27</sup>. In questo ciclo, conosciuto oggi in nove esemplari appartenenti a due serie diverse, una forse tessuta per Guglielmo il Taciturno, ritroviamo sette episodi del celebre romanzo cavalleresco che ancora all'inizio del Seicento era assai apprezzato dal pubblico – Cervantes lo cita costantemente tra le letture di don Chisciotte. In essi Amadis e i suoi comprimari appaiono in splendide armature arabesche, mentre i loro cavalli mostrano sontuosi finimenti: una scelta evidentemente voluta con l'obiettivo di sfruttare in ogni dettaglio le possibilità decorative offerte dal soggetto. Rispetto a tali arazzi però – che tra l'altro sono documentati in Francia solo a partire dal 1681<sup>28</sup> – la scelta operata a Effiat si pone ancor più in un'ottica di voluto arcaismo, proponendo delle armature schiettamente cinquecentesche. È stato notato che l'armatura di Orlando richiamerebbe quella di Filippo I d'Assia, vissuto in pieno Cinquecento<sup>29</sup> ma anche le finiture dei cavalli e le divise dei paggi che appaiono spesso in secondo piano sembrano fare riferimento alla moda dei tempi di Francesco I<sup>30</sup>. Da questo punto di vista, l'operazione attuata ad Effiat si avvicina a quella che ritroviamo nei disegni con raffigurazione del *Pas d'Armes de Sandricourt*, attribuiti a Nicolas Baullery [15-16]: anche in questo caso, l'evocazione del celebre torneo passava attraverso la riproposizione di cavalieri in vecchie, sontuose armature che dovevano contribuire a posizionare nel passato la scena raffigurata<sup>31</sup>. Allo stesso modo, i cavalieri di Effiat, nelle loro ricche armature cinquecentesche dovevano evocare un mondo cavalleresco al tempo stesso remoto e familiare: il mondo dell'Ariosto, appunto.

#### 4. Gli arazzi

Il legame con il mondo della capitale è dimostrato anche dagli arazzi di manifattura parigina che vennero tratti dai nostri dipinti [10; 18-19; 20; 37]. Quattro cartoni della serie sono documentati ancora nel 1661 nell'inventario di Catherine de Jugé, moglie del

---

<sup>27</sup> Hartkamp-Jonxis 2001, pp. 138-139, cat. 118.

<sup>28</sup> Göbel 1923, pp. 100 e 157, n. 94.

<sup>29</sup> Jarry 2002, p. 82.

<sup>30</sup> Jarry, p. 79, che cita le divise dei falconieri di Francesco I come riportate in *Costumes historiques du XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, 1867, I, p. 59, tav. 26.

<sup>31</sup> Laveissière, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1988, pp. 82-83.

tessitore Raphael de La Planche<sup>32</sup> – ma non compaiono in quello del marito datato 1627<sup>33</sup>, il che indica una data posteriore per la creazione del ciclo. Si trattava evidentemente di vecchie rimanenze, poiché conosciamo oggi arazzi con almeno cinque scene diverse, e sono in effetti cinque i pezzi citati nell’inventario del castello di Richelieu del 1788<sup>34</sup>. Ma è ancora dall’ambiente familiare dei d’Effiat che ricaviamo la notizia più importante: l’inventario *post-mortem* di Henri de Fourcy, redatto nel 1639, cita nella Grande Salle della dimora parigina «sept pièces de tenture où est représenté l’Histoire de Rollant»<sup>35</sup>: la serie doveva dunque arrivare almeno a sette pezzi.

Gli episodi oggi conosciuti sono la *Fuga di Angelica*, *Angelica e il pastore soccorrono Medoro*, *Orlando scopre i monogrammi di Angelica e Medoro*, *Orlando si accanisce contro la roccia che reca i versi di Medoro*, *Isabella e Doralice fermano il duello tra Zerbino e Mandricardo*. Gli ultimi due furono i primi ad essere riscoperti e pubblicati da Juliette Niclausse nel 1946<sup>36</sup>, quando si trovavano in collezione privata svizzera; del combattimento vi è un esemplare anche presso il Metropolitan Museum a New York<sup>37</sup>. Della scena con Medoro esistono almeno due esemplari passati sul mercato antiquario<sup>38</sup>. Questi arazzi portano bordure tipiche delle manifatture parigine degli anni Venti, che ritroviamo anche negli arazzi delle *Etiopiche* e in quelli del *Pastor Fido*: in alcuni casi compare la marca di Pierre Brimard, attivo presso la manifattura del Fauburg Saint-Marcel<sup>39</sup>. I panni con *Orlando distrugge la roccia* e la *Fuga di Angelica* [17;19] fanno parte della *Serie Richelieu* documentata nel 1788, recando gli stemmi del cardinale<sup>40</sup>.

Proprio l’arazzo con *Fuga di Angelica* però ci dimostra che, se è molto probabile che il ciclo tessuto sia sempre rimasto più sintetico di quello dipinto, quest’ultimo a sua volta doveva invece essere più esteso rispetto all’attuale: la *Fuga di Angelica* infatti non compare nel ciclo di Effiat e tuttavia doveva costituire la naturale apertura della storia.

---

<sup>32</sup> Guiffrey 1892, p. 145.

<sup>33</sup> Guiffrey 1892, pp. 86-91.

<sup>34</sup> Denis 1998, pp. 215-236; l’inventario è pubblicato in «Archives Historiques du Poitou», 1901, t. XXXI, pp. 477 ess. Conosciamo oggi due arazzi della *Serie Richelieu*: uno, con la *Fuga di Angelica*, è perduto ma testimoniato da una foto pubblicata in Cioranescu 1939: era passato alla vendita Lou-Kiani a Beaulieu-sur-mer, 1-4 marzo 1933, lot. 343. Il secondo, *Orlando scopre i monogrammi di Angelica e Medoro*, è recentemente passato sul mercato antiquario ed è stato acquistato da un privato: cfr. Osenat-Paris-Fontainebleau, vente 7 novembre 2010, lot. 108. La presenza della corona ducale sullo stemma gentilizio, oltre al cappello cardinalizio, data sicuramente gli arazzi dopo il 1631, anno in cui Richelieu fu nominato Duca e Pari di Francia.

<sup>35</sup> Kerspern 1990, p. 268.

<sup>36</sup> Niclausse 1946, pp. 223-226, figg. alle pp. 224-225.

<sup>37</sup> Standen 1973; Standen 1985, secondo cui la serie sarebbe stata tessuta almeno tre volte.

<sup>38</sup> Denis 1998, pp. 215-236.

<sup>39</sup> Standen 1973.

<sup>40</sup> Cfr. nota 33.

D'altronde il ciclo sembrerebbe decurtato anche in chiusura. Infatti non solo non si ha traccia del rinsavimento di Orlando, ma l'ultimo dipinto, la *Morte di Zerbino* [37], mostra sullo sfondo gli eventi successivi, cioè il sopraggiungere dell'eremita che aiuterà Isabella e il trasporto del corpo del cavaliere: mancherebbe allora la vera conclusione di questa vicenda, la morte di Isabella per mano di Rodomonte – come ce la mostra, ad esempio, un disegno di Otto Vaenius oggi al Louvre. Quattordici dipinti e non dodici potevano quindi costituire la serie originaria e tuttavia solo quelli giunti fino a noi risultavano montati a Effiat nel XVII secolo. Delle eventuali due tele mancanti non resta traccia alcuna, se non una vaga allusione che rintracciamo nelle memorie del conte di Rubelles, il quale a proposito del ciclo di Orlando annotava che «ces peintures étaient parentes de celles de Denone»<sup>41</sup>: Denone, borgo a qualche chilometro da Effiat, ospitava un piccolo castello i cui arredi sono però stati venduti e dispersi intorno al 1927<sup>42</sup>.

Tutto ciò ha indotto i commentatori a considerare quella allestita nella *Grande Salle* del castello di Effiat come una decorazione in qualche modo casuale: dopo la realizzazione del ciclo di dipinti come modello per le manifatture di arazzi – operazione probabilmente voluta da Henri de Fourcy – Antoine Cœffier li avrebbe ottenuti dal cognato e avrebbe deciso di riutilizzarli in parte nel castello di Effiat, nella *Grande Salle*, in parte in altro luogo, da cui poi sarebbero giunti a Denone. Al contrario di quanto sarebbe successo con i cicli di Simon Vouet a Chessy e a Chilly, dunque, in questo caso l'esigenza della produzione tessile avrebbe preceduto quella decorativa<sup>43</sup>. Non è improbabile che le cose siano andate così, tuttavia uno sguardo al contesto delle raffigurazioni del capolavoro di Ariosto all'epoca dei nostri dipinti, mostra che né la loro ideazione né la scelta del tema furono del tutto casuali.

## 5. I precedenti, il contesto

Si è soliti affermare che l'*Orlando Furioso* sia stato una delle opere letterarie più illustrate e raffigurate anche in campo pittorico. Studi, convegni ed esposizioni finanche recentissime dimostrano in effetti la presenza ad ampio raggio del capolavoro ariostesco nelle arti e nell'artigianato<sup>44</sup>. Ciò è certamente vero in senso generale, ma ad una visione ravvicinata ci si accorge che le testimonianze relative alla Francia del primo Seicento sono decisamente scarse. Il tempo e le distruzioni hanno fatto anche in questo caso, ovviamente,

---

<sup>41</sup> Rubelles 1941, p. 319.

<sup>42</sup> Laveissière, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1988, p. 88.

<sup>43</sup> Laveissière, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1988, p. 88-90; Kerspern 1990, p. 269.

<sup>44</sup> Rouches 1920; Sberlati 1994; Boyer 2010; *Arioste et les Arts* 2012; segnaliamo infine la recentissima mostra *Donne Cavalieri Incanti Follia* tenutasi a Pisa nel gennaio-febbraio 2013.

il loro gioco ma, pure tenendo conto le numerose perdite, il confronto con altri temi letterari è evidente: i dipinti, le opere figurative in generale, tratti dal Tasso, da Eliodoro, sono decisamente più numerosi. Pochissimi i dipinti “da cavalletto”, la duplice versione dell’*Angelica e Medoro* di Laurent de La Hyre, la splendida tela di Blanchard al Metropolitan di New York [21], tuttavia ambigua nel soggetto raffigurato: sono davvero *Angelica e Medoro* i due amanti intenti a scrivere i loro nomi sugli alberi, o non si tratta piuttosto di Paride ed Enone? Certamente fin dai primi del XVIII secolo il dipinto viene letto in senso ariostesco<sup>45</sup>, ma siamo allora nell’epoca doro della raffigurazione del *Furioso* in Francia<sup>46</sup>. Si tratta in ogni caso di dipinti datati agli anni Trenta, dunque a qualche anno dopo la realizzazione del ciclo di Effiat. E giustappunto: in tale panorama, un ciclo come quello alverniate – così imponente inoltre per numero e dimensioni dei dipinti – marca ancora di più le distanze e il proprio isolamento.

Rimane l’*Angelica e Medoro* di Toussaint Dubreuil oggi al Louvre [22], unica testimonianza di qualcosa che potesse precedere la decorazione di Effiat e tanto più importante dal momento che sembra accertata la sua pertinenza ad un contesto più ampio, quello di una serie o di un vero e proprio ciclo, sebbene di tutto ciò non sia rimasta traccia, né notizia documentaria<sup>47</sup>. Il pendant del quadro è recentemente entrato anch’esso nelle collezioni del Louvre e raffigura Leda e il cigno, in pieno contrapposto – strutturalmente parlando – con l’altra scena, anche qui dominata dall’affusolato nudo femminile. Come nel dipinto ariostesco la storia in realtà si dipana in più momenti, precedendo verso il fondo: lì appariva Orlando intento ad ascoltare il racconto del pastore concernente proprio gli amori di Angelica, qui con una serie di episodi minori – da ultimo il cigno s’invola nel cielo plumbeo – che andrebbero valutati confrontandoli con le fonti antiche e rinascimentali, dacché siamo in realtà fuori dallo stretto contesto mitologico di marca Ovidiana: il poeta latino limitandosi soltanto ad evocare la storia, in realtà narrata da Igino e Ateneo<sup>48</sup>.

Anche nel caso dell’*Angelica e Medoro*, Toussaint Dubreuil si era dunque ritrovato a creare una decorazione mista di mito antico e letteratura “moderna” come gli era capitato a Saint-Germain-en-Laye, secondo una prassi che non doveva essere insolita e che ritroveremo, ad esempio a Cheverny, ma della quale in questo caso continuano a sfuggirci modi e condizioni. Difficile dunque farsi un’idea di quale potessero essere i riferimenti di

---

<sup>45</sup> Su questo dipinto si veda la bella scheda in *Blanchard* 1998, pp. 189-193, cat. 57.

<sup>46</sup> Dupuy-Vachey, in *Arioste et les Arts* 2012, pp. 237-251.

<sup>47</sup> Sull’*Angelica e Medoro* di Dubreuil resta fondamentale la scheda di Cordellier, in *De Nicolò dell’Abate à Nicolas Poussin* 1988, pp. 62-65, cat. 6.

<sup>48</sup> Graves 2008, 62, pp. 224-226, 780.

coloro che vollero e idearono un ciclo come quello di Effiat, e forse tali riferimenti vanno cercati altrove, al di fuori dell'ambito artistico specificamente francese.

In effetti un sontuoso ciclo ad arazzo tratto dal *Furioso* era giunto in Francia nel 1609, in casa di Pierre Jeannin (circa 1540-1623), ministro delle finanze di Enrico IV<sup>49</sup>. Costui lo aveva ricevuto in dono nientemeno che dallo Staatholder d'Olanda, in ringraziamento per il ruolo svolto dal ministro nelle trattative che avevano condotto alla *Tregua dei Dodici Anni*. Gli arazzi erano stati tessuti a Delft nelle manifatture di François Spiering su cartoni di Karel van Mander il giovane [23] e quella donata a Jeannin era la serie più ampia realizzata: ben dodici pezzi. Una serie da otto era stata esposta nello stesso 1609 all'ingresso della città di Breda per salutare l'arrivo di Guglielmo d'Orange e sua moglie Eleonora di Borbone. Più tardi, nel 1620, una più modesta serie di quattro pezzi venne consegnata alla Corona svedese – si trattava degli arazzi che in seguito Cristina di Svezia avrebbe portato con sé fino a Roma<sup>50</sup> - mentre una serie da otto veniva donata dallo Staatholder anche all'ambasciatore inglese James Hay.

La serie del *Furioso* tessuta a Delft è oggi conosciuta in soli dieci esemplari, di cui alcuni raffiguranti gli stessi episodi e altri d'incerta lettura. Ciò basta tuttavia a suggerire che l'opera intendesse sintetizzare l'intero sviluppo della storia: vi vediamo infatti scene relative tanto a Orlando, Angelica e Medoro, quanto a Isabella e Rodomonte, a Fiordiligi, a Ruggero e l'Ippogrifo. Un arazzo in duplice redazione – uno a Scherpeneuveel, basilica di Notre-Dame (Belgio) l'altro al County Museum di Los Angeles – mostrerebbe addirittura *Orlando sopraffatto dai compagni* per poter permettere ad Astolfo di fargli riacquistare il senno<sup>51</sup>.

Non abbiamo particolari notizie documentarie sul ciclo donato a Pierre Jeannin né mai è stato fatto il tentativo di rintracciare il suo percorso dopo la morte del proprietario nel 1623. Tuttavia, se qualcosa poteva ispirare coloro che vollero la realizzazione del ciclo di Effiat, gli arazzi giunti da Delft costituivano l'unico riferimento per tipologia, per argomento e non solo.

Abbiamo visto come tutti i *prossimi* del Maresciallo d'Effiat ne possedessero delle versioni ad arazzo, da Richelieu ai de Fourcy: dovremo però qui soprattutto ricordare come Antoine Coeffier-Ruzé ricopriva dal 1626 quella stessa carica di *Sovrintendente alle Finanze* che era stata di Pierre Jeannin durante le reggenze. Non è impossibile, a nostro

---

<sup>49</sup> *European Tapestries in the Rijksmuseum* 2004, pp. 219-222, cat. 54, da cui prendiamo anche le notizie che seguono.

<sup>50</sup> Nordenfalk 1966, pp. 269-270.

<sup>51</sup> *European Tapestries in the Rijksmuseum* 2004, pp. 219-222, cat. 54

avviso, che nel commissionare il ciclo del Furioso, d'Effiat e i de Fourcy avessero voluto esplicitamente emulare – e dunque rimpiazzare – con una nuova illustrazione del *Furioso* quello che doveva essere uno dei pezzi più lussuosi della collezione del predecessore.

## 6. L'ombra di Estienne Durand

Per concludere il quadro d'insieme che ruota attorno al ciclo di Effiat e affrontare poi un'indagine più specifica della raffigurazione della *Follia d'Orlando* li messa in immagini, dovremo infine spendere qualche parola su Estienne Durand (circa 1585/90-1618), il giovane *poète ordinaire* di Maria de' Medici, che abbiamo già citato come autore dei versi di alcuni *ballets de cour*, quelli rappresentati a corte tra il 1615 e il 1617, e di cui abbiamo anticipato la prematura e tragica morte sul patibolo, nel 1618, con l'accusa gravissima di congiura e lesa maestà.

Come il tribunale che lo condannò ebbe a stabilire, di Durand si era quasi persa la memoria: distrutta gran parte delle sue opere, perduto in vecchie biblioteche ciò che ne rimaneva. Il personaggio venne riscoperto ai primi del XX secolo da quell'infaticabile cercatore di antica letteratura francese che fu Frédéric Lachèvre<sup>52</sup>, il quale riuscì a ritrovare quella che sembra sia ancora oggi l'unica copia conosciuta dell'opera *Méditations d'E.D.*<sup>53</sup>, che lo storico pubblicò in una splendida edizione, divenuta nel frattempo anch'essa rara. Dobbiamo a Lachèvre non solo la riscoperta delle opere di Durand, ma anche un primo approccio critico alla sua biografia – ripubblicò le note biografiche a sua tempo scritte da Colletet che lo conobbe quand'era giovanissimo – e alla sua poesia, giudicata oggi tra gli esiti più alti della lirica del primo Seicento francese<sup>54</sup>.

Durand ci ha lasciato diverse opere: *Les espines d'amour*, datate attorno al 1604, le *Stances à l'inconstance*, le *Méditations* appunto. Del tutto perduta sembra essere invece la *Reparographie*, il libello contro Luigi XIII e il suo *entourage* che gli costò la vita e che fu distrutto<sup>55</sup>. In queste opere molti sono i riferimenti all'Ariosto: vi è una imitazione della storia di Giocondo, ma soprattutto vi è un esplicito riferimento alla figura poetica di Alcina nella formulazione del ritratto della donna amata dal poeta, *Uranie*, alla quale molti dei componimenti – dai toni a volte ironici ed espliciti – sono indirizzati e soprattutto, *in toto*,

---

<sup>52</sup> Lachèvre 1905.

<sup>53</sup> Durand 1906.

<sup>54</sup> La bibliografia su Durand vanta oggi pochi ma interessanti studi, editi per lo più negli anni Cinquanta e Ottanta: molti quelli italiani. Per uno sguardo generale non si può non rimandare alla bella introduzione di Yves Bonnefoy, in Durand 1990, a cui si rinvia anche per il ricco apparato bibliografico, da cui citeremo però almeno Pizzorusso 1956 e Puleio 1983.

<sup>55</sup> Lachèvre cita diverse fonti, e reperisce il titolo del libello in Boiteul, sieur de Gaubertin, *Théâtre Tragique*, Paris, Toussaint du Bray 1621-1622, t. III.

la vasta composizione delle *Méditations*. Fin dall'epoca di Lachèvre si ritiene che sotto il nome letterario di *Uranie* non si celasse altro che Marie de Fourcy, futura marchesa di Effiat e – secondo alcune fonti – cugina di Estienne Durand: egli sarebbe stato infatti figlio di Vincent Durand e di Marguerite de Fourcy, sorella di Jean e dunque zia di Henri e di Marie. Tale legame, che non compare nei repertori nobiliari, sembra però confermato dall'albero genealogico manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi<sup>56</sup>.

Ad ogni modo, il riferimento all'Ariosto e l'amore – solo poetico o reale? – per Marie de Fourcy hanno condotto alcuni commentatori a stabilire un legame tra i dipinti di Effiat e la figura di Estienne Durand, sostenuto dalla evidente sovrapposizione dei monogrammi di Angelica e Medoro con quelli realmente utilizzati da Marie e Antoine Coëffier: quasi il ciclo non fosse che una – tardiva, in verità – rivincita del legittimo sposo sull'antico spasimante<sup>57</sup>. Ogni possibile relazione tra la biografia e le opere di Estienne Durand e il ciclo di Effiat va a nostro avviso senz'altro esclusa, e per dei gravi motivi storici piuttosto che privati: Estienne Durand, in un frangente di grande fortuna e apprezzamento a Corte, ebbe la malaugurata idea d'immischiarsi nello scontro tra Maria de' Medici e Luigi XIII. Si unì a due italiani, i fratelli Siti, e con essi stilò il libello infamante che, scoperto, avrebbe causato la condanna di tutti e tre e la morte tragica e disonorevole di quello che sarebbe potuto diventare uno dei massimi poeti di quel periodo. Le ragioni di un simile gesto non sono mai state chiarite, sembra certo tra l'altro che la regina madre fosse davvero all'oscuro di quell'operazione<sup>58</sup>. Ad ogni modo, quel che è certo è che, al momento della caduta, né i cugini de Fourcy né i d'Effiat sembra abbiano fatto qualcosa per evitare la perdita del proprio congiunto. Certo, nel clima che si era instaurato a Parigi in quel frangente è probabile che essi siano stati semplicemente impossibilitati a fare alcunché: ne andava della sopravvivenza anche fisica della famiglia oltre che delle cariche così faticosamente acquisite. Ed è perciò assai improbabile che, a distanza di più due lustri da quel doloroso episodio e di vent'anni dalla composizione delle *Méditations*, proprio mentre si delineava all'orizzonte la resa dei conti definitiva tra la vecchia reggente, il monarca e Richelieu, i de Fourcy e i d'Effiat abbiano pensato di fare riferimento all'opera e all'ombra senz'altro *scomoda* di Estienne Durand.

Tuttavia, fu nel senso di una vera e propria *riscrittura* del *Furioso*, che anche il ciclo di Effiat prese forma: una riscrittura per immagini, ma che mostra le medesime

---

<sup>56</sup> Ms.Fr 31039 (Cabinet d'Hozier), *De Fourcy*.

<sup>57</sup> Balme 1946, p. 10 n. 2; lo commenta, con scetticismo Laveissière, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1988, p. 90.

<sup>58</sup> Dubost 2009, 599-602.

stratificazioni testuali e poetiche che riscontriamo in quelle puramente letterarie, che affollavano l'editoria contemporanea. Uno sguardo ravvicinato dei dipinti ce ne darà dimostrazione.

## 7. Una riscrittura figurativa

È una peculiare messa in scena della tematica ariostesca quella che il ciclo di Effiat ci offre, attraverso la gestione teatrale di episodi giocati tutti in primo piano, con i protagonisti sempre incombenti come su di un proscenio: e tale doveva essere l'impressione originaria, essendo le tele installate ad una quota certo più alta di quella attuale e al di sopra di un *lambris* ligneo. Notevole è anche l'ampia dilatazione del narrato che non contrasta e anzi permette al contrario un'inedita concentrazione, quasi analitica, sui nuclei fondamentali della storia: l'insorgere della follia di Orlando e l'imponderabile destino del sentimento amoroso.

Ad una struttura narrativa poliepisodica di schietta derivazione italiana [27], aderente in particolare proprio alla grafica illustrativa del *Furioso*, si aggiungono dettagli che trovano radici in area fiamminga, come le ampie aperture paesaggistiche, l'attenzione – pur in superfici così ampie – ad ogni dettaglio: dai fiori e dagli uccelli variopinti collocati in primo piano, ai particolari preziosi delle armature, degli abiti femminili. Tutto concorre a evocare un'atmosfera davvero romanzesca, di donne e cavalieri, d'armi e di amori: l'universo multiforme eppure nitido dell'Ariosto, appunto, celebre in Francia fin dalla metà del Cinquecento, amato dal pubblico, ma soprattutto imitato e “riscritto” da poeti, drammaturghi, romanzieri.

Innumerevoli sono infatti – tra gli anni Settanta del Cinquecento e la metà del secolo successivo – le liriche, i romanzi e le opere teatrali che s'ispirano al *Furioso* – come nel caso della *Liberata* o del *Pastor Fido* – estrapolandone singoli episodi – normalmente i più celebri – e riscrivendoli spesso con ampie licenze sì da amplificarne sentimenti, passioni, passaggi drammatici. Sarà sufficiente qui produrre un semplice elenco delle sole riscritture che trattano la storia di Orlando, Angelica, Isabella e Zerbino, cioè dei personaggi che compaiono nel ciclo, per avere un'idea dell'estensione, cronologica e quantitativa, del fenomeno<sup>59</sup>:

Bérenger de la Tour d'Albénas, *L'Amie des Amies, imitation d'Arioste divisée en quatre chants*, à Lyon, imprimerie de R. Granjon, 1558.

---

<sup>59</sup> I dati sono dedotti, oltre che dal personale controllo bibliografico, anche da Keyser 1933 e Cioranescu 1939.



Philippe Desportes, *Roland Furieux*, in Ph. Desportes, M. de Saint-Gelais, J.-A. de Baïf, *Imitations de quelques chans (sic) de l'Arioste, par divers poètes françois*, Paris, L. Breyer, 1572.

Gilles Fumée, *Le miroir de Loyauté, qui est l'histoire déplorable de Zerbin prince d'Ecosse et d'Isabelle infante de Gallice mis en vers français par Gilles Fumée Bessinois*, Paris, G. Auvray, 1575.

Antoine-Mathieu de Laval, *Isabelle, imitation de l'Arioste, par Ant.-Math. de Laval*, Paris, L. Breyer, 1576.

La Roche, *Rodomont et Isabelle*, in *Poème du combat des muses à Simposant*, in Pierre Cotignon, sieur de La Charnaye, *Ouvrage poétique du sieur de La Charnays, gentilhomme nivernois*, Paris : C. Hulpeau, 1626.

Pierre de Deimier, *Les illustres aventures par Pierre de Deimier*, Lyon 1603.

Charles Bauter, *La Rodomontade*, s.l., s.d.

De Favoral, *L'Arioste imité, où sont naïfvement déduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Isabelle, par le sieur de Favoral*, Paris, T. Du Bray, 1610.

Jean Thomas, *Isabelle, tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas* (avant 1610), éd. par A. Cioranescu, Paris 1938.

Anonyme (Charles Bauter?), *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Medor: avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effets contenuës en ladite tragédie tirée de l'Arioste*, Troyes, N. Laudereau, 16??.

Anonyme (Charles Bauter?), *Tragédie françoise des parfaites Amours de Zerbin & d'Isabelle, Princesse fuitive où il est remarqué les perils et les grandes fortunes passées par ledit Zarbin, recherchant son Isabelle par le monde; et comme il est délivré de la mort par Rolland*, Rouen, Cousturier, s. d. (ma edito anche a Troyes, N. Oudot 1618 e 1621).

Jean Mairet, *Le Roland furieux, tragicomédie de Mairet*, Paris, A. Courbé 1640.

Guillaume Le Riche, *Les amours d'Angélique et de Médor, tirés de l'Arioste, traduites en poésie françoise par Guill. Le Riche, escuyer, sieur des Roches, Prevost de S.Maixant en Poictu*, Poitiers, chez Abraham Mounin, 1648.

Gabriel Gilbert, *Les amours d'Angélique et de Médor, tragi-comédie par M. Gilbert*, Paris, G. Quinet, 1664.

Se si eccettua il tentativo di la Tour d'Albenas, datato entro gli anni Cinquanta del XVI secolo, è con Philippe Desportes e le sue *Imitations de l'Arioste*, e dunque con gli anni Settanta, che davvero si apre la serie delle riscritture: Desportes avrà un'influenza enorme sui suoi successori, i cui scritti rivelano sempre, in filigrana, tracce di quel primo autore.

Così che non è del tutto sorprendente per noi avere quasi l'impressione di trovarsi di fronte a delle vere e proprie didascalie dei nostri dipinti leggendo uno di quei testi

fondativi di Philippe Desportes, quale è *La folie de Roland* di Philippe Desportes, datata 1573 e a lungo ristampata<sup>60</sup>.

E dunque il primo dipinto [24] non raffigura, come si afferma in genere, il passo del canto VIII in cui *Angelica appare in sogno a Orlando*, di cui non si rispetta affatto il dettato, ma piuttosto un *Innamoramento di Orlando* che – come nel frontespizio dell'*Orlando Innamorato*, edizione 1578 [25] – colpito dalla freccia di Cupido, si arrende e abbassa le armi:

«Le grand dieu des amours, dieu de telle puissance / Qu'encor il n'a trouvé qui luy fist resistance, / Un jour blessa Roland, le redouté guerrier [...] Et bien qu'il n'eust pas craint une puissante armée / si tost qu'il eut d'un trait sa poitrine entamée, / [...] il mit les armes bas et vaincu se randit»

Il secondo dipinto [26] seguirebbe i versi che evocano le imprese del Paladino, inarrestabile contro i Mori:

«Or pour fléchir le cœur de sa fiere maistresse, / Il fait en mille endroits retentir sa prouesse, [...] Il fend, il taille, il perce, il frappe, il tuë, il chasse. / Chacun fuit devant luy : [...] Ainsi devant Roland la tourbe espouvantée / S'enfuit à qui mieux mieux d'une course hastée; Et luy, foudroyant tout, laisse alterez de coups / Chevaux et chevaliers aux mâtins et aux loups »

il terzo [27] come una parentesi ricorda l'incontro di Angelica e Medoro, secondo quanto il pastore racconterà a Orlando:

« L'un de ces jours derniers, durant la saison belle / Que les prez et les bois prennent robe nouvelle, M'égarant par les champs, du bon-heur adressé, / Je découvre à mes pieds un jouvenceau blessé, [...] presque au mesme instant une vierge y survint, / Dont l'ame à cet objet toute pitié devint. [...] Pronte, entre deux cailloux, d'une herbe elle pila / Et retint dans sa main le jus qui distila, Le versa dans la playe, et tellement s'efforce, / Qu'elle estanche le sang et qu'il eust quelque force; Je le monte à cheval et mène en ma maison, / La belle en prend le soin tant qu'il ait guarison »

Il dipinto mostra un andamento zigzagante, con il ritrovamento di Medoro in secondo piano, mentre sul proscenio il giovane è messo sul cavallo dal pastore, come nei versi di Desportes – in Ariosto egli monta a cavallo da solo! – mentre sullo sfondo i due amanti si dileguano, inscrevendo i propri nomi sui tronchi degli alberi. Lì e finanche sulle rocce vedrà quei nomi e monogrammi Orlando [28], incominciando a sospettare dei sentimenti di Angelica:

« Cinq ou six fois Roland relut cette écriture, / Les yeux tousjours fichez contre la roche dure, Nouveau rocher luy-mesme et sans nul mouvement, [...] Il n'a

---

<sup>60</sup> Le *Imitations de quelques chans de l'Arioste* vennero pubblicate per la prima volta autonomamente nel 1572, per poi confluire nel volume *Les premières Œuvres de Philippe Desportes*, edito 11 volte dal 1573 al 1611 (1573, 1575, 1580, 1582, 1583, 1584, 1585, 1593, 1600, 1606, 1611).

plus sur le front cette audace engravée, / Il a le teint jaunastre et la face cavée ;  
Son cœur est si serré, qu'il ne sçauroit pleurer, / Ni du chaud estomach une  
plainte tirer; Mais tout pantoisement il haetle de rage »

Nel dipinto, il Paladino legge dubbioso e incerto: ma seguendo quelle tracce giungerà infine presso la casa del pastore che aveva ospitato Angelica e Medoro. Se Ludovico Ariosto svolgeva tale episodio con una manciata di endecasillabi, il ciclo di Effiat lo dilata in ben due tele. Nella prima [29] Orlando viene disarmato mentre il cavallo è affidato a un garzone. Sullo sfondo si prepara la tavola [30], quella imbandita che apparirà nella tela successiva, là dove il Paladino ascolterà dal pastore la storia di Angelica. La semplice allusione dell'Ariosto "*Corcarsi Orlando e non cenar domanda, di dolor sazio e non d'altra vivanda*"<sup>61</sup> era già stata ampliata da Desportes:

«Il vient droit au village, où tout las veut descendre / Et soudain un garçon son  
cheval luy vint prendre. / Un autre le desarme et, du haut jusqu'au bas. / Un  
autre met la nappe et la couvre de plats. / Mais l'accez continu du mal qui luy  
commande Le degouste si fort, qu'il na soin de viande»

Il ciclo di Effiat ne fa occasione per una raffigurazione feriale di rustico banchetto con pane, pollame, uova e vino servito nei calici [31]. Qualche anno più tardi, forse già verso il 1638, Guillaume Le Riche calcherà la mano in questo senso, nella tragedia *Les Amours d'Angélique et de Médor*, facendo pronunciare al pastore dei veri e propri ordini di cucina ed enumerando le portate:

« ROLAND:

Commande je te pry que mon cheval on prenne.

LE PASTEUR:

Qu'on prenne ce cheval, que le soin ny l'avoine  
Ny que toute autre soin ne luy manque, coquins  
Je vous estrilleray comme vieux marroquins  
Qu'on appreste à souper, & que chacun travaille,  
Tuez ces pigeonaux, plumez ceste poulaille  
Accoustez ce levraud, qu'il soit lardé menu,  
Je vois entretenir cestuy nouveau venu  
Bien que dit on Monsieur de sucez de la guerre.

ROLAND:

Le ne sçay car je viens d'une longtaine terre.

LE PASTEUR:

Vous pourriez estre las, venez vous reposer  
Ca bellistres venez pour monsieur desarmer  
Et vous que faites vous venez mettre la table

---

<sup>61</sup> *Orlando Furioso*, XXIII, 106.

Et la couvrez de plats de maniere honorable  
 C'est un gran Cavallier de superbe semblant  
 Le n'en vis iamays un rassembler mieux ROLAND  
 Et qu'est ce Cavallier? Qu'en si grande ieunesse  
 Peut troubler vostre cœur d'immouable tristesse  
 Le ne sçay que l'amour qui le puisse offencer,  
 s'il est ainsi, cessez de vous plus affliger [...] »<sup>62</sup>

La *pièce* di Guillaume Le Riche era dedicata – sia detto per inciso – a Armand-Charles de La Meilleraye, che altri non era se non il figlio di Marie Cœffier-Ruzé, dunque il nipote del Maresciallo d'Effiat: verrebbe quasi da pensare che l'autore conoscesse i dipinti e che il suo testo ne fosse stato influenzato. In ogni caso, sia Desportes, sia i dipinti, sia Guillaume le Riche non fanno alcuna allusione a un dettaglio invece fondamentale in Ariosto: il bracciale che Angelica ha donato alla moglie del pastore e la cui esibizione fugherà ogni dubbio in Orlando<sup>63</sup>.

Nei dipinti successivi il Paladino cede all'ira e s'accanisce sulla roccia dov'erano incisi i nomi dei due amanti [32]. Devasta la fontana che li aveva ristorati e sfinito cade a terra [33]. Non si risolleverà che in preda a un cieco furore: allora si spoglia delle armi e si aggira nelle campagne [34], i pastori fuggono, branchi di cani lo seguono abbaiano: un particolare del tutto sconosciuto ad Ariosto e introdotto da Desportes

« Comme un ours furieux, qui bien peu se soucie, / Quand il est poursuivy des chasseurs de Russie, S'il rencontre en sa voye un nombre bien espés / De petits chiens courans, qui le suivent de prés; / Car si tost qu'il s'arreste, élançant une œillade, / Il écarte bien loin cette foible embuscade : Ainsi Roland en fait, au travers se ruant, / Et rend en un instant tout le peuple fuyant »

Infine sradica un'enorme quercia – in Ariosto, da buon italiano, era anzitutto un pino – e fa strage di pastori: “*il tire a un la teste,*” scrive ancora Desportes “*à un autre le bras / Et un autre tout mort il fait tomber à bas*” [35].

E tuttavia l'opera di Desportes non basta da sola a spiegare l'intero ciclo di Effiat: non vi compaiono infatti gli episodi relativi a Isabella che occupano gli ultimi due (o tre) dipinti: il duello tra Mandricardo e Zerbino per le armi di Orlando [36], e la morte del principe scozzese [37].

Ma a ben vedere anche altri dettagli ci spingono lontano dai testi fin qui citati. Tornando al primo dipinto [24], infatti, quella che osserviamo in secondo piano non è una

<sup>62</sup> *Les Amours d'Angélique et de Médor, tirées de l'Arioste*, traduites en poésie française par Guillaume Le Riche, Escuyer, Sieur des Roches, Prevost de S. Maixaint en Poictu. A Poitiers, chez Abraham Mounin, 1648, pp. 45-46, Atto V.

<sup>63</sup> Orlando Furioso, XXIII, 120: «All'ultimo l'istoria si ridusse / che 'l pastor fe' portar la gemma inante, / ch'alla sua dipartenza, per mercede / del buono albergo, Angelica gli diede»

*apparizione* evocativa di Angelica, ma una vera e propria scena: la principessa del Catai è accompagnata da una damigella, e fa sembiante di rivolgersi a due cavalieri abbigliati da paggi, indicando una terza fanciulla con un canestro ricolmo di fiori. Una tale scena non ha riscontro nel testo di Ariosto né in alcuna delle riscritture giunte fino a noi. Lo stesso andrà detto della donna in armi distesa tra gli alberi, che si rivolge anch'essa a due paggi sullo sfondo del dipinto in cui *Orlando scopre i nomi di Angelica e Medoro* [28]. Le donne guerriere abbondano nel *Furioso* e nella vignetta del XXIII canto dell'edizione Valgrisi 1556 è Bradamante a comparire in primo piano, addormentata nella foresta: ma come spiegare il dialogo raffigurato nel dipinto?

Le tele di Effiat fanno riferimento a una fonte che ci sfugge, forse perché perduta o non ancora riportata alla luce: il lavoro critico sulle derivazioni francesi dall'Ariosto, dopo gli studi pionieristici del Keyser e di Cioranescu, datati agli anni Trenta<sup>64</sup>, resta ancora tutto da fare. Ma è forse più probabile che il nostro ciclo condensi volutamente una pluralità di riferimenti che dovevano essere ben conosciuti a pittori e committenti, così da essere senza indugio manipolati e rimessi in gioco, secondo la medesima prassi seguita dalle riscritture letterarie le quali, oltre a rifarsi al testo italiano del *Furioso*, guardano sempre alle derivazioni precedenti e offrono così un testo letterariamente stratificato.

Il ciclo di Effiat, in definitiva, va considerato alla stessa stregua e, trattandosi di un'opera pittorica, risulta da una stratificazione di *topoi* figurativi oltre che letterari: è una raffigurazione e al tempo stesso una originale "riscrittura", una "variazione sul tema" del *Furioso*. Qualunque sia stata l'occasione specifica che ne determinò la creazione, il ciclo di Effiat va letto quindi anche come momento specifico della ricezione del grande poema italiano nell'ambito della cultura francese. È debitore anch'esso, come tutti gli altri, della lirica di Desportes, che era evidentemente entrata nella *forma mentis* dei lettori. Ma il ciclo guarda certamente anche al teatro e in particolare alle numerose tragedie sviluppate sul medesimo tema.

Tragica è senz'altro la meditazione che viene svolta attraverso le dodici tele a proposito della vanità delle passioni e della fragilità del sentimento: l'amore si dissolve in lontananza come Angelica in fuga, cede alla morte – ed è il caso di Isabella – o come Orlando deflagra in follia distruttiva.

Allo stesso modo, tragico fu il sigillo che il ciclo impresse sul castello che lo ospitava e sulla vita dei suoi signori. Morto prematuramente il Maresciallo nel 1632, la lettura segreta dell'Ariosto non avrebbe salvato il cadetto Henri de Cinq-Mars dal proprio

---

<sup>64</sup> Keyser 1933; Cioranescu 1939.

sanguinoso destino: venticinque anni dopo Estienne Durand, un altro cospiratore in famiglia veniva mandato sul patibolo. Negli stessi anni – ironia di una sorte crudelmente sarcastica – il primogenito Martin, erede dei titoli paterni, veniva dichiarato pazzo e messo sotto tutela. Sarebbe morto anch'egli di lì a poco e così sua madre Marie de Fourcy – come avrebbe scritto più tardi Saint-Simon – aveva davvero «visto ogni disgrazia»: seppe però affrontare la sorte con profonda fede e dignità, ben più di tante altre dame di maggior lignaggio.

Nel 1749 infine il castello d'Effiat venne acquistato dai baroni d'Issyncourt, che allestiranno al piano terra un salone rococò decorato con i celebri arazzi del *Don Chisciotte* [40] tessuti sui modelli di Charles-Antoine Coypel<sup>65</sup>: così un altro cavaliere folle andava a fare compagnia al celebre paladino. Ma si trattò forse, oltre che di un'adesione alla moda imperante, anche di un'inconscia operazione catartica: erede degli antichi cavalieri erranti ma al tempo stesso personaggio modernissimo, l'eroe di Cervantes allo stesso modo di Orlando smascherava la fragilità umana. Lo faceva però intraprendendo la strada di una irriverente, irrefrenabile comicità.

---

<sup>65</sup> La puntuale descrizione che ne da Lecoq 1836, pp. 190-192, attesta che si trattava dei celebri arazzi Gobelin. Essi sono citati da quasi tutte le fonti ottocentesche, per esempio Michel 1839, pp. 70-71.

## IV - 2

### Simon Vouet, Henri de Fourcy e la *Storia di Rinaldo e Armida* per il castello di Chessy

La fortuna artistica dei temi tassiani procede, come abbiamo visto, per lo più attraverso percorsi carsici, tracciabili attraverso scarse testimonianze periferiche e tramite notizie di decorazioni perdute oppure solo ipotizzabili. Essa emerge in rare – ma elevatissime – forme figurative nelle committenze regali di Maria de' Medici e nelle messe in scena coreutiche di Luigi XIII. Dopo tali esperienze, l'altra grande raffigurazione del Tasso in Francia resta quella dovuta a Simon Vouet, che nel 1627 era rientrato nel paese natale e che intorno al 1630-1631 eseguì un ciclo con *Storia di Rinaldo e Armida* per la galleria del castello di Chessy [1]. Il maniero, che sorgeva nella regione della Brie, non lontano da Parigi, era la dimora di campagna di Henri de Fourcy, *Sovrintendente alla Fabbriche Reali* e, proprio a partire dal 1631, anche *Presidente della Camera dei Conti*. La committenza veniva dunque da parte di un personaggio che apparteneva alla classe degli ufficiali regi, di quei ministri che costituivano il nerbo dell'amministrazione statale affiancando e di fatto spesso sostituendo, i *Grandi* a cui erano affidati gli incarichi principali.

Il castello di Chessy è andato perduto durante gli anni che seguirono la Rivoluzione ma la maggior parte dei dipinti della galleria si trova oggi a Parigi nella collezione Guyot de Villeneuve [1-3]. Pubblicati da Demonts nel 1913, in uno studio rimasto fondamentale<sup>66</sup>, per molto tempo si ritenne che provenissero dalle decorazioni eseguite per un altro grande committente di Vouet, cioè Claude de Buillon, fino a quando nel 1990

---

<sup>66</sup> Demonts 1913, pp. 59-78. Successivamente se ne sono occupati: Lee 1961, pp. 335-349; Crelly 1962, pp. 104-105, che però si limita a citarli; B. Brejon de Lavergnée 1985, pp. 287-289; B. Brejon de Lavergnée 1987, 54-56; Kerspern 1990, pp. 254-274; Thuillier, in *Vouet* 1990 pp. 116-118 e Lavalley in *Vouet* 1990, pp. 512-516; Schleier 1992, pp. 209-224; Fallay d'Este 1995, pp. 31-78.

Sylvain Kerspern<sup>67</sup> e Jacques Thuillier<sup>68</sup> non li ricollegarono alla testimonianza di Piganiol de La Force, che già nel XVIII secolo li segnalava a Chessy<sup>69</sup>: in realtà, il passo di Piganiol era noto fin dal 1884 all'erudito Thierry Lhuillier<sup>70</sup>. Del ciclo originario conserviamo oggi quindici tele, rimontate in una *boiserie* non congruente che reca monogrammi di un committente sconosciuto. Ai dipinti che narrano la vicenda tassiana vera e propria se ne aggiungono tre la cui relazione narrativa con il ciclo resta da chiarire, mentre altri sono evidentemente quanto rimane della decorazione del soffitto.

Dedicheremo un paragrafo seguente a una lettura più attenta del ciclo, che sarà fatta tenendo conto del limite costituito dall'impossibilità di una visione diretta delle opere, interdette al pubblico, finanche quello scientifico. Occorreva però qui evocarlo nella sua consistenza attuale, per verificarne la natura di oggetto ormai decontestualizzato e frammentario, sebbene esso costituisca oggi una delle poche serie decorative di Simon Vouet giunte quasi integralmente fino a noi. Oggetto complesso, inoltre, e per di più refrattario fino a ora a qualsiasi tentativo di ricostruzione dell'assetto originario: come altrettanto complesso è anche il contesto della sua realizzazione.

Il ciclo di Rinaldo e Armida si inserisce infatti in un sistema di committenze incrociate, che in quel giro di anni coinvolgono il pittore su diversi cantieri dell'*entourage* familiare dei de Fourcy<sup>71</sup>, mentre al tempo stesso da quelle decorazioni si traggono modelli per la produzione tessile, destinata *in primis* alla Corona, ma rivolta anche al pubblico degli acquirenti privati, per i quali venivano rimodellati in formati e quantità variabili<sup>72</sup>. Così dalla decorazione di Chessy derivano diverse serie di arazzi con *Storia di Rinaldo e Armida* ancor oggi conservate – la più celebre e completa è la serie detta *Barberini* [18-21], oggi al Flint Art Institute (Ohio) – mentre dalle invenzioni per la galleria del castello

---

<sup>67</sup> Kerspern 1990, pp.254-274.

<sup>68</sup> Thuillier, in Vouet 1990, 116-118.

<sup>69</sup> Piganiol de la Force 1718, II, pp. 499-500: « Chechy (=Chessy) est un village et un beau château à sept lieuës de Paris, auprès de Lagny. Cette Maison a été bâtie sous le règne d'Henry le Grand pour Jean de Fourcy Surintendant des bâtimens dont les descendants en jouissent encore aujourd'hui. Une belle avenue d'un quart de lieuë de long, conduit à ce château, & un large fossé dont il est entouré n'en permet l'entrée que par des pont-levis. Cette maison est revêtue de brique, ce qui a sans doute contribué à la conserver en l'état où elle est. On y trouve des beaux Appartemens bien pratiqués et une assez belle galerie, dans laquelle Voët à peint les Amours de Renaud & d'Armide. Les peintures de la Chapelle sont encore au-dessus de celles-la. Ce sont plusieurs excellents morceaux deont quelques-uns sont de Rubens. / Le Parc n'est pas grand mais il est bien disposé. Il y a une terrasse dont la voïe est fort étendue du côté de Lagny & des autres endroits qui sont sur la Marne. / Dans le jardin on voit une belle statuë de marbre qui représente Louis le Grand fort jeune, marchant sur la tête d'un soldat armé qui designe la sédition. L'inscription qui se lit au bas de cette statuë en donne l'explication. L'on trouve encore dans le jardin un groupe de bronze qui représente Leda caressée par Jupiter métamorphosée en Cygne. Le sculpteur la fait voir pâmée au milieu des embrassement de Jupiter ».

<sup>70</sup> Lhuillier 1884, p. 186.

<sup>71</sup> Thuillier, in Vouet 1990, pp. 116-117.

<sup>72</sup> Lavalley, in Vouet 1990, pp. 512-516.



di Chilly, appartenente al Maresciallo di Effiat, cognato di Henri, deriva la serie detta degli *Amori degli Dei*<sup>73</sup>. Il legame tra dipinti e tappezzerie è tanto più interessante non solo perché testimone di una pratica diffusa, alla quale abbiamo già accennato parlando dei cicli bellifontani e sulla quale torneremo più volte, ma anche perché si era imposto già alla nostra attenzione proprio riguardo al ciclo della *Follia di Orlando*, proveniente dalla residenza alverniate del Maresciallo d'Effiat. In tutti questi casi, inoltre, la produzione tessile diventa anche testimonianza preziosa rispetto ai cicli d'origine, che sono perduti – come quello di Chilly – o conservati in collezioni private e dunque poco visibili – come quello di Chessy – o ancora probabilmente incompleti come il ciclo di Clermont.

Le relazioni tra dipinto e arazzo tuttavia non sono sempre semplici né automatiche o univoche: come accennavamo, soprattutto quando le tappezzerie erano destinate al mercato privato non si esitava a rielaborare il formato e le dimensioni del cartone di partenza, spesso intervenendo anche sul dato iconografico; può capitare così che una scena unitaria venisse divisa in due arazzi differenti da inserire come *entrefenêtres* o che un gruppo di personaggi venisse ridotto per questioni di dimensioni.

Si pone inoltre il problema delle reali relazioni tra modello dipinto e risultato tessuto, che riguardano in particolare lo statuto del primo: ci si potrebbe domandare infatti se quadri del genere nascessero davvero come opere autonome, delle quali si prevedeva una diffusione in forma tessile, o se su di essi non gravasse fin dall'inizio la destinazione finale, rimanendo in secondo piano la funzione decorativa quasi fosse quest'ultima la forma d'impiego ulteriore. In ogni caso, tra il dipinto e l'arazzo s'interponeva il filtro del *cartone*, il modello cioè sul quale l'opera tessuta veniva materialmente realizzata e che rappresenta uno stadio ulteriore dell'opera, difficile da valutare per la scomparsa pressoché totale di tali testimonianze.

I capitoli che seguono tenteranno di affrontare anche tali questioni, inserendole nel contesto specifico del ciclo di Chessy, che nacque per di più dalla committenza del tutto particolare di un ministro della Corona il cui compito era proprio quello di occuparsi delle fabbriche reali e delle loro decorazioni, nonché quello di dirigere le manifatture tessili destinate a contribuire a tale scopo. Un personaggio quindi che per ruolo e tradizione familiare è da considerare come un esperto in materia, un conoscitore strettamente legato all'*entourage* reale, ma che tuttavia non apparteneva all'alta nobiltà, bensì alla *Robe* d'origine amministrativa e finanziaria. Un personaggio che, con la committenza del ciclo di Rinaldo e Armida, chiedeva a Simon Vouet di realizzare al tempo stesso un ciclo dipinto

---

<sup>73</sup> I.Denis, in *Lisses et Délices* 1996, pp.156-189.

per la propria galleria e un ciclo di arazzi per la Corona, con una scelta tematica che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, era tutt'altro che scevra da significati ideologici. Per ricostruire questa vicenda, però, occorrerà partire da lontano, dalle origini di Henri de Fourcy e dal ruolo prima di lui ricoperto da suo padre Jean.

### 1. Jean de Fourcy

Il 22 marzo 1594 Enrico IV entrava infine a Parigi, dopo un lungo assedio e dopo aver cambiato per l'ennesima volta confessione religiosa. Le guerre civili volgevano al termine: si sarebbero chiuse un anno più tardi con la disfatta della Lega cattolica a Fontaine-Française, grazie all'ennesimo, temerario – e fortunato – azzardo tattico del nuovo sovrano. Ma già all'epoca dell'ingresso a Parigi molti dei più influenti capi cattolici avevano guadagnato le file borboniche e così, nelle strade della capitale, un vecchio uomo di corte dal fosco passato *ligueur*, come Monsieur de Humières, già fedelissimo dei Guisa e governatore di Piccardia, poteva conversare con personaggi di storica appartenenza *gallicana*, come l'intellettuale *robin* Jacques-Auguste de Thou. È quest'ultimo a narrarci il loro incontro e un sapido aneddoto sul terzo personaggio che vi prese parte:

«Monsieur d'Humières estoit fort genereux, & d'une fort ancienne & grande maison & riche. Il me fit, le jour que le Roy prit Paris, le conte de Monsieur de Fourcy, Car ayant trouvé Monsieur de Humières dans le jardin du baillage, & ledit Fourcy avec luy, il me dit, connoissez vous cet homme ; quand il vint a mon service, le plus malotru des mes valets de chien a un meilleur manteau qu'il n'avoit. Il a de l'Esprit. Le Roy Henri III. voyant la France perdüe, m'abandonna la Picardie, avec pouvoir de lever tout ce qu'il pouvoit lever. J'en donnay la charge à Fourcy, où il a fait ses affaires, et si bien, qu'il me parloit d'acheter une des mes terres six vingt mille francs. Il a gagné deux cens mille livres avec moy, & moy je fuis engagé de deux cens mille escus. L'on ne sait d'où est Monsieur de Fourcy.»<sup>74</sup>

Il racconto sull'origine della ricchezza di Jean de Fourcy, che di lì a qualche giorno, il 30 aprile per l'esattezza<sup>75</sup>, avrebbe ottenuto l'ufficio d'*Intendants des Bâtiments du Roi*, è volutamente virato al negativo, volendo sottolineare le origini umili nonché la natura recente e tutto sommato avventurosa della sua fortuna: l'immagine del malmesso ma perspicace Fourcy (“il a de l'esprit”) ben si delinea dopo l'elogio, non a caso messo in apertura, delle virtù di M. de Humières, che era invece “molto generoso, e di una molto antica e grande casata, e ricca”. Accanto a costui, Jean de Fourcy sarebbe dunque l'uomo nuovo, il *parvenu* destinato a incarnare l'immagine di quella classe amministrativa e

---

<sup>74</sup> *Thuana* 1669, p. 48.

<sup>75</sup> Barbiche 1984, p. 20.

*finanziaria* che si era fatta largo con forza tra la nobiltà di spada travolta da anni di guerra fratricida e l'erudita *Robe* d'origine parlamentare, una nobiltà anche questa a suo modo, nobiltà di spirito e di cultura, convinta che il proprio ruolo nell'internazionale *Republique des Lettres* sarebbe stato fondamentale nel riassetto non solo della Francia ma dell'Europa tutta, dopo il secolo di fuoco e ferro che stava per chiudersi<sup>76</sup>.

Esponente di primo rango di quest'ultima frangia sociale, Jacques-Auguste de Thou non poteva certo apprezzare un personaggio come il de Fourcy e non aveva tutti i torti, visto che quei finanziari avrebbero cominciato presto ad occupare i posti-chiave non solo dell'amministrazione statale ma anche di quel Parlamento che da sempre era stata la roccaforte e l'eminente spazio d'azione politica della *Robe*: così essi rimpiazzavano quella classe di eruditi, e divenivano a poco a poco elemento essenziale della struttura sociale del *Gran Siècle*.

In effetti, come avremo modo di vedere nel corso delle pagine che seguono, il caso di Jean de Fourcy e della sua famiglia è da questo punto di vista esemplare e Jacques-Auguste de Thou non poteva tutto sommato vederlo diversamente. Tuttavia la realtà era in parte differente. Jean de Fourcy certo doveva le sue fortune ad abili speculazioni finanziarie, ma non veniva esattamente *dal nulla*, né era personaggio di così bassa estrazione.

Il suo volto ci è tramandato da un disegno [5], parte di una collezione di ritratti di membri della corte oggi a Parigi, Bibliothèque Nationale<sup>77</sup>: il foglio lo dichiara quarantenne nel 1593, ma poiché il contratto matrimoniale del padre risaliva al 1556, a quella data egli doveva avere tra i trentasei e i trentasette anni. Inoltre egli viene definito "sur-intendant", carica che di fatto non gli sarebbe stata attribuita che assai tardi, nel 1621: le iscrizioni quindi potrebbero essere state aggiunte in un secondo momento e il disegno stesso, nonostante il suo stile bellifontano, potrebbe non risalire ad una data tanto precoce. Ad ogni modo, però, il giovane ministro, capelli arruffati e viso allungato, tratto quest'ultimo accentuato ancor più dalla barba di moda in quegli anni, stretto nella gorgiera di pizzo, ci appare come un uomo dall'aspetto pensoso se non malinconico: i grandi occhi chiari rivolti verso qualcosa che non vediamo, o piuttosto distolti da un qualche pensiero, le labbra serrate ad esprimere dubbiosa concentrazione. È l'immagine di qualcuno maturato tra le preoccupazioni della propria attività, e tuttavia di animo distinto, capace di frapporre una qualche distanza con il quotidiano commercio amministrativo.

---

<sup>76</sup> Fumaroli 2002.

<sup>77</sup> BNF, Estampes et Photographies, Reserve NA-22 (5)-BTE, 15, *Jean de Fourcy, Surintendant des Bâtiments, Sieur Pommeuse et de Chessy*.

Suo padre, anch'egli chiamato Jean, è definito nei documenti *Conseiller du Roi* e *Commissaire des Guerres*<sup>78</sup>: incarico certo di non altissimo livello, ma che lo pone senz'altro a buona distanza dalla pretesa indigenza del figlio. Una genealogia conservata presso la BNF lo dice «*orfèvre de Paris, escuyer et Sieur de la Corbinière*»<sup>79</sup>. Egli doveva appartenere dunque alle schiere di quella borghesia che, accumulando qualche piccolo incarico amministrativo, riusciva a disporre di una certa fortuna così da poter comprare piccoli feudi e poter vantare il titolo di *scudiero* e *sire*. È vero che la fonte del documento genealogico sono le carte presentate assai più tardi dal discendente Balthazar-Henri (†1754), per postulare il proprio ingresso all'Ordine di Malta, ciò che lascia immaginare qualche correzione *verso l'alto* dei titoli aviti, ma è vero anche che Jean aveva sposato nel febbraio 1556 Marie le Comte, figlia di un personaggio (il nome è illeggibile sul manoscritto) che era *Receveur général de Montpellier e Trésorier de France en Languedoc*, dunque tutt'altro che un semplice paesano o piccolo borghese, il quale certo non avrebbe concesso la figlia (e la relativa dote) a uno spiantato.

Insomma, il futuro *Intendant des Bâtiments* non veniva esattamente dal nulla, come vorrebbe farci intendere Jacques-Auguste de Thou. È vero però che egli dovette ben approfittare delle guerre civili per farsi spazio e per fare fortuna: al momento della nomina reale egli era già *Trésorier de France en la Généralité de Paris*<sup>80</sup>, incarico non di poco conto che lo portava a gestire rispettabili somme di denaro e che costituì senz'altro un ottimo viatico a quelli successivi.

La carica d'*Intendente alle Fabbriche Reali*, tra l'altro, non esisteva fino al 1594 ed era stata creata proprio in quel frangente. Il compito di Jean de Fourcy era quello di affiancare i due veri e propri *Sovrintendenti*, che al momento erano François d'O e il duca di Retz: ai due personaggi provenienti dall'alta nobiltà e prossimi al sovrano, si aggiungeva dunque un esponente dell'amministrazione con compiti eminentemente tecnici ed esecutivi. Jean era incaricato anche della gestione dell'Arsenal e della Bastiglia. Il 4 gennaio 1599 l'operatività si ampliava alle manifatture tessili di *haute lisse* allora presenti a Parigi, mentre il 12 gennaio 1601 saranno affidate al de Fourcy anche quelle fiamminghe appena installate: il primo nucleo delle future manifatture dei Gobelins<sup>81</sup>.

Tutto ciò fruttava una rendita di 1200 scudi, cioè 3600 *livres* per anno, cifra destinata a crescere fino a raggiungere le 5400 *livres* e, con l'avvento di Maria de' Medici nel 1610,

---

<sup>78</sup> De LaChesnaye Des Bois 1761,t. V, p. 151.

<sup>79</sup> Paris, BNF, Ms.Fr 31039 (Cabinet d'Hozier), s.n.c., *Généalogie de la maison De Fourcy*.

<sup>80</sup> Barbiche 1987, pp. 20-21.

<sup>81</sup> Ibidem.

quota 6000 *livres*, di fatto la stessa rendita dei Sovrintendenti. Quest'ultima carica era stata nel frattempo attribuita fin da subito ad un solo personaggio – per la morte di François d'O e per la malattia di Retz – che dalla fine del 1594 fu Nicolas de Harlay de Sancy e, dopo la disgrazia di costui, Maximilien de Bethune, duca di Sully, il celeberrimo compagno d'armi di Enrico IV nonché Sovrintendente alle finanze, che dunque esercitava contemporaneamente le due cariche.

Nel corso del primo decennio del Seicento i compiti di de Fourcy e di Sully si ampliarono ancora, acquisendo funzioni che esulavano dalla pura gestione delle fabbriche e riguardavano sempre più la vita stessa della Corte, poiché a loro era demandata l'organizzazione anche delle grandi cerimonie, come il battesimo dei figli di Francia e l'incoronazione di Maria de' Medici, o gli spettacoli e i *divertissement* destinati ai sovrani.

La carriera di Jean non subì contraccolpi dalla morte improvvisa di Enrico IV. Il ministro anzi avrebbe visto a poco a poco aumentare il proprio potere già fin dalle prime battute della reggenza medicea<sup>82</sup>, passando indenne anche attraverso il repentino cambio di regime degli anni 1617-1619, durante il quale egli vide confermato il proprio ruolo dalla *Chambre des Comptes*<sup>83</sup>. Non solo: nel 1621, tornata momentaneamente la pace a Corte e con la definitiva uscita di scena del vecchio Sully e del figlio di costui (nominalmente succeduto al padre dall'epoca della Rivolta dei Grandi), Jean si vedrà senz'altro elevato al rango di *Sovrintendente*, accedendo a una carica fino ad allora riservata solo alla nobiltà e che, alla sua morte nel 1625, verrà trasmessa al figlio Henri<sup>84</sup>.

Nel corso della sua trentennale carriera, Jean de Fourcy fu dunque spettatore privilegiato e poi attore principale delle scelte artistiche operate dalla Corona: frequentava quotidianamente artisti e pittori, non solo perché attraverso di lui e il suo assistente Jean de Donon passavano praticamente tutti i contratti relativi alle committenze reali – Sully appare in prima persona solo nei contratti per i funerali di Enrico IV e per l'ingresso a Parigi di Maria de' Medici – ma anche perché a lui era affidata la cura di coloro che venivano ingaggiati. I documenti ce lo mostrano – ad esempio – mentre si occupa dell'alloggio di Toussaint Dubreuil – che lavorava a Saint-Germain-en-Laye e al Louvre – vicino Saint-Paul, oppure mentre affitta una *dependance* della sua residenza parigina a Charles Errard (il padre del pittore omonimo che incontreremo a proposito della galleria dell'Hotel de la Ferté-Sanneterre). Poco o nulla però sappiamo invece delle committenze

---

<sup>82</sup> Barbiche, pp. 20-21: il ruolo di de Fourcy è confermato già nel 1610 da lettere di Luigi XIII, emananti cioè dall'*entourage* della regina madre.

<sup>83</sup> Nel 1618, cfr. Barbiche, pp. 20-21.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

personali di Jean. Tutti gli edifici che gli appartennero sono andati perduti, trasformata è stata la cappella di famiglia in Saint-Gervais-Saint-Protais. Eventuali contratti per opere private non sono ancora emersi, mentre i documenti redatti alla sua morte ci danno come sovente solo una pallidissima immagine delle sue dimore a Parigi e a Chessy.

Nella capitale, i de Fourcy abitavano in un *hôtel particulier* in rue de Jouy, non lontano dalla loro parrocchia. Piganiol de La Force vi accenna fin troppo brevemente, dicendo che «*L'architecture en est un peu gothique, mais il a été réparé de façon que les dedans en sont bien pratiqués & très-commodes*»<sup>85</sup>. Difficile trarre da una tale affermazione qualsivoglia indicazione di tipo cronologico o stilistico, se non che i discendenti di Jean non intesero trasformare nel corso del XVII secolo la dimora avita, aggiornandola su canoni classicisti. Che poi l'edificio fosse davvero “gotico”, come altri *hôtels particuliers* ancora esistenti in quella zona, o piuttosto che non denunziasse semplicemente evidenti caratteri tardo cinquecenteschi è impossibile da stabilire, anche perché tutto l'isolato è stato pesantemente trasformato nel corso del XIX secolo. L'*Inventaire après décès* di Jean, venne stilato il 7 febbraio 1626, senza l'intervento di alcun artista per la stima dei dipinti, ciò che non stupisce essendo il figlio Henri nelle condizioni eseguire lui stesso quell'operazione<sup>86</sup>. Il documento segnala diversi quadri, di non grandi dimensioni, per lo più ritratti o soggetti sacri, come di consueto all'epoca, ma tra di essi compaiono anche «*huit tableau enchassés dans le lambris de la petite salle, faisant partie de la décoration*» e perciò non valutati: si trattava certo di un ciclo decorativo, ma come spesso accadeva non se ne dichiara il soggetto.

Ben poco sappiamo dunque della dimora parigina dei de Fourcy, mentre qualcosa di più sarà possibile dire a proposito della dimora nella Brie, il castello di Chessy [6-7].

## 2. Il castello di Chessy.

La scarsa letteratura sui de Fourcy e sul castello di Chessy attribuisce unanimemente la costruzione della dimora a Jean. Lo afferma in particolare Thierry Lhuillier, che in questo contesto gioca il ruolo fondamentale svolto dall'erudizione ottocentesca, spesso unico serbatoio di documenti e di memorie ormai perdute o irrintracciabili, sebbene da sottoporre costantemente a vaglio critico<sup>87</sup>, ma è vero che il castello è già citato nel 1621 nel contratto di matrimonio del figlio di Jean, Henri.

---

<sup>85</sup> Piganiol 1742, IV, p. 297.

<sup>86</sup> Paris, AN, MC, ET XIX 807, 7 février 1626, *Inventaire après-décès de Jean de Fourcy, seigneur de Checy, conseiller du Roi en ses conseils, surintendant de ses bâtiments, etc.*

<sup>87</sup> Lhuillier 1884, pp. 122-130.

Un documento del Minitier Central parigino potrebbe essere collegato ai lavori per il maniero: il 6 dicembre 1595 Jean de Fourcy stabilisce un contratto con Jean de Martin, di Coubron-en-Brie, per la fornitura di 150.000 mattoni, al prezzo di 50 *sols* per migliaio<sup>88</sup>. Il documento non dice quale fosse la destinazione di una tale quantità di mattoni, e contratti di questo tipo in cui compare il nome di Jean de Fourcy sono decine, poiché era prassi che l'*Intendant* delle fabbriche reali si occupasse delle forniture di materiali e delle prestazioni di artisti e artigiani, ma quando Jean de Fourcy agisce per conto della Corona il contratto è sempre stipulato a nome del re e la firma di Jean è normalmente accompagnata da quella di un altro collaboratore o del *Surintendant* stesso. In questo caso invece quello del de Fourcy è l'unico nome a comparire e Coubron è a soli diciannove chilometri da Chessy. Non è improbabile che il contratto riguardasse una delle forniture di materiale per il castello, la cui costruzione sarebbe quindi assai precoce, datando all'ultimo lustro del XVI secolo.

Certamente fu del tutto naturale per Jean de Fourcy sentire la necessità di procedere alla realizzazione di una dimora di campagna che rappresentasse anche il rango nel frattempo raggiunto grazie ai propri incarichi amministrativi e che seguisse l'impulso del sovrano stesso, il quale – lo ricordiamo – invitava i propri collaboratori a farsi carico personalmente della rinascita architettonica e artistica della nazione. Ma la realizzazione del castello di Chessy significava anche accentrare attorno ad una dimora signorile il territorio di un vero e proprio feudo che i de Fourcy erano andati a poco a poco costruendo, attraverso acquisti o permuta di terreni, di diritti, di giurisdizioni<sup>89</sup>. Così Jean appare nei documenti come signore di Chessy e di Pommeuse, villaggio non lontano, mentre il figlio Henri aggiungerà i domini della moglie Marie de La Grange-Trianon e il nipote – anch'egli chiamato Henri – potrà disporre infine, nel 1672, di un titolo comitale, legato appunto alla residenza principale di Chessy<sup>90</sup>.

Se lo sfruttamento agricolo dei possedimenti di campagna non è da sottovalutare, fermo restando che gli incarichi a corte costituivano la principale entrata della famiglia, l'attenzione con cui i de Fourcy costruiscono e gestiscono i loro piccoli feudi risiede proprio nella necessità di dare anche un'impronta appunto *feudale* alla famiglia, così da poter aggiungere i vantaggi derivanti dal titolo nobiliare a quelli – ben più sostanziali ma *socialmente* limitati – provenienti dalla ricchezza finanziaria. Si tratta, come è evidente, di un processo comune a tutte le famiglie della *Robe* e in particolare a quelle d'origine

---

<sup>88</sup> Paris, AN, MC, ET XIX 332, 6 décembre 1595, *Marché entre Jean de Fourcy et Jean de Martin*.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> De LaChesnaye Des Bois 1761, t. V, p. 152.

finanziaria, ambito sul quale la morale dell'epoca continuava a mantenere un approccio negativo.

Il castello di Chessy rispondeva dunque, come sempre, a molteplici funzioni e come tale resterà legato alla famiglia fino all'estinzione della medesima, avvenuta ormai in pieno XVIII secolo, quando l'ultima discendente dei de Fourcy, Jeanne-Henriette sposò Jacques de Chastenot, marchese di Puységur, che ne rilevò i titoli e le eredità, trasmettendoli al figlio Maxime de Puységur<sup>91</sup>.

Costui farà di Chessy uno dei fulcri della propria vita mondana fino a quando, messo di fronte a una totale bancarotta, non sarà costretto a venderlo nel 1868, per 750.000 *Livres*. L'acquirente fu Joseph Micault de Harvelay, *Garde du Trésor Royal*, ma i passaggi di mano non erano finiti: poco dopo sarà infatti la volta di Jean-Joseph de la Borde, destinato a finire sulla ghigliottina mentre il figlio François-Louis-Philippe de la Borde si salvava emigrando. A quel punto, anche il destino del castello era segnato: come tanti altri, sarà venduto come bene nazionale, l'edificio letteralmente smontato pezzo a pezzo mentre la tenuta veniva divisa in due lotti e ridotta a terreno agricolo. Entro il 1815 della residenza dei de Fourcy non restava pressoché nulla. Ne vediamo oggi scarse tracce, come la torre piccionaia e un'ala dei *Communs* ad essa adiacente, oggi proprietà del comune di Chessy. Nel parco circostante resta inoltre la *glacière* settecentesca. Ben poca cosa, se paragonata all'estensione dell'edificio e del parco originari.

Questi sono tuttavia ben documentati nella loro evoluzione tra XVII e XIX secolo grazie a una serie di preziosi documenti cartografici conservati presso gli Archives Départementales de Seine-et-Marne (da ora ADSM). Se il *Catasto* ottocentesco<sup>92</sup> mostra l'avvenuta distruzione, con la sparizione della residenza e la trasformazione del parco in terreno agricolo, i rilievi più antichi testimoniano l'edificio e le trasformazioni che subì nell'ultima fase della sua storia.

Particolarmente prezioso per noi risulta un duplice rilievo, che mostra la tenuta nel suo insieme e un dettaglio della residenza e delle sue dipendenze, datato 1740. La prima mappa mostra in maniera dettagliata l'insieme della tenuta<sup>93</sup>, estesa tra il castello e il villaggio, comprendente il vasto parco e alcune fattorie, mentre la seconda [4] si concentra sugli edifici padronali, cioè la residenza vera e propria e gli adiacenti *Communs*, riportando anche l'alzato delle due facciate principali [6-7]<sup>94</sup>. Tra l'una e l'altra mappa si notano delle

---

<sup>91</sup> De La Chesnaye Des Bois 1761, t. V, p. 152; Lhuillier 1884.

<sup>92</sup> ADSM, Cartes et Plans, 4P37/1350, *Cadastré Napoléonien*, 1824-1830, Chessy.

<sup>93</sup> ADSM, E-178-2, *Plan de Chessy*, 1740.

<sup>94</sup> ADSM, E-178.1, *Plan de Chessy*, 1740.



differenze: per esempio nell'estensione della corte del castello, che nella pianta generale è più ampia, avendo assorbito uno dei fossati. Ma entrambi i rilievi recano evidenti tracce dell'uso progettuale che se ne fece, poiché riportano non solo il disegno del nuovo parterre principale, ma conservano scritti a penna anche gli interventi da effettuare sul parco e le misure degli elementi da modificare. D'altronde la data del 1740 è vicina a quella del 1742 in cui la gestione del castello e del feudo passarono ufficialmente dalle mani di Jacques de Chastenet – che lo aveva avuto in eredità, sposando nel 1714 Jeanne-Henriette de Fourcy – a quelle di suo figlio, Maxime de Chastenet, marchese di Puysegur: è dunque probabile che proprio quest'ultimo sia stato promotore dei lavori ipotizzati sulle due mappe.

Sebbene la storiografia insista su dei possibili ampliamenti al castello verso la metà del Seicento, l'immagine che la pianta del 1740 ci mostra non sembra essere lontana dall'edificio costruito da Jean e decorato da Henri. Il complesso signorile è infatti assai vasto e imponente, impressione accentuata dal totale isolamento al centro di ampi fossati allagati – quasi un vero e proprio bacino – e collegati a un *Grand Canal*, ma l'elevazione delle facciate rivela la tendenziale arcaicità e semplicità della struttura.

La residenza [4] sorgeva su di un'ampia piattaforma quadrata, raggiungibile tramite ponti: dall'ingresso della tenuta, un primo ponte levatoio immetteva su di un isolotto a forma semicircolare: da qui un secondo ponte, in muratura, permetteva di entrare nella *cour d'honneur*. Questa si affacciava sul fossato con una balaustra. nel lato d'entrata, mentre era chiusa sugli altri tre dall'edificio, secondo il piano classico di un castello *en retour d'équerre*. In effetti sul fondo si sviluppava il corpo principale, fiancheggiato da due padiglioni a torre quadrangolare: da qui si dipartivano le due ali laterali, anch'esse terminate da padiglioni quadrangolari. Sul retro, un secondo ponte levatoio, in asse con gli altri, si apriva da un avancorpo a terrazza e dava accesso al giardino vero e proprio [8].

Così come l'abbiamo descritta, la struttura rispondeva a uno schema geometrico preciso basato su due quadrati inscritti di diversa ampiezza, non concentrici e coincidenti solo sull'asse d'ingresso. Il più grande, di circa 25 *toises* di lato (m.48,725) disegnava il perimetro esterno, calcolato tenendo conto delle sporgenze dei padiglioni, mentre il più piccolo, di 15 *toises* di lato (m.29,235) definiva lo spazio della *cour d'honneur*.

L'elevazione delle due facciate [6-7] mostra che il castello si sviluppava su tre livelli: un piano seminterrato, il piano nobile propriamente detto e un piano sottotetto, illuminato da grandi finestre ad abbaino alternate a più piccoli oculi. È il piano di servizio, coperto da volte a crociera o a botte, occupato dalle cucine e da altri ambienti di servizio, che vediamo raffigurato in dettaglio nella pianta [8], la quale dunque non ci dà indicazioni troppo

precise sull'assetto degli appartamenti padronali. E esso d'altronde non era del tutto seminterrato e contava anzi una buona elevazione fuori terra (8 piedi, circa m.2,5): lo dimostra anche la quota delle prese di luce inginocchiate, che punteggiano regolarmente tutta l'ampiezza della fronte e riappaiono anche nei padiglioni laterali. Ciò vuol dire però che l'ingresso al piano terra della corte, sottolineato in facciata da un fastigio scolpito, doveva dare direttamente accesso al piano nobile tramite uno scalone sviluppato sull'asse centrale dell'edificio e saliente verosimilmente fino al sottotetto – come sembrerebbe dimostrare l'esistenza della mezza-finestra proprio sopra il portale – secondo un uso frequente nei castelli francesi ancora alla metà del Seicento. Sebbene il prospetto della facciata sul *parterre* mostri chiaramente la porta-finestra centrale d'accesso alla terrazza, è molto probabile che questa non corrispondesse che a un punto di passaggio e che il piano nobile fosse diviso – ancora secondo uno schema tradizionale – sostanzialmente in due grandi ambienti ai due lati della scala, mentre nei padiglioni laterali si sviluppavano gli appartamenti principali, e almeno una delle ali ospitava normalmente la galleria.

La presenza di un piano di servizio così elevato sul livello della corte faceva del piano nobile una sorta di livello rialzato, che sul retro poteva così aprirsi sulla terrazza centrale affacciata sul fossato e sul secondo ponte levatoio. Al di sopra però trovava posto solo un piano sottotetto: lo sviluppo in altezza dell'edificio restava dunque modesto (circa 3 *toises*, cioè meno di 15 metri), laddove presso le dimore dell'alta nobiltà, il *corp-de-logis* prevedeva normalmente almeno due piani veri e propri, più il sottotetto. Un altro dettaglio interessante è costituito dalla definizione delle mostre delle finestre, tanto quelle nel corpo dell'edificio quanto quelle ad abbaino, che appaiono formate da semplici corsi di laterizio. In alto assumono forme timpanate, con sviluppo a edicola fiancheggiata da piccole volute quelle triangolari, mentre restano più semplici quelle semicircolari: tutte presentano però un disegno decisamente arcaico, quelle a edicola essendo direttamente ispirate alla tradizione cinquecentesca. Entrambe le facciate appaiono intonacate, così che il laterizio a vista definisce i punti salienti dell'architettura: i lunghi marcapiani che segnalano lo sviluppo del piano nobile, le mostre delle prese di luce, le specchiature mistilinee sopra le finestre, i timpani e i comignoli. Ciò contrasta con quanto riportato, verso il 1718, da Piganiol de La Force – il quale affermava che l'edificio era rivestito di laterizio – e anche con la presenza dei cantonali in pietra dei padiglioni, la cui funzione si comprende nel contrasto con il colore acceso dei mattoni: l'intonacatura potrebbe quindi derivare da un intervento più tardo, di pieno Settecento, ma non impedisce di riconoscere il disegno originario delle facciate.

Per come appare strutturato in pianta e definito in alzato, il castello denuncierebbe una datazione assai precoce e ci lascia pensare che, in effetti, quel che era ancora visibile negli anni Quaranta del XVIII secolo fosse sostanzialmente l'edificio che la storiografia assegna a Jean de Fourcy. Se ampliamenti ci furono, nel corso del Seicento, riguardarono senz'altro i *Communs*, che sono certo assai estesi, soprattutto per quanto riguarda le stalle, e probabilmente l'allestimento degli interni che normalmente venivano adeguati al mutare del gusto.

La raffigurazione in pianta del livello di servizio [8], come dicevamo, non ci aiuta nella comprensione della struttura degli appartamenti, né ci aiuta in questo la pianta realizzata in epoca rivoluzionaria [9] che pure mostra invece proprio il piano nobile<sup>95</sup>. Essa in effetti ci dà conto di una sostanziale ristrutturazione del castello, di cui fin'ora non si è tenuto conto e che dovette sopraggiungere all'epoca di Joseph Micault de Harvelay. Un documento datato a poco prima della vendita da parte di Maxime de Puységur, infatti, descrive sommariamente il castello in questi termini:

«Le Chateau (sic) est compose de trois corps de batimens, dont deux en ailes sur la cour et un appartemen de jour composé de trois grandes pièces d'un boudoir, et d'une garderobbe, et il y a environ vingt appartemen de maitres dont huit pour de femmes»<sup>96</sup>

Il grande appartamento di ricezione composto da tre sale, un cabinet e una guardaroba non collima facilmente con quanto visibile nella pianta rivoluzionaria, dove il *corp-de-logis* è ormai composto da quattro grandi ambienti, di cui due laterali e due allineati sull'asse d'ingresso: di questi ultimi uno ha pianta ellittica e sporge sulla corte, secondo uno schema del tutto tipico del XVIII secolo e che risale ovviamente al modello di Vaux-le-Vicomte. Al contrario tra le carte dei Puységur rinveniamo alcuni conti per forniture di materiali e lavori svolti dal 1782 al 1784 «pour la construction des voutes du chateau (sic) de Chessy tant en 1682 et 1683 que pour la distribution de l'aile droite et pour la voute du salon, faite en 1784»<sup>97</sup>. Tali carte sono senz'altro parziali poiché, a giudicare dalla pianta, l'intero edificio venne ridefinito, al punto che i *Communs* vennero letteralmente agganciati al corpo del castello, obliterando il vecchio fossato, anche in questo caso secondo una tendenza ben documentata nel Settecento<sup>98</sup>: all'altezza del padiglione del *corps-de-logis* il collegamento avveniva attraverso una nuova cappella, di

<sup>95</sup> ADSM, 14FI4968, *Plan du Château de Chessy, An 7 (1798-1799)*, ma gli inventari rivoluzionari del castello risalgono al 24 ottobre e al 5 dicembre 1792.

<sup>96</sup> ADSM, 1F177, *Mémoires, États de Consistance, pièces diverses concernant la Seigneurie de Chessy, etc., XVIII<sup>e</sup> siècle (1767?)*, 6 cc. non paginate.

<sup>97</sup> Paris, AN, T 260, 11-12.

<sup>98</sup> Morin 2008.

cui si nota l'altare con piccola abside: quella architettata al tempo dei de Fourcy e citata da Piganiol de la Force era andata così del tutto perduta. Le ali furono occupate da appartamenti, di cui in effetti uno assai spazioso in quella destra, mentre il padiglione che ne garantiva il collegamento al resto dell'edificio ospitava una sontuosa *chambre à coucher* dal perimetro mistilineo, fornita di alcova.

Soprattutto però venne del tutto obliterato il piano di servizio, rendendo il piano nobile un vero e proprio "piano terra" grazie alla realizzazione di una serie di gradinate che, dalla corte, immettevano in un portico a colonne, all'interno del quale altre scalinate conducevano alle sale di rappresentanza. Sul lato del giardino una vasta terrazza tesa tra i due padiglioni estremi scendeva anch'essa con delle gradinate verso il parco. La ristrutturazione del castello è documentata anche dal *Plan d'Intendance*, che risale a quegli stessi anni e che mostra come anche il parco fosse stato trasformato: i bacini ridotti, i *parterres* eliminati e trasformati all'inglese<sup>99</sup>.

Questa fu dunque l'ultima fase del castello prima della sua distruzione: quel che tuttavia è importante, ai fini del nostro discorso, è che quando vennero stilati gli *Inventari rivoluzionari*, l'edificio non era già più quello dei de Fourcy e dunque essi, d'altronde scarni come tante altre volte, non possono darci alcuna indicazione in merito ai suoi allestimenti e alle sue decorazioni seicentesche. Così la sala al piano terra con le immagini delle *Quattro stagioni*, di un *Saint-Bosme* e altri due dipinti non meglio identificati, appartiene senz'altro al riallestimento settecentesco e non a quello dei De Fourcy. Allo stesso modo, con ancora più cautela, sebbene tentante nella sua stringatezza, andrà presa la notizia riportata ancora – non sappiamo da quale fonte – da Lhuillier, secondo cui ancora una sala al piano terra mostrava una decorazione con temi mitologici<sup>100</sup>.

### 3. Il ciclo di Simon Vouet

La storia di Rinaldo e Armida [1-3] dipinta da Simon Vouet per Henri de Fourcy costituisce oggi una delle poche serie decorative realizzate dal pittore durante la sua lunga attività francese ancora sostanzialmente integra, e tuttavia le sue condizioni attuali ne fanno al tempo stesso anche un oggetto decontestualizzato e frammentario.

Il ciclo, che Piganiol de la Force vide ancora nel suo assetto originario, dovette lasciare il castello ben prima della sua distruzione ottocentesca e anche prima delle trasformazioni condotte dai Micault d'Harvelay. Una notizia d'asta scoperta da Barbara

---

<sup>99</sup> ADSM, 14Fi4238, *Plan d'Intendance*, Chessy, 1<sup>er</sup> mars 1784.

<sup>100</sup> Lhuillier 1884.

Brejon de Lavergnée, ripresa da Sylvain Kerspern e sostanzialmente accettata da Thuillier nel fondamentale catalogo del 1990<sup>101</sup>, mostrerebbe l'intera decorazione vouettiana, completa delle sue *boiseries*, in vendita a Parigi il 12 marzo del 1767:

« d'une pièce décorée de menuiserie et des tableaux représentant l'Histoire d'Armide par le Vouet. Le plafond est du même maître et pourroit être remplacé, ainsi que les tableaux, dans un salon de 24 ou 25 pieds de long sur 15 de haut. On pourroit même avec de l'intelligence en décorer plusieurs pièces, attendu que le lambris d'appui est encore composé d'une infinité de tableaux représentant de Batailles, Marines, Paysages et autres»<sup>102</sup>

Non vi sono obiezioni a ritenere che il documento si riferisse proprio al nostro ciclo e anche la data concorrerebbe a confermarlo: proprio in quel frangente Maxime de Puységur faceva bancarotta e nel 1768 il feudo veniva venduto. Alcune carte contenenti stime del valore del feudo e delle sue rendite, conservate presso gli ADSM, appartengono allo stesso periodo<sup>103</sup>: i dipinti potrebbero essere stati venduti tanto nel quadro di un tentativo di ristrutturazione interrotto dai sopraggiungenti problemi finanziari, quanto in una fase di svendita degli arredi per far fronte all'urgente bisogno di denaro liquido.

Una data così precoce per l'allontanamento dei dipinti da Chessy, unita all'assenza di chiari riferimenti negli scarni inventari *post-mortem* dei de Fourcy, ci priva di un qualsiasi appiglio documentario riguardo l'originaria disposizione del ciclo, al punto da non essere nemmeno sicuri di quale delle due ali ospitasse la galleria. I dipinti, da parte loro, non ci aiutano e anzi contribuiscono a ingarbugliare la matassa: non uno fra di essi offre misure identiche all'altro e anche nel formato le differenze sono notevoli. È evidente che, nel corso della loro vicenda successiva all'uscita da Chessy, le tele hanno subito manomissioni e adattamenti, dei quali cercheremo per quanto possibile di tenere conto.

Il ciclo è oggi composto da quindici dipinti, non considerando i paesaggi e le figurine mitologiche che lo accompagnavano e che ancora in parte sussistono. Vi sono inoltre frammenti del soffitto, che però è da ritenere in gran parte perduto, a meno che qualche altro pezzo non riemerge da collezioni private. Le tele superstiti narrano diffusamente l'insieme della vicenda tassiana: alcune però sono di più complessa interpretazione mentre di altre addirittura non sono chiari i legami con la storia principale. Gli episodi strettamente tassiani raffigurati sono *Armida tenta di uccidere Rinaldo*, *Rinaldo rapito da Armida*, *Carlo e Ubaldo salpano con la barca della Fortuna*, *Carlo e Ubaldo alla fonte del riso*,

---

<sup>101</sup> Kerspern 1990, p. 274; Thuillier, in Vouet 1990, p. 117.

<sup>102</sup> Paris, BNF, V- 28255-28299, *Annonces, Affiches set Avis divers*, 12 mars 1767.

<sup>103</sup> ADSM, 1F177, *Mémoires, États de Consistance, pièces diverses concernant la Seigneurie de Chessy, etc.*, XVIII<sup>e</sup> siècle (1767?), 6 cc. non paginate.

*Rinaldo tra le braccia di Armida, Rinaldo si specchia nello scudo di diamante, Rinaldo abbandona Armida svenuta sul lido, Armida distrugge il suo palazzo, Rinaldo nella foresta incantata, Rinaldo impedisce il suicidio di Armida*: tutti sono riconducibili ad un passo preciso del poema, ma ad essi va aggiunto anche un dipinto con *Armida intenta a gettare un incantesimo su di una roccia* sul quale dovremo ragionare più attentamente. I dipinti d'interpretazione meno immediata raffigurano invece *Due ninfe davanti all'armatura di un guerriero*, una *Donna ignuda con un amorino per mano* (Venere e Cupido?), una *Donna ignuda, assisa, con un bimbo* e infine un *Uomo dall'aspetto maturo che porge un frutto*: questi due ultimi apparivano come tele distinte nel saggio di Demonts del 1913 mentre vengono considerate come un unico dipinto da Barbara Brejon de Lavergn es nel 1985<sup>104</sup>. Dalla decorazione del soffitto derivano con tutta probabilit  quattro tondi con raffigurazioni in forte scorcio di putti a cavallo di mostri volanti [22-25]: uno di essi cavalca una sfinge, un altro un avvoltoio, un terzo una sorta di rapace dalle lunghe orecchie, un quarto infine un volatile dai piedi palmati.

A questi dipinti sono forse da aggiungere altri, che sarebbero perduti ma di cui avremmo testimonianza grazie alle numerose redazioni ad arazzo che il ciclo ebbe nel corso degli anni Trenta. Tale possibilit  era senz'altro sostenuta gi  da Demonts, il quale per  in un caso certamente sbagliava, attribuendo al ciclo tassiano un arazzo che interpretava allora come *Armida piange con le ancelle la partenza di Rinaldo*<sup>105</sup>: si trattava infatti di un episodio relativo alla vicenda di Psiche (*Psiche piange l'abbandono da parte di Cupido*) che   stato recentemente ricondotto alla contemporanea serie di arazzi dedicata al celebre mito. Nessuno, dopo lo studioso francese ha preso in considerazione il possibile valore documentario di tali arazzi: avremo modo di occuparcene pi  avanti, ma sar  bene intanto cominciare dai dipinti superstiti.

La *Storia di Rinaldo e Armida*, nella versione che oggi possiamo vedere, si apre con la tela raffigurante *Armida tenta di uccidere Rinaldo addormentato* [10]. La bella maga, adirata con il cavaliere che ha liberato i suoi compagni prigionieri nel castello del Mar Morto,   in cerca di vendetta: per mezzo di un incantesimo fa addormentare il giovane sulle rive dell'Oronte e si avvicina a lui per ucciderlo ma, colpita dalla sua bellezza, ne rimane innamorata. La tela sembra essere stata ampliata di una manciata di centimetri sul lato sinistro – aumentando lo spazio concesso alla quinta arborea – e in misura assai minore anche sul bordo inferiore, come attesterebbe un'evidente linea di congiunzione.

---

<sup>104</sup> Demonts 1913, p. 59-78; B.Brejon de Lavergnée 1985, p. 287.

<sup>105</sup> In questo seguito da Fenaille 1923, p. 322.

Tenendo conto di tale modifica, vediamo come Simon Vouet abbia volutamente raffigurato Armida ben più a sinistra dell'asse centrale della scena, e lungo una linea obliqua che fa della maga il naturale prolungamento degli alberi ai quali lei stessa si appoggia con la mano sinistra. In questo modo però ella troneggia a tutta altezza e solo dietro di lei scopriamo Rinaldo immerso nell'incoscienza del sonno. La luce mette in risalto la schiena nuda della maga, sottolineata dalla curva marcata del bordo della camicia che lascia scoperta una delle spalle. Vouet non lesina i dettagli: indugia sul fluente panneggio delle vesti – tirato indietro quello della gonna, a suggerire un sopraggiungere bruscamente interrotto – il filo di perle che arricchisce l'acconciatura, e quello che orna il polso destro. Il volto della donna è volutamente lasciato in ombra, così che non ne percepiamo l'espressione: l'innamoramento è raffigurato dal piccolo cupido che si appresta a scagliare il dardo, e dal gesto trattenuto della mano che stringe il pugnale. È su quest'oggetto che d'altronde si sofferma l'attenzione del pittore: è qui che non a caso s'incrociano gli assi maggiori del dipinto, mentre la lama segue da presso e con la medesima inclinazione la diagonale.

Sotto la mano omicida poi ancora una pausa, una sorta di parentesi aperta per mostrare il bel volto di Rinaldo, anch'esso fulcro della narrazione tassiana e della scena dipinta<sup>106</sup>: il giovane guerriero giace ignaro di ciò che gli accade e pure nel sonno appare così bello da incantare la maga. L'antefatto al momento raffigurato è evocato in secondo piano dalla sirena che, emersa dalle acque fino all'inguine, come nel testo tassiano, col suo canto ha provocato il sonno di Rinaldo. È qui tuttavia che un dettaglio denuncia l'uso della traduzione francese di Jean Baudoin il quale, descrivendo l'apparizione della sirena, non aveva esitato ad aggiungere un particolare sconosciuto al Tasso: «*D'une main elle tient une glace, où elle se mire, et de l'autre elle peigne ses belles tresses dorées*»<sup>107</sup> esattamente come la sirena dipinta da Vouet mostra di fare.

La storia prosegue con il *Rapimento* del cavaliere [11]: avvolto il giovane in magiche catene di fiori, Armida lo trasporta sul suo carro, per condurlo alle Isole Fortunate. Simon Vouet ancora una volta gioca su linee oblique: gli alberi in alto a sinistra e la fiancata del carro a destra ma più in basso, con il caratteristico andamento curvo e la protome femminile, creano una sorta di parentesi sghemba che accoglie la scena. Di nuovo Armida è sulla sinistra, colta nell'atto di sostenere il pesante corpo di Rinaldo abbandonato al sonno: lo tiene per il dorso mentre un'ancella l'aiuta sostenendo le gambe del guerriero e

---

<sup>106</sup> Gerusalemme Liberata, XVI, 66.

<sup>107</sup> Tasso-Baudoin 1626, p. 598.

anche il Cupido, abbandonate le proprie armi, dà una mano, seminascolato dalle stoffe pesanti. Vouet ha voluto ben giocare nel contrasto tra l'evidente sforzo della maga, ritratta con la curva delle spalle e del collo tesa, la gamba destra puntata a terra, le braccia chiuse ad abbracciare l'amato, e il patetico abbandono di lui che lascia cadere senza forza alcuna il braccio destro, che rilascia all'indietro il capo poggiandosi soavemente sul seno di lei, scoprendo ancora una volta il volto bellissimo e sereno, che la fanciulla non cessa di rimirare: in un ciclo dove gli interventi della bottega sono frequenti ed evidenti, questo dipinto e in particolare il volto di Rinaldo recano sicura la marca del maestro.

Simon Vouet ha evidentemente voluto indugiare nella raffigurazione del bellissimo volto del cavaliere, per il quale possediamo ben due studi – uno allo stato di abbozzo, l'altro assai rifinito – su di un medesimo foglio oggi al Louvre<sup>108</sup>, che mostra la cura applicata dal maestro nella formulazione di tale dettaglio. Anche per Armida il Louvre possiede uno studio<sup>109</sup>, tuttavia assai meno sviluppato, il quale ci dà la misura del procedere del pittore per gradi di raffinamento dell'idea di partenza. Ma torniamo al dipinto.

Il corpo di Rinaldo discende lungo un'asse obliquo verso destra, e tale linea è proseguita e sottolineata dall'ampio sbuffo della bianca manica di Armida, gonfiata dal movimento. A questo forte segno discendente si oppongono gli elementi verticali costituiti dalle figure di Armida e dell'ancella, volte in senso contrapposto. L'ancella, con le sue carni chiare crea uno squarcio luminoso al centro della scena. Quel che ne risulta è un gruppo dalla struttura doppiamente chiastica e dinamica attorno a cui tutto ruota: il modello, come ha ben dimostrato Lee, è il raffaellesco *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Roma, Galleria Borghese)<sup>110</sup> più concentrato però e insieme più sbilanciato..

Ad un tale effetto, al tempo stesso dinamico e serrato contribuisce infatti anche un quarto elemento, che non è un personaggio ma che quasi lo diventa nell'economia compositiva messa in atto da Vouet. Si tratta del grande *girasole* che appare al centro stesso della scena: apparentemente esso farebbe parte delle catene di fiori che avvinghiano il cavaliere, ma rispetto a queste è del tutto fuori proporzione, e a ben guardare in realtà non ne fa affatto parte. Il suo lunghissimo stelo è tenuto dall'ancella con la stessa mano con cui sostiene Rinaldo. Nessun girasole compare nel testo tassiano: non in quello italiano né nelle traduzioni in francese e tantomeno nelle sue riscritture. La sua inserzione è opera di Vouet stesso e non può essere casuale dato il luogo eminente in cui è stato collocato: il

---

<sup>108</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 28144, cfr. Brejon de Lavergnée 1987, 54-55 cat. 16.

<sup>109</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 28136, Brejon de Lavergnée 1987, p. 55 cat. 17

<sup>110</sup> Lee 1991, p. 124.



gambo sale infatti lungo l'asse mediano verticale e, compiendo una curva adeguata, posa il fiore esattamente sull'asse orizzontale. Data la grandezza e la collocazione laterale rispetto al gruppo dei personaggi, inoltre, il fiore si affianca armonicamente alle teste di Armida e dell'ancella, quasi assumendo il ruolo di un vero e proprio *quarto personaggio*. Il girasole è fiore senza dubbio particolare, non fosse altro per la provenienza esotica e per l'arrivo relativamente recente in Europa: esso tuttavia era stato ben presto assimilato all'*elitropio*, di cui fin dall'epoca Classica si sottolineava la caratteristica di seguire il sole nel suo corso giornaliero. L'ingresso del girasole in ambito culturale – e quindi in quello artistico – avvenne per via privilegiata attraverso la cultura emblematica, che nel XVII secolo sviluppò un'ampia casistica floreale, e in un tale contesto gli fu attribuito un significato positivo di amore fedele e costante, tanto in senso religioso quanto profano, essendo il significato adattabile ad entrambi i contesti<sup>111</sup>. Ci domandiamo dunque come mai un simbolo positivo come il girasole compaia in una scena che, normalmente, segna l'inizio del *traviamento* di Rinaldo e dei suoi amori peccaminosi con Armida. Si tratta di un'allusione evidentemente voluta ma che andrà spiegata alla luce del contesto dell'intero ciclo: dovremo dunque rimandare a più tardi un tentativo di spiegazione.

Gli episodi successivi spostano l'attenzione sui compagni di Rinaldo, Carlo e Ubaldo, inviati da Goffredo di Buglione a cercare il giovane cavaliere, la cui presenza è essenziale alla conquista di Gerusalemme. Ben due dipinti li vedono come unici protagonisti: nel primo essi salgono a bordo della barca della Fortuna, chiamata a traghettarli al di là del limite proibito delle Colonne d'Ercole, mentre nel secondo affrontano vittoriosamente l'insidia delle ninfe e della Fontana del Riso.

Il dipinto che mostra Carlo e Ubaldo alla Fontana del Riso [14] ha interessato i commentatori già a partire dagli studi di Lee, che vi ravvisava lo spunto tratto dall'iconografia del mito di Diana e Atteone: in particolare la figura della ninfa in piedi, col gesto del braccio destro levato ad interpellare i due cavalieri ricorda quello adottato per Diana – sebbene con piglio opposto, imperioso e non certo d'invito – tanto nel dipinto di Annibale Carracci (Buxelles, Musée Royaux) quanto, soprattutto, nelle illustrazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio, come quella pubblicata a Parigi nel 1619<sup>112</sup>.

Esiste uno studio per questa ninfa anch'esso nelle collezioni del Louvre<sup>113</sup>, ove ad un busto assai curato corrisponde una testa più grossolanamente abbozzata e in una posizione di tre quarti che verrà modificata nella tela. D'altronde anche in questo caso Vouet dovette

---

<sup>111</sup> S. Moedersheim, *The emblem and architecture*, in *Emblem Scholarship*, 2005, p. 171

<sup>112</sup> Lee 1991, p. 133.

<sup>113</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 14729, Brejon de Lavergnée 1987, p. 55 cat. 18.

ben riflettere sulla messa in immagine di un episodio non frequente nella grafica illustrativa e raro in pittura: Bernardo Castello ne aveva tratto l'illustrazione del canto XV per l'edizione genovese Pavoni 1617, ma tale scelta non sembra aver avuto grande risonanza nelle edizioni contemporanee. Da parte sua Simon Vouet riuscì a darne un'immagine di grande qualità strutturale ed esecutiva oltre che di notevole varietà iconografica.

Il dipinto presenta due riseghe agli angoli superiori che porterebbero ad ipotizzare un perimetro mistilineo e forse cruciforme come quello che osserviamo ancora in *Rinaldo e Armida nel giardino incantato*, anche se il taglio appare meno pronunciato. È impossibile tuttavia stabilire l'intervento di eventuali mutilazioni o cambiamenti nel telaio senza un'analisi diretta del quadro, per cui dovremo limitarci per ora semplicemente a ricordare tale dettaglio.

Ancora una volta è sugli assi obliqui che si costruisce la composizione, così che la sottile ma rigida linea della bacchetta magica tenuta da uno dei due cavalieri continua nel bordo del mantello e si ricongiunge ad angolo acutissimo con quella della schiena e della gamba destra: al tempo stesso però incrocia in alto, a due terzi dell'altezza e proprio lungo l'asse verticale mediano, l'obliqua contrapposta su cui si dispongono il tronco dell'albero e, assai più in basso, il braccio della ninfa in secondo piano. Il movimento di tali direttrici dall'alto verso il basso è anche un movimento dal fondo verso il proscenio, così che attraverso di esse si crea lo spazio del dipinto, ritmato dallo scandire progressivo delle linee verticali su cui si disegnano a sinistra la quinta arborea, e a destra l'erma di Pan e la roccia che chiude la nicchia della fontana.

Meticolosa è la messa in scena dell'episodio, con una sontuosa scenografia di verde e rocce dove – quasi preannuncio del palazzo di Armida – l'opera scolpita tende a confondersi con gli elementi naturali, facendosi tramite di puntuali risonanze con il testo tassiano. Questo, né nella versione italiana né in quella di Baudoin, concedeva dettagli troppo costrittivi, ma è proprio in tale vuoto d'indicazioni testuali che entra in gioco l'inventiva dell'autore, il quale fa sgorgare la fonte da una statua di Cupido su delfino e vi accosta l'erma di Pan, richiamando così incontestabilmente la dimensione naturale e libera dell'amore esplicitamente enunciata dal discorso della ninfa<sup>114</sup>, mentre ancora più in là si spinge con l'elaborazione della tavola imbandita, sontuoso tavolino dai piedi leonini, sulla cui candida tovaglia troviamo frutti e vivande, tra cui troneggiano lussuosi oggetti come la brocca istoriata e – soprattutto – il vassoio da portata in forma di pavone, con tanto di

---

<sup>114</sup> Tasso-Baudoin, p. 634.

policrome piume a simulare la coda: questa, eretta appena a destra dell'asse mediano, attrae inevitabilmente lo sguardo dello spettatore, proponendosi come fulcro nascosto della scena.

A fondo del testo letterario va il pittore anche riguardo all'azione dei personaggi, mostrando i due cavalieri in piena reazione nei confronti delle ninfe – l'uno solleva la bacchetta magica, quasi a scongiurare l'incantesimo, l'altro si protegge con lo scudo di diamante – laddove essi dovrebbero limitarsi ad allontanarsi lasciando le tentatrici alla propria disillusione. Ma anche in questo caso è il senso profondo dell'episodio che prende forma: è la *psicomachia* tra sentimento e ragione che i cavalieri vivono fin dall'approssimarsi alla fonte – «Certes, disent-ils entre eux, c'est maintenant que nous devons mettre un frein à nos desirs, et nous montrer advisez»<sup>115</sup> – che viene mostrata qui in forma quasi d'azione scenica:

«Mais les chevaliers font la sourde oreille à tout cela, de sorte qu'encore que ce perfides caresses, ces œillades charmantes, et ces doux langages chatouillent leurs *sentiments*, si est-ce qu'ils ne penetrent point plus avant. Car a mesme temps que pour les surprendre ceste douceur gagne le dedans, *la raison* ne manque pas a s'y opposer avecque *ses armes*, et en retranche la volonté devant qu'elle y prenne racine, si bien que l'un des deux y demeure veincu et l'autre s'en va sans prendre congé»<sup>116</sup>

Da un punto di vista tematico, e non solo narrativo, il dipinto vuole insomma costituire la necessaria premessa a quello dedicato alla raffigurazione degli amori di *Rinaldo e Armida nel giardino incantato* [12]. Questo presenta un caratteristico profilo cruciforme, che lo distingue dagli altri e ne dichiara la centralità nell'economia distributiva del ciclo. Il punto di vista della narrazione appare d'improvviso del tutto ribaltato: Carlo e Ubaldo, protagonisti delle due tele precedenti, non appaiono che sullo sfondo, nascosti dal muro di cinta del giardino e in dimensioni assai ridotte, mentre i nuovi protagonisti occupano buona parte del primo piano. Tale scelta poteva essere eloquente nel contesto del ciclo originario, ma doveva risultare difficoltosa nella redazione ad arazzo: così in molti esemplari assistiamo ad un radicale cambiamento d'iconografia, per cui i due cavalieri appaiono anch'essi in primo piano, nascosti tra le quinte arboree che chiudono la scena a sinistra, con un conseguente sviluppo dell'arazzo in larghezza che a volte raggiunge dimensioni notevoli.

Il dipinto al contrario rimane tutto concentrato sulla coppia dei protagonisti, che giacciono in primo piano: Rinaldo, semisdraiato su di un fianco tiene lo specchio di

---

<sup>115</sup> Tasso-Baudoin, p. 632.

<sup>116</sup> Tasso-Baudoin, pp. 635-636.

Armida, intenta alla propria toilette, mentre tre amorini li attorniano, recando serti fioriti e gioielli con i quali la maga si adorerà. L'intimità della scena è garantita dall'alcova che le quinte arboree stesse disegnano attorno ai due amanti: da queste scende anche un pesante tendaggio a mo' di sontuoso baldacchino, ma è al tempo stesso negata dall'apertura verso lo spettatore, di cui i cavalieri sullo sfondo sono eco e specchio. La soluzione adottata da Vouet è funzionale anche all'apertura del dipinto sul giardino e sul palazzo retrostanti. La dimora di Armida assume dapprima le forme di una sontuosa loggia su colonne mentre, più indietro, lo spazio è dominato di una grande arcata sormontata da un'alta edicola timpanata che non può non ricordare la facciata della chiesa parigina di Saint-Gervais et Saint-Protais [13], terminata nel 1621 su progetto di Salomon de Brosse e Clément II Métezeau e subito ripresa da François Mansart nella facciata della chiesa dei Feuillants, progettata nel 1623. L'inserimento di una tale architettura potrebbe derivare semplicemente dalla volontà del pittore d'introdurre un riferimento all'attualità artistica parigina, trasformando nel palazzo di Armida quella che era considerata al momento una delle grandi novità architettoniche della città. Ma va ricordato anche che Saint-Gervais era la parrocchia dei De Fourcy e che il loro *hôtel particulier* era a pochi passi dalla chiesa: la scelta di Vouet potrebbe costituire dunque anche un esplicito riferimento alla committenza.

Colti nel reciproco incantesimo, Rinaldo e Armida ci appaiono con puntuale aderenza al testo tassiano, nonostante l'inevitabile diluizione a cui l'intensità del testo italiano era sottomessa dalla traduzione di Baudoin. Armida è colta in tutta la sua bellezza: le spalle scoperte, la ricca acconciatura a coronare un volto dai tratti rilassati nel piacere di stringere a sé il proprio amato, che a sua volta si perde negli occhi di lei<sup>117</sup>.

Simon Vouet si è evidentemente concentrato sulla figura della maga, per la quale esiste uno studio, tra i fogli conservati al Louvre<sup>118</sup> dove la resa del busto e la sua non facile postura, che vuole il braccio destro portato avanti a cingere l'amato, sono elaborate direttamente sul nudo. Ritroviamo il medesimo gesto nell'illustrazione del mito di Venere e Adone nelle *Metamorphoses* di Ovidio edite a Lione nel 1559 e in seguito variamente ristampate: immagine che d'altronde già R.W. Lee identificava come modello per quella linea illustrativa che, partendo dall'invenzione di Bernardo Castello per l'edizione tassiana del 1590, percorre buona parte del XVII secolo, passando attraverso la fondamentale mediazione carraccesca<sup>119</sup>. Simon Vouet poteva naturalmente conoscere tanto la versione di Annibale Carracci quanto soprattutto quella di Domenichino, oggi al Louvre, alla quale

---

<sup>117</sup> Tasso-Baudoin, p. 661.

<sup>118</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 28137, Brejon de Lavergnée 1987, p. 56 cat. 19.

<sup>119</sup> Lee 1991, pp. 139-146.

il nostro dipinto senz'altro più si avvicina per la luminosa apertura del paesaggio retrostante, per la coppia dei protagonisti e il suo fondale architettonico: tuttavia il gesto conferito ad Armida mostra certamente che il pittore sapeva anche attingere alle fonti stesse della recente iconografia.

Dove invece Simon Vouet senz'altro ricorre al modello offerto dalla contemporanea grafica illustrativa è nei due episodi successivi, che narrano il ravvedimento di Rinaldo e l'abbandono di Armida. Le varianti che egli apporta alle sue fonti sono tuttavia importanti ed eloquenti.

Con il primo dipinto Vouet opera intanto un nuovo ribaltamento di prospettiva visiva, e non solo. Il momento in cui *Rinaldo si specchia nello scudo di diamante* [1] è visto dal lato del giardino che occupava lo sfondo nella tela precedente – con gli alberi e il pesante drappo dell'*alcova* ora sulla sinistra anziché a destra – e dunque dal punto di vista dei cavalieri giunti a soccorrere il giovane eroe. L'immagine è evidentemente ripresa dalle illustrazioni di Antonio Tempesta, sia quella per l'edizione romana Ruffinelli 1606 sia, soprattutto, quella della cosiddetta seconda serie – o *Serie Barberini* – databile intorno al 1623 e dunque al periodo in cui il pittore francese era a Roma: come vedremo, il medesimo foglio, il cui soggetto principale era la partenza di Rinaldo, sarà tenuto presente anche per il dipinto successivo. Il momento del ravvedimento dell'eroe era stato inserito dall'artista fiorentino nell'angolo superiore sinistro, secondo quella struttura a episodi multipli che caratterizza le sue due serie tassiane più tarde.

E tuttavia è questo dettaglio che Simon Vouet sembra riprendere, rielaborandolo. Lo scudo è mostrato dal cavaliere in secondo piano, mentre il compagno leva in alto la bacchetta magica datagli dal mago di Ascalona. Rinaldo, a terra, seduto contro il tronco dell'albero, leva le braccia in un moto che è di difesa, di stupore e di disinganno al tempo stesso. Le raccolte del Louvre possiedono un foglio con un duplice studio delle gambe e delle braccia del personaggio<sup>120</sup> a testimoniare del lavoro dedicato dal maestro a questa serie dipinta. Quella che in Tempesta era una scena di dettaglio diviene qui soggetto stesso della tela, giocato su di un crescendo curvo che dal corpo recumbente di Rinaldo sale attraverso lo scudo-specchio fino alla bacchetta magica levata in alto, come gesto imperioso di *dis-incanto*, spiccando sul cielo luminoso, in netto contrasto con le scure quinte arboree davanti alle quali giace ancora il giovane cavaliere.

La medesima incisione di Antonio Tempesta, dicevamo, ha fornito il modello per la tela seguente, che raffigura la *Partenza di Rinaldo* [15]: il cavaliere è già a bordo della

---

<sup>120</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 28276, Brejon de Lavergnée 1987, p. 56 cat. 20.

barca della Fortuna assieme ai suoi compagni, mentre Armida, svenuta, giace sul lido. La barca si stacca dalla riva per riprendere la navigazione, sotto la guida energica della Fortuna che fa forza sul timone, mentre la vela non è ancora stata sciolta. Uno dei disegni del Louvre conserva lo studio per questa figura femminile<sup>121</sup>, sinuosa eppure energica, che rivolge il fianco al riguardante mostrando il braccio sinistro curvo e teso nell'azione, quasi un controcanto a quello con cui, poco prima, Armida abbracciava il suo amato. Non sembrano invece sussistere altri studi per questo episodio che, ad ogni modo, era centrale nello sviluppo della storia. Un disegno oggi all'Hermitage di Sanpietroburgo<sup>122</sup> presenta un giovane con elmetto in atteggiamento simile, ma non sovrapponibile, a quello di Rinaldo: esso viene però datato ad un'epoca assai più tarda rispetto ai dipinti di Chessy, sebbene non si sia riusciti ad accostarlo ad alcuna opera pittorica. È vero però che il Rinaldo che appare nel nostro dipinto è figura quantomeno goffa, avvolto com'è dal pesante mantello, col braccio sinistro pesantemente lasciato cadere lungo il fianco, e un volto appesantito, lontano da quello delicatissimo di altre tele che abbiamo già visto, come quella del *Rapimento*. Non è improbabile che la mano dell'atelier sia da ravvisare in questo dipinto. Tuttavia quel che ci interessa qui rilevare è il rapporto con il modello italiano, rispetto al quale le varianti introdotte ci sono di buon viatico per poter apprezzare la risemantizzazione dell'episodio operata a Chessy.

Vouet propone un'immagine assai prossima a quella del *Tempesta*: la barca sottoriva, la figura della Fortuna seminuda che fa forza sul remo-timone, Rinaldo in piedi che si rivolge con gesto eloquente del braccio destro verso Armida svenuta sul lido: costei appare non solo nella tipica postura giacente di ascendenza classica ma anche seminuda, come non ci era stato dato di vederla nelle tele precedenti, finanche in quella raffigurante l'idillio nel Giardino, che più di tutte poteva offrire spunto per notazioni erotiche. Anche i compagni che affiancano Rinaldo sono ritratti in atteggiamenti prossimi a quelli inventati dal *Tempesta*: Ubaldo, con lo scudo a tracolla, si volge a guardare, mentre Carlo rivolge anch'egli un segno nella direzione della maga. Antonio *Tempesta* aveva fatto abbondante uso di dettagli *manieristi* – nel senso warburghiano del termine – come mantelli e chiome al vento, come soprattutto i gesti di Rinaldo e del compagno, intenti in un retorico dialogo sulla necessità dell'abbandono e della partenza e in questo interpreti del dissidio interiore che il Tasso attribuisce al giovane cavaliere al momento della dipartita, costretto dal senso del dovere là dove l'amore lo tratterrebbe.

---

<sup>121</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 14726, Brejon de Lavergnée 1987, p. 57 cat. 21.

<sup>122</sup> Hermitage, OR 6401.

È a questo punto però che Vouet abbandona la lettura proposta dall'italiano: il dipinto francese ci appare più concentrato, scevro di orpelli. La montagna è incumbente sui protagonisti, occupando tutto l'orizzonte: solo in lontananza si percepisce il mare aperto. La Fortuna forza sul remo per staccarsi da terra mentre la vela comincia solamente a ricevere un soffio di vento. Soprattutto però è il gesto compiuto dai cavalieri a bordo che ci porta su di un piano diverso: non più retorico dialogo tra loro, è tutto rivolto alla maga svenuta, verso la quale i due sembrano rivolgere quasi un gesto di benedizione: in questo senso Vouet interpreta e riscrive il testo, ponendo l'accento su di un sentimento di *pietas* che sembrerebbe voler sintetizzare l'intimo contrasto che si agita nel cuore di Rinaldo.

L'atmosfera cambia del tutto con il dipinto seguente, una tela di formato verticale dove Armida è unica protagonista, colta mentre distrugge il proprio palazzo [16]: la bacchetta magica rivolta a terra, il volto dall'espressione patetica, occupa tutta la scena e quasi tutta l'ampiezza del dipinto. Le rovine ai suoi piedi e soprattutto il mostruoso demone in volo dietro di lei narrano però l'avvenimento: la maga sta evocando i demoni, che distruggano ciò che essi stessi avevano costruito. Il tema della distruzione della dimora di Armida è raro nei cicli narrativi e del tutto assente nella pittura da cavalletto: lo troviamo nel ciclo tassiano dipinto da Guercino a Cento oppure in quello della Villa Medicea di Careggi presso Firenze, entrambi precedenti al ciclo di Chessy<sup>123</sup>. Un secolo più tardi ne darà una versione monumentale e roboante Charles-Antoine Coypel, nel grande modello per la serie di arazzi *Fragments d'Opéra* oggi al Musée des Beaux-Arts di Nancy. Simon Vouet fu però probabilmente il primo a soffermarsi sull'immagine di Armida, sconvolta e furibonda per l'affronto subito da Rinaldo.

Molti commentatori, a cominciare da Demonts, hanno avuto modo di evocare il teatro e in particolare l'opera in musica, a proposito del ciclo di Chessy e lo hanno fatto spesso in senso negativo: vedendo cioè un eccesso di *finzione* e *affettazione* nell'interpretazione vouettiana del dramma tassiano<sup>124</sup>. Dovremmo piuttosto ribaltare tale giudizio. Un afflato di teatralità è evidente in determinate tele, e quella della *Distruzione del palazzo* è certo una di esse: Armida, nel contrapposto che le inarca la schiena facendone quasi una figura serpentinata, nella bacchetta tenuta appena tra le dita, nel volto bellissimo dallo sguardo rivolto verso l'alto quasi in visione estatica, sembra certo intonare un'aria dolente e accorata, piuttosto che pronunciare scongiuri e maledizioni. Evoca i demoni come lo si farebbe su di un palcoscenico: ma, lungi dall'essere un facile

---

<sup>123</sup> Fumagalli, in *L'Arme e gli amori* 2001, pp. 228-233, fig. 6.

<sup>124</sup> Fallay d'Este, 1997, pp. 129-143.

*escamotage*, la scelta di Vouet va nel senso di una pausa lirica, movimentata e tuttavia funzionale. È la bellezza di Armida ad essere messa in risalto: anche qui ella appare discinta, come sul lido, come la ritroveremo anche nell'ultimo dipinto. Mentre assistiamo alla magia nera evocatrice di demoni, non possiamo però non contemplare anche la magia del fascino femminile, l'unica alla quale Rinaldo – e lo spettatore medesimo – non potrà davvero sfuggire.

Si tratta ancora di magia nel dipinto che raffigura *Rinaldo nella foresta incantata*, la prova cioè che il cavaliere, ormai rientrato nei ranghi dell'armata cristiana, dovrà affrontare per liberare la Selva di Saron dai demoni e permettere la costruzione di nuove macchine da guerra. Per gli eroi del Tasso i demoni sono innanzitutto fantasmi personali, cedimenti dell'anima, e già Tancredi aveva dovuto affacciarsi ad una tale soglia, restandone sconfitto. Rinaldo, come sappiamo, non cederà al fantasma di Armida che gli appare circondata da donzelle musicanti invitandolo a tornare ai piaceri di un tempo: risolutamente colpirà con la spada il mirto, l'albero dell'amore che troneggia al centro della selva, smascherando i mostri che si celano dietro l'apparenza e sconfiggendoli. Un episodio di tale onirica intensità, e di così flagrante significato morale tentò più volte pittori e illustratori. Antonio Tempesta ne fece occasione per una corale raffigurazione di ninfe al limitare del bosco, immagine statica e scenografica, che però non potrà non influenzare assai più tardi anche Giambattista Piazzetta<sup>125</sup>. Più movimentata la scelta di Domenico Mona, in quella splendida serie di disegni risalenti già al 1580-1581 sfortunatamente rimasti inediti<sup>126</sup> e quella di Berardo Castello, che fissarono il momento in cui Armida abbraccia il mirto nell'estremo tentativo di fermare Rinaldo deciso a reciderlo. Assai più tardi Fragonard ne darà una versione invece teatrale e polifonica, mostrando il cavaliere alle prese con i demoni scatenati dal suo attacco al magico albero.

Simon Vouet, da parte sua, sceglie di seguire anch'egli la via tracciata da Mona e Castello, raffigurando il momento in cui Armida si erge a difesa del mirto e crea un'immagine tutta costruita questa volta su dinamiche linee curve, che danno quasi l'impressione di oscillare reagendo tra di loro. Il tronco dell'albero s'inarca quasi a voler sfuggire l'assalto del cavaliere, e con il contrapposto delinearci delle rocce crea quasi una mandorla a racchiudere la figura discinta di Armida. Rinaldo, da parte sua, è tutto

---

<sup>125</sup> In maniera ambigua ed insolita: quando Giambattista Piazzetta illustra il canto XVIII sceglie l'episodio dell'incontro tra Rinaldo e il Buglione, tralasciando l'avventura nella foresta incantata. Ma se guardiamo all'illustrazione del canto XIII, che vorrebbe raffigurare la parallela ma fallimentare impresa di Tancredi, non possiamo non riconoscere nell'idillica scena del cavaliere al cospetto di splendide ninfe l'episodio di Rinaldo, piuttosto che quello cupo e melanconico vissuto dal cavaliere normanno.

<sup>126</sup> Fabretti, in *Torquato Tasso* 1985, pp. 91-96, cat. 1.



rinchiuso nel bozzolo difensivo disegnato dalla linea dello scudo, avanzato a difesa, e quella della spada, levata all'indietro, pronta a colpire, come fosse tra due parentesi, sorta d'armatura supplementare che lo protegga da qualsivoglia malia. Vouet aveva studiato attentamente la postura e la gestualità dei protagonisti, come rivela un foglio oggi al Musée des Beaux-Arts di Besançon<sup>127</sup> che mostra la ricerca effettuata attorno alle gambe di Armida e al braccio armato di spada di Rinaldo. Delle modifiche avvennero a proposito di quest'ultimo al momento della trasposizione su tela, che fu evidentemente affidata ad un collaboratore, come mostra la figura di Rinaldo, decisamente goffa e contratta, così come l'Armida dai tratti più sommari: l'evoluzione avvenne però nel segno di quest'accentuazione del contrasto di linee curve, che rafforzava il senso dell'episodio.

Nessuna traccia ci è giunta di un'eventuale raffigurazione della battaglia campale sotto le mura di Gerusalemme, che vide Armida a bordo del suo carro da guerra tentare, senza troppa convinzione in verità, di vendicarsi dell'affronto subito da Rinaldo: un episodio certo più raro, che però ad esempio abbiamo visto tra i fogli di Laurent de La Hyre. Non possiamo sapere se una tale scena fosse prevista e sia andata perduta, o se più semplicemente il ciclo passasse direttamente all'epilogo: nessuna traccia grafica ne rimane e non conosciamo eventuali arazzi che la raffigurino.

L'epilogo fu giudicato però momento importante del ciclo, come possiamo constatare dalla qualità del dipinto, certamente di mano del maestro, il quale non esitò anche in questo caso a riscrivere l'episodio, con varianti e dettagli minimali e tuttavia eloquenti [17].

La scena ha luogo all'ombra di alberi annosi, che dominano la parte superiore del dipinto chiudendo l'orizzonte – lo sguardo si allarga solo a sinistra, dove pascola uno dei palafreni: Armida, discinta, l'elmo caduto a terra, la veste aperta a scoprire i seni, ha scelto la freccia più appuntita dalla faretra che giace a terra, e la rivolge contro se stessa. Rinaldo, sorto d'improvviso alle sue spalle, le trattiene il braccio, mentre con la mano sinistra la stringe a sé. La figura del cavaliere alle spalle della maga è imponente, la falda dell'elmo piumato che quasi ne nasconde lo sguardo e l'ampia manica della spalla accentuano quest'impressione, il suo abbraccio è forte e sicuro: Armida vi si abbandona, e rilasciando indietro la testa si volge a guardare pateticamente l'amato. Sulla coppia volteggiano due amorini, recanti l'uno una corona d'alloro, l'altro un ramo di palma. Simon Vouet fa propria la tradizione già italiana di moltiplicare la presenza di amorini in tali scene, come

---

<sup>127</sup> Besançon, Musée des Beaux-Arts di Besançon, D 1795, cfr. Brejon de Lavergnée 1987, p. 57 cat. XIV.

abbiamo visto anche a proposito dell'episodio del giardino, ma in questo caso i fanciulletti alati sono chiaramente funzionali a veicolare il senso dell'immagine.

L'episodio si prestava – quanto quello del Giardino – ad una declinazione pittorica che ne sottolineasse il portato erotico, come è stato ben dimostrato dagli studi di Giovanni Careri<sup>128</sup>. Simon Vouet non si sottrae a tale eventualità e anzi la assume come tema fondamentale, seppure affrontato con estrema delicatezza. Rinaldo è alle spalle di Armida, ma in ginocchio, la sua mano stringe il seno di lei – nel poema, Rinaldo si affretta a coprirlo allorché la donna sviene – la maga, dal canto suo, lascia il proprio braccio sinistro scendere quasi a carezzare la gamba del guerriero. Non ci fosse la freccia, non ci fosse un contesto evidentemente guerriero dato dalla faretra in primo piano, la scena potrebbe raffigurare un amplesso di divinità o eroi della mitologia. Gli amorini, in alto, tengono segni trionfali e sponsali: il serto nuziale, la palma della vittoria. È la vittoria dell'amore sull'odio, dell'unione erotica sulla separazione: il concetto era evidentemente ben chiaro al pubblico, se assistiamo a delle consapevoli oscillazioni nelle differenti versioni ad arazzo della scena. Nella serie cosiddetta Barberini oggi a Flint (Ohio) troviamo un solo cupido: è quello sulla destra, visto fortemente di scorcio, che nel dipinto reca il serto nuziale, ma qui mostra la palma della vittoria. Al contrario, in un arazzo passato in vendita a Londra presso Sotheby's nel 1990<sup>129</sup>, ritroviamo entrambi gli amorini, ma con i ruoli invertiti, per cui il serto nuziale viene a trovarsi sulle teste dei protagonisti. Ma altri due amorini sono stati aggiunti: tengono in mano delle catene dorate e mentre uno sembra pronto ad imbrigliare il palafreno di Armida l'altro, seminascosto dietro la coppia di amanti, cinge costoro, a ribadire la loro unione.

#### **4. Gli altri dipinti**

Ci siamo limitati, fin qui, a prendere in considerazione i dipinti che permettevano di ricostruire la sequenza della storia narrata dal Tasso. Il ciclo comprende tuttavia anche altri dipinti: alcuni presentano un soggetto meno immediato, e restano dunque da collocare all'interno della compagine decorativa, altri invece sono perduti, ed è possibile ipotizzarne l'esistenza solo grazie alla loro versione ad arazzo. Quest'ultima questione è tuttavia spinosa, poiché pone il duplice problema della effettiva rispondenza del ciclo in versione tessile con il ciclo dipinto per Chessy e quello dell'eventualità che certi arazzi non avessero un corrispettivo pittorico, che cioè derivassero da cartoni elaborati *ad hoc*.

---

<sup>128</sup> Careri 2005, 143-176.

<sup>129</sup> Sotheby's, Londra, 30/XI/1990, lot. 18.

Sarà bene iniziare da un gruppo di dipinti e arazzi tutti incentrati sulla figura di Armida. Una tela verticale raffigura la maga intenta a pronunziare un sortilegio leggendo da un libro di magia. Del dipinto esiste la versione in arazzo, che possiamo vedere – ad esempio – nella serie Barberini [18]: Armida è in piedi, rivestita dell'abito giallo e azzurro che la caratterizza e coperta da un ricco mantello rosso damascato che ella indossa anche nella scena del rapimento; il braccio sinistro levato in alto, col destro tiene la bacchetta magica che rivolge ad un libro posato a terra e squadernato: da questo sembrano uscire fiamme e spire di fumo. La scena è normalmente interpretata come *Armida giura la vendetta su Rinaldo*, e sarebbe dunque da porre come seguito naturale del dipinto, anch'esso di formato verticale, che raffigura la distruzione del palazzo, sebbene in quest'ultima scena ella appaia già nelle vesti discinte che la caratterizzano negli episodi finali del ciclo.

Un secondo dipinto, sempre di taglio verticale, è così descritto da Demonts «Armide, vêtue d'une chemise blanche et d'une robe jaune, marche vers la gauche, le dos tourné vers le spectateur; elle passe au long d'un rocher sur lequel elle lève sa baguette magique»<sup>130</sup>. Di questa tela non abbiamo documentazione fotografica, né esiste una versione in arazzo. Le nostre possibilità di analisi sono dunque pressoché nulle e resta difficile stabilirne l'eventuale soggetto e il riferimento testuale. Sarà però interessante notare come, ancora una volta, Armida appaia qui nel suo ruolo di maga, intenta a compiere sortilegi.

Un terzo ed un quarto episodio, infine, non compaiono tra le tele del ciclo attuale, ma sarebbero testimoniati dagli arazzi corrispondenti.

Già Demonts ricordava un *Carro di Armida* che non ritrovava nei dipinti Guyot, ma di cui conosceva un arazzo allora nella collezione Lareinty-Tholozan al castello di Guermantes, nome che sarebbe ben presto diventato celebre grazie al capolavoro di Marcel Proust, che usciva in prima edizione proprio in quel nel medesimo 1913. Il castello ospitava in effetti un intero ciclo tassiano in cinque arazzi disposti ad ornare uno dei saloni: due foto dell'epoca [19] li documentano ancora *in loco*, ma non mostrano quello con il *Carro di Armida*. Di lì a poco, in seguito alla morte in battaglia del marchese de Lareinty, tutto l'arredo venne messo all'asta a Parigi, il 19 dicembre 1917, e il ciclo fu disperso, venduto sotto la definizione di *Storia di Achille*<sup>131</sup>. Nel 1923 però Fenaille poteva darne ancora una descrizione esauriente e sappiamo così che esso si componeva dei seguenti episodi: il *Rapimento di Rinaldo*, *Carlo e Ubaldo alla fontana del riso*, *Rinaldo e Armida*

---

<sup>130</sup> Demonts 1913, pp. 59-78.

<sup>131</sup> Paris, Drouot 17/XII/1917, p. 23, lot. 111-115.

*nel giardino incantato*, *Rinaldo impedisce il suicidio di Armida*, e infine un arazzo – da porre in penultima battuta – con *Armide quitte l'Île enchantée*, a proposito del quale Fenaille aggiungeva «on aperçoit à gauche, la croupe de chevaux et, à droite, Armide assise dans son char; les armes sont effacées»<sup>132</sup>. Tutti gli altri arazzi recavano in effetti all'interno del bordo superiore lo stemma congiunto di François Petit de Villeneuve e di Marie-Anne de Foucault, zii della marchesa di Guermantes<sup>133</sup>.

Alcuni degli arazzi Guermantes sono riapparsi sul mercato antiquario in anni anche recenti<sup>134</sup>, ma non il *Carro di Armida*, di cui però un esemplare dal soggetto simile apparve nel 1977 alla vendita Mentmore<sup>135</sup>. La scena, di formato quadrato, corrisponde perfettamente alla descrizione di Fenaille ed è la medesima che appare anche all'interno della serie Barberini [20], sebbene quest'ultima presenti un formato rettangolare più allungato: all'interno di una foresta, Armida avanza a bordo del cocchio, di cui si notano le protomi femminili alate che ritroviamo anche nella scena del Rapimento, e le code dei cavalli peraltro occultati dalla vegetazione. Armida tiene le briglie ed è pronta a sferzare i suoi destrieri, ma si volge a guardare qualcosa alla sua sinistra, che allo spettatore non è dato di vedere.

Difficile quindi, anche in questo caso, stabilire con esattezza quale episodio sia stato raffigurato soprattutto tenendo conto che, normalmente, l'abbandono delle Isole Fortunate veniva raffigurato con il carro di Armida in volo, come mostravano anche le incisioni del *Tempesta*. E tuttavia sembra azzardato anche sostenere che l'arazzo non mostri la scena completa. Nel passaggio dalla sfera pittorica a quella tessile potevano avvenire anche modifiche di una certa importanza, come l'aggiunta o la perdita di certi personaggi – mai però quelli principali – e poteva succedere anche che un singolo episodio venisse sdoppiato e reso su due pezzi differenti, come dimostrava lo stesso ciclo di Guermantes in cui tale soluzione era stata adottata per la scena della riconciliazione [19]. La perfetta analogia tra l'arazzo Mentmore e quello Barberini, nonostante le differenti dimensioni e la differente destinazione – il secondo era senz'altro un *entre-fenêtre* mentre il formato quadrato del primo corrisponde a quello di un altro arazzo della serie<sup>136</sup> – dimostrerebbe però che la scena in questione era completa così come ci appare.

---

<sup>132</sup> Fenaille 1923, p. 322.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>134</sup> Sotheby's London, 28/05/1998, lot. 15 (*Rinaldo e Armida nel giardino incantato*).

<sup>135</sup> Sotheby's London, 20/05/1977, lot. 801.

<sup>136</sup> Vendita Sotheby's, London 30/11/1990, lotto 18. L'arazzo raffigura la scena della riconciliazione tra Rinaldo e Armida e presenta dimensioni simili.

Ma al di là di ciò resta aperta la questione della reale corrispondenza di un tale soggetto a una delle tele un tempo a Chessy. Nessuna traccia del dipinto ci rimane, né un eventuale disegno. E tuttavia perché mai Simon Vouet avrebbe dovuto aggiungere un altro cartone a quelli già tratti dai numerosi dipinti? Perché si sarebbe costretto a lavorare su due piani differenti, quando sarebbe stato più naturale operare su due serie parallele, sebbene diverse e differenziate in base alla diversa destinazione? Torneremo su questo punto, ma sarà bene nel frattempo esaminare anche l'altro caso di eventuale dipinto perduto.

Un altro arazzo della serie Barberini mostra un personaggio a cavallo, inseguito da un amorino [21]. Maurice Fenaille<sup>137</sup> lo interpretava come *Rinaldo a cavallo*, e lo riteneva episodio aggiunto in sede di tessitura, estraneo dunque al ciclo dipinto originario. In realtà, il personaggio raffigurato è senz'altro Armida, come correttamente riportato dal catalogo del Flint Institute of Art, raffigurata in groppa al palafreno con cui cerca di sfuggire dal campo di battaglia (canto XX): è questa dunque la scena della fuga, a differenza – anche qui – di quanto annotava Fenaille indicando con questo nome l'episodio della foresta incantata. Il cupido alle spalle della maga, reca in mano due scudisci ed è colto nell'atto di sferzare il cavallo: si tratterebbe qui di una citazione, sebbene adattata, del testo tassiano stesso «Là dessus à demy furieuse, elle descend de son chariot, et monte à la haste sur un bon cheval, qu'elle pousse à toute bride, *emporatnt avec soi sa colère et son Amour, qui ne l'abandonnent jamais*»<sup>138</sup>, traduzione certo debole dell'originale « Mezza tra furiosa e sbigottita / scende, ed ascende un suo destriero in fretta; / vassene e fugge, e van seco pur anco / Sdegno ed Amor quasi due veltri al fianco»<sup>139</sup>: nell'arazzo Amore stesso sferzerebbe il cavallo della fuga. Se davvero siamo di fronte a una reinterpretazione del testo, potremmo ipotizzare che gli amorini fossero due nell'eventuale dipinto di Chessy, e che fossero stati ridotti ad uno solo esattamente come, nella medesima serie, avveniva per la scena della riconciliazione. Resta impossibile però, stando a quanto sappiamo oggi, stabilire se davvero questo arazzo derivasse da un dipinto perduto o se non sia un'aggiunta contestuale all'allestimento e al significato che si volle conferire a questa serie in particolare.

Ad ogni modo, quel che è possibile constatare è che tutti gli episodi fin qui elencati – siano essi dipinti esistenti o perduti, documentati o ipotetici – fanno riferimento in forma specifica alla figura di Armida e in particolar modo alla sua identità di maga: in ben tre dipinti ella appare con la bacchetta magica in mano, intenta a fare sortilegi, in un quarto la

---

<sup>137</sup> Fenaille 1923, p. 221

<sup>138</sup> Tasso-Baudoin 1626, p. 877.

<sup>139</sup> Tasso, XX, 107.

vediamo a bordo del suo carro, le cui protomi femminili alate non possono non ricordarci le figure classiche delle Arpie, e solo nell'ultimo episodio – tra l'altro di natura ipotetica – la vediamo a cavallo, ma anche qui nelle vesti di guerriera e nemica di Rinaldo. Il ruolo che Armida ricopre nell'economia tematica del ciclo orchestrato da Simon Vouet non ha paragoni nei cicli contemporanei, i quali d'altronde non sono poi così numerosi: all'altezza cronologica dei primissimi anni Trenta del Seicento il profluvio di decorazioni tassiane che avrebbe popolato le dimore nobiliari di mezza Europa fino alla fine dell'Antico Regime era ancora di là da venire. Nel momento in cui Vouet lasciava Roma, soltanto i due affreschi del Casino dell'Aurora Borghese (poi Pallavicini)<sup>140</sup> e quelli di Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti<sup>141</sup> – quattro episodi – erano visibili, oltre ovviamente al grande *Carro d'Armida* lasciato dal Guercino in Palazzo Costaguti<sup>142</sup>. In Francia, come abbiamo visto (parte III.2.2) non è escluso che esistessero già delle decorazioni sul medesimo soggetto, ma è difficile stabilirne tipologia ed estensione. In ogni caso, è improbabile che un ruolo così spiccatamente principale venisse concesso alla celebre maga: anche ammettendo che non tutti i soggetti elencati fin qui trovassero un corrispettivo pittorico, la loro sola presenza tra gli arazzi – cioè in un ambito di spiccata derivazione dal ciclo originario – testimonia di questa forte presenza.

Vedremo a breve come tutte questo possa costituire una indicazione importante per un tentativo di lettura del ciclo nella sua totalità. Ma per amor di completezza sarà bene perlomeno accennare alla questione costituita dai dipinti non ancora presi in considerazione e che non rientrano – almeno in apparenza – nell'ambito della stretta narrazione tassiana.

## 5. I dipinti *extra-tassiani*

Una delle tele rimontate oggi presso l'Hotel Guyot de Villeneuve mostra due ninfe assise presso una panoplia: le armi sono accatastate a terra, mentre le due fanciulle, abbracciandosi, fanno mostra di guardare qualcosa al di fuori del dipinto. Demonts per primo proponeva un legame con quanto leggiamo nel canto XV del poema, laddove il mago d'Ascalona ricostruisce le avventure vissute da Rinaldo dopo la fuga dal campo crociato. Per liberare i compagni prigionieri di Armida nel castello del Mar Morto, egli ha combattuto e vinto numerosi nemici, e decide d'impossessarsi delle armi di uno di loro, abbandonando le proprie che lo rendono immediatamente riconoscibile: Armida troverà le

---

<sup>140</sup> Laureati, in *Torquato Tasso* 1985, pp. 230-232.

<sup>141</sup> Cavazzini 1998; Cavazzini 2009.

<sup>142</sup> Trezzani, in *Torquato Tasso* 1985, pp. 272-273.

armi abbandonate e le esporrà a mo' di trofeo per ingannare i crociati, inducendoli a credere alla morte del cavaliere. Demonts vedeva in questo dipinto appunto la raffigurazione delle armi abbandonate di Rinaldo: l'ipotesi è di certo plausibile, rientrando la scena nella narrazione tassiana, ma pone un serie di questioni. La scena rappresenterebbe il diretto antefatto dell'*Innamoramento di Armida* e del *Rapimento* e andrebbe quindi considerata come la prima del ciclo: è singolare però che si fosse scelto di far iniziare il ciclo da un episodio davvero minore della vicenda. Dovremmo quindi presupporre un altro dipinto che precedesse quello delle armi di Rinaldo? Molte delle tele del ciclo presentano evidenti tracce di manomissioni, per lo più adattamenti di formato. Due di essi dovevano addirittura costituire un unico dipinto e furono tagliati in un'epoca imprecisata. È possibile che anche questo possa essere il risultato di un tale processo e che mostrasse all'inizio una scena più ampia e complessa.

Le tele a cui abbiamo appena accennato raffigurano la prima una donna assisa in compagnia di un putto, mentre tende un braccio verso l'esterno del quadro, la seconda un uomo visto di spalle, coperto da una veste rossastra, che tende un frutto in direzione della donna: fin dallo studio di Demonts si ritiene che le due scene fossero parte di un'unica tela, opinione in seguito sempre ribadita, e certo esse sembrerebbero perfettamente accostabili. Resta da chiarire quale sia il vero soggetto di una tale raffigurazione che, stando alla testimonianza di Demonts, è da accostare alle grandi tele tassiane e non ai piccoli pannelli mitologici o paesaggistici che dovevano occupare il registro inferiore della decorazione.

Pone lo stesso quesito l'ultimo dipinto che dovremo prendere in considerazione, anche questo delle stesse dimensioni degli altri, sviluppato in verticale e raffigurante un nudo di donna, in piedi, immerso in un paesaggio naturale ed accompagnato da un amorino: nulla vi indica esplicitamente la raffigurazione di una Venere e Cupido, e tuttavia nessun dettaglio sembra aiutare in direzione di una lettura differente. Come le due tele precedenti, inoltre, resta sfuggente il legame eventuale con la storia di Rinaldo e Armida e sembra legittimo domandarsi se esse facessero davvero parte del ciclo originario o non appartenessero piuttosto ad altre decorazioni, provenienti o meno dal medesimo castello di Chessy, infine integrate a quel che rimaneva della serie tassiana. Certo per stile essi sono accostabili all'opera di Vouet, ma rimane difficile poterne dire qualcosa in più, in mancanza di una visione diretta e di eventuali analisi scientifiche del materiale.

Restano infine da esaminare i quattro tondi provenienti dal soffitto. Essi mostrano dei putti a cavallo di animali fantastici e mostruosi: una sfinge, due rapaci, un indefinibile uccello palmato. Di tre di essi possediamo anche i disegni preparatori, conservati al Louvre

su di un unico foglio<sup>143</sup>. L'evidente veduta di scorcio non lascia dubbi sulla collocazione originaria, tuttavia la grande fantasia che vi domina sembra quasi eccessiva rispetto alla tendenza decisamente realistica che domina non solo nella raffigurazione degli episodi – si pensi all'uso costante dei cavalli, per il traino del carro di Armida, al posto dei pur diffusi dragoni – ma anche nei pannelli decorativi, dove accanto ai paesaggi di moderato gusto nordico e alle figure mitologiche perfettamente leggibili pur nella resa compendiari, troviamo vasi e festoni di fiori che ostentano un marcato naturalismo, d'altronde perfettamente in linea con quanto riscontriamo in altri esempi coevi. I quattro putti volanti ci introducono però anche in una questione più complessa: quella dell'originaria struttura decorativa del ciclo, e della sua disposizione al castello di Chessy.

## 6. Una decorazione dai contorni sfuggenti

Il ciclo di Rinaldo e Armida rimane refrattario ad ogni tentativo di ricostruzione del suo assetto originario. Pur avendo la quasi totalità dei quadri, questi si presentano oggi in una condizione che ostacola fortemente la formulazione di qualsiasi ipotesi sulla loro collocazione, tanto strutturale quanto topografica, né è possibile contare su evidenze documentarie.

Piganiol de La Force, infatti, si limita a dire che il ciclo decorava la galleria del castello. Questa doveva trovarsi, come di prassi, in una delle due ali laterali, ma resta difficile stabilire quale, considerando che la pianta del castello di cui abbiamo ampiamente trattato non mostra che il livello di servizio, e non il piano nobile. L'ala sinistra, dai muri apparentemente più consistenti, caratterizzata al piano inferiore da frequenti arconi trasversali, potrebbe essere una buona candidata, ma nulla può confermarlo. Qualche indicazione sulle dimensioni della galleria potrebbe venire dall'annuncio di vendita del 1767: vi si afferma infatti che i dipinti e le loro *boiseries* potevano essere ricollocati in «*un salon de 24 ou 25 pieds de long su 15 de haut*». Il documento non ci dice l'eventuale larghezza di un tale ambiente, tuttavia le altre due misure si rivelano interessanti e, sembra di capire, lo sviluppo in lunghezza è da considerare replicabile anche sull'altra parete maggiore. Un'altezza di 15 piedi corrisponde a poco meno di 4,90m, il che collima assai bene con l'elevazione del tutto simile del piano nobile di Chessy, come possiamo intuirlo dal disegno del 1740. Una lunghezza di 24/25 piedi corrisponde invece a quasi 5 *toises*, cioè poco più di 8 metri (m. 8,121 per l'esattezza): si tratta di una cifra decisamente inferiore alle 15 *toises* complessive (circa m. 30) delle ali, ma a questo punto dobbiamo

---

<sup>143</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, RF 28297, Brejon de Lavergnée, 58-59 cat. 23.



considerare anche lo sviluppo lineare dei vani delle finestre che, stando a quel che si vede nella facciata del *corps-de-logis*, dovevano misurare almeno 5 piedi, cioè circa m. 1,63. Quante finestre si aprivano lungo le ali laterali? La pianta del 1740 [8] mostra solo le aperture del piano di servizio, che sono piuttosto distanziate, assai più di quelle in facciata che invece sono sempre in asse con le rispettive al piano nobile. La pianta di epoca rivoluzionaria [9] invece rivela lungo l'ala destra una serie assai serrata di otto aperture: sull'ala opposta ne troviamo altrettante verso l'esterno, mentre sono la metà verso la corte; qui però notiamo anche quattro rientranze che potrebbero dare l'idea di nicchie, speculari alle finestre della facciata opposta, o piuttosto di finestre murate, esattamente come accade alla presa di luce del padiglione, che appare aperta nel disegno del 1740 e invece chiaramente occlusa nella pianta della fine del secolo. È dunque probabile che le ali ospitassero otto finestre, un numero d'altronde coerente con la loro lunghezza, visto che il *corp-de-logis*, di pari estensione ma con necessità di sottolineare un asse mediano, ne presentava sette.

Se i nostri calcoli si avvicinano al vero, in tali condizioni le pareti tra le finestre dovevano avere uno sviluppo di un paio di metri abbondanti e questo concorda assai bene con i dipinti superstiti la cui larghezza, nel caso dei più estesi, arriva intorno a m. 1,61<sup>144</sup>, lasciando lo spazio per eventuali cornici e pannelli laterali, come quelli assai allungati a decorazioni floreali che vediamo ancora. Le misure riportate nell'avviso di vendita sommate allo sviluppo dei vani delle finestre ci danno tuttavia una lunghezza di poco più di 21 metri (per l'esattezza m. 21,161), che non basta a coprire l'estensione di quasi 30 metri dell'intera ala. Potremmo ipotizzare che, già al momento della vendita alcune parti mancassero – e ciò giustificherebbe anche l'ipotesi degli eventuali dipinti scomparsi ma documentati dagli arazzi – oppure dovremmo ritenere che la galleria non occupasse l'intera ala, e che si accompagnasse con un altro ambiente, un *cabinet* o un'anticamera: questo poteva prendere lo spazio di una o al massimo due finestre.

In effetti, una galleria con sei finestre per parte – e dunque con cinque *trumeaux* ai quali vanno aggiunti non solo gli spazi all'inizio e alla fine delle pareti, ma anche quelli sui lati corti che misuravano circa 6 metri – era perfettamente in grado di ospitare dai dodici ai quattordici dipinti principali, cioè un numero pari a quello che oggi conosciamo o possiamo ipotizzare. È dunque molto probabile che queste fossero, grosso modo, le sue dimensioni.

---

<sup>144</sup> Demonts 1913, pp. 59-78.

In un tale spazio si disponevano le tele di Simon Vouet, secondo un ordine che resta sfuggente. La sequenza narrativa inanellata dai dipinti è chiara e serrata, ma resta ad esempio il problema costituito da alcuni degli episodi con Armida unica protagonista, non facilmente ricollegabili a passi specifici del poema. Infatti, se la *Distruzione del palazzo* segue ovviamente la scena dell'*Abbandono*, dove collocare la tela con *Armida in cammino* o quella con *Armida intenta a pronunziare incantesimi*? Oppure dove situare l'eventuale dipinto con il *Carro di Armida*? Ammesso che quest'ultimo sia davvero esistito, il tema raffigurato poteva essere colto con differenti accezioni e funzioni. Guercino aveva raffigurato il trasporto di Rinaldo come scena unica al centro del soffitto di Palazzo Costaguti a Roma, versione romanzesca del tema classico di Cefalo e Aurora. Ma nell'immediata ripresa che delle invenzioni vouettiane si farà nel castello di Chenailles – lo vedremo tra breve – la sola Armida, a bordo di un carro trainato da draghi e memore dunque delle iconografie di Cerere o Medea, diviene protagonista di una fosca raffigurazione da sotto-in-su nel soffitto della sala. L'arazzo vouettiano ci mostra la maga in viaggio attraverso la foresta: siamo apparentemente lontani dalla scelta *mitologizzante* seguita dai due esempi citati e la scena sembra inserita nel *continuum* narrativo. Ma a quale punto della storia?

Ancora: l'esistenza di un dipinto che mostra Armida in fuga dal campo di battaglia presupporrebbe, a rigor di logica, anche una raffigurazione della battaglia stessa, tipo quella che ne aveva dato il Passignano su uno dei soffitti del Casino dell'Aurora Pallavicini – allora Borghese, e Simon Vouet doveva senz'altro conoscerlo – o Laurent de La Hyre in uno dei disegni che abbiamo visto: non mancavano insomma i precedenti, e tuttavia di un tale episodio non abbiamo traccia alcuna.

In realtà, senza alcun bisogno di dilungarsi oltre su dipinti ipotetici che solo fortuiti ritrovamenti di copie o disegni potranno confermare o meno, va notato che le tele superstiti sono più che sufficienti a raffigurare in forme già decisamente estese la lunga vicenda tassiana, e sono in fin dei conti esse per prime a porre notevoli problemi “di montaggio”. Almeno quattro sono i formati diversi che ricorrono: un formato rettangolare di medie dimensioni – quattro tele, ora ricollocate come sovrapporta – un formato ancora rettangolare ma più esteso – due dipinti, se comprendiamo anche la *Fonte del Riso* che pure presenta delle riseghe in alto – un formato pressoché quadrato – due dipinti, presupponendo che la scena della *Riconciliazione* fosse leggermente più estesa – un formato verticale – quattro dipinti, se consideriamo le ninfe con l'armatura, che diventano

cinque se vi aggiungiamo l'ipotetico Carro di Armida, infine un formato cruciforme, con la sola scena del *Giardino*.

Le prime cinque scene costituirebbero una sequenza armonica, con l'alternanza di formati rettangolari piccoli e grandi ma, giungendo alla scena del *Giardino* – che ha tutte le caratteristiche dell'elemento nodale: una tela da caminetto? – l'ordine cambia, con un'alternanza di quadrati e rettangoli minori, disposti intorno all'asse verticale della scena della *Distruzione del Palazzo*. A meno di non ipotizzare una complessa sequenza a zig-zag, l'ordine dei dipinti resta forzatamente incerto e ci nega di saggiare la ritmica scelta da Vouet per alternare gli episodi che aveva così attentamente messo in scena. Pur se così spariati, però, i dipinti restano eloquenti, grazie alla scelta degli episodi e alla versione peculiare che il pittore ha voluto darne: non si deve dimenticare che, se il ciclo trovava un'armonia ed un senso proprio nella collocazione all'interno della galleria, dove era rivolto al pubblico ristretto costituito dall'*entourage* familiare di Henri de Fourcy e da pochi altri, allo stesso tempo i dipinti erano stati pensati anche in vista della loro diffusione attraverso gli arazzi, ed erano dunque dotati anche di una eloquenza interna, in grado di funzionare perfettamente al di fuori del contesto d'origine. È proprio questa duplice capacità che ci permette comunque, nonostante i molti vicoli ciechi fin qui incontrati, di fare un tentativo per saggiare il senso del ciclo vouettiano. Per farlo, però, dovremo passare attraverso un'ultima, rapida digressione, che ci porterà a indagare quale fosse il pubblico primario del ciclo di Chessy, quale fosse il ristretto *milieu* intellettuale di Henri de Fourcy.

### 7. Il ministro e l'*introuvable poète*

Tra i passi più celebri delle *Satire* di Nicolas Boileau vi sono senz'altro due strofe tratte dalla satira VII e dalla IX, che sciorinano un elenco di “cattivi poeti”, sui quali non potrà non abbattersi lo scudiscio indignato dell'autore:

«Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie?  
Mes vers comme un torrent coulent sur le papier:  
je rencontre à la fois Perrin et Pelletier,  
Bonnecorse, Pradon, Colletet et Titreville.  
Et pour un que je veux, j'en trouve plus de mille»  
(*Satires*, VII, 42-45)

«Que vous on fait Perrin, Bradin, Perron, Hainaut,  
Colletet, Pelletier, Tritreville, Quinault,  
dont les noms en cent lieux, placés comme en leurs niches,

Vont de vos vers malins remplir les émistiches?»  
(Satires, IX, 97-100)

vi ricorrono, con qualche fondamentale differenza, i medesimi nomi, i quali ben presto incuriosirono i lettori per essere per lo più quelli di personaggi non certo di primissimo rango. Eccezione fatta per Quinault, ancor oggi celeberrimo per le opere musicate da Lully, e per Colletet, l'accademico ormai riconosciuto come uno dei personaggi-chiave della cultura francese di metà Seicento<sup>145</sup>, gli altri nomi difficilmente avrebbero il potere di evocare sull'istante opere memorabili.

Se qui come in altre pagine Nicolas Boileau attaccava scrittori e intellettuali che, come notava Giovanni Macchia, non avrebbero comunque lasciato traccia nei manuali di storia letteraria, ciò era dovuto certamente all'esplicita volontà di presentare una serie di deboli figure affinché più netto risultasse il distacco tra la propria generazione e quelle che l'avevano preceduta, così da far risaltare senz'ombra di dubbio l'aureo splendore di quell'epoca sintetizzata dalla *triade* La Fontaine-Molière-Racine e incardinata attorno all'astro luminoso del Re Sole<sup>146</sup>. Se poi i nomi variavano da una redazione all'altra della stessa opera, come pure è stato notato, ciò era dovuto anche alle altalenanti simpatie dell'autore, e proprio il caso di Quinault lo confermerebbe.

È stato più recentemente proposto che, nella scelta di certi nomi, contassero non solo e non tanto le intenzioni teoriche dello scrittore, quanto uno spiccato senso di musicalità lessicale, una smaliziata capacità di orientare il ritmo dei versi destinati a succedersi e a richiamarsi l'uno con l'altro<sup>147</sup>. Vi dunque è chi ha voluto vedere in tali giochi di parole addirittura un'esplicita ricerca di *nonsense*, un *nonsense* "ironico e amaro" perché volutamente denso tuttavia di valenze evocative<sup>148</sup>. Così, dietro gli scrittori citati si celerebbero, più che le personalità di reali avversari, nomi che facevano buon gioco al senso generale del testo, costruendolo su ritmi e assonanze.

Resta però il fatto che si tratta di veri autori, per quanto minori e oggi più che misconosciuti, e sarà per noi interessante puntare l'attenzione su uno di essi in particolare, quello tra tutti che fin dall'inizio sembra aver messo più duramente alla prova la curiosità degli studiosi. Ci riferiamo cioè a quel *Titreville* che, a differenza di altri, viene citato costantemente da Boileau e che tuttavia già all'inizio del XVIII secolo lo stesso Claude

---

<sup>145</sup> Anjel Jannini 1989.

<sup>146</sup> Macchia 2000, pp. 320-323.

<sup>147</sup> Corum 1998, pp. 82.

<sup>148</sup> Pocock 1980, pp. 54-55.

Brossette definiva «poète très obscure»<sup>149</sup> e che Charles-Henri Boudhors, nella sua edizione delle *Satires*, indicava come «l'introuvable poète», finendo per rifarsi all'edizione parziale del 1666, l'unica dove figurava piuttosto il nome di *Francheville*<sup>150</sup>.

In realtà le biblioteche francesi conservano un certo numero di volumi il cui autore è *Charles de Titreville*<sup>151</sup>. Quasi nulla sappiamo di lui, che si definisce nei frontespizi nobile e priore di Saint-Mards-en-Othe, borgo nella diocesi di Troyes celebre per una persistente presenza ugonotta. È però grazie a queste notizie che rintracciamo una sua breve notizia biografica ad opera di Jean-Charles Courtalon-Delaistre<sup>152</sup>, il quale ricorda che Titreville, appartenente a una famiglia originaria della regione di Chartres, aveva ottenuto la cura di Saint-Mards nel 1631 e lì fu sepolto dopo la morte nel 1671. Egli è inoltre detto *Aumonier du Roi* e *Protonotaire Apostolique* e si cita un documento in cui appare come «ancien lecteur en hebreu de sa majesté Louis XIII» e cioè docente di quel Collège Royal che sarebbe divenuto poi il Collège de France. Se è difficile controllare tali notizie, è in effetti con il titolo di Protonotario che Titreville appare anche nel 1658 tra le carte degli Archives Départementales de l'Aube, in qualità di benefattore dell'Ermitage de Notre Dame du Hayer<sup>153</sup>.

L'erudizione dell'autore è ad ogni modo confermata dalla manciata di opere che conosciamo, pubblicate tra Parigi e Troyes. Essa si dipana su di un arco temporale molto breve, dal 1638 al 1642, e molto lontano dall'epoca di Boileau, che era nato solo nel 1636. Si tratta di testi per lo più a carattere religioso, ma eterogenei dal punto di vista tipologico: tra di essi contiamo infatti tre parafrasi in francese da Tertulliano (*A Scapula, Aux Martyrs, Du manteau*) tutte pubblicate tra 1639 e 1640. Al 1642 risale invece un'operetta erudita in prosa intitolata *Le Prélat françois, ou Éloge de la vie, morte et miracles de S. Médard*, ove il patrono della città viene additato quale modello per il clero francese. Infine il volume con cui sembra chiudersi la sua rapidissima carriera ha piuttosto un tono apologetico, prendendo le forme di una lettera al Barone di Saint-Mards, ugonotto appena convertitosi

---

<sup>149</sup> *Œuvres de M. Boileau-Despréaux, avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même*, Genève, Fabri et Barillot, 1716, in-4°, t. I, p. .

<sup>150</sup> N. Boileau-Despréaux, *Satires*, a cura di Ch.-H. Boudhors, Paris 1966, p. 251. L'edizione a cui Boudhors si richiama è N. Boileau-Despréaux, *Recueil contenant plusieurs discours libre set moraux en vers et un jugement en prose sur les sciences où un honneste homme peut s'occuper*, s.l. 1666, in-12°: il Discours III corrisponde alla prima versione pubblicata della satira VII.

<sup>151</sup> Il primo a citare il nome di Charles de Titreville era stato F. Lachèvre, in N. Boileau, *Les Satyres de Boileau commentées par lui-même, et publiées avec des notes par F. Lachèvre*, Le Vénisiet-Corumenil 1906, p. 93, n. 3, che delle sue opere conosceva però solo l'esistenza dello *Chessiacum* e che in definitiva negava tale ipotesi di identificazione.

<sup>152</sup> Courtalon-Delaistre 1784, t. III, pp. 174-175.

<sup>153</sup> *Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790. Aube. Archives Ecclésiastiques, série G (clergé séculier)*, Troyes 1930, III, p. 146.

al cattolicesimo<sup>154</sup>. La prima apparizione bibliografica dello scrittore però è costituita da un duplice elogio funebre del nostro Henri de Fourcy, che era morto il 26 agosto del 1638: una raccolta di versi in francese, latino e greco a firma di Titreville aveva visto la luce quel medesimo anno, mentre una sua orazione funebre in prosa sarebbe stata pubblicata poco dopo<sup>155</sup>.

Più che il contenuto di tali opere, tuttavia, sono appunto i personaggi che a vario titolo vi compaiono ad essere interessanti per noi: i destinatari del testo e quelli delle dediche, ad esempio, ma ancor più gli autori delle numerose *pièces liminaires* di accompagnamento, poiché attraverso di essi si delineano i contorni di un ben preciso ambiente intellettuale del quale Titreville era attore e che si situa in maniera peculiare nel panorama culturale di quegli anni.

Tra coloro che *accompagnano* con assiduità Charles de Titreville nella pubblicazione dei propri scritti ritroviamo innanzitutto un Claude de Titreville, probabilmente suo fratello, che fu *Conseiller du Roi* e *Substitut du Procureur Général*. Visse a Parigi, rue du Grand-Chantier, parrocchia di Saint-Jean en Grève, e sposò una Madeleine Lambert, da cui ebbe una figlia, Charlotte<sup>156</sup>. Con tutta probabilità Madeleine era figlia di Nicolas Lambert, dal 1630 *Procureur de la Chambre des Comptes* e *Secrétaire du Roi*<sup>157</sup>. Claude morì nel 1678 all'età di settanta anni, dunque poco dopo Charles. I due fratelli appartenevano quindi all'ambito della nobiltà parlamentare e avevano una trentina d'anni o poco più all'epoca in cui pubblicavano.

Un altro nome ricorrente nelle *pièces liminaires* è quello di Pierre du Pelletier, autore di testi encomiastici e *Mazarinades*. Probabilmente scrisse lui il madrigale d'elogio *A Monsieur de Titreville*, che troviamo in una raccolta di versi pubblicata a Parigi nel 1646 e intitolata *Nouveau Recueil de bons vers de ce temps*<sup>158</sup>. Il madrigale – *Ta Muse Titreville, au milieu des larmes* – loda l'amico come poeta più che come autore religioso. Questo Pierre du Pelletier dovrebbe essere il medesimo "Pelletier" citato da Boileau insieme al nostro tra i cattivi poeti. Inoltre tra le pagine di quella stessa raccolta ritroviamo anche versi scritti da Colletet o a lui dedicati. Boileau doveva aver avuto ben sottomano centoni di quel genere, che erano numerosi e diffusi, e diventa allora flagrante il ribaltamento attuato dal severo accademico nell'indicare come *cattivi poeti* coloro che anni addietro erano stati pubblicati come autori di *buoni versi del nostro tempo*.

---

<sup>154</sup> Titreville 1644.

<sup>155</sup> Titreville 1638 (in versi); Titreville 1639 (in prosa).

<sup>156</sup> Boileau 1906, p. 93, n. 3.

<sup>157</sup> De la Chesnaye-Desbois 1770, t. I, p. 486.

<sup>158</sup> *Nouveau recueil de bons vers de ce temps* 1646.

Fa poi la sua apparizione François de Grenaille (1616-1680), pure lui meteora della letteratura seicentesca ma altrimenti fulgida, giovane prolifico, la cui produzione di enorme successo presso il pubblico venne a lungo ristampata ma è tutta compresa nella stessa manciata di anni o poco più, tra il 1639 e il 1646. Per Titreville, François de Grenaille scriverà anche la prefazione alla parafrasi di Tertulliano *Du Manteau*, pubblicata nel 1640. Questa era dedicata a Henri Cœffier, marchese di Cinq-Mars, il celebre favorito di Luigi XIII poi finito sul patibolo per aver cospirato contro Richelieu. Si tratta di una dedica non casuale per un duplice ordine di ragioni: non solo perché nel 1640 Cinq-Mars era ormai ben attestato nelle grazie del monarca così da giustificare l'attenzione di intellettuali e scrittori, ma anche perché come abbiamo visto il giovane, figlio del Maresciallo d'Effiat e di Marie de Fourcy, era cugino di altri principali sostenitori di Titreville. Tutte le opere di costui appaiono infatti regolarmente accompagnate anche dai versi latini appunto di Jean, Henri e Claude de Fourcy, figli del sovrintendente Henri.

Al di là di una semplice comunanza di gusti letterari, questa presenza assidua trova ragione negli stretti legami che Charles de Titreville intratteneva con la famiglia. Nell'elogio funebre di Henri egli si definisce infatti «de la Maison» e accenna alla profonda amicizia che lo legava al defunto:

«Ayant été domestique, c'est à dire, témoin de ce qu'il y a de plus secret en la vie du Deffunct; [...] moy! à qui il prenoit plaisir de découvrir quelque fois les plus rares maximes de sa morale, & les raisons qu'il avoit de vivre comme il vivoit»<sup>159</sup>

D'altronde il citato madrigale di du Pelletier lodava Titreville proprio per la sua celebrazione poetica di Henri de Fourcy, assieme a quella della «mort d'un jeune prince iniusteme(n)t donnée» che potrebbe essere un' allusione – nemmeno tanto velata – alla figura del giovane Cinq-Mars. Titreville era dunque un membro del ristretto *entourage* familiare dei de Fourcy, famiglia di ministri della Corona, ma sempre più legata anch'essa al mondo parlamentare che, dopo la nomina di Henri a *President de la Chambre des Comptes* nel 1631, diverrà principale ambito d'azione delle generazioni seguenti, fino al XVIII secolo inoltrato.

Sebbene le opere edite di Titreville siano pressoché tutte posteriori alla morte di Henri, esse non solo ci permettono di ricostruire questo ristretto ambiente intellettuale, ma ci mostrano anche come, a distanza di decenni, le linee guida della politica familiare non fossero mutate e che certe appartenenze ideologico-sociali fossero ancora perfettamente

---

<sup>159</sup> Titreville 1639, pp. 10-11.

attive. Ce lo dimostra il caso di una *querelle* alla quale alcuni di essi non esitarono a partecipare.

Tanto Charles e Claude de Titreville quanto Jean de Fourcy compaiono infatti come sostenitori – di nuovo a colpi di versi d’elogio – di un personaggio originale e sfuggente quale è Émeric de Crucé, autore de *Le nouveau Cinée*, opera che trae il titolo dal nome del consigliere di Pirro contrario alle guerre in Italia, considerata oggi tra gli incunaboli del *pacifismo internazionalista*. Le relazioni tra Crucé e i de Fourcy non stupiscono la critica, poiché lavori pubblici e grandi opere d’ingegneria, attività abituali per chi si occupava delle fabbriche reali, erano parte importante nella riflessione politica del filosofo<sup>160</sup>. Ma Émeric de Crucé era anche un fine latinista, editore e commentatore dell’opera di Stazio, che aveva pubblicato fin dal 1618: in tale veste si ritrovò al centro di un’accesa polemica letteraria con altri traduttori del poeta latino, dapprima Jean-Gaspard Gevaerts, di Anversa ma ben introdotto a Parigi nel circolo di Henri de Mesmes, e in seconda battuta con Claude Saumaise e il grande filologo suo protetto, Johann Friedrich Gronovius, sostenuto a Parigi nientemeno che dall’Accademia dei fratelli Dupuy<sup>161</sup>.

Alle pesanti offese rivoltegli dal Gronovius, Crucé rispose pubblicando nel 1639 una *Papinii Statii Silvarum frondatio sive Antidiatrube*, dedicata a Henri Leclerc du Tremblay, da identificare con il nipote del Père Josphe.. I versi d’elogio, in francese, latino e greco, sono però per lo più ad opera dei membri del “circolo de Fourcy”, che non esitano a prendere la parola – letteralmente – per accorrere in difesa di un intellettuale a loro vicino e per sottolineare la propria scelta di campo nei confronti di coloro che si celavano dietro Gronovius: i fratelli Dupuy appunto e, ancora una volta, il mondo della originaria *Robe* parlamentare, cresciuta nella gloriosa tradizione dell’avvocatura e dell’università di Parigi. Più di quarant’anni dopo l’ascesa sociale di Jean de Fourcy, così drasticamente stroncata da Jacques-Auguste de Thou, era di nuovo uno scontro tra mondo finanziario e classe intellettuale parigina che andava in scena, approfittando del *casus belli* offerto dalla traduzione di Emeric de Crucé.

Tutto questo avveniva poco dopo la morte di Henri, ma è giunto il momento di chiudere questa nostra lunga digressione e tornare agli anni in cui egli era ancora in vita e al ciclo dipinto che aveva commissionato a Simon Vouet. L’opera d’esordio di Charles de Titreville infatti risaliva al 1637 e si intitolava *Chessiacum. Ad D. Henricum de Fourcy*

---

<sup>160</sup> Crucé 1979, p. 34.

<sup>161</sup> *Ibidem.*, pp. 50 e ss.



(s.t.)<sup>162</sup>. Si trattava anche in questo caso di un testo in lode dell'amico sovrintendente, ma incentrato questa volta sul castello – Chessiacum è il suo nome latinizzato – che egli aveva fatto ristrutturare e decorare. L'opera ha tutta l'aria di essere uno di quei poemi efrastici di cui sono ricchi i volumi e i manoscritti di quegli anni, e di cui avremo modo più avanti di ragionare assai più approfonditamente: considerata la prossimità dell'autore al signore di Chessy il testo sarebbe stato senz'altro prezioso per noi, costituendo probabilmente il miglior viatico per una più corretta comprensione dell'allestimento conferito da Henri alla propria dimora e, con tutta probabilità, anche ai dipinti tassiani. Lo *Chessiacum* è però andato perduto, ne abbiamo notizia solo da vecchi cataloghi settecenteschi e ogni ricerca fino ad oggi si è rivelata vana: da questo punto di vista Charles de Titreville resta davvero l'*introuvable poète* dei commentatori di Boileau, che se da un lato ci permette di scoprire la cerchia degli intellettuali vicini al ministro, dall'altro ci nega una chiave d'accesso indispensabile alla lettura di una delle imprese decorative più interessanti di quel periodo. Sarà lecito tuttavia tentare di abbozzare qualche considerazione conclusiva.

## 8. Dettagli eloquenti per un tema non casuale

Il lungo percorso fin qui seguito ci ha condotti ad attraversare i dipinti di Simon Vouet, il luogo che li ospitava e la storia personale del loro committente. Dopo tanto girovagare sarà bene tornare ad alcuni dei dettagli fin qui osservati iniziando proprio dalla scelta del soggetto.

Innanzitutto, da parte di un personaggio come Henri de Fourcy, la scelta del tema di Rinaldo e Armida per un ciclo che non era destinato solo alla propria dimora personale ma anche ad essere tessuto per la Corona, non poteva essere casuale. Non per lui che, a causa della propria storia familiare della sua posizione doveva conoscere assai bene i differenti significati che, nel corso dei decenni precedenti, erano stati conferiti a Corte ai temi tassiani in generale e al tema di Armida in particolare. Non per lui che era stato figlio di un sovrintendente alle fabbriche reali, carica dalla quale dipendevano le opere di decorazione e – in certi casi – anche l'allestimento di cerimonie e spettacoli<sup>163</sup>. Non per lui, infine, che già una volta, qualche tempo prima, aveva tentato la realizzazione di una simile impresa decorativa: si era nel settembre del 1626 e Henri aveva affidato i modelli per un grande ciclo ad arazzo con *Storia di Rinaldo e Armida* a uno dei migliori pittori del momento,

---

<sup>162</sup> Lhuillier 1884, pp. 122-130; Kerspern 1990, p. 266.

<sup>163</sup> Barbiche 1984.

Quentin Varin<sup>164</sup>. Il progetto era fallito a causa della morte improvvisa, già nel dicembre seguente, del pittore: è tuttavia significativo che Henri proponesse un tale soggetto proprio in quell'anno, che aveva visto la pubblicazione della nuova traduzione della *Liberata* da parte di Jean Baudoin.

Il ministro non aveva ceduto, ed ecco che solo qualche anno dopo riusciva nel proprio intento, rivolgendosi al nuovo astro della pittura parigina, Simon Vouet: e questa volta sarebbe stato un successo, visto che il ciclo fu tessuto ben tre volte per la Corona e in numero assai maggiore per degli acquirenti privati. Ma si evince con evidenza, da tutto questo, che al di là del proprio compito istituzionale di fornire opere d'arte alla Corte, Henri de Fourcy doveva tenere particolarmente a questa impresa, non solo per l'assiduità che vi aveva concentrato, ma anche perché alla base del ciclo c'era comunque una vera e propria decorazione pittorica, destinata alla propria dimora.

Abbiamo visto come Henri fosse un esponente della *Robe* d'origine amministrativa e finanziaria: il proprio ambiente e i membri della propria famiglia intrattenevano rapporti tutt'altro che distesi con gli esponenti della vecchia *Robe* parlamentare, proveniente dell'avvocatura, dall'università e legata alla *Republique des Lettres*, e tuttavia proprio verso quegli ambienti tendevano in particolare gli interessi dei de Fourcy.

È vero però che Henri aveva ottenuto la carica di *Président de la Chambre des Comptes* il 16 settembre 1631<sup>165</sup>: cioè giusto all'indomani della fuga di Maria de' Medici nei Paesi Bassi Spagnoli. Si era allora in piena atmosfera da regolamento dei conti e di smantellamento dell'*entourage* della regina madre, al quale Richelieu si applicava con dedizione rimpiazzando con persone di accertata fedeltà coloro che non avevano esitato a parteggiare per la fiorentina. Il genero di Henri, il Maresciallo d'Effiat, che era tra i fedelissimi del cardinale, forse non fu del tutto estraneo a tale nomina, ma questa testimonia anche della fiducia che Richelieu riponeva in de Fourcy, oltre che della condotta che costui – che come molti altri aveva ben approfittato in passato dei favori della regina – aveva saputo seguire dopo l'inizio della crisi nel 1628<sup>166</sup>.

In una tale situazione, Henri de Fourcy appare come un beneficiario del nuovo stato di cose. Tuttavia il ciclo di Rinaldo e Armida sembra indicare che egli non solo non abbia voluto rinunciare a dare una propria autonoma interpretazione di quel che avveniva a Corte in quel momento, ma anche che abbia voluto far passare un messaggio suo personale. Henri si mosse ovviamente usando gli strumenti che gli erano propri, cioè la produzione di

---

<sup>164</sup> Lavessière 1988, p. 88.

<sup>165</sup> Barbiche 1984.

<sup>166</sup> Sul frangente politico cfr. Dubost 2009, pp. 792-804.

opere d'arte per la Corona. Sapeva bene che attraverso una differente declinazione di un soggetto molto noto le immagini potevano esercitare la loro influenza sul pubblico: il monarca, *in primis*, ma anche gli aristocratici grandi e piccoli in cerca di sontuose e moderne decorazioni per le loro dimore. Si mosse, Henri de Fourcy, facendo ricorso ad un artista che era maestro nell'uso della muta eloquenza della pittura, come avrebbe anche in seguito più volte dimostrato. Si mosse infine proponendo di nuovo un tema ben conosciuto a Corte, ma come ricondotto ad una sorta di "ortodossia" tassiana, dopo la non trascurabile quantità di variazioni a cui la *Liberata* era stata sottoposta nel corso dei decenni precedenti.

Ma questa ortodossia non era scevra di volute sottolineature, di dettagli tesi a rafforzare una determinata interpretazione della storia: dettagli come il girasole, segno di fedeltà amorosa – o di fedeltà *tout-court* – inserito proprio nell'episodio in cui il protagonista è succube dell'incantesimo [11]. Dettagli come la concentrazione su su Armida, colta insistentemente nella sua dimensione di fascino e magia, però chiaramente risolta nell'episodio finale, tutto incentrato sulla riconciliazione, sull'armonia sponsale che avrebbe unito i due protagonisti, come gli amorini in volo ostentavano, recando la palma di vittoria e la corona di mirto nuziale [17]. Una storia dunque di fascinazione, di abbandono alla malia, ma anche di rinascita e possibile redenzione: di entrambi i protagonisti. Dunque un messaggio di concordia. Se negli spettacoli coreutici di Luigi XIII Armida – ma anche Clorinda e, con esse, l'elemento femminile in genere – aveva rappresentato il polo negativo della messa in scena, nel ciclo voluto da Henri de Fourcy il finale è del tutto diverso: e ciò in un momento cruciale nella politica e nella cultura francesi.

All'indomani della lunga crisi che si era conclusa con la *Journée des Dupes*, una nuova fase si apriva per la monarchia francese con la partenza – abilmente forzata da Richelieu – della regina madre, una partenza che sarebbe ben presto degenerata in esilio<sup>167</sup>. La Corte ne era stata assai scossa, poiché questa ennesima, contorta, definitiva *cabale* aveva sconvolto dall'interno la stessa famiglia reale: e come un decennio prima la reazione messa in campo ora da Richelieu assumeva forme di misoginia politica che marcheranno in seguito anche le forme di autorappresentazione del potere.

In un contesto come questo, la scelta decorativa di Henri de Fourcy non poteva essere stata decisa per caso: il soggetto e le sue implicazioni ideologiche erano troppo note perché potesse essere così. Se il ciclo aveva senz'altro un valore personale, legato al luogo ove era installato e diretto al pubblico ristretto che lo frequentava, quel senso che probabilmente trapelava da un testo come lo *Chessiacum* di Titreville e che continuerà a

---

<sup>167</sup> Dubost 2009, pp. 784-804.

sfuggirci, cionondimeno esso si faceva portatore di un esplicito messaggio rivolto verso l'esterno: recuperava una fonte amata e utilizzata dalla regina madre, si concentrava su di un personaggio femminile e in ciò riprendeva un tema utilizzato da Luigi XIII, ma lo riconduceva al *lieto fine*, alla rappacificazione tra i protagonisti, elogiandone il reciproco affetto e la fedeltà. Tutto ciò non poteva passare inosservato perché, nell'ambiente della Corte, ritornare sui temi tassiani nel 1631 significava giocare una carta inequivocabile e ben comprensibile a tutti, significava dire la propria opinione su quanto stava accadendo, e si trattava di una opinione che non si voleva per forza allineata a quel clima da resa dei conti immediatamente instaurato e perseguito da Richelieu, rimasto ormai arbitro incontrastato della situazione. Significava, in definitiva, invocare ancora una volta la riconciliazione tra le parti, attraverso una reciproca armonia, una comune redenzione, secondo un linguaggio che tutti potevano comprendere, *in primis* il cardinal ministro: che poi costui potesse condividere un tale messaggio, è tutt'altro che probabile.

## IV, 3

### Immediati echi vouettiani: il ciclo tassiano del castello di Chenailles

«Demandez pourtant au concierge du château, et il vous affirmera que ce boudoir habité par la *belle Gabrielle* a été décoré par ses ordres. Il se fâchera tout rouge, si vous n'avez l'air convaincu»<sup>168</sup>

Decisamente più semplice, rispetto al caso di Chessy, la ricostruzione di un ciclo come quello un tempo ospitato nel castello di Chenailles, non lontano da Orléans, sebbene anche questo abbia subito il medesimo processo di decontestualizzazione, migrando addirittura oltreoceano, dapprima in collezioni private e infine nelle sale del Museum of Arts di Toledo, in Ohio (USA) [1-2]. Questa raffigurazione della Storia di Rinaldo e Armida, assai poco conosciuta e dalla scarsissima bibliografia critica, è tuttavia interessante a più di un titolo e non solo perché proveniente da un castello il cui nome evoca le vite avventurose di diversi membri della famiglia Vallée: un eretico finito sul rogo, Geffroy, due celebri libertini – François e suo nipote Jacques Vallées des Barreaux – un cospiratore coinvolto con il principe di Condé, Claude Vallée.

Costituito da sette dipinti principali, più altri cinque inseriti nel soffitto, tre a tema allegorico e quattro a soggetto paesaggistico [1;6], il ciclo di Chenailles costituisce innanzitutto una preziosa testimonianza, pressoché completa, delle fortune della materia tassiana nell'ambito della decorazione nobiliare francese. In secondo luogo venne anch'esso realizzato per una famiglia della *Robe*, ma appartenente agli ambienti ugonotti, e potrebbe sollevare la questione delle scelte o delle preferenze dei riformati in campo artistico. Viene poi normalmente attribuito a quel medesimo Jean Mosnier che vedremo più avanti all'opera nel castello di Cheverny, ma è senz'altro il risultato del lavoro di

---

<sup>168</sup> Fournier 1847, p. 15.

almeno due pittori, dai modi contigui e tuttavia ben distinguibili. Soprattutto però testimonia dell'immediata eco presso il pubblico e gli artisti delle invenzioni vouettiane per Chessy, che qui vengono citate, sviluppate o anche ribaltate, ma che restano costantemente un vero e proprio punto di riferimento. Rispetto a quello di Chessy, il ciclo di Chenailles costituisce anche un importante punto di riferimento cronologico poiché, come sottolineava ironicamente già il dotto Edouard Fournier nel 1847, lungi dal risalire agli anni della *belle Gabrielle*, da intendersi evidentemente come Gabrielle d'Estrées, storica amante di Enrico IV, questa decorazione risale invece agli anni Trenta del Seicento, e più precisamente ai mesi a cavallo tra 1632 e 1633, a cui sono datati vari contratti per le decorazioni del castello tra i quali si conserva anche un disegno per la mostra del caminetto della nostra stanza<sup>169</sup>. Una digressione tra le sale e i dipinti di Chenailles è indispensabile dunque, affinché il nostro discorso non resti incompleto.

### 1. Una storia movimentata: i Vallée e il castello di Chenailles.

La terra di Chenailles è legata alla storia della famiglia Vallée, originaria della non lontana Orléans dove è documentata dalla fine del XV secolo<sup>170</sup>. Famiglia di *robins*, che arriverà a ricoprire cariche di una certa rilevanza anche a Parigi, ma anche dinastia dalle vicende avventurose e sovente drammatiche. Alla metà del Cinquecento, un Geoffroy Vallée, *Secrétaire du Roi*, è già documentato come signore di Chenailles: suo figlio, Geoffroy II, finirà sulla forca a Parigi – impiccato e poi bruciato – nel 1574 come ateo ed eretico, dopo aver pubblicato il libello *La beatitudine des Chrestiens, ou le fleau de la foi*<sup>171</sup>. Considerato pazzo già in vita, Geoffroy II non è mai citato come signore di Chenailles, e di fatto l'eredità paterna sembra essere stata rilevata assai presto da una sua sorella, Marie Vallée, che nel 1581 aveva sposato Robert Miron, *Contrôleur général e Intendants des Finances*<sup>172</sup>, membro di una ramificata famiglia assai legata agli ultimi Valois. I Miron, infatti, originari della Languedoc, avevano costituito una vera e propria dinastia di medici della corona, fin dai tempi di Carlo VIII e poi via via con sempre maggiore influenza nel corso del XVI secolo. Il padre di Robert, François Miron (morto nel 1566 a Tours) aveva avuto il titolo di *Premier Médecin* di Enrico II, Francesco II e Carlo IX, mentre uno dei

---

<sup>169</sup> Baverel-Croissant 2001, pp. 399-409 e fig. 5; Pericolo 2002, p. 301 n. 63.

<sup>170</sup> Molti sono i testi di erudizione locale che riguardano la famiglia Vallée: Fournier 1847; Basseville 1861-1862; Leroy 1895; l'anonimo *Les Vallées* 1911; Baillet 1915; Pouillot 1983; i più recenti e più sicuramente documentati, a cui fare riferimento, sono tuttavia Baverel-Croissant 2001, pp. 399-412; Mothu 2007.

<sup>171</sup> Geoffroy Vallée, *La béatitudo des Chrétiens, ou le Fléau de la foi, 1573*, édition établie par A. Mothu, avec la participation de P. Graille, Orléans 2005, cfr. La Bibl. Alle pp. 25-27.

<sup>172</sup> AN, Y 122, f. 284v, 14/02/1581, *Contrat de mariage entre Marie Vallée et Robert Miron*, notaio (?) Jehan de Mareau, Escuyer, Licentié ès-loix, Seigneur de Pulley, Garde de la Prevosté d'Orléans.

fratelli di Robert, Marc Miron, fu *Premier Médecin* di Enrico III. Nel corso del tempo altri membri della famiglia erano passati nei ranghi dell'amministrazione e ai tempi dell'alleanza con i Vallée ognuno dei numerosi fratelli di Robert occupava degli incarichi di prestigio.

Ci siamo soffermati sui Miron poiché la letteratura erudita su Chenailles è concorde nell'attribuire a Robert Miron e alla moglie Marie Vallée la costruzione del castello, o perlomeno la realizzazione della dimora e dei giardini come ci vengono documentati nel XVII secolo e che ospitarono anche il ciclo tassiano<sup>173</sup>. L'operazione, di cui non si conosce la data, sarebbe da collocare all'indomani delle nozze ed entro il primo lustro degli anni Ottanta del Cinquecento, quando la situazione politica francese non era ancora degenerata nell'aperta guerra civile. Robert Miron d'altro canto moriva nel 1594 cioè proprio nel momento in cui, con la conquista di Parigi, la nuova autorità borbonica riusciva ad affermarsi definitivamente e a porre le basi per rinnovate condizioni di sicurezza e stabilità, le sole che potessero favorire una regolare ripresa di committenze artistiche, *in primis* quelle di natura architettonica. Non vi sono documenti diretti in proposito e l'edificio attuale – assai alterato anche rispetto all'assetto seicentesco – non permette giudizi che non siano peregrini [2-3].

Tuttavia conosciamo il documento con cui, in data 17 agosto 1605, lo scultore e fontaniere Jean Séjourné dava ricevuta a *Madame de Chenailles* dell'avvenuto saldo dei lavori «*de tout se (sic) que je faict et fourny en toutes les fontaines / en rocher que je fais et faict faire en sa maison de Chenailles*»<sup>174</sup>. Si lavorava dunque ai giardini del castello nel primo lustro del Seicento al fine di arricchire, o rinnovare, una dimora evidentemente già esistente.

I giardini di Chenailles, e in particolare le loro fontane, erano celebri e le fonti seicentesche, diari di viaggio o raccolte topografiche, ne parlano regolarmente con ammirazione. Avremo modo di soffermarci più avanti sulla loro struttura e decorazione: qui ci interessa piuttosto il dato cronologico di tali lavori, che seguono la morte di Robert Miron, e vedono come protagonista *Madame de Chenailles*, che sarà da identificare con Marie Vallée, sebbene anche sua sorella Claude portasse il medesimo titolo. Claude aveva sposato Guillaume Branchet de la Planchette, ma entrambe le sorelle risultano poi sepolte

---

<sup>173</sup> Riassume la questione Mothu 2007.

<sup>174</sup> Collezione privata. È stato pubblicato in Baverel-Croissant 2001, p. 403.

assieme presso la parrocchiale di Saint-Denis-de-l'Hôtel, nel cui coro sorgeva un loro monumento funebre, in legno scolpito e dipinto<sup>175</sup>.

Marie Vallée morì intorno al 1624, dopo un trentennio di vedovanza, senza lasciare eredi diretti. Il feudo e il castello di Chenailles passarono allora al cadetto di suo fratello Jacques I<sup>er</sup> Vallée des Barreaux, cioè François Vallée: lo zio dunque del celebre autore libertino Jacques III des Barreaux<sup>176</sup>.

François Vallée è il committente del nostro ciclo come di tutta una serie di lavori di rinnovamento che riguardarono tanto le strutture quanto le decorazioni della dimora. Tramandata dalla storiografia locale, la notizia trova conferma nei pochi documenti sfuggiti alle dispersioni e alla perdita pressoché totale degli archivi di Orléans. Tra il 1632 e il 1635 François commissiona le *boiseries* per diverse sale nonché i monumentali portali d'accesso alla dimora. All'inizio degli anni Venti, quando la Corona aveva deciso di eliminare il presidio ugonotto della non lontana Jargeau, il comandante della spedizione Henri d'Orléans, Conte di Saint-Pol aveva posto il suo quartier generale proprio nel castello<sup>177</sup>. Non è improbabile che, una volta divenuto proprietario del luogo, l'ugonotto François Vallée abbia voluto rinnovare quella dimora probabilmente danneggiata dalla presenza dello stato maggiore dell'armata reale e magari cancellare il ricordo di quegli eventi. Ma è evidente anche, da parte di un nobile assai ben introdotto a Parigi, l'intenzione di adeguare la vecchia residenza agli standard estetici che si andavano imponendo agli inizi degli anni Trenta, rinnovando le sale con ricche *boiseries* dipinte e dorate, con cicli pittorici e raffinati caminetti, elevando sontuosi portali arricchiti di bassorilievi e sculture a mo' di degno accesso al castello. François Vallée è ricordato come *Conseiller du Roi*, ma soprattutto come *Premier Président et Trésorier Général de Finances en la Généralité de Paris*, incarico prestigioso e lucrativo per un esponente della *Robe* di provincia: una dimora alla moda rispondeva dunque alle necessità e alle possibilità che i suoi incarichi gli permettevano. Una convinta adesione al calvinismo non gli impediva d'altronde una condotta da scapolo spensierato e galante, perseguita fino in tarda età<sup>178</sup>. Contava amicizie nel bel mondo parigino e sembra essere stato legato in particolare al frequentatissimo circolo di Mme des Loges, almeno fino al forzato esilio a cui la nobildonna fu costretta nel 1629. Il castello di Chenailles accoglieva gli amici del padrone di casa: tra essi Gédéon Tallemants des Reaux – che ha lasciato nelle sue *Historiettes* un vivido e, come al solito,

---

<sup>175</sup> Leroy 1895, p. 42-43.

<sup>176</sup> Baverel-Croissant 2001, 399-412.

<sup>177</sup> Leroy 1895, p. 44.

<sup>178</sup> Tallemants, I.



affilato ritratto del personaggio – ma soprattutto il nipote poeta Jacques des Barreaux che, a quanto pare, avrebbe assiduamente frequentato Chenailles durante la propria giovinezza, salvo poi dover assaporare l'amara delusione nello scoprire, all'indomani della morte dello zio sopraggiunta nel 1647, che questi aveva deciso di favorire il parentado di fede protestante, piuttosto che il cattolico ramo Des Barreaux<sup>179</sup>.

Morendo scapolo e senza eredi diretti, François Vallée aveva infatti stabilito che il feudo e il castello di Chenailles sarebbero toccati in sorte non ai figli del fratello Jacques II, ma a quelli nati dal matrimonio tra il fratello primogenito Hector de Merouville e Suzanne Bigot, di dichiarata fede calvinista: il successore sarà così Claude Vallée<sup>180</sup>.

Costui è personaggio dalla vita movimentata e non sembra aver apportato all'edificio modifiche sostanziali. Egli d'altronde sarebbe vissuto a lungo lontano dal proprio feudo, a causa delle proprie disavventure politiche. Protestante dichiarato, assai vicino a Condé, Claude Vallée fu infatti protagonista di un tragico episodio dell'avventurosa ribellione del principe al regale cugino Luigi XIV. Durante il periodo in cui il grande condottiero fu bandito dalla Francia e si pose alla testa delle truppe spagnole, Claude Vallée s'inserì nelle *cabales* che a Parigi si facevano e disfacevano tra i nobili vicini al ribelle: a tale proposito Mademoiselle de Montpensier lo ricorda, con tratti tutt'altro che positivi, nelle sue memorie<sup>181</sup>. Nel 1656 Claude Vallée giunse a progettare la resa della cittadella di Saint-Quentin, al fine di farvi entrare le truppe di Condé, ma il tradimento venne scoperto grazie a un delatore e Vallée fu rinchiuso alla Bastiglia: il 27 marzo 1657 il Parlamento di Parigi lo condannava e lo bandiva dal suolo francese, pena la morte<sup>182</sup>. La BNF conserva numerose carte relative al processo<sup>183</sup>: tuttavia la sentenza dovette essere elusa o, più tardi, revocata poiché sarà il medesimo Claude Vallée a stipulare, il 12 maggio 1693, la donazione di Chenailles al *Commissaire des Guerres* Jacques Fête<sup>184</sup>. Il feudo usciva così dalle proprietà dei Vallée, e iniziava una lunga serie di passaggi di mano, che si sarebbe protratta per tutto il XVIII secolo e di cui abbiamo già indicato i protagonisti.

---

<sup>179</sup> Baverel-Croissant 2001.

<sup>180</sup> Leroy 1895, p. 45; Mothu 2007, 29-30.

<sup>181</sup> Leroy 1895, p. 46.

<sup>182</sup> Mothu 2007, p. 30.

<sup>183</sup> La BNF conserva diversi documenti, tanto manoscritti quanto a stampa concernenti sia il processo per lesa maestà (1656-1657: innanzitutto Ms. Clairambault-1108, fol. 68; Z THOISY- 93 (FOL 140) ), sia altre cause di tipo prettamente familiare in cui Claude Vallée fu coinvolto più tardi (1669-1670: Z THOISY- 93 (FOL 150); Z THOISY- 227 (FOL 372), ad esempio), e che dimostrano indirettamente come la sentenza non fosse stata applicata o fosse stata revocata.

<sup>184</sup> Basseville 1862, p. 12.

## 2. Dalla Loira alle praterie: vicende conservative di un ciclo tassiano.

I dipinti di Chenailles apparvero nella letteratura critica in quello stesso articolo del 1913 con cui Louis Demonts pubblicava il primo studio completo del ciclo tassiano di Simon Vouet. A quella data essi avevano già lasciato il castello per il quale erano stati concepiti. Nel 1912 erano apparsi alla “Mostra della Miniatura” di Bruxelles e appartenevano a Lucien Alavoine<sup>185</sup>. Non stupisce a questo punto il successivo passaggio negli Stati Uniti, anche se non conosciamo la data esatta in cui sarebbe avvenuto. Lucien Alavoine infatti era titolare dell’omonimo, noto studio di decorazione d’interni nonché mercante d’arte: operante a Parigi, dal 1893 la sua compagnia aveva aperto uno studio anche a New York, seguendo l’esempio di un altro protagonista delle arti decorative, Jules Allard, la cui attività sarebbe stata assorbita nel 1907 dal medesimo Alavoine<sup>186</sup>. Siamo di fronte ad alcuni dei personaggi-chiave della diffusione degli stili decorativi francesi negli Stati Uniti<sup>187</sup>. La voga dell’arte francese favorì, a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo e fino agli anni Trenta del Novecento, anche un florido commercio antiquario, che portò oltreoceano non solo decine di opere d’arte mobili –dipinti, mobilio, tappezzerie – ma anche più o meno estesi brani di apparati decorativi, quali *boiseries*, specchiere, caminetti e, a volte, interi appartamenti datati soprattutto al XVIII secolo, da rimontare nelle dimore di ricchi industriali e politici<sup>188</sup>. Il fenomeno è noto e trova origine non solo nella fondamentale influenza esercitata dall’eredità francese sulla cultura artistica e architettonica statunitense nel XIX secolo<sup>189</sup>, dopo le scelte neopalladiane del periodo precedente, ma anche nell’esigenza, da parte delle *élites* nordamericane, di dotarsi di sontuosi ambienti di recezione che potessero rivaleggiare con quelli della “vecchia Europa”: da un punto di vista estetico, certamente, ma anche dal punto di vista di un reale, *materiale* valore storico. Il bisogno di circondarsi, di vivere all’interno di un ambiente che portasse con sé non solo l’immagine, ma la *sostanza* della grande Francia *Ancien Régime*<sup>190</sup>.

Non sappiamo se e a quali passaggi di mano il ciclo sia stato sottoposto una volta giunto negli USA, tuttavia è nella collezione di Marvin S. Kobacker (1911-1993) e di sua moglie Leonore, ricchi benefattori di Toledo (Ohio), che esso si trovava nel 1964, quando i

---

<sup>185</sup> Demonts 1913, p. 73; *Exposition de la miniature* 1912, p. 277.

<sup>186</sup> Pons 1995, p. 98.

<sup>187</sup> Pons 1995, pp. 96-99.

<sup>188</sup> Pons 1995, pp. 96-99.

<sup>189</sup> Gournay 2007.

<sup>190</sup> Paredes 2007, pp. 77-116.

proprietari ne decisero la donazione al Museum of Art della propria città<sup>191</sup>, che da allora lo conserva e che nel 1970 ne ha curato il riallestimento a mo' di vera e propria stanza d'epoca<sup>192</sup>. Alla stessa data risale anche la prima apparizione del ciclo nella letteratura critica contemporanea, grazie al breve articolo con cui Katherine C. Lee presentava il riallestimento<sup>193</sup>. Negli anni successivi, l'attribuzione a Jean Mosnier venne sostenuta da Marie-Paule Durand nella propria tesi di laurea dedicata al pittore blesio e rimasta inedita<sup>194</sup>, venendo contemporaneamente condivisa da Rosenberg nel catalogo della mostra *La Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*<sup>195</sup> – dove tuttavia il ciclo appariva solo nella sezione di repertorio, privo di scheda critica – e assai più recentemente da Lorenzo Pericolo nella sua monografia su Philippe de Champaigne<sup>196</sup>, che chiama in causa tanto i nostri dipinti quanto Mosnier a proposito degli ipotetici esordi del pittore belga nel cantiere del Luxembourg. Il rinnovato interesse sviluppatosi nel corso degli ultimi anni intorno alla personalità di Mosnier<sup>197</sup>, se da un lato ha condotto a una maggiore prudenza circa l'inclusione dei dipinti di Chenailles nel catalogo del pittore, non ha portato però fin'ora ad un riesame critico del ciclo.

Precedentemente al passaggio in proprietà Alavoine e alla breve citazione di Demonts, invece, il ciclo di Chenailles è costantemente citato nella letteratura erudita dedicata alla regione di Orléans e alla famiglia Vallée<sup>198</sup>. Ancora nel 1909 il volume dedicato al Loiret nella serie dei *Dictionnaires Départementaux*, riporta la presenza dei dipinti<sup>199</sup>, il che porterebbe a datare il passaggio da Chenailles a Parigi intorno al 1910: ma una rapida indagine a ritroso attraverso tali pubblicazioni, mostra la tendenza degli autori – in questo specifico caso – a ripetere in forme pressoché standardizzate i dati reperiti in opere precedenti, dati che, attraverso le rapide citazioni di P.-A. Leroy<sup>200</sup> e di A. Basseville<sup>201</sup>, risalgono in definitiva alla più antica nonché più ampia attestazione, quella data da Edouard Fournier nei suoi *Souvenirs Historiques et littéraires du département du Loiret*, pubblicati nel 1847<sup>202</sup>.

---

<sup>191</sup> K.C. Lee 1970, pp. 3-7).

<sup>192</sup> Lee 1970, 3-7; Hutton, in *Toledo Treasures* pp. 86-87.

<sup>193</sup> Lee 1970, pp. 3-7.

<sup>194</sup> Durand 1980.

<sup>195</sup> *Peinture française dans les collections américaines* 1980, p. 367

<sup>196</sup> Pericolo 2002, p. 301 n. 63.

<sup>197</sup> Quaranta 2006; Quaranta 2010; Lébedel-Carbonnel 2011; Bassani-Pacht, in Richleieu à Richelieu 2011, p. 306, cat. 111.

<sup>198</sup> Fournier 1847, p. 15; Basseville 1861-1862, p. 9; Leroy 1895, p. 47; Baillet 1915; Pouillot 1983;

<sup>199</sup> Pignard-Péguet 1909, p. 494.

<sup>200</sup> Leroy 1895, pp. 42-47.

<sup>201</sup> Basseville 1862, pp. 420-431.

<sup>202</sup> Fournier 1847, pp. 12-15.

Prima di questa data le tracce del ciclo si fanno più confuse. Sorgendo nei pressi di Saint-Denis-de-l'Hôtel, importante punto di guado della Loira assai prossimo a Orléans, il castello di Chenailles compare diverse volte in diari e resoconti di viaggiatori<sup>203</sup>, i quali però non danno in genere che sommarie informazioni, soffermandosi per lo più sulla bellezza dei suoi giardini, assai celebri già nel Seicento per la presenza di numerose fontane meccaniche. Inesistenti sono i riferimenti agli appartamenti, né hanno dato esito positivo le ricerche archivistiche centrate sulla famiglia Vallée e sui numerosi passaggi di mano subiti dal castello a partire dalla fine del XVII secolo in poi, quando divenne dapprima proprietà di Jacques Fête (1693), *Commissaire ordinaire des guerres*, poi di suo fratello Louis Fête de Noisy (1696), che lo vendette nel 1719 a Constance Eléonore d'Estrées, sposa di lì a poco del conte d'Ampus<sup>204</sup>. È la presenza di questa donna nella storia di Chenailles che, con tutta probabilità, è all'origine della leggenda secondo la quale il castello sarebbe stato il segreto scenario degli amori di Enrico IV e della bella Gabrielle, *d'Estrées* appunto, leggenda priva del benché minimo appiglio storico e che d'altronde nessuna fonte seicentesca riferisce.

In seguito alla bancarotta del conte d'Ampus, il maniero venne acquisito da Jeanne Catherine Renée Sauveur che ne farà donazione, intorno al 1760, a Guillaume-Marie Joly de Fleury, *Procureur Général du Parlement de Paris*, il quale se ne vedrà privato alla Rivoluzione in quanto aristocratico emigrato<sup>205</sup>. Nessuna menzione esplicita delle decorazioni del castello compare nei documenti attinenti a tali personaggi che è stato fin qui possibile ritrovare. Quando Edouard Fournier scriveva, il castello era di nuovo passato di mano ed era ormai proprietà del barone Pierre de Grobon: anni più tardi, nel 1881, alla morte della sua vedova Françoise-Josephine l'inventario del castello segnalava ancora un «cabinet doré» che, come vedremo, può ben essere il nostro<sup>206</sup>.

Unica traccia antica resta così una *Description de la Terre de Chenailles*, vero e proprio stato dei luoghi redatto nel corso del Seicento ma dalla datazione non altrimenti precisabile, oggi conservato in un archivio privato assieme ad una piccola collezione di documenti concernenti il castello. La *Description* è stata di recente pubblicata da M.-F. Baverel-Croissant in appendice all'edizione critica delle opere complete di Jacques Vallée des Barreux (1599-1673), il celebre poeta libertino che dei signori di Chenailles era nipote

---

<sup>203</sup> Lauder 1935, pp. 18-19.

<sup>204</sup> Basseville 1862, pp. 429-431.

<sup>205</sup> ADL, L suppl. 494; 2 Mi 5980, *Biens Nationaux provenant de sémigrés*.

<sup>206</sup> ADL, 3E 31576, Chenailles, Actes Notariaux, 26 septembre 1881, *Inventaire Après-Décès de Mme de Grobon*, n.p.

diretto e che in quel castello aveva trascorso buona parte della giovinezza<sup>207</sup>. Partiremo dunque da questo preziosissimo documento, che ci permetterà una ricostruzione sommaria dell'aspetto originario della dimora e una collocazione quantomeno esatta del ciclo nell'ambito dei suoi appartamenti.

### 3. Chenailles all'epoca di François Vallée

La *Description de la terre de Chenailles* è uno stato dei luoghi che comprende una descrizione sommaria della dimora e degli edifici annessi, dei giardini e del parco, nonché delle terre coltivabili e dei proventi che da esse si ricavano; vi si elencano anche i diritti feudali e le giurisdizioni. Il documento risponde dunque alla tipologia dei resoconti stilati normalmente in occasione di passaggi di proprietà, tentativi di vendita o acquisto, eventualmente requisizioni da parte delle autorità. Si tratta di un testo breve e stringato, rispetto ad altre perizie similari che possono contenere, all'occorrenza, anche i lavori e le riparazioni necessarie: non ve ne è traccia qui, dove anzi si sottolinea lo stato ottimale di tutte le strutture. La *Description* non è datata e, pubblicandola, M.-F. Baverel-Croissant l'ha attribuita, genericamente, al XVII secolo. Data la sua tipologia, essa potrebbe essere stata redatta in occasione della morte senza eredi diretti, nel 1647, di François Vallée. Tuttavia, l'attenzione concessa appunto ai diritti feudali e il tono quasi *pubblicitario* con cui si giudica – in maniera ampiamente positiva – il castello e la tenuta circostante, farebbero pensare piuttosto all'occasione di un passaggio a personaggi estranei alla famiglia, che potrebbe essere quello a uno dei due Fête, nel 1693 o nel 1696, o addirittura quello a Constance-Eléonore d'Estrée, risalente al 1719. Saremmo così di fronte a un documento più tardo rispetto a quanto non si ritenga oggi: da questo punto di vista, la presenza all'interno del parco di una *glacière*, contribuirebbe all'ipotesi di questa datazione più bassa, visto che un tale elemento entrò a far parte delle dotazioni comuni alle dimore signorili in un momento abbastanza tardo del XVII secolo<sup>208</sup>.

Ad ogni modo, l'immagine del castello che il documento restituisce non sembra particolarmente dissimile a quella dell'edificio costruito da Robert Miron e da Marie Vallée e in seguito rimaneggiato da François Vallée, di certo per quanto riguarda le strutture abitative e la disposizione delle sale, ma anche – possiamo dire con un certo margine di certezza – a proposito delle poche decorazioni che vengono citate, la cui

---

<sup>207</sup> Baverel-Croissant 2002, pp. 408-411.

<sup>208</sup> Morin 2008, pp. 115 e ss.

tipologia non sembra allontanarsi dalla moda della metà del secolo, e che trovano un fortunoso riscontro documentario.

L'edificio differiva in più punti dall'attuale, che già Fournier nel 1847 diceva assai manomesso, ma era senz'altro costituito fin dall'inizio dall'esteso *corps-de-logis* a sette vani di finestre, sviluppato su due piani più il livello sottotetto e fiancheggiato dai due padiglioni turriformi, leggermente più alti, che ancor oggi vediamo [2-3]. La *Description* non ci informa sui materiali da costruzione, tranne che per il dettaglio dei tetti in ardesia, tuttavia ancora Fournier affermava che il vecchio castello doveva mostrare una cortina in laterizio con cantonali in pietra, invece che l'attuale intonacatura, secondo una tipologia di certo più aderente al gusto e alla prassi del tardo Cinquecento.

L'ingresso al castello era costituito da un grande portale «enrichi de plusieurs pièces de sculptures, et de plusieurs figures, et autres ornemens d'architecture. Le tout de belles pierres de taille blanches»<sup>209</sup>. L'opera risaliva senza dubbio ai lavori promossi da François Vallée, come attesta un contratto a suo tempo pubblicato da Leroy. Nel 1635 infatti E. Fardeau, *maitre tailleur de pierres*, domiciliato nella non lontana Chateauneuf s'impegnava a:

«Faire la construction d'un portail qui sera fait à la principale porte de la Cour de la dicte maison de Chenailles, et l'autre en de hors d'icelle accompagné de pieds droits, de pilastres, avec ses avant-corps, voussoures, coniche, filet, frontons, moulures, modelons, petis pilastres en dessus, portant trois vases... à la rèservation des ornemens, pasque, cuves et enrichissement des vases qui seront seulement par le dit Fardeau esbauchés ; Et pour le renard du surplus des dits ornemens cy-dessus mentionnés laissés en bauschaige pour estre fait aux despens du dit sieur de Chenailles par tel maistre ou sculteur qu'il avisera bon»<sup>210</sup>

Attraverso questo portale si entrava nella corte principale [4-5], di forma quadrata. Sul lato opposto all'ingresso prospettava il *corps-de-logis*, mentre il lato sinistro era occupato da una galleria ad un solo piano che, staccandosi dall'edificio principale, copriva l'intera profondità della corte. Sul lato destro, privo di costruzioni, un altro cancello immetteva nella zona degli edifici di servizio, assai ampi e sviluppati su ben due *basses-cours* consecutive: queste comprendevano la *concièrgèrie*, le cucine, il forno, la lavanderia, scuderie e rimesse, nonché la simbolica torre piccionaia. Il testo è assai chiaro e non lascia adito a dubbi: la galleria, a sinistra della corte, è dunque andata del tutto perduta, e non è in alcun modo identificabile con il breve passaggio aereo che oggi si vede sul retro

---

<sup>209</sup> *Description de Chenailles*, f.1r, (Baverel-Croissant 2001, p. 408).

<sup>210</sup> Leroy 1895, p. 44.

del castello – tra il padiglione destro e una sorta di torre adiacente – e che in certa pubblicistica locale viene addirittura indicata come luogo frequentato da Gabrielle d'Estrées. Ce ne dà conferma indiretta il *Cadastré Napoléonien* – datato al 1817 per la zona di Chenailles – che mostra il castello in una fase intermedia tra quella di *Ancien Régime* e quella attuale<sup>211</sup> [4-5]. La galleria, come in tanti altri casi, è già scomparsa ma il disegno della corte è netto, così come lo sviluppo dei grandi *Communs* sulla destra. Vi compaiono tuttavia anche le due torri circolari che tutt'oggi campeggiano sugli angoli della corte opposti al *corps-de-logis*, ma di cui la *Description* non fa menzione alcuna e che potrebbero dunque essere un'aggiunta tardo-settecentesca.

Sul lato verso il parco, il *corps-de-logis* si apriva su di una terrazza a *parterre*: al centro, una grande rana di bronzo lasciava uscire dalla bocca un potente getto d'acqua che ricadeva poi nella fontana. Dalla prima si scendeva in una seconda terrazza, decorata ai quattro angoli da altrettante fontane in forma di conchiglie marmoree arricchite anche queste da sculture in bronzo<sup>212</sup>. Una ulteriore fontana animava anche il giardino disposto lungo la galleria, quindi a sinistra dell'edificio, che era concluso da un grande bacino di circa 150 *thoises* di lunghezza su 30/40 di larghezza: al di là dello specchio d'acqua iniziava il bosco, attraversato da diversi viali<sup>213</sup>. Addentrandosi invece all'interno del parco oltre le due terrazze, sull'asse dell'edificio, si incrociava un *Grand Canal* che misurava tra le tre e le quattrocento *thoises*: fiancheggiato da filari di alberi, era alimentato da potenti getti d'acqua a ciascuna delle estremità, presso le quali sorgevano anche due piccoli padiglioni<sup>214</sup>. Al di là del canale si apriva il *Jardin Potager*, anch'esso arricchito da una fontana centrale e piantato con alberi da frutto, oltre il quale il parco si sviluppava ancora in prati e boschi<sup>215</sup>. Ritroviamo evidenti tracce del parco ancora nel *Cadastré Napoléonien*: il grande bacino laterale è ben identificabile, così come lo è il canale, che appare diviso in tre settori, quello centrale più ampio, a mo' di laghetto e in asse con il castello. Sono invece scomparse le due terrazze a *parterres* che segnavano il passaggio dalla dimora al parco e così le loro fontane: ben poco rimaneva, nel 1817, dei bei giardini di Chenailles, che erano stati celebri, e vengono ricordati puntualmente dalle fonti seicentesche, siano esse opere d'erudizione o memorie di viaggiatori.

La presenza della fontana con la rana al centro del primo *parterre* è segnalata infatti anche dal *Journal* del viaggiatore inglese John Lauder, che visitò Chenailles nel 1665.

---

<sup>211</sup> ADL, 2 Fi-7 226, Cadastre Napoléonien, *Saint-Denis de l'Hôtel*, section G.

<sup>212</sup> *Description de Chenailles*, f. 2r-v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>213</sup> *Ibidem*, f. 2v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>214</sup> *Ibidem*, f. 2v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>215</sup> *Ibidem*, f. 2v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

Costui cita altre fontane, senza darne purtroppo una precisa indicazione topografica.

Apprendiamo così che, oltre a quella della rana, il visitatore poteva vedere

«là un serpent dont un homme de marbre foule du pied la tête, l'eau jaillit de façon amusante de son talon, et jaillit aussi de la gueule du serpent; ailleurs on voit des chiens et, dans une quatrième partie, des lions tout cela plein de vie. Nous regrettâmes que le plus joli de ces ensembles actionnés par de mécanismes eût sa machinerie brisée, car, dans un petit espace, il comportait plus de trois cents bouches crachant de l'eau en lui imprimant des formes variées. En un certain endroit elle s'élevait comme une lance, dans un autre à la façon d'une plume, dans un troisième elle était projetée sur le côté et ainsi de suite. Et lorsque les jeux d'eau cessaient, on n'aurait pu dire d'où l'eau jaillissait»<sup>216</sup>

Le parole di John Lauder echeggiano in maniera puntuale quelle di Jocundus Zinzerling, che già nel 1616 nel suo *Itinerarium Galliae* annotava:

«A Jargolio prope abest hortus amoenissimum arcu Jenaille contiguus, generosae familiae matronam agnoscens dominam. Praeter alia vedebis hic rupem miro artificio ex conchis cochlearum testis divercolis et pellucidis lapillis fabricatam, ejaculantem aquas quae variarum rerum repraesentant imagines»<sup>217</sup>.

La grande fontana con rocce e conchiglie, da cui sgorgavano multiformi getti d'acqua, doveva essere una delle attrazioni principali dei giardini di Chenailles. Nessun documento dà testimonianza della sua esatta posizione, ma è verosimile che si trovasse nel giardino laterale, quello tra la galleria e il grande bacino d'acqua, poiché è più difficile che una tale opera fosse collocata nei pressi del *Jardin Potager*.

La citazione di Zinzerling inoltre attesta l'esistenza delle fontane prima dell'avvento di François Vallée e durante la signoria di Marie, ciò che è confermato, come accennavamo, anche da alcuni documenti d'archivio. Una ricevuta datata 17 agosto 1605, conservata nel già citato archivio privato e pubblicata dalla Baverel-Croissant, riporta l'avvenuto pagamento per i lavori commissionati allo scultore e fontaniere Jehan Sejourné:

«Je soubzsi[g]né confesse que madame de Chenailles m'a entièrement païé, satisfet et contenté de tout se que je fait et fourny en toutes les fontaines en rocher que je fais et faict faire en sa maison de Chenaille, dont je la quite par la presente ecrite et sinee de ma main en vertu de la quelle le marché faict entre elle et moy pour tout se que je faict en sadite maison demeure nul comme acomply de part e d'autre. Ecrit audict Chenaille se dixseptième d'aust mil six cens cinq»<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Lauder 1665-1666 (1935), pp. 18-19.

<sup>217</sup> Zinzerling 1616, p. 55.

<sup>218</sup> Baverel-Croissant 2001, p. 403.



Jean Séjourné si definisce in altri documenti *Maître sculpteur et fontainier ordinaire du roi*. Egli è domiciliato a Parigi, rue Saint-Sauveur e in seguito, al momento della morte nel 1614, alle *Galerie* del Louvre<sup>219</sup>, ma lo si ritrova nel 1602 anche a Saint-Germain-en-Laye dove evidentemente lavorava al parco del castello. Nel 1604 suo figlio François venne mandato come apprendista presso la bottega di Guillaume Dumée<sup>220</sup>.

In un documento parigino datato 5 aprile 1604 Séjourné stipula un contratto con François Payquier, *marbrier*, per la realizzazione di quattro bacini marmorei – due in marmo bianco e due in marmo venato di rosso – a forma di conchiglia, ai quali se ne aggiunge un quinto di forma circolare<sup>221</sup>. Nulla nel testo permette di collegare con certezza l'atto con i lavori eseguiti a Chenailles, ma le date sono perfettamente congruenti e così numero e forma dei bacini: sappiamo infatti che i quattro del secondo *parterre* erano in forma di conchiglia<sup>222</sup>, mentre quello circolare potrebbe ben aver ospitato la rana della terrazza superiore.

Le fontane di Chenailles, e in particolare le quattro con i bacini in forma di conchiglia, prevedevano anche delle iscrizioni. Ce ne dà testimonianza una lettera di Claude Le Prestre a Denis Godefroy, datata 10 gennaio 1640, in cui si trasmetteva il testo di alcune di esse<sup>223</sup>. Il mittente fa esplicito riferimento alle quattro «petites fontaines qui sont dans les coins du grand parterre» e dichiara di aver omesso l'iscrizione di una di esse. Il testo non è del tutto chiaro e appare ritoccato da altra mano, che ha aggiunto e talvolta sovrascritto alcuni nomi e frasi. Tre delle fontane sarebbero però dedicate rispettivamente ad Adone<sup>224</sup>, Bacco<sup>225</sup>, Narciso<sup>226</sup>. Il nome di Cupido (“Cupidinem”) appare in cima alla lista ma vergato dalla seconda mano, e non è chiaro se con esso si sia voluto aggiungere il protagonista della fontana mancante, o sostituire quello di Adone. Ad ogni modo, se questi erano i soggetti delle quattro fontane del *parterre* inferiore, sembra difficile poterli coniugare con quanto riportato venticinque anni più tardi da John Lauder: un serpente schiacciato da un uomo, dei cani, un leone. Il manoscritto Godefroy riporta poi

---

<sup>219</sup> Bresc-Bauthier 1993, pp. 145-151.

<sup>220</sup> AN, MC XII 35, 1603, 20 septembre : Contrat d'Apprentissage pour un an au profit de François Séjourné, entre son père, Jean Séjourné, sculpteur ordinaire du roi, et Guillaume Dumée, peintre ordinaire du roi, moyennant 120 l. :60 dans trois mois, 60 dans un an.

<sup>221</sup> AN, MC IX 178, 1604, 5 avril: Marché entre François Payquier, marbrier, demeurant rue Grenier Saint Lazare et Jean Séjourné, sculpteur.

<sup>222</sup> *Description de Chenailles.*, f. 1r (Bavereil-Croissant 2001, p. 409).

<sup>223</sup> Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms. Godefroy 217, t. IV, f. 234r-v, *Lettre de Claude le Prestre a Godefroy, accompagnant l'envoy des inscriptions des fontaines de Chenaille(s); Saint-Agnan, 10 janvier 1640.*

<sup>224</sup> «In Adonidem: Aquis (sovrascritto: Undis) nata Venus hanc natus [...] in undis».

<sup>225</sup> «In Bacchu(m): (sovrascritto: Semele matrem absoustam igne celesti) Igne parens perijt filiu(m) custodite Nymphae».

<sup>226</sup> «In Narcissu(m): Ah miserande nescis (?) lates [...] =sstis?] latei ignis in undis».

diverse iscrizioni appartenenti ad una *Fontis Majoris* che sarà forse da identificare con quella meccanica dai molti getti d'acqua, sebbene il testo non vi faccia esplicito riferimento. Esse però lasciano trasparire il valore celebrativo della fontana, poiché tra la costante citazione dei nomi di Giove e Nettuno, appare anche quella del nome dei signori di Chenailles: «[...] *fi faveas Neptune tuo Valla(ae?) tridenti / pro salsis dulces [...] tibi fundu aquas*»<sup>227</sup>.

Tale era dunque il panorama che circondava la dimora dei Vallée, un edificio di modeste dimensioni ma che la varietà e bellezza dei giardini rendevano tappa fondamentale per i viaggiatori e luogo di raffinata ospitalità per i proprietari: «*Je fus une fois à Chenailles*» ricordava Tallemants des Reaux «où [François Vallée] *recevait assez bien les gens. Le soir il affectait de faire la prière sur le champ. Il disait quelques fois les meilleurs galimatias du monde et je ne riais jamais tant qu'en priant Dieu*»<sup>228</sup>. Nel breve passo del celebre memorialista, sovente ripreso a proposito di Chenailles, si ritrova tutta l'atmosfera di eleganza e spensieratezza che doveva regnare in quei giardini.

La ricchezza degli interni, tuttavia, doveva costituire un degno contraltare alla bellezza del parco, soprattutto dopo gli ammodernamenti condotti da François Vallée, e soprattutto in quelli che dovevano essere i due appartamenti principali collocati al piano terra. Come di regola, questo era in realtà leggermente rialzato rispetto al piano della corte – sei o sette gradini, dice la *Description* (f.1v) – per permettere lo sviluppo del seminterrato ospitante gli *Offices*, cioè cantine, cucine e dispense. Al centro della facciata la porta principale si apriva su di uno scalone «*de pierre de taille avec diverses figures au plat fond de chaque pallier*»<sup>229</sup>: esso permetteva di accedere ai piani superiori, ma è difficile che fosse ospitato nel padiglione turriforme che vediamo nel disegno pubblicato dalla Baverel-Croissant.

A sinistra dello scalone, una grande sala prendeva luce da due finestre tanto dal lato della corte quanto dal lato del giardino, immettendo in un primo appartamento formato da anticamera, camera, guardaroba. Nella grande sala troneggiava un camino monumentale con figure in stucco: da essa e dall'appartamento adiacente si accedeva alla galleria lungo la corte, sul cui aspetto interno però la *Description* nulla ci dice<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms. Godefroy 217, t. IV, f. 234r-v, *Lettre de Claude le Prestre a Godefroy, accompagnant l'envoy des inscriptions des fontaines de Chenaille(s); Saint-Agnan, 10 janvier 1640.*

<sup>228</sup> Tallemants, V, 3.

<sup>229</sup> *Description de Chenailles*, f. 1v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>230</sup> *Description de Chenailles*, f. 1r. «Il y a dans le corps-de-logis par en bas, c'est à dire six ou sept marches au dessus de la cour, une grande salle avec deux croisées sur la cour, et autant sur le jardin. La cheminée (*sic*) de la dite salle est fort propre et ornée (*sic*) de plusieurs figures de stuc: au bout de la dite salle est un bel

A destra dello scalone centrale, si sviluppava un altro appartamento, simile al precedente:

«de l'autre costé du même plein pied est un autre appartement vous y trouvés une belle salle autre que la grande dont j'ai parlé laquelle sert d'antichambre ; cette salle est lambrissée et garnie de grands tableaux de beaux paysages qui son enchassés dans le lambris, elle est au reste peinte par tout de peintures ; on entre de là dans une chambre carrée, percée comme tout le corps-de-logis, ladite chambre est peinte et dorée *accompagnée d'un beau cabinet tout doré et lambrissé, parqueté. Les peintures en* [\* aggiunto: est] *sont fort bonne* [1v] Il y a aussi une grande garde robe le tout dégagé, en telle sorte que cet appartement est beau et fort commode»<sup>231</sup>

la struttura dell'appartamento è chiaramente percepibile: partendo dallo scalone centrale si accedeva a una grande anticamera, dell'ampiezza anch'essa di due assi di finestre, a cui seguiva la camera da letto vera e propria, ancora compresa nell'area del *corps-de-logis*; a queste seguivano un *cabinet* e una guardaroba, evidentemente sistemate nel padiglione, dove trovava posto anche una scaletta secondaria che saliva ai piani superiori<sup>232</sup>. È particolarmente importante la descrizione della decorazione della grande anticamera: *boiseries* e soffitto erano ricoperti da pitture, e sulle pareti quadri di paesaggio erano ospitati nel *lambris en hauteur*. Non è improbabile che a tale sala fosse destinato il caminetto di cui conserviamo il contratto, datato 1633:

«Plan apresté avec maitre Floran Dandrillon menuisier demeurant à Orléans pour servir a la cheminée de la grand chambre nouvelle par moy faicte a Chenailles y représenter les ornementz sur la meilleure taille que fere se pourra fors les testes de bellier figurez aux pilastres au lieu desquelz seront per led. Daudrillon mis ceulx d'une autre faictz en forme de termes par moy paparphez numero sept et ce pour le pris et somme de deux cens quarante livres tournoys fournis, livres et mettre en place faict à Chenailles le XIXe novembre 1633»<sup>233</sup>

Se il nome di “*grande chambre nouvelle*” potrebbe far pensare in prima battuta alla “*grande salle*” dell'ala sinistra, il camino ligneo e privo di elementi in stucco orienta piuttosto verso l'anticamera dell'appartamento destro, di dimensioni comunque equiparabili alla prima [9].

Tuttavia è per noi ancor più importante la menzione, subito dopo le stanze principali, del «beau cabinet tout doré» arricchito da «peintures fort bonnes»: si tratta in effetti della

---

appartement avec antichambre, chambre et garde robe de plein pied le tout dégagé» ; f. 1v: «A la main gauche en entrant dans la cour il y a une grande gallerie (*sic*) couverte d'ardoise, on y entre de plein pied de la grande salle, et d'un des premiers appartements. Ladite gallerie (*sic*) tient la longueur de la cour jusqu'au bastiment (*sic*) du corps de logis».

<sup>231</sup> *Description de Chenailles*, f. 1r-v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>232</sup> *Ibidem*, f. 1v (Baverel-Croissant 2001, p. 409).

<sup>233</sup> Baverel-Croissant 2001, p. 400.

saletta che ospitava il ciclo di Rinaldo e Armida. La menzione delle dorature collima con l'aspetto ancora visibile delle *boiseries*: di un *salon doré* parla poi anche l'*Inventaire après décès* di Mme Grobon, redatto il 26 settembre 1881<sup>234</sup>. La localizzazione soprattutto però concorda perfettamente con quella fornita a suo tempo da Fournier, il quale annotava che «On ne trouve qu'un seul reste du vieux château, c'est un petit boudoir confiné au bout de l'aile droite»<sup>235</sup>. Anche in questo caso abbiamo tracce documentarie riferibili alla realizzazione della decorazione, sebbene ancora una volta riferite specificamente al caminetto e non ai dipinti inquadrati. Un disegno nella stessa collezione che conserva la *Description* mostra infatti il modello di un caminetto analogo a quello ancor oggi visibile [7-8]. È dubbio però che il testo ad esso collegato sia quello pubblicato da Pericolo:

«Monsieur Mesins faictz marché à Fernand Dandrillon, m(ait)re menuisi(er) de faire bien et deubm(en)t deux cabinetz semblable au dessin de l'autre part à la somme de cent quarante livres que j'ai parafé le présent dessin pour monsieur Robinet le XXIVème juillet XVIcXXXII»<sup>236</sup>

Se il nome di Fernand Dandrillon è certamente quello dell'ebanista citato anche per il caminetto della *grande chambre*, l'allusione a «deux cabinets semblable (*sic*) au dessin de l'autre part» porterebbe a riferire il contratto alla realizzazione non di *boiseries* da parete ma appunto a quel particolare tipo di mobilio chiamato anch'esso *cabinet* e sempre più diffuso nel corso degli anni Trenta. La data del 1632 è tuttavia indicativa, perché ribadisce l'attività di rinnovamento del castello nel corso del primo lustro degli anni Trenta, mentre la presenza del caminetto della sala tra i disegni di altri focolari del castello, tutti assai simili tra loro, conforta della contestualità del ciclo a quel momento storico<sup>237</sup>.

Relativamente precisa a proposito del piano terra, la *Description* invece non si sofferma affatto sugli ambienti al primo piano, limitandosi a evocare le molte stanze e i granai ospitati nei padiglioni laterali. Poiché ogni altra testimonianza decorativa del castello è andata perduta, non resta allora che concentrarci infine sul ciclo di Rinaldo e Armida.

---

<sup>234</sup> ADL, 3E 31576, 26 septembre 1881, *Inventaire après décès de Mme Grobon*.

<sup>235</sup> Fournier 1847, p. 15.

<sup>236</sup> Pericolo 2002, p. 301 n. 93.

<sup>237</sup> Anche l'altro documento citato da Pericolo non può essere ricondotto al ciclo di Rinaldo e Armida, poiché si tratta in realtà di una postilla al contratto per il caminetto della Grande Chambre del 1633: «Numero sept. Pour entre les termes de la cheminée de l'autre part mis et insculptez en la cheminée de ma Grand(e) Chamb(re) par moi ce jour d'huy arresté et marchandé avec moi Dandrillon le XIXème novembre 1633. en ce non compris les bas termes qui seront faict comme ils sont representez en la cheminée par moy marchandée» (Pericolo 2002, p. 301).

#### 4. Avventure della maga Armida.

La stanza oggi rimontata al Museum of Art di Toledo [1], con lati di circa m. 4x5 e con un'altezza pari a m. 3,80, è costituita da *boiseries*, in parte d'integrazione, che formano un *lambris en hauteur*, sviluppato cioè su tutta l'altezza della parete, e un soffitto a grandi riquadri separati da travi. Il ciclo tassiano occupa il registro superiore e il soffitto, mentre nel registro inferiore trovano posto immagini allegoriche e paesaggi [6]. La mostra del caminetto presenta cornici intagliate a disegnare *cartouches* ed erme femminili, mentre gli scuri mostrano intricati monogrammi [7].

Le tele a tema tassiano sono sette: *Armida tenta di uccidere Rinaldo e se ne innamora* (formato orizzontale), *Armida imprigiona Rinaldo in catene di fiori* (verticale), *Armida porta Rinaldo a bordo del suo carro* (orizzontale), *Rinaldo e Armida nel giardino incantato* (orizzontale), *Rinaldo si specchia nello scudo di diamante* (verticale), *Armida abbandonata sul lido* (ovale, sopra il caminetto), *Armida distrugge il palazzo* (verticale) [10]. A questi va aggiunto il grande dipinto con *Il carro di Armida*, di forma poligonale, collocato al centro del soffitto [14]. Esso è accompagnato da due pannelli laterali, raffiguranti *Allegorie delle Stagioni* (due su ogni pannello). Il soffitto prevedeva altri elementi più piccoli, che sono però andati perduti. I pannelli del registro inferiore mostrano tre *Allegorie di Virtù* (Fortezza [11], Prudenza, Giustizia, ma in origine doveva ragionevolmente esservi anche la Temperanza) e due vedute di *Paesaggio*: una marina con nave e una scena pastorale.

Le misure attuali della stanza non devono essere distanti da quelle originarie, mentre la collocazione delle finestre una di fronte all'altra è dovuta ad esigenze espositive<sup>238</sup>. Se infatti collochiamo la stanza nel padiglione destro del castello, queste dovevano trovarsi su due pareti contigue, una di fronte al caminetto e l'altra dirimpetto all'ingresso. La *Description* non ci permette una localizzazione puntuale ma ciò non cambia la disposizione delle finestre: difficile invece stabilire quale angolo del padiglione essa occupasse, se quello verso la corte o verso il giardino. In maniera arbitraria, ma tenendo conto della posizione delle attuali canne fumarie, potremmo ipotizzare che il caminetto fosse posizionato nella parete verso il *corps-de-logis* e l'ingresso verso l'interno del padiglione. Le finestre si aprivano una verso la corte – o verso il giardino – e l'altra sul lato esterno del padiglione: questo è oggi occupato dal passaggio verso l'ala adiacente dei *Communs*, ma doveva essere sgombro in origine, poiché la *Description* non fa menzione di collegamenti e

---

<sup>238</sup> Hutton, in Toledo Treasures 1995, p. 86.

d'altronde fino al XVIII secolo la dimora era normalmente ben distinta dagli edifici di servizio, che solo più tardi verranno collegati ad essa<sup>239</sup>.

I dipinti non sono stati ricollocati nell'ordine originario: sulla parete del camino vediamo infatti al centro *Armida abbandonata*, a sinistra l'*Incantesimo delle catene di fiori* e a destra la scena dello *Scudo di diamante*, a cui sulle pareti adiacenti si accostano, rispettivamente, *Rinaldo e Armida nel giardino incantato* e il *Rapimento di Rinaldo*, a tutto discapito della sequenza narrativa. Abbiamo già affrontato altrove la questione dell'ordine conferito ai cicli letterari – e non solo – nel corso di questi decenni: abbiamo visto come, nel caso delle *Etiopiche* di Fontainebleau, una disposizione complessa, diversa dalla semplice sequenza narrativa, fosse stata adottata e come altri casi, quali il *Pastor Fido* di Ancy-le-Franc o la stessa galleria di *Chessy*, pongano tali difficoltà da lasciare seri dubbi sul rispetto dell'ordine narrativo negli allestimenti dell'epoca. E tuttavia numerosi altri esempi mostrano invece un'estrema attenzione alla leggibilità sequenziale degli episodi, fino a giungere a vere e proprie ricostruzioni in senso cronologico di testi altrimenti complessi: sarà il caso del ciclo delle *Etiopiche* a Cheverny.

Nel caso di Chenailles il formato degli episodi sembrerebbe confortare l'ipotesi di una collocazione dei dipinti nel senso di una sequenza chiaramente narrativa. Se infatti teniamo come punto fermo il quadro del caminetto con l'*Abbandono di Armida*, l'unico di formato ovale e non altrimenti collocabile, osserviamo come sia possibile accostargli a destra la scena del *Ravvedimento di Rinaldo* e a sinistra quella della *Distruzione del palazzo*, entrambi di formato verticale, disegnando così un trittico narrativamente coerente. A partire da qui, risalendo il racconto a ritroso, si avrebbe sulla parete sinistra: il *Giardino incantato*, la porta d'accesso alla stanza, il *Rapimento di Rinaldo*; sulla parete dirimpetto al caminetto: l'*Incantesimo delle catene di fiori* (formato verticale), una finestra, l'*Innamoramento di Armida* (orizzontale), che poteva costituire l'apertura del ciclo. Poiché però con questo si esauriscono i dipinti, resta da considerare cosa potesse essere raffigurato sulla parete a destra del caminetto, che ospitava anche la seconda finestra.

Gli episodi tassiani appaiono in numero di sette già all'epoca dell'esposizione di Bruxelles nel 1912 e nessun documento potrebbe attualmente confortare l'ipotesi di un originario numero maggiore di tele. Tuttavia è difficile immaginare una storia di Rinaldo e Armida chiudersi sulla scena della *Distruzione del palazzo*, quando gli episodi più ricorrenti in questo caso erano quello della *Riconciliazione* o, nel quadro di una lettura volutamente negativa del tema, quello dell'*Abbandono*. La parete destra doveva offrire lo

---

<sup>239</sup> Morin 2008, p. 191 e ss.

spazio sufficiente per almeno uno o forse due dipinti: non è quindi fuori luogo ipotizzare che il ciclo fosse costituito in origine da otto o magari anche nove episodi, comprendenti l'*Avventura nella Foresta incantata* per esempio o la *Battaglia sotto le mura di Gerusalemme*, e appunto la *Riconciliazione*. Questi potrebbero essere andati perduti nel corso del tempo o potrebbero essere stati dispersi in occasione dello smontaggio e il trasferimento a Parigi, anche se è difficile pensare che ciò sia avvenuto per ragioni commerciali: ma una sorte simile è toccata d'altronde ad alcuni dei pannelli del soffitto e a numerosi altri elementi della decorazione.

Ad ogni modo, l'ordine narrativo dei dipinti resta ipotesi credibile, che occorrerà tenere presente. Pubblicando il ciclo nel 1913, Demonts ne sottolineava la derivazione da quello vouettiano per la galleria di Chessy: attribuendolo ad un anonimo *flamand* ne deplorava però la virata in chiave nordica, quasi un tradimento dell'"italianità" e del soggetto e soprattutto del modello costituito da Vouet: «il est remarquable» concludeva lo studioso «que la grande décoration, destinée à remplacer en France les plafonds de bois et les murs tapissés, et dont Vouet était aller chercher l'enseignement en Italie, revint, par l'interprétation des Flamands, à renouer la vieille tradition française de la tapisserie»<sup>240</sup>. Un giudizio così *tranchant*, tanto sulla presunta "italianità" di Vouet quanto sulla visione dell'evoluzione tipologica dei sistemi decorativi, non troverebbe oggi alcun consenso. Lo stesso Vouet, infatti, realizzando il ciclo di Chessy, aveva volutamente guardato ai modelli bellifontani, tra cui ritrovava quei medesimi temi romanzeschi che si accingeva a raffigurare, e si era adattato senz'altro alla tradizione decorativa d'oltralpe, che prevedeva l'uso di *boiseries* dipinte, all'interno delle quali inserire le tele principali. Una tradizione, questa, che all'inizio degli anni Trenta del Seicento era ben lungi dall'essere minacciata da quella italiana, e che anzi avrebbe trovato proprio nei decenni centrali del secolo il momento di massima evoluzione, assumendo via via forme e contenuti certo più meditati ma anche più raffinati.

Inoltre, se il riferimento alle invenzioni vouettiane è innegabile, i pittori che lavorano a Chenailles mostrano di saper manipolare quel materiale con grande indipendenza così da renderlo coerente con la loro particolare interpretazione del testo.

La scena dell'*Innamoramento di Armida* è senz'altro ispirata allo stesso episodio raffigurato da Simon Vouet, tanto che non esita ad inserire in secondo piano anche la medesima citazione della sirena con specchio e pettine, caratteristica della sola traduzione di Jean Baudoin. L'impianto della scena è però del tutto ribaltato, come se fosse visto da

---

<sup>240</sup> Demonts 1913, p. 73.

un'altra angolatura: così possiamo vedere il volto della maga, Rinaldo giace ben visibile al centro della scena e anche il Cupido in atto di scagliare la freccia ottiene uno spazio maggiore.

Ma si tratta di una prassi che ritorna puntuale anche in tutti gli altri dipinti. La scena del *Rapimento* coglie l'idea del faticoso farsi carico, da parte della maga, del peso dell'eroe addormentato. Ma la dinamica struttura chiastica del dipinto di Vouet perde con l'ancella uno dei due poli, affidando la messa in scena all'incombere dei due protagonisti sul proscenio. Così si paga un maggiore amor di coerenza nei confronti del testo, dove non appaiono ancelle di sorta – mai citate dal Tasso, né dai suoi traduttori: solo Pierre Joulet faceva entrare in scena, assai fugacemente, i demoni servitori<sup>241</sup> – e Armida non è aiutata che da un paio di Amorini, mentre sullo sfondo troneggia il suo carro all'antica.

Allo stesso modo in controparte e tutta in primo piano è risolta la scena del *Giardino*: i due protagonisti campeggiano occupando buona parte dello spazio e solo sullo sfondo a destra si accenna all'ampiezza del palazzo e dei giardini di Armida. Gli amorini intenti a trarre gioie dagli scrigni e la pesante tenda purpurea tesa a mo' di baldacchino derivano, ovviamente, dalla raffigurazione vouettiana. Ma torna la preoccupazione di esattezza filologica, con l'inserimento bene in vista del variopinto pappagallo, cantore nelle pagine tassiane delle fugaci gioie della vita e dell'amore. Così funziona anche per l'episodio del *Ravvedimento*: la scena perde quella distanza minima dallo spazio dello spettatore che in Vouet marcava la natura illustrativa dell'operazione, e assume invece i tratti della messa in scena teatrale, con lo specchio "estranio arnese" in primo piano, quasi fosse anch'esso un personaggio.

Tale metodo viene portato alle estreme conseguenze nel dipinto dedicato ad *Armida abbandonata*. Qui infatti il ribaltamento del punto di vista vouettiano allontana sullo sfondo la barca della Fortuna con i suoi tre viaggiatori e al contrario proietta in primissimo piano la figura di Armida svenuta sul lido che diviene così praticamente l'unica, vera protagonista, come accadeva anche in uno dei due pannelli pubblicati da Louis Dimier. L'impressione è ribadita dalla scelta dell'episodio come tela da caminetto, che inevitabilmente rende la scena perno fondamentale dell'intero ciclo. Così la maga tassiana, non sappiamo quanto volutamente, torna ad avvicinarsi a quell'Arianna abbandonata da Teseo che ne era stato immediato archetipo iconografico<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Pierre Joulet, sieur du Chastillon, *Les amours d'Armide*, Paris, A. l'Angelier, 1608, pp. 110-111.

<sup>242</sup> Lee 1960; Lee 1991, pp. 146-154.



L'episodio della distruzione del palazzo condivide con il suo modello vouettiano anche il formato verticale, all'interno del quale Armida troneggia con fare drammatico, ma quanto più impacciato e legnoso rispetto all'eroina d'opera in musica delineata da Vouet in piena effusione lirica. La tela di Chenailles tiene probabilmente conto dei diversi pannelli che, a Chessy, raffiguravano la maga come unica protagonista, e ne riassume in sé almeno due: quello della *Distruzione del palazzo* propriamente detta e quello che raffigura *Armida intenta a pronunciare sortilegi*. Da quest'ultimo deriva la presenza del libro squadernato a terra, zeppo d'incomprensibili formule, mentre l'identità esoterica dell'eroina è ribadita dal cerchio magico tracciato a terra e dentro il quale ella sosta mentre, con la bacchetta levata, scatena la rovina della propria dimora: un voluto *clin-d'oeil* di sapore fiabesco, mentre ancora una volta il pittore si mostra ligio al testo, raffigurando un palazzo dalle forme indubitabilmente circolari.

Si ha quasi l'impressione insomma, osservando i nostri dipinti, che i pittori di Chenailles abbiano operato qui alla stessa maniera messa in atto da Antonio Tempesta nelle illustrazioni per l'edizione tassiana Ruffinelli 1606, dove l'artista fiorentino non aveva esitato a "plagiare" le invenzioni di Bernardo Castello per l'edizione Pavoni 1604, ma ogni volta fornendone una vera e propria rivisitazione: riprendendone cioè solo determinati particolari, puntando la lente sui nodi principali e isolandoli, sempre rivedendo tutto da una diversa angolazione e creando così in effetti delle immagini che potevano risultare al pubblico al tempo stesso note ma nuove. Certamente i pittori di Chenailles non possono essere equiparati per *verve* e capacità di distillazione allo smalzato pittore toscano: tuttavia mettono in opera una ripresa del modello dagli accenti non banali, denotando una conoscenza diretta e non superficiale dei dipinti vouettiani.

Dove però gli artisti di Chenailles mostrano di saper andare oltre il proprio modello, dimostrando una cultura più ampia di quella che la sola scena parigina poteva offrire, è nell'orchestrazione del soffitto e nell'immagine centrale che su di esso ancora campeggia. Gli spazi fra le travi erano infatti occupati da dipinti, secondo il modello dei *plafonds à l'italienne* che si erano andati diffondendo fin dal decennio precedente. Alcuni riquadri sono senz'altro perduti, ma rimangono i principali tra cui quello centrale, raffigurante il Carro di Armida [14]. Il dipinto, dal profilo polilobato, non raffigura – come pure è stato scritto – il trasporto di Rinaldo verso le Isole fortunate, ma la sola maga a bordo del proprio carro: se volessimo a tutti i costi vedere in questo dipinto uno specifico episodio, dovremmo piuttosto scegliere il momento in cui Armida, distrutto il proprio palazzo, torna veloce al castello del Mar Morto, dove ordirà la propria vendetta nei confronti dell'amato.

È molto probabile, tuttavia, che una tale immagine possa essere considerata come avulsa dalla stretta sequenza narrativa, e che avesse una funzione a sé stante.

Il cocchio, trainato da due nervosissimi draghi, quasi scivola su di una nube, stagliandosi contro un cielo tempestoso: una folgore guizza dall'alto, mentre solo in basso i nubi lasciano intravedere la falce lunare. Un altro drago dalla coda serpentina e dalle ali di pipistrello sputa fuoco librandosi lontano tra le nubi, mentre uno scuro demone sostiene con le proprie mani il carro di Armida. Nella sua foggia all'antica, questo cita senz'altro il cocchio raffigurato da Simon Vouet a Chessy, in forme forse semplificate, ma fin nel dettaglio delle due protomi femminili alate su cui la maga poggia il braccio. La raffigurazione vira però subito in un senso totalmente differente, per l'ambientazione volutamente magica, anzi stregonesca, che il temporale conferisce alla scena, per l'apparizione dei draghi, per la presenza del demone dai tratti inconfondibili: il ghigno, le alte corna.

All'altezza cronologica dei primi anni Trenta, la pariglia di draghi attribuita al Carro di Armida non era più una novità: in Italia il Guercino ne aveva fatto una caratteristica delle proprie raffigurazioni tassiane, già negli svelti dipinti di Casa Pannini a Cento e poi, soprattutto, nel grande affresco sulla volta del Palazzo Costaguti a Roma, datato 1624. Ma anche in Francia tale iconografia non doveva essere sconosciuta, se davvero si dovesse riconoscere un *Carro di Armida* in quel "Carro di Cerere" – tradizionalmente trainato da draghi – citato da Louis Dimier nella perduta serie di cui ci siamo occupati nei capitoli precedenti<sup>243</sup>.

Certo è, però, che i principali interpreti tassiani di quegli anni, Vouet ma anche Poussin, avevano sempre optato per un cocchio di classica tradizione, trainato da pariglie di splendidi cavalli, secondo quella versione che nel corso del Seicento e ancor più nel Settecento vedrà nel Carro di Armida un nuovo *Carro d'Aurora*. Da questo punto di vista la scelta operata a Chenailles vuole deliberatamente andare in un senso opposto, conferendo alla maga serenamente assisa sul proprio cocchio al centro d'una tempesta, che lei stessa ha scatenato, tutta la sua aura magica.

Il dipinto con il carro rappresenta il vero suggello della decorazione per le sue dimensioni e per la sua collocazione, ma proprio qui sta anche l'altra specifica caratteristica del ciclo di Chenailles. La struttura delle travi che compongono il soffitto disegna infatti una serie di spazi minori attorno al dipinto principale. Se alcuni di questi sono andati perduti, altri sono ancora installati al proprio posto e raffigurano allegorie dei

---

<sup>243</sup> Cfr. Parte III, cap. 3.

Quattro Elementi – quelli nei riquadri angolari – e allegorie delle Stagioni – quelli di formato orizzontale, lungo i lati corti del Carro. Grazie a tali soggetti, il soffitto assume dunque quel senso di raffigurazione cosmica allusiva alla ciclicità del tempo e al fondamentale ruolo degli elementi che dall’inizio del Cinquecento in poi ritroviamo in innumerevoli soffitti e volte soprattutto in area italiana. Il legame con il tema romanzesco appare certamente incongruo, se messo a confronto con un soggetto altrettanto “cosmico” come Aurora o il Carro del Sole, ma è probabile che proprio il modello tipologico del soffitto abbia influito qui sulla raffigurazione del Carro di Armida in forma così isolata ed esclusiva. Una diretta influenza di modelli italiani, senza la mediazione vouettiana, a questo punto potrebbe apparire plausibile: ma andrà affrontata di concerto con quella dell’attribuzione.

Occorrerà invece prima spendere ancora qualche parola sulle figure allegoriche che troviamo nel registro inferiore delle pareti, alternate ai paesaggi [1; 7; 11]. Se questi ultimi sono un elemento così comune in tali strutture decorative da non porre particolari questioni, le *Allegorie delle Virtù* sollecitano una riflessione, visto che il formato dei pannelli è solo di poco inferiore a quello del ciclo tassiano e che non possiamo confonderle con le innumerevoli altre figurette di sapore mitologico che compaiono a monocromo nei cartigli delle *boiseries*, come comparivano anche nel ciclo di Vouet. Immagini iconiche di grandi personaggi o *femmes fortes* – pensiamo a quelle tratte dalle stampe di Vignon – così come allegorie delle arti e delle scienze compaiono di frequente in questo tipo di decorazioni, associati a pannelli con nature morte – spesso a carattere floreale, come nelle *boiseries* dell’Hôtel de Saumery, a Blois<sup>244</sup> – ad emblemi o appunto a paesaggi. Tali decorazioni ci appaiono per lo più oggi in stato di conservazione tale da scoraggiare qualsivoglia ragionamento sulla scelta dei soggetti e sugli eventuali rapporti che doveva intercorrere tra di essi. Anche in casi più conservati, come per esempio nel *lambris* della *Salle des Gardes* di Cheverny, la compresenza di emblemi a carattere floreale, figure di divinità e allegorie delle Arti, non trova un’immediata rispondenza né con il ciclo pittorico del caminetto – la storia di Venere e Adone – né con l’eventuale soggetto dispiegato sulle pareti, predisposte ad accogliere arazzi di cui non conserviamo memoria alcuna.

A Chenailles la presenza di Virtù sembrerebbe a prima vista sposarsi assai male con il soggetto romanzesco ed erotico del ciclo principale, a meno di non voler vedere in tali figure un voluto controcanto e un commentario alla vicenda amorosa della maga e del cavaliere, così da ricavarne un senso morale: destino d'altronde frequentissimo per le storie

---

<sup>244</sup> Lébedel-Carbonnel, in *Catalogue des Peintures Blois* pp. 206-211.

tratte dal Tasso. Tra i sontuosi giardini e gli ori delle sale, un cuore moralizzante batteva nell'angolo più intimo del castello di Chenailles?

### 5. Pittori provinciali e influenze vouettiane

Se Louis Démons non esitava ad attribuire il ciclo tassiano di Chenailles a uno dei tanti «Flamands» che allora circolavano per la Francia, questo è oggi più spesso attribuito al pittore blesio Jean Mosnier, un francese dunque e che per giunta aveva soggiornato per almeno sette anni in Italia, tra Firenze e Roma<sup>245</sup>: un personaggio di cui avremo modo di parlare a lungo a proposito dei molti dipinti che ha lasciato nel non lontano castello di Cheverny. L'ipotesi è storicamente sostenibile poiché gli anni Trenta del Seicento sono il momento a cui risalgono verosimilmente le sue opere certe o documentate e perché già André Félibien, la fonte storiografica più antica sul pittore, ricordava l'ampia regione tra Chartres e Tours come suo specifico campo d'azione. L'attribuzione a Jean Mosnier data ai primissimi anni Ottanta del secolo scorso, e trova – come non poche altre, in quel periodo – una doppia paternità. La ritroviamo infatti nella tesi di laurea, discussa nel 1980 presso l'Université Paris IV, che Marie-Paule Durand dedicò al pittore<sup>246</sup> – un testo mai pubblicato e tuttavia destinato a rimanere fino a tempi recentissimi l'unico riferimento monografico – ma anche nel catalogo della storica mostra *La Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, curato da Pierre Rosenberg, dove però il ciclo compariva privo di scheda critica<sup>247</sup>. La proposta è stata più recentemente ripresa da Lorenzo Pericolo nel suo libro su Philippe de Champaigne, che riportava al centro del dibattito la presenza di Jean Mosnier sul cantiere parigino del Luxembourg, data per certa dalla letteratura fino agli anni Cinquanta ma in seguito fortemente ridimensionata<sup>248</sup>.

La questione è in realtà più complessa, poiché già Catherine C. Lee, nel breve saggio del 1973 sottolineava come il ciclo, nella forma in cui ci è giunto, fosse evidentemente frutto di un'opera di collaborazione tra diversi artisti. La studiosa americana ne rilevava almeno tre: un fiammingo o un olandese, autore dei paesaggi, un secondo pittore «working on the style of Simon Vouet», al quale si dovrebbero «most of the scenes from the Story of Rinaldo and Armida», e infine un terzo artista, non meglio identificabile, al quale si attribuivano i pannelli con le Virtù e forse alcune scene del ciclo tassiano<sup>249</sup>.

---

<sup>245</sup> Lébedel 2011.

<sup>246</sup> Durand 1980.

<sup>247</sup> *Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, p. 367

<sup>248</sup> Pericolo 2002, p. 301, n. 63.

<sup>249</sup> Lee 1970, p. 4

Se l'attribuzione dei paesaggi a un pittore fiammingo ricade nella prassi – numerosi dipinti dello stesso tipo vengono genericamente dati a maestranze provenienti da quelle regioni – e resta forzatamente priva di vere e proprie possibilità di confronto, data anche la carenza di studi specifici in proposito, quella delle tele maggiori può essere più facilmente controllata. In effetti i pannelli con le Virtù possono essere accostati almeno alla tela con la scena dell'*Innamoramento di Armida*: la maga vi assume una corporatura pesante, con larghe spalle, braccia importanti, un volto dall'ovale ben marcato, che ritroviamo soprattutto nella figura della *Fortezza*. Questa assume fattezze quasi maschiline ed è colta, a differenza delle altre, in piena azione: infatti ha sollevato il classico attributo della colonna dopo averlo sradicato dalla sua base, in un impeto distruttivo, mentre sotto i suoi piedi il suolo si apre in una crepa, secondo un'evidente allusione all'episodio biblico di Sansone. La figura della Prudenza, per quanto più statica, può essere avvicinata alla Fortezza, mentre la Giustizia presenta un aspetto più filiforme che meglio si sposerebbe con l'altro gruppo di dipinti. Al pittore delle Virtù, tuttavia, potrebbero essere attribuiti anche il dipinto del caminetto, l'*Abbandono di Armida* – con la figura della maga svenuta a terra, della quale contempliamo le fattezze abbondanti e rilassate – e magari anche quello con l'*Incantesimo* delle catene di fiori, dove il personaggio di Rinaldo, abbandonato al sonno in una posa faticosa, mostra i medesimi tratti pesanti nel volto, le stesse membra inerti.

Altre tele del ciclo tassiano presentano caratteristiche differenti: scene come quella del *Giardino* o del *Rapimento* mostrano fisionomie più affilate, linee più dinamiche e ritenute, soprattutto nel personaggio di Armida, colori più terrosi, un maggior sapore fiammingo, in effetti, quello che con tutta probabilità aveva colpito il Demonts. Dipinti come i pannelli del soffitto – il *Carro d'Armida* in particolare – e la Distruzione del palazzo mostrano invece tratti ambigui, che li avvicinerebbero più al primo gruppo, sebbene non vi siano risponderne precise.

Quello di Chenailles è dunque un caso decisamente problematico. L'attribuzione al solo Jean Monsier è da respingere, ma la chiamata in causa di questo artista non è senza ragioni. Poiché avremo modo di parlare abbondantemente di lui nell'ultima parte di questo lavoro, vi accenneremo qui solo brevemente e sarà per richiamare la complessità che le testimonianze della sua opera ci propongono, testimonianze d'altronde assai scarse se rapportate a una carriera trentennale, che si sviluppò dal suo rientro dall'Italia nel 1625-1626 fino alla morte a Blois nel 1656. Il poco che conosciamo ci offre opere assai discontinue per qualità, dietro le quali si cela una personalità ambivalente: grande abilità tecnica, ad esempio nella gestione di arditi scorci in sottinsù o nell'uso di raffinati

cangiantismi cromatici, si accompagna a figure spesso sciatte, dalle membra pesanti e senza vigore, dai volti bovini e inespressivi. La testimonianza costituita dai cicli di Cheverny, come vedremo, mostra anche l'ampio ricorso alla bottega, ove albergavano diversi pittori – *in primis* i suoi figli – ma anche manovali di assai ridotte capacità, così che diventa assai difficile – ad esempio – individuare un percorso evolutivo dell'artista che permetta di collocare lungo l'arco cronologico della sua attività le poche opere sicure.

In un caso come quello di Chenailles, i dipinti del primo gruppo – comprendente almeno la scena dell'*Innamoramento* e le figure di *Virtù* – potrebbero essere avvicinati al catalogo di Mosnier, proprio in virtù delle figure corpulente, delle membra dall'aspetto gommoso e svingorito. Tuttavia una figura come l'Armida dell'*Innamoramento* [12] non è lontana, ad esempio, da quella della Vergine nella *Consegna del rosario a San Domenico* di Pierre Poncet (1612-1659), oggi al Musée des Beaux-Arts di Orléans<sup>250</sup> [13]. Nel corso degli anni Trenta del Seicento Poncet, il cui catalogo è oggi ridottissimo, dovette essere un pittore assai attivo nell'Orléanais – si ricorda, più tardi, l'apprendistato di Noël Coypel presso di lui<sup>251</sup> – e un suo intervento nelle dimore del circondario è da ritenersi plausibile: citando il suo nome però non abbiamo fatto che sottolineare un dato essenziale, e cioè l'influenza di Vouet anche dal punto di vista stilistico su colui che operò in questi dipinti, influenza che anche in Mosnier è a volte palpabile, sebbene egli potesse attingere dalla personale esperienza italiana. Tornando appunto a costui, anche il *Carro di Armida* [14], dove uno scorcio perfetto si abbina ad una resa assai naïf, quasi fumettistica del cocchio – così diverso da quello più raffinato visibile nel *Rapimento di Rinaldo* – potrebbe richiamare certi dipinti del maestro blesio, come la *Morte di Adone* di Cheverny e, nello stesso castello, il *Perseo e Andromeda*, dove la testa dell'eroina mostra un profilo curvo e affilato come quello della maga. Ma proprio la figura di quest'ultima richiama piuttosto la bella immagine di una *Danae* oggi conservata presso il Musée de Haute-Normandie di Rouen [15-16], d'incerta provenienza e già in passato accostata – senza che la proposta abbia avuto seguito – all'arte di Mosnier. Il dipinto di Rouen è opera senz'altro più raffinata della maggior parte di quelle oggi attribuite al pittore di Blois – Danae mostra un nudo affusolato e armonico, assai più aggraziato della giunonica Andromeda di Cheverny – ma offre un ottimo termine di confronto proprio per il soffitto di Chenailles, al quale si avvicina anche per l'atmosfera azzurrina che pervade entrambe le tele, per il sapore slavato delle dorature, mentre il profilo delle due donne, caratterizzato dalla profonda curva della

---

<sup>250</sup> Brême, in *Les Maîtres retrouvés*, p. 47, cat. 30.

<sup>251</sup> Brême, in *Les Maîtres retrouvés*, pp. 50-51, cat. 32.

fronte, dalla gola rilassata, dalle labbra accese, seppure in controparte, è praticamente sovrapponibile.

Di tutt'altro genere appaiono i restanti dipinti, soprattutto la scena del *Rapimento di Rinaldo* e del *Giardino incantato*, che mostrano in effetti tratti assai più legati all'ambiente dei Paesi Bassi che a quello prettamente italiano da cui Mosnier proveniva. Questi dipinti sono tra l'altro di grande qualità, in qualche caso decisamente migliori degli altri e mostrano anche un'ambientazione naturale assai curata. Difficile però trovare riscontri con ciò che conosciamo della pittura orleanese di quegli anni.

Pur tra tali differenze, il ciclo mostra una sicura unitarietà di concezione, che sta nella ripresa cosciente, voluta, sottomessa ad attenta manipolazione, del modello costituito dai dipinti di Simon Vouet per Chessy. Un unico maestro ha evidentemente ideato la serie di Chenailles, servendosi poi di collaboratori – forse anche occasionali, esterni alla bottega – per la realizzazione. Che il ciclo di Chenailles possa apparire così composito non dovrà quindi destare stupore dal momento che tale prassi era comune negli atelier dell'epoca, soprattutto quando essi erano chiamati a realizzare in tempi ristretti decorazioni piuttosto estese.

## 6. François Vallée e le malie di Armida

Il ciclo di Chenailles rappresenta un caso di immediata ripresa delle invenzioni Vouettiane di Chessy, che si diffondevano attraverso gli arazzi ma che dovevano essere conosciute in forma diretta dagli artisti all'opera nel castello orleanese – o almeno a quello tra loro che ideò tale decorazione. Simon Vouet si impose assai presto come riferimento per numerosi artisti e – come abbiamo visto nel caso del ciclo di Le Mans – abbiamo esempi più tardi di vere e proprie repliche di suoi dipinti installate in dimore della piccola aristocrazia di provincia: a quelle già citate, possiamo aggiungere qui quella del *Carro di Apollo* del soffitto della galleria di Chilly, che decora l'alcova del castello di Bonnemare (Eure)<sup>252</sup>. Non conosciamo invece copie estese o altre derivazioni così esplicite del ciclo tassiano, che resta episodio isolato e perciò tanto più significativo.

François Vallée potrebbe aver richiesto esplicitamente tale riferimento alla decorazione di Chessy. *Premier Président e Trésorier Général des Finances* a Parigi, dove abitualmente risiedeva, ricopriva una carica che gli imponeva di conoscere Henri de Fourcy, dal settembre 1631 – non dimentichiamolo – nuovo *Président de la Chambre des Comptes*. Il signore di Chenailles dunque poteva ben sapere cosa de Fourcy stava

---

<sup>252</sup> Foto presso Musée du Louvre, Département des Peintures, Service de Documentation, Vouet.

allestendo nella sua dimora di campagna e potrebbe aver preteso che gli artisti chiamati a decorare la propria vi si ispirassero. Che però vi fossero rapporti personali tra i due aristocratici nulla ce lo prova e anzi tutto parrebbe negarlo. Abbiamo visto quali fossero le posizioni culturali e religiose dei de Fourcy e dobbiamo ricordare che François Vallée era ugonotto e, per giunta, con fama di grande libertino, come Tallemants des Reaux non ha ommesso di ricordare, sottolineando la sua *verve*, il suo *humour* al limite della blasfemia e la grande passione, anche in tarda età, per il gentil sesso. D'altronde se vi sono personaggi a cui François Vallée è sicuramente ricollegabile essi sono piuttosto i membri di un celebre *salon* parigino, quello di Mme des Loges: anche in questo caso è Tallemants a ricordare un sapido aneddoto in proposito<sup>253</sup>.

Marie Bruneau, moglie di Charles de Rechignevoisin, sieur des Loges, amava riunire nel suo palazzo in rue de Tournon un salotto frequentato da spiriti arguti, ugonotti come anche la padrona di casa, ma non solo:

«un petit nombre d'Esprits polis & choisis, commença à s'assembler chés (*sic*) Mme des Loges, si celebre dans les Lettres de Balzac et de Voiture; mais non moins recommandable par sa noblesse, par la delicatesses de son esprit, & pour avoir penetré si avant dans les belles Lettres»

scriveva Henri de Sauval nelle sue *Antiquités*<sup>254</sup>. Guez de Balzac et Vincent Voiture ci hanno lasciato in effetti uno splendido ricordo della nobildonna, della sua intelligenza e delle sue personali capacità letterarie, che ella non volle mai diffondere al di là della cerchia degli intimi e che sono testimoniate oggi solo da un manciata di lettere autografe. Brillante, colta, mondana ma al tempo stesso fedele ai rigidi valori morali propri della sua fede protestante, ben introdotta a Corte, in grado anche di raccomandare i propri amici a Richelieu, Mme des Loges aveva trasformato la propria casa in uno dei più importanti crocevia culturali e politici di Parigi, dove anche il giovane Gaston d'Orléans amava recarsi. Ma saranno proprio la presenza del cadetto di Francia e le voci di un coinvolgimento nelle congiure di cui egli era a parte che segneranno il destino della nobildonna. Nel 1629 Mme des Loges decideva volontariamente di allontanarsi dalla capitale, per non farvi più ritorno: l'astro del suo *salon* sarebbe stato così ben presto surclassato dalla celeberrima *Chambre bleue* di Mme de Rambouillet<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Tallemants: «[Chenailles] faisait le galant et le bel esprit; Il écrivait une fois à Mme Des Loges : “Ah! Qu'on est heureux quand on peut s'abreuver des eaux qui découlent de vous, Madame! Madame! Il avoit parlé avant de ses torrens d'éloquence».

<sup>254</sup> Sauval 1720, 495.

<sup>255</sup> Craveri 2006, pp. 23-24.



È in questo contesto che doveva muoversi anche François Vallée. Siamo quindi distanti dagli ambienti *dévots* dei de Fourcy e dallo stretto legame con il mondo dei ministri della Corona che li caratterizzava. Se il modello del ciclo di Chenailles era la decorazione di Chessy, certo questa veniva spogliata del suo essenziale portato ideologico, che si generava dalla relazione dinamica intessuta con i precedenti tassiani a Corte e dalla collocazione nello spazio ampio e cadenzato di una galleria.

A Chenailles assistiamo ad una messa in scena sontuosa e al tempo stesso più sintetica della materia tassiana, condensata nelle scene essenziali e nello spazio ristretto di un *cabinet*, di una piccola stanza privata, che da sola già testimonia della differente interpretazione del tema. Armida resta senz'altro anche qui la protagonista, se ne accentua anzi il ruolo di bellezza ammaliatrice, della quale non si esita a sottolineare la grazia e la sensualità. Più ancora che a Chessy la storia e lo spazio stesso della stanza ruotano attorno a lei, poiché le viene concessa la ribalta e nel dipinto del caminetto e nel grande pannello al centro del soffitto. Nel primo, il ribaltamento dell'iconografia vouettiana lascia volutamente sullo sfondo i cavalieri in partenza mentre il primo piano è tutto per la figura della maga svenuta sul lido, immagine di una passione straziante, di un sentimento rifiutato: da questo punto di vista la tela è assai più vicina, per spirito, a quella oggi perduta pubblicata da Dimier<sup>256</sup> [III.3.2] che a quella di Simon Vouet, dove protagonista era invece il gesto *benedicente* di Rinaldo.

Allo stesso modo sul soffitto il *Carro d'Armida* diventa fulcro dello spazio decorativo. L'eroina tassiana vi compare nella propria identità di maga, in volo tra le nubi tempestose, sorretta dai demoni, scortata da draghi volanti. Attorno a lei si addensano le allegorie degli elementi e delle stagioni, cioè le immagini cosmologiche per eccellenza dello scorrere del tempo e della fondamentale unità del creato, che la magia può sovvertire e manipolare: avviene qui – ma con inedita intensità – quella sovrapposizione tra il carro d'Armida e quello d'Aurora che riapparirà sovente più tardi e che ritroveremo, in forme monumentali e probabilmente assai edulcorate, nel progetto per uno dei soffitti del castello di Saint-Cloud.

La stanza di Chenailles è dunque una sontuosa celebrazione delle malie di Armida, del suo fascino e della sua magia erotica. E tuttavia i dipinti sono accompagnati dalle allegorie delle *Virtù cardinali*, Giustizia, Fortezza, Prudenza un tempo senz'altro affiancate anche dalla quarta, la Temperanza. Dipinte a monocromo, sono assimilate quindi agli *arabesques* delle *boiseries*, ma restano di dimensioni monumentali, di poco inferiori ai

---

<sup>256</sup> Cfr. parte III, cap. 3.

pannelli minori del ciclo e comparabili a quelle oggi al Musée des Beaux-Arts di Orléans, già attribuite a Nicolas Prevost e un tempo al castello di Richelieu, dove costituivano la decorazione di una cappella posta all'estremità della galleria, poi trasformata in salone<sup>257</sup>.

Una presenza così ingombrante potrebbe apparire incongrua rispetto al tema decorativo principale e quasi far pensare a una differente provenienza di tali dipinti. Soprattutto l'iconografia adottata, assolutamente classica e di matrice *romana*, sembrerebbe cozzare con l'identità del committente, se ricordiamo a quale grado di critica la cultura riformata avesse sottoposto anche la concezione tradizionale delle Virtù sostenuta dalla Chiesa Cattolica e quanto i medesimi concetti venissero colpiti dal corrosivo pensiero libertino, proprio a partire da quegli anni. La presenza delle Virtù cardinali nel *cabinet* di Chenailles, che sembrerebbe tuttavia certa per motivi stilistici e strutturali, aprirebbe inoltre la questione, assai dibattuta, dell'esistenza o meno di una vera e propria "arte protestante", distinguibile per tipologia, per scelte tematiche e stilistiche. Diversi studi hanno mostrato certo l'esistenza di uno "specifico ugonotto" nella formazione o rielaborazione di certe iconografie, soprattutto in campo allegorico, come dimostrerebbe – ad esempio – la celebre *Allegoria della Vittoria* dei fratelli Le Nain oggi al Louvre, ma proveniente proprio da un castello nella zona di Orléans<sup>258</sup>. Tale specificità però si muoveva in contesti decorativi che nulla avevano di diverso da quelli architettati per committenti di parte cattolica, con cui anche la nobiltà riformata condivideva gusti e tendenze estetiche.

Nel loro monocromo che le assimila alle allegorie degli Elementi delle Stagioni del soffitto, le Virtù cardinali costituiscono una sorta di "commento al margine" del ciclo principale, come a mettere in mostra un ipotetico contraltare alla policroma storia narrata dai dipinti maggiori. Se nel soffitto tutto sembrava ruotare attorno ad Armida e al potere manipolatore della sua magia, qui la funzione è senz'altro più incerta: avrebbero permesso tali virtù di evitare le malie della maga, o bene esse non stavano a ricordare altro se non l'ineluttabilità della sottomissione del cuore umano al potere delle passioni? L'ugonotto *sui generis* François Vallée, amante delle facezie e degli scherzi, amante soprattutto delle grazie del gentil sesso, aveva forse voluto far raffigurare questa seconda possibilità.

---

<sup>257</sup> Kerspern, in *Les Maîtres retrouvés*, pp. 156-159, cat. 126 a 132.

<sup>258</sup> Bertrand 2000; Babelon 1985.

### V-3

#### Wideville, Avignone, Cheverny: le *Etiopiche* di Eliodoro come evocazione regale

I primi capitoli di questa quarta parte hanno trattato in forma pressoché monografica il caso di due cicli dipinti, quello proveniente da Effiat e quello un tempo a Chessy, legati dalle relazioni di parentela tra i committenti, oltre che dalla loro natura di raffigurazioni di temi letterari – la *Liberata*, il *Furioso* – che erano stati adottati a Corte come eloquenti mezzi di rappresentazione della monarchia. Dopo la parentesi costituita dal piccolo castello di Chenailles, immediato riflesso delle invenzioni vouettiane, il discorso dovrà riprendere la sua linea di sviluppo principale, poiché ai primi due cicli se ne può affiancare un altro, quello raffigurante le *Etiopiche* di Eliodoro un tempo installato al castello di Wideville, che con essi condivide tipologia di committenza – un potente ministro della Corona, Claude de Bullion – di localizzazione – una dimora di campagna – e probabilmente anche un riferimento all'*atelier* di Simon Vouet. Esso ci permette di approfondire il discorso sulla fortuna figurativa del celebre romanzo greco, che avevamo lasciato interrotto alla fine della terza parte<sup>259</sup>. In questo caso, però, abbiamo a che fare con un ciclo interamente perduto, di cui non restano che qualche traccia documentaria e, forse, una parziale redazione in arazzo. L'indagine deve dunque avvalersi di altri elementi e siamo perciò obbligati a seguire un percorso attraverso altre testimonianze, altri cicli contemporanei che possono illuminarci sul significato e la funzione anche di quest'opera. Sarà così l'occasione per ampliare il nostro orizzonte di ricerca e per iniziare a conoscere anche il castello di Cheverny, che costituisce una testimonianza eccezionale per il nostro discorso e a cui sarà poi dedicata tutta la parte V.

---

<sup>259</sup> Parte I, capitolo 2; Parte III, capitolo 2.

## 1. Una residenza *haut de gamme*

Il celebre stilista italiano Valentino non è che l'ultimo dei proprietari del castello di Wideville, residenza dal passato ricco e fortunato, essendo una delle pochissime dell'Ile-de-France ad essere sopravvissuta alle distruzioni della fine del Settecento e dei primi dell'Ottocento [1]. Anche in questo caso, certamente, abbiamo oggi a che fare con quello che è piuttosto uno splendido involucro, il cui contenuto originario è del tutto perduto: ma ciò è iscritto nella natura stessa di tali dimore, ed è vero che anche l'apparato decorativo fatto realizzare da Claude de Bullion usurpava a sua volta lo spazio di uno più antico. Il ministro infatti aveva acquisito la dimora e il feudo soltanto nel 1620, quando era ancora *Chancelier de la Reine e Conseiller d'Honneur au Parlement de Paris*, ma essa era assai più antica. Come ha ben dimostrato Catherine Gauchery-Grodecki<sup>260</sup>, al contrario di quanto la tradizione storiografica aveva fin qui affermato<sup>261</sup>, il castello non è opera di Claude de Bullion ma era stato edificato tra 1580 e 1584 per conto di Benoît Milon, già *Intendant des Finances* di Enrico III e in seguito passato alla *Ligue catholique*. La struttura dell'edificio [1; 3] d'altronde riprende con aderenza uno dei progetti proposti da Jacques Androuet du Cerceau nell'opera *Livre d'Architecture [...] pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudront bastir aux champs*: il castello sorge su di una piattaforma quadrangolare circondata da fossati, varcata da due ponti in asse con le porte d'ingresso e guardata agli angoli da piccoli padiglioni bastionati. L'allusione militaresca di questi ultimi è però immediatamente stemperata dalla struttura della residenza, che rinuncia al classico piano conchiuso, con ali in ritorno su corte, per svilupparsi invece in un unico *corps-de-logis* con grande padiglione centrale aggettante e due più bassi laterali: alle estremità meridionali di questi ultimi – quasi minuscolo segnale di ali riassorbite dal *corps-de-logis* – trovano posto due piccoli padiglioni turriformi, aggettanti quanto quello centrale. L'elevazione prevedeva due piani più uno sottotetto, che divenivano tre nel padiglione centrale. Questo è occupato ai primi due livelli da un Vestibolo e da una *Grande Salle*, che separano gli appartamenti speculari ospitati sui lati. Due scale, una principale a ovest, e una minore a est degli ambienti centrali, collegano i diversi piani.

Lo stato dei luoghi all'epoca di Claude de Bullion ci è dato dall'inventario *post-mortem* del ministro stesso, redatto nel gennaio 1641 (egli era morto il 22 dicembre 1640): un documento assai corposo, pubblicato dalla Gauchery-Grodecki, che si differenzia da altri simili per l'attenzione ai dettagli anche di natura artistica, non rinunciando quando

---

<sup>260</sup> Gauchery-Grodecki 1978, pp. 157-158.

<sup>261</sup> La letteratura erudita su Wideville è limitata sostanzialmente a Galard 1879.

può a registrare i soggetti delle decorazioni<sup>262</sup>. Sappiamo così che, al piano terra, il Vestibolo ospitava «les douze mois de l'année» e cinque carte geografiche, mentre nella sala maggiore, detta *Salle de la Poêle* si trovavano «les quatre saisons», una «Femme à sa table avec des fruits»<sup>263</sup>, un *Cristo portacroce* e sei quadri con frutti. Ancora al piano terra, l'appartamento ovest era destinato a Claude de Bullion, e la sua camera da letto ospitava un *Baccanale*. Al primo piano [3] si trovavano l'appartamento di Mme de Bullion a est, e l'Appartamento d'Apparato a ovest, con la sua *Chambre du Roi*. Entrambi erano costituiti da una camera da letto principale, una camera minore con un *cabinet* annesso – probabilmente la guardaroba – e un altro *cabinet*, accessibile direttamente dalla camera da letto, ospitato nel piccolo padiglione turriforme. L'appartamento di Mme de Bullion aveva anche un piccolo oratorio, direttamente connesso alla camera da letto e ospitato su di una sorta di balcone sorretto da pilastri, poiché non aveva uno spazio corrispondente al piano terra: la struttura, assai caratteristica, è ancora esistente. L'oratorio di Mme de Bullion era arricchito da due dipinti, un *San Luca* e un *Ecce Homo*: non sappiamo invece nulla a proposito della decorazione della camera da letto, poiché l'inventario non cita dipinti né sulle pareti né sul soffitto. Se quest'ultimo poteva essere un classico soffitto *à poutres et solives*, dunque privo di veri e propri pannelli dipinti, limitandosi la decorazione agli *arabesques* (grottesche) e ai motivi araldici sulle travi, le pareti erano probabilmente destinate ad ospitare degli arazzi, che evidentemente non erano installati al momento della redazione dell'inventario. Ce lo confermerebbe il fatto che, allo stesso modo, non si fa menzione delle decorazioni della speculare *Chambre du Roi*, mentre nella sala minore dell'Appartamento d'Apparato sono citate «cinq tapisseries de Rouen» e altri arazzi sono segnalati al secondo piano. Sembra chiaro dunque che entrambe le camere da letto del primo piano fossero dotate di decorazioni mobili e che ne fossero prive al momento dell'inventario<sup>264</sup>. Quanto al resto dell'appartamento d'apparato, non ci è dato di sapere purtroppo il soggetto delle tappezzerie di Rouen, mentre nel corridoio che disimpegnava i diversi ambienti, mettendoli in comunicazione con il padiglione centrale, si trovavano quattro dipinti: un ritratto di Enrico IV, una *Andromède*, un ritratto del Duca di Savoia, un *Renaud et Armide*.

---

<sup>262</sup> Gauchery-Grodecki 1978, pp. 157-158.

<sup>263</sup> Si tratta con tutta probabilità del dipinto ancora esistente nel castello, inserito sulla cappa di uno dei caminetti.

<sup>264</sup> Né si fa menzione di singoli dipinti che potrebbero essere interpretati come tele da caminetto: forse perché i focolari non avevano che decorazione scolpita, o piuttosto perché si consideravano i dipinti lì inseriti come parte integrante della loro struttura.

Il padiglione centrale era anche al primo piano diviso in due ambienti, uno minore, chiamato *Passage* e corrispondente al Vestibolo del piano terra, e uno maggiore, la *Grande Salle*. Essi erano il risultato della suddivisione di una sala più grande, che nel progetto originario del castello doveva occupare l'intera superficie. La trasformazione risalirebbe ai lavori di Claude de Bullion<sup>265</sup>, ma i due ambienti dovevano essere comunque considerati come uno spazio unitario, poiché erano decorati da un medesimo ciclo dipinto che si sviluppava in entrambi, così infatti annota l'inventario del 1641: «Histoire Ethiopique de Théagène et Chariclée, 12 grandes toiles presque de même grandeur à bordures de bois noir plates, trouvées tant dans la salle que dans l'allée ou passage devant d'ycelle»<sup>266</sup>. Nella *Grande Salle* si trovava però anche un altro dipinto, raffigurante «*Claude de Bullion, le Roi et autres chevaliers de Ordre du Saint-Esprit*»: l'Ordine du Saint-Esprit era, lo ricordiamo, l'ordine cavalleresco più importate di Francia, a cui Bullion era stato ammesso il 28 febbraio 1633, divenendone anche *Garde des Sceaux*<sup>267</sup>.

Un'altra grande sala occupava la medesima area al secondo piano, che solo lì aveva un'altezza pari a quella dei livelli inferiori, trovandosi invece sottotetto nei padiglioni laterali, ove si aprivano grandi finestre ad abbaino alternate a più piccoli oculi. In questa sala del secondo piano sono registrate otto «*tapisseries d'Auvergne*», un dipinto con il *Figliol Prodigo* e, di nuovo, una «*Andromède avec amours sans nombre*».

La decorazione si estendeva anche agli esterni della residenza e al parco, rimaneggiato da Claude de Bullion in almeno due tempi, una prima volta a ridosso dell'acquisizione della tenuta, e poi nel corso dei primi anni Trenta, quando vennero costruite la Grotta, che chiudeva la prospettiva settentrionale del parco, e la Voliera<sup>268</sup>.

La facciata del castello [1], che costituisce un momento importante nello sviluppo di quello “stile *briques-et-pierres*” poi così diffuso all'epoca di Luigi XIII<sup>269</sup>, si presentava più semplice nel lato d'ingresso, rivolto a sud, ove l'alternarsi di specchiature in laterizio a montanti in pietra chiara costituiva l'unico elemento decorativo, mentre sul versante nord quattro nicchie si alternavano alle finestre del piano terra e del primo piano, ospitando altrettante statue. Se quelle attuali vengono interpretate come le quattro fasi del giorno – Alba, Giorno, Tramonto e Notte – quelle originali, che le fonti attribuiscono a Jacques

---

<sup>265</sup> Gauchery-Grodecki 1978.

<sup>266</sup> Gauchery-Grodecki 1978, p. 158.

<sup>267</sup> Le Blant 1958, p. 119.

<sup>268</sup> Su questi elementi del parco cfr. anche Châtelet-Lange 1956; Ciprut 1965-1967 e da ultimo B.Brejon de Lavergnée 2003.

<sup>269</sup> Sartre 1981, p. 140.

Sarrazin<sup>270</sup>, raffiguravano invece i *Quattro Elementi*. Davanti ad essa si sviluppava il giardino, chiuso sul versante opposto dal Ninfeo e dalla Grotta [2]. Il Ninfeo era costituito da un'area quadrangolare, cinta da muri con nicchie arricchite da statue di divinità e personificazioni, opera di Philippe de Buyster: ne rimangono oggi sette, ridisposte lungo il giardino d'ingresso dopo lo smantellamento del Ninfeo avvenuto nel 1818<sup>271</sup>. Questo *hortus conclusus* ospitava sul fondo la Grotta, risparmiata dalla distruzione ottocentesca: si tratta di uno dei rari esempi giunti fino a noi di questo genere di padiglioni, direttamente ispirati ai modelli italiani del XVI secolo e dei primi del Seicento, dove la natura veniva ricreata tramite l'artificio. Stucchi, incrostazioni, conchiglie, dipinti ad affresco contribuivano a costruire l'immagine di un antro delle ninfe che in quel periodo era al tempo stesso un frequentatissimo *topos* tanto artistico quanto letterario. I lavori alla Grotta sono assai ben documentati: vi intervennero Thomas Francini, il grande ingegnere, fontaniere e “macchinista” teatrale che abbiamo già diverse volte ricordato, ancora Jacques Sarrazin e Philippe de Buyster per le sculture, e infine Simon Vouet per la decorazione pittorica<sup>272</sup>. Del suo intervento non rimangono oggi che l'affresco con il *Monte Parnaso* al centro della volta, e la scena in una delle specchiature, raffigurante *Giove e Antiope*.

Il castello di Wideville era dunque a ragione considerato una delle più eleganti dimore della regione: il maniero poteva vantare una struttura architettonica di grande raffinatezza, che lo rendeva imponente pur nelle modeste dimensioni, mentre il pendant del Ninfeo dalla parte opposta del giardino creava un immediato contraltare “boschereccio” alla residenza principale, vero polo alternativo al di là degli splendidi *parterres* fioriti, e la Voliera costituiva un angolo più lontano e nascosto, invitando al riposo nella natura. Le decorazioni pittoriche, tanto negli interni quanto nelle strutture del parco, trovavano nel nome di Vouet il marchio di uno dei pittori più in vista della capitale.

## 2. Le *Etiopiche* a Wideville?

La presenza di Simon Vouet a Wideville è dunque certa, confermata dagli affreschi della Grotta e della Voliera e dai documenti che li riguardano. L'attribuzione al grande pittore si è quindi estesa del tutto naturalmente anche al ciclo delle *Etiopiche*, che appare come il principale elemento decorativo della dimora, con l'importante numero di dipinti che lo componevano, dodici, e con il suo sviluppo su ben due ambienti, il *Passage* e la

---

<sup>270</sup> Il tema della decorazione scultorea di Wideville è stato studiato da un punto di vista tipologico da Chargeat 1956, mentre sugli artisti all'opera cfr. Chaleix 1966-1967.

<sup>271</sup> Giunone, Minerva, l'Amicizia, Ninfa con la Capra Amaltea, Venere: cfr. Gauchery-Grodecki.

<sup>272</sup> Châtelet-Lange 1956; Ciprut 1965-1967; B.Brejon de Lavergnée 2003.

*Grand Salle* del primo piano [3], assolutamente nodali nella distribuzione degli appartamenti e per l'accesso alle camere d'apparato. Se il ciclo è interamente perduto, esiste d'altronde la testimonianza costituita da una serie di tappezzerie di marca strettamente vouettiana, raffiguranti episodi delle *Etiopiche*, di cui conosciamo oggi due redazioni – a Châteaudun e a San Francisco, più altri esemplari isolati<sup>273</sup> – e alle quali è stato possibile avvicinare anche una serie di disegni preparatori, conservati al Louvre e in altre collezioni<sup>274</sup>. Il ciclo di Wideville sarebbe stato quindi concepito anche in questo caso con l'intento di una successiva diffusione attraverso l'arte tessile, come era avvenuto per i cicli di Chessy e di Chilly, secondo una prassi che Jacques Thuillier e Denis Lavallo hanno ben illustrato nel fondamentale catalogo della mostra del 1990. Mentre cioè la pubblicizzazione della maggior parte delle opere del maestro avveniva in forme più "capillari" attraverso la traduzione incisoria, le grandi decorazioni eseguite per i ministri della Corona venivano riprodotte in forme più sontuose grazie all'arte tessile: la diffusione ne risultava più ristretta, ma il pubblico o – meglio – la clientela a cui ci si rivolgeva era evidentemente diversa, poiché si trattava qui di solleticare il gusto per l'emulazione della grande e piccola nobiltà<sup>275</sup>.

Oltre ad aver lavorato sicuramente nella Grotta di Wideville, Simon Vouet era intervenuto nell'*hôtel particulier* che Claude de Bullion possedeva a Parigi, in rue Plâtrière, realizzando il ciclo con *Storie di Ulisse*, anch'esso destinato alla trasposizione in arazzo: proprio la presenza, sul medesimo foglio conservato all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (M.1282), al *recto* di un disegno preparatorio per il ciclo di Ulisse e al *verso* di un disegno per uno degli arazzi dedicati alle *Etiopiche* è considerata probante per l'attribuzione al maestro anche della decorazione degli interni del castello<sup>276</sup>. Tra ministro e pittore intercorrevano ottimi rapporti, e sarà proprio Vouet a partecipare in qualità di esperto alla redazione dell'inventario post-mortem dell'abitazione parigina. Egli non fu invece presente a Wideville, e l'inventario del castello tace sul nome dell'autore del ciclo delle *Etiopiche* così come su quello di tutte le altre opere citate, il che potrebbe risultare singolare, vista la popolarità dell'artista e la considerazione di cui godeva in casa de Bullion. Data l'assidua attività del pittore per il ministro e data la testimonianza degli arazzi e dei disegni, però, ben pochi dubbi sono stati sollevati sull'autografia vouettiana del perduto ciclo di Wideville.

---

<sup>273</sup> Châteaudun, Musée des Beaux-Arts; San Francisco, Museum of Legion of Honour.

<sup>274</sup> Brejon de Lavergnée 1987

<sup>275</sup> Lavallo, in Vouet, p. 247-250.

<sup>276</sup> Brejon de Lavergnée 1987, p. 88.



Gli arazzi tuttavia pongono qualche interrogativo, perlomeno sulla redazione che Simon Vouet effettuò del racconto di Eliodoro. Gli episodi oggi conosciuti raffigurano: *Persinna prepara la culla nella quale abbandonerà Cariclea*, *Il pastore ritrova Cariclea*, *Il Giuramento prima della partenza*, *Cariclea catturata dai briganti*, *Cariclea in cammino nella foresta*, *Teagene e Cariclea nella foresta*, *Persinna e Cariclea si ritrovano*. Si ritiene che la serie originaria fosse composta da almeno otto pezzi, ma dell'ottava e ultima scena non abbiamo tracce né notizie: questi arazzi sono d'altronde sconosciuti ai grandi repertori sull'arte tessile, come quelli di Guinfrey, Fenaille o Göbel<sup>277</sup>.

Tutti i commentatori del ciclo hanno invariabilmente sottolineato la scarsa fedeltà della messa in scena vouettiana rispetto al testo di Eliodoro: il pittore, tanto fedele e scrupoloso nella raffigurazione della *Gerusalemme Liberata*, non avrebbe esitato invece a prendersi ampie licenze rispetto alla storia di Teagene e Cariclea, variazioni che riscontriamo in tutti gli episodi narrati<sup>278</sup>.

Il primo arazzo [4] raffigura la regina Persinna mentre prepara la culla e gli oggetti che lascerà assieme alla figlia. L'ambientazione è quella di un sontuoso palazzo aperto da ampi portici, sullo sfondo si intravedono giardini e statue: una di esse è l'*Ercole Farnese*. La versione di Châteaudun è assai più ampia di quella di San Francisco<sup>279</sup>. Mentre in quest'ultima si vede solo una donna, Persinna, che tiene in mano una catena d'oro e discute attorno alla culla con due uomini, di cui uno attempato, l'esemplare francese mostra anche, sulla sinistra, un'ancella che reca un seggio mentre altre tre, in secondo piano, sono intente a filare: in ogni caso non si ha traccia della neonata. Nulla di tutto questo compare nel testo di Eliodoro, dove pure la storia della miracolosa nascita di Cariclea e del suo abbandono viene narrata in due riprese<sup>280</sup>. La donna dalla catena d'oro sarebbe Persinna, poiché è la stessa della scena dell'*Incontro*: ma la regina d'Etiopia nel romanzo non è anziana al momento della nascita di Cariclea, sebbene già dieci anni siano trascorsi dal suo matrimonio; ella stessa ricama la fascia recante la storia di Cariclea e dunque andrebbe individuata in una delle tre fanciulle in secondo piano: a questo punto l'anziana donna potrebbe essere una nutrice, della quale però il romanzo non fa menzione. Allo stesso modo è ingiustificata la presenza dei due uomini, vista la segretezza dell'abbandono: inoltre essi sembrano intenti a leggere il foglio che accompagna la culla, piuttosto che a deporvelo dentro.

---

<sup>277</sup> Guinfrey 1892; Fenaille 1923; Göbel 1928.

<sup>278</sup> Sarant 1997; Crewe 2009; Spicer 2010, p. 317.

<sup>279</sup> Bennet 1992, p. 226, cat. 68.

<sup>280</sup> *Etiopiche* IV,8 e X, 13-14

Obiezioni simili pone anche la scena seguente [5], che mostrerebbe il *Ritrovamento di Cariclea*<sup>281</sup>. Nel romanzo di Eliodoro la fanciulla viene salvata da Sisimitri, capo dei Gimnosofisti, il quale trovandola abbandonata la prende con se ma, per non destare sospetti, la affida poi a dei pastori presso i quali ella crescerà fino al compimento del suo settimo anno: solo allora Sisimitri andrà a prenderla, per affidarla poi al greco Caricle. È quanto troviamo, ad esempio, nel ciclo di Cheverny, dove Sisimitri, ben riconoscibile dall'abito che lo caratterizza, affida la neonata a due donne velate sulla soglia di una casa, mentre con gesti eloquenti sta spiegando loro ciò che dovranno farne. La scena che vediamo nell'arazzo vouettiano è invece tutt'altra: di fronte a una casa nella foresta, un uomo, abbigliato da pastore, porge a una donna – la moglie? – una culla lignea con dentro un neonato. Nell'esemplare di Châteaudun compaiono anche due bimbi intenti a giocare, in basso a destra. Ma in entrambi gli arazzi l'antefatto della scena è narrato in secondo piano, dove vediamo il medesimo pastore, col suo cane, che ritrova la culla sulle rive di un fiume. La scena raffigura quindi un *topos* caratteristico della letteratura pastorale: il ritrovamento di un fanciullo esposto alle acque o rapito da esse, come accade – lo abbiamo visto – anche in un testo cardine del genere, cioè il *Pastor Fido*, ma pure nel racconto dell'infanzia di Clorinda come lo riporta la *Gerusalemme Liberata*. E in effetti l'arazzo vouettiano assai meglio si leggerebbe come la raffigurazione di tali opere, in particolare di quella guariniana, piuttosto che delle *Etiopiche* dove in nessun caso si parla di un abbandono di Cariclea alle acque di un fiume. Il disegno preparatorio [6] limitato alla scena in primo piano e conservato al Musée des Beaux-Arts et Archéologie di Besançon (D.1340)<sup>282</sup> conferma che il personaggio maschile è davvero un pastore, nonostante vi siano dettagli d'abbigliamento differenti nei diversi arazzi, e dunque attesta che fin dall'inizio la scena era stata pensata in questa forma.

Ulteriori dubbi lascia sorgere anche il terzo arazzo [8], che mostrerebbe il *Giuramento* alla vigilia della partenza di Teagene e Cariclea da Delfi<sup>283</sup>. Dopo aver simulato un rapimento, i due protagonisti devono imbarcarsi per l'Egitto, ma prima di accettare di partire Cariclea obbliga Teagene a giurare di rispettare la sua verginità finché non saranno riusciti a tornare in Etiopia e a celebrare le loro nozze. L'arazzo vouettiano mostra in effetti i due giovani che si tengono la mano, guardandosi negli occhi, ciò che ben si accorderebbe con il tema narrato: i disegni preparatori di entrambe le figure sono conservati oggi al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (1956:123r/v), più rifinito quello di

<sup>281</sup> Bennet 1992, pp. 229, cat. 69.

<sup>282</sup> Brejon de Lavergnée 1987, p. 93, cat. L.

<sup>283</sup> Bennet 1992, p. 238, cat. 73.

Teagene [7], sul recto, mentre più sommario – il busto è solo un abbozzo – quello di Cariclea<sup>284</sup>. La scena si svolge di notte, e i tessitori si sono spinti qui in un ardito gioco di luci artificiali: quella del grande camino, ma soprattutto quella della candela che arde sul tavolo e che rischiara Cariclea lasciando in penombra Teagene. Un'altra candela compare sullo sfondo, oltre la porta dove si vede una stalla. E ci accorgiamo di essere in una casa di campagna: nonostante il letto a baldacchino e il camino imponente, gli oggetti che vediamo sono assolutamente quotidiani: la bottiglia impagliata, il secchio appeso, il mantice, il gatto addormentato sulla sedia, le redini appese alla porta della stanza che si apre, appunto, direttamente sulla stalla, dove compaiono una inserviente e un vegliardo intento a strigliare un cavallo. La scena del giuramento è ambientata da Eliodoro nella casa di Calasiri, a Delfi; non si fa menzione di stalle e, soprattutto, alla scena del giuramento assiste lo stesso Calasiri che è chiamato da Cariclea ad esserne il garante: anche il vegliardo appare infatti nella raffigurazione che dell'episodio aveva dato Ambroise Dubois a Fontainebleau. La scena raffigurata da Simon Vouet invece, anche in questo caso, sembra avere poco a che fare con il testo delle *Etiopiche*.

Il quarto arazzo [9] ci conduce già sulle spiagge egizie e narrerebbe la *Cattura di Teagene e Cariclea* da parte dei pastori-briganti<sup>285</sup>, dopo che i due giovani erano riusciti con l'inganno e con la forza a liberarsi dei pirati di Trachino. La scena tessuta mostra Cariclea in primo piano, in lacrime, portata via da tre uomini, mentre sullo sfondo altri si affaccendano attorno alla nave ormai abbandonata: i pirati giacciono morti sulla riva. In questo caso ciò che non quadra è la totale assenza della figura di Teagene che, secondo Eliodoro, ferito in battaglia viene anch'esso portato via assieme a Cariclea la quale per altro, coraggiosa e determinata com'è, non piange affatto: nel libro è semmai il suo innamorato a dolersi continuamente della sorte avversa. È vero che la presenza o l'assenza di un personaggio in una scena ad arazzo può essere determinata da motivi tecnici: il pezzo veniva tessuto di volta in volta adattandosi alle misure richieste dal committente, e abbiamo visto a proposito della serie di Rinaldo e Armida quanto variabili potessero essere gli episodi così tradotti, al punto da vedere a volte delle scene divise in due parti per poter essere adattate a spazi frazionati<sup>286</sup>. Tuttavia in questo caso le redazioni che conosciamo sono tutte di dimensioni piuttosto ampie, così da far escludere la presenza di frammenti di scena separati. Di questa conosciamo oggi cinque esemplari diversi: oltre a quelli di

---

<sup>284</sup> Brejon de Lavergnée 1987, p. 93, cat. LI.

<sup>285</sup> Bennet 1992, p. 232, cat. 70.

<sup>286</sup> Cfr. Parte IV, cap. 1, quanto diciamo a proposito degli arazzi Lareinthy-Tolozen del castello di Guermantes.

Châteaudun e di San Francisco, ne esiste un altro a San Paolo del Brasile, uno presso il Mobilier National ed infine uno all'Hôtel de Sully, a Parigi [10]: quest'ultimo differisce dagli altri poiché a sinistra è scomparsa la nave e appare invece un uomo a cavallo, visto da tergo<sup>287</sup>. Nel libro di Eliodoro i briganti sono guidati da due capi a cavallo e i destrieri verranno poi usati per portare i due prigionieri: ma anche in questo caso non vi sarebbe una corrispondenza adeguata al narrato del romanzo.

L'arazzo resta tuttavia importante, perché il disegno preparatorio della figura di Cariclea è quello che appare sul verso di un abbozzo per la *Storia di Ulisse* conservato all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (M.1282), ciclo che come abbiamo ricordato decorava la residenza parigina di Claude de Bullion e che potrebbe attestare della reale relazione tra le due decorazioni. Al Louvre però esiste anche l'abbozzo per il cavaliere dell'Hôtel de Sully (RF.14719)<sup>288</sup>, a riprova di come anche queste varianti trovassero origine nella bottega vouettiana e fossero molto probabilmente programmate fin dall'inizio. In effetti, come avremo modo di vedere qui di seguito, questo ciclo di arazzi risulta da un vero e proprio *patchwork* di modelli preparati – o perlomeno utilizzati – per opere di assai diverso soggetto e destinazione.

Il quinto arazzo [11] mostrerebbe *Cariclea in cammino*<sup>289</sup>. La fanciulla, con un bastone in mano, si aggira in una fitta foresta. Tutti i commentatori hanno sempre sottolineato l'incongruenza dei lussureggianti paesaggi vouettiani con l'ambientazione africana del romanzo, così come dell'assenza di qualsivoglia personaggio di colore, nonostante almeno le scene iniziali e quelle finali debbano essere ambientate alla corte di Etiopia<sup>290</sup>. Certamente non era nelle intenzioni di Simon Vouet dare un'immagine credibile e realistica della storia di Eliodoro, tuttavia l'origine africana della fanciulla costituiva il nodo fondamentale della storia e i pittori contemporanei non mancarono di tenerne conto, come mostrano le redazioni olandesi<sup>291</sup> e finanche quelle di Jean Mosnier e Nicolas Mignard. Anche queste ultime considerazioni quindi accrescono i dubbi sulla natura della storia narrata negli arazzi. Se l'immagine di Cariclea in cammino con un bastone da viaggio appare, ad esempio, a Cheverny, ella però, nel libro, non si ritrova mai a camminare da sola sebbene ad un certo punto<sup>292</sup> i due innamorati progettino di separarsi per sfuggire ai loro persecutori.

---

<sup>287</sup> Brejon de Lavergnée 1987, p. 94.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 94. Cat. LII.

<sup>289</sup> Bennet 1992, p. 234, cat. 71.

<sup>290</sup> Sarant 1997; Spicer 2010.

<sup>291</sup> Crewe 2009; Spicer 2010.

<sup>292</sup> *Etiopiche* V-5.

Il tema dell'arazzo resta dunque piuttosto misterioso, così come lo è quello del sesto pezzo [12], normalmente intitolato semplicemente *Teagene e Cariclea*<sup>293</sup>: qui, ancora in un paesaggio boscoso, la fanciulla è seduta accanto a un canestro, mentre l'uomo è in piedi, tiene in mano un lungo bastone e al guinzaglio tre cani. Una tale raffigurazione potrebbe essere interpretata in più modi: se Teagene non compare mai in compagnia di cani nel corso della storia, un esemplare dell'arazzo conservato in una collezione privata austriaca viene presentato ad esempio come *Venere cerca di trattenere Adone*<sup>294</sup>, ma è da notare come la scena potrebbe adattarsi assai bene – di nuovo – anche a quegli episodi del Pastor Fido che narrano la storia di Silvio e Dorinda. Il pezzo della serie di Châteaudun inoltre non mostra che la figura maschile, essendo evidentemente tessuto come *entre-fenêtre*: in quest'ultimo caso, se non avessimo avuto la testimonianza degli altri esemplari, probabilmente l'arazzo non sarebbe stato mai ricondotto ad un testo come le *Etiopiche*, tale è la discrepanza iconografica. Ancora un volta è assai arduo ricondurre l'invenzione di Vouet ad uno specifico episodio del romanzo.

L'ultima scena raffigurerebbe infine il *Ritrovamento tra Persinna e Cariclea*<sup>295</sup>. In una loggia che è quella del primo episodio, l'anziana donna che in quello teneva la catena dorata si fa avanti ad abbracciare la fanciulla, che quasi si inchina davanti a lei. Barbara Brejon de Lavergnée ha reperito al Nationalmuesum di Stoccolma il disegno preparatorio per la figura della madre (NM.2423/1863) che però all'inizio doveva essere stata ideata senz'altro per raffigurare tutt'altra scena, e cioè una *Visitazione* (il disegno è in effetti intitolato correntemente *Santa Elisabetta*). La ritroviamo infatti in un dipinto – di dubbia autografia – oggi all'Abbaye de Meilleray (La Meilleraye de Bretagne)<sup>296</sup>. Da questo come dal precedente esempio, appare evidente come più volte Simon Vouet abbia fatto ricorso a immagini già esistenti, rimontate secondo la necessità del momento a creare nuove scene. Ciò potrebbe spiegare in parte certe incongruenze, ma non spiega il palese e costante allontanamento, che abbiamo più volte riscontrato, dal testo originario di Elidoro.

### 3. Il committente e le sue immagini

Una tale noncuranza sembrerebbe quasi fare eco a uno dei tanti aneddoti tramandati dalle fonti a proposito del committente di Wideville: «Je ne sçay» scriveva infatti il père Bouhours «si le surintendant Bullion parla fort juste quand ayant fait bastir une chapelle

---

<sup>293</sup> Bennet 1992, p. 236, cat. 72.

<sup>294</sup> Ibidem, dove si fa riferimento a Marillier s.d., tav. 37EE 1946.

<sup>295</sup> Brejon de Lavergnée 1997, pp. 94-95, cat. LIII.

<sup>296</sup> Brejon de Lavergnée 1987, p. 94.

aux Cordeliers il répondit aux Pères qui vinrent luy demander à quel saint il vouloit qu'elle fust dédiée "Hélas mes Pères, ils me sont tous indifférens, je n'en affectionne aucun en particulier"»<sup>297</sup>, versione decisamente più corrosiva di quanto narrato da Tallemants des Reaux, che collocava tra l'altro la cappella in Saint-Eustache, chiesa che il sovrintendente contribuì grandemente a completare – lui che non amava costruire<sup>298</sup> – e nella quale ebbe una cappella intitolata a sant'Antonio abate, sulla quale il memorialista trovò comunque modo di fare dell'ironia, visto che l'attributo del santo era il tradizionale maialino, un "petit cochon" a cui immancabilmente fu equiparato il piccolo, rubicondo, gaudente ministro<sup>299</sup>.

In realtà Claude de Bullion, grande appassionato d'arte e mecenate, non doveva essere insensibile a quel che faceva raffigurare nelle sue dimore e la scelta dei soggetti da lui richiesti lo dimostra. Le *Storie di Ulisse* dipinte da Vouet nella residenza parigina, tema peraltro non frequentissimo nella pittura di quegli anni, mettono in scena l'eroe scaltro e intelligente per eccellenza, e non poteva esservi miglior elogio del committente che equipararlo all'eroe omerico "dal multiforme ingegno", quando il personaggio in questione aveva saputo costruire la propria immensa fortuna partendo davvero dal basso<sup>300</sup>: dei tre ministri incontrati in queste pagine Claude de Bullion era senz'altro quello che aveva dovuto compiere più strada, non avendo avuto né un padre – come Henri de Fourcy – né uno zio – come d'Effiat – che potessero introdurlo nel mondo degli ufficiali della Corona, non potendo vantare né rango cavalleresco, né titoli nobiliari. Allo stesso modo il concentrarsi su episodi legati a Circe potrebbe alludere al ruolo tutt'altro che trascurabile che il mondo femminile aveva avuto nella sua carriera: anche senza soffermarci sui pettegolezzi e le *boutades* riportate da Tallemants e altri, quello della fortuna di Claude de

---

<sup>297</sup> Bouhours, *Remarques sur la langue Française*, lo leggo in Tallemants, ed. 1854, p. 153, commento a VI, p. 148, ligne 8.

<sup>298</sup> Tallemants, p. 149, « Bien loing de bastir il jettoit à bas le bastiment des terres qu'il acheptoit au loing pour avoir moins d'entretien A Paris il n'a point de palais » L'acquisto del castello di Wideville, già costruito e soltanto riadattato nelle decorazioni e negli arredi, mentre tutti i suoi pari spendevano fortune in nuove costruzioni o in ampi rifacimenti, sembrerebbe in parte confermare quanto affermato dal memorialista, tuttavia Bullion si applicò quanto meno alla trasformazione dei giardini.

<sup>299</sup> Ancora Tallemants, p. 148: «Une autre chose fut encore assez plaisante. Il achepta une chapelle à Saint Eustache, le peintre qui la peignit et la dora vint un jour luy parler. "Allez mon amy, allez" car il commençoit tous jours ainsy "que voulez vous?" "Monsieur c'est pour votre chapelle" "Eh bien mon amy ma chapelle" "Monsieur c'est qu'on a accoustumé de les dedier à quelque saint" "Eh bien mon amy à quel saint" "Monsieur à saint Paul, à saint André, à saint François, à saint Antoine?" "Eh bien mets y saint Antoine mon amy". Sur cela on disoit qu'il avoit eu raison et que c'estoit aussy bien desjà la chapelle du petit cochon». L'ironia, che partiva dalla presenza del maiale tra gli attributi di Sant'Antonio abate, alludeva alla bassa statura del personaggio e alla sua proverbiale fortuna con il gentil sesso.

<sup>300</sup> Le Guillou 2001.

Bullion presso il gentil sesso sembra essere un dato attendibile ed è noto quanto il favore di grandi dame potesse anche nell'avanzamento della propria posizione a Corte<sup>301</sup>.

Anche i soggetti presenti a Wideville non sembrano essere stati dettati dal caso. Se i temi dispiegati al piano terra – nel Vestibolo, nella *Salle de la Poêle*, finanche nella camera del padrone di casa – sono piuttosto tradizionali e rispecchiano la funzione degli ambienti che li ospitavano, quelli del primo piano sembrano essere maggiormente legati alla personalità del committente. Il passaggio d'accesso alla *Chambre du Roi*, ad esempio, mostrava un ritratto di Enrico IV, una *Andromède*, un ritratto del duca di Savoia, un *Renaud et Armide*: è interessante che l'inventario li citi in tale sequenza, che fa pensare ad un rapporto diretto non tanto tra i due ritratti quanto tra ritratto e scena mitologico-letteraria adiacente. Vedremo a breve quale fosse il senso ideologico che poteva legare la figura del sovrano al mito di Andromeda, mentre la presenza del duca di Savoia è senz'altro legata ai trascorsi di Bullion, visto che proprio un'ambasceria presso la corte di Torino, nel 1609, per trattare il matrimonio di Maria Cristina di Francia con Vittorio Amedeo di Savoia, aveva rappresentato la rampa di lancio del giovane ministro nel mondo della Corte. Tale esperienza si era poi ripetuta nel 1629 in occasione delle trattative per la successione di Mantova, ma l'accostamento del duca di Savoia alla storia di Rinaldo e Armida, tema erotico per eccellenza, poteva avere tanto allusioni alla missione di Bullion presso quella corte, quanto un significato oppositivo – e negativo – rispetto al binomio eroico costituito dalla coppia Enrico IV-Andromeda.

Vi era poi il ciclo delle *Etiopiche*. Davvero quei dipinti raffiguravano il romanzo di Eliodoro? Stando agli arazzi vouettiani se ne potrebbe anche dubitare, così spesso e così tanto essi si allontanano dal celebre romanzo e l'ipotesi della libertà d'interpretazione assunta in questo caso da Simon Vouet non appare plausibile: quando un committente – fosse pure un semplice acquirente di arazzi già predisposti – voleva vedere una “storia” raffigurata sulle pareti della propria dimora, voleva senz'altro che quella storia fosse *ben leggibile*, dunque *ben riconoscibile*, ciò che spiega il rapido affermarsi e il perdurare di iconografie assolutamente standardizzate, pur nel variare di stili e scelte personali, anche per questi temi d'origine letteraria. In caso contrario non si aveva alcun problema a ricorrere a forme decorative più semplici e tuttavia diffusissime, come gli arazzi “con verdure”, con scene di caccia, con motivi floreali, come alle *boiseries* con grottesche e vasi

---

<sup>301</sup> Tallemants, p. 145: «La comtesse de Sault eut de l'affection pour ce petit M. de Bullion à cause dit on que le proverbe “De petit chien belle queue” estoit fort veritable en luy. Elle le poussa, luy donna du bien et luy fit avoir de l'employ. On dit qu'un jour elle disoit à la Reyne mère “Ah Madame si vous connoissiez M. de Bullion comme moy” “Diou (sic) m'en garde, Madame la Comtesse” dit la Reyne »

di fiori. Di fronte agli arazzi vouettiani sarebbe forse più corretto ipotizzare che la storia narrata *non* fosse quella tratta dal romanzo di Eliodoro, sebbene fosse ad essa assai simile. Ciò che d'altronde non stupirebbe affatto i conoscitori della letteratura francese dei primi decenni del XVII secolo, quando non solo Eliodoro era considerato un vero e proprio modello letterario, ma le imitazioni anche assai superficiali e prossime al plagio del suo romanzo erano decine. Perché non ipotizzare che negli arazzi fosse narrata una di queste storie? Una storia che ci sfugge, e che solo con un attento esame della produzione letteraria contemporanea potremo forse un giorno ritrovare.

Resta allora da domandarsi se anche il ciclo dipinto di Wideville raffigurasse qualcosa di diverso dalle *Etiopiche* tramandate dai documenti. Il dubbio è lecito, a questo punto. Se da un lato si sarebbe tentati di dare fiducia alla testimonianza dei redattori dell'inventario, dato che le *Etiopiche* erano talmente conosciute e diffuse da essere immediatamente e sicuramente riconoscibili, dall'altro l'enorme vicinanza, pur se nella non esatta rispondenza, degli arazzi vouettiani al racconto di Eliodoro potrebbe far sorgere qualche dubbio e potrebbe indurre a pensare che anche i dipinti mostrassero una storia diversa.

Che però la *Grande Salle* e il Vestibolo di Wideville potessero davvero ospitare un ciclo tratto dalle *Etiopiche*, a questo punto non necessariamente in relazione con gli arazzi di Vouet, potrebbe esserci confermato dalla collocazione stessa del ciclo, e dal ruolo che svolgeva nell'economia decorativa del castello. Esso era infatti installato nelle sale centrali, le più importanti, laddove si apriva anche l'appartamento d'apparato, e soprattutto là dove si trovava anche un altro dipinto, quello raffigurante il signore del luogo assieme al sovrano e ai cavalieri del Santo Spirito, il massimo ordine cavalleresco francese, ove Bullion era stato accolto nel 1633: si trattava dell'apice della carriera politica del ministro.

La scelta delle *Etiopiche* e non di un altro soggetto per la decorazione di ambienti così importanti può avere avuto motivazioni ideologiche più che derivare da una semplice passione per la letteratura, della quale d'altronde non vi è traccia alcuna negli aneddoti su Claude de Bullion. La presenza nel medesimo spazio di un'immagine che mostrava il grado supremo dell'ascesa sociale del committente potrebbe ribadire e spiegare tali ragioni. Ma per potercene fare un'idea più pertinente, converrà lasciare per qualche tempo il castello di Wideville, ed esaminare quanto accadeva in altre dimore aristocratiche dove, nello stesso giro di anni, altri cicli tratti da Eliodoro venivano realizzati.



#### 4. Una parentesi avignonese: Nicolas Mignard per l'Hôtel de Montréal

Il 1° settembre 1638 una flottiglia francese di quindici galere, comandata dal marchese di Pont-Courlay, si scontrò violentemente nelle acque tra Vado e Genova con una squadra spagnola comandata dall'ammiraglio Ramiro Gutierrez Velasco: questi perse la vita nello scontro e i suoi furono costretti a lasciare il campo in mano nemica, ripiegando malconci nel porto della Superba. La vittoria francese, in quella che sarebbe stata considerata l'ultima grande prova bellica di quel tipo di vascelli, non fu così risolutiva come Richelieu avrebbe voluto, e il cardinale non ne fu del tutto soddisfatto<sup>302</sup>: e tuttavia i suoi uomini avevano massacrato i nemici, catturato diverse navi e messo praticamente fuori combattimento le altre.

Durante la battaglia una galera francese chiamata *La Montréale*, capitanata da Paul de Fortia, abbordò ed ebbe il sopravvento sulla *Capitana di Sardegna*: lo scontro fu durissimo, e vi persero la vita quasi tutti gli ufficiali transalpini. Paul de Fortia diede prova quel giorno di tutto il suo valore come soldato e comandante, ma le ferite ricevute in combattimento furono tali da segnarlo a vita, impedendogli di proseguire il servizio in marina. E così un anno dopo quel glorioso evento Luigi XIII, con lettere patenti date in Lione il 28 ottobre 1639, gli concedeva di rassegnare le dimissioni e di passare il comando della sua galera al figlio Gaspard, che era stato al suo fianco a Vado rimanendo anch'egli ferito<sup>303</sup>.

All'epoca di questi fatti Paul de Fortia, che era nato nel 1586, aveva cinquantadue anni: le stringatissime note biografiche<sup>304</sup> parlano di una sua passione per le armi – certo non insolita in un aristocratico di quel periodo – ma egli non era un uomo di mare e anzi comandava la sua galera da nemmeno ventiquattro mesi. Originario del Contado Venassino, era signore del feudo di Montréal, nel Delfinato – da cui il nome della sua nave, *La Montréale* – e di Bédarrides. Viveva normalmente ad Avignone e aveva trascorso una vita, a quanto pare, assai tranquilla. I suoi discendenti avrebbero seguito il tardivo esempio paterno, comandando la nave di famiglia per almeno altre due generazioni o arruolandosi nell'ordine di Malta. Alcuni sarebbero morti in mare<sup>305</sup>. Ma per quel che possiamo saperne fino al 1626 nulla lasciava presagire il (breve) futuro marinaio di Paul de Fortia: fu infatti dopo la morte della moglie, Catherine de Sale, *dame de la Garde*, sposata nel 1613, che il signore di Montréal aveva cominciato a brigare per potersi mettere in mare

---

<sup>302</sup> Richelieu, pp. 302-311; *Marines de Guerre*, p. 417.

<sup>303</sup> Lainé 1829, vol. II, p. 34.

<sup>304</sup> Lainé 1839, vol. II, p. 34.

<sup>305</sup> *Provence au service*, p. 94 e 124.

al servizio di sua maestà. Cosa lo spingeva, ormai quarantenne, a investire le proprie sostanze per armare una nave e intraprendere quella nuova vita? Difficile stabilirlo, date le scarse notizie che possediamo su di lui. Ad ogni modo l'occasione si presentò assai più tardi, quando intorno al 20 o 25 febbraio 1635 giunse ad Avignone il fratello del cardinale Richelieu, Alphonse-Louis, arcivescovo di Lione, allora in viaggio verso Roma: tra il signore di Montréal, che lo ospitava nella propria residenza<sup>306</sup>, e l'arcivescovo lionese sarebbe allora nata una sincera e durevole amicizia, e fu probabilmente il prelado ad intercedere presso il potente fratello e a fargli ottenere, nel 1636, il permesso di armare a proprie spese una galera e prendere il mare al seguito della flotta mediterranea, che proprio in quel periodo riprendeva l'iniziativa nei confronti degli spagnoli. La carriera marittima di Paul de Fortia, come abbiamo visto, sarebbe stata assai breve, ma nonostante le gravi ferite egli sopravvisse a lungo alla gloriosa Battaglia di Vado, per spegnersi soltanto nel 1661 a Bédarrides, nella cui parrocchiale aveva nel frattempo fatto erigere una sontuosa cappella gentilizia<sup>307</sup>.

L'incontro avignonese tra Paul de Fortia e Alphonse-Louis de Richelieu ebbe però qualche conseguenza anche nel campo della storia dell'arte, poiché proprio in quell'occasione – e con tutta probabilità grazie agli auspici del signore di Montréal – il prelado avrebbe incontrato il pittore Nicolas Mignard, fratello maggiore del più celebre Pierre, conducendolo con sé a Roma, dove l'artista soggiornò poi dal marzo 1635 alla metà del 1637<sup>308</sup>.

Paul de Fortia risulta in effetti tra i committenti avignonesi di Nicolas Mignard e stando a Félibien, ripreso poi anche da Dezallier d'Argenville, costui avrebbe dipinto nella galleria dell'Hôtel de Montréal un ciclo di ben diciotto grandi tele tratto dalle *Etiopiche* di Eliodoro<sup>309</sup>. L'Hôtel de Montréal fu ceduto nel 1744 dall'ultima discendente dei Fortia-Montréal, la duchessa Gadague, al giurista Jean-Baptiste-Pierre d'Armand, il quale però più tardi – probabilmente a causa di problemi economici – avrebbe venduto i dipinti della galleria a Parigi, nel 1775<sup>310</sup>, decretandone la dispersione. Tuttavia, a quanto pare, i dipinti o una congrua parte di essi veniva riprodotta in una serie di stampe ancora nel 1824: anche delle stampe però si sono perse le tracce, e soltanto una è stata di recente ritrovata [13] e pubblicata da Jean-Claude Boyer<sup>311</sup>.

---

<sup>306</sup> Fortia d'Urban 1808, p. 148.

<sup>307</sup> Lainé, p. 34.

<sup>308</sup> Marcel, p. 7.

<sup>309</sup> Félibien, IV, 218; Dezallier d'Argenville, IV, 68.

<sup>310</sup> Marcel 1931, p. 103, che cita le *Petites Affiches de Paris*, 1775 p. 34.

<sup>311</sup> Boyer 2010, p. 44 e fig. 4.

L'immagine superstite mostra un momento dell'epilogo della storia, la scena in cui il dipinto raffigurante Andromeda, che ha influito sul concepimento di Cariclea, viene mostrato e confrontato con la fanciulla, che viene così definitivamente riconosciuta dai genitori: «“Se poi desideri altre prove» diceva il saggio Sisimitri al re d'Etiopia Idaspe «hai a disposizione il modello: vedrai che Andromeda come appare nel dipinto è identica a questa ragazza”. I servi ricevettero l'ordine di andare a prendere il quadro e di portarlo lì. Lo misero dritto a fianco di Cariclea, scatenando applausi e un tumulto festoso che si estese a tutta la folla [...] e tutti si sentirono meravigliati e felici di fronte a quella perfetta somiglianza»<sup>312</sup>. Nell'interpretazione di Mignard, Cariclea è in piedi a sinistra della scena, accanto a lei Sisimitri, il gimnosofista, e in secondo piano Teagene. I servitori mostrano il dipinto in cui Andromeda, legata allo scoglio mentre sullo sfondo Perseo attacca il mostro marino, offre effettivamente il medesimo volto della fanciulla. Da un alto podio, i sovrani d'Etiopia sono colti nel loro stupore: Persinna si rivolge esterrefatta al marito. A destra, alcuni soldati chiudono la scena.

Pur tenendo conto dello scarto dovuto al passaggio alla tecnica incisoria, è possibile ritrovare nell'immagine certi tratti stilistici riscontrabili in altri dipinti della giovinezza del pittore, come il caratteristico disegno dei volti – tanto quello di Teagene che quello di Cariclea. A differenza di Simon Vouet, Mignard non ha esitato a conferire una netta caratterizzazione africana tanto ai sovrani quanto alla loro guardia, ribadendo una prassi che – come notavamo – sembra essere comune a tutti gli illustratori del periodo, rispetto ai quali solo Vouet sembra fare eccezione. Lo sviluppo tutto in larghezza della scena lascia ipotizzare un simile formato anche per il dipinto: non conosciamo le reali dimensioni delle *grandi* tele, ma la decorazione che esse formavano doveva risultare imponente, composta com'era da ben diciotto dipinti. A causa delle trasformazioni subite dall'edificio che la ospitava, è difficile farsi oggi un'idea esatta della collocazione icnografica della galleria e delle sue reali proporzioni, e di conseguenza di quelle relative dei dipinti. Pari incertezza grava anche sulla datazione dell'opera.

Adrien Marcel, nel suo pionieristico studio su Mignard, non esitava a collocare la realizzazione del ciclo delle *Etiopiche* agli anni 1633-1634, cioè prima del viaggio del pittore a Roma: sappiamo infatti che egli era ad Avignone già nel 1633, quando il 3 aprile risulta testimone in un atto di matrimonio<sup>313</sup>. L'ipotesi era sostanzialmente condivisa da Girard, che così ripercorreva le diverse fasi costruttive dell'edificio: i Fortia avevano

---

<sup>312</sup> *Etiopiche*, X,15.

<sup>313</sup> Marcel 1931, p. 7.

acquisito il luogo fin dal 1569, ma quando la residenza giunse nelle mani di Paul essa era ancora incompleta ed anzi sul nuovo proprietario gravava un obbligo testamentario a completare una delle ali sulla corte e la facciata. Paul de Fortia avrebbe rimandato a lungo tali lavori, preferendo nel frattempo dedicarsi alle decorazioni e in particolare alla galleria. Il contratto del 16 maggio 1637, con il quale si incaricava l'architetto François de Royers de la Valfenière per la realizzazione della facciata [14], sarebbe stato stipulato alla vigilia della partenza per l'incursione in Liguria così che gli obblighi testamentari fossero rispettati anche nell'eventualità che Paul de Fortia cadesse in battaglia<sup>314</sup>: la facciata, poi effettivamente realizzata, è quella ancora visibile su rue du Roi-René (già rue de Masse), sviluppata su tre piani più attico di gusto italiano, con finestre dal ritmo serrato, caratterizzate al piano nobile da timpani alternati. François de la Valfenière aveva già lavorato per Paul de Fortia, progettando la cappella gentilizia nella parrocchiale di Béderrides, il cui contratto risaliva al 28 novembre 1628<sup>315</sup>. La cappella era decorata da sculture di Melchior Bastide e da una pala d'altare dello stesso Mignard, *La Vergine in gloria e san Clemente*<sup>316</sup>, che dunque potrebbe essere datata antecedentemente alla partenza per Roma.

Tuttavia sappiamo che Nicolas Mignard lavorò nell'Hôtel de Montréal anche dopo il suo ritorno ad Avignone<sup>317</sup>, quando Paul de Fortia gli commissionò una decorazione a fregio per il Salone, dove il pittore riprese i soggetti mitologici di Palazzo Farnese che egli stesso aveva inciso. In effetti conosciamo diverse sue incisioni tratte dagli affreschi carracceschi della residenza farnesiana e una di esse, in particolare, quella raffigurante il mito di *Anapo e Anfinomo* della volta del Camerino, reca una dedica a Paul de Fortia<sup>318</sup>. I lavori sarebbero da datare all'inizio o alla fine del 1638, poco prima cioè o subito dopo la battaglia di Vado e potrebbero essere considerati la prosecuzione di quelli architettonici di François de la Valfenière. Proprio in relazione a questi ultimi c'è chi ha proposto di datare anche la galleria delle *Etiopiche*, che dunque sarebbe più tarda<sup>319</sup>.

Dal punto di vista del nostro discorso, una datazione agli anni 1633-1634 affiancherebbe il ciclo di Avignone tanto a quello di Wideville, probabilmente del 1635, quanto a quello di Cheverny, da datare come vedremo entro o intorno al 1633, ma un

---

<sup>314</sup> Girard 1958, pp. 323-324.

<sup>315</sup> Marcel 1931, p. 7.

<sup>316</sup> Marcel 1931, p. 7.

<sup>317</sup> Mignard sposa Marguerite Apvril ad Avignone il 26 settembre 1637, e il suo ritorno va quindi posto entro quella data.

<sup>318</sup> Borea 1986, p. 73.

<sup>319</sup> Lavedan 1963, pp. 143-144.

eventuale slittamento al 1638-1639 non cambierebbe sostanzialmente l'assunto del nostro ragionamento, tenendo conto anche della posizione *eccentrica* di Avignone nei confronti del mondo culturale parigino. Infatti anche in questo caso la domanda che ci si pone è come mai la scelta della decorazione di una galleria sia ricaduta su di un tema letterario e, nello specifico, sulle *Etiopiche* di Eliodoro, quando ben altri soggetti avrebbero potuto trovarvi posto, soggetti mitologici o storici di sapore guerresco, che meglio sembrerebbero adattarsi alla personalità di un piccolo nobile del Contado Venassino, al tempo stesso suddito del papa e vassallo di sua maestà il re di Francia. Come mai un nobile che stava facendo di tutto per ottenere un incarico militare – e in marina, per giunta – decide di far decorare con la storia di Teagene e Cariclea la galleria del proprio palazzo di città – non quella, si badi bene in questo caso, di uno dei suoi castelli in campagna – dunque un ambiente d'importanza non indifferente nell'ambito della propria dimora principale? Le *Etiopiche*, lo abbiamo visto, erano certo celeberrime e in quel momento all'apice della fortuna editoriale. Proprio nel 1633 aveva visto la luce una nuova edizione illustrata che avrebbe dovuto rimpiazzare quella assai diffusa e apprezzata uscita nel 1623 e ristampata nel 1626<sup>320</sup>. Il successo del libro e un'eventuale passione per quel genere di storie potevano essere sufficienti ad indurre Paul de Fortia a consacrare agli eroi di Eliodoro la propria galleria, o non poteva egli vedere in quelle storie un riferimento evidente, esplicito, alla monarchia che così ardentemente desiderava seguire?

L'interrogativo che il ciclo dell'Hôtel de Montréal ci pone, nella sua inevitabile evanescenza di testimonianza documentata solo da scarsissime tracce, è dunque simile a quello presentatoci dalla *Grande Salle* del castello di Wideville: in entrambi i casi ritroviamo una storia eminentemente romanzesca – la stessa, probabilmente, le *Etiopiche* di Eliodoro – come inatteso tema decorativo di un ambiente nodale della dimora: in questo caso per giunta una galleria. L'esame di un terzo ed ultimo esempio, potrà chiarire quale potesse essere il senso ideologico che questi esponenti della nobiltà francese potevano attribuire a un tale soggetto.

##### **5. Fra passione romanzesca ed evocazione regale: Perseo ed Eliodoro nella *Chambre du Roi* a Cheverny.**

Eccezione fatta per il ciclo di Fontainebleau, che comunque non è più visibile integralmente nel suo stato originario, l'unica serie dipinti tratta dalle *Etiopiche* ancora sostanzialmente intatta è quella del castello di Cheverny, non lontano da Blois. Avremo

---

<sup>320</sup> *Les Amours de Théagène et Chariclée, histoire Etiopique d'Héliodore*, traduction de Jehan de Montlyard, Paris, S. Thiboust 1623; seconda edizione Paris, S. Thiboust 1626.

modo di parlare a lungo di questo edificio, che si distingue dagli altri fin qui esaminati perché in esso troviamo una tale quantità di decorazioni a tema letterario – conservate o documentate dalle fonti – da far pensare ad un vero e proprio programma tutto incentrato su soggetti romanzeschi<sup>321</sup>. Per ora basterà anticipare che fu il conte Henri Hurault a riedificare il vecchio maniero cinquecentesco tra 1625 e 1629 e a dotarlo di nuove decorazioni, in buona parte dovute a Jean Mosnier e alla sua bottega, che abbiamo già incontrato parlando del ciclo tassiano di Chenailles<sup>322</sup>. Non possediamo documenti circa la datazione dei diversi cicli, ma ad essi fa esplicito riferimento un’ode anonima, celebrativa del nuovo castello e del suo committente, *Sur les bastiments et les yssues du chasteau de Cheverny, en 1633*, conservata nel manoscritto fr. 12491 della BNF di Parigi<sup>323</sup>: ritrovata nel corso di questa ricerca, essa trova un puntuale riscontro nella data 1634 scolpita in uno dei cartigli dello scalone.

Anche a Cheverny l’appartamento d’apparato si sviluppava al primo piano [15]: era introdotto da una ampia anticamera, la *Salle des Gardes*, e comprendeva una *Chambre du Roi* e almeno due *cabinets*. In una dimora i cui ambienti recano ormai un’evidente impronta tardo-settecentesca e ottocentesca, frutto dei numerosi rimaneggiamenti, la *Salle des Gardes* e la *Chambre du Roi* costituiscono una sorta di “cuore” decorativo, nonostante i cambiamenti che anche qui sono senz’altro avvenuti. La *Chambre du Roi* [16] è un ambiente di notevole opulenza decorativa, un sontuoso scrigno che tramanda l’immagine scintillante dell’epoca di Luigi XIII, oggi assai difficile da trovare altrove. Certamente si tratta di una visione in parte ingannevole. Se i due cicli pittorici, le *Etiopiche* inserite nel *lambris*, e le *Storie di Perseo* sul soffitto [17], sono senz’altro assimilabili alla restante opera di Jean Mosnier, altri elementi ci riportano all’esistenza travagliata dell’edificio. Vanno infatti tralasciate innanzitutto le tappezzerie con *Storie di Ulisse*, splendido esemplare proprio di quella serie tratta dal ciclo ideato da Simon Vouet per l’Hôtel de Bullion a Parigi, che però – appartenenti alle collezioni dei marchesi de Vibraye, attuali proprietari – vennero installate a Cheverny soltanto nel XIX secolo<sup>324</sup>. In secondo luogo va tenuto presente che anche le *boiseries* devono essere state pesantemente rimaneggiate, con ridipinture, dorature e manomissioni, forse proprio in occasione dei restauri di metà Ottocento, durante i quali si dovette mettere mano al soffitto, da cui uno dei dipinti era

---

<sup>321</sup> Ne parleremo nella parte V di questo lavoro.

<sup>322</sup> Parte IV, cap. 3.

<sup>323</sup> BNF, Ms. fr. 12491, ff. 131-132.

<sup>324</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, pp. 62-63.

caduto<sup>325</sup>, e con tutta probabilità anche al *lambris* che gira tutto intorno al perimetro della stanza: in particolare, l'attuale posizione non in asse delle due porte, la presenza in pianta sul lato orientale di due varchi – di cui uno celato – e una incongruenza su quella parete proprio nella sequenza narrativa dei pannelli delle Etiopiche, lasciano ipotizzare una variazione dell'ingresso in quel settore, forse riadattato proprio per permettere l'esposizione degli arazzi, progettati in origine per un ambiente diverso e tuttavia ora perfettamente in linea con il ritmo dei pieni e dei vuoti della sala. Nonostante ciò la stanza si offre ancora oggi come un complesso gioco di specchi, che a discapito del silenzio delle fonti – in nessun documento conosciuto viene mai definita *Chambre du Roi* – rivela nei temi decorativi lì dispiegati la propria natura di “camera d'apparato”.

Il ciclo principale narra le avventure di Perseo e si svolge in undici pannelli tra soffitto [16-19], caminetto e sovrapporta. Di questi ultimi, uno è da tempo perduto ed è stato rimpiazzato da un quadro di paesaggio<sup>326</sup>: non vi è dubbio però che fosse compreso nella serie, ed anzi doveva costituire l'apertura. In quest'ampia illustrazione del mito è evidente l'assenza dell'episodio della seduzione di Danae da parte di Zeus trasformato in pioggia d'oro, l'unione da cui nascerà Perseo. Può apparire singolare quest'assenza, sapendo che l'inventario *post-mortem* di Jean Mosnier cita, fra i dipinti ritrovati nell'atelier, proprio un *Giove e Danae*<sup>327</sup>, mentre, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il dipinto dello stesso soggetto oggi al Musée de Haute-Normandie di Rouen è stato avvicinato allo stile del pittore blesio. Che però il tema fosse previsto lo prova l'altro sovrapporta, il quale allude anch'esso a una sorta di “antefatto”, cioè alla violenza che Poseidone usò contro Medusa nel tempio di Atena e che causerà la trasformazione della splendida fanciulla in orribile mostro. È assai probabile dunque che le tele sopra gli ingressi mostrassero di rimando l'una all'altra due immagini simili ma opposte per significato, due episodi d'impeto divino, uno violento, l'altro non meno inatteso ma condiviso. Si mostrava così come dall'amore nascessero eroi, e dalla violenza mostri. L'episodio di Zeus e Danae è poi esplicitamente evocato dall'Ode anonima che, in un passaggio invero poco chiaro ma subito successivo alla celebrazione delle decorazioni, canta:

«On voit aussi le lict où couchaient les deesses  
quand les Dieux dessendoient pour leur faire caresses

---

<sup>325</sup> Montaiglon, 1850

<sup>326</sup> Segnalava la sostituzione già A. De Montaiglon, *Les peintures de Jean Mosnier de Blois au Chateau de Cheverny*, Paris 1850, che ne ipotizzava anche come soggetto l'episodio della violenza di Poseidone su Medusa, ritenendo che proprio un soggetto così delicato avesse decretato il ritiro del dipinto.

<sup>327</sup> Danne 1980

on voit d'où naist Pasiphaé  
ce lict où Jupiter vint en forme de pluye  
esclate tousiours d'or quelque main qui l'appuye  
chaque fois qu'il y vient pour baiser Danaé»<sup>328</sup>

Infine è proprio dal versante del sovrapporta perduto che il ciclo si sviluppa nella forma attuale, incominciando con la scena in cui Danae e il piccolo Perseo vengono cacciati da Acrisio [fig], memore della profezia che gli preannuncia la morte per mano di suo nipote, ma incapace di togliere la vita alla propria figlia e al fanciullo. Il dipinto successivo compie un notevole balzo narrativo, mostrando Perseo già impegnato nella ricerca di Medusa: qui viene raffigurato mentre sottrae alle Graie l'unico occhio, al fine di conoscere la dimora delle Gorgoni [fig]. Segue l'uccisione di Medusa, dal cui sangue nasce Pegaso, la trasformazione di Atlante in montagna e la liberazione di Andromeda, che occupa il pannello circolare. Accanto, l'ultimo dipinto del soffitto mostra Perseo che conduce la fanciulla libera verso le nozze. Queste vengono evocate invece sul caminetto dal pannello superiore del montante sinistro, dove i due personaggi sono raffigurati mano nella mano, cinti d'alloro, mentre Cupido offre a Perseo la palma della vittoria e ad Andromeda la corona nuziale. La cappa del caminetto è occupata dall'episodio in cui Perseo, assistito da Atena, pietrifica Fineo e i suoi alleati, venuti a turbare i festeggiamenti e ad impossessarsi della sposa, mentre il montante destro chiude il ciclo con Atena che, dopo aver riaccompagnato Perseo fino a Serifo, s'invola tra le nubi. Siamo di fronte a una serie relativamente ampia ed esplicitamente concentrata sulla figura dell'eroe piuttosto che su una delle sue imprese in particolare. Ai pannelli mitologici si alternano gli stemmi degli Hurault, l'"ombra di sole" d'oro raggiante in campo rosso, e i loro monogrammi – le due "C" intrecciate, le due "C" unite alla "H", accompagnate da rami di palma e da corone comitali – oltre che a sei lunghe tavole con splendidi *Giocchi di Putti*, colti nell'atto di evocare temi mitologici – il *Giudizio di Paride*, il regno di Dioniso – oppure di fare eco alle scene principali, come nel caso dei due amorini che, mano nella mano, ricreano la coppia Perseo-Andromeda. È lo spazio dell'inatteso, del gioco divertito, come l'ironico *clin-d'œil*, sorta di chiosa ridente alla decorazione ufficiale, che appare anche sulla cappa del caminetto, dove in un piccolo riquadro altri putti mimano l'epica sequenza del dipinto maggiore.

---

<sup>328</sup> Paris, BNF, Ms. fr. 12491, ff. 131-132, *Sur le Bastiment et les yssues du Chasteau de Cheverny, en 1633*, vv. 37-42. Se il riferimento a Danae può essere ricondotto alla decorazione della Chambre du Roi, quello Pasifae non trova altri riscontri, né nelle decorazioni ancora esistenti né in quelle documentate dalle fonti. Tuttavia esso potrebbe avere a che fare con la nascita di Pasifae da Helios e dell'oceanide Pèrse, essendo il sole, come vedremo, l'emblema araldico di casa Hurault.



Jean Mosnier ha operato su questo soffitto creando delle immagini in forte scorcio, ove i personaggi si muovono per lo più su una sorta di ribalta marmorea – quasi stessero recitando in una *pièce* teatrale – di evidente ascendenza italiana e, in particolare, gentileschiana. Non a caso il soffitto della *Chambre du Roi* è stato avvicinato esplicitamente alle tarde opere che il maestro pisano aveva realizzato in Inghilterra, e in particolare alla copertura per la grande sala della Queen House di Greenwich, oggi rimontata presso la Marlborough House<sup>329</sup>. A questi dipinti sono state accostate in particolare le figure delle due Graie, che sembrerebbero davvero porsi in rapporto di dipendenza, ciò che ha permesso d'ipotizzare finanche una presenza di Mosnier su quel cantiere<sup>330</sup>. Ne deriverebbe un conseguente slittamento della datazione di Cheverny a circa un decennio più tardi che tuttavia mal si sposa con quanto sappiamo del castello e con il senso che la decorazione della *Chambre du Roi* in particolare sembrerebbe avere: siamo di fronte, una volta di più, al complesso problema della biografia di Jean Mosnier e della cronologia relativa delle poche sue opere superstiti. Tra queste, i dipinti della camera d'apparato rappresentano senz'altro il raggiungimento più esteso e compiuto, la costruzione di una *scatola* decorativa ricca d'immagini e soggetti differenti, dove ben due storie vengono narrate l'una affianco all'altra, in un tripudio di *arabesques* e dettagli preziosi, in un concerto teso a riassorbire tutte le parti in un'unica sinfonia: le cromie dei dipinti sono calibrate per integrarsi perfettamente con i toni dominanti dell'oro, del rosso e dell'azzurro intenso, colori araldici di casa Hurault, che pervadono le strutture lignee, dando vita ad una visione d'innegabile sontuosità.

Attraverso il caminetto, quest'atmosfera preziosa si allarga anche al *lambris* che, arricchito da sornione maschere di Bacco coronate di pampini, ospita appunto il secondo ciclo decorativo, dedicato alle avventure di Teagene e Cariclea [16; 20-24]. Queste si stendono anche sui battenti delle due porte, per illustrare ben ventotto episodi. È stato acutamente notato che il ciclo si svolge secondo una perfetta sequenza narrativa che non ritroviamo nel testo del romanzo<sup>331</sup>. Infatti, con un espediente che sarebbe stato molto apprezzato dalla critica seicentesca, Eliodoro dava inizio alla storia *in medias res*, e solo successivamente ne ricostruiva le numerose, intricate vicende attraverso l'inserimento di racconti narrati dai protagonisti e numerosi *flash-backs*. A Cheverny questo movimentato intreccio è stato districato e la trama ricomposta per creare un *continuum* facilmente leggibile, che permette di seguire la storia dei due innamorati dal principio fino alla lieta

---

<sup>329</sup> Christiansen in *Gentileschi* 2001, p 209.

<sup>330</sup> Gentileschi...

<sup>331</sup> Blancher-Le Bourhis; Sarant.

conclusione. Jean Mosnier ha operato nel senso di una traduzione ampia del romanzo, evitando a volte l'inserimento di episodi assai raffigurati dei primi capitoli, per concedere spazio sufficiente all'integrità della storia, con un gusto per la narrazione e per il montaggio di spunti iconografici e fonti differenti, che è un tratto tipico dell'artista, poiché traspare anche dai pochi pannelli superstiti del ciclo del *Don Quijote* che trovava posto al piano terra: in entrambi i casi – ad esempio – Mosnier ricorre ad un peculiare “sdoppiamento” dell'episodio, che viene svolto nello spazio di due quadri laddove la tradizione figurativa si orientava piuttosto verso soluzioni sintetiche. Così avviene sui battenti della porta d'ingresso, dove l'affidamento della giovane Cariclea al saggio Caricle viene scandito in due episodi: nel primo l'etiope Sisimitri mostra al greco i segni del rango della fanciulla, nel secondo gliela consegna affinché la porti con sé. Allo stesso modo, più avanti nel racconto, in due pannelli assistiamo al rocambolesco ritrovarsi di Teagene e Cariclea nella grotta dei pirati: nel primo Teagene e Cnemone si disperano scambiando il cadavere di Tisbe per quello di Cariclea, nel secondo i due amanti si ritrovano al lume delle torce. Ne risulta un ciclo davvero molto vasto, paragonabile quasi a un'operazione d'illustrazione libraria tra quelle più sontuose, come solo *L'Astrée* di Honoré d'Urfé e pochi altre opere letterarie avevano ricevuto.

Se, come vedremo, affrontando il ciclo del *Quijote* Jean Mosnier si trovava privo di riferimenti iconografici, quando dipingeva le *Etiopiche* esistevano invece già delle raffigurazioni e delle edizioni illustrate del romanzo di Eliodoro: sono quelle che abbiamo visto nella prima e terza parte della nostra ricerca, il ciclo di Dubois senz'altro ma anche l'edizione parigina del 1623, quella da cui furono tratti i modelli per tante altre immagini, gli arazzi e i pannelli di Le Mans, le scene sulle scatole da orologio<sup>332</sup>. Nel 1633 venne prodotta – ancora a Parigi – una nuova edizione, con un rinnovato apparato illustrativo, decisamente più raffinato, ma d'impatto commerciale e di influenza iconografica assai minori. Tuttavia va ricordata anche l'edizione “per sole immagini” del 1613, il volumetto *Les adventures amoureuse [sic] de Théagène et Chariclée* in cui tutta la storia era narrata attraverso vignette accompagnate da versi riassuntivi e didascalie esplicative.

Con queste declinazioni grafiche del romanzo di Eliodoro, il ciclo di Jean Mosnier condivide poche soluzioni, riprese per lo più dalle edizioni del 1613 e del 1623, mentre del tutto assenti sono i riferimenti alle incisioni del 1633, ciò che confermerebbe la datazione tradizionale all'inizio degli anni Trenta. Come in altri dipinti di Cheverny, anche qui il pittore dà prova di notevole indipendenza rispetto ai modelli possibili, scegliendoli anche

---

<sup>332</sup> Sui dipinti di Poerson e sulla loro fortuna in ambito artigianale cfr. Parte III, cap. 2.

al di fuori dello stretto ambito tematico: per la scena del rapimento di Cariclea, ad esempio, egli preferisce rifarsi al *Ratto di Elena* del Guercino (Parigi, Louvre), piuttosto che alla tradizione incisoria<sup>333</sup>.

Il romanzo di Eliodoro venne affrontato almeno due volte da Jean Mosnier, e c'è davvero da dolersi di non poter confrontare il ciclo di Cheverny con quello che egli aveva realizzato – ancora una volta su di una *boiserie* – nell'episcopio di Chartres, per il vescovo Léonor d'Estampes-Valençay: quasi nulla rimane delle molte decorazioni che il pittore blesio aveva eseguito per questo prelato presso la sede della sua diocesi, ma la notizia tramandata da Félibien e ripresa da Bernier di un ciclo delle *Etiopiche* anche a Chartres testimonia una volta di più della diffusione di questo soggetto, ma soprattutto dice l'interesse che la storia di Teagene e Cariclea poteva avere anche agli occhi di un prelato come il d'Estampes-Valençay, un prelato di corte, senza dubbio, legato a doppio filo a Richelieu, ma anche noto per gli interessi librari e per le committenze artistiche.

Costui non esitò a far raffigurare il romanzo di Eliodoro – un romanzo d'amore e d'avventura, val la pena di ricordare – nel proprio episcopio, nell'edificio cioè che rappresentava la propria autorità religiosa, accanto a ben altri temi: i *Quattro Concili*, nella biblioteca, l'*Immacolata*, nella cappella, un ciclo veterotestamentario con *Storie di Abramo*, l'unico non documentato e tuttavia sopravvissuto. A Chartres Teagene e Cariclea trovavano posto in una sede ecclesiastica, sotto il medesimo tetto che albergava le grandi storie della Bibbia e della Chiesa ed è evidente – per quanto all'epoca non pochi personaggi osassero prendersi grosse libertà rispetto al proprio ruolo istituzionale – che tale accostamento poteva avvenire anche grazie al senso moralizzante che al libro di Eliodoro si conferiva, Eliodoro che – non lo si dimentichi – veniva senz'altro identificato anch'egli con un prelato, il vescovo di Tricca. Che le *Etiopiche*, grande celebrazione di un amore fedele e casto, avessero un profondo valore morale agli occhi dei lettori è dato spesso trascurato dai commentatori, e tuttavia la loro presenza anche nell'episcopio di Chartres potrebbe avere ragioni ulteriori, le medesime di Wideville e di Avignone, ragioni che in forma estremamente chiara emergono dalle scelte decorative messe in atto nella *Chambre du Roi* di Cheverny. Prima che con altre serie dedicate alle avventure di Teagene e Cariclea, infatti, è proprio con la storia di Perseo della stessa stanza che le *Etiopiche* di Jean Mosnier chiedono di essere messe in rapporto.

Già i primi commentatori ottocenteschi<sup>334</sup> avevano sottolineato che i due temi sono tenuti insieme da un legame di tipo narrativo. Cariclea è figlia di Persinna, regina di

---

<sup>333</sup> Lo notava Sarant 1997.

Etiopia e dunque discendente di Cassiopea e di Andromeda, ma non solo: le sue avventure rocambolesche si scatenano perché pur essendo i suoi genitori di etnia etiope, la fanciulla è tuttavia nata bianca, in quanto l'immagine della *Liberazione di Andromeda*, che decorava la camera da letto reale, ha influito sul suo concepimento [29] e per questo verrà abbandonata.

In realtà si può riconoscere fra i due cicli un rapporto ancora più stretto. La scelta del mito di Perseo per la *Chambre du Roi* infatti non è casuale: come hanno ampiamente dimostrato gli studi di Françoise Bardon e Marie-France Wagner, dalla metà del Cinquecento Perseo diviene in Francia figura del re, adottata a più riprese tanto dagli ultimi Valois, quanto dai primi Borboni<sup>335</sup>. Enrico IV fu rappresentato nelle vesti dell'eroe in atto di liberare la Francia/Andromeda dal mostro della sedizione interna e dell'attacco spagnolo [26]. Sarà tuttavia con Luigi XIII e probabilmente per intervento diretto di ambienti gesuiti, che nel corso degli anni Venti si farà più ampio ricorso al mito di Perseo, ancora immagine del re salvatore di una Francia/Andromeda messa in pericolo questa volta dagli assalti del mostro dell'eresia, e poco dopo liberatore de La Rochelle, sottratta non solo agli Ugonotti, ma anche al pericolo inglese. Il mito viene chiamato in causa, ad esempio, nelle entrate trionfali [27] che accoglievano il giovane monarca durante i suoi numerosi spostamenti nelle province del Midi o dell'ovest, per reprimere focolai di ribellione ugonotta o nobiliare. «*La Frãce est l'Andromede que la Iustice du Ciel a attachée pour ses pechez, & le monstre qui la veut ruiner, est la rebellion : Le Roy en est le Persée, vray fils de Iupiter, & vn Dieu humain à la Gregeoise, lequel doibt estouffer les sousleuemens de ce monstre religionaire*» sottolineava il canonico Pierre Saxy nel descrivere le immagini realizzate per l'ingresso trionfale in Arles, il 29 ottobre 1622<sup>336</sup>. Ma anche in occasione dei festeggiamenti parigini per il ritorno del sovrano da La Rochelle, nel 1628, i fuochi d'artificio lungo la Senna non metteranno in scena altro che l'ennesima versione dell'impresa di Perseo.

L'identificazione dell'eroe con il sovrano aveva nel frattempo permeato anche la produzione letteraria e teatrale. Un dramma su Perseo e Andromeda, il *Théâtre royal du Persée François*<sup>337</sup>, era stato presentato al cospetto di Luigi XIII stesso proprio presso i Gesuiti di Tolosa e in seguito faranno la loro comparsa testi come l'intermezzo anonimo

---

<sup>334</sup> Montaiglon 1850.

<sup>335</sup> F.Bardon 1974; Wagner 1996, pp. 427-481.

<sup>336</sup> Lo trovo in Wagner 1996, pp. 427-481.

<sup>337</sup> *Théâtre royal du Persée françois ouvert à l'arrivée de S. M. dans le Collège de la Compagnie de Jésus à Tolose*, Tolose, Vve J. Colomiez, 1622.

*Andromède délivrée*, andato in scena nel 1623 ma solo di recente pubblicato<sup>338</sup>, fino a giungere, assai più tardi, al grande dramma “a macchine teatrali” messo in scena da Racine. Non mancheranno, è vero, anche tentativi di ribaltamento dei termini, tesi a spostare il riferimento su altri personaggi, addirittura sugli stessi antagonisti della corona. Ne è esempio clamoroso l’*Andromède* di Antoine Gérard de Saint-Amant<sup>339</sup>, dedicata al cadetto Gaston d’Orléans: ma si tratta davvero delle eccezioni che confermano la regola.

La celebrazione di Perseo è dunque, inequivocabilmente, la celebrazione del re, e quest’ultimo, Luigi XIII, aveva visto la luce in quella *Chambre Ovale* del castello di Fontainebleau, che alla fine del primo decennio del secolo era stata decorata proprio con le immagini delle *Etiopiche* dipinte da Ambroise Dubois. Abbiamo discusso, nella prima parte di questo lavoro<sup>340</sup>, delle forti valenze dinastiche attribuite a quel ciclo e del legame con l’importante evento accaduto tra quelle pareti: la nascita appunto del Delfino, evento capitale, che rafforzava e apriva al futuro la nuova monarchia borbonica. Il destino regale degli eroi di Eliodoro preannunciava quello di Luigi XIII, e non a caso l’edizione “per immagini” del romanzo, pubblicata a Parigi poco dopo – nel 1613, lo ricordiamo – reca una dedica proprio al giovanissimo sovrano e dichiara esplicitamente nella sua introduzione di essere indirizzata alla formazione morale del futuro monarca.

È evidente allora che a Cheverny il mito di Perseo e il romanzo di Eliodoro furono accostati non solo e non tanto per il loro semplice legame narrativo, quanto piuttosto perché entrambi potevano essere letti in chiave di evocazione regale e con un esplicito riferimento al sovrano regnante. La *Chambre du Roi* di Cheverny mostra insomma che, all’altezza cronologica degli anni Trenta, l’interpretazione in chiave dinastica conferita al ciclo bellifontano era ancora evidente al pubblico e ai committenti, al punto da poter associare l’argomento delle *Etiopiche* ad una figura mitologica, quella di Perseo, anch’essa chiaramente riferibile alla persona del sovrano.

## 6. Ritorno a Wideville

È possibile allora domandarsi se tali riferimenti potessero essere all’opera anche nei cicli che abbiamo esaminato fin qui, se cioè le scelte di Claude de Bullion, di Paul de Fortia e di Léonor d’Estampes-Valençay possano essere state dettate da simili considerazioni e possano aver avuto anch’esse la funzione di evocare – per interposta

---

<sup>338</sup> *Andromède délivrée. Intermède anonyme, 1623*, texte établi, présenté et annoté par Benoît Bolduc, Paris-Seattle-Tübingen 1992.

<sup>339</sup> Saint-Amant 1971, pp. 70-95.

<sup>340</sup> Cfr. I,2.

persona – la figura del sovrano. Il caso di Chartres, interessantissimo per i molti tratti che lo legano a Cheverny, è destinato per il momento a rimanere misterioso, limitandosi il materiale a nostra disposizione alla semplice notizia della sua esistenza, ma gli altri due offrono quantomeno qualche elemento di riflessione.

Paul de Fortia, un personaggio che non conosciamo così approfonditamente come vorremmo, fece realizzare il ciclo delle *Etiopiche* a ridosso – poco prima o poco dopo, a questo punto la data esatta diventa meno importante – della propria avventura militare, mentre riusciva a concretizzare il progetto di mettersi a servizio del proprio sovrano. Lo faceva nella sua residenza di Avignone, una singolare enclave pontificia in terra francese, della quale egli era cittadino al tempo stesso che vassallo del re di Francia: all'interno di uno degli *hôtels particuliers* più imponenti e moderni, nel cuore di in una città “straniera”, la raffigurazione delle *Etiopiche* poteva assumere per il signore di Montréal il senso di una dichiarazione politica, di una presa di posizione a fianco della monarchia francese.

Ma quello che per il caso avignonese deve restare sul piano delle ipotesi può senz'altro essere affermato su basi più solide a proposito di Wideville. Anche qui un ciclo delle *Etiopiche* era stato installato in uno spazio-chiave dell'edificio, quel sistema di *Passage-Grande Salle* che era imprescindibile alla fruizione del primo piano della dimora, là dove si aprivano l'appartamento di Mme de Bullion e l'appartamento d'apparato. Ma soprattutto alla storia di *Eliodoro* era accostato un altro dipinto dal significato esplicito: il ritratto di Claude de Bullion assieme al re in persona e ad altri cavalieri dell'*Ordre du Saint-Esprit*, la raffigurazione cioè dell'apice dell'ascesa politica del committente. Come avevamo accennato in apertura, Claude de Bullion aveva dovuto percorrere tutti i gradini di una lunghissima carriera amministrativa prima di arrivare alla carica di Sovrintendente alle finanze e di *Garde-des-Sceaux* dell'Ordine<sup>341</sup>.

Figlio di mercanti borgognoni, secondo le fonti, suo padre era stato *maître de requêtes* all'epoca di Enrico III<sup>342</sup>: Claude lo era stato nominato a sua volta nel 1605 ed era divenuto presidente del Parlamento di Grenoble nel 1607<sup>343</sup>. Due anni dopo, nel 1609, era giunto l'incarico dell'ambasciata in Piemonte, l'occasione della vita, poiché così decollava la sua carriera a Parigi: Cancelliere di Navarra nel 1612, lo stesso anno sposava la ricca Angélique Faure, che lo legava alla parentela dei potenti Brulart de Sillery<sup>344</sup>. Così diveniva Cancelliere della Regina nel 1615, *Conseiller d'Honneur* al Parlamento di Parigi

---

<sup>341</sup> Le Guillou 2001.

<sup>342</sup> De Mun 1907, pp. 74-75; BNF, Ms. Clérembault 754, c. 316r.

<sup>343</sup> Le Blant 1958, p. 118.

<sup>344</sup> Le Blant 1958.

nel 1616. Il passo ulteriore si consumò nell'*entourage* di Maria de Médici con il legame con Richelieu: così nel 1629 sarà il momento di una nuova ambasciata presso i Savoia e della nomina al Consiglio di Stato. Nel 1632 firmava con l'Inghilterra il trattato che otteneva la restituzione alla Francia delle colonie nordamericane della Nouvelle France e il 4 agosto, in seguito alla morte del maresciallo d'Effiat, diveniva sovrintendente alle finanze. Acquisiti nel tempo alcuni feudi e i relativi titoli – signore di Bonelles, marchese di Gallardon, signore di Boulon, che nel 1612 cambiò nome in Bullion – mancava solo l'acquisizione di uno statuto che lo potesse equiparare alla grande nobiltà del regno: il 28 febbraio del 1633 Claude de Bullion diveniva *Garde-de-Sceaux des Ordres du Roi*, ricoprendo il ruolo che era stato di celeberrimi ministri prima di lui<sup>345</sup>. Tre anni dopo, Bullion avrebbe ceduto la carica al figlio Noël, mentre ne acquisiva altre (*Président à mortier* al Parlamento di Parigi) ma certamente l'ingresso nel più prestigioso ordine cavalleresco della Corona rimaneva il massimo raggiungimento della sua lunga carriera.

Il dipinto collocato nella *Grande Salle* rappresentava tutto questo: mostrando il ministro accanto al sovrano, nell'espletamento della sua massima funzione in seno all'*Ordre du Saint-Esprit*, esso era l'immagine probante del successo di tutta una vita. In quella stessa sala, la tela era accompagnata da dodici altre, che componevano la decorazione delle pareti e che raffiguravano le *Etiopiche*: perché dare una cornice romanzesca ad un episodio tanto importante? Forse perché anche in questo caso, come a Cheverny e come – probabilmente – all'hôtel de Montréal, il romanzo di Eliodoro era stato adottato come tema decorativo con tutto il profondo senso di celebrazione dinastica che, sulla scorta delle riflessioni di Jacques Amyot, gli era stato conferito nella *Chambre Ovale* di Fontainebleau e nell'edizione per immagini del 1613. Nella Grande Salle di Wideville, l'eloquenza regale delle Etiopiche contribuiva a delineare una evocazione del sovrano che era poi, nemmeno troppo velatamente, anche una celebrazione del padrone di casa suo fedele servitore.

## 7. Verso più complesse costruzioni romanzesche

Quanto siamo andati discutendo fin qui mostra come, sulla scorta delle speculazioni tardocinquecentesche di Jacques Amyot e della loro concretizzazione figurativa operata da Dubois a Fontainebleau, un testo eminentemente romanzesco come le *Etiopiche* – immenso successo editoriale e vero e proprio modello per i romanzi dell'epoca – potesse assumere ancora, all'altezza cronologica degli anni Trenta, un significato ideologico che ne

---

<sup>345</sup> Le Blant 1968, p. 119.

faceva una forma di evocazione regale. Diffusissima sotto varie forme, che spaziano dalla produzione tessile all'artigianato di lusso, la raffigurazione delle avventure di Teagene e Cariclea è anche, soprattutto, un fenomeno di moda e non può ovviamente essere sempre interpretata in questo senso, per quanto la percezione del loro valore ideologico dovesse essere diffusa almeno in certi ambiti della nobiltà.

I casi che abbiamo esaminato sono evidentemente dei casi specifici, che trovano origine nel ruolo dei committenti e nelle loro vicende personali, e ciò è evidente riguardo a Claude de Bullion, personaggio di primo piano nella compagine amministrativa della Corona, come anche riguardo a Paul de Fortia, ansioso di combattere per la maggior gloria della Francia.

Meno immediate possono apparire le motivazioni che spinsero il conte di Cheverny, che fu protagonista di una vicenda biografica assai diversa: figlio del grande Cancelliere Philippe II Hurault, braccio destro di Enrico III e stimatissimo anche da Enrico IV, in seguito ad un tragico evento Henri non ebbe fortuna a Corte e si accontentò delle cariche che gli spettavano per diritto familiare senza segnalarsi nei pur concitati avvenimenti che si susseguirono in Francia a cavallo degli anni Venti-Trenta e che coinvolsero tanti suoi pari. Tuttavia a Cheverny egli costruì attorno a sé un vero e proprio microcosmo di cui il castello era espressione palpabile, materializzazione sotto forma di pietra e colore plasmati a strutturare spazi, a raffigurare storie. E si trattò per lo più di storie romanzesche. La parte VI del nostro discorso sarà tutta, ampiamente dedicata a questo castello che ospita in sé tracce sorprendenti della fortuna figurativa del genere-romanzo nel corso degli anni Trenta: tracce che mostrano la volontà di non fermarsi ad una semplice raffigurazione, né di limitarsi alla scelta di un tema-chiave, ma al contrario il tentativo di creare un sistema, la costruzione di un discorso più complesso attraverso immagini romanzesche. Seguiremo questo percorso attraverso i cicli ancora conservati nella *Salle des Gardes*, nella *Salle à Manger*, attraverso dipinti ormai decontestualizzati ed altri solo tramandati dalle fonti. Ma occorrerà ripartire dalla *Chambre du Roi* e da un'ultima considerazione a proposito delle scelte decorative che vi furono messe in atto. Infatti la *Chambre du Roi* propone senza dubbio una doppia evocazione del sovrano, raffigurando allegoricamente attraverso uno dei due cicli un tema politico classico, riproposto nella sua esatta consistenza mitografico-narrativa, e invece alludendo esplicitamente, con l'altra serie di dipinti, alla nascita e alla persona di Luigi XIII stesso. Ma non solo.



Il testo di Eliodoro è infatti molto chiaro riguardo la decorazione del palazzo dei re etiopi: «*I nostri progenitori*» narra la madre di Cariclea «*sono Helios e Dioniso fra gli dei, Perseo e Andromeda fra gli eroi e dopo di essi Memnone. Coloro che, secondo le circostanze, contribuirono alla costruzione del palazzo reale lo abbellirono con le immagini di questi dei e di questi eroi: ma mentre le pitture che rappresentano tutti gli altri e le loro imprese si trovano nelle stanze degli uomini e nelle gallerie, le camere da letto sono ornate con gli amori di Andromeda e Perseo*»<sup>346</sup>. Il mito di Perseo, che influirà sul concepimento di Cariclea, era dunque il tema decorativo della *camera reale* dei sovrani di Etiopia: esattamente come è il tema decorativo della *camera reale* del castello di Cheverny, che come abbiamo visto ostenta inoltre innumerevoli teste di *Dioniso* accompagnate al simbolo del *sole*, emblema araldico di casa Hurault. Questa *Chambre du Roi* sembra dunque voler riproporre concretamente il luogo descritto nel libro di Eliodoro [28-29]. L'evocazione politica sfocia così in una vera e propria operazione di ri-creazione metaletteraria: il castello di Cheverny diviene per un momento il palazzo dei re etiopi. Così, attraverso un differente percorso, proprio come era successo qualche anno prima nei dipinti rubensiani del Palais du Luxembourg, la realtà sfuma nel romanzo, e ne assume le forme.

Proprio il romanzo appare d'altronde come il filo d'Arianna che da questa *Chambre du Roi* accompagna, permettendo di coglierne il senso profondo, nel labirinto dei diversi temi decorativi dell'edificio. Se le *Etiopiche* rappresentavano il caso di un romanzo di successo diffuso – anche a livello figurativo – nella cultura dell'epoca, l'assoluta attualità letteraria veniva senz'altro chiamata in causa anche nella *Salle des Gardes* con il ciclo di Venere e Adone tratto dalla riscrittura del mito in chiave marinista e *romanesque* data alle stampe da Jean Puget de la Serre nel 1627, cioè assolutamente a ridosso dei lavori di decorazione. Ed era in quel medesimo anno che – con una coincidenza che appare significativa nel contesto del castello – vedeva la luce l'ultimo volume de *L'Astrée*, il capolavoro di Honoré d'Urfé che da ormai un ventennio era annoverato tra le letture preferite dall'aristocrazia e che ugualmente trovò posto nelle sale di Cheverny. A completare tale compagine però era stato chiamato anche un altro libro, destinato a diventare uno dei romanzi-cardine della cultura occidentale, il *Don Quijote*, che proprio a Cheverny vedeva la sua prima traduzione pittorica. Sarà dunque dal capolavoro di Cervantes che riprenderemo il nostro discorso.

---

<sup>346</sup> *Etiopiche*, IV-8.



## **PARTE V**

**Da Eliodoro a Cervantes, da *L'Astrée* al marinismo:  
un trama di romanzi dipinti nel castello di Cheverny**

## Premessa

Tutta la quinta parte di questo lavoro è dedicata al castello di Cheverny: si tratta di uno spazio assai più ampio di quello concesso agli altri argomenti che abbiamo trattato. Le ragioni sono fondamentalmente tre. Quella più evidente, quasi banale, è che a differenza degli altri edifici che abbiamo incontrato – per lo più castelli, come abbiamo visto – Cheverny ospitava non uno ma diversi cicli a tema letterario. Qui più che altrove la passione romanzesca dell'aristocrazia seicentesca si manifesta in forme pervasive e – per giunta – letteralmente palpabili, perché – e siamo alla seconda ragione – molti di quei cicli seicenteschi sono ancora visibili, sebbene spesso in condizioni assai mutate rispetto all'origine: di fronte al panorama drammaticamente depauperato di quella che fu al contrario un'epoca di splendore decorativo il castello di Cheverny, nonostante abbia visto scomparire anch'esso la maggior parte delle dei suoi assetti seicenteschi, rimane nonostante tutto una testimonianza di eccezionale valore.

Il motivo più importante che sta alla base dell'ampio spazio che concediamo a questo edificio è però anche di ordine personale e al tempo stesso metodologico. Questo lungo lavoro ha in effetti *visto la luce* a Cheverny: studiando i pochi, preziosissimi lacerti del ciclo del *Don Quijote* si rivelò la ricchezza decorativa di questo luogo e la caratterizzazione eminentemente letteraria dei cicli dipinti che ancora ne ornano alcune sale. E un tale microcosmo chiedeva di essere messo alla prova di un contesto che permettesse non solo di verificare le scelte della committenza e degli artisti alla luce dell'uso contemporaneo, ma anche che aprisse percorsi d'interpretazione più complessi e meno immediati, che sopperissero a quella che, come abbiamo visto, è una condizione frequente degli studi dedicati alla Francia di quegli anni: scarsità delle testimonianze, frammentarietà di opere e documenti. E questo a fronte di un contesto storico-culturale

invece ricchissimo e poliedrico. Le questioni critiche e interpretative poste dal ciclo del *Don Quijote* di Cheverny sul piano della storia materiale dei manufatti, dell'operato dei pittori, del ruolo dei committenti richiedevano del tutto naturalmente un allargamento di orizzonte non solo metodologico ma anche cronologico e geografico, chiedevano una messa in discussione in confronto con il contesto della pittura decorativa precedente e successiva, per saggiare persistenze e discontinuità, scelte personali e adesioni alla "moda". L'indagine ad ampio raggio che abbiamo dispiegato nei capitoli precedenti è dunque nata da questo luogo eccezionale e per questo era giusto riservare l'ultima e più ampia sezione a una discussione esaustiva dei molti spunti che esso offre.

Per motivi di logica abbiamo già incontrato il ciclo delle *Etiopiche* e l'inedita decorazione della *Chambre du Roi*: riprendiamo il filo del discorso affrontando proprio i dipinti dedicati al grand eroe cervantino, che costituiscono – anch'essi – un vero e proprio unicum e che ci daranno spunto per introdurre altri temi: dalla biografia del pittore Jean Mosnier – che abbiamo citato a proposito di Chenailles – agli altri cicli del castello, quelli ancora conservati e quelli perduti ma testimoniati dalle fonti. Ne verrà uno spaccato di grande interesse per quel contesto culturale che abbiamo più volte saggiato nei capitoli precedenti.

## Il ciclo chisciottesco di Cheverny: un incunabolo e un enigma

Di questo frangente affollato e ricchissimo, delineato da opere letterarie, coreutiche, teatrali, figurative, è momento importante e oltremodo rivelatore anche il *décor* a tema letterario e chisciottesco conservato nel castello di Cheverny, residenza della famiglia Hurault non lontana da Blois [1]. È infatti in questo borgo della Loira, e non della Mancha, che s'incontra paradossalmente una delle più antiche testimonianze – fino ad oggi sostanzialmente inedita – del Chisciotte dipinto, un primissimo affiorare di quella che sarà la secolare fortuna artistica dell'eroe cervantino. La serie di dipinti realizzata per una delle grandi *salles* del castello dal pittore Jean Mosnier [16-17] nel corso degli anni Trenta del Seicento, ha in effetti tutto il sapore di un vero e proprio “esordio pittorico” per il *Cavaliere della trista figura* che, esattamente un secolo prima dei monocromi di Gournay-sur-Marne, precede anche le prime edizioni illustrate del romanzo, datate a partire dalla fine degli anni Quaranta, ed è al tempo stesso uno dei primissimi casi in cui un soggetto “comico” veniva coinvolto nel contesto decorativo di una dimora patrizia. Non solo. Legato agli altri cicli letterari dipinti nel castello, tratti non a caso dalle *Etiopiche*, dall'*Astrée* e da testi assai più inattesi e rari come *Les Amours des Déesses* del marinista Jean Puget de la Serre, il *Quijote* di Cheverny costituisce l'inequivocabile traccia di una *mise en scène* decorativa che è poliedrica testimonianza sia dell'attenzione critica del committente sia delle capacità interpretative di un pittore che non potrebbe essere altrimenti considerato se non “provinciale”. In una parola: la frammentaria ma eloquente testimonianza di un momento fondante della nostra cultura.

Quasi inatteso nel panorama pittorico della prima metà del Seicento e privo di paralleli immediati, il ciclo del *Quijote* venne reso noto alla moderna critica cervantina

dalle brevi pagine che Maurice Bardon gli dedicò nella sua monumentale opera *Don Quichotte en France* (1931), in seguito riprese anche da Juan Givanel-Mas (1946). Entrambi lo datavano al 1624-1625 e ne attribuivano la committenza nientemeno che a Maria de' Medici, ma dovevano limitare la propria analisi a poche, generiche considerazioni e concludevano riconoscendo ai dipinti di Jean Mosnier – giudicati di non altissima qualità – nulla più che una certa “diligenza” nell’aver seguito il testo cervantino, una mediocrità che solo di tanto in tanto si accendeva di qualche improvviso, più intenso bagliore<sup>1</sup>.

In effetti mancavano allora sia una ricognizione storico-filologica sia un recupero storiografico capaci di restituire la complessità delle vicende genetiche e della vera e propria metamorfosi secolare che i dipinti avevano vissuto, attraverso un destino davvero anch’esso *romanzesco*. Se il testo di un romanzo è una struttura complessa, che recepiamo attraverso l’intervento non solo del suo autore, ma anche di tutta una serie di altri attori – *compositeurs, correcteurs, imprimeurs* – che gestendolo materialmente ne determinano non solo il volto, ma a volte anche il contenuto<sup>2</sup>, questa immagine ben si adatta anche al Chisciotte dipinto di Cheverny, perché anch’esso è giunto fino a noi attraverso una serie di vicende che ne hanno mutato il volto e la natura: il ciclo è stato più volte smontato e reinstallato, ha perduto gran parte dei dipinti originali, è stato integrato con l’aggiunta di altri quadri; anche l’ambiente che lo ospitava è stato pesantemente trasformato.

Tuttavia dopo le prime considerazioni offerte da Bardon e da Givanel-Mas la critica aveva di fatto lasciato cadere la questione, limitandosi per lo più ad accettare quanto stabilito dai due grandi studiosi e perpetuando così anche alcuni equivoci<sup>3</sup>. L’evidenza dell’originalità solo parziale del ciclo aveva però nel frattempo introdotto un ulteriore elemento di incertezza, che ne accentuava l’immagine “irrisolvibile”, come quella della dubbia qualità<sup>4</sup>. Da parte sua la letteratura artistica – che non si è più occupata del *décor* del castello di Cheverny dopo gli anni Sessanta del XX secolo – sembrava aver dimenticato anch’essa questa testimonianza davvero non minore del Seicento francese. Pure, gli spiriti più acuti non cessavano di stupirsi: ancora Jean Canavaggio, nel recente volume sulla fortuna del personaggio-Chisciotte, pur richiamandosi alle pagine di Bardon non nascondeva la propria sorpresa di fronte all’*enigma* del *Don Quijote* di Cheverny<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Bardon 1931, pp. 57-60.

<sup>2</sup> Chartier 2006, pp. 481-497.

<sup>3</sup> Pressoché telegrafiche le citazioni del ciclo in Hartau 1986, p. 25; e più recentemente in *Imágenes del Quijote* 2003, p. 21.

<sup>4</sup> I dipinti erano per metà originali per Hartau 1986, in gran parte originali per Torriente 2005.

<sup>5</sup> Canavaggio 2007, p. 57-58.

Solo negli ultimi anni si è incominciato ad analizzare più da vicino i dipinti: quest'opera di studio ha preso avvio sulla scia delle celebrazioni del IV centenario del 2005, in perfetto parallelismo e tuttavia indipendentemente, tanto da chi scrive<sup>6</sup>, quanto da uno dei più acuti conoscitori dell'iconografia chisciottesca, José-Manuél Lucia Megias, che finalmente dedicava al ciclo di Cheverny un capitolo del suo ricchissimo libro *Leer el Quijote en Imágenes*<sup>7</sup>. L'acquisizione comune fu innanzitutto di sottrarre i dipinti alla committenza di Maria de' Medici, restituendoli definitivamente a quella della famiglia Hurault, storica feudataria della contea di Cheverny, mentre si puntava l'attenzione sulla natura composita di questo *décor*, che non ci è giunto affatto nelle sue condizioni originarie.

Si era così aperta la strada a uno studio finalmente accurato del ciclo che, a dispetto delle condizioni frammentarie e decontestualizzate, è ancora in grado di raccontare la propria storia, rivelandosi assai più interessante e assai meno isolato di quanto finora potesse apparire. Intorno ai dipinti chisciotteschi, il castello medesimo e quanto rimane delle altre decorazioni seicentesche permettono di tracciare un contesto di notevole spessore culturale, una testimonianza importante e tuttavia anch'essa fin qui trascurata di quella civiltà della parola e dell'immagine che maturò alcune delle sue esperienze più originali proprio nell'ambito dell'aristocrazia francese degli anni Venti-Trenta del Seicento. In quel momento di precario eppure fecondo equilibrio vennero sviluppati modelli e figure che diverranno fondamentali per l'immaginario dell'Occidente moderno. Don Chisciotte sarà una di queste, e non a caso esordì a Cheverny nella sua prima apparizione pittorica, in un'originale connessione con alcuni di quei soggetti romanzeschi che assieme al capolavoro cervantino erano in quel momento l'assoluta attualità letteraria: con essi si volle intessere un vero e proprio disegno di trame dipinte, del quale vale la pena recuperare il discorso. Le pagine che seguono, frutto di una ricerca svolta presso il Collège de France nel corso del 2008, presso la cattedra di *Écrit et cultures dans l'Europe moderne* del professor Roger Chartier, sono il risultato di un tentativo in questo senso: pongono delle domande, ipotizzano dei percorsi, mettono sul tappeto delle questioni, offrono alcune proposte critiche, aperte a nuovi approfondimenti.

---

<sup>6</sup> Quaranta 2006, pp. 675-696.

<sup>7</sup> Lucía Megías 2006, pp. 133-144.



**Tra le pieghe della storia:  
vicende del castello di Cheverny e della famiglia Hurault**

**1. Un castello da romanzo, un castello da fumetto**

Era certamente un castello da romanzo quello che aveva in mente il conte Henri Hurault, il giorno in cui venne posata la prima pietra della sua nuova dimora a Cheverny [1]. Non poteva certo prevedere che sarebbe divenuto anche un castello “da fumetto”. Ma nel 1929 il disegnatore Georges Remi, in arte Hergé, si ispirò proprio a questo maniero della Sologne per creare la *silhouette* di *Mulinsart*, il castello belga attorno a cui ruotano le avventure di *Tintin*, personaggio tra i più amati del Novecento a nuvole e strisce. Così nel corso di qualche decennio questa nuova immagine dell’edificio si è accostata a quella tradizionale, conferendogli un’ulteriore identità, certamente nota presso un pubblico assai più vasto e in realtà tutt’altro che posticcia, poiché continua a ispirare una produzione letteraria che, partendo da questo nuovo volto, gioca con il passato del castello, proiettandovi gli innumerevoli spunti narrativi offerti dal fumetto: da ultimo Thomas Sertillanges, che nel suo *La vie quotidienne a Mulinsart* ricostruisce un’immaginaria genealogia dei proprietari, arrivando a coinvolgere nientemeno che Luigi XIV e la contessa di Cheverny, Cécile Elisabeth Hurault, figlia del fondatore<sup>8</sup>.

Meno immaginaria ma altrettanto avventurosa è la vera storia di questa dimora, testimonianza di un momento fecondo di dense novità nella cultura europea, guardate attraverso gli occhi di una personalità complessa come quella di Henri Hurault, e al tempo stesso grande palinsesto di vicende secolari, concentrato del passato e del divenire di più di una casa aristocratica.

---

<sup>8</sup> T. Sertillanges, *La vie quotidienne à Moulinsart*, Paris 2006.

Gli Hurault, a cui apparteneva il conte Henri, erano stirpe documentata fin dal XIV secolo, e rappresentano un perfetto esempio della parabola storica della *noblesse de robe*<sup>9</sup>. Borghesi di Blois e proprietari terrieri, riusciranno con il tempo a emergere nell'ambito dell'amministrazione, fino a ottenere titoli feudali sulle proprie terre. Cheverny apparteneva loro almeno dal 1392: Jacques Hurault, *Général des Finances* e poi *Intendant* di Luigi XII, ne ottenne la signoria nel 1490, prima di divenire anche *Gouverneur* e *Bailly* della contea di Blois, attestando così l'avvenuta ascesa della sua casa ai ranghi dell'alta *Robe*. L'apogeo sarebbe giunto però all'epoca degli ultimi Valois. Philippe II, figlio di Raoul e di Marie de Baume, sarà uno degli uomini di fiducia di Enrico III, tanto da divenire nel 1576 *Garde des Sceaux* e primo *Chancellor* del neonato *Ordre du Saint-Ésprit*. Riuscirà così a ottenere nel 1577 il titolo di Visconte di Cheverny e successivamente, nel 1583, a vedere la sua signoria eretta in Contea: così progrediva anche su di un piano formale – la trasformazione degli Hurault in stirpe feudale. Sopravvissuto alle Guerre di religione, benvenuto anche da Enrico IV, alla sua morte nel 1599 Philippe II lasciava una famiglia avviata verso un solido futuro. In seguito, però, le cose non sarebbero andate come il vecchio Cancelliere aveva previsto: i suoi figli non riusciranno a mantenere quel ruolo di primo piano a Corte che era stato del padre. In particolare il primogenito, Henri, suo erede principale, spirito a suo modo colto e raffinato, avrebbe avuto una vita macchiata dal sangue della giovane moglie, assassinata nel 1602 per gelosia, e sarebbe in seguito scomparso dalle grandi cronache del tempo, lasciando scarse tracce di sé. Pure, è proprio questo personaggio dal singolare destino che ha edificato l'attuale castello di Cheverny e a cui dobbiamo la realizzazione, tra le altre cose, del *décor* ispirato al *Don Quijote*, che tanto interesse ha suscitato e che sarà anche il filo conduttore delle pagine che seguono.

Dovremo però cominciare il nostro discorso partendo giustamente dal *contenitore* di quei dipinti, il castello medesimo, la cui vicenda architettonica ha suscitato l'attenzione della critica forse più delle testimonianze pittoriche<sup>10</sup>. L'argomento è però tutt'altro che esaurito e sarà bene rileggerlo almeno brevemente per recuperare la storia e soprattutto

---

<sup>9</sup> Sulla famiglia in generale si veda De Vibraye 1972. Esiste anche un'antica genealogia a stampa: *Généalogie de la maison des Huraults, de laquelle sont sortis les seigneurs de Saint Denis, de Vibraye, d'Huriel... et autres...*, Paris, P. Billaine 1636. Una breve trattazione invece in Blancher-Le Bourhis 1950.

<sup>10</sup> Sulla questione sono intervenuti tanto Blancher-Le Bourhis 1950, p. 6, quanto Jestaz 1986, pp. 164-177, che terremo ovviamente presenti nelle pagine che seguono.

l'immagine dell'edificio, che come per altre dimore dell'epoca ci appare oggi ben diversa da quella originaria<sup>11</sup>.

## 2. Da un castello all'altro

Quando Henri divenne conte di Cheverny, succedendo al padre nel 1599, la dimora di famiglia era un castello irto di tetti conici aperti da smilze *lucarnes*, lunghe cortine si tendevano tra le torri angolari, circondate da fossati oltre i quali si apriva un *parterre* tenuto a giardino. Ce ne conserva l'immagine suggestiva un disegno dell'architetto gesuita Etienne Martellange [3], a Blois intorno al 1624 presso il cantiere che l'ordine aveva aperto in città, e in rapporto con gli Hurault<sup>12</sup>. Di questo maniero non abbiamo particolari notizie, sappiamo però che il 3 marzo 1540 Pierre de Ruthie, momentaneamente in possesso dell'edificio che gli Hurault avvano dovuto abbandonare, commissionava al pittore Louis Aufrai di dipingere e scolpire “*six cerfs... au lieu de Cheverny*”<sup>13</sup>. Viceversa si tramanda la memoria dei celebri giardini che il Cancelliere Philippe II aveva realizzato presso un'altra residenza, a Bourgueil, *regno* di quella Marie l'Angevina cantata da Ronsard<sup>14</sup>.

Scrivono André Félibien che, dopo la morte di Philippe, «*Henry Hurault, son fils, héritier des ses principales terres et des ses gouvernements, fist démolir une partie des*

---

<sup>11</sup> Le fonti principali sono note da tempo: innanzitutto il manoscritto di André Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des bastiments et maisons royales*, di cui esistono due esemplari, entrambi provenienti dalla biblioteca reale ma conservati oggi rispettivamente a Parigi, BNF, e nella collezione del marchese De Vibraye a Cheverny. L'opera di Félibien, una collezione di note sulle grandi dimore reali e nobiliari della Loira, venne pubblicata solo nel 1874 da Anatôle de Montaiglon: non aveva fino ad allora visto la luce perché, con tutta probabilità, l'autore ne aveva progettato una versione definitiva più ampia, estesa anche ad altre dimore. Sul frontespizio compare la data 1681 e dovette essere scritta in buona parte nel corso dell'anno precedente, poiché riporta la notizia del matrimonio di Louis de Clermont-Montglas, conte di Cheverny, con Marie Johanne de la Carre, *marquise* de Saumery, avvenuto nel giugno del 1680. L'esemplare di Cheverny è corredato da alcune tavole raffiguranti gli edifici citati dal testo, tra cui anche una veduta della facciata principale del nostro castello. La versione conservata alla BNF è invece priva di apparato iconografico, ma un disegno della facciata di Cheverny è stato rinvenuto nei fondi della Bibliothèque Nationale: cfr. Fr. Lesueur-P. Lesueur 1911, pp. 59-68, il saggio venne pubblicato anche in «*Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*», t. 21, 1911.

Un'altra fonte già da tempo conosciuta è il *Procès verbal* con la stima dello stato dell'edificio e delle riparazioni necessarie stilato nel 1724, ora conservato a Blois, presso gli Archives Départementales du Loir-et-Cher, serie B, Baillage de Blois: visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'estat de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles*. Si tratta di una testimonianza fondamentale per conoscere la disposizione degli ambienti interni precedentemente alle trasformazioni ottocentesche, sebbene sia del tutto avara circa i soggetti iconografici della decorazione. A queste due fonti sono poi da aggiungerne altre, di non minore importanza, che prenderemo in esame nel corso della trattazione.

<sup>12</sup> Lesueur 1947. Sulla questione se il castello sia da identificare con quello per cui Raoul Hurault aveva ottenuto il permesso reale nel secondo decennio del Cinquecento, secondo quanto sostenuto da Félibien, si veda Blacher-Le Bourhis 1950, pp. 5-6. Sulla figura del gesuita Étienne Martellange si veda invece Bouchot 1886, pp.17-52 e pp. 208-225.

<sup>13</sup> Demézil 1980, pp. 61-71.

<sup>14</sup> Moreau 2000, n. 1, pp. 59-70. Sulle numerose dimore degli Hurault si veda Sauvage 2002, pp. 57-114.

*anciens bastimens du Chasteau de Chiverny, n'en ayant réservé ce que l'on voit dans la Cour, à main gauche en entrant, et les deux Tours qui sont aux costez de la porte*<sup>15</sup>, mentre Jean Bernier precisa che il conte «*fit démolir une partie de cet ancien bâtiment, & fit élever en sa place ce beau corp de logis que nous voyons à present*»<sup>16</sup>. Era usanza tutt'altro che insolita quella di rinnovare le antiche dimore sostituendone solo alcune parti e risparmiando quelle ritenute ancora utili o che, per qualche motivo, non si voleva abbattere: d'altronde la struttura tradizionale di questi castelli, a padiglioni giustapposti, a lunghe gallerie separate da torri, facilitava e anzi favoriva tali interventi. Possiamo citarne due casi celebri, ancorché più tardi: la nuova ala del castello di Saint-Fargeau, progettata da Louis Le Vau per Anne de Montpensier, lì esiliata da Luigi XIV dopo la Fronda; oppure la dimora di un altro esule di lusso, Roger de Bussy-Rabutin, che del suo vecchio maniero cinquecentesco fece rinnovare il padiglione principale, lasciando invece intatte le gallerie rinascimentali sui lati della corte<sup>17</sup>. Molto prima, all'inizio degli anni Venti, lo stesso era avvenuto al castello di Berny, che avremo modo d'incontrare di nuovo più avanti: strutturato in tre padiglioni, François Mansart ne aveva risparmiato i due più esterni sostituendo solo quello centrale, per creare la nuova dimora di Monsieur e Madame de Puisieux.

Tornando a Cheverny, Félibien proseguiva annotando che «*ce fut environ l'an 1634 qu'il commença à faire bastir le grand corps de logis qui fait face sur la cour et sur le parterre. Un nommé Boyer, de Blois, en fut l'architecte*»<sup>18</sup>. In realtà il 1634 è la data che compare nel cartiglio scolpito sulla prima rampa dello scalone principale – dove probabilmente Félibien l'aveva vista – e segna piuttosto una fase terminale del cantiere. È stato stabilito che i lavori devono essersi svolti per la maggior parte tra il 1625 e il 1629: se infatti nel 1624 il padre Martellange poteva ancora vedere e disegnare il vecchio maniero intatto, nel 1629 l'intagliatore Évras Hammerber di Blois è documentato al lavoro per «*faire les croisées du sieur comte de Cheverny*»<sup>19</sup>. Ad ogni modo il castello appare già terminato e anche decorato in un'ode celebrativa anonima intitolata *Sur les bastiments et yssues du Chasteau de Cheverny, en 1633*, conservata nel manoscritto Ms.Fr.12491 della

---

<sup>15</sup> Félibien 1874, pp. 63-65.

<sup>16</sup> Bernier 1681, pp. 88-89.

<sup>17</sup> Su Anne de Montpensier cfr. Craveri 2006, pp. 195-242: si parla di Saint-Fargeau alle pp. 204-210, ma si veda anche l'attenta bibliografia alle pp. 552-553 che rimanda a saggi specifici. Su Bussy-Rabutin invece, breve ma documentato, Kagan 2005; inoltre *Portraits et décors peints: château de Bussy-Rabutin* 1996; *Les heures bourguignonnes du comte de Bussy-Rabutin* 1993. e infine *Bussy-Rabutin, l'homme et l'œuvre* 1995.

<sup>18</sup> A. Félibien 1874, pp. 63-65.

<sup>19</sup> Develle 1931, p. 68.

Bibliothèque Nationale de France a Parigi<sup>20</sup>. Il volume che la contiene è evidentemente una raccolta composta a posteriori, trascrivendo carte più antiche, ma il redattore ebbe cura di segnalare sempre – quando poteva – la data dei componimenti che andava collazionando, e non vi è nulla che possa far dubitare circa quella del nostro poemetto. Ciò non toglie che altri lavori siano proseguiti anche più avanti nel tempo: un altro documento ci dice che nel 1635 il conte di Cheverny acquistava ancora materiali. Nel gennaio di quell'anno infatti iniziò la costruzione della nuova ala del castello di Blois, voluta da Gaston d'Orléans e, su richiesta del principe, il responsabile delle cave Vincent Bellier accordò una fornitura di pietra “in esclusiva”, fatta eccezione però per gli accordi già presi con il cantiere dei Gesuiti e con il conte di Cheverny, nella cui dimora dunque si continuava a lavorare<sup>21</sup>. L'architetto indicato da Félibien – “*un nommé Boyer de Blois*” – è stato identificato in Jaques Bougier (†1632), un capomastro effettivamente attivo a Blois nella prima metà del Seicento. Ancora Félibien ne ricorda alcuni lavori come scultore – all'epoca di Enrico IV – nei giardini del castello reale<sup>22</sup>, mentre gli si attribuisce anche un piccolo maniero a Fossé, sobborgo appena fuori dalla città<sup>23</sup>. Quanto a Cheverny, Stanislas Lami riferiva sicuramente alla sua mano la decorazione scolpita del caminetto della *Salle des Gardes*<sup>24</sup>.

La nuova ala costruita per Henri Hurault era imponente<sup>25</sup>. Cinque padiglioni si allineavano in una sequenza perfettamente simmetrica [7-8]: al centro una torre sottile ospitava l'ingresso e lo scalone d'onore, su ciascun lato un padiglione intermedio a pianta rettangolare su due piani, e uno esterno a pianta quadrata, più massiccio e alto, coperto da cupole quadrangolari “*en imperiale*”, introdotte di recente nell'architettura nobiliare. La tessitura delle pareti doveva apparire secondo una variante dello stile *brique et pierre*, con bugnati in pietra chiara a sottolineare le linee portanti del disegno, ritagliando campiture in pietra più scura, qui utilizzata al posto del laterizio, con un effetto comunque di bicromia, ma più sfumato: è quello che ancora si osserva nella facciata nord [1], rivolta verso il giardino. In linea con la moda degli anni Venti, sul lato principale verso la corte, in seguito pesantemente rimaneggiato, si aprivano tra le finestre anche numerose nicchie, arricchite da una vera e propria collezione di ritratti imperiali in busto. All'interno, dallo scalone

---

<sup>20</sup> *Sur les bastiments et yssues du Chasteau de Cheverny, en 1633*, Paris, BNF, Ms.Fr.12491, cc. 131-132 ; vi torneremo più estesamente al cap. V-8,1.

<sup>21</sup> Mignot 1986, pp. 142-152. In realtà, tanto nel caso delle *croisées* quanto in quello della fornitura di pietra, non si cita mai esplicitamente il castello, è però evidente che in quel periodo Henry Hurault doveva essere impegnato in questa impresa piuttosto che in altre, di cui non rimane traccia storiografica.

<sup>22</sup> A. Félibien 1874, pp. 22-24.

<sup>23</sup> Su Jaques Bougier si veda Develle 1933, p. 214; Lesueur, 1970, pp. 133-134.

<sup>24</sup> Lami 1884, ed. cons. 1970, vol. I, ad vocem *Boyer*.

<sup>25</sup> Segui in queste righe Jestaz 1986.

centrale si apriva su ciascun lato un appartamento, secondo uno schema che si ripeteva pressoché analogo sia al piano terra che a quello superiore: una grande sala – in alcuni casi ampia quanto l'intero padiglione mediano – fungeva da *antichambre*, e dava accesso alle stanze private – camere da letto, *cabinets*, guardaroba – ospitate nei padiglioni esterni, secondo una disposizione che si andava canonizzando proprio in quel periodo.

Questo nuovo, sfavillante edificio, era stato innestato nell'area del maniero cinquecentesco. Chi si è occupato della storia edilizia di Cheverny ha molto ragionato sul rapporto tra la nuova ala e quel che rimaneva dei più antichi padiglioni, poiché di questi ultimi non è rimasto nulla: l'ala seicentesca si innalza oggi in un algido isolamento all'interno del parco, tra l'ampia corte d'ingresso e il giardino. Grazie alla testimonianza incrociata di alcune fonti è tuttavia possibile farsi ancora un'idea dell'aspetto del castello al momento del suo rinnovamento. In effetti le aiuole laterali della corte non fanno che ricalcare i fossati che un tempo circondavano lo spazio castrale isolandolo e che furono colmati soltanto alla metà del XIX secolo. Queste *douves* disegnavano un quadrilatero piuttosto regolare, interrotto solo sul lato sud da una curva convessa che avanzava aprendosi, al centro, con l'ingresso accessibile attraverso un ponte. L'ala di Henri andò a occupare interamente tutto il lato nord: su questo versante un'altro ponte, staccandosi dalla torre centrale, comunicava con il giardino. Era a ovest che restavano gli ambienti più antichi: su quel fianco, dal padiglione esterno si staccava una galleria a un solo piano, aperta da quattro finestre sia sul lato della corte che verso l'esterno. Accanto alla galleria si alzava il corpo della cappella privata, quadrangolare, dotata di campana, con un altare in legno intagliato. Seguiva infine, arrivando a toccare il lato meridionale, l'abitazione del *Concierge*, guardata all'esterno da una torre circolare. Altre due torri si levavano in prossimità dell'ingresso, mentre il versante est della corte rimaneva sgombro, probabilmente recintato da una balaustrata.

Il castello così trasformato non si distaccava quindi dall'immagine comune alle dimore nobiliari di quel periodo, ben documentata anche nella stessa regione<sup>26</sup>. La disposizione delle diverse parti attorno allo spazio di una corte isolata da fossati e canali, derivata dalle necessità difensive delle epoche precedenti, si tramandava per evidenti ragioni simboliche come caratteristica dell'abitazione signorile, assumendo nuove forme nei numerosi manieri che sorsero o vennero aggiornati nel corso di quella intensa stagione degli anni Venti-Trenta del Seicento, che vide una vera e propria fioritura tra la regine parigina e la Loira non solo ad opera dell'alta aristocrazia, ma anche della *Robe* e della

---

<sup>26</sup> Jeanson 1981.

potente borghesia finanziaria in odore di patenti di nobiltà. Queste ultime infatti andavano spesso a subentrare a più antichi lignaggi feudali, nel chiaro tentativo di accedere anche da un punto di vista *formale* all'ambito nobiliare. Il processo prevedeva l'acquisizione di nuove signorie o l'ingrandimento di quelle già possedute tramite l'accorpamento di feudi adiacenti, ottenendo in seguito da parte reale l'elevazione a castellania e, spesso, dei veri e propri titoli feudali: la costruzione o l'ingrandimento di una dimora nell'ambito di questi nuovi *domaines* era momento importante e fortemente simbolico di questa ascesa. Era quanto avevano fatto d'altronde proprio gli Hurault negli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento, durante il momento d'oro del loro ruolo a corte, e che nella stessa regione altri personaggi ripeteranno nei decenni seguenti: è il caso di Paul Ardier e del castello di Beauregard (dal 1622)<sup>27</sup>, di Bernard de Fortia per il castello di Plessis-Fortia (primo decennio del Seicento)<sup>28</sup>, di Nicolas Gontault e del castello di Villebourgeon (anni Quaranta)<sup>29</sup> e in scala anche maggiore quello di Philippe de Béthune, ambasciatore di Francia, fratello del più noto duca di Sully, che farà eseguire un interessantissimo intervento sul castello di Selles-sur-Cher<sup>30</sup>. La maggior parte di queste dimore signorili, al tempo stesso antiche e “nuove”, si sviluppava su di un modello “a corte”, generalmente quadrangolare, raramente “chiuso” su tutti i lati, più spesso definito dalla presenza di padiglioni (ospitanti per lo più la cappella e la *Conciergerie*) staccati dal corpo principale, ma legati ad esso perché compresi in uno spazio ritagliato dai fossati che – riempiti o meno d'acqua – al tempo stesso isolavano la dimora lasciando però un legame visivo con lo spazio circostante<sup>31</sup>.

Al di là dei fossati si apriva lo spazio dei giardini e quello più ampio dei parchi, ai quali era affidato il compito di proiettare sulla regione l'impronta contenuta *in nuce* nella dimora, ampliando alle dimensioni del *domaine* quella sorta di microcosmo che la volontà demiurgica del signore cercava di concretizzare nei confini del proprio dominio feudale. Anche da questo punto di vista Cheverny non costituiva un'eccezione. Il giardino era stato

---

<sup>27</sup> Labie 1986, pp. 153-162.

<sup>28</sup> Mignot 1986, pp. 357-371.

<sup>29</sup> Bourdou 1986, pp. 303-309.

<sup>30</sup> Babelon 1986, pp. 393-404.

<sup>31</sup> Ciò è riscontrabile in molti castelli di quel periodo. Tra quelli della regione risulta particolarmente evidente sia al castello di Plessis-Fortia che in quello di Villebourgeon. Il primo è un interessantissimo complesso costituito da un *corp-de-logis* principale inserito tra due padiglioni turriformi, a cui fanno riscontro dalla parte opposta della corte altri due simili, collegati solo da semplici muri, ma circondati su tre lati da un fossato a disegnare il quadrilatero di una corte “aperta”. Lo stesso accade a Villebourgeon, dove però il *corp-de-logis* principale ha assoluto rilievo rispetto ai padiglioni laterali. Più complesso è il caso di Selles-sur-Cher, dove Philippe de Béthune intervenne su di un castello addirittura trecentesco, trasformando il vecchio muro difensivo in un *mur-écran*, un muro-schermo tra giardino esterno, fossato e corte interna, all'interno della quale trovarono posto i nuovi appartamenti.

creato a nord dell'edificio e secondo la moda italiana doveva apparire suddiviso in aiuole, percorso da viali regolari. Félibien ci dice che era ornato da ben diciassette statue in pietra, che attribuisce allo scultore Gilles Guerin, lo stesso che – vent'anni più tardi – avrebbe celebrato la vittoria di Luigi XIV sulla Fronda, intervenendo poi anche nel cantiere di Versailles. Il *Procès Verbal* che nel 1724 rilevava lo stato del castello conferma la presenza delle statue, anche se ne conta solo sedici «*toutes mutilées pour la plus part*»<sup>32</sup>. Ad ovest si stendeva invece il vasto parco, anch'esso oggi completamente trasformato: suddiviso tra una zona boschiva, più distante, e una tenuta a prato, più vicina al castello, era percorso da viali alberati e punteggiato da grandi bacini d'acqua. Non ci soffermeremo però oltre su questo soggetto, poiché avremo modo più avanti di parlarne diffusamente.

L'*Ode* anonima che abbiamo già citato, ci dà un'immagine globale del castello e del suo *domaine*, disegnanola come la grande impresa mecenatistica di Henri Hurault, che in essi avrebbe profuso il proprio spirito oltre che le proprie sostanze. A differenza di quanto si riscontra in altri casi, gli anni della costruzione del castello non sembrano essere collegati a particolari eventi della vita del conte di Cheverny [9] e anzi diversi episodi dolorosi si susseguirono in quel periodo, tra cui la morte del primogenito nel 1624, e nel 1635, dunque a ridosso della conclusione dei lavori, quella della seconda moglie Marguerite: stando al racconto romanzato riportato da Nicolas Dufort nei suoi *Mémoires*<sup>33</sup>, sarebbe stata lei la vera fondatrice del nuovo edificio, iniziato addirittura all'insaputa del marito e solo in seguito da lui proseguito. Nulla conferma o smentisce questa ipotesi. L'*Ode* anonima celebra in verità il solo nome di Henri, ma non mancano casi simili tra i castelli che abbiamo finora citato: il Plessis-Fortia venne in buona parte terminato per volontà della vedova di Bernard de Fortia, il parco di Coulommiers, rimasto incompiuto alla morte di Henri de Longueville, sarà più tardi ripreso e ultimato dalla moglie, Catherine Gonzaga-Nevers. Vedremo invece più avanti il ruolo centrale svolto da Charlotte d'Estampes-Valençay nella realizzazione del castello di Berny, non a caso cantato da Tristan l'Hermite come la *Maison d'Astrée*.

Ad ogni modo quel che è certo è che i monogrammi intrecciati di Henri e Marguerite compaiono sullo scalone, secondo un uso comune in Francia, che trova però un singolare richiamo nei *Mémoires-Journaux* di Pierre de L'Estoile. Questi annota di aver letto il racconto di un “viaggio all'inferno”, in cui l'autore – che rimane anonimo – narra

---

<sup>32</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, serie B, Baillage de Blois: visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'estat de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles*, c. 21.

<sup>33</sup> Dufort, comte de Cheverny, *Mémoires*, a cura di P.-A. Weber, 2 voll., Paris 1970, vol. I, pp. 359-360.



gli incontri avuti con vari esponenti della corte morti più o meno recentemente. Le battute che vengono scambiate dal viaggiatore oltremondano con le anime dei trapassati sono spesso più che sibilline, riferendosi a un contesto politico che ormai ci sfugge nei suoi dettagli. Tra i defunti appare ad un certo punto anche il Cancelliere Philippe II Hurault e «*Nous devisames enfin assez longtemps: il me pria de voir ses fils, à mon retour au Monde, et dire au comte de Cheverny qu'il le prioit d'estre bon mari en ses secondes nopces, et qu'ou il feroit graver ses armoiries, qu'il n'oubliast pas aussi d'y faire mettre celles de sa femme*»<sup>34</sup>.

L'allusione di Pierre de L'Estoile si riferisce alla morte violenta della prima moglie di Henri e si riallaccia alla tradizione storiografica locale, che tramanda un'immagine dura e violenta del conte, solo col tempo temperata dall'amore di Marguerite<sup>35</sup>. Il ritratto che ne farà anni dopo Anne de Montpensier è invece decisamente diverso: quello di un uomo colto e raffinato, un padre affezionato ai suoi figli per i quali non lesina piaceri e divertimenti<sup>36</sup>. Molto probabilmente l'una non escludeva il secondo: la coesistenza di tratti così contrastanti era caratteristica comune a numerosi esponenti della nobiltà di quel periodo, come ricorderemo quando, alla fine del nostro percorso nelle sale del castello, torneremo a parlare più diffusamente delle vicende dinastiche e biografiche del conte di Cheverny.

Piuttosto che in un evento familiare, la ragione decisiva del rinnovamento del vecchio maniero paterno va probabilmente ricercata in un ambito squisitamente politico. Nel quadro della repressione delle rivolte interne – in particolare quella ugonotta – fin dai primi anni Venti la Corona – su ispirazione dell'astro nascente di Richelieu – aveva adottato misure assai restrittive nei confronti della presenza di luoghi fortificati all'interno dei confini del regno. Molte piazzeforti, tra cui anche numerose, venerande rocche medievali, vennero smantellate, talvolta rase al suolo, affinché fossero rese inservibili ad eventuali truppe ribelli. Queste iniziative non vennero limitate alle grandi strutture, ma finirono per colpire la nobiltà proprio in ciò che più la distingueva, cioè la propria dimora: anche i piccoli castelli feudali dovevano essere privati di qualsivoglia elemento difensivo. Saranno anche queste imposizioni che costringeranno l'architettura nobiliare francese ad evolversi in quel senso “simbolico” e rappresentativo che abbiamo osservato nelle pagine precedenti e che saranno tra le cause prime anche di quella fioritura architettonica che

---

<sup>34</sup> P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*, Paris 1982, t. IX, *Année 1607*, p. 9.

<sup>35</sup> Dufort 1970, vol. I, pp. 359-360, dove tuttavia confonde Henri con suo padre.

<sup>36</sup> Anne de Montpensier, *Divers Portraits par Mademoiselle de Montpensier et diverses personnes de sa cour*, s.l. 1659, pp. 107-108.

investirà la Francia degli anni Venti-Trenta: la nobiltà era in qualche modo costretta a rinnovare le proprie dimore, non solo per una questione di moda, ma anche per non incorrere nei sospetti di un potere sempre più circospetto.

Nel suo turrato maniero cinquecentesco, il conte di Cheverny – che ricopriva anche cariche di non poco conto nella regione della Loira – non poteva non adeguarsi anche lui al *diktat* di Parigi. Tuttavia decise, come molti suoi pari, di sfruttare l'occasione e di approfittarne per edificare una dimora che, sebbene indifendibile militarmente, sarebbe stata però figura splendida e inequivocabile del proprio rango, della propria persona, della propria libertà.

### 3. *Uralinde* nel gran mondo parigino

Si tramanda che dopo morte di Henri, avvenuta nel 1648, sua figlia Cécile Elisabeth [10] avrebbe terminato il castello iniziato dal padre. Nel 1654 Cécile diverrà in effetti l'unica erede di Cheverny, al quale sua sorella Anne aveva rinunciato, e trasmetterà il titolo comitale a suo figlio Louis, nato dal matrimonio con François de Paule de Clermont-Montglas, celebrato nel 1646. Tuttavia in questo caso nessuna testimonianza documentaria sostiene la tradizione.

Cécile Elisabeth – o come altri scrivono Isabelle-Cécile –, divenuta Mme de Montglas (o Monglat), si lascerà assorbire dal gran mondo parigino. Annoverata tra le *Précieuses*<sup>37</sup>, legata al *milieu* di Mme de Châtillon, sembra abbia tenuto anche un proprio circolo personale di amici e letterati<sup>38</sup>. Due sono però i personaggi con cui si ricordano legami importanti. Il primo è Anne de Montpensier, che di lei farà un celebre “ritratto letterario” in cui sottolinea l'affetto che le legava, così come anche la solidarietà che i conti di Cheverny avevano dimostrato verso la casa d'Orléans<sup>39</sup>. Un volume del *Recueil Conrart*, presso la Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi, conserva una raccolta di messaggi in versi inviata dalla Grande Mademoiselle a Cécile Elisabeth: il 19 novembre 1657, dopo un piacevole soggiorno a Champigny la contessa di Cheverny è ripartita e, forse anche a causa del brutto tempo, la sua mancanza si fa sentire; allora Anne de Montpensier, che è una “*bonne Princesse*” cede volentieri alle preghiere degli amici e lascia che ognuno scriva un

---

<sup>37</sup> A. Baudeau, sieur de Somaize, *Le grand dictionnaire des Précieuses*, suivi de: *La Clef du Grand dictionnaire historique des Précieuses*, Paris 1972.

<sup>38</sup> Maître 1999.

<sup>39</sup> In realtà i rapporti tra gli Cheverny e gli Orléans non sono chiari, anche se certamente Henri e Gaston si conoscevano. È vero tuttavia che forti legami con il *frère unique du Roi* venivano a Cécile dalla famiglia di suo marito, poiché sua suocera era stata governante dei figli di Gaston: cfr. De Laschenaye-Desbois, t. V, coll. 913-915.

pensiero in versi, da inviare poi subito a Cécile Elisabeth. Tra le firme degli “amici”, che si definiscono “*les arbitres de Champigny*”, ritroviamo quelle di Marie de la Tremoille, di Mme Le Coq e di Jean Regnault de Segrais<sup>40</sup>.

L'altro personaggio davvero centrale nella vita di Cécile è Roger de Bussy-Rabutin, che di lei fu lo storico amante per ben dodici anni: dal 1653, anno del loro incontro, fino al 1665, quando sarà dapprima rinchiuso alla Bastiglia e quindi obbligato all'esilio presso il suo castello in Borgogna, in seguito a una serie di scandali di cui solo ultimo era stata la pubblicazione dell'*Histoire Amoureuse des Gaules*. In questa versione parodica e sboccata dei tanto diffusi e amati *romans à clé*, scritta proprio per dilettere Mme de Montglas durante una sua malattia, Bussy non solo raccontava sotto un fragile travestimento la storia del loro incontro e la nascita della relazione, ma proseguiva svelando le avventure di note dame della corte, tra cui Mme de Châtillon, Mme de Cheneville e di tante altre, non risparmiando nemmeno sua cugina, Mme de Sévigné. Destinato a una circolazione strettamente privata, trascritto all'insaputa dell'autore e pubblicato clandestinamente in Olanda, il libretto finirà per entrare a Corte dalla porta principale. Bussy si ritroverà così rovinato e, per giunta, abbandonato da Cécile che aveva ben compreso il destino del suo compagno. Nonostante il repentino voltafaccia, e il sarcasmo con cui deciderà di affrontare questo dolore che si aggiungeva a quello dell'allontanamento da Parigi, in realtà Bussy resterà sempre legato con affetto a Cécile. È un'ironia dolente quella che traspare dai celebri emblemi ispirati all'antica amante con cui egli decorerà una sala del suo castello borgognone; è un affetto ferito ma persistente quello che spingerà Roger a marcare ancora le sue stanze con le iniziali di Cécile allacciate alle proprie: è ancora di lei che, in definitiva, parla lo stupefacente castello di Bussy-Rabutin.

Quale ruolo ebbe Cheverny nell'affollata vita di Mme de Montglas non è facile dire: certamente la contessa e suo marito continuarono a frequentare il feudo e ad utilizzarlo come residenza estiva. D'altronde Anne de Montpensier allude esplicitamente a dei soggiorni presso la sua amica. Più che il compimento di quanto iniziato dal padre, è probabile che Cécile Elisabeth abbia man mano adeguato alcuni appartamenti al mutare del gusto. Un'evocazione di Cheverny potrebbe essere quella fatta ancora dalla Grande Mademoiselle nel suo romanzo, *Histoire de la Princesse de Paflagonie*, pubblicato nel 1659. In questa ennesima riscrittura “cifrata” del mondo parigino, Cécile Elisabeth è la regina *Uralinde*, e si narra di una visita al suo celebre palazzo di cui si dice «*On sceut encore [...] que les dedans de sa maison avoient esté tous renouvellez & changez par son*

---

<sup>40</sup> Paris, BNF, Arsenal, 5418, *Recueil Conrart*, t. IX, n. 2670, p. 1219, À *Champigny, ce 19 novembre 1657*.

*Ordonnance. En verité, disoit cet eloquent ministre, Rien n'est plus galand, plus commode, ny plus superbe. Mais elle a une fantasie dont les plus sages de son Royaume sont fort estonnez : c'est qu'elle ne couche qu'au grenier*»<sup>41</sup>. La lontananza da Parigi, la presenza di granai – notoriamente situati sotto gli alti tetti di torri e padiglioni – tutto farebbe pensare a un riferimento a Cheverny, e non è improbabile che, almeno in parte, la breve allusione di Anne de Montpensier celi davvero dei lavori di ammodernamento fatti da Cécile Elisabeth nel castello paterno<sup>42</sup>.

A chi dovremmo attribuire quindi le pitture seicentesche conservate fino ad oggi? In realtà, Cécile non sembra aver lasciato tracce particolari. Il gruppo dei dipinti appare – lo vedremo – decisamente coerente, e così i dettagli araldici, quella serie di monogrammi, di *chiffres entrelacées* che sembrano evocare Henri piuttosto che sua figlia, in particolare perché evidentemente coniatì sulla falsariga di quelli di Enrico IV, sovrano a cui il conte di Cheverny era stato più legato: la “H con due dardi incrociati” riprende la “H con gli scettri” del re, mentre addirittura la “H intrecciata con due C” si ispira a quello – ancora visibile su certi architravi del Louvre – che univa l’iniziale del *Vert Galant* con quelle dell’amante Gabrielle d’Estrées. Così le “due M allacciate a una H”, *chiffres entrelacées* di Henri e Marguerite Gaillard, ripetono quelle di Enrico IV e Maria de’ Medici. Dei modelli così arcaici non possono che far pensare al fondatore del castello piuttosto che a Cécile, nata solo nel 1626 e vissuta in tutt’altro contesto culturale, inducendo ad attribuire a lui anziché a sua figlia quei pochi brani rimasti del sontuoso *décor* di Cheverny.

#### 4. Un matrimonio “riparatore”

Un tentativo di rinnovamento, addirittura della *facies* architettonica del castello, ci sarà però sicuramente, anche se molto più tardi. La letteratura sull’edificio ne ha tenuto poco conto finora, sebbene esso abbia lasciato delle tracce evidentissime e le fonti siano a tale proposito molto chiare. Se infatti Félibien – nel 1681, lo ricordiamo – non citava altro che la vecchia ala sinistra e l’edificio di Henri, l’anno dopo Bernier registrava invece che «*On a commencé au coté droit de ce corps de logis une Gallerie qui donne une idée de tout le dessein*»<sup>43</sup>. Nel 1682 dunque il lato destro della corte era interessato dalla realizzazione di una galleria: ma doveva trattarsi solo del primo di una serie di interventi, visto che essa

---

<sup>41</sup> Anne de Montpensier, *Histoire de la Princesse de Paflagonie*, Paris 1659, p. 141.

<sup>42</sup> All’identificazione del palazzo di Uralinde con Cheverny accennava già Blancher-Le Bourhis 1950, p. 15, che però non citava per esteso il passo, e non prendeva in considerazione la notizia del rinnovamento del *décor*.

<sup>43</sup> Bernier 1682, pp. 88-89.

dava un'idea di “*tout le dessein*”, un progetto dunque più ampio, che doveva probabilmente prevedere un *restyling* almeno della zona della corte.

Questo progetto rimase però incompiuto, la galleria stessa non venne mai terminata e quanto realizzato rimase come semplice muro di cinta, utilizzato come *mur-écran* verso il parco, grazie alla presenza delle finestre: così compare ancora nella relazione del 1724. Le parole di quest'ultima sono a questo proposito illuminanti: «*Au mur de face a droite en entrant, construit de pierre de taille tendre jusque a la hauteur du premier étage, percée de treize croisée et une porte, le tout eslevé a la hauteur du premier plancher, orné de frontons sur chaque croisée et d'un vase sur chaque trumeau, dans lesquels trumeau x est un buste de pierre a chacun, lequel mur a esté commencé [cancellato= pour former une gallerie] sans dessein [...]*»<sup>44</sup>. Il dubbio dei periti del 1724 circa l'originaria funzione di questo lungo muro è ragionevole, perché non potevano essere a conoscenza dei progetti di cinquant'anni prima, ma le loro considerazioni si sposano perfettamente con quanto tramandato dal Bernier.

Il progetto del 1682 dovette essere ragguardevole, se solo questa galleria contava ben tredici vani di finestra, per una lunghezza che doveva coprire verosimilmente tutta la profondità della corte. Questi lavori al castello di Cheverny si ancorano d'altronde in maniera evidente a un ben preciso evento dinastico: nel giugno 1680 infatti Louis de Clermont, primogenito di François de Paule de Clermont-Montglas e di Cécile Elisabeth Hurault, aveva sposato Marie Johanne de la Carre-Saumery, nipote della moglie di Jean-Baptiste Colbert, Marie Charron. Questo matrimonio aveva di fatto salvato i conti di Cheverny da una situazione finanziaria disastrosa. Non ci è dato sapere con esattezza cosa fosse successo durante gli ultimi anni di vita di François de Paule de Clermont, possiamo però affermare con certezza che le sue fortune avessero subito un drastico tramonto. Le parole di Mme de Sevigné in proposito, per quanto stringatissime, sono oltremodo eloquenti. Scrivendo a Mme de Grignan e annotando *en passant* anche la notizia del matrimonio di Luis de Clermont, così si esprime «*Voyez ce petit menin de Chiverni: avec sa petite mine chafuine, et son esprit droit et froid, il a trouvé le moyen de se faire aimer de Mme Colbert; il épouse sa nièce: soyez persuadée que vous lui verrez bientôt toutes ses belles terres dégagées, toutes ses dettes payées, et que le voilà hors de l'hôpital, où il étoit assurément. Mais on ne se refond point; tout cela va comme il plaît à la Providence*»<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Blois, Archives Départementales Loir-et-Cher, *Procès Verbal...* cit., c. 17.

<sup>45</sup> *Lettres de Madame de Sevigné, de sa famille et des ses amis*, recueillies et annotées par M. Monmerqué, membre de l'Institut, 15 voll., Paris 1862, vol. VI, p. 476, Lettera 822, *De Mme de Sevigné à Mme de Grignan, Aux Rochers, vendredi 21<sup>e</sup> juin (1680)*.

Louis de Clermont era dunque coperto di debiti, addirittura rischiava la proprietà dei suoi feudi o qualcosa ancor peggiore e questa situazione risaliva agli anni precedenti la morte di suo padre, come afferma chiaramente ancora Mme de Sevigné rivolgendosi sullo stesso argomento al cugino Roger de Bussy-Rabutin: «*Vous avez très sagement fait de ne vouloir point de seconde affaire avec Mme de Montglas. La destinée de son fils est heureuse. N'admirez-vous point sur qui les fées prennent plaisir de souffler? Montglas le père meurt ruiné, et vous verrez son fils dans trois ans un des plus riches seigneurs de la cour*»<sup>46</sup>. Bussy-Rabutin stesso accenna in alcune sue lettere a un prestito di 9000 ducati da lui elargito alla contessa e mai restituito. Fuga ogni dubbio Saint-Simon, che conobbe direttamente Louis e nei suoi *Mémoires* prima dice di Mme de Montglas che «*était une femme extrêmement du grand monde [...] et sur le pied de laquelle il ne faisait pas bon marcher*» ma poi conclude che lei e suo marito «*L'un et l'autre fort riches s'étaient parfaitement ruinés, et avaient marié leur fils à la soeur de Saumery*»<sup>47</sup>.

È evidente che già prima della morte di François de Paule la famiglia dei conti di Cheverny doveva aver avuto delle difficoltà economiche di notevole mole, di cui forse il gioco non era stato tra le cause ultime<sup>48</sup>: il matrimonio con la ricca figlia di Catherine de Charron de Nozieux, sorella Mme Colbert, giungeva dunque come evento risolutore e come tale doveva essere stato attentamente progettato e preparato dall'ormai anziana ma esperta Cécile Elisabeth. Pochi mesi prima delle nozze inoltre lo stesso Louis de Clermont era stato nominato “Menino” del Delfino, una carica di recente istituzione e d'ispirazione spagnola, che per il conte di Cheverny significò l'inizio di una carriera a corte piuttosto brillante, che lo porterà più tardi al ruolo di inviato straordinario a Vienna e ambasciatore in Danimarca. Egli farà inoltre parte del seguito che accompagnerà Philippe d'Anjou in Spagna, per prendere possesso della corona iberica col nome di Filippo V<sup>49</sup>. Così non è certo un caso se troviamo tracce di questo intervento sul castello di Cheverny appena dopo la celebrazione del matrimonio: Louis de Clermont aveva senz'altro ipotizzato un ampliamento e una ristrutturazione della sua dimora in modo da poterla adeguare tanto alle ultime tendenze architettoniche quanto alla posizione che intendeva perseguire a corte.

Non è improbabile che il rinnovamento della facciata settentrionale [2], che desta stupore oggi per il suo stile classico così stridente con quello della fronte sul giardino, debba essere attribuito a questo momento piuttosto che a un periodo precedente. Non

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 508, lettera n. 827, *Mme de Sèvigné au Comte de Bussy, Aux Rochers, le 3<sup>e</sup> juillet 1680*.

<sup>47</sup> Saint-Simon, t. II, cap. XX.

<sup>48</sup> Ancora Anne de Montpensier, ne *l'Histoire de la Princesse de Paflagonie*, parla esplicitamente della passione smodata di Uralinde per il gioco.

<sup>49</sup> Lo ricorda, tra le altre cose, anche Torrione 2005.

sappiamo quale fosse «*tout le dessin*» che Louis de Clermont aveva immaginato per il castello di Cheverny, e d'altronde i lavori non dovettero procedere oltre un certo punto, se la grande galleria sulla corte rimase incompiuta: l'idea di trasformare quanto già realizzato in un *mur-ecran* dovette sorgere già al momento dell'arresto del cantiere, e probabilmente i vasi posti a decorare i *trumeaux* tra le finestre furono inseriti proprio a questo proposito. Allo stesso momento sarà da attribuire anche la realizzazione dell'*Orangerie* sul lato nord del giardino. Sebbene essa venga generalmente assegnata dalla bibliografia a un generico XVIII secolo, perché non citata né da Félibien né da Bernier, la sua esistenza è espressamente rilevata già nel 1708 dal *Dictionnaire Universel, Historique et Géographique* di Thomas Corneille: «*Ce bourg [=Cheverny] est orné d'un Château magnifique, bâti à la moderne, & accompagné d'un grand Parc qui renferme un bois où sont des allées à perte de vûë; quantité des belles eaux ; un parterre à fleurs embelli de statuës ; un grand potager ; & une tres belle orangerie*»<sup>50</sup>. Considerando che la stagione dei lavori intrapresa da Louis de Clermont non dovette essere troppo lunga, è ragionevole inserirvi anche questa costruzione, che d'altronde andava a costituire un coerente contraltare sul lato del giardino ai lavori intrapresi su quello della corte.

## 5. Anni incerti

La vicende dell'edificio durante la prima metà del Settecento sono più confuse. Sebbene proprio a quest'epoca risalga il documento più interessante ed esteso giunto fino a noi, il più volte citato *Procès Verbal* del 1724, è probabile che tutta la serie di lavori e modifiche in esso prospettate sia rimasta lettera morta: Il *Procès Verbal* venne realizzato nell'ambito di una disputa legale tra gli eredi di Louis de Clermont e di sua moglie, e in seguito il castello non sembra aver vissuto anni particolarmente fortunati. Nei suoi *Mémoires*, Nicolas Dufort afferma che, durante la sua minore età, 20.000 *livres* del suo patrimonio erano state prestate a Jean-Baptiste-Louis de Clermont d'Amboise, marchese di Renel, allora proprietario di Cheverny. Ciò indica che anche questi, come i Montglas, ebbe dei problemi finanziari: questo prestito, mai restituito, sarà poi all'origine dall'acquisto di Cheverny da parte di Dufort<sup>51</sup>.

Di più: se solo nel 1755 il castello passò a Henri-Claude d'Harcourt, precedentemente la situazione dei Clermont d'Amboise dovette mettere l'edificio e l'intero

---

<sup>50</sup> Th. Corneille, *Dictionnaire universel, géographique et historique... Par M. Corneille (Thomas), de l'Académie Française, & de celle des Inscriptions & des Médailles*, à Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française, ruë Saint Jaques, à la Bible d'or, MDCCVIII, 3 voll, vol. 1, p. 625, ad vocem *Cheverny*.

<sup>51</sup> N. Dufort 1970, vol. I, p. 303.

*domaine* in condizioni deplorevoli anche da un punto di vista giuridico, almeno fin dal 1740. Così infatti annota Nicolas Dufort, che non sempre è affidabile quanto agli eventi più lontani, ma si mostra certamente ben al corrente delle vicende più recenti del feudo che aveva acquistato, soprattutto da un punto di vista legale: «*La terre, à la fin du siècle dernier, était sortie de la famille Hurault, à laquelle elle revint ensuite. Elle avait été possédée par un homme de fortune, saisie et en décret pendant quinze ans; les traces en subsistaient encore. J'ai fait, comme mes prédécesseurs, tout que j'ai pu pour le faire disparaître*»<sup>52</sup>.

È dunque assai poco probabile che l'edificio abbia subito grandi modifiche tra il 1724 ed il 1764, anno in cui venne acquistato da Nicolas Dufort. L'unico intervento di rilievo, tramandatoci ancora da quest'ultimo, dovette essere la ristrutturazione di una stanza, operata tra 1755 e 1760 da Mme d'Harcourt per ricavarne la propria camera da letto, ma non abbiamo indicazioni sufficienti a stabilire di quale ambiente si sia trattato, né sembra oggi sussisterne alcunché.

La letteratura sul castello ha tuttavia ritenuto che in seguito alla stima del 1724, in cui si consigliava tra l'altro l'abbattimento della galleria sul lato sinistro della corte, questa sia stata effettivamente eliminata, conferendo all'edificio la sua *facies* definitiva. L'abbandono a cui la dimora venne lasciata dovette risultare sicuramente gravoso per le strutture più antiche: tuttavia non abbiamo alcuna informazione chiara circa la sorte occorsa in quegli anni alla galleria e agli altri ambienti su quel lato. Di certo però la prima non venne del tutto eliminata. Essa appare ancora, in una versione “ridotta”, in una serie di vedute del castello [4], considerate del XVIII secolo<sup>53</sup>, ma probabilmente un poco più tarde<sup>54</sup>, e con le medesime dimensioni viene ancora rilevata nel *Cadastré Napoléonien* [6], che per la zona di Cheverny risale al 1813<sup>55</sup>. Questa galleria “ridotta” presenta solo tre finestre, anziché quattro come rilevato nel 1724: è stata con tutta evidenza mozzata alla sua estremità poiché il ponte, che scavalcava il fossato e la collegava al parco, conduce ora direttamente nella corte. Si nota chiaramente la definizione in senso classicista delle facciate, scandite da sottili paraste, che non ritroviamo in nessun altro settore dell'ala seicentesca, né nell'*Orangerie*, e che quindi deve essere ricondotta a questo medesimo intervento. Ancora le vedute e il *Cadastré Napoléonien* ci documentano l'avvenuta eliminazione della cappella, dell'abitazione del

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 358.

<sup>53</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, planche XXII.

<sup>54</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, Fonds Pierre Lesueur, F. 1562, pièce n. 1, *abbozzo di saggio inedito sul castello di Cheverny*.

<sup>55</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, *Cadastré Napoléonien*, 1813, Commune de Cheverny.



*Concierge* e della torre circolare. Non è improbabile, a questo punto, che tali modifiche risalcano all'intervento di Nicolas Dufort, sebbene egli non ne faccia esplicita menzione.

## **6. Nicolas Dufort: una nuova vita per Cheverny**

Nicolas Dufort, conte di Saint-Leu, si era visto costretto a lasciare la carica di *Introducteur des ambassadeurs* a Versailles perché troppo dispendiosa per le sue finanze, e aveva abbandonato anche la sua dimora di Saint-Leu per trasferirsi a Cheverny: l'acquisto gli era stato proposto dal conte d'Harcourt suo amico, costretto a disfarsi del feudo ottenuto solo dieci anni prima in seguito al definitivo trasferimento della moglie a Ginevra, per questioni di salute. Ma era stato anche il debito nei confronti del vecchio Clermont d'Amboise – e dunque una sorta di diritto di prelazione sull'eredità di quest'ultimo – a indirizzare Dufort verso questa dimora e questa terra, con le quali non aveva alcun legame di tipo familiare ma che sentirà come sue e che difenderà con ogni mezzo durante i giorni bui della Rivoluzione.

Dopo trattative e valutazioni che occuparono quasi un anno, Dufort giunse a Cheverny con la propria famiglia nell'aprile del 1765. Egli non ne parla nei suoi *Mémoires* con la diffusione che vorremmo, limitandosi a pochi accenni, ma dovette ristrutturare con una certa energia tanto l'esterno quanto gli interni dell'edificio. Il castello non solo era stato abbandonato da anni e ridotto praticamente a un enorme granaio, ma in quel poco che ancora conservava di abitabile doveva anche apparire davvero obsoleto nell'arredo e nelle decorazioni rispetto al gusto di una famiglia fino a quel momento vissuta alla corte di Versailles. In questo senso, le note di Dufort sono brevi ma inequivocabili:

*«Cheverny était abandonné à un régisseur, depuis cinq ans que le comte et la comtesse d'Harcourt résidaient à Genève, et l'on avait mis tout à profit. L'avant-cour, dont les murs étaient à ras de terre, était en blé jusqu'aux marches de l'escalier. Les pavés immenses étaient enterrés et semés. Les croisées du château étaient toutes en vitrages à losanges ; il est vrai que j'avais acheté toutes les croisées faites et peintes, mais placées dans les magasins.*

*Le grand château, composé de cinq pavillons, dont deux en dômes, n'avait en totalité que cinq chambres habitables. Le reste était des couloirs dans des greniers immenses. Tout était dans un abandon déplorable, et mes gens, arrivés avant moi, jetaient les hauts cris d'avoir abandonné le séjour le plus agréable pour venir s'enterrer dans une maison où tout paraissait à faire. Un salon charmant, que Mme*

*d'Harcourt avait fait arranger pour en faire sa chambre à coucher, pouvait seul adoucir à ma femme le changement de situation»<sup>56</sup>*

Dufort iniziò con una rapida ristrutturazione degli interni, per renderli almeno abitabili e in grado di alloggiare gli ospiti: sebbene molti anni dopo, è ancora con apprensione che racconta della difficoltà di dover accogliere tutti i suoi parenti e amici subito accorsi per visitare la nuova dimora, in realtà tutt'altro che in grado di ospitare chicchessia. Nella tarda primavera del 1765 vennero dunque create una ventina di camere da letto provvisorie, ma anche una *Salle de Spectacle*, sulla quale torneremo in seguito<sup>57</sup>, perché con tutta probabilità venne ricavata proprio nella *Sala del Quijote*. All'esterno si provvide a riparare il ponte d'ingresso principale, a rimettere in ordine la *cour d'honneur* e a riportare alla luce i *pavés*.

In seguito Dufort intraprenderà interventi più sostanziali e mirati, occupandosi – a quanto dice – di un padiglione per volta. Sostituirà tutti i caminetti di pietra e finirà anche col sistemare un piccolo “museo” in una delle sale a volta dei sotterranei: qui troveranno posto anche i due bozzetti in terracotta dei ritratti di Pascal e Buffon che Augustin Pajou aveva realizzato per il sovrano. L'artista stesso li aveva donati a Nicolas Dufort, con cui intratteneva rapporti di amicizia testimoniati anche da una serie di rapidi disegni che egli avrebbe approntato come schema per una recita in occasione dell'onomastico di Dufort, la festa di Saint-Jean del 1779: uno di essi raffigura l'arrivo a Cheverny, e la caratteristica mole del castello appare sullo sfondo<sup>58</sup>.

Il castello dovette dunque essere adeguato alla moda del XVIII secolo. Pure, alcuni ambienti e alcune decorazioni rimasero intatte: la *Chambre du Roi* ad esempio dimostra di non aver subito modifiche se non più tardi. Torneremo ovviamente su questo argomento, ma ci limitiamo qui a ricordare un passo dei *Mémoires* in cui Nicolas Dufort ricorda esplicitamente il gran numero di *stemmi* della famiglia Hurault che ancora ai suoi tempi decoravano la dimora: a questo proposito egli sottolinea anche la sua volontà di non sostituirli con i propri, conservandoli dove possibile, e lo stratagemma adottato per salvarli – mascherandoli attentamente – quando i giacobini pretesero la loro eliminazione.

Tuttavia l'*Introduseur* non ci dà una descrizione precisa dell'edificio, che si limita a considerare nelle sue caratteristiche generali. Non ci permette dunque di stabilire – oltre a quanto fin qui esaminato – quale fosse la situazione globale della dimora al momento della sua acquisizione. Se però gli edifici sul lato sinistro della corte non erano scomparsi prima

---

<sup>56</sup> Dufort 1970, t. I, p. 356.

<sup>57</sup> Cfr. cap. I,3.

<sup>58</sup> Rey 1906, pp. 48-58.

dell'arrivo di Dufort, fu di certo lui a decretarne l'eliminazione, come ci attesta il *Cadastre Napoléonien*. Sebbene i suoi *Mémoires* rimangano sibillini su questo argomento, egli effettuò di certo anche degli interventi di notevole rilievo, e ricorda per esempio che «*le colombier existait encore de mon temps, et c'est moi qui l'ai fait détruire*»<sup>59</sup>.

## 7. Ritorno in famiglia

Dunque soltanto nel corso del XIX secolo inoltrato il castello ha raggiunto l'aspetto attuale, ad opera dei marchesi Hurault De Vibraye che lo acquistarono nel 1825, dopo alcuni passaggi di mano: nel 1802 Dufort aveva venduto l'intero *domaine* ai banchieri parigini Germain, che a loro volta lo avevano ceduto nel 1808 alla famiglia Guillot. I De Vibraye erano discendenti di Denys Hurault, fratello cadetto del Cancelliere Philippe II e capostipite di quest'altro ramo della famiglia, che aveva avuto una storia del tutto autonoma rispetto ai conti di Cheverny: con essi ad ogni modo l'antica dimora tornava tra le proprietà degli Hurault, e questo spirito guidò i nuovi proprietari in un'ennesima ristrutturazione con la quale si volle ricondurre l'edificio a una sorta di *immagine originaria*.

Nel 1850 infatti, Anatôle de Montaiglon, che per primo pubblicava un saggio su Cheverny e sulla sua decorazione annotava «*Les fossés [...] qui se voient encore de trois cotés; celui de forme très-irregulière qui sépare le parterre du château, a été récemment comblé par M. De Vibray ; il a également fait disparaître d'énormes communs bâtis au dix-huitième siècle, qui venaient s'appuyer sur le château et lui nisaient singulièrement. Maintenant il s'élève dans toute sa grâce première, à laquelle contribuent singulièrement ces niches ovales et capriceusement ornées, maintenant veuves des bustes qui le complétaient et dont vous aurez une idée exacte en vous reportant à certains frontispices de la fin du seizième siècle*»<sup>60</sup>. Degli «*énormes communs*» citati da Montaiglon non vi è in realtà alcuna traccia nel *Cadastre Napoléonien*: doveva trattarsi invece della Galleria, eliminata dunque tra 1825 e 1850, così come erano nel frattempo scomparsi i busti delle nicchie che Nicolas Dufort era riuscito a salvare durante la Rivoluzione, convincendo i giacobini di Blois che non si trattava di ritratti d'imperatori romani, bensì di effigi di «*philosophes sanculottes de l'antiquité*». Più complessa ancora la vicenda dei fossati: era

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 358.

<sup>60</sup> Montaiglon 1850.

stato colmato quello verso il giardino, oggi di nuovo in vista, mentre esistevano ancora quelli sugli altri lati, oggi invece interrati e sostituiti dalle aiuole a prato che ne riprendono il disegno. Anche questi ultimi però sarebbero stati colmati poco dopo. Nel 1855 infatti il De La Saussaye annotava che «*Le possesseur actuel, au rebours de ses devanciers, s'occupe constamment à restituer au château de Cheverny son ancienne physionomie. Il a cependant cédé une fois au goût pour le jardin anglais, en détruisant la symétrie de l'avenue du parc, et coblant les fossés secs qui environnaient le château, et où se voyaient des parterres et de grottes de rocailles*»<sup>61</sup>.

Fu solo alla metà del XIX secolo che l'edificio raggiunse dunque la sua forma attuale, non solo nelle strutture architettoniche e nella *facies* esteriore, ma anche per quanto riguarda il *décor* interno, che verrà ultimato nel corso dei successivi anni Sessanta: ma a questo punto toccò proprio ai dipinti tratti dal *Don Quijote* di subire la sorte più inattesa.

---

<sup>61</sup> La Saussaye 1855, pp. 220-224.

### Quasi un percorso *à rebours*: una sala per Don Chisciotte

È grazie a uno di quei singolari giochi della storia che ritroviamo oggi il ciclo del *Don Quijote* pressoché nello stesso luogo in cui era stato disposto negli anni Trenta del Seicento, anche se i dipinti hanno vissuto numerose vicissitudini, sono stati smontati, sono andati in buona parte perduti, sono “migrati” in altre stanze del castello: perfino la sala che oggi come allora li ospita appare in realtà completamente stravolta rispetto a quella che doveva essere nel XVII secolo, addirittura suddivisa in due ambienti diversi [16-17]. Eppure è stato un incredibile percorso circolare quello che ha condotto la serie dipinta dedicata all’eroe cervantino a errare – letteralmente – tra mille avventure, esattamente come il suo protagonista, per poi ritrovarsi al punto di partenza, antica e nuova al tempo stesso, pronta a meravigliare – e ad ingannare – osservatori e studiosi. La vita di questa *Sala del Quijote* è stata, al pari di quella del castello che la ospita, lunga e complessa: e di nuovo quello che affronteremo nelle prossime pagine è un percorso, un cammino all’indietro nel tempo nel tentativo di raccontarne la storia.

È innegabile e al tempo stesso assolutamente arbitrario affermare che vi sia stata una *Sala del Quijote* nel castello di Cheverny. Innegabile perché il ciclo dipinto è citato fin dalle fonti più antiche. Arbitrario perché in realtà nessuna di esse parla esplicitamente di una sala definita “del *Quijote*” così come si può parlare invece di una *Chambre du Roi*, di *Una Salle des Gardes*, di una *Galerie* o di una *Bibliothèque*. Ci permetteremo tuttavia di utilizzare questa definizione per ragioni di chiarezza e praticità, potendo indicare così univocamente il grande ambiente seicentesco che ospitò fin dall’inizio i nostri dipinti e che venne in seguito trasformato, assumendo diverse definizioni, per essere infine suddiviso nelle attuali *Salle à Manger* e *Galerie*.

È come sempre ad André Félibien che dobbiamo ricorrere per trovare la più antica citazione dei dipinti chisciotteschi, egli non ci dà però la loro collocazione esatta nell'ambito degli appartamenti del castello, limitandosi ad annotare che Jean Mosnier «*a aussy peint dans les panneaux du lambris d'une salle l'Histoire d'Astrée; dans ceux d'une des principales Chambres l'Histoire de Dom Quichote (sic)*». Il ciclo chisciottesco ornava dunque un *lambris*, esattamente come ancor oggi quello dedicato alle *Etiopiche* nella *Chambre du Roi*, e si trovava in una delle sale principali. Qualche anno prima, nel 1668, redigendo gli *Entretiens*, lo storico francese aveva invece scritto che Jean Mosnier aveva lavorato in diversi castelli «& à Chiverny, où il représentà dans le lambris de sa Salle l'Histoire de Dom Quichotte», con una semplificazione dovuta senz'altro al differente taglio e al diverso argomento dell'opera, che però non tralascia di ricordare i dipinti chisciotteschi, anziché gli altri, e la sala che li accoglie come un luogo eminente.

Non ne accennava affatto una delle fonti più antiche su Cheverny, cioè la *Topographia Galliae* di Martin Zeiller che, oltremodo telegrafica, ricordava solo che «*Est enim in hac arce porticus sive aula, egregiis picturis & imitamentis naturae, quae priscos aliquot Imperatores Romanos ex-marmore tum regum nonnullorum personas referunt, nobilis*»<sup>62</sup>, riferendosi però – oltre che alla facciata decorata da busti – forse al padiglione del parco affrescato, si diceva, da Poussin. Ne faceva invece cenno in modo generico ma ad ogni modo per noi assai rivelatore, il poemetto celebrativo *Sur les Bastiment et les yssues du Chasteau De Cheverny*, databile attorno al 1633, che nel lodare l'edificio e il suo fondatore evoca ovviamente anche le decorazioni dipinte «*ce beaux plafons et ces tapisseries / qui rameinent aujour toutes les Bergeries / dont les ieux ont servy d'obiect a nos Romains*»<sup>63</sup>. Dopo Félibien però le tracce dei nostri dipinti si perdono: Jean Bernier, che scriveva già nel 1682, non ne fa alcuna menzione e così il *Procès Verbal* del 1724, tanto puntuale nel registrare lo stato degli apparati decorativi, in vista del calcolo delle spese di ristrutturazione dell'edificio, quanto taciturno circa i loro soggetti iconografici.

Di fatto è soltanto grazie ad una fonte molto tarda che possiamo affermare che il ciclo chisciottesco doveva trovarsi al piano terra, nella grande *Salle* del padiglione intermedio destro, esattamente al di sotto della *Salle des Gardes*, di cui ricalcava perimetro

---

<sup>62</sup> M. Zeiller, *Topographiae Galliae, sive Descriptionis & Delineationis famosissimorum locorum in potentissimo Regno Galliae / Pars VII. Belsia, cum Provinciis Annexis quae sunt Chartrain, l'Anjou, le Maine, le Perche. Vandosme.le Blaisois, Dunois la Touraine, et l'Orleanois : tum Provinciae Poictou, l'Aunis, et l'Angoumois, describuntur*. Francoforti, Apud Casparum Merianum, M.DC.LII, cum priuilegium S. Cæs. M., p. 11.

<sup>63</sup> Paris, BNF, Ms. fr. 12491, ff. 131-132, *Sur les Bastiment et les yssues du Chasteau De Cheverny, en 1633*, vv. 19-34.

e dimensioni [7]. Jean-François de Paule-Petit De la Saussaye fu un grande erudito blesio del XIX secolo, dalla copiosa produzione dedicata alla storia e all'arte delle terre che sono il cuore del dipartimento di Loir-et-Cher. Una sua opera ci è particolarmente preziosa: *Blois et ses environs*, sorta di guida storico-artistica del capoluogo e dei suoi dintorni – da Chambord a Beaugard fino appunto a Cheverny – che vide numerose edizioni, susseguite tra il 1852 ed il 1867. Esse si differenziano tra loro per una serie di piccoli aggiornamenti e puntualizzazioni che l'autore introduceva, man mano che gli studi lo conducevano a nuove scoperte, oppure in seguito ad avvenimenti dei quali egli stesso si trovava a essere testimone. Così il De la Saussaye ci dà notizia di ciò che accadde al ciclo chisciottesco nel corso del XIX secolo. Nell'edizione del 1867, la quarta del suo libro, egli ricorda di quando fu testimone della scoperta del soffitto e del caminetto originari della sala seicentesca:

*«Une portion des tableaux qui représentaient les aventures de don Quichotte avait été placé par M. Guillot dans une salle basse du pavillon de l'Est. Depuis, dans son intelligente restauration de Cheverny, M. De Vibraye en a décoré le large corridor qui, au rez-de-chaussée, conduit de l'escalier central aux appartements de l'aile droite. Mais, depuis, en continuant les travaux de restauration de cette partie du château, on a retrouvé la place qu'ils occupaient primitivement.*

*La démolition des plafonds et des lambris modernes d'une grande salle ont fait apparaître ses vieilles putrelles, avec leurs peintures, et une très belle cheminée de pierre, chargée des monogrammes des Hurault, décorée de pilastres, trophée et arabesques rehaussées d'or. Deux inscriptions ruinées en lettres d'or dans des cartouches peints sur les côtés de cette cheminée se rapportaient sans aucun doute à un tableau dont la cadre vide occupe le milieu du manteau. C'était l'épilogue de toute l'odyssée du héros de Cervantès: les tombes de Don Quichotte, de Sancho et de Dulcinée. Il est probable que les autres tableaux avec des inscriptions semblables formaient le lambris des murailles dont la décoration était complétée par des tapisseries»<sup>64</sup>.*

La testimonianza del De la Saussaye è per noi preziosissima, perché ci tramanda il luogo esatto dei dipinti. Possiamo innanzitutto affermare che la “*principale Salle*” indicata da Félibien era appunto la grande *antichambre* che apriva l'appartamento destro al piano terra: i resti del grande caminetto, ancora celati da un'intercapedine, non visibili perché

---

<sup>64</sup> La Saussaye, 3<sup>a</sup> ed. 1867.

occultati nella muratura di una scala di servizio<sup>65</sup>, sono però perfettamente intuibili dal rilievo planimetrico, mentre i due cartigli con gli epitaffi di Chisciotte, Sancio e Dulcinea ci assicurano che almeno una parte della decorazione di quella sala era proprio il ciclo ispirato al romanzo di Cervantes: e se l'ipotesi circa il dipinto un tempo sulla cappa – le tombe dei tre personaggi – ci appare oggi piuttosto improbabile, al contrario è di grande importanza la trascrizione di uno dei due epitaffi che – nonostante il De La Soussaye mostrasse di non rendersene conto, giudicandolo assai scadente – è tratto direttamente dal testo cervantino<sup>66</sup>.

A questo punto però, potendo situare esattamente la *Sala del Quijote* nella planimetria del castello, anche il *Procès Verbal* del 1724 può fornirci qualche ulteriore precisazione, sebbene la stringatezza del documento a proposito delle decorazioni divenga in questo caso vera e propria avarizia. Se infatti nella maggior parte dei casi i realizzatori della perizia danno innanzitutto una breve descrizione dell'ambiente da esaminare, e annotano ad esempio la presenza dei dipinti all'interno dei *lambris* o dei *plafonds*, a proposito di questa sala essi passano invece subito alle considerazioni tecniche, e pur citando il *lambris*, non ci dicono se esso ospitasse davvero dei quadri al suo interno. Ciononostante il *Procès Verbal* del 1724 è per noi prezioso, perché ci da un'idea dell'allestimento precedente alle trasformazioni che sarebbero seguite qualche decennio dopo. Non possiamo affermare ovviamente che quanto qui descritto corrisponda esattamente alla decorazione voluta da Henri Hurault, poiché in quasi un secolo di vita potevano essere incorsi dei cambiamenti, soprattutto all'altezza degli anni Ottanta del Seicento, in seguito ai lavori intrapresi da Louis de Clermont, ma ad ogni modo questa rimane la più antica descrizione in nostro possesso e mostra un ambiente tutto sommato perfettamente aderente alla moda dell'epoca di Luigi XIII.

La “*principale Salle*” di Félibien viene indicata nel *Procès Verbal* come “*Salle à Manger*”<sup>67</sup>. È noto che nella disposizione degli appartamenti della prima metà del Seicento non vi era ancora una distinzione ben definita nella destinazione degli ambienti: la nostra *Salle*, così come la *Salle des Gardes*, non doveva fare eccezione alla regola ed era stata

---

<sup>65</sup> Ringrazio il proprietario del castello di Cheverny, M. De Vibraye, per questa informazione.

<sup>66</sup> Si trattava, come evidente, dei due epitaffi in versi, dedicati l'uno a Dulcinea, l'altro a Chisciotte e Sancio, che Cervantes pose al termine della prima parte del romanzo, per evocare la morte dei personaggi, non narrata nel racconto, ma anche per parodiare l'uso di arricchire i libri con componimenti poetici elogiativi di bassa lega: per questo i due epitaffi, così come i sonetti pure inseriti all'inizio e alla fine dell'opera, ostentano volutamente uno stile tutt'altro che elevato e originale.

<sup>67</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, serie B, Baillage de Blois: visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'estat de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles (...)*, c. 11.



probabilmente concepita come grande *antichambre*, come ampio ambiente d'ingresso all'appartamento, secondo una tipologia che proprio negli stessi anni ritroviamo nell'ala gastoniana del Castello di Blois. La sala, che occupava tutta l'ampiezza del padiglione mediano destro, era illuminata da sei finestre, tre sul lato della corte d'ingresso e tre sul lato del giardino. La parete minore orientale era dominata dalla grande *cheminée*. Realizzata in pietra, «ornée d'architecture, sculpture (sic) et dorée, ornée d'un tableau et un contrecœur de fonte». Essa aveva dunque una decorazione ricca ed elaborata e l'annotazione dei periti del 1724 si accosta bene alla descrizione di quanto ne rimaneva fatta dal De La Saussaye nel 1867. Sembra inoltre che alcuni elementi – in particolare i piccoli trofei d'armi – vennero reinseriti nell'attuale caminetto<sup>68</sup>, ma risulta difficile ricondurre gli scarsi fregi decorativi oggi visibili all'*ensemble* originale.

Dominata da un soffitto “*a poutres et solives*”, la *Salle* era poi decorata da un *lambris* “*à hauteur d'appuy*”, del tipo cioè che si limitava a ricoprire la sola parte bassa delle pareti. Queste però ospitavano al di sopra anche dei “*grands tableaux*” su tela, ospitati entro cornici (“*cadres*”) e disposti “*tout apourtour de la dite salle*”. Altri dipinti si trovavano al di sopra di ciascuna porta: non sappiamo quanti fossero gli ingressi, ma è probabile che vi fossero anche porte simulate, come nella *Salle des Gardes*, e che dunque i sovrapporta fossero quattro. La decorazione parietale era infine sovrastata da un «*frize a hauteur des poutres au dessus des tableaux*»: è necessario qui immaginare un fregio anch'esso in legno – visto che alcune sezioni appaiono distaccate – che girava su tutto il perimetro. Il pavimento era a quadri in pietra bianchi e neri, disposti a scacchiera.

La sala era dunque sontuosa e ogni sua parte era stata coinvolta nella decorazione. Può stupire la presenza dei grandi quadri e del fregio nella parte alta delle pareti, che non ritroviamo invece in quello che era l'appartamento d'apparato al piano superiore, dove questa zona era destinata agli arazzi, non presenti al momento della visita dei periti. Bisogna però sottolineare che, stando al *Procès verbal*, tutti gli ambienti del piano terra appaiono riccamente decorati: le stanze minori sono dotate di soffitti “all'italiana”, cioè di soffitti a cassettoni, spesso contenenti dipinti, e molte di esse hanno *lambris* “*a hauteur des portes*”, cioè del tipo che copriva buona parte della parete, in molti casi ospitando quadri e ritratti. È probabile che proprio il piano terra fosse destinato a ospitare la famiglia comitale, e che per questo la sua decorazione fosse più strutturata.

Nel 1724 la sala era già danneggiata in diversi punti: il dipinto sopra la porta d'ingresso si era staccato e occorreva ricollocarlo, alcune tele e cornici dei “*grands*

---

<sup>68</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, p. 58.

*tableaux*” si erano scollate e andavano ridisposte tramite ganci, certi elementi del pavimento erano saltati e dovevano essere rimpiazzati. Anche il *lambris* aveva subito dei danni, i periti raccomandano infatti di «*rejoindre le lambrisy en plusieurs endroits*». Non si fa però accenno alcuno alla presenza in questo *lambris* di eventuali dipinti, eppure – stando a Félibien – è proprio qui che dobbiamo immaginare il ciclo del *Don Quijote*.

Nel capitolo precedente ci siamo già posti la questione del reale seguito avuto dal *Procès Verbal* e dalle proposte di ristrutturazione in esso delineate. Nella mancanza di dati è impossibile stabilire quale sia stata la sorte di questa sala e del suo *décor* durante i decenni centrali del Settecento, anni che videro il castello cadere ancora in abbandono, tranne una brevissima parentesi dovuta al soggiorno dei d’Arcourt. Ad ogni modo la partenza anche di questi ultimi proprietari lasciò l’edificio in mano ai custodi che lo avevano trasformato di fatto in un enorme granaio.

Sarà proprio con l’avvento di Dufort de Saint-Leu invece che giungerà il momento della prima grande trasformazione documentata della *Sala del Quijote*. Dai suoi *Mémoires* sappiamo infatti che già all’indomani dell’arrivo a Cheverny, nella primavera del 1765, egli realizzò all’interno del castello una *Salle de Spectacle*: «*Enfin, désirant rendre la fête qu’on m’avait donnée à Auvilliers, nous fîmes nous-même en six semaines, avec un seul peintre, une salle de spectacle délicieuse dans le corps de bâtiment à droite. C’était alors l’amusement de tous les châteaux*»<sup>69</sup>. Di questo teatro privato esiste un’immagine [5], parte di quella serie di vedute del castello che abbiamo già avuto modo di chiamare in causa. Si trattava di un ambiente rettangolare ampio, illuminato da finestre su entrambi i lati maggiori, lo spazio tra queste decorato da colonne e nicchie contenenti vasi. Un palco occupava il settore di fondo: nella veduta, su di esso due personaggi stanno recitando, o più probabilmente provando una *pièce*, poiché davanti a loro non vi è pubblico. Due elementi si distinguono in maniera inequivocabile: il soffitto *à poutres et solives* e il pavimento, un *carrelage* a quadri bianchi e neri. Ora, nel settore destro del castello c’erano solo due ambienti coperti da soffitti *à poutres et solives* in grado di poter essere adattati a sala teatrale, e cioè le due grandi *antichambres* del padiglione mediano: la *Salle à Manger* al piano terra (cioè la Sala del Chisciotte) e la *Salle des Gardes* al primo piano, mentre tutte le altre stanze non erano abbastanza ampie per un simile uso.

L’immagine giunta fino a noi ci mostra una sala interamente *lambrissée*, cioè decorata da un *lambris* che girava tutto intorno alle pareti, anche al di sotto delle finestre. È una situazione ancora riscontrabile proprio nella *Salle des Gardes*: questa però, come la

---

<sup>69</sup> Dufort 1970, vol. I, p. 357.

maggior parte degli ambienti del primo piano, era pavimentata con un *parquet*. Si è visto invece che la *Salle à Manger* del piano terra era piastrellata a quadri bianchi e neri: esattamente il tipo di pavimento che possiamo osservare nella nostra veduta. È inoltre possibile intuire, nonostante la deformazione prospettica, che essa era illuminata da tre finestre su ciascun lato maggiore. Fu dunque la *Salle à Manger*, la nostra *Sala del Chisciotte* ad essere trasformata in sala teatrale nella primavera del 1765, ed è a questa data che si potrebbe di conseguenza datare il primo intervento “perturbatore” sul ciclo seicentesco di Jean Mosnier.

Malauguratamente non possiamo sapere quale sia stata la sorte dei dipinti seicenteschi in quest’occasione: dall’antica veduta possiamo però intuire che l’ambiente venne interamente ridisegnato, delle colonne posticce, montate su plinti e congiunte da un architrave mistilineo, vennero addossate alle pareti, queste ultime vennero ridecorate, arricchite da nicchie con vasi (probabilmente dipinti a *trompe-l’œil*) e da trofei. Se non è possibile entrare nel dettaglio, è tuttavia evidente che, qualunque sia stato il suo destino, dopo questo intervento il ciclo seicentesco non doveva più essere nelle condizioni originarie.

La *Salle de Spectacle* realizzata da Nicolas Dufort dovette sopravvivere fino ai primi decenni del XIX secolo<sup>70</sup>. Soltanto in seguito essa sarà ridotta ai due ambienti attuali, in una data che ci rimane imprecisata ma che può essere inserita nelle sistemazioni attuate tra il 1808 ed il 1825 dalla famiglia Guillot. La divisione in due stanze distinte provocò l’occultamento dell’antico soffitto à *poutres et solives* e del caminetto monumentale, che saranno riscoperti una cinquantina di anni più tardi. Ad ogni modo in questo momento il ciclo chisciottesco appare già separato dal suo ambiente d’origine, poiché quindici pannelli superstiti vennero riallestiti in uno dei *cabinets* adiacenti, dove li vedranno sia Anatôle de Montaiglon (1850) sia il De La Saussaye, che li documenta nella prima edizione di *Blois et ses environs* (1855).

Un’ulteriore fase di trasformazione iniziò invece dopo l’acquisto del castello da parte dei De Vibraye. Nel 1855 infatti il De La Saussaye scriveva che «*Le possesseur actuel, au rebours de ses devanciers, s’occupe constamment à restituer au château de Cheverny son ancienne physionomie*»<sup>71</sup>. Questa volontà di “restituire” all’edificio il suo aspetto antico va ovviamente calata nel contesto culturale di quel periodo, e non ci si deve dunque attendere intenti di tipo conservativo assimilabili a quelli attuali. Al contrario sarà

---

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> La Saussaye 1855. p. 223.

proprio in questi anni che, come abbiamo accennato, saranno eliminate alcune importanti tracce del passato del castello, come il moncone dell'antica Galleria, i fossati che circondavano l'edificio e le grotte artificiali decorate "a rocailles" che li decoravano.

Quanto alla *Sala del Quijote*, ormai sdoppiata, iniziava per essa la serie di lavori che le conferiranno il suo assetto definitivo, con il ritorno di quanto restava del ciclo dipinto nel suo ambiente originario. È ancora il De La Saussaye a costituire per noi la fonte fondamentale. Dobbiamo qui tornare alla terza edizione del libro di De La Saussaye, dalla quale eravamo partiti nella ricostruzione della fisionomia della sala e in cui egli narra oltre che dei fortunosi ritrovamenti, anche dei lavori che i De Vibraye avevano intrapreso alla metà del XIX secolo. Verso la fine degli anni Cinquanta, o al più tardi intorno al 1860-61, si era proceduto a togliere i quindici pannelli chisciotteschi dal *cabinet* in cui erano stati esposti, e a reinstallarli sulle pareti della *Galerie*: vi era dunque all'inizio semplicemente la volontà di reimpiegare in questo piccolo ambiente di passaggio quanto rimaneva dell'antico ciclo di Jean Mosnier. Fu soltanto successivamente che si giunse alla decisione di ridisporlo anche sulle pareti della *Salle à Manger* adiacente: quando cioè, passati a ristrutturare anche questa, riemersero non solo le travi del soffitto, ma anche i resti del caminetto con i due cartigli cervantini. Fu allora in questo caso, più che in altro momento, che dovette prevalere l'idea di restituire al castello "son ancienne physionomie": si decise di procedere a una ridecorazione di entrambi gli ambienti per conferire loro un aspetto al tempo stesso "seicentesco" e "spagnolo". Da un lato dunque l'antico soffitto fu rimesso in vista e integralmente ripreso nelle decorazioni dipinte, alcuni elementi del vecchio caminetto vennero reimpiegati in quello nuovo, che sarà arricchito anche di un troneggiante busto di Enrico IV. Dall'altro la parte superiore delle pareti venne tappezzata in cordovano, badando però che la tela portasse impresse le armi della famiglia, la croce azzurra e l'ombra di sole rossa. Alla *Salle à Manger* venne aggiunto anche un prezioso mobilio, disposto su tre lati, e ciò comportò la realizzazione di un *lambris* più alto di quello originario, nel quale fu ridisposto il ciclo chisciottesco. Fu necessario però ampliare la serie fino agli attuali trentaquattro pannelli, poiché i quindici ancora conservati non bastavano a coprire l'intero perimetro delle due sale e, nell'inserimento dei dipinti, non si seguì l'andamento narrativo del romanzo, ma un ritmo dettato dalle diverse dimensioni dei quadri, caratteristica che ancor oggi attrae l'attenzione del visitatore<sup>72</sup>. Il pittore che realizzò i diciannove nuovi dipinti ci rimane anonimo e dimostra, tra l'altro, una personalità di livello tutt'altro che eccellente. Possiamo però ipotizzare che l'impresa sia

---

<sup>72</sup> Canavaggio 2006, pp. 53-54.

stata eseguita dallo staff di Edmond Le Chevallier-Chevignard (1825-1902). Il Musée du Château di Blois conserva infatti il breve carteggio di un erede del pittore, che aveva iniziato una trattativa per la cessione di una serie di dipinti che l'artista aveva ottenuto – si affermava – durante i lavori svolti nella decorazione di Cheverny<sup>73</sup>. Ad ogni modo avremo modo di vedere, nei capitoli che seguiranno, come le integrazioni vennero tratte da celebri serie illustrative del romanzo, *Les Principales aventures de l'admirable Don Quichotte, représentées en figures par Coypel, Picart le Romain, et autres abiles maîtres*, pubblicata a La Haie nel 1746, e l'edizione del romanzo edita a Parigi nel 1835-36 da J.-J. Dubochet, con le celebri vignette di Tony Johannot.

Così il ciclo del *Quijote*, dopo secoli di vicissitudini, dopo aver rischiato di perdersi nel tempo come altri importanti elementi del *décor* del castello, riusciva contro ogni aspettativa a sopravvivere e tornava anzi a nuova vita – paradossalmente – proprio nel medesimo luogo per il quale era stato creato, più di duecento anni prima, sebbene con una *facies* del tutto differente. Si tratterà però dell'immagine definitiva, che lo consegnerà alla modernità e ai cultori del cavaliere cervantino, che di lì a qualche decennio lo riscopriranno, trovandovi una volta di più una testimonianza seducente e spiazzante dell'*hidalgo*. Da allora non cessano di interessarsene.

---

<sup>73</sup> Blois, Musée du Château, Archives. Ringrazio vivamente la conservatrice Mme Hélène Lébedel per avermi fornito questa notizia e per avermi permesso di consultare il dossier contenente il carteggio. Tra i funzionari del castello di Blois un ringraziamento va anche a M.lle Morgane Lecareux che mi ha aiutato in questo lavoro.

## Un'altra parabola: percorsi di Jean Mosnier, pittore

### 1. Avventure critiche di un pittore “provinciale”

È stato un duplice scacco quello subito da Jean Mosnier (Blois, Ca. 1600-1656) che sia durante la sua vita sia più tardi, nell'ambito degli studi critici, ha attraversato momenti di grande fortuna per essere poi dimenticato, respinto sulle rive della Loira o tra le note a margine delle monografie. Verso i ventisei anni tentò la scalata alla corte di Parigi, ma non riuscì nell'impresa e se ne tornò nella natia Blois dove restò fino alla morte, trent'anni dopo. Alla metà del XIX secolo venne riscoperto dalla storiografia, e negli anni Trenta del Novecento addirittura gli si attribuì il ruolo di grande decoratore nientemeno che del Palais du Luxembourg. In seguito però anche la sua “stella critica” è inevitabilmente tramontata a favore di ben altri, celeberrimi nomi, primi fra tutti quelli di Philippe de Champaigne, Simon Vouet, Orazio Gentileschi: i grandi cioè dell'età di Luigi XIII. Così è accaduto che Jean Mosnier divenisse più noto ai filologi ispanisti che agli storici dell'arte, in virtù del primato – questo davvero incontestato – nella traduzione pittorica del capolavoro di Cervantes, da lui attuata, quasi di soppiatto e inaspettatamente, al castello di Cheverny ben prima che altri vi pensasse.

Tuttavia la storia dell'arte fin dall'inizio aveva ignorato questo ciclo a tema letterario dalle singolari e non chiare vicende, concentrandosi invece soprattutto sulla restante decorazione del castello. Pure, la fonte più antica, il biografo André Félibien, aveva sottolineato esplicitamente i dipinti chisciotteschi, assieme a quelli dedicati all'*Astrée*, limitandosi per il resto semplicemente a dire che il *décor* dell'edificio era “*pour la plus part de la main de Jean Mosnier*”. Quel che rimane dei dipinti seicenteschi di Cheverny, pur essendoci giunto in condizioni decisamente ridotte rispetto a quanto è possibile intuire dalle fonti, è effettivamente testimonianza di non poco conto, se raffrontato alle distruzioni e alle pesanti depauperazioni subite dalla maggior parte delle dimore francesi, soprattutto per quanto riguarda la produzione della prima metà del XVII secolo. Ciò non sembra essere stato sufficiente però a generare l'interesse della storiografia

moderna e né sul castello, né sulla figura di Jean Mosnier esistono oggi studi monografici aggiornati, tantomeno un catalogo ragionato delle opere del pittore.

La sua vicenda critica non è tuttavia breve, poiché si aprì appunto nel 1850, quando vide la luce un fondamentale saggio di Anatôle de Montaiglon, *Les peintures de Jean Mosnier de Blois au Château de Cheverny*. Editto anche in forma autonoma<sup>74</sup>, era però nato come contributo all'opera di Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, pubblicata in quattro volumi nel corso di quegli anni<sup>75</sup>. In queste pagine Montaiglon per primo recuperava la memoria del pittore di Blois, basandosi sulla breve biografia inserita negli *Entretiens*<sup>76</sup> e sulle notizie che egli stesso aveva recuperato grazie a un altro manoscritto di Félibien, i *Mémoires pour servir à l'histoire des bâtiments et maisons royales de France*, conservato in due copie, una presso la Bibliothèque Nationale a Parigi e l'altra presso lo stesso castello di Cheverny. Quasi venticinque anni dopo, nel 1874, Montaiglon giungerà infine a curare anche la pubblicazione di questa ulteriore, preziosa testimonianza, risalente al 1681 ma fino ad allora rimasta sconosciuta, che costituisce ancor oggi una delle fonti più antiche sulla dimora degli Hurault<sup>77</sup>.

Lo scritto di Montaiglon ha tutte le caratteristiche dell'operazione pionieristica con la quale si cerca, fonti alla mano, traccia di ciò che queste tramandano, affiancandovi brevi analisi critiche fatte di poche, essenziali annotazioni. Per lo studioso odierno tuttavia questo saggio assume esso stesso – nella puntualità di molte descrizioni – un valore di fonte di primario interesse poiché, venuto alla luce a metà del XIX secolo, è in effetti contemporaneo alle trasformazioni a cui il castello era allora sottoposto, reca memoria di quelle dei decenni precedenti e, integrato con altre testimonianze, permette infine di rilevare quelle intervenute successivamente, nel corso degli anni Sessanta.

Anatôle de Montaiglon aveva concentrato la propria attenzione soprattutto sui grandi dipinti della *Chambres du Roi* e della *Salle des Gardes*, la cui attribuzione a Mosnier non venne più messa in dubbio, mentre solo poche righe vennero dedicate ai quadri del *Don Quijote*. Non ancora reinstallati nella *Salle à Manger* né reintegrati dalle aggiunte realizzate nel decennio successivo, essi erano ospitati in uno dei *cabinets* al piano terra, in condizioni così degradate da scoraggiare una qualsiasi considerazione critica. Con queste pagine tuttavia Montaiglon aveva recuperato dalla polvere dei secoli un *décor* di

---

<sup>74</sup> Montaiglon 1850.

<sup>75</sup> Chennevières-Pointel 1847-1854.

<sup>76</sup> Félibien 1666-1688. Di questa edizione esiste una ristampa anastatica dei primi tre volumi, Genève 1972.

<sup>77</sup> Félibien 1874.

grande fascino e aveva aperto la strada a una crescente considerazione critica del suo autore.

Questa avrebbe trovato il suo apice nel corso degli anni Trenta-Quaranta del XX secolo, quando la giovane studiosa Magdeleine Blancher-Le Bourhis ampliò il catalogo del pittore ben al di là degli angusti confini di Cheverny, includendovi molti dei dipinti superstiti del *Palais du Luxembourg*<sup>78</sup>. Le nuove attribuzioni, che ponevano Mosnier alla ribalta del più importante cantiere pittorico parigino degli anni Venti del Seicento, si basavano per lo più sulla testimonianza di uno degli inventari del palazzo, stilato alla fine del XVII secolo da Antoine Paillet, allievo di Lebrun, che attribuiva al “*vieux Mosnier*” una gran parte del *décor* voluto da Maria de’ Medici, e ben si sposava con la notizia riportata da Félibien circa il ruolo fondamentale della regina madre negli inizi della carriera del pittore, suo *pensionnaire* durante i sette anni trascorsi in Italia, tra Firenze e Roma. Una decina di anni dopo ancora la Blancher-Le Bourhis produsse la prima monografia sul castello di Cheverny<sup>79</sup>, inserita nella collezione *Petites Monographies des Grands Édifices de la France* e destinata tra l’altro a restare anche l’unico tentativo in questo senso, tanto da essere di nuovo ristampata nel 1984. Legato ai due nuclei “forti” costituiti dal *décor* parigino e da quello ceverniate, il catalogo di Mosnier non venne però ampliato in altro senso, non tenendo conto – ad esempio – dell’eventualità che altre opere del pittore potessero essersi conservate nella sua regione di attività, tra Chartres, Blois e la Touraine, nonostante le fonti seicentesche vi facessero esplicito riferimento.

In seguito, per circa un trentennio, la figura di Jean Mosnier ha vissuto una sorta di eclisse critica, illuminata solo da alcuni ma importanti episodi. Charles Sterling dedicò alcuni appunti al pittore in occasione delle sue ricerche su Orazio Gentileschi. Nel 1958, scrivendo il saggio *Gentileschi in France*<sup>80</sup>, il celebre studioso affrontava il nodo dell’eventuale rapporto tra i due pittori, per diversi motivi legati alla figura di Maria de’ Medici e protagonisti anche di un clamoroso “scambio di attribuzione”: il pittore toscano recuperava infatti la paternità della celebre *Felicità pubblica* (Parigi, Louvre), precedentemente assegnata proprio a Mosnier. Con l’occasione, però, Sterling approfittava anche per fare un rapido esame della decorazione di Cheverny, sottolineando i debiti del pittore di Blois nei confronti dell’italiano. Qualche anno più tardi inoltre, pubblicando per la prima volta la *Diana Cacciatrice* (Nantes, Musée des Beaux-Arts) egli ne segnalava

---

<sup>78</sup> Blancher-Le Bourhis 1939, pp. 207-214.

<sup>79</sup> Eadem, *Le Château de Cheverny*, Paris 1950, ristampa Paris 1984.

<sup>80</sup> Sterling 1958, n. 661, pp. 112-120.



anche una copia, che attribuiva proprio a Mosnier<sup>81</sup>. Si trattò in entrambi i casi di contributi importanti per la definizione della figura dell'artista: più recentemente, è ancora in relazione a Gentileschi che di Mosnier a parlato Keith Christiansen nel suo fondamentale saggio monografico sul pittore toscano<sup>82</sup>. Notando alcune effettive affinità tra certi dipinti di Cheverny e quelli realizzati alla Queen's House di Greenwich durante gli anni londinesi, lo studioso si è spinto fino a proporre una presenza di Mosnier sui cantieri d'oltremarina, come aiuto del maestro italiano. Sempre in rapporto a Gentileschi è stata affrontata da Jacques Thuillier e Jacques Foucart anche la questione della presenza del pittore sui ponteggi del Luxembourg, incominciando a proporre i primi dubbi sul suo effettivo ruolo in quel contesto<sup>83</sup>.

Soltanto nel 1980 Jean Mosnier diverrà protagonista di un primo lavoro a carattere monografico, una tesi ad opera di Marie-Paule Durand, discussa presso l'università di Paris IV, ma mai pubblicata<sup>84</sup>. Lo studio si prefiggeva una rilettura della fortuna critica del pittore e offriva inoltre un primo saggio di catalogo delle opere, presentate attraverso brevi schede. Le novità principali di questo lavoro sono da ravvisare tuttavia nell'attenzione rivolta verso i dipinti a carattere religioso ancora conservati nelle chiese di Blois – tra i quali ne venivano registrati ben due firmati – ma soprattutto nella segnalazione di un altro interessante *décor*, quello con *Storia di Rinaldo e Armida* per una sala del castello di Chenailles, dal 1973 interamente rimontato negli Stati Uniti, presso l'Art Museum di Toledo (Ohio): l'attribuzione – oggi meno sostenibile, e decisamente da rivedere – venne allora condivisa anche da P. Rosemberg, che inserì un breve riferimento a questi dipinti tra le schede della fondamentale mostra *La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, tenutasi tra Parigi, New York e Chicago nel 1982<sup>85</sup>. Nonostante evidenti limiti, determinati dalla sua natura di tesi e di studio tutto sommato preliminare, il saggio della Durand ha di fatto costituito l'unico testo a cui la critica più recente ha potuto fare riferimento nel prendere in considerazione l'opera di Jean Mosnier. Nel medesimo 1980 era stato pubblicato tra l'altro, a cura di J.-J. Danne, anche l'inventario *post-mortem* dei beni del pittore, ritrovato agli Archives Départementales di Blois<sup>86</sup>, ma questo breve *exploit* critico ancora una volta non ebbe seguito, e gli studi sull'artista hanno conosciuto una nuova fase di stallo.

---

<sup>81</sup> Sterling 1964, pp. 217-220.

<sup>82</sup> *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001.

<sup>83</sup> *Rubens, la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg* 1969.

<sup>84</sup> Durand 1980.

<sup>85</sup> *La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines* 1982, p. 377.

<sup>86</sup> Danne 1982, pp. 7-28.

In realtà la critica dell'ultimo trentennio non ha del tutto dimenticato Jean Mosnier ma ne ha trattato per lo più ancora in rapporto ad altri personaggi o a contesti tematici più ampi. Questa serie d'interventi "per interposta persona" si è concentrata soprattutto a partire dall'ultimo decennio del secolo. Nel 1991 M.-N. Badouin Matuszek interveniva di nuovo sulla questione del Luxembourg<sup>87</sup> e pubblicava un dipinto inedito, una *Allegoria* acquistata poi nel 1998 dal Musée du Château di Blois con l'attribuzione a Mosnier. Il merito però di aver rispolverato il nome del pittore, alla fine degli anni Novanta, spetta a Mylène Sarant, che ne ha analizzato il ciclo ceverniate delle *Etiopiche*, nell'ambito di un ampio studio sulla fortuna del romanzo di Eliodoro nella Francia del Seicento<sup>88</sup>. In seguito Jean Mosnier apparirà naturalmente nella ricca produzione su Maria de' Medici, pubblicata in occasione della mostra a lei dedicata proprio a Blois, *Marie de' Médicis: un Gouvernement par les arts*, dove vennero anche esposti alcuni dipinti generalmente inseriti nel *corpus* dell'artista<sup>89</sup>. Pressoché contemporaneamente un importante passaggio sul pittore compariva nel volume su Philippe de Champaigne dato alle stampe da Lorenzo Pericolo<sup>90</sup>. Qui l'autore discuteva a lungo la questione della decorazione del Luxemburg, proponendo di rivedere il ruolo principale attribuito al Mosnier dagli antichi inventari e dagli studi della Blancher-Le Bourhis, in favore di un più ampio spazio da concedere proprio all'artista di Bruxelles. Nonostante le forti riserve mostrate dalla critica nei confronti del saggio di Pericolo, il dubbio circa l'effettivo ruolo del nostro pittore sul cantiere del Luxembourg è stato sostanzialmente accettato, con differenti sfumature, nell'ambito della concorde opinione sulla complessità dell'*équipe* che lavorò in quell'occasione per Maria de' Medici, complessità che certamente il *collage* di dipinti oggi raccolto nella *Salle du Livre d'or*, unico testimone del ricchissimo apparato decorativo dell'edificio, non può né interamente documentare né esaustivamente chiarire.

Tuttavia, piuttosto paradossalmente – va sottolineato – allo smantellamento del vecchio catalogo "parigino" di Jean Mosnier non si è affiancato un lavoro critico sulle restanti opere, né la ricerca di eventuali altre testimonianze, in un vero e proprio disinteresse nei confronti di questa personalità, che pure avrebbe dovuto suscitare attenzione, almeno per i dipinti di Cheverny e di Chenailles. Solo in tempi recentissimi, e

---

<sup>87</sup> Badouin Matuszek 1991.

<sup>88</sup> Sarant 2000, pp. 25-37; Sarant-Kazerouni 2002, n. 3, pp. 56-63.

<sup>89</sup> *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts* 2003. Di concerto all'esposizione appariva anche l'importante raccolta di saggi *Le "siècle" de Marie de Médicis, actes du Séminaire de la Chaire "Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Marc Fumaroli 2002.

<sup>90</sup> Pericolo 2002. A questo libro ha sostanzialmente risposto il più recente, *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion* 2007.

sotto l'impulso del rinnovato interesse per l'epoca di Maria de' Medici e di Luigi XIII, il pittore sembra aver finalmente captato l'attenzione degli studiosi. Ne dà prova il restauro dell'*Adorazione dei Pastori* della chiesa di Saint-Nicolas a Blois, che ha fornito occasione ad Hélène Lebedel di pubblicare un saggio che, pur nel breve spazio editoriale concesso, fornisce una panoramica degli studi, una breve biografia, e riflette su alcune importanti attribuzioni vecchie e nuove, con l'esplicito intento di voler inaugurare una nuova stagione di studi<sup>91</sup>. È la direzione in cui si muove anche questo libro, che se certamente non vuole né può proporre sintesi di ampio respiro sul maestro di Blois, non rinuncia però nella sua specificità a dare il proprio contributo.

Jean Mosnier, evidentemente da non annoverare tra i protagonisti dell'avanguardia artistica francese del secondo quarto del secolo, eppure autore di dipinti non disprezzabili e di serie decorative tutt'altro che banali, attende dunque ancora uno studio approfondito e la compilazione di un catalogo adeguato. Non sarà certo questa l'occasione per poter colmare una così vasta e complessa lacuna, ma approfitteremo quantomeno delle pagine che seguono per ricordare, a grandi linee, qualche dato sul pittore e sulle sue opere, prospettando qualche possibile linea di ricerca.

## **2. Da Blois a Roma, da Parigi alla Loira: appunti su Jean Mosnier**

A chi giovò l'esilio a Blois comminato a Maria de' Medici nel 1617 dall'appena maggiorenne Luigi XIII? Il giovane sovrano, certamente, si scrollava di dosso con un gesto plateale e violento il giogo materno, inaugurando tuttavia più di un decennio di tensioni intestine, che avrebbero via via coinvolto altri, numerosi attori, a cominciare dal fratello minore Gaston d'Orléans e dal cardinal De Richelieu, seguiti ciascuno da frange della nobiltà, della classe dirigente e finanche del mondo culturale. Da parte sua, Maria vedeva infrangersi il progetto di un prolungato influsso sul primogenito e soprattutto quello di una gestione personale della corona, ma d'altro canto si avviava a recitare un ruolo – l'eroina vittima dell'ingiustizia e in lotta per i propri diritti di madre e regina – che indubbiamente traeva linfa anche dagli anfratti più reconditi della sua educazione italiana e fiorentina, un ruolo pervaso da un afflato romanzesco tale da concretizzarsi davvero soltanto anni più tardi, nella sontuosa veste pittorica conferitagli dal Rubens all'opera nella galleria del Palais du Luxembourg. Non è qui il luogo per indagare questo primo e in fondo rapido *exploit* della lunga e complessa *querelle* tra madre e figlio, tuttavia fu proprio all'esilio di

---

<sup>91</sup> Lebedel-Carbonnel 2010, pp. 57-66.

Maria de' Medici che il personaggio di cui stiamo per occuparci dovette l'inizio, sotto i migliori auspici, della propria carriera.

Nato giusto nel 1600 e cresciuto in una famiglia di maestri vetrai di Nantes installati a Blois da un paio di generazioni, Jean Mosnier aveva dunque a malapena diciassette anni quando si trovò faccia a faccia con la regina madre, giunta sulle rive della Loira, in quel castello che era stato ridente residenza dei Valois prima ancora che di Maria stessa, quando era ancora in vita l'avveduto Enrico IV, e che ora diveniva invece per lei nulla più che una vasta prigione, da cui progettare immediatamente la fuga. Tra un tentativo di evasione e l'altro, tuttavia, Maria non tralasciava la sua passione per le arti, che considerava come essenziale strumento di potere oltre che di immancabile diletto. Narra allora André Félibien che ella

*«estant à Blois, & ayant sceû qu'il y avoit dans le Convent des Cordeliers un Tableau de la main d'André Solarion, & qu'on appelle la Vierge à l'oreiller vert ; pour avoir ce Tableau elle fit quelques liberalitez à la maison, et leur donna une copie qu'elle fit faire par Mosnier, & dont elle fut si satisfaite qu'elle le gratifia d'une pension pour aller travailler en Italie, & mesme le recommanda à l'Archevesque de Pise qui retournoit à Florence»<sup>92</sup>.*

Il dipinto di Andrea Solario è ora esposto al Louvre e una sua copia si trova tutt'oggi al Musée du Château di Blois<sup>93</sup>. Mentre la storia del quadro originale sembrerebbe in parte confermare il racconto di Félibien, le vicende del secondo non sono chiare e la critica più recente si è dimostrata prudente sulla sua identificazione con l'opera realizzata dal giovane Mosnier<sup>94</sup>. Tuttavia essa mostra dei dettagli stilistici che non sono estranei ai modi del pittore: si veda ad esempio la resa del volto del bambino, con i tratti fisionomici allungati, che si ritrova anche in dipinti assai più tardi. Fu dunque davvero grazie a questo episodio che la carriera di Jean Mosnier ebbe la svolta inaspettata che lo avrebbe condotto in Italia? Che il quadro di Blois sia o non sia davvero la copia realizzata nel 1617 – dopotutto lo narra anche lo storico blesio Jean Bernier, che scriveva pressoché contemporaneamente a Félibien – resta ad ogni modo il dato certo che, negli anni successivi, Mosnier risulta effettivamente *pensionnaire* della regina-madre<sup>95</sup> e che si recò a studiare in Italia.

---

<sup>92</sup> Félibien 1686-1688, 263-264.

<sup>93</sup> De Saint-Fare Garnot, in *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts* 2003, p. 179.

<sup>94</sup> Saint-Fare Garnot, in *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts* 2003, p. 179 ; Lébedel-Carbonnel 2010.

<sup>95</sup> J.-F. Dubost ha scoperto e pubblicato recentemente le note di spesa di Maria de' Medici, in cui compare anche il nome di Jean Mosnier.

Di questo suo periodo italiano non sappiamo pressoché nulla, perché su di esso non si è indagato: pure egli avrebbe trascorso nella penisola ben sette anni. Circa i quattro passati a Firenze siamo costretti per il momento ad affidarci di nuovo al solo Félibien, che ricorda il suo apprendistato negli ambienti del Passignano e degli allievi del Cigoli e segnala la realizzazione di un'altra copia, questa volta da un non meglio identificato dipinto *tardo* di Raffaello, realizzata nella capitale medicea e ugualmente inviata alla corte di Francia. Qualche dettaglio di matrice fiorentina traspare qua e là nelle sue opere, come anche qualche elemento iconografico, quasi preso di peso e riutilizzato: l'Agamennone in primo piano nel *Sacrificio di Ifigenia* passato sul mercato d'arte [51] ricorda da vicino il Ponzio Pilato dell'*Hecce Homo* di Lodovico Cigoli agli Uffizi. Al contrario il pittore è almeno chiaramente documentato a Roma – dalla primavera del 1623 a quella del 1625 – negli *Stati delle Anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo<sup>96</sup>: viveva in via Margutta assieme ai fratelli Lhomme, ciò che lo farebbe apparire legato agli ambienti semi-caravaggeschi francesi. Egli non appare però nei registri dell'Accademia di San Luca, nonostante fossimo proprio nel momento in cui ne era *principe* il francese Simon Vouet. Anche per quanto riguarda il soggiorno romano tuttavia nessuna indagine è stata ancora intrapresa, ed è certo che in tre anni Mosnier dovette pur produrre qualcosa, oltre che copie di celebri capolavori. Dovette pur lavorare, collaborando magari con maestri ben più affermati, come aiuto in qualche cantiere: un evidente sostrato baglionesco di certi suoi dipinti più tardi ci ricondurrebbe di nuovo verso gli ambienti di un caravaggismo poco convinto e aperto senz'altro a ben differenti esperienze di matrice classicista. Non è improbabile che qualche sua prova romana possa ancora affiorare.

Nella primavera del 1626 il nostro pittore non era più a Roma e in effetti anche secondo Félibien egli sarebbe rientrato in Francia “*vers 1625*”, dirigendosi verso la capitale dove avrebbe tentato invano di installarsi. Su questa parentesi parigina Félibien si mostra discreto, limitandosi a scrivere che «*Après avoir sejourné quelque temps à Paris, ne trouvant pas un accès aussi favorable qu'il avoit esperé auprès de ceux qui avoient l'intendance des bastiments de la Reine, il alla à Chartres*»<sup>97</sup>. Jean Bernier narra invece esplicitamente dei contrasti che Mosnier avrebbe avuto con Claude Maugis, “*intendant de la reine*”, e di come quest'ultimo lo avrebbe di fatto escluso dalle committenze reali, frustrandone le aspirazioni<sup>98</sup>. La vicenda è di non poco conto poiché, senza che ciò venga espressamente citato, ruota intorno a quello che doveva essere *il* cantiere artistico per

---

<sup>96</sup> Busquet 1980, pp. 124-125, 207-208.

<sup>97</sup> Félibien 1686-1688, pp. 263-264.

<sup>98</sup> J. Bernier 1682, pp. 569-571.

eccellenza di quel momento: il *Palais du Luxembourg*. La questione della presenza o meno di Jean Mosnier nel grande palazzo che Maria de' Medici andava realizzando è stata di fatto l'unica davvero dibattuta negli ultimi anni a proposito del nostro pittore, perché si intreccia a quella di altri nomi della pittura francese e in particolare alla questione degli esordi di Philippe de Champaigne. Abbiamo già fatto cenno alle attribuzioni formulate negli anni Trenta del Novecento da Magdeleine Blancher-Le Bourhis, fondate soprattutto sul tardo inventario di Paillet, che includevano anche la *Felicità Pubblica* in seguito definitivamente restituita a Orazio Gentileschi. Al contrario gli studi più recenti esitano a riconoscere opere di Mosnier nel pur esiguo numero di dipinti che oggi rimane, raccolto in quel sontuoso e ingarbugliato *pastiche* che è la *Salle du Livre d'Or*, dove tutta una serie di quadri proveniente originariamente da diversi ambienti è stata rimontata in un *décor* costituito da *boiseries* dell'epoca della Reggenza di Anna d'Austria, provenienti a loro volta da uno smantellato appartamento del Louvre. Se Lorenzo Pericolo, nel suo libro su Philippe de Champaigne, assegnava comunque un ruolo a Mosnier, intravedendo la sua mano almeno in alcune figure dell'*Apoteosi di Maria de' Medici*, altri hanno preferito lasciare in sospeso la questione<sup>99</sup> mentre Nicolas de Saint-Fare Garnot, con diversi interventi, ha sottolineato come di fatto il nome di Jean Mosnier non compaia mai nel carteggio relativo al cantiere pittorico del Luxembourg e come viceversa nessuno dei biografi faccia esplicito cenno al palazzo. Egli propone quindi di escludere del tutto una sua partecipazione e – tornando in definitiva alle parole di Félibien – ipotizza piuttosto che il pittore, fidando sull'opera già svolta per la regina, abbia tentato di inserirsi nel gruppo di artisti al lavoro per Maria de' Medici, senza però riuscire nell'intento<sup>100</sup>. Non è questo, ovviamente, il luogo per riaffrontare l'intera, complessa questione. Ci si dovrà limitare semmai a segnalare che tra i dipinti della *Salle du Livre d'Or* ve ne è tuttavia almeno uno che può essere accostato allo stile di Mosnier. Non si tratta dell'*Apoteosi di Maria de' Medici* quanto piuttosto della tavola ora inserita nel soffitto del vano d'ingresso [50], raffigurante la cosiddetta *Allegoria di Maria de' Medici*<sup>101</sup>. Vi sono all'opera in effetti fisionomie, panneggi, chiaroscuri e cromie che ritroveremo anche in altri dipinti, in particolare nel gruppo di Chartres di cui avremo modo di parlare a breve. Sebbene privo di ogni conforto documentario, l'intervento di Mosnier al Luxembourg rimane dunque un'ipotesi tutto sommato da tenere ancora presente, non fosse altro perché quel cantiere

---

<sup>99</sup> Barre, in *Marie de Médicis* 2003, pp.110-123.

<sup>100</sup> De Saint Fare Garnot 2002, pp. 25-31. Idem, in *Le Siècle de Marie de Médicis* 2002, pp. 95-106.

<sup>101</sup> Il dipinto viene attribuito a Philippe de Champaigne da N. de Saint Fare Garnot., in *Le Siècle de Marie de Médicis* 2002, pp. 102-103, tav. XVII.

ben rappresenta in definitiva gli *standards* della pittura parigina alla fine degli anni Venti, cioè il contesto artistico con cui il pittore di Blois dovette confrontarsi al ritorno dall'Italia e da cui, come si vedrà, non poteva comunque prescindere.

Approdando a Parigi Mosnier incontrava un mondo più ostico di quanto forse si sarebbe aspettato. La capitale viveva d'altronde un momento d'intenso fervore artistico in cui stavano emergendo personalità che sarebbero divenute dei veri e propri astri della pittura d'oltralpe. Tra di essi Jean Mosnier avrà pure tentato di farsi spazio, di mettersi in luce, ma dovette ben presto fare i conti con i propri limiti, con le proprie capacità indubbiamente di minor caratura e reattività. Così, nonostante egli venga definito in una carta del 1628 *Peintre de la reine mère*<sup>102</sup>, l'opzione del ritorno nella provincia natale sarà apparsa senz'altro come la più conveniente: più che di una "fuga" da Parigi dovette però trattarsi di una scelta ben ponderata, di cui Mosnier doveva aver valutato i vantaggi. Questi risiedevano, come pure le fonti adombrano, nella sicurezza costituita dal contesto di una bottega familiare già avviata e ben inserita nel mercato locale, un mercato che tra l'altro si offriva in quel momento ricco di possibilità: nuovi castelli sorgevano e vecchi manieri venivano rinnovati, nuovi ordini religiosi s'installavano nelle città maggiori (nel 1627, ad esempio, i Gesuiti arrivavano a Blois<sup>103</sup>), si fondavano chiese, altre venivano adeguate al gusto moderno. In questo contesto poi un ruolo certamente importante era svolto anche dalle famiglie patrizie, che nella maggior parte dei casi erano legate tra loro da rapporti di parentela e controllavano sia le cariche politiche che quelle ecclesiastiche, creando una rete di potere assai serrata, in cui anche le committenze artistiche si riecheggiavano l'una con l'altra e all'interno della quale diveniva semplice muoversi, una volta impostisi alla ribalta, operando da un feudo all'altro. Non è un caso, solo per proporre un rapido esempio, che Mosnier abbia lavorato a Cheverny, Chartres, Bourgueil e Valençay, tutti cantieri delle famiglie "cugine" Hurault e Destampes-Valençay. Una buona serie di ragioni – lo si comprende bene – doveva far apparire la "provinciale" Blois e la Loira come un luogo assai più promettente della caotica e affollata Parigi, dove le carriere artistiche si giocavano giorno per giorno a colpi di capolavori.

È dunque in un contesto ben preciso che trascorsero i successivi trent'anni della carriera di Mosnier. Un'attività di cui purtroppo non ci restano oggi che frammenti, giunti attraverso il travaglio dei secoli, scampati a distruzioni, vendite, spostamenti, reimpieghi: e anche in questo caso è davvero molto il lavoro che resta da fare, un vero e proprio percorso

---

<sup>102</sup> Così si definisce Mosnier in occasione del battesimo, a Blois, del figlio di Nicolas Lemaindre, "*horologer valet de chambre*" di Maria de' Medici. Cfr. Lébedel-Carbonnel 2010, pp. 57-58, n. 2.

<sup>103</sup> Mignot 1986, pp. 142-152.

su tracce documentarie e stilistiche che permetta di ricostruire, o perlomeno di abbozzare, una produzione artistica che – seppure con innegabili limiti e sempre rimanendo all’ombra dei grandi maestri – dovette essere dopotutto di un qualche spessore e soprattutto molto abbondante.

Cuore del catalogo di Jean Mosnier rimane certamente il castello di Cheverny, dove egli avrebbe eseguito “*la pluspart*” delle decorazioni<sup>104</sup>. La critica non ha di fatto mai messo in dubbio l’attribuzione a Mosnier della quasi totalità del *décor* di questo castello. Ha semmai espresso riserva sulla coerenza del ciclo del *Don Quijote* rispetto agli altri dipinti. La questione era in effetti legittima poiché, non tenendo conto delle sue vicende storiche, lo si valutava nel suo insieme, senza espungere i dipinti ottocenteschi. L’isolamento dei dipinti originali [18 a 27] ci permette oggi un ragionamento più circostanziato, e anzi ci autorizza in verità a ribaltare il problema: di fatto, perduto il ciclo dell’*Astrée*, gli unici quadri esplicitamente attribuiti dalle fonti sono proprio quelli del Don Chisciotte! Sarà dunque a partire da essi che si dovrà valutare l’opera di Mosnier a Cheverny. In effetti i pannelli chisciotteschi sono perfettamente coerenti con gli altri cicli, in particolare con quelli della *Chambre du Roi*: si raffronti, a puro titolo di esempio, la scena dell’*Arrivo di Chisciotte alla Locanda* [28] con il *Perseo pietrifica Fineo e i suoi alleati* [29]. I due dipinti non potrebbero, in realtà, essere più diversi: una grande tela da caminetto da una parte, un piccolo pannello di *lambris* dall’altra, da un lato un tema mitologico, giocato su toni epici, dall’altro un soggetto romanzesco e comico, disegnato velocemente, con modi quasi bozzettistici. Pure, a ben vedere, le soluzioni tecniche, i particolari iconografici, sono i medesimi: la maniera di trattare le carni, la consistenza delle vesti, il loro tipico concludersi in maniche rigirate sugli avambracci; finanche i volti: si guardi quello di Chisciotte, che emerge appena dalla celata, e quello di Fineo coperto dal braccio levato in alto per proteggersi dallo sguardo letale della Medusa, e si vedrà che la medesima mano ha creato entrambi.

Ancora nella *Chambre du Roi* il *lambris* dedicato alle *Etiopiche* di Eliodoro offre perfetti punti di contatto [42-43]. Qui inoltre è anche evidente l’intervento della bottega, che produce immagini assai più scadenti, esattamente come riscontriamo pure nel caso dei dipinti chisciotteschi: tra di essi almeno quattro presentano una fattura clamorosamente più debole e incerta rispetto agli altri. Se è evidente che non tutte le decorazioni di Cheverny vennero realizzate da Jean Mosnier, deve essere altrettanto chiaro che anche nelle opere a lui riconducibili vi è un ampio ricorso a un lavoro di *équipe*, in cui diverse mani

---

<sup>104</sup> Félibien 1886-1688, p. 63-65.



intervennero a eseguire parte di ciò che il maestro andava progettando e, probabilmente, abbozzando. Ciò è particolarmente evidente nel ciclo di cinque pannelli che decora il caminetto della *Salle des Gardes*, dedicato al mito di Venere e Adone [44 a 49], sul quale torneremo più avanti. Qui hanno lavorato almeno due pittori, se non tre, e solo la tela principale può essere assegnata a Mosnier.

Un altro quadro al quale dovremo concedere uno spazio specifico è l'*Allegoria* del Musée du Château, a Blois. Proveniente dal Castello di Cheverny, quest'opera dal soggetto sibillino che non ha trovato finora una lettura univoca, doveva essere un tempo anch'essa ospitata sulla cappa di un caminetto. Sarà allora per noi tema di principale interesse, sebbene non sia l'unico caso in cui le questioni e gli interrogativi proposti dai quadri di Mosnier appaiono di gran lunga più numerosi delle certezze che offrono.

Tuttavia i dipinti di Cheverny costituiscono una solida base da cui partire per ampliare il *corpus* dell'artista. Guardando alla città di Blois, innanzitutto, dove troviamo *L'Adorazione dei Magi*, nella chiesa di San-Nicolas, recentemente restaurata e oggetto di pubblicazione<sup>105</sup> dopo la prima segnalazione ad opera M.-P. Durand,<sup>106</sup> che vi ravvisava la firma "j monieV". La pulitura del dipinto ha sollevato qualche dubbio sull'iscrizione, che purtroppo è nonostante tutto assai poco leggibile. Il dipinto è tuttavia stilisticamente coerente con il corpus del maestro blesio, e anzi va considerato per il momento l'opera sacra di maggior impegno e qualità tra quelle conosciute. Non restano invece tracce di una *Natività* citata da Bernier nella chiesa non più esistente di Saint Honoré, sempre a Blois<sup>107</sup>.

Un'altra opera indicata dalla Durand è l'*Ex-Voto* commissionato dagli *Echevins* della città nel 1632, in ringraziamento dello scampato pericolo dell'epidemia di peste del 1631. Questa grande tela centinata si trova ancora nella cappella dell'antica chiesa di Saint-Saturnin a cui era destinata. Raffigura alcuni notabili e un frate in ardente preghiera ai piedi della Vergine Maria col Bambino e un coro di angeli, sullo sfondo il profilo della città. Grazie all'esatta datazione, l'*Ex-Voto degli Echevins* costituirebbe un'acquisizione importante nel catalogo di Jean Mosnier, tuttavia qualche dubbio sulla sua reale autografia rimane legittimo, anche per lo stato di conservazione del dipinto, tutt'altro che ottimale<sup>108</sup>. Installata appena sotto la volta, assai in alto, in condizioni di visibilità non felicissime, l'opera presenta una superficie pittorica più che degradata semplicemente molto sporca, che non aiuta nel giudizio. È vero, naturalmente, che il collegio amministrativo di Blois si

---

<sup>105</sup> Hélène Lébedel, *Conservatrice* del Musée du Château, Blois, comunicazione orale.

<sup>106</sup> Durand 1980.

<sup>107</sup> Bernier 1682, pp. 569-571.

<sup>108</sup> Lébedel-Carbonnel, che segnala il documento di commissione del dipinto, ma che avanza forti dubbi sull'attribuzione, legandolo piuttosto all'*atelier*.

sarebbe rivolto a quello che doveva essere allora l'artista di primo piano, inoltre i panneggi, la resa a tratti incerta di alcuni elementi anatomici, i volti in particolare degli angeli alle due estremità, fanno pensare al nostro pittore; meno convincente appare tuttavia proprio il gruppo della Vergine col Bambino. L'attribuzione a Mosnier sarebbe vieppiù interessante visto che nel quadro sono inseriti ben sette ritratti, che costituirebbero al momento l'unica traccia di quest'altro versante della sua attività, attestato dalle fonti ma non dalle opere. Il *Ritratto di Jean Marin*, nei depositi del museo di Blois, anch'esso portato alla luce dalla Durand, deve ora essere espunto dal catalogo: pur riportando il nome del pittore in una grafia certamente antica, infatti, è stato rilevato come l'iscrizione sia comunque posteriore all'esecuzione del dipinto<sup>109</sup>, che d'altronde anche da un punto di vista stilistico non sembra aderente alla maniera di Mosnier. I medesimi dubbi suscita anche l'*Incoronazione della Vergine*, pala d'altare dell'Abbaziale Notre-Dame di Pontlevoy, commenda che fu a lungo tra fine Cinquecento e primo Seicento appannaggio della famiglia Hurault, per essere poi affidata nel 1629 a Pierre de Berulle: è probabile però che il dipinto oggi visibile non sia l'originale<sup>110</sup>.

Non lontano da Cheverny invece, una disamina attenta e rinnovata meriterebbe il *décor* del castello di Beauregard. L'edificio è celebre per il *Cabinet des Grelots* – opera cinquecentesca di Scibec da Carpi, direttamente legata alle contemporanee realizzazioni bellifontane – e per la splendida *Galerie des Illustres*, ricca di ben 327 ritratti, suddivisi in senso cronologico, dal regno di Filippo VI fino a quello di Luigi XIII<sup>111</sup>. Quest'ultima era stata iniziata intorno al 1627 per volontà di Paul Ardier, alto esponente della *Robe*, già *Trésorier de l'Épargne*, ritiratosi à Beauregard dopo aver servito sotto Enrico III, Enrico IV e durante i primi anni del regno di Luigi XIII. I ritratti per la galleria vennero commissionati a un *atelier* parigino, ma la letteratura sul castello attribuisce a Jean Mosnier sia il soffitto “à poutres et solives” che il *lambris* con emblemi e allegorie delle arti. La questione non è però del tutto limpida perché al medesimo *lambris* e alle *devises* dei sovrani ivi contenute allude anche un *marché* datato 1676 e contratto tra un erede di Paul, Gaspard de Fieubert, e un altro “Monier” che non può essere Jean, ma uno dei suoi figli<sup>112</sup>. In realtà, è evidente che la *boiserie* attuale è frutto di un pesante rimaneggiamento: nel XIX secolo alla galleria, un tempo con finestre su entrambi i lati maggiori, ne venne

---

<sup>109</sup> Hélène Lébedel, in *Peintures du Grand-Siècle* 2008, p. 163, cat. 78..

<sup>110</sup> Lébedel-carbonnel 2010.

<sup>111</sup> Su Beauregard si veda, per il periodo cinquecentesco, Bentley-Cranch 1987, pp. 69-81. Sulla fase seicentesca invece Demézil 1979; Idem, 1980. In particolare sulle decorazioni Labie 1986, pp. 153-162; e da ultimo Chablat-Beylot 2003, pp. 105-125. Sul suo restauro: Aurat-Bellagamba 1989, pp. 34-39.

<sup>112</sup> C. Labie 1986, pp. 153-162.

affiancata un'altra lungo la parete meridionale, mentre sul versante opposto spariva l'ala contenente la cappella, e anche la porta assiale sul lato minore orientale cambiava di posizione. In quest'occasione la decorazione della galleria dovette certamente essere manomessa. In effetti all'interno del *lambris* compaiono anche cinque pannelli con *Storie di Cristo* che non sembrano avere rapporto alcuno con l'originario *décor*, tanto più che ben due di essi sono stati tagliati a metà per poter essere adattati ai battenti delle porte. Dunque se il soffitto è perfettamente accostabile a quelli di Cheverny, per quanto riguarda i dipinti inseriti nella *boiserie* sarà necessario invece un esame attento, sebbene proprio alla mano di Jean Mosnier possano essere avvicinati gli undici pannelli con *Allegorie delle arti*, ispirati a quelli del vicino *Cabinet des Grelots*.

André Félibien ci informa che, lasciata Parigi, Jean Mosnier lavorò a Chartres per conto di Léonor Destampes-Valençay, vescovo di quella città. Il prelado, che nel 1620 era succeduto a suo cugino Philippe III Hurault, fratello minore del conte di Cheverny, operò una ristrutturazione del palazzo episcopale e avrebbe commissionato parte della decorazione al pittore di Blois, mentre altri dipinti venivano realizzati da Claude Vignon e Jean Senelle<sup>113</sup>. Mosnier vi avrebbe realizzato il soffitto della biblioteca con la rappresentazione dei *Primi quattro Concili della Chiesa*, mentre sul *lambris* di una delle sale raffigurava un ciclo dedicato alle *Etiopiche* di Eliodoro<sup>114</sup>; Félibien ricorda poi altre opere, non specificandone però il soggetto, mentre Jean Bernier cita sia un' *Adorazione dei pastori* nella chiesa di Saint Pierre sia una *Sacra Famiglia* nella chiesa di Saint-Martin du Val, oggi chiamata Saint-Brice<sup>115</sup>, entrambe giunte fino a noi. L' *Adorazione dei pastori* [52] è particolarmente utile per sottolineare certe caratteristiche dello stile di Mosnier. L'opera ha subito un recente restauro, ma appare anche inspiegabilmente deturpata da una recente, scioccante integrazione nella parte superiore, dove tre angioletti con corone di fiori volteggiano nella luce divina all'interno di una centinatura purpurea. Il dipinto nelle sue condizioni originarie è fortunatamente documentato da una vecchia foto presso il *Service de Documentation* del Louvre. Vi troviamo l'impiego di toni giallo carico, verde appena venato da cangiantismi e un turchese spento e cinerino che affiorano anche a Cheverny. Lo stesso si dica per volti e fisionomie, per certi tratti somatici come i visi femminili rotondeggianti, rilassati, spesso pesanti; lo scavo profondo dell'arco sopraccigliare del san Giuseppe torna nell'Acrisio [41] o nel Fineo [29] della *Chambre du Roi*, così come

---

<sup>113</sup> Lébedel-Carbonnel 2010, p. 59, che cita Charles Challines (1596-1678), *Recherches sur Chartres*, Chartres 2006 (1a ed. Chartres 1918), pp. 341-346.

<sup>114</sup> Félibien 1686-1688, 263-264.

<sup>115</sup> Bernier 1682, pp. 569-571.

l'espressione sospesa o piuttosto irrisolta di alcuni personaggi. Questa tela costituisce inoltre per noi un perfetto *trait-d'union* con un'altra testimonianza dell'operato di Jean Mosnier a Chartres, rimasta a lungo sconosciuta e solo recentemente portata all'attenzione degli studiosi<sup>116</sup>.

Il palazzo episcopale della città, sorto giusto accanto alla grande cattedrale, ospita oggi il Musée des Beaux-Arts e venne interessato da profondi rimaneggiamenti già nel XVIII secolo: pressoché nulla rimane di quello rinnovato da Léonor d'Estampes-Valençay. Nessuna traccia sembra essere giunta fino a noi dei dipinti con i *primi Concili*, né tantomeno del ciclo tratto da Eliodoro, che avremmo volentieri confrontato con quello di Cheverny. Tuttavia intorno al 1936, durante i lavori per la realizzazione della sede museale, venne alla luce una serie di dipinti a tema veterotestamentario, fino ad allora celata dietro delle *boiseries* e in condizioni molto degradate<sup>117</sup>. Recentemente quattro di essi sono stati restaurati ed esposti nel museo [53-54-55] mentre uno rimane nei depositi. Un sesto quadro, da legare senz'altro agli altri cinque, si trova invece da data sconosciuta nel transetto sinistro del duomo. Sebbene di formato differente, perché sottoposte a ridimensionamenti intervenuti in epoca imprecisata, le sei tele formano inequivocabilmente un ciclo – probabilmente incompleto – tratto dal libro della *Genesi*, raffigurando la *Conclusione dell'Alleanza tra Dio e Abramo* (Gn 15), *Agar nel deserto richiamata presso Abramo* (Gn 16), *l'Incontro con i tre angeli alla quercia di Mamre* (Gn 18), la *Circoncisione di Isacco* (Gn 21,4)<sup>118</sup>, *Agar e Ismaele salvati dall'angelo* (Gn 21, 9-21) e infine il *Sacrificio di Isacco* (Gn 22)<sup>119</sup>.

I cinque dipinti del museo erano fin qui attribuiti a un *pittore anonimo del secondo quarto del XVII secolo* e sia E. Lemée sia M.-P. Durand, che lavorarono contemporaneamente su di essi e su Mosnier nel 1980, erano d'accordo nell'escludere la paternità del pittore blesio. Tuttavia il restauro ne ha messo in luce una *facies* differente, rivelandone i colori più squillanti, pervasi da lievi cangiantismi, rendendo più leggibili le fisionomie dei personaggi. E sembra davvero innegabile ora la possibilità di avvicinare

---

<sup>116</sup> I dipinti sono stati infine pubblicati e attribuiti a Mosnier da Lébedel-Carbonnel 2010, pp. 59-61, che ringrazio una volta di più per le stimolanti discussioni attorno a questo ciclo così interessante.

<sup>117</sup> Lemée 1980, pp. 35-40. L'autore di questa tesi inedita, fondamentale data l'inesistenza a tutt'oggi di un catalogo ragionato dei dipinti del museo, rileva che i registri d'inventario del 1936 citano solo due dei cinque dipinti, mentre gli altri tre non risultano inventariati se non nel 1943; date le simili condizioni di conservazione e la caoticità dei vecchi registri è tuttavia logico estendere le informazioni relative ai primi due anche alle altre tele.

<sup>118</sup> Chartres, Musée des Beaux-Arts, Réserve. Ringrazio inoltre vivamente Hélène Lébedel, del Museo di Blois, per avermi gentilmente fornito la foto e per l'utile scambio di opinioni sull'argomento.

<sup>119</sup> Chartres, cattedrale, transetto sinistro, parete di fondo. Il dipinto, di medie dimensioni, è collocato molto in alto, poco visibile e difficilmente valutabile a occhio nudo, date anche le particolari condizioni di illuminazione.

questo ciclo all'opera di Mosnier. L'Abramo dell'*Alleanza* [53] e dell'*Incontro a Mamre* [54] è parente stretto del san Giuseppe dell'*Adorazione dei Pastori* in Saint-Pierre [52], e veste gli stessi abiti che accostano giallo carico a turchese cinerino. Analogo il trattamento dei panneggi, il loro ricadere sugli avambracci nudi o sulle gambe, lo scorcio della testa di tre quarti della pastorella nell'*Adorazione*, dell'aiutante di Abramo nella *Circoncisione di Isacco*, e di una delle due Graie nel soffitto della *Chambre du Roi* [40], lo stesso si dica per il personaggio alle spalle di san Giuseppe nell'*Adorazione* e dell'altra aiutante di Abramo, ancora una volta assimilabili ad altri volti di Cheverny. Lo ritroviamo inoltre, insieme alle altre caratteristiche fin qui evidenziate, anche in un altro dipinto giustamente attribuito a Mosnier, un *Sacrificio di Ifigenia* passato nel 2004 sul mercato antiquario e acquistato da un collezionista della Normandia [51]: qui, come anticipavamo poco fa, ricordi dell'apprendistato fiorentino si fondono con modi che ritroviamo a Cheverny, ad esempio nella *Morte di Adone* della *Salle des Gardes* [45], dove la figura ignuda di Venere offre la stessa irrisolutezza dell'Ifigenia accolta in cielo da Artemide; i volti dei vegliardi rugosi, dagli occhi sottili e incavati, segnati da tratti vermigli e forti chiazze di luce, riecheggiano quelli di Acrisio e Atlante, o di Abramo e San Giuseppe.

Le sei nuove tele di Chartres si offrono poi come un buon legame tra la decorazione di Cheverny e quell'unico dipinto della *Salle du Livre d'Or* cui si faceva accenno poco più sopra [50]. Nella scena di *Agar e Ismaele salvati dall'angelo* [55] quest'ultimo, raffigurato in scorcio violento, che non può non ricordare noti esempi romani, ripropone in controparte il medesimo volto squadrato della figura centrale, mentre Agar porta identiche ampie maniche avvolte all'altezza del gomito. La Virtù, invece, anch'essa in ardito sottinsù, riappare ancora in controparte in uno dei tre angeli che visitano Abramo a Mamre. Viceversa i due compagni di quest'ultimo ben si accostano a certi personaggi di Cheverny, per esempio – con tutta evidenza – nella Minerva che sul caminetto della *Chambre du Roi*, si volge verso Perseo con la medesima torsione del collo e un identico passo della gamba anteriore.

Nessun elemento, ovviamente, lega con certezza queste opere all'attività svolta da Mosnier per Léonor d'Estampes-Valençay. Resta suggestiva, tuttavia, la felice rispondenza tra il racconto dei biograf e la fortunosa sopravvivenza del ciclo. Comunque sia, è logico ipotizzare che i quadri – assieme ad altri – fossero parte di un *décor*, e ne esce rafforzata quindi la possibilità di accostarli a quei lavori svolti a Chartres, dove d'altronde Félibien cita esplicitamente, oltre la serie dei *Concili* e delle *Etiopiche*, anche «*le Tableau de la Chapelle & plusieurs autres ques vous pouvez avoir veûs dans les appartements de cette*

*maison*», concludendo poi che «*Outres tous ces ouvrages, il en fit encore pour M. D'Estampes plusieurs autres dans son Abbaye de Bourgueil*»<sup>120</sup>, lasciando intravedere quindi un lungo rapporto di committenza da parte di Léonor d'Estampes nei confronti di Jean Mosnier, dislocabile probabilmente lungo tutto il quindicennio tra il soggiorno parigino del pittore (1627?) e il passaggio del prelado alla cattedra episcopale di Reims (1641).

Il quadro che emerge dal confronto tra fonti biografiche e opere superstiti è dunque ampio e articolato. Si disegna il profilo di una produzione abbondante, dipanata su ben trent'anni, di cui ciò che emerge oggi non è che una parte, decisamente importante ma certo non cospicua. I percorsi e i luoghi ancora da sondare rimangono numerosi: Bourgueil, Valençay, castelli e chiese della regione tra Chartres, Blois e Tours possono senza dubbio rivelare ancora diverse testimonianze. Il maestro blesio pone inoltre pervicaci nodi critici, consegnandoci prove dalla qualità discontinua, accostando a volte grande originalità tematica e iconografica a una tecnica poco convincente: egli stesso d'altronde si presenta come personaggio in qualche modo anche "enigmatico". Artista certamente non dotatissimo, fu del tutto incapace di reggere il confronto con i grandi maestri del momento, Vouet e Champaigne *in primis*, ma appare affaticato anche nei confronti di personaggi come Laurent de La Hire, François Perrier e altri di quella generazione. "Ritiratosi" a Blois, nondimeno è aggiornato sulle novità parigine, di cui le sue opere recano tracce evidenti. Il soffitto della *Chambre du Roi* denuncia la conoscenza dei (pochi) lavori francesi di Gentileschi: nella maggior parte dei dipinti i personaggi agiscono su di un proscenio che cita esplicitamente quello su cui pure si mostra la *Felicità Pubblica* del Luxembourg, di cui si recuperano i tratti fisionomici e quell'accostamento di giallo carico e turchese che così spesso ritorna presso Mosnier. Lo splendido verde cangiante della *Diana Cacciatrice* rimarrà negli occhi del nostro pittore, che più volte fa segno di tentativi – non sempre riusciti – in quella direzione: per esempio nelle due *Graie* di Cheverny, ma anche nell'Agar di Chartres<sup>121</sup>. I Tre angeli visitatori di Abramo sembrano citare invece *L'Allegoria della Virtù* di Simon Vouet, ora al Louvre, databile verso il 1634.

---

<sup>120</sup> Félibien 1666-1668, pp. 263-264.

<sup>121</sup> Releghiamo colpevolmente in una nota quello che fu di fatto il fulcro della discussione intorno a Jean Mosnier sviluppata da Charles Sterling, che nella riscoperta dei lavori francesi del Gentileschi si imbatté anche nel problema dei rapporti tra i due pittori, visti gli evidenti riferimenti iconografici e stilistici del Mosnier al maestro italiano e vista la tradizione storiografica antica (Bernier) secondo cui Gentileschi avrebbe additato il giovane a Maria de' Medici come proprio continuatore. Sterling (*Une nouvelle œuvre...* cit., p. 219) pur accettando l'idea di una prossimità del pittore blesio al Gentileschi, che forse conosceva già dagli anni romani, e a cui certamente guardò come modello, tende tuttavia a respingere questa eventualità.

L'immagine che se ne trae è quella di un emulo affannato ma al tempo stesso scaltrito nell'impiego di cifre stilistiche d'avanguardia capaci di "correggere" certi limiti caratteriali, permettendogli di gestire al meglio dei dipinti che, non lo si dimentichi, erano pensati e sviluppati come parti di un *décor*, parti cioè di una sinfonia di luci e colori ricamata sugli ori delle *boiseries*, retta dal contrappunto dei quadri minori, delle grottesche, delle *chiffres* e degli emblemi araldici. Un insieme di elementi dove il dato pittorico tendeva a diluirsi, a stemperarsi in un'armonia superiore, dove più che l'alta qualità di ogni singolo episodio contava semmai la chiarezza del soggetto rappresentato e soprattutto l'eloquenza dell'insieme. In un contesto come questo, si comprende bene come anche un pittore "*French and provincial*", autore di figure di "*innocent grace and a heavy, peasant massiveness*" – come lo definiva Sterling<sup>122</sup> – potesse trovare spazio e realizzare opere anche di notevole impegno.

Ciò che semmai lascia più stupiti è la vastità dei soggetti affrontati da Mosnier e, in alcuni casi, la loro originalità. È stato rilevato come, raffigurando le *Etiopiche* a Cheverny, il nostro pittore non abbia seguito pedissequamente il grande modello proposto da Dubois a Fontainebleau, né la produzione grafica di quegli anni, rileggendoli al contrario in una propria, personale illustrazione del romanzo<sup>123</sup>. Lo stesso accade – lo vedremo a breve – a proposito del ciclo del *Don Quijote*, addirittura privo di una tradizione illustrativa, e nel caso della breve serie di *Venere e Adone*, dove egli si trovò ad affrontare una fonte letteraria del tutto originale, una *fable* tratta da *Les Amours des Déesses* di Jean Puget de la Serre, pubblicata solamente pochissimi anni prima della realizzazione dei dipinti. Pur tenendo conto del ruolo di committenze colte e attentissime alla decorazione delle proprie dimore, resta l'impressione di un pittore perfettamente in grado di far fronte a un non trascurabile lavoro di studio, ideazione e messa in opera di immagini nuove e inedite. Un pittore che avesse pratica della lettura e della traduzione della pagina scritta in immagine dipinta, attraverso una conoscenza diretta e non banale delle opere che illustrava. Eppure, è tutt'altro il ritratto che di lui traiamo dall'inventario *post-mortem*, redatto nel 1656<sup>124</sup>. Nel suo *atelier* di Blois, adiacente all'abitazione e dall'aspetto decisamente essenziale, se non addirittura "povero", tra molti quadri rimasti incompiuti o invenduti, con grande stupore, non troviamo alcuna traccia di libri, di nessun genere, neanche gli immancabili libri di preghiera. È davvero l'immagine di un piccolo pittore provinciale quella che sembra prevalere nell'arida redazione notarile, ed essa sembra disposta ad accordarsi solo con

---

<sup>122</sup> Sterling 1958, p. 119.

<sup>123</sup> Sarant 2000, pp. 25-37.

<sup>124</sup> Il prezioso documento è pubblicato in Danne 1982, pp. 7-28.

difficoltà ai dati che ricaviamo dalle opere. Tuttavia, resta vero che i tre decenni di vita e attività di Jean Mosnier a Blois ci rimangono in definitiva decisamente poco noti. Sappiamo poco della biografia del pittore, se eccettuiamo i suoi due matrimoni, il numero e il nome dei figli anch'essi pittori, tra cui Pierre, che ebbe un qualche successo nella Parigi della seconda metà del secolo, entrando anche all'*Académie Française*<sup>125</sup>.

L'impressione che si va formando ai nostri occhi è davvero quella di una parabola, partita fortunosamente dall'incontro con una regina in esilio e alimentatasi con lo stupore, lo studio e le mille aspettative che un soggiorno italiano poteva generare in un giovane pittore del Seicento. Lo scontro frustrante con il complesso panorama artistico parigino deluse forse le aspirazioni di Jean Mosnier, ma egli fu abbastanza saggio e – a suo modo – coraggioso da reagire e da trovare nella sua terra natale il proprio terreno propizio, un ambiente in cui vivere e operare, su di una ribalta certo meno luminosa, ma senza rinunciare alla propria vocazione artistica. In seguito, con il passare degli anni, con il mutare dei tempi e delle richieste del pubblico, qualcosa si ruppe o molte occasioni vennero meno e – probabilmente nel corso degli anni quaranta, quando anche le committenze sembrano farsi più rare nella regione – il percorso del pittore subì rallentamenti e sfortune, fino a consegnarci il grigio spaccato dell'inventario *post-mortem*. I libri, che Mosnier aveva illustrato in tante occasioni, che certamente doveva conoscere e anche possedere, avevano forse già da tempo preso altre strade, donati, dispersi o forse venduti: non ne resta per noi che l'interposta immagine, attraverso i colori dei suoi dipinti.

---

<sup>125</sup> Jean Mosnier aveva sposato il 27 gennaio 1630 Meguerite, figlia del mercante Thomas Perrier. Rimasto vedovo, sposerà in seconde nozze la sedicenne Louise Lemaire, che gli darà dieci figli. Tre di essi (Jean IV, Pierre e Jacques) saranno pittori, un quarto (Michel) diverrà scultore, mentre una figlia sposerà Jean-Baptiste Monnoyer, pittore di fiori. I documenti inoltre mostrano Mosnier ben inserito nel *milieu* artistico blesio: abita in Rue du Puy du Quartier, zona di residenza di altri artisti-artigiani, e vanta legami di parentela con orologiai – la produzione di orologi era allora un'attività rinomata della città – e incisori.



**Dal *Don Quijote* al *Don Quichotte*:  
tempi e modi del ciclo cervantino di Cheverny**

**1. Dal ciclo attuale a quello seicentesco**

Sono trentaquattro i dipinti del ciclo del *Don Quijote* oggi sulle pareti della *Galerie* e della *Salle à Manger* del castello di Cheverny [16-17]. A chi si prendesse la briga di osservarli da vicino apparirebbero come piccoli pannelli in legno, dalle figure smilze e colorate, intente a mimare le avventure più note del celebre *hidalgo* e dei suoi compagni. Quel che generalmente stupisce gli osservatori più attenti, soprattutto quelli che hanno familiarità con il romanzo di Cervantes, è la disposizione assolutamente casuale degli episodi, che non seguono lo svolgersi della narrazione, dipanandosi alla rinfusa al punto addirittura da mostrare subito, a sinistra di chi entra nella *Galerie*, la scena della *Morte di Chisciotte*. Conosciamo ora le ragioni di questo insolito allestimento, che sembrerebbe contraddire tutta la tradizione della pittura narrativa occidentale, al contrario sempre attenta – seppure per vie spesso complesse e di non facile intendimento – a una collocazione coerente ed eloquente delle immagini.

Come abbiamo appena avuto modo di constatare, quello odierno non è che l'ultimo di una serie di riallestimenti, che ci consegna un ciclo sostanzialmente “altro” e autonomo, risultato dell'integrazione di alcuni dipinti seicenteschi con quelli realizzati *ad hoc* quando – negli anni Sessanta del XIX secolo – vennero ristrutturare le due sale: ciò che vediamo oggi è dunque lontano dalla serie ideata da Jean Mosnier per Henri Hurault nel Seicento. Di quell'antica decorazione rimane ovviamente qualcosa, che va al di là del semplice numero di quadri superstiti, è piuttosto una sorta di anima interiore, un nocciolo originario che persiste nonostante la nuova maschera che lo ricopre, e che ineffabilmente continua a

chiamare i cultori di Cervantes e del suo eroe, invitandoli a interrogarsi sul significato che quel romanzo ebbe per coloro che lo vollero raffigurato nella propria dimora, poco tempo dopo la sua pubblicazione, ormai quasi quattro secoli fa.

Il ciclo del *Quijote* ha, beninteso, anche un non sottovalutabile valore per quella che è la sua *facies* attuale, tarda ripresa accuratamente condotta – dal punto di vista delle teorie del restauro stilistico – di un *décor* del XVII secolo, sentito come parte dell'identità di una dimora che doveva essere stata tra le più sontuose di quel periodo e che si voleva riportare, con ampio arbitrio certamente, allo splendore del passato. Possiamo senz'altro accostare questa operazione a quei curiosi dipinti che, proprio a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, riprendevano temi, immagini e atmosfere tipici dell'*Ancien Régime*, dapprima preferendo frivolistimi toni rococò – come quelli raffigurati da Mariano Fortuny y Madrazo – ma attingendo poi anche a quel *XVII<sup>e</sup> siècle* che aveva rappresentato l'alba della grande nazione francese, rinnovatasi e fortificatasi attraverso i regni di Enrico IV e Luigi XIII, impostasi infine con la *solare* e assoluta monarchia di Luigi XIV.

È dunque nella prospettiva di uno sguardo diacronico che vale la pena di affrontare il ciclo del *Quijote*, opera complessa, dai molti padri e dalle molte vite, ciascuna con la sua parte di materiale da offrire alla ricostruzione storica. Sarà bene partire proprio accennando alle sue condizioni attuali, per risalire certamente poi a quei dipinti più antichi che recano testimonianza dell'opera di Jean Mosnier e che ci introdurranno all'incontro con un edificio decisamente singolare, questo castello di Cheverny di cui, come per un arazzo, andiamo man mano recuperando i fili sparsi e interrotti, nel tentativo di riaccostarli e ricostituire l'immagine che mostravano. Incominciamo allora da questi trentaquattro pannelli, che da decenni suscitano l'interesse e lo stupore della critica cervantina. Poiché non costituiscono un insieme unitario sarà bene iniziare proprio distinguendo i dipinti in base all'epoca di realizzazione e alle caratteristiche iconografiche.

## **2. Pagine e pareti**

È necessario innanzitutto distinguere i dipinti seicenteschi da quelli più tardi. Il pittore che realizzò le integrazioni operò volutamente nel senso di un accostamento stilistico agli originali, tuttavia i suoi quadri sono facilmente riconoscibili perché condotti con un fare più approssimativo e più secco, poco incline alle raffinatezze espressive, parco nel dosaggio dei colori, nei chiaroscuri e nelle lueggiature. Possiamo però contare anche su un fattore di tipo iconografico, in quanto tutti i pannelli ottocenteschi derivano da due fonti editoriali ben precise. Quattro di essi riprendono delle stampe pubblicate ne *Les*

*Principales aventures de l'admirable Don Quichotte, représentées en figures par Coypel, Picart le Romain, et autres abiles maîtres* (La Haie 1746), una delle edizioni più celebri del XVIII secolo, illustrata da incisioni derivate da opere di diversi pittori e, in particolare, da una serie di modelli per arazzi che Charles Coypel aveva realizzato per le manifatture Gobelins<sup>126</sup>. Questo volume comprendeva anche il proseguimento delle avventure di Chisciotte e Sancio scritto da François Filleau de Saint-Martin e pubblicato dopo la morte dell'autore assieme alla sua traduzione del romanzo, che resterà in voga per tutto il Settecento. In effetti uno dei quattro dipinti di Cheverny rappresenta proprio la *Nomina di Sancio a cavaliere* [32-33], un episodio inventato dallo scrittore francese e assolutamente estraneo al racconto cervantino<sup>127</sup>. Si tratta fra l'altro di un dipinto di miglior qualità rispetto agli altri tre, che induce a ipotizzare anche per la serie ottocentesca un lavoro a più mani. Come gli altri però rivela anche il drastico processo di semplificazione a cui le incisioni settecentesche vennero sottoposte per poter essere adattate alle dimensioni e al tono del ciclo di Cheverny, assai diverso dall'atmosfera rococò dei modelli. I restanti tre pannelli – *Il teatro di Mastro Pedro* [30-31], *La caccia al cinghiale*, *Chisciotte incatenato alla finestra da Maritorne e dalla figlia dell'oste* – derivano tutti dalle invenzioni di Charles Coypel, il cui nome – davvero singolarmente – venne evocato fin dalla prima pubblicazione del ciclo. Nel 1850 Anatôle de Montaiglon, parlando dei quindici dipinti chisciotteschi rimasti nel castello e riellestiti in pessime condizioni di conservazione in un piccolo *cabinet*, annotava: «*Une chose m'a frappé, c'est la ressemblance de son caractère général avec celui de la grande suite si fameuse, si souvent reproduite par la gravure et la tapisserie même, et maintenant conservée au château de Compiègne, que Charles-Antoine Coypel a faite pour le duc d'Orléans et qu'on a grand tort de mépriser*»<sup>128</sup>.

Che cosa voleva intendere il critico con l'espressione «*ressemblance de son caractère général*»? Si riferiva al *tono* dei dipinti, all'atmosfera degli episodi raffigurati, o alludeva piuttosto a una vera e propria ripresa iconografica? La questione è tutt'altro che oziosa perché le immagini create da Coypel erano state utilizzate, intorno alla metà del Settecento, come modelli per decorazioni parietali: ne restano esempi a Talloires (Haute-Savoie) in una sala della Maison de Pommières, ma anche nel castello di Presbitère, a Satillieu (Ardèche), dove grandi dipinti chisciotteschi ornano le pareti al di sopra del *lambris d'appouy*. Lasciando la Francia e rivolgendoci all'Italia, nel palazzo Sanbonifacio

<sup>126</sup> Su questa edizione e sulla sua vasta e articolata fortuna si veda *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 149-177. Su Charles Coypel in generale invece: Lefrançois 2001, con l'opera completa e schede relative ai ventotto dipinti chisciotteschi.

<sup>127</sup> Lucia Megias 2006.

<sup>128</sup> Montaiglon 1850.

di Padova<sup>129</sup> e nel palazzo Biscari di Catania<sup>130</sup>, c'imbattiamo in due cicli pittorici chisciotteschi – gli unici della penisola, sembrerebbe – entrambi creati attingendo esplicitamente alla produzione del pittore francese. Montaiglon scriveva prima del rifacimento di metà ottocento e dunque le sue parole vanno attentamente soppesate. Se tra i quindici dipinti superstiti ve ne erano alcuni tratti da fonti settecentesche, ciò vuol dire che il ciclo di Jean Mosnier venne integrato in due momenti differenti, di cui il primo assai precoce<sup>131</sup>, magari intorno alla metà del Settecento, contemporaneamente ai cicli italiani.

In realtà si dovrà attribuire alla nota di Montaiglon un valore puramente generico, poiché questi pannelli derivati da fonti settecentesche sono perfettamente analoghi per altri versi ai restanti diciannove, che si rifanno invece a un modello sicuramente ottocentesco. Questi ultimi infatti riprendono puntualmente alcune delle settecento e più vignette che il pittore Tony Johannot aveva creato per una delle più celebri e diffuse edizioni del *Don Quijote* mai realizzate, pubblicata a Parigi nel 1836-1837 presso J.-J. Dubochet et C.ie<sup>132</sup>. L'opera, in due volumi, è da annoverare tra quelle che segnarono il momento d'oro dell'illustrazione xilografica. Questa tecnica, che aveva mosso i primi passi a cavallo tra XVIII e XIX secolo, si avviava ad innovare il mondo dell'editoria, permettendo di lavorare su un numero assai più ampio di illustrazioni e soprattutto di vignette: editori e artisti avevano dunque molto più spazio a disposizione per introdurre temi e soggetti nuovi, fino ad allora esclusi dal limitato *corpus* illustrativo dei romanzi<sup>133</sup>. Tony Johannot fu un autentico maestro in questo genere di prodotti e sarà protagonista della scena editoriale francese degli anni Trenta e Quaranta del secolo, per la quale tradusse in immagini molte grandi opere letterarie sia ormai “classiche” sia della più grande attualità. Le pagine di Chateaubriand, Goethe, Walter Scott, lord Byron, ma anche di Molière, Cervantes, Rousseau e finanche i versetti della Bibbia trovarono in Johannot un illustratore sempre attento, coinvolto, ed estremamente duttile<sup>134</sup>.

Il *Quijote* illustrato da Tony Johannot fu uno dei maggiori successi editoriali di quegli anni: partendo dall'esempio delle prime edizioni xilografiche inglesi, ma

---

<sup>129</sup> Longo 1992, pp. 49-64; e successivamente F. Magani 2000, pp. 9-18.

<sup>130</sup> Non sembra esistere bibliografia specifica sul ciclo chisciottesco catanese. Segnaliamo dunque in generale sul palazzo Costanzo 2005; Scifo 2005; ma anche l'assai più datato Librando 1965.

<sup>131</sup> Ad una integrazione molto antica, sebbene non meglio individuata, allude esplicitamente Lucia Megias 2006, proprio considerando il debito con le incisioni settecentesche. Egli però sembra ignorare l'altra fonte iconografica dei dipinti ottocenteschi, le xilografie di Tony Johannot, di cui andiamo ora a parlare.

<sup>132</sup> *L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche, par Miguel de Cevrantès-Saavedra, traduit et annoté par Louis Viardot, Paris, J.-J. Dubochet et C.ie, 1836-1837*

<sup>133</sup> Schmidt 1992, pp. 256-259.

<sup>134</sup> Sull'artista in generale si veda l'ormai datato Aristide 1925, mentre sulla sua illustrazione del Chisciote, decisamente più recenti Schmidt, 1998, p. 354-370, e *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 287-292.

spingendosi ben più lontano, il pittore ideò vignette che “giocavano” col testo, mescolandosi ad esso, superando la tradizionale disposizione speculare rispetto alla pagina scritta. Un così grande dispiegamento di illustrazioni gli permetteva poi di creare un vero e proprio “commento al testo” in forma di immagine: un commento “leggero” ma stimolante, che giunge fino alla vera e propria citazione storica<sup>135</sup>. Per questo le figure di Johannot sono generalmente piccole e di tono sintetico: erano appunto create per funzionare come delle brevi note al margine. In esse solo l’essenziale era raffigurato e molto invece era semplicemente alluso, sapendo che il lettore avrebbe avuto, oltre al testo cervantino, gli strumenti culturali adeguati a colmare le lacune che l’artista volutamente lasciava, per crearsi una propria immagine mentale.

Questo formidabile apparato illustrativo sarà più volte ripreso, integralmente o in parte, e regolarmente riproposto per tutto il XIX secolo, nonostante la concorrenza di veri e propri capolavori, come l’edizione Hachette corredata delle celeberrime incisioni di Gustave Doré. La fortuna dell’edizione Dubochet si estese pressoché immediatamente anche fuori dalla Francia: venne letteralmente “esportata” in Germania, in Inghilterra, nella stessa Spagna e finanche in Messico. Nel 1841 era approdata anche a Milano, pubblicata da Andrea Ubicini<sup>136</sup> in un momento letterario davvero cruciale. Nel novembre del 1840 avevano visto la luce i primi fascicoli della nuova edizione de *I promessi sposi*, illustrata da vignette di Francesco Gonin e altri artisti. Accompagnando la maturazione linguistica del proprio capolavoro anche con un’inedita veste tipografica, ispirata alla produzione xilografica d’oltralpe e giocata sul procedere concorde di testo e immagini attentamente elaborate, Alessandro Manzoni apriva così nuovi percorsi anche nel panorama editoriale italiano. L’apparizione del *Quijote* derivato dalla Dubochet presso Ubicini (ma stampato in quella stessa tipografia Guglielmini e Redaelli che imprimeva anche le avventure di Renzo e Lucia) sembrerebbe avere tutto il sapore di una vera e propria risposta all’impresa manzoniana, della quale si riconosceva la carica innovativa e a cui si ribatteva con le medesime armi, dando parola all’*hidalgo* di Johannot<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Con l’inserimento – ad esempio – del ritratto del comandante della flotta cristiana a Lepanto, Don Juan de Austria: siamo al capitolo I,39 e Johannot in realtà commette qui anche una svista storica: il Don Juan de Austria raffigurato, infatti, non somiglia affatto al figlio naturale di Carlo V che comandò la flotta cristiana a Lepanto e che morì nel 1578, bensì a un suo omonimo, vissuto due generazioni più tardi, Don Juan José de Austria (1629-1679) che fu invece viceré di Napoli nel 1648 e governatore dei Paesi Bassi spagnoli tra 1656 e 1659. Un confronto dell’illustrazione di Johannot con i ritratti dei due personaggi ben evidenzia la svista.

<sup>136</sup> M. Cervantes de Saavedra, *L’Ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia, tradotto da Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli*, presso l’editore Andrea Ubicini, Milano 1841, 2 voll.

<sup>137</sup> Le relazioni tra la *Quarantana* e la produzione editoriale parigina degli anni Trenta sono stringenti. Sulla questione si rimanda senz’altro all’apparato critico di A. Manzoni, *I promessi sposi (1840); Storia della colonna infame*, a cura di S. Nigro, (riprod. facs. dell’ed. Milano 1840, tipografia Guglielmini e Redaelli),

I diciannove dipinti di Cheverny<sup>138</sup> sono una riprova in più del tenace successo della Dubochet, che venne scelta come modello ancora un trentennio dopo la sua prima apparizione nonostante si potesse assistere proprio in quel giro di anni a un vero profluvio di edizioni chisciottesche: nel solo 1863, ad esempio, assieme alla Hachette se ne contarono altre cinque. Le vignette di Johannot inoltre si prestavano bene ad essere riprese per dei dipinti tutto sommato di dimensioni davvero modeste, dove non si sarebbe concesso quasi alcuno spazio alle notazioni ambientali o paesaggistiche, concentrando piuttosto l'attenzione sui protagonisti. I personaggi delineati dall'illustratore francese poi si riallacciavano ancora a quell'interpretazione tragicomica del romanzo cervantino che proprio in quel momento iniziava a essere definitivamente abbandonata in favore della lettura romantica che sarebbe stata poi trasmessa anche all'immaginario novecentesco: il trasferimento dalle pagine del libro alle pareti di Cheverny accanto ai quadri seicenteschi doveva quindi apparire assai naturale e immediato.

Il pittore che realizzò i dipinti si mosse evidentemente con esplicito intento emulativo, soprattutto da un punto di vista stilistico, cercando di adottare quel fare quasi bozzettistico che è proprio del Jean Mosnier "illustratore", mettendo così la critica moderna di fronte all'imbarazzante panorama di immagini a prima vista così prossime tra loro e tuttavia, per spie che si stentava a individuare, impercettibilmente differenti. Meno puntuale fu invece l'imitazione sul piano iconografico. Se egli fu inizialmente attento a certi dettagli, come per esempio le scarpine con "zeppa" delle cortigiane, che appaiono tanto nell'*Arrivo di Chisciotte alla locanda* dipinto da Mosnier quanto nel *Pasto di Chisciotte* più tardo, per altri versi preferì rimanere invece fedele al modello incisivo: è il caso del personaggio di Sancio, che nei dipinti ottocenteschi è del tutto differente rispetto a quello di Mosnier, che doveva apparire come una figura troppo flebile e incerta per poter

---

Milano 2004. Desidero ringraziare vivamente Carlo Ossola, che mi ha acutamente suggerito il nesso tra l'impresa manzoniana e l'arrivo in Italia del *Quijote* della Dubochet. Il Manzoni tra l'altro conosceva bene l'opera di Tony Johannot, di cui possedeva alcune edizioni illustrate, tra cui proprio il *Quijote*: si veda G. Pestoni 1991, pp. 65-223, e anche *L'Officina dei Promessi Sposi* 1985, pp. 129-131. Corrado Bologna mi fa notare inoltre che un legame ancora più stretto tra i due romanzi sembra essere evocato dal primo capoleggera dei *Promessi sposi*, dove appare un Manzoni intento a leggere il manoscritto seicentesco, vera eco "in controparte" del Cide Hamete Benengeli occupato nella redazione della propria cronaca, raffigurato da Johannot all'inizio del capitolo 2 del suo *Quijote*.

<sup>138</sup> Gli episodi rappresentati sono: *Morte di Don Chisciotte; Sancio frusta un'albero all'insaputa di Don Chisciotte; L'avventura del cavallo di legno; L'avventura dei mulini a vento; La battaglia con le otri; Don Chisciotte in armi al cospetto di Dorotea; Incontro con le tre paesane; Caduta della paesana che Chisciotte credeva essere Dulcinea; Alle nozze di Gamancio un cuoco offre a Sancio una casseruola piena di cibo; Sancio inseguito dai cuochi; Sancio governatore a tavola con Pedro Recio; Sancio ritrova il suo asino; Visita di Sancio a Dulcinea; Chisciotte e Sancio presi a sassate dai galeotti; La carica ai montoni; Il pasto di Chisciotte alla locanda; L'avventura della barca incantata; Il furto dell'asino; Chisciotte malmenato da un mulattiere.*

essere ben imitata. Un Sancio grassottello, dai caratteristici pantaloni a sbuffo e cappello a tesa larga circolare, ritorna puntuale nei pannelli ottocenteschi, così come il Chisciotte con un perenne elmo di Mambrino sulla testa, più allampanato e insicuro di quello di Mosnier. Sono caratteristiche comuni anche ai quattro dipinti tratti dalle incisioni settecentesche, che per questo ci sembrano perfettamente coerenti con gli altri diciannove. Non solo. L'episodio di *Chisciotte incatenato alla finestra* mescola visibilmente le due fonti: se la struttura della scena è tratta da Coypel, la figura dell'*hidalgo* è chiaramente quella ideata da Johannot.

Eccoci allora, al termine di questo tortuoso percorso attraverso edizioni e pitture cervantine, in possesso di una prima, fondamentale acquisizione: dei trentaquattro pannelli dell'attuale ciclo chisciottesco, ben ventitré appartengono cronologicamente al *restyling* che nel corso degli anni Sessanta dell'Ottocento conferì alla *Salle à Manger* e alla *Galerie* il loro aspetto odierno. Non possiamo quindi prenderli in considerazione parlando del *Quijote* di Jean Mosnier.

### 3. I dipinti di Jean Mosnier

Quali sono, allora, i dipinti realizzati nel Seicento? Nel castello ne rimangono solo undici [18 a 25]: sono differenti tra loro per dimensioni e formato. Tutti appaiono inquadrati da *cartouches* a volute ritorte, di colore bianco su fondo ocra: queste si staccano su di una campitura di azzurro intenso e sono alcune estremamente semplici, addirittura banali, altre più elaborate, con motivi di tralci e piccoli grappoli che partono dagli angoli. Queste cornici sono certamente ridipinte e anzi è evidente che quasi tutti i pannelli sono stati ritagliati, soprattutto lateralmente, anche se possiamo affermare che l'incorniciatura originaria non doveva essere molto differente, come ci testimoniano due dipinti che troviamo ancora nel loro aspetto primitivo.

Agli undici quadri di Cheverny possiamo infatti aggiungerne ora altri due, individuati durante questa ricerca. Sono conservati a Blois, nei depositi del Musée du Château, qui giunti per acquisto sul mercato antiquario nel 1982<sup>139</sup>. Derivano però certamente dalla serie di Cheverny, a cui sono perfettamente analoghi tanto da un punto di vista stilistico che iconografico, e raffigurano tra l'altro due episodi molto importanti: *Don Chisciotte accolto dai familiari al ritorno dalla sua prima uscita* [26], e la *Battaglia con il*

---

<sup>139</sup> Ringrazio vivamente Mme Hélène Lébedel-Carbonnel, conservatrice del museo di Blois, che mi ha gentilmente comunicato questa notizia, permettendomi inoltre di esaminare assieme a lei i due dipinti: questi sono stati pubblicati per la prima volta in *Catalogue des Peintures du Musée du Château de Blois. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, a cura di H. Lebedel-Carbonnel, Montreuil 2008, cat. 302, p. 205.

*Biscaglino* [27]. Nulla si conosce della storia di questi due dipinti anteriormente all'acquisto da parte del Museo: essi rendono inoltre ancora più complessa la vicenda conservativa del ciclo, ponendo la questione del momento della loro separazione dagli altri quadri. Tanto Montaiglon quanto La Soussaye però ci testimoniano che prima dell'ultimo allestimento i quadri superstiti erano quindici e ciò vuol dire che in seguito ben quattro non trovarono posto nel rimontaggio. I due pannelli di Blois potrebbero appartenere a questo gruppo di dipinti, anche se ci sfuggono le ragioni del loro mancato reimpiego. Alla stessa serie apparteneva senz'altro anche quel dipinto che, ancora nel 1931, Maurice Bardon poteva vedere abbandonato e in pessimo stato di conservazione nell'*Orangerie* del castello<sup>140</sup>, perché evidentemente non rientrato nel *décor* ottocentesco: malauguratamente lo studioso ha ommesso di annotarne il soggetto, privandoci di un dato che sarebbe stato senz'altro interessante. Ad ogni modo è ragionevole vedere nei due pannelli del museo di Blois una buona testimonianza del ciclo originario. Vi riscontriamo delle cornici leggermente più elaborate di quelle del castello, ma sostanzialmente affini, con i medesimi tralci e grappoli, le stesse volute arricciate verso l'interno. Intorno si nota una pesante tinteggiatura bianca che ha tutta l'aria di essere quella ricordata da Montaiglon<sup>141</sup>, mentre le scene all'interno – per quanto le condizioni di conservazione siano tutt'altro che eccellenti – risultano ben leggibili, e ci offrono anzi un saggio sicuramente intatto della *pittura chisciottesca* di Jean Mosnier.

Non dobbiamo trascurare, prima di proseguire nel nostro discorso, anche altri due elementi del ciclo che, pur non giunti fino a noi, conosciamo tuttavia grazie alla testimonianza di La Soussaye, cioè i due pannelli disposti sui montanti del caminetto, recanti i due *epitaffi* che Cervantes aveva posto a chiusura della prima parte del romanzo. L'erudito di Blois non aveva compreso la diretta derivazione testuale delle due poesie, giudicandole di valore davvero scarso – «*Il suffira de citer une de ces inscriptions, dont la poésie ne valait pas la peinture qu'elles accompagnaient*» – fortunatamente però egli decise di registrarne almeno una, quella dedicata a Dulcinea:

*'Ici repose Dulcinée  
 Qui fut bon gré malgré le/ sort  
 De grosse garce portelée  
 Réduite en cendre par la/ mort  
 Comme elle était de haut/ lignage  
 Grande Dame elle parut aussi  
 Et fut l'honneur de son village*

---

<sup>140</sup> Bardon 1931, pp. 57-60.

<sup>141</sup> Montaiglon 1850.



*Et de Quixotte le souci*<sup>142</sup>

Otteniamo in questo modo un'informazione importantissima: l'epitaffio è trascritto secondo la traduzione del *Quijote* redatta da César Oudin nel 1614, la prima in francese, che sarebbe rimasta in uso per più di mezzo secolo, fino a quella di Filleau de Saint-Martin pubblicata nel 1678. Fu questa versione del romanzo – che tra l'altro riproduceva i due epitaffi, ma non gli altri sonetti che li accompagnavano – a essere tenuta sottomano e dalla committenza e dal pittore.

È questa dunque la compagine su cui possiamo ragionare a proposito del *Don Quijote* di Cheverny: due iscrizioni e tredici dipinti, differenti per stato di conservazione e per qualità di esecuzione, scarto questo dovuto all'intervento della bottega, ben riscontrabile anche negli altri cicli del castello, soprattutto in quello delle *Etiopiche* e nella *Storia di Venere e Adone*. Era d'altronde impensabile che Jean Mosnier avesse condotto da solo l'intero *décor* del castello, un lavoro di notevole impegno che lo coinvolse nella realizzazione di numerose serie dipinte, tra cui alcune di non semplice concezione. Un lavoro soprattutto che dovette impegnarlo per un lasso di tempo non breve.

Osserviamo da vicino questi dipinti che abbiamo così a lungo cercato tra le pieghe della storia. Essi narrano *L'arrivo di Chisciotte alla Locanda, dopo la sua prima uscita*, (*Quijote* I,2) [18], *La veglia d'armi* (I,3) [19], *Chisciotte nominato cavaliere* (I,3) [20], *Chisciotte ricondotto a casa da un compaesano* (I,5) [21], *Chisciotte accolto dai familiari, dal Curato e dal Barbiere* (I,5, al Museo di Blois) [26], *L'esame dei libri* (I,6) [22], *Il duello con il Biscaglino* (I,8, al Museo di Blois) [27], *Chisciotte malconco condotto alla locanda da Sancio* (I,16), *La moglie dell'oste e Maritorne curano le ferite di Chisciotte* (I,16), *Baruffa notturna tra Chisciotte Maritorne e il Mulattiere* (I,16), *Sancio lanciato in aria con la coperta* (I,17) [23], *Sancio conduce il Barbiere e la Principessa Micomicona da Chisciotte* (I,29) [29], *Chisciotte battuto dal capraio* (I, 2) [25].

Gli episodi possono essere raccolti in gruppi ben distinti in base alla sequenza narrativa: i primi sette pannelli infatti si riferiscono – in maniera piuttosto serrata – ai primi otto capitoli del romanzo. Ancora una sequenza compatta costituisce il secondo gruppo: quattro dipinti tutti tratti dai capp. I, 16-17, concentrati sul secondo soggiorno alla locanda. Il terzo gruppo, infine, è costituito da due soli dipinti, che si riferiscono a fasi più avanzate del romanzo e non contigue, sebbene legate al medesimo tema: si tratta cioè delle vicende della Sierra Morena (*Sancio accompagna da Chisciotte il Barbiere e la Principessa*

---

<sup>142</sup> La Soussaye 1867.

*Micomicona*) e addirittura del ritorno a casa dell'*hidalgo*, scortato dagli amici e dagli altri personaggi incontrati lungo la rocambolesca avventura (*Zuffa tra Chisciotte e il Capraio*, tratto da I, 52).

Tutti i tredici dipinti conservati, dunque, sono tratti dalla prima parte del romanzo. La statistica è davvero impressionante: se di sicuro costituiscono solo una parte del ciclo originario, e una serie ampia di fattori potrebbe aver determinato la loro sorte, è però a dir poco singolare che nemmeno un episodio della seconda parte si sia salvato dalla distruzione. Si può almeno ipotizzare che l'attenzione di Jean Mosnier e del suo committente si sia imperniata unicamente sul primo *Quijote*. D'altronde che si tratti di un punto di vista storicamente probabile è confermato da un esame comparativo: la scelta e la sequenza delle scene di Cheverny non sembra discostarsi molto da quella degli altri rari tentativi di illustrazione chisciottesca di poco più tardi, databili alla metà del XVII secolo, ovvero le incisioni di Jérôme David<sup>143</sup> [13-14] e i cinque arazzi conservati al castello di Edimburgo<sup>144</sup> [15]. In particolare le incisioni di David dimostrano che il lavoro fu svolto da una prospettiva culturale affine, con una grande prevalenza di episodi tratti dai primi capitoli del romanzo e dalle avventure del secondo soggiorno alla locanda: anche se sicuramente minore è il puntiglio della trasposizione figurativa rispetto all'attenzione in qualche misura ancor più "microscopica" che "filologica", con cui Jean Mosnier si collocò di fronte al testo letterario. Ad esempio nell'episodio del rientro a casa dell'*hidalgo* dopo la sua prima uscita in cerca di avventure, il pittore scandisce in ben due pannelli [21-26] ciò che David – e di fatto tutti gli altri illustratori – condensano in una sola scena: nel primo quadro presenta il cavaliere malconco, caricato sull'asino, che si avvicina alla casa mentre il suo compaesano bussa al portone; nel secondo Chisciotte è accolto sulla soglia dai familiari, dal barbiere e dal curato. Jean Mosnier ha dunque ideato e articolato in due dipinti differenti, amplificando e insieme puntualizzando emblematicamente la loro funzione diegetica, un solo, minuscolo episodio, che nel romanzo occupava poche righe.

La medesima situazione si doveva probabilmente ripetere anche per l'episodio immediatamente successivo, l'*Esame dei libri* [22]: nel dipinto di Cheverny il curato e il

---

<sup>143</sup> *Les Advantures du fameux chevalier don Quixot de la Manche et de Sancho Pansa son escuyer, à Paris, por Jaques Lagniet* (circa 1650-52). Ne esistono oggi solo quattro esemplari: uno a New York, presso la Hispanic Society of America (che possiede anche ventitré disegni preparatori), uno a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale de France, e due in collezioni private di Caen e Madrid; il numero delle incisioni varia da trentuno a trentacinque, mentre si suppone che la serie originaria arrivasse a trentotto; cfr. *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 133-137.

<sup>144</sup> Gli arazzi di Edimburgo vennero pubblicati da Ackerman 1947, pp. 188-200, che li attribuiva a manifattura franco-fiamminga, ma si vedano le precisazioni di Johannes Hartau, che li ha ricondotti alle manifatture britanniche di Mortlake: Hartau 2004, pp.192-205; e Hartau 2007, pp. 81-106.

barbiere sono alla scrivania, immersi nella valutazione dei volumi la cui lettura ha condotto Don Chisciotte alla follia, mentre la nutrice ne porta un'altra pila, e la nipote osserva sconsolata. Non vi è l'immagine della nutrice che getta i libri dalla finestra, tipica della raffigurazione di questo soggetto; si può ipotizzare che la scena fosse riservata a un altro pannello, che seguiva da presso il primo. Un simile sospetto induce anche la raffigurazione del *Barbiere e della principessa Micomicona condotti a Chisciotte da Sancio* [24]: si tratta in effetti di un passo raramente raffigurato, a favore invece dell'arrivo degli ospiti presso l'*hidalgo* e l'accoglienza a loro riservata. È ovvio che anche questa scena doveva essere rappresentata, ma si preferì narrare più estesamente l'episodio.

Sulla base di queste riflessioni possiamo provare ad avanzare qualche ipotesi di carattere complessivo. In primo luogo quanto rimane del ciclo mostra una certa tendenza alla *dilatazione narrativa*: si tratta di una caratteristica che si ritrova anche nelle stampe di David, ma che nei dipinti di Jean Mosnier per Cheverny è assai più marcata ed evidente. Si propone, anzi, come una caratteristica peculiare e quasi come una sorta di “marchio di fabbrica”, poiché la riscontriamo anche nel ciclo delle *Etiopiche*, come avremo modo di vedere più avanti.

In secondo luogo le scene del *Chisciotte* scelte per i dipinti sopravvissuti ci permettono di affermare che almeno *tutta la prima parte* del romanzo era raffigurata a Cheverny. Se si valuta questo dato con le probabili dimensioni originarie del ciclo, ossia una serie di circa trenta/quaranta dipinti<sup>145</sup>, risulta palese che lo spazio eventualmente destinato alle avventure della seconda parte del romanzo poté essere minimo. Tutto sommato anche le incisioni di David, che contavano trentotto episodi, non ne concedevano alla seconda parte che cinque: è vero che con tutta probabilità ci troviamo in questo caso di fronte a un'opera incompiuta, ma tanto basta a sottolineare come, in un sistema raffigurativo come quello messo in atto da David e a Cheverny, trenta o quaranta immagini erano sufficienti a raffigurare appena la prima parte del romanzo, non molto di più: soprattutto se in alcuni casi si era proceduto a “sdoppiare” gli episodi. Anche la presenza dei due epitaffi sui montanti del caminetto sembrerebbe andare in questa direzione: ad ogni modo, pur rimanendo inevitabilmente privi di conferme, è piuttosto plausibile ipotizzare

---

<sup>145</sup> Non abbiamo purtroppo testimonianze precise sullo sviluppo originario del ciclo. Possiamo però trarre qualche indicazione da quanto ancora si vede in altre sale del castello. Nella *Chambre du Roi* il ciclo degli *Æthiopica* si stende sul *lambris* e sui battenti, dipanandosi in ventotto dipinti: siamo però in un ambiente meno ampio rispetto alla originaria sala del *Quijote*. Tuttavia anche nell'attigua *Salle des Gardes* i pannelli principali del *lambris*, con gli emblemi a tema floreale raggiungono il numero di trenta, a cui però vanno aggiunti i pilastrini con figure di divinità ed allegorie delle Arti. Considerando che il ciclo poteva estendersi anche sui battenti, come quello delle *Etiopiche*, possiamo ipotizzare che occupasse dai trenta ai quaranta dipinti.

che il ciclo di Cheverny fosse dedicato alla sola prima parte del romanzo o che per lo meno fosse quasi esclusivamente incentrato su di essa.

#### 4. Costruzioni chisciottesche

Il ciclo chisciottesco di Cheverny è noto alla critica per la sua precocità e per il suo isolamento. Anche se la datazione andrà fissata al primo lustro degli anni Trenta piuttosto che alla metà degli anni Venti, come è stato spesso fin qui sostenuto, esso rimane in effetti una primissima testimonianza della fortuna artistica del personaggio cervantino, che precede di almeno un decennio sia la serie di incisioni di Jérôme David [14-15], pubblicata a Parigi da Jacques Lagniet (primi anni Cinquanta), sia i tre dipinti dell'ambito dei Le Nain, pressoché contemporanei, oggi attribuiti al cosiddetto Maestro dei Corteggi e tutti conservati in collezioni private, sia anche la prima edizione illustrata del romanzo, uscita a Dordrecht (Olanda) nel 1657, nonché l'altro precoce caso di raffigurazione dell'*hidalgo* in un contesto decorativo, e cioè la serie di cinque arazzi registrata nel 1652 in un inventario del castello di Kilkenny, in Irlanda, e che Phillis Ackermann ha voluto mettere in relazione con le cinque tappezzerie oggi al castello di Edimburgo [15].

È evidente che nel trentennio che separa la prima edizione del romanzo dai dipinti di Cheverny qualche immagine dell'eroe cervantino dovette pur essere prodotta: a voler essere davvero precisi, dovremmo anzi dire che il primo caso di illustrazione del *Don Quijote* si trova nel testo stesso del romanzo, al capitolo 9 della prima parte, là dove Cervantes narra del ritrovamento del secondo manoscritto di Cide Hamete Benengeli, dichiarando che nel primo "scartafaccio" era dipinto con grande efficacia il *Duello di Don Chisciotte col Biscaglino*, e cimentandosi in un'inattesa *ekphrasis*, ossia descrivendo una vera e propria *illustrazione*, come farà qualche anno più tardi anche nel *Persiles y Sigismunda*. È stata ampiamente studiata poi l'apparizione del personaggio-Chisciotte nell'ambito di feste e mascherate, ed è proprio in una di queste occasioni che rinveniamo forse il primissimo caso di raffigurazione davvero pittorica: nel corso dei festeggiamenti organizzati a Salamanca dal Collegio dei Gesuiti per la canonizzazione di Sant'Ignazio, il 17 gennaio 1610, durante la parata con *Mascherata del Chisciotte* apparvero anche quattro "scudieri" che recavano dei cartelli raffiguranti alcuni episodi del romanzo<sup>146</sup>.

Tuttavia, allorché fu avviata la decorazione di Cheverny, Jean Mosnier non poteva fare riferimento ad alcuna tradizione figurativa: eppure realizzò una vera e propria "edizione per immagini" del testo, riuscendo davvero a "costruire" sia la sequenza degli

---

<sup>146</sup> Lobato 1994, vol. II, pp. 577-604, cfr. in part. p. 585.

episodi sia la loro messa in scena. Si trattò di un'operazione delicata e minuziosa: alcuni particolari lo rivelano, nonostante l'esiguità dei dipinti, nonostante alcuni di essi siano opera della bottega.

Innanzitutto vi fu, innegabilmente, una profonda attenzione al testo cervantino e al suo narrato. Il dipinto che, idealmente, apre la nostra serie raffigura *Chisciotte che, alla prima sua "uscita", giunge alla locanda* [18-28], sulla cui porta sostano due fanciulle "di vita libera". L'*hidalgo* è armato di tutto punto, con corazza, lancia, rondella ed elmo: quest'ultimo però è assai singolare perché al momento di rispolverare le vecchie armi degli avi «*invece di una celata a incastro, non c'era che un semplice morione; ma vi trovò rimedio la sua abilità, perché fece una mezza celata di cartone, che incastrata nel morione, dava un aspetto di celata intera*»<sup>147</sup>. Lo strano elmo dalla bianca celata di cartone accompagna inoltre un'armatura che, negli anni Trenta del Seicento, doveva apparire piuttosto *rétro*. Jean Mosnier ha compiuto qui la stessa operazione seguita da Caravaggio per il *Ritratto di Alof de Wignecourt* alla Galleria Palatina di Firenze, sebbene con intenti del tutto diversi: se il Gran Maestro dei Gerosolimitani aveva voluto rivestire la vecchia armatura per rievocare la gloria di Lepanto, il pittore francese ha invece voluto ben suggerire la raffazzonata panoplia di Chisciotte, sottolineata anche dall'abito: il colore rosso delle braghe lascia intendere l'improbabilità del personaggio e il taglio a sbuffo con evidenti fessure bianche rimanda anch'esso a un'immagine fuori moda rispetto ai dettami dell'epoca di Luigi XIII. In braghe e camiciona verde il cavaliere appare durante l'episodio della *Veglia d'armi* [19]. Anche qui Jean Mosnier ha tenuto più che presente il racconto di Cervantes: Chisciotte veglia, lancia in mano, sulle armi accatastate nel cortile della locanda, accanto al pozzo che causerà di lì a poco la zuffa con il mulattiere. Se comiccissimo è il berretto da notte con tanto di nappa coordinato con la camicia, è tuttavia lirico il particolare – in alto, sfruttando la concavità della cornice – che cita testualmente «*La notte era ormai alta, ma con tanto chiaro di luna che questa poteva competere con l'astro che le prestava la luce; di modo che tutto quello che faceva il cavaliere novizio era visto da tutti*»<sup>148</sup>.

Dove il testo taceva, Jean Mosnier s'impegnò invece in una ricerca iconografica che sa quasi di ricostruzione filologica. Prendiamo come esempio le due scene del *Ritorno a casa di Chisciotte dopo la prima uscita* [21-27]. Il compaesano che riconduce a casa l'*hidalgo* malconcio indossa delle braghe, una casacca bianca a maniche lunghe, su di essa

---

<sup>147</sup> M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), lo leggo nella tr. it. *Don Chisciotte della Mancina*, traduzione, introduzione e note di V. Bodini, Torino 2005, cap. I,1, p. 32.

<sup>148</sup> *Ibidem*, cap. III, p.45.

un ampio mantello con cappuccio e un berretto bombato con una breve tesa rigirata. Questo abito non è stato scelto a caso. Lo ritroviamo infatti pressoché identico in una serie di incisioni di Enea Vico intitolata *Abiti di Spagna*: tra i vari personaggi il *Lavorante di Castiglia* presenta un mantello simile, mentre *l'Uomo di Biscaglia* indossa, oltre al mantello, anche un copricapo analogo. Jean Mosnier poteva ben conoscere le incisioni di Enea Vico non solo perché aveva vissuto per sette anni in Italia, ma anche perché esse dovevano essere piuttosto diffuse, e decise di utilizzarle per raffigurare un personaggio “davvero” spagnolo. Ancora nella serie incisoria del Vico compare la figura della *Cortigiana*, con alte “zeppe” a sollevare gli zoccoli, simili a quelli che indossano anche le due fanciulle alla porta della locanda.

Nella medesima immagine del ritorno a casa sulla porta si riconoscono il barbiere e il curato, o *licenciado*, entrambi ben riconoscibili per i loro abiti, che non passano inosservati e che ritroviamo anche nell'episodio dell'*Esame dei libri* [22]. Il curato/*licenciado* indossa un abito che si ritrova in un personaggio comune nel teatro dell'epoca, *il Medico*, così come lo avrebbe rappresentato anche G. M. Mitelli in un'altra serie di incisioni: stesso ampio mantello, simile berretto, identici occhiali. Un richiamo esplicito al teatro e alla Commedia dell'Arte offre poi pure l'episodio della *Nomina a cavaliere* [20], con un Chisciotte in retorica posa all'interno di un notevole notturno “a lume di candela”, memore non tanto delle sperimentazioni dei caravaggeschi romani quanto piuttosto delle prove dei loro emuli olandesi, presso i quali troviamo analoghe scene notturne con maschere dai colori sgargianti a cui possiamo senz'altro accostare questa del ciclo di Cheverny. Ancora atmosfere sceniche traspaiono dai due pannelli in cui compare la principessa Micomicona, abbigliata coerentemente in costume carnevalesco, con tanto di mascherina a coprire gli occhi [24-25].

Al tempo stesso un ruolo notevole dovette essere svolto anche dalla committenza, che poteva suggerire idee e soluzioni, suscitate dalla lettura che del romanzo si faceva nei circoli culturali e nei *salons* nobiliari. Una traccia in questo senso ci viene dal dipinto che raffigura *Sancio sbalzato sulla coperta* [23] dagli avventori della locanda, un *topos* letterario e iconografico di vasta fortuna la cui eco si estenderà per altri due secoli, almeno fino a Goya. Una celebre lettera di Vincent Voiture a Mademoiselle de Bourbon descrive, intorno al 1630, una scena analoga:

«Mademoiselle, venerdì pomeriggio mi hanno fatto saltare per aria su una coperta perché non ero riuscito a farvi ridere entro il tempo accordatomi a quello scopo. Madame de Rambouillet ha emanato tale sentenza su richiesta

*di sua figlia e di Mademoiselle Paulet... Ebbi un bel gridare e difendermi: qualcuno portò la coperta, e quattro degli uomini più forti del mondo furono scelti per la bisogna. Ciò che posso dire, Mademoiselle, è che nessuno arrivò mai in alto come me, e non credevo che la fortuna mi avrebbe innalzato tanto»<sup>149</sup>.*

L'ironico testo di Voiture si richiama esplicitamente all'episodio cervantino e sappiamo d'altronde che lo scrittore fu un ammiratore della prima ora del *Don Quijote* in cui, al pari di altri esponenti del circolo Rambouillet, vedeva senz'altro un libro di cavalleria, per quanto comico, a cui attingere ancora quei valori di onore, lealtà e fedeltà che tornavano ad essere coltivati in certi ambienti aristocratici parigini<sup>150</sup>. Negli stessi anni l'immagine del lancio sulla coperta diveniva in Gérard de Saint-Amant addirittura spunto per una satira, intitolata appunto *La Berne*<sup>151</sup>. La possibile relazione di questi testi con il dipinto di Cheverny traspare da un dettaglio: laddove il testo cervantino parlava di molti avventori accorsi a sollevare Sancio, i personaggi raffigurati sono invece solo quattro, esattamente come i "torturatori" di Voiture e i personaggi chiamati in causa da Saint-Amant. Vent'anni più tardi Jérôme David se ne ricorderà ancora [14], ma a partire dagli anni Sessanta tanto le edizioni illustrate del romanzo quanto le immagini decorative in pittura e in tappezzeria seguiranno alla lettera il racconto, raffigurando molti più avventori. Jean Mosnier difficilmente avrà conosciuto la lettera di Voiture e forse nemmeno la satira di Saint-Amant, ma i conti di Cheverny non dovevano essere estranei a quella circolazione di idee e testi, che poterono così filtrare in qualche modo anche nelle scelte pittoriche.

Solo questi esempi possono bastare a suggerire un dato assai interessante: Jean Mosnier costruì le sue immagini del *Quijote* meditandole attentamente, partendo da una conoscenza diretta del testo e scegliendo con cura da diverse fonti gli elementi iconografici che poi sarebbero stati fusi in un nuovo contesto. Da questo punto di vista, a dispetto della sorte inclemente e dello stato conservativo dei dipinti, il ciclo di Cheverny ci appare come un'operazione di grande spessore e raffinatezza, che sopperisce alla mancanza di una tradizione con un lavoro davvero certosino d'interpretazione e illustrazione del testo. Un

---

<sup>149</sup> V. Voiture, Lettera IX, *Voiture a Mademoiselle de Bourbon* (circa 1630), in *Œuvres de Voiture*, vol. I, pp. 40-44.

<sup>150</sup> Davison 1974, pp. 82-86. Sui Rambouillet e la loro Camera Azzurra si veda invece l'ampia trattazione di Craveri 2006, pp. 55-76 e 77-108.

<sup>151</sup> Gérard de Saint-Amant, *La berne*, in *Les Œuvres du Sieur de Saint-Amant*, à Paris, de l'imprimerie de Rob. Estienne. Pour François Pomeray, et Toussaint Quinet. Au Palais, en la grande & petite galerie. M.DC.XXIX. Avec privilege du Roy, le leggiamo in A. Gérard de Saint-Amant, *Les Œuvres (1629)*, édition critique publiée par Jaques Bailbé, Paris 1971, in *Les Œuvres*, 4 voll., vol. I, pp. 236-241. Avremo modo più avanti di citare ancora questa satira e il suo autore.

tale atteggiamento è d'altronde confermato ancora una volta da uno sguardo al ciclo delle *Etiopiche* al piano superiore [42-43]. Qui la trama del romanzo è stata sottoposta dal pittore a un'attenta operazione di *editing* che restituisce attraverso le immagini una sequenza cronologica degli episodi, mentre il testo di Eliodoro iniziava *in medias res* e proseguiva con un'alternanza di sequenze narrative e di lunghi *flashbacks*<sup>152</sup>; inoltre Mosnier dimostra di aver saputo tener conto con originalità dei precedenti iconografici, in questo caso numerosi. Possiamo immaginare che anche il ciclo dedicato a *L'Astrée* procedesse con le medesime caratteristiche: sebbene nessun frammento di quest'altra serie di dipinti sia giunto fino a noi, vedremo che la sua presenza nell'assetto originario del castello, segnalata ancora una volta da André Félibien, è di non poca importanza in rapporto alle scelte decorative attuate a Cheverny, e rafforza anche l'immagine di Jean Mosnier come pittore alle prese con la raffigurazione di testi letterari recenti o di recente successo, ma anche inusuali, e comunque tutti di grande complessità narrativa.

### 5. Un posto per Chisciotte

Questa notevole “edizione per immagini” del *Quijote*, la prima di cui ci sia giunta notizia e traccia, trovò posto nel *lambris* della grande *antichambre* dell'appartamento orientale al piano terra del castello, che introduceva – esattamente come la *Salle des Gardes* – alle stanze del padiglione esterno. Qui si trovavano una camera analoga alla *Chambre du Roi*, sulla quale il *Procès Verbal* del 1724 si sofferma assai poco, e due *cabinets*, uno dei quali coperto da soffitto “à l'italienne” con dipinti inseriti nei cassettoni e l'altro – in cui si apriva anche un'alcova – con una *boiserie* a tutta altezza, nella quale erano incastonati quadri e ritratti. Tutti gli ambienti erano dotati di ricchi caminetti in legno e pietra, con sculture, dorature e dipinti sulla cappa<sup>153</sup>.

Abbiamo ricostruito le avventurose vicissitudini di questa Sala del *Quijote*, e abbiamo accennato a quello che doveva essere il suo assetto seicentesco: dovremo allora soffermarci sulla disposizione del ciclo e sul suo ruolo nella compagine decorativa. Félibien dice esplicitamente che i dipinti chisciotteschi erano ospitati nel *lambris*: questo, alto qualche decina di centimetri, girava su tutto il perimetro della sala, interrotto solo dalle porte e dal caminetto, non dalle finestre – probabilmente – perché all'epoca in cui fu edificato il castello non si usava ancora farle scendere fino a terra. È possibile che anche i

---

<sup>152</sup> Sarant 1997 ; Sarant 2000, n. 46, pp. 25-37.

<sup>153</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, serie B, Baillage de Blois: visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'estat de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles (...)*, c. 10.



battenti delle porte fossero decorati in modo da ospitare ugualmente scene chisciottesche, come accade per le *Etiopiche* nella *Chambre du Roi*. Parimenti il caminetto doveva essere almeno in parte integrato al ciclo: il De La Soussaye ci testimonia infatti che era sulle sue fiancate che apparivano i due *epitaffi* cervantini. L'erudito di Blois ne concludeva che la cappa con il suo grande, perduto dipinto, doveva ospitare un soggetto coerente e partendo proprio dai due epitaffi ipotizzava che vi fossero raffigurati i *sepolcri* dei tre personaggi. Questa possibilità appare oggi assai poco sostenibile e non solo perché quello della *tomba di Chisciotte* e dei suoi compagni è tema assai raro, che emerge nel corso dell'Ottocento e non si riscontra mai nella produzione precedente. Piuttosto è improbabile che il ciclo si stendesse fin sulla cappa del caminetto semplicemente perché quello era luogo specialmente nodale: una sorta di grande, sontuoso *frontespizio* – ebbe a scrivere Alain Merot – destinato a riassumere, o meglio a condensare il senso della decorazione della sala<sup>154</sup>. Non a caso nella *Chambre du Roi* soltanto i pannelli laterali inferiori sono associati alla serie delle *Etiopiche*, mentre tutto il settore superiore è integrato al ciclo di Perseo del soffitto.

Ora, sarà bene ricordare che in quella che abbiamo fin qui chiamato – e continueremo a chiamare – *Sala del Quijote*, il romanzo cervantino non doveva costituire in realtà il soggetto decorativo principale. A questo proposito il *Procès Verbal* del 1724 è chiaro: pur non citando il tema di alcun dipinto, parla esplicitamente di una serie di “*tableaux*” su tela forniti di “*cadres*” che occupava la parte superiore delle pareti, tra il *lambris* e il fregio a sostegno del soffitto. A questi quadri dovevano essere integrati anche quello del caminetto, situato sul medesimo registro decorativo, e i sovrapporta, per un numero di dipinti che doveva superare la decina.

Quale fosse il soggetto di questo ulteriore ciclo, nulla ce lo dice e ad ogni modo sembra difficile che anch'esso ospitasse scene del *Don Quijote*: non solo pesa la testimonianza di Félibien, ma la sequenza dei dipinti rimasti è talmente serrata e comprende episodi di tale importanza che difficilmente potremmo ipotizzare un suo dilagare anche nei quadri maggiori. Se però questi prevedevano la raffigurazione di un altro soggetto, la lacuna è tanto più grave perché ci impedisce di stabilire se e quale tipo di rapporto si istituisse tra i due temi. Infatti, come avviene anche nella *Chambre du Roi* – lo vedremo più avanti – se i soggetti decorativi erano due e si richiamavano a opere letterarie o mitologiche di natura, cultura, sensibilità, stile assai diversi, essi non potevano essere stati scelti a caso, e dovevano invece essere legati da una qualche relazione tematica o

---

<sup>154</sup> Merot 1990, p. 35.

iconologica che ne mutava, ampliava, arricchiva il significato. La mancanza di questo dato ci impedisce dunque di sondare in maniera diretta quello che sicuramente è l'aspetto più interessante della questione: il senso, la chiave di lettura che a Cheverny si volle dare al romanzo di Cervantes.

Sembrerebbe dunque una strada senza uscita quella in cui ci ha condotto l'esame dei nostri dipinti: pochi esemplari di un insieme più ampio, ormai quasi del tutto decontestualizzati, piuttosto isolati anche da un punto di vista cronologico e geografico. Tuttavia, se l'ambito artistico non ci offre altri cicli pittorici dedicati al *Quijote* in quei decenni, sarà opportuno estendere il punto di vista al sistema dei saperi e delle pratiche culturali del primo Seicento. Uno sguardo al di fuori dell'orizzonte pittorico può fornirci qualche ulteriore spunto di analisi, in un panorama che appare subito decisamente meno scarno.

Poco prima dei quadri chisciotteschi di Cheverny, infatti, erano apparsi in Francia due altri "cicli decorativi" dedicati all'eroe cervantino: non dipinti sulle pareti di qualche dimora, ma *raffigurati* nelle pagine di Adrien de Monluc e di Antoine Gérard de Saint-Amant. Nell'isolamento in cui ancora si muove la serie realizzata da Jean Mosnier, questi due casi di vere e proprie *ekphraseis* a tema chisciottesco, sebbene differenti tra loro e al tempo stesso portatori di una lettura del personaggio e del romanzo che nel castello apparirà quasi ribaltata, costituiscono però degli inattesi punti di riferimento, che sembrano intessere con il Don Chisciotte di Cheverny una trama di rimandi reciproci, aprendo percorsi alternativi, richiamando altri luoghi, altri testi, altri dipinti. In una parola: la traccia di quel *contesto* che sembrava mancare.

## V-6

### Cavalieri erranti tra castelli perduti

#### 1. Suntuose, burlesche decorazioni (1): l'*ekphrasis* chisciottesca di Adrien de Monluc

Nella raccolta *Les Jeux de l'Inconnu*, pubblicata a Parigi nel 1630, Adrien de Monluc, conte di Carmain, inserì il breve racconto *Le Don Quixote Gascon*, che la critica più recente tende a datare addirittura entro il 1617<sup>155</sup>: ossia a soli tre anni dopo la pubblicazione della versione francese del primo *Don Quijote* che, lo ricordiamo, aveva visto la luce nel 1614 a opera di César Oudin.

Più che di un racconto vero e proprio, in verità, si tratta quasi di un lungo ritratto, tutto dedicato alla figura di questo Chisciotte non *manchego*, ma *guascone*, che «per un gioco della Fortuna e dell'Imprudenza» ha avuto successo, si è arricchito, ha sposato Dulcinea dalla quale ha avuto dei figli, e con la sua famiglia vive in un grande castello che lui stesso si è fatto costruire, seguendo le inclinazioni del proprio spirito. Questo maniero, «*ou plutost ceste masse de pierre que la confusion avoit assemblé en appartements differents*»<sup>156</sup>, con il suo arredamento, le sue collezioni, e lo stile di vita che il vecchio *hidalgo* vi conduce, costituiscono la materia stessa dell'opera, plasmata a delineare un'immagine pesantemente caricaturale e volutamente eccessiva dello strambo personaggio. Accolto dalle complesse cerimonie con cui il cavaliere riceve gli ospiti appena giunti, il lettore prosegue nella visita della dimora cresciuta su sé stessa senza un piano prestabilito, a causa dei continui cambiamenti d'opinione di Chisciotte, il quale «*Tandost il prend pour modelle le palais d'Apollidon, un autre jour il veut imiter la Tour de l'Univers ou le chasteau de Zirphée, quelquefois le dedale de Crete, la tour de*

---

<sup>155</sup> Adrien de Monluc, comte de Carmain, *Œuvres: Œuvres versifiées, Les Pensées du Solitaire, Les Jeux de l'Inconnu, Fable des amours du jour et de la nuit*, textes établis, annotés et commentés, étude philologique par Michael Kramer, étude historico-biographique par Véronique Garrigues, Paris 2007, p. 609-610.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 589.

*Babylone, le Mausolée, les jardins des Hisperides et tous ces véritables ou fabuleux édifices que les histoires et les romans nous représentent en leurs discours*»<sup>157</sup>.

Ci si ritrova così all'interno di un vero e proprio labirinto di forme, un *puzzle* di richiami letterari, che non rinuncia però a precisi richiami all'architettura contemporanea: esattamente come nei veri castelli dell'epoca, anche il maniero di Chisciotte prevede infatti delle *sale d'apparato*. Tra di esse la *galleria*, ancora in perfetta aderenza con la prassi decorativa dell'epoca, si presenta come spazio a carattere eminentemente celebrativo, offrendo al visitatore sulle sue lunghe pareti una serie di *tableaux* raffiguranti le eroiche imprese del padrone di casa. Seguendo i modi della tradizione ecfraistica rinascimentale, ma ribaltandone di parola in parola il senso in chiave grottesca, Adrien de Monluc si cimenta dunque in un'enumerazione delle avventure di Chisciotte.

Il lettore esperto del testo cervantino, però, resterà deluso, perché della lunga serie di episodi evocati soltanto quello della carica ai mulini a vento è effettivamente tratto dal romanzo: tutti gli altri sono completamente estranei al testo originario, e risultano inventati di sana pianta da Monluc, sia pure con una sensibilità di gusto da ironico e consapevole "continuatore" di un genere trasferito su un piano di pratica letteraria completamente diverso. In Monluc Don Chisciotte mette fine a un'eclissi di sole semplicemente sguainando la spada, distrugge una città col solo suono della propria voce, affonda una flotta sventolando il cappello, mette in rotta ottocento cavalieri con uno starnuto, travolge le porte dell'*harem* del Sultano turco e fa sue ben seicento delle donne ivi rinchiusi. Il ciclo si conclude poi con un esplicito richiamo alla serie delle *Fatiche di Ercole* e con l'enumerazione di episodi ancor più singolari, come la nascita del cavaliere, la sua adolescenza, lo svezzamento da parte di un'orsa piuttosto che di una "tigresse d'Hyrcanie"; ancora fanciullo, il cavaliere uccide due serpenti, e più tardi combatte contro draghi volanti.

Da questo punto di vista il *Don Quixote Gascon* è anche un interessante esempio di rimodellizzazione d'una figura della mitologia classica su uno schema eroico-parodistico peculiarmente moderno; di fatto, però, non è la tenuta del sistema mitografico antico, ma proprio quella dell'eroe moderno a mostrare la corda, e ad apparire scarsamente metabolizzata, confortando anche per questa via l'ipotesi della sua precocità. Ad ogni modo il Chisciotte guascone di Monluc non è più quello di Cervantes: egli è qui piuttosto il medesimo personaggio che si ritrova anche altrove in quegli anni, un'immagine accostabile – e di fatto accostata – a quella de *L'Espagnol* tracotante e spaccone del teatro, dei balletti

---

<sup>157</sup> Ibidem, p. 589.

e delle *mascarades*<sup>158</sup>. Non è certo un caso che proprio il personaggio de *L'Espagnol*, comparso nel balletto *Les Chercheurs du Midi à quatorze heures* (1620) si presenti dicendo:

«*Je suis le demon de la guerre,  
Seul espouvante de la terre,  
A qui l'effroy tourne le dos.  
Mon vent raze les citadelles,  
Mars fait son fort dans mes prunelles,  
Et l'Amour me cede en champclos*»<sup>159</sup>.

Nella medesima direzione va del resto tutta l'opera di Monluc, che più di ogni altra ripresa francese sembra volutamente ignorare lo spirito dell'eroe cervantino.

È molto interessante, tuttavia, che fin da questa precoce e ancora acerba apparizione sulla scena di un nuovo contesto culturale, linguistico, di genere letterario, Adrien de Monluc abbia voluto legare il personaggio di Don Chisciotte all'immagine di un castello: il bizzarro maniero che il cavaliere stesso si è voluto costruire, dietro al quale traspare però l'ombra deformata di reali dimore patrizie. Soprattutto però è di notevole importanza che l'*hidalgo* venga presentato esplicitamente come il *protagonista di una serie di dipinti*, e più precisamente di *una vera e propria decorazione*, quella sontuosa e ufficiale di una *galleria*. È evidente anche in questo la volontà parodistica, che intenzionalmente intende giocare sul contrasto con i soggetti realmente visibili nelle gallerie francesi: saghe mitologiche, storie sacre, soggetti storici o ritratti di *illustri*. Un largo ventaglio di possibilità che, declinato generalmente su toni epici, lasciava all'ironia solo il ridotto spazio del commento, dell'annotazione, del *clin d'œil* a volte anche irriverente e sferzante, ma ad ogni modo perfettamente integrato nell'intento celebrativo. Mentre scriveva, Adrien de Monluc – fino al 1630 assiduo frequentatore della corte – ne aveva sotto gli occhi alcuni esempi recentissimi, tra cui *in primis* le gallerie realizzate per Enrico IV e Maria de' Medici a Fontainebleau e al Louvre. In queste committenze reali dei primi anni del secolo il mito giocava ancora un ruolo determinante, ma accanto ad esso, riplasmandone la portata e la funzione epistemologica, si facevano strada in maniera via via più esplicita la “storia” e la “biografia”.

Se nella *Petite Galerie* del Louvre alle immagini mitologiche della volta facevano riscontro sulle pareti i ritratti “storici” dei re di Francia, e il volto di Enrico IV

---

<sup>158</sup> Bardon 1931; Hartau 1987 ; Canavaggio 2005.

<sup>159</sup> *Ballets et mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII: 1581-1652*, recueillis et publ. d'après les éd. Originales par M. Paul Lacroix, 6 voll., Genève 1868, t. II, p. 216.

caratterizzava la figura di Giove in atto di sconfiggere i Titani, a Fontainebleau, nella *Galleria di Diana*, erano le battaglie combattute e vinte dal sovrano medesimo che si mostravano all'interno del ricco *décor* dedicato alle divinità classiche. Questa tradizione era destinata a ripetersi in altre gallerie che, mettendo in opera lunghe serie di dipinti storici, celebravano le imprese del monarca assieme al ruolo del committente: nel corso degli anni Venti assumeranno questa forma sia la galleria del castello di Vizille, realizzata per il Connestabile Lesdiguières, sia soprattutto quella del castello di Berny, non molto lontano da Parigi e andato purtroppo interamente distrutto. Torneremo tra breve, e più diffusamente, su questa vecchia dimora ridisegnata da François Mansart per Pierre Brulart de Puisieux e per sua moglie Charlotte d'Estampes-Valençay, celebrata da Tristan L'Hermite come la *Maison d'Astrée*. È quantomeno stupefacente però – ma forse non casuale – che evocando la galleria con le imprese di Enrico IV, il poeta arrivi qui ad utilizzare delle formule che ritroviamo anche nella *ekphrasis* di Monluc, venandosi inevitabilmente di una sottile ambiguità «*On luy void en naissant luter un lionceau, / Et comme le grand fils d'Alcmenine / Etrangler des serpens au sortir du berceau*»<sup>160</sup>.

Tra l'allusione mitologica e la narrazione storica, invece, Maria de' Medici non aveva esitato a scegliere una strada alternativa e totalmente inedita. Nella galleria del Palais du Luxembourg – l'altra, dedicata a Enrico IV, non sarebbe mai stata realizzata – il genio di Rubens la renderà protagonista di una vera e propria “biografia in chiave romanzesca”<sup>161</sup> che scardinava ambiti tematici fino ad allora ben definiti, destando scalpore nel pubblico<sup>162</sup>. Solo la regina-madre, evidentemente, poteva osare tanto e di fatto l'invenzione rubensiana non ebbe seguito. Durante i successivi anni Trenta, quando Monluc finì rinchiuso alla Bastiglia per aver cospirato contro Richelieu, il cardinale riprenderà la tradizione precedente della galleria biografica, però non a Parigi bensì nel suo castello in Touraine, là dove tentava la fondazione *ex-novo* di un'intera città e poteva agire con mano meno attenta alle convenienze della Corte. Nella capitale la propria autocelebrazione doveva avvenire secondo formule meno immediate, ad esempio attraverso la *Galerie des Illustres* del *Palais Cardinal*, affidata alla maestria di Philippe de

---

<sup>160</sup> F. Tristan l'Hermite, *La Maison d'Astrée*, vv. 298-300, in *Œuvres complètes*, vol. II, *Poésie I*, a cura di J.-P. Chauveau, in collaborazione con V. Adam, A. Génétiot, F. Graziani, Paris 2002.

<sup>161</sup> *Rubens, la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg* 1969.

<sup>162</sup> Sebbene in seguito – e soprattutto con la cosiddetta *offensiva barocca* di Mazzarino – il Mito si fosse imposto come elemento essenziale, forse proprio per una esplicita reazione ancora negli anni Cinquanta fuori Parigi vennero realizzate delle gallerie di battaglie legate alla celebrazione del committente o della sua famiglia: quella per i Matignon al castello di Thorigny-sur-Vire, e quella del principe di Condé a Chantilly. Per una panoramica sulla teoria e pratica della decorazione nelle gallerie francesi tra il regno di Enrico IV ed il debutto del regno di Luigi XIV si veda Thuillier 1975, pp. 175-194, e Sabatier 1986, che utilizziamo come riferimento anche per le righe che seguono.

Champaigne e di Simon Vouet. Si recuperava così per eloquente messaggio autoreferenziale il modello *enciclopedico* invalso nel decennio precedente presso molti esponenti dell'alta *Robe*, che avevano ripreso e portato a conseguenze parossistiche la tradizione italiana del *Museum Iovianum*, allestendo nei propri castelli caleidoscopiche *gallerie d'Illustri*. Centinaia di piccoli ritratti documentavano per diverse epoche i massimi esponenti del mondo politico, religioso, militare, letterario, perpetuando in forme figurative la storiografia su modello biografico di marca classica: ce ne dà ancora una sontuosa testimonianza la già citata galleria del castello di Beauregard, ma altre se ne trovavano a Selles-sur-Cher, a Chartres e un po' ovunque in Francia<sup>163</sup>: anche a Cheverny uno dei due *cabinets* adiacenti alla sala del Chisciotte era decorato con ritratti incastonati nelle *boiseries*<sup>164</sup>.

In un contesto come questo, che Monluc doveva conoscere assai bene, la finta galleria chisciottesca da lui creata non può non apparire oltremodo parodica, perché opera un aperto ribaltamento del tema della auto-celebrazione attraverso la pittura. Ai sovrani e ai ministri raffigurati nelle gallerie francesi del primo Seicento viene sostituita l'improbabile immagine di Don Chisciotte. Le eroiche imprese, le epiche battaglie, le difficoltà affrontate con *gravitas*, coraggio e determinazione si trasformano in surreali fanfaronate, degne delle maschere della *Commedia dell'Arte*. I sontuosi *décors*, fondati sulla messa in scena di trionfali epifanie mitologiche o drammatiche rievocazioni storiche, vengono totalmente rovesciati mettendo in campo uno strambo, risibile personaggio letterario – dunque non storico, né mitologico – eletto per di più tra i ranghi di quel genere *comico* che era di fatto escluso *tout-court* dal novero dei possibili temi decorativi. Quale contrasto più netto tra la surreale galleria di Monluc e quelle di Fontainebleau, del Louvre o degli altri castelli che abbiamo ricordato? Tra la tragedia dei Titani sbaragliati da Giove, e la commedia dei Giganti “travestiti” da mulini a vento? Tra la figura eroica dell'*Ercole Gallico* e quella di un Chisciotte in fasce (magari già con l'elmo di Mambrino in testa) che strangola serpenti?

Questo è dunque il duplice nodo che ci interessa. Ne *Le Don Quixote Gascon* ci troviamo di fronte a un Chisciotte ben presto finito a decorare pareti, con un'intuizione davvero mirabile di quella che sarebbe stata la futura, più tarda fortuna artistica del cavaliere cervantino. Tuttavia è chiaro che in questo caso l'*hidalgo* è stato scelto con intenti del tutto parodici e grotteschi perché di fatto, per la sua carica di sconcertante e

---

<sup>163</sup> Chablat-Beylot 2003, pp. 105-125.

<sup>164</sup> Blois, ADLC, Procès Verbal... cit..

irriverente comicità, era un soggetto da considerare assolutamente inadeguato per ricoprire il ruolo così delicato e centrale di *historia picta*.

L'invenzione di Monluc non sembra andare molto oltre questo spunto: ma offre più di un motivo di interesse per una puntuale messa a fuoco come esempio di una radicale mutazione del modello romanzesco nel quadro dei saperi culturali e delle pratiche artistico-letterarie del primo Seicento europeo, in relazione non solo a quanto vediamo dipinto a Cheverny, ma soprattutto riguardo ad un altro ciclo decorativo chisciottesco, ugualmente dislocato non nelle sale di un edificio reale, ma tra le pagine di un libro.

## 2. Suntuose, burlesche decorazioni (2): l'*ekphrasis* chisciottesca di Antoine Gérard de Saint-Amant

Nel 1629, un anno prima rispetto alla pubblicazione del *Don Quixote Gascon* di Monluc, sempre a Parigi vedeva la luce il primo libro de *Les Œuvres* di Marc-Antoine Gérard de Saint-Amant<sup>165</sup>. Anch'esso si presentava come una raccolta di testi, questa volta in versi, scritti nel corso degli anni precedenti e solo in un secondo momento sistemati per poter essere pubblicati in forma unitaria. Dei componimenti che Saint-Amant vi inserì ben due ci interessano in maniera particolare: *Le Palais de la Volupté*, sul quale torneremo più avanti, ma soprattutto *La chambre du Desbauché*<sup>166</sup>, che descrive una camera dall'aspetto tutt'altro che ricco e aristocratico, ma dotata anch'essa – in qualche modo – di una sua decorazione a tema chisciottesco. In questa stanza, piena di oggetti inutili e obsoleti, invasa dalla sporcizia e dal disordine, sono addirittura gli sputi e le macchie sulle pareti a creare una sorta di “ricca tappezzeria”, sulla quale delle lumache sembrano aver ricamato trine col loro passaggio. Ed in questi sordidi *ghirigori*, scrive il poeta,

*Comme on voit le soir les Enfans  
Se figurer dedans les noües  
Hommes, Chasteaux, Bois, Elefans,  
Et mille Chimeres cornües :  
Ainsi nos yeux dans ces crachats,  
Se forgeant à leurs entrechats  
Cent mille sortes de postures,  
Pensent voir contre la paroy  
Les plus grotesques aventures  
De Dom-Quichotte en bel arroy*<sup>167</sup>.

<sup>165</sup> *Les Œuvres du Sieur de Saint-Amant, à Paris, de l'imprimerie de Rob. Estienne. Pour François Pomeray, et Toussaint Quinet. Au Palais, en la grande & petite galerie. M.DC.XXIX. Avec privilege du Roy*, le leggiamo in A. Gérard de Saint-Amant, *Les Œuvres (1629)*, édition critique publiée par Jaques Bailbé, Paris 1971, in *Les Œuvres*, 4 voll., vol. I.

<sup>166</sup> A. Gérard de Saint-Amant, *La Chambre du Desbauché*, in *Les Œuvres (1629)...* cit., pp. 215-229.

<sup>167</sup> *Ibidem*, vv. 51-60.



Per un centinaio di versi (48-150) Saint-Amant *describe un vero e proprio ciclo decorativo* di ben dodici scene, o vignette<sup>168</sup>, che si dipana come una grottesca e ripugnante decorazione tutto intorno alle pareti della *Chambre du Desbauché*. Al contrario di quanto avveniva nella galleria di Monluc, la scelta degli episodi non solo è tratta interamente dal romanzo di Cervantes, ma tocca nella maggior parte dei casi proprio quei passaggi che in seguito verranno canonizzati dalla tradizione illustrativa. Troviamo infatti innanzitutto l'*Esame dei libri (Quijote, I,6)* – che offre anche occasione al poeta per un fulmineo affondo critico sulla produzione letteraria contemporanea – a cui seguono la *Zuffa col monaco Benedettino* e la *Carica ai mulini a vento*, entrambi tratti dal capitolo I,8. Tre episodi consecutivi vengono poi tolti dal capitolo I,18: la *Carica ai montoni*, con la conseguente *reazione dei pastori* e l'ingloriosa conclusione dell'avventura con *Chisciotte e Sancio che danno di stomaco l'uno addosso all'altro*. Segue un'immagine di Sancio in groppa al suo asino, definito “*Rosignol d'Arcadie*”, mentre subito dopo ancora lo scudiero è protagonista per il celebre passo dal capitolo I,17, in cui viene lanciato in alto sulla coperta dagli avventori della locanda: abbiamo ricordato più sopra il riferimento di Voiture<sup>169</sup> a questo vero e proprio *topos*, e varrà la pena ricordare che un'intera satira di Saint-Amant – *La Berne*, appunto – pubblicata nel medesimo volume de *Les Œuvres* è tutta giocata sullo stesso tema<sup>170</sup>. Il “ciclo” prosegue con la *Conquista dell'elmo di Mambrino (I,17)*, con il ritrovamento del cofanetto pieno di ducati nella Sierra Morena (I,23), con una immagine di Dulcinea, tratta dal racconto che Sancio fa a Chisciotte della sua missione presso di lei (I,31) e infine con un ritorno ai primi capitoli del romanzo, dove addirittura un Ronzinante protagonista (“emancipato”, scriverà Maurice Bardon<sup>171</sup>) va “a caccia” delle cavalle degli Yanguesi (I,15).

Tranne poche eccezioni – la zuffa con i Benedettini, la reazione dei pastori, Ronzinante e le cavalle – la maggior parte degli episodi inseriti da Saint-Amant godrà di grande successo tanto nell'ambito dell'illustrazione libraria quanto in quello dell'arte decorativa. Anche in questo caso, come in quello di Monluc, l'intento del poeta è qui tutto rivolto alla satira e alla comicità grottesca: lo dichiara apertamente non solo la descrizione della stanza e l'idea – effettivamente ripugnante – di una sua decorazione costituita solo da macchie di sporcizia, ma anche il modo in cui tanto Chisciotte quanto le sue avventure vengono presentati. È vero anche, però, che rispetto all'altra messa in scena ci si confronta

<sup>168</sup> Peureux 2002, pp. 357-359.

<sup>169</sup> V. Voiture, Lettera IX, *Voiture a Mademoiselle de Bourbon* (circa 1630), in *Œuvres de Voiture*, vol. I, pp. 40-44.

<sup>170</sup> Gérard de Saint-Amant, *La berne*, in *Les Œuvres (162)9...* cit., pp. 236-241.

<sup>171</sup> M.Bardon 1931, p. 90.

qui con un Chisciotte nel contempo molto meglio definito e più aderente al testo cervantino. Un Chisciotte più simile a sé stesso – se così si può dire – che al tipo generico de *L'Espagnol*. Inoltre, non solo gli episodi di cui viene stilata l'*ekphrasis* vengono tratti davvero dal romanzo, e sono dunque dei reali *fatti chisciotteschi*, ma non ci troviamo più soprattutto di fronte alla galleria autoreferenziale di Monluc. Non è più uno strambo Chisciotte guascone a mettere in mostra un ancor più improbabile sé stesso vittorioso. Ne *La Chambre du Desbauché* siamo di fronte davvero, per la prima volta, all'ipotesi di un *ciclo decorativo tratto dal romanzo*: sono il testo stesso di Cervantes e i suoi veri protagonisti che vengono “rappresentati”, sia pure in una tale forma degenerata.

Se Monluc proponeva un grottesco contraltare alle gallerie celebrative, il riferimento di Saint-Amant è allora verso un'altra serie di ambienti e verso un altro tipo di decorazioni, quelle *chambres* e *cabinets* che, ancora nel corso del primo decennio del secolo, Maria de' Medici aveva fatto decorare con tematiche letterarie tratte dal romanzo antico, dall'epica moderna, dalla pastorale: la *Chambre Ovale* di Fontainebleau, con gli *Etiopiche* di Eliodoro, il *ciclo di Tancredi e Clorinda*, nel medesimo castello, il *ciclo di Olindo e Sofronia*, al Louvre<sup>172</sup>.

Nel corso degli anni Venti non troviamo ancora soggetti letterari nelle gallerie, se facciamo eccezione per *La Franciade* di Pierre de Ronsard, che Toussaint Dubreil aveva dipinto per Enrico IV a Saint-Germain-en-Laye, in un'ottica di epos “nazionale” dalle motivazioni del tutto particolari. Sul finire di quel decennio vedrà la luce la sorprendente serie di dipinti dedicata alla follia di Orlando, montata nella grande sala del castello di Effiat ed oggi al museo Roger Quilliot di Clermont-Ferrand: ma su quest'impresa pressoché unica nel panorama artistico di quel frangente le incertezze e i quesiti irrisolti restano preponderanti. Sarà necessario attendere il 1631-1632 per vedere, di nuovo non a Parigi ma nel castello di Chessy, una galleria decorata con la *Storia di Rinaldo e Armida*, tratta dal Tasso. Se ne farà carico Simon Vouet, con una serie di dipinti su legno realizzata per Henri de Fourcy, e resa poi celebre dalla trasposizione in ambito tessile<sup>173</sup>. Intorno al 1635 le *Etiopiche* verranno raffigurate da Nicolas Mignard nella galleria dell'Hôtel de Montreal ad Avignone, ma soltanto alla fine degli anni Trenta il maresciallo de La Ferté-Sanneterre commissionerà una grande galleria tassiana per il suo lussuoso *hôtel* parigino. Il vasto ciclo composto da ben diciotto dipinti – di cui oggi solo poche tele rimangono,

---

<sup>172</sup> Sulle committenze di Maria de' Medici si veda in generale Bassani Pacht-de Sainte Fare Garnot, in *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts* 2003, pp. 74-93; Bassani Pacht 2002. Sugli *Æthiopica* della *Chambre Ovale* di Fontainebleau si veda Sarant 2000, n. 46, pp. 25-37.

<sup>173</sup> Thuillier, in *Vouet* 1990, pp.116-118, ill. 117; Lavalley, in *Vouet* 1990, pp. 512-516.

disperse in varie collezioni – sarà realizzato da un gruppo di pittori italiani e francesi in quel momento attivi a Roma, dove verranno ingaggiati dall'ambasciatore François-Hannibal d'Estrées<sup>174</sup>. Ma siamo così già prossimi alla fine del regno di Luigi XIII e i tempi mutavano rapidamente mentre stava per sorgere l'astro "barocco" di Mazzarino.

Fino a quel momento i soggetti letterari si erano diffusi piuttosto in altri ambienti, destinati certamente anche a funzioni di rappresentanza e non solo all'ozio e alla colta conversazione: ma ancora una volta, pur se declinati già in chiave decisamente romanzesca, si trattava tuttavia di soggetti tragici, epici, sentimentali. Ne è uno splendido esempio la saletta proveniente dal castello di Chenailles oggi interamente rimontata presso l'Art Museum di Toledo, in Ohio. In una ricca atmosfera di *boiseries* dorate, arricchite da paesaggi e figure allegoriche, si svolge tra pareti e soffitto la *Storia di Rinaldo e Armida*, opera di almeno due pittori, ancora anonimi<sup>175</sup>. Vi ritroviamo il dilemma tra passione e dovere di Rinaldo, così come altrove si dipingevano il tragico amore di Tancredi, il sentimento eroico di Olindo e Sofronia, le avventure rocambolesche e tuttavia caste di Teagene e Cariclea, o di Céladon e Astrée. Siamo insomma assai lontani dall'immagine *grottesca* di Chisciotte, dalla sua figura di personaggio comico, dai tratti invero grossolani, picareschi, che emerge ne *La Chambre du Desbauché*.

A questo punto è decisamente singolare ritrovare il medesimo personaggio nelle aristocratiche sale del castello di Cheverny, in uno stridente contrasto con quanto abbiamo visto finora, che c'impone di proseguire il nostro discorso chiamando in causa anche altre testimonianze.

### **3. Mito e Romanzo: un percorso tra temi decorativi da *La Chambre du Desbauché* a *Le Palais de la Volupté***

*La Chambre du Desbauché*, già composta prima del 1624, venne rimaneggiata in vista della pubblicazione del 1629 e forse proprio in questa occasione vennero aggiunti i versi dedicati a Don Chisciotte<sup>176</sup>. Siamo dunque davvero alla vigilia della decorazione di Cheverny, che Saint-Amant non poteva conoscere<sup>177</sup>, ma con la quale comunque il suo testo si pone in un rapporto complesso e invero suggestivo.

È davvero sorprendente la facilità con cui la vicenda chisciottesca prende qui le sembianze di un ciclo decorativo: grottesco certamente, piegato alle necessità deformanti

---

<sup>174</sup> Bonfait, in *Intorno a Poussin* 2000, pp. 55-61.

<sup>175</sup> K. C. Lee 1970, pp. 3-7. Abbiamo discusso più sopra la questione della vecchia attribuzione del ciclo a Jean Mosnier.

<sup>176</sup> Lagny 1964, p. 71.

<sup>177</sup> Sostiene il contrario Peureux 2002, p. 359, n. 302, che in una breve nota propone *en passant* questa ipotesi, basandosi però sulla vecchia data del 1625 attribuita ai dipinti da M. Bardon 1931, pp. 57-60.

della satira, declinato in ripugnante *décor* fatto di sporcizia, per creare un gioco irrisorio e crudele di immagini eloquenti sotto forma di *tableaux* strutturati in un ciclo. Questo, come già nel *Don Quixote Gascon* di Monluc, non assume del tutto le caratteristiche logiche e complessive proprie dei veri apparati decorativi – per esempio il rispetto del ritmo narrativo – ma propone ad ogni modo un’immagine capovolta delle serie di arazzi, tappezzerie o dipinti che arricchivano gli appartamenti aristocratici. Lo spunto è certamente legato alle esigenze creative di Saint-Amant: è stato molto acutamente notato che anche la *Chambre du Desbauché* deve essere inserita in quel particolare contesto poetico volto a istituire una vera e propria “rhétorique de la galerie” – una sorta di “opera per immagini” – che sulla scorta evidente dei modelli mariniani si va via via esplicando e concretizzando sotto varie forme negli altri componimenti del volume e in uno in particolare, che assume anche per il nostro discorso un’importanza nodale<sup>178</sup>.

Il primo libro de *Les Œuvres* ospita anche un poemetto intitolato *Le Palais de la Volupté, sur une maison de plaisance que monseigneur le Duc de Rets a fait bastir, dans sa Forest de Prinçay*. Si tratta di un’ode, questa volta tutt’altro che satirica o burlesca e dai toni anzi di austero classicismo, dedicata a una dimora che Henri de Gondi, duca di Retz, aveva fatto realizzare a nei pressi del vecchio maniero di Princé, trenta chilometri a ovest di Nantes, nel cuore dei suoi feudi a ridosso dell’oceano Atlantico. Il luogo – oggi nel territorio del vicino borgo di Chéméré – era tuttavia destinato a restare tra le pagine della Storia per ben più gravi motivi, tra i quali l’ombra terrificata di Gilles de Rais, che lo ebbe tra le sue dimore all’epoca del proprio splendore e degli innumerevoli misfatti, è di certo il più pittoresco ma anche il più remoto nel tempo: il destino del castello sarebbe scoccato invece alla fine dell’Antico Regime.

*«Il y avait alors en Bretagne sept fôrets horribles. La Vendée, c’est la révolte-prêtre. Cette révolte a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s’entr’aident. Les sept Fôrets-Noires de Bretagne étaient la forêt de Fougères qui barre le passage entre Dol et Avranches; la forêt de Princé qui a huit lieues de tour; la forêt de Paimpont, pleine de ravines et de ruisseaux, presque inaccessible du côté de Baignon, avec une retraite facile sur Concornet qui était un bourg royaliste; la forêt de Rennes d’où l’on entendait le tocsin des paroisses républicaines, toujours nombreuses près des villes; c’est là que Puyssaye perdit Focard; la forêt de Machecoul qui avait Charette pour bête*

---

<sup>178</sup> Peureux 2002, pp. 366-370.

*fauve; la forêt de Garnache qui était aux La Trémoille, aux Gauvain et aux Rohan; la forêt de Brocéliande qui était aux fées»<sup>179</sup>*

Così rammentava, con spirito quasi da antico topografo, Victor Hugo aprendo la terza parte di quel mirabolante affresco d'epica al tempo stesso politica e familiare che rimane ancor oggi *Quatrevingt-Treize*. In effetti la foresta di Princé e il castello ch'essa custodiva si erano ritrovati, tra l'autunno del 1793 e la primavera dell'anno successivo, al centro di uno dei più aspri frangenti della Guerra di Vandea. In un estremo tentativo di resistenza, Louis-François Ripault de La Cathelinère vi si era acuartierato con le proprie truppe, resistendo per mesi agli assalti delle colonne del generale Haxo, prima di essere infine catturato e ghigliottinato a Nantes all'inizio del marzo 1794. Al centro dei duri scontri, il vecchio maniero e l'adiacente residenza di Henri de Gondi erano stati più volte battuti dalle artiglierie, saccheggiati e incendiati. Ciò che ne era sopravvissuto non sarebbe sfuggito a più tarde, meno marziali ma più calcolate distruzioni, e del maniero non rimane oggi pressoché nulla, così che preziosa – tra altre testimonianze – diviene la memoria tramandataci dall'ode di Saint-Amant<sup>180</sup>.

Il castello di Princé è per il poeta non solo occasione per tessere le lodi del committente suo protettore, ma anche spunto per dipanare, attraverso una descrizione dei temi decorativi delle differenti sale, una vera e propria sintesi ideologica di quella che è stata definita un'aristocratica «*éthique de la jouissance*»<sup>181</sup>. L'edificio è costituito da una grande *Salle* centrale, affiancata da quattro padiglioni minori. Ciascuno dei cinque ambienti è dedicato a una divinità, e sebbene Saint-Amant non si soffermi a descriverne le decorazioni, non abbiamo difficoltà a immaginare che i dipinti occupassero i luoghi tradizionali delle decorazioni pittoriche: i caminetti, o forse anche i soffitti, e probabilmente le *boiseries* sulle pareti. La struttura simmetrica della dimora – è stato acutamente rilevato dal Lagny – sembra trasparire dalla uguale simmetria con cui Saint-Amant ha suddiviso anche la materia della sua opera: «*cinq développements parallèles, faisant suivre la légende de la réalité, servent à caractériser les cinq parties de la demeure, en une architecture qui ne doit peut-être pas au seul hasard le subtil équilibre de son déroulement. Construction régulière, comme paraît avoir été régulière l'ordonnance du bâtiment*»<sup>182</sup>. Più precisamente: 36 versi dedicati alla descrizione della *Salle*, elemento architettonico e tematico centrale, posta sotto il segno di Pan e Diana, ai quali seguono due

---

<sup>179</sup> V. Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris 2001, p. 267.

<sup>180</sup> Lagny. 1964, pp. 110-112.

<sup>181</sup> Peureux, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy...* cit.2002, pp. 366-370.

<sup>182</sup> Lagny 1964, p. 111.

brani di 28 versi dedicati rispettivamente ai padiglioni di Mercurio e Venere, e due sezioni da 20 versi dedicate a Minerva e a Bacco. Partendo da questo spunto, William Roberts ha sviluppato uno studio puntuale dell'edificio "costruito" dai versi di Saint-Amant, e ne ha ravvisato la perfetta aderenza non solo alla generica prassi costruttiva del periodo, ma anche con un preciso modello di *maison de plaisance* che ritroviamo nel trattato di Pierre Le Muet, *Manière de bastir*, pubblicato a Parigi nel 1623<sup>183</sup>. Nel confronto con questo esempio, le proporzioni poetiche adottate da Saint-Amant si trasformano coerentemente in proporzioni architettoniche, dando vita alle diverse strutture del *Palais*: dall'ingresso monumentale, alla scala di accesso fino alla grande sala centrale alla quale si accostano, su ciascun lato, due camere e due *cabinets* – i cinque padiglioni dedicati alle altrettante divinità – le cui dimensioni e proporzioni geometriche rispecchiano quelle che il poeta aveva loro concesso all'interno del testo, mutuandone anche l'evidente differenziazione gerarchica che antepone la centralità della sala di Pan e Diana alla complementarietà degli altri ambienti: «*thus, the poem about a château, when read in depth, has become a château, an unexpected metamorphosis contrived with convincing skill*»<sup>184</sup>. Di questo "poema-castello" è possibile *disegnare* un'ipotetica pianta [60]. Tuttavia essa non risulta perfettamente sovrapponibile a quella dell'edificio reale, che conosciamo nelle sue linee generali grazie a una mappa della tenuta, tracciata François de La Pointe intorno al 1678<sup>185</sup>. Quella che scopriamo è infatti una struttura assai singolare non solo della dimora ma anche del giardino che la circondava [61].

Il vecchio maniero medievale, ampliato nel XVI secolo, si sviluppava tradizionalmente in due padiglioni allineati, dai quali altrettante gallerie si staccavano raggiungendo le antiche torri e disegnando così una corte quadrata, aperta su di uno specchio d'acqua, il *Petit canal*. Questo era collegato, verso Nord-Ovest, al *Grand canal*, che sfociava poi in un vero e proprio, ampio stagno. Sul versante opposto, a Oriente, al di là dei muri che cingevano giardini e frutteti e oltre una prima, breve zona boschiva, si apriva invece attorno allo *château neuf* quel settore che ancor oggi viene chiamato tradizionalmente *Les Îles enchantées*. Un sistema di canali perpendicolari separava infatti tra loro cinque isole, disposte in forma di croce greca. La principale e più grande, al centro, era quadrata e misurava 50 metri di lato. Le quattro minori, rettangolari, disposte su ciascun fianco della prima, si estendevano per 50 su 25 metri. Poiché i canali che le circondavano interamente – e che sono l'unico elemento sopravvissuto, sebbene ormai

<sup>183</sup> Roberts, XV, n. 29, pp. 639-655.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 653.

<sup>185</sup> François de La Pointe, *Château de Prinçay en Bretagne*, Paris, BNF, EST VA-44 (2)-FOL, H 129171.

riconquistato dalla foresta – contavano una dozzina di metri di larghezza, è evidente che tutto l'insieme era stato disegnato in base a una griglia, anch'essa quadrata, di circa 100 metri per lato. La dimora vera e propria, edificata sull'isola centrale, constava di un edificio ancora quadrato, con piccoli padiglioni pentagonali a ciascun angolo. Coppie di padiglioni apparivano anche sulle isole più piccole. Nulla ci è dato sapere circa la consistenza in alzato di questo “castello nuovo”, tuttavia il suo aspetto in pianta lascia immaginare qualcosa di sostanzialmente diverso dalla *maison de plaisance* disegnata da Pierre de Mouet, che così bene si sarebbe sposata con in versi di Saint-Amant. La forma quasi di piccola fortezza sembrerebbe richiamarsi piuttosto a residenze come la villa medicea di Artimino, eretta dal Buontalenti per Ferdinando I nel 1596, e sarà interessante ricordare qui come a proposito della struttura cruciforme e regolare delle isole non si sia esitato a chiamare in causa proprio la tradizione rinascimentale italiana – tramandata non solo dal Polifilo ma anche dallo stesso Ariosto e finanche dal Tasso – ricordando le evidenti origini dei Gondi, banchieri fiorentini installatisi a Lione nel corso del XVI secolo e legati, ovviamente, alla corte di Caterina de' Medici.

Se l'architettura dell'ode di Saint-Amant non corrisponde esattamente alla realtà del castello di Princé, resta tuttavia intatto il suo valore d'intensa evocazione poetica. A fronte della totale scomparsa del monumento, essa si propone come «*a sort of pattern poem*»<sup>186</sup>, una testimonianza di eccezionale interesse, che se non ci restituisce la concretezza *materiale* nondimeno tramanda, attraverso un edificio sintetizzato in forma letteraria, l'immagine nitida dell'ideologia che soggiaceva alla struttura come alla decorazione di una dimora nobile. Il *buen retiro* del Duca di Retz, immerso nei boschi, non lontano dal capoluogo del ducato ma al tempo stesso isolato dalla città, viene dedicato a divinità classiche e decorato con le loro immagini, quale raffigurazione eloquente delle attività a cui la residenza era destinata: anzitutto la caccia (Diana), passatempo nobile per eccellenza, segno distintivo dell'aristocrazia, colto però nella sua dimensione di vita immersa nella natura (Pan), ma anche l'*otium* intellettuale (Minerva) e i piaceri del gioco (Mercurio), dell'amore (Venere) e del vino o, più in generale, della tavola (Bacco).

Così è ancora una volta il *mito* che viene chiamato in causa anzitutto per illustrare questa perfetta immagine di vita aristocratica ma anche per celebrarla, o meglio ancora per diventarne specchio scintillante ed eco amplificata. Siamo anche in questo caso esattamente agli antipodi della visione consegnataci da *La Chambre du Debauché*, rivolta ad evocare caricaturalmente il volto fantastico e grottesco di un mondo sordido, tutto

---

<sup>186</sup> Ibidem, p. 646.

materiale. Qui, per scelta intenzionale in chiave di poetica e di estetica, non sono figure classiche o mitologiche a essere riconosciute – e più opportuno sarebbe dire *indovinate* – nelle intrecciate, singolarissime *broderies* descritte: lo spazio è lasciato senz'altro alle scanzonate disavventure chisciottesche. È il Chisciotte tragicomico che viene reso protagonista di questa celebrazione tutta virata in forma di *anti-climax*: l'*hidalgo* dalla figura magra e dalla mente dissestata, preda della sua follia. È con il rogo dei suoi libri (vv. 61-70) che si apre l'avventura, come a denunciarne subito la delegittimazione più plateale, privandola di fatto di ogni possibile *auctoritas* su cui fondarsi. Così, di seguito si potrà chiamarlo *Guidon de Carnaval* (v. 71), accusarlo di «darsi delle arie da Fierabras» (v. 75), definirlo «Cavaliere da quattro soldi» (v. 96), o farlo oggetto di derisione apostrofandolo ironicamente «*blond et beau comme un Medor*» (v. 111).

Il soggetto di una decorazione e la declinazione che ne viene data non sono che un'emanazione, un'amplificazione dell'immagine che il committente percepisce o vuole dare di sé: laddove il mito delinea l'elevato mondo aristocratico del duca di Retz, laddove il romanzo alessandrino, l'epica moderna, la pastorale si facevano interpreti del pensiero di Maria de' Medici e della nobiltà vicina alla Corona, non vi sarà invece altro, per la camera di un *Desbauché*, se non uno scalcinato e grottesco ciclo di Don Chisciotte. In rapporto a un simile contesto, esattamente come accadeva per la galleria di Monluc rispetto a quelle realmente esistenti, la *Chambre du Desbauché* di Gérard de Saint-Amant, con la sua *ekphrasis* burlesca, con questa finzione paradossale di decorazione murale "indovinata" nelle macchie di sudiciume, sembra davvero essere stata scritta con l'esplicito intento di creare uno spietato e triviale contraltare ai sontuosi, elevati, calibratissimi apparati decorativi contemporanei. I cicli chischiotteschi di Adrien de Monluc e Marc-Antoine Gérard de Saint-Amant stanno insomma alle decorazioni pittoriche del primo Seicento come il Chisciotte delineato dal cosiddetto Maître des Cortèges sta alla scultura celebrativa degli stessi anni. L'anonimo pittore della cerchia dei fratelli Le Nain, che prende nome da una serie di tele con feste contadine e corteggi di animali, produsse infatti intorno al 1650 almeno tre dipinti, oggi tutti in collezioni private, che raffigurano l'*hidalgo* a cavallo di Ronzinante, in primo piano, mentre sulla sinistra un dubbioso, ironico Sancio gli porge la lancia mentre guarda diritto lo spettatore, come invitando esplicitamente a deridere il proprio signore. La ragione è evidente: in secondo piano scopriamo la celebre locanda scambiata per un castello, e più in là altri noti, disastrosi episodi: i mulini a vento, la rissa con gli yanguesi, la conquista dell'elmo di Mambrino. Accennate in piccole dimensioni, più che narrare le avventure del cavaliere queste scenette sono quasi dei veri e propri



“attributi” che consentono di identificare senza possibilità di errore il personaggio. Ritratto sulla ribalta del quadro, armato di tutto punto della propria composta, scalcinata armatura, nella sua posa ostentata e ufficiale che a fatica si armonizza con lo stile dichiaratamente “bamboccianti” del dipinto, il Chisciotte del Maitre des Corteges non può essere letto se non come una versione ironica, ribaltata, paradossale dei monumenti equestri che celebravano la gloria dei sovrani europei<sup>187</sup>.

Da questo punto di vista, appaiono allora ben chiare anche le ragioni della scelta di un personaggio come Don Chisciotte e la lettura essenzialmente comico-grottesca che dell'*hidalgo* cervantino veniva proposta da Monluc e da Saint-Amant. Nei confronti delle grandi rappresentazioni a tema storico, biografico o mitologico, così come rispetto ai soggetti tratti dalla letteratura *classica*, sia antica che moderna, per quanto declinati nel loro *côté* più romanzesco, il *Cavaliere dalla triste figura* veniva chiamato in causa essenzialmente in termini di ribaltamento satirico: che si trattasse di Enrico IV, di Ercole o di Rinaldo, Don Chisciotte non poteva che rappresentare la loro parodia, certamente non l'omologo.

#### **4. Ancora un intreccio letterario: disperse celebrazioni d'Amore, tra gli emblemi di Otto Vænus e i versi di Tristan l'Hermitte**

In questi capitoli erranti tra castelli narrati, perduti o mai esistiti, ci siamo già imbattuti ne *La Maison d'Astrée* di François Tristan l'Hermitte, poemetto celebrativo pubblicato nel volume *Les versés héroïques* (Parigi, 1648) ma risalente – stando a una *notice* aggiunta in calce al testo – agli inizi dell'attività poetica dello scrittore, dunque alla prima metà degli anni Venti<sup>188</sup>. Anche dietro questo “edificio letterario” se ne cela uno realmente esistito, il castello di Berny, non lontano da Parigi<sup>189</sup>, dimora di Pierre Brûlart de Puisieux – *Secrétaire Général aux Affaires Étrangères*, figlio del *Cancelliere* Nicolas Brûlart de Sillery – e della sua consorte Charlotte D'Estampes-Valençay. Intorno al 1623 il maniero edificato a fine Cinquecento da Sillery era stato radicalmente ristrutturato ad opera di un giovanissimo François Mansart, qui alle prese con uno dei suoi primi interventi

---

<sup>187</sup> Hartau 2008.

<sup>188</sup> Tristan l'Hermitte, *Les versés héroïques*, Paris 1648. Citiamo due edizioni moderne, quella ormai storica a cura di Catherine Gris , Genève 1967, e quella recentissima inserita ne *Les Œuvres complètes*, sotto la direzione di J.-P. Chauveau, con la collaborazione di V. Adam, A. G netiot, F. Graziani, Paris 1999-2002, 5 voll. La *Notice* riporta: «*Ce palais des Amours, qui est un des premiers ouvrages de l'auteur, n'est pas icy dans l'estat qu'il souhaiteroit, en ayant égaré quelques vers dans les voyages qu'il a faits hors du royaume. S'il peut un jour les recouvrer, vous aurez cette superbe maison mieux achevée.*».

<sup>189</sup> Il castello di Berny sorgeva presso Fresnes, localité nota per un'altra celebre dimora, quella dei du Plessis-Gu n gond, ugualmente legata al nome di François Mansart. Era qui che si riunivano sovente i pi  intimi componenti del *salon* di  lizab th de Choiseul-Praslin, moglie di Henri du Plessis-Gu n gond. Cfr. Craveri 2006, pp. 257-263.

autonomi. L'architetto ne ridisegnò l'immagine abbattendo e ricostruendo totalmente il padiglione mediano e operando un *restyling* di quelli laterali al fine di adeguarli stilisticamente alla nuova struttura; questa si allacciava alla vecchia, lunga galleria, sviluppata lungo la corte d'ingresso, grazie al vano turriforme di un elegante scalone d'onore<sup>190</sup> [62].

L'intervento, il cui *marché* porta la firma della sola Madame de Puisieux, indicata dunque come vera committente e anima del progetto<sup>191</sup>, non si limitò ovviamente alle strutture architettoniche ma interessò anche la zona signorile del *domaine*. Venne ridefinito il giardino prospiciente la facciata posteriore, dove fu collocata la statua del fondatore del castello, accompagnata da altre sei di cui purtroppo non conosciamo l'identità. Ventuno busti punteggiavano le aiuole, mentre due fontane erano decorate con figure mitologiche: un personaggio su delfini nella prima, Bacco, Flora, Ercole, Mercurio e Diana nella seconda, più grande e di forma semicircolare, che chiudeva la visuale dei *parterres*. Nel parco vero e proprio invece fu realizzato un esteso bacino circolare, che presentava al centro un gruppo scultoreo con Nettuno "seduto su serpenti" ed era accessibile per mezzo di quattro ingressi guardati ciascuno da due statue, raffiguranti figure allegoriche abbinata per contrasto e accompagnate da versi esplicativi: vi troviamo infatti la *Voluttà* e la *Temperanza* ("Les voluptueux plaisirs / Traisent les grands au naufrage / Qui tempère ses désirs / Est sans craints de l'orage"), la *Fortuna* e la *Prudenza* ("Sur les desseins des mortels / La Fortune a son empire / La Prudence nous rends tels / que la Sorte ne peut nous nuire), l'*Invidia* e la *Pazienza* ("L'envieux a son tourment / dans sa propre conscience / tout se sourmonte aisément / pour la seule Patience"), e infine la *Calunnia* e la *Verità* ("La Mesdisance poursuit / Les Vertus et les puissances / Enfin la Verité luit / et détruit les Mesdisances")<sup>192</sup>. Letteralmente *dialogando* tra loro, le sculture sviluppavano un discorso di tono moraleggiante, evocando temi classici ma con sicuro riferimento alle vicende politiche dei signori di Berny. Il Cancelliere de Sillery era stato protagonista degli anni delle guerre civili e del regno di Enrico IV, divenendo poi uno dei personaggi-chiave della Reggenza di Maria de' Medici. Escluso dal Consiglio per opera di Concino Concini, aveva

---

<sup>190</sup> *François Mansart: le génie de l'architecture* 1998, pp. 104-108. Braham- Smith 1973.

<sup>191</sup> *Marché entre François Mansart et M. de Puisieux pour le château de Berny (1623)*, a cura di J. Ciprut, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1954, pp. 175-181. Charlotte d'Estampes-Valençay aveva sposato Pierre Brûlart nel 1615. Più tardi sarà annoverata tra le *Précieuses*, e legata al circolo di Gaston d'Orléans al Luxembourg.

<sup>192</sup> Questi dati sono desunti soprattutto dalla descrizione di Denis Godefroy (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. Godefroy 219, cc. 47-54, *Description du Beau Lieu de Berny*) e da quella di E. Brackenhoffer, *Voyage de Paris en l'Italie, 1644-1646, traduit d'après le manuscrit du Musée de Strasbourg par H. Lehr*, Nancy-Paris-Strasbourg 1927.

perso la carica di *Garde des Sceaux* nel 1616. Recuperato il proprio ruolo nel 1623, si vide però definitivamente messo da parte da Richelieu già l'anno successivo. A sua volta il figlio Pierre, dal 1617 *Sécretaire d'état aux affaires étrangères*, sarebbe stato esautorato nel 1626. Il castello di Berny, costruito proprio nei frangenti del crepuscolo politico della famiglia, non poteva non recare qualche traccia della condizione dei proprietari e l'apparato decorativo del parco rispondeva senz'altro anche ad esigenze apologetiche.

Di questo complesso aristocratico, da annoverare tra i più interessanti e precoci di quella stagione che si apriva con la maggiore età di Luigi XIII e che proseguirà almeno per tutti gli anni Trenta, non rimane oggi che un misero moncone, ormai assorbito nella *banlieue* parigina e miracolosamente sfuggito alle distruzioni che a più riprese travolsero l'edificio, il parco e le loro ricche decorazioni. Esso davvero poco ci direbbe, se non fosse possibile integrarlo con altre preziose testimonianze: i disegni progettuali del medesimo Mansart, innanzitutto, ritrovati agli *Archives Nationales* di Parigi<sup>193</sup>, alcune incisioni di Israël Silvestre, Adam Perelle, Jacques Rigaud, una veduta “a volo d'uccello” dell'intero *domaine* realizzata nel 1684 da Jean Millet e Claude Revel<sup>194</sup>, e infine le descrizioni lasciateci da Denis Godefroy, Giovanni Francesco Rucellai ed Erin Brackenhoffer, che visitarono Berny intorno ai primi anni Quaranta del Seicento<sup>195</sup>. In un tale contesto, il poemetto di Tristan l'Hermitte si inserisce come testo poetico di natura encomiastica, che trasmette tuttavia un'immagine del castello e della sua proprietaria che Madame de Puisieux certamente poteva approvare e condividere.

Né il nome del feudo né quello di Charlotte d'Estampes-Valençay vengono mai rivelati esplicitamente a proposito di questa che viene definita la *Maison d'Astrée*<sup>196</sup>: luogo incantato, “paisible empire, et bien-heureuse cour” (v. 3) che può rivaleggiare con il palazzo del Sole e con quello edificato da Cupido per la sua amata Psiche. Astrea, sotto il cui velame si cela Madame de Puisieux, l'ha fatto costruire secondo il proprio gusto grazie all'opera industriosa di un'infaticabile *équipe* di amorini, sapienti in ogni mestiere, in ogni tecnica e in tutte le arti: essi hanno realizzato le architetture, hanno procurato i materiali – cristallo, agata e porfido –, hanno scolpito statue – due leoni guardano l'ingresso – e curato i giardini, con le loro aiuole fiorite e i viali frondosi del parco. Su tutto troneggia lo

---

<sup>193</sup> Braham-Smith 1973.

<sup>194</sup> Parigi, AN, N-I, Seine.

<sup>195</sup> G.F. Rucellai, *Un'ambasciata (1643)*, a cura di G. Temple-Reader, Firenze 1927. E. Brackenhoffer, *Voyage de Paris en l'Italie...* cit.

<sup>196</sup> La relazione tra l'edificio e il testo letterario è però esplicitamente documentata da una lettera del medesimo Tristan. Cfr. François Tristan l'Hermitte, *Lettres Meslées*, a cura di Cathérine Grisé, Genève-Paris 1972, lettre LXIII, *À Madame de Puisieux, sur une description qu'il avoit faite de sa maison de Berny*, pp. 142-143.

stemma della signora del luogo, ornato di corone che certamente un giorno – afferma il poeta – la dama sarà realmente destinata a cingere<sup>197</sup>. Tra questi amorini *factotum*, tra questi *ouvriers emplumez* ve ne è anche uno che si rivela provetto pittore: da lui Timante medesimo avrebbe appreso l'arte. Questo Cupido pittore ha realizzato nel castello «*mille traits animez / Qui témoignent que l'art surpassa la nature*». Ed è così che Tristan l'Hermitte apre la seconda parte della sua ode, sviluppata su ben 250 versi e tutta dedicata alla *ekphrasis* della decorazione dipinta del castello.

Grande attenzione ha suscitato in particolare la descrizione della galleria<sup>198</sup>. Questo vasto ambiente di 38 metri di lunghezza per 6,20 di larghezza, viene evocato nei vv. 291-410 ed è ricordato anche dal Godefroy, dal Rucellai e dal Brackenhoffer. Era decorato con *boiseries*: nel *lambris* erano stati inseriti secondo una prassi consueta dei quadri di paesaggio, mentre nel registro principale si sviluppava un grande ciclo di trentuno dipinti, ventinove dei quali dedicati ai fatti salienti della vita di Enrico IV, mentre due richiamavano i primi anni del regno di Luigi XIII. Grazie al testo di Tristan sappiamo che alcune di queste immagini offrivano lo spunto anche per la celebrazione di Nicolas Brûlart de Sillery e di Jean d'Estampes-Valençay, genitori dei signori di Berny, entrambi protagonisti della scena politica negli anni a cavallo tra i due secoli e assai legati al sovrano che aveva saputo pacificare la Francia<sup>199</sup>. Un ritratto del *Vert Galant* con i suoi figli maschi ed uno di Maria de' Medici con la prole femminile completavano infine la serie sui lati minori. Nessuno dei trentatré dipinti è stato finora rintracciato: ne conosciamo però tre grazie a delle riproduzioni d'inizio settecento conservate tra i manoscritti Clerambault, che si è voluto avvicinare alle incisioni tratte da dipinti di François I<sup>er</sup> Quesnel, raffiguranti grandi cerimonie reali, ma senza che con ciò si sia potuto ancora far luce sugli autori di questa grande decorazione<sup>200</sup>.

<sup>197</sup> Come si avrà modo di constatare anche più avanti, Tristan inserisce nel proprio testo di riferimenti estremamente puntuali al dato reale, ma li volge al fine del proprio discorso: l'ingresso del castello era davvero guardato da sue statue leonine, ma lo stemma che troneggiava sopra il cancello era quello di Pierre Brûlart de Puisieux, che recava come arma dei grappoli d'uva, e non quello con tre corone di sua moglie.

<sup>198</sup> Wilhelm 1983, pp. 29-45.

<sup>199</sup> Anche in questo caso i versi di Tristan concordano perfettamente con quanto riportato dalle altre fonti seicentesche. Al Sillery sono dedicati i vv. 341-350: “Icy le sage Sillery / Dont la bouche versoit un torrent d'éloquence, / Et qui du Roy fut toujours si chery, / Luy parle d'un traité de grande consequence. / Il a par ses conseils prudens / fait des miracles évidens / Pour la grandeur de nos monarques / Et dans les graves soins qu'on lui fit embrasser, / Il s'est dépeint avec des marques / Que l'oblu, ny le temps ne sçauroient effacer”. Al Destampes-Valençay sono invece dedicati poco dopo i vv. 361-370: “Mais qui voy-je dans ce tableau ? / C'est un heros celebre entre les plus illustres, / De qui le nom n'ira point au tombeau / Quand son corps y seroit plus de quatre cens lustres, / Ce brave et noble Valençay, / Qui pour son premier coup d'essay / fit vingt actions heroïques, / et qu'en servant la France on a veu mille fois / Brosser dans des forests de piques / De mesme qu'un sanglier brosse parmy des bois”.

<sup>200</sup> Wilhelm 1983, p. 45.

La galleria occupa certamente un posto importante nell'economia compositiva dell'ode, costituendone la sezione conclusiva. Tuttavia, a ben vedere, il poeta ha concesso spazio e attenzione forse maggiori all'evocazione di un'altro ambiente del castello. Ben tredici stanze delle pagine centrali del poemetto, sviluppate ai vv. 161-290, sono dedicate infatti alla descrizione di una serie di dipinti a tema erotico, che vedono protagonista il medesimo Cupido, il quale

*Dedans le vuide des quarrez  
Qui sont en ces lambris dorez,  
Dont les chambres sont étoffées,  
[...] s'est dépeint en cent actes divers  
Par lesquels ses plus grands trophées  
Et ses plus doux secrets nous sont tous découverts  
(vv. 166-170).*

I versi che seguono non sono che l'*ekphrasis* di questi dipinti, ai quali se ne aggiungono anche altri raffiguranti celebri episodi d'amore.

Questo passo ha molto interessato la critica più recente. Fin dagli anni Sessanta era stato ipotizzato un rapporto di queste pagine e di altre opere di Tristan con la tradizione emblematica del primo Seicento e con la ricca produzione – soprattutto in area olandese – di raccolte di emblemi d'amore. Non molti anni or sono, la scoperta del manoscritto SMAdd.392 della Glasgow University Library, ha prodotto a questo proposito la definitiva conferma<sup>201</sup>. Lo SMAdd.392 non è infatti che un esemplare degli *Amorum Emblemata* di Otto Vænius (1608)<sup>202</sup> arricchito però da note e versi manoscritti dovuti a diverse mani ma per lo più riconducibili a quella dello stesso Tristan l'Hermite, che fu certamente in possesso del volume e che lo utilizzò come fonte d'ispirazione per alcuni dei suoi componimenti: tra quelli che vi ritroviamo molti erano già noti attraverso le edizioni a stampa, altri risultavano invece sconosciuti e ancora inediti. Lo SMAdd.392 ha ovviamente riproposto anche il dibattito sulla *ekphrasis* de *La Maison d'Astrée*, e se si era da tempo posta la questione circa il reale legame delle immagini a tema erotico con dei veri dipinti, secondo quanto avveniva per i quadri della galleria di Enrico IV<sup>203</sup>, proprio sulla scorta del manoscritto di Glasgow si tende ora a vedere anche in questa sezione del poemetto espliciti richiami al dato reale<sup>204</sup>.

---

<sup>201</sup> Adams 1997, pp. 119-139; Grove 1997, pp. 102-104..

<sup>202</sup> *Amorum emblemata, figuris ænis incisa studio Othonis Væni patavo-lugdunensis – Emblems of Love with verses in Latin, English, and Italian*, Antverpiæ, M.DC.IIX (1608).

<sup>203</sup> Dalla Valle 1984, pp. 31-37; nel medesimo volume appariva anche il bel saggio di Thuillier, *Poètes et peintres au XVII<sup>e</sup> siècle, l'exemple de Tristan*, ibidem, pp. 5-30.

<sup>204</sup> Grove 1997, pp. 161-163.

L'ipotesi è tanto più convincente se si esamina il passo con attenzione. I vv. 161-290 hanno infatti tutta l'aria dell'evocazione molto puntuale – sebbene sottomessa alla necessaria fluidità del testo poetico – di una sala ben precisa del castello. Innanzitutto è il poeta stesso ad affermare che i dipinti sono ospitati nei riquadri del *lambris*, cioè della *boiserie* che ricopre le pareti: egli sarà altrettanto preciso quando più avanti ricorderà i paesaggi che accompagnano il *décor* storico-biografico della galleria, secondo quanto ci è confermato pure dalle altre fonti. Anche il numero e la tipologia dei dipinti chiamati in causa decisamente non è casuale: ci troviamo di fronte a otto quadri a soggetto emblematico, a uno *principale* di carattere trionfale, e ad altri quattro a tema mitologico.

Dal verso 161 al verso 220 assistiamo alla descrizione dei primi otto riquadri, in cui Cupido compare non solo in quanto pittore, ma anche come protagonista: si è infatti ritratto in mille fogge differenti. Egli appare innanzitutto nelle vesti di Atlante, intento a sostenere il globo terrestre:

*Pour un Hyerogliphe en ce lieu  
Que la force d'amour est vrayment sans seconde,  
On void courber le dos du petit dieu,  
Qui porte comme Athlas le faix de totu le monde;*  
(vv. 171-174)

Nel secondo dipinto il dio alato è raffigurato avvolto dall'*Ouroboros*:

*Et cet autre petit Amour  
Qu'un serpent ceint tout à l'entour  
Exprime une eternelle flame  
Que l'on doit sous ses loix servir fidelement,  
Et qu'il faut qu'en une belle ame  
Un feu bien allumé dure eternellement.*  
(vv. 175-180)

Nel terzo naviga sulla propria faretra, utilizzando l'arco come remo:

*En ce lieu voguant sans vaisseau,  
d'un bandeau sur sa trousse il a formé des voiles,  
Pour avirons de ses traits il fend l'eau,  
Et tire à deux beaux yeux dont il fait ses estoilles;  
Ainsi malgré les soins jaloux  
Et tout le celeste coroux  
Qui peut s'oposer à leur joyes,  
Eclairer du beau feu qu'ils portent dans le sein,  
Les Amans treuvent mille voyes  
Pour faire succeder un amoureux dessein.*  
(vv. 181-190)

Nel quarto Cupido, in veste di cacciatore, insegue un cervo:

*Chassant un cerf de ce costé*

*Qu'à force de courir il a mis hors d'haleine,  
Il nous fait voir comment une beauté  
ne se peut obliger sans devoirs et sans peine;  
(vv. 191-194)*

Quindi è colto nell'atto di annaffiare un'aiuola fiorita:

*Et de l'autre, arosant des fleurs,  
Afin que leurs vives couleurs  
S'augmentent par ce bon office,  
Il instruit Idalie avec cette action  
a me traiter sans artifice,  
montrant que la faveur accroist la passion.  
(vv. 195-200)*

Il sesto riquadro raffigura Cupido triste per la lontananza della propria amata:

*Dans ces amaybles promenoirs  
Qu'il imprime à regret de sa divine piste,  
Loin d'un bel œil, les lys luy semblent noirs,  
Le jour luy paroist sombre et la verdure triste.  
Aussi que je suis privé  
De celle que ma captivé,  
Je ne trouve que de supplices ;  
Tous les objets de joie irritent mon tourment,  
Et pour moy toutes les delices  
ne sont que des sujets de mécontentement.  
(vv. 201-210)*

Nel settimo egli mostra invece dei papaveri e delle rose appassite, per richiamare la caducità della bellezza:

*Icy faisant voir par pitié  
Le peu durable estat des œillets et de roses,  
il montre aux cœurs qui sont sans amitié  
Que le temps fait ainsi passer les belles choses;  
(vv. 211-214)*

Infine, nell'ultima raffigurazione Cupido si accanisce con le sue piccole armi contro una grossa quercia, tentando di abbatterla:

*Et là chamaillant sans cesser  
Ces chesne qu'il veut renverser  
Avec de si petites armes,  
Par sa perseverance, il enseigne à l'amant  
Qu'on flux continuel de larmes  
Pourroit enfin caver un cœur de diamant.  
(vv. 215-220)*

I dipinti così descritti hanno un evidentissimo carattere emblematico: è lo stesso poeta a dichiararlo all'inizio della descrizione, definendoli *hieroglyphes*, affermando che

essi svelano i segreti e le vittorie d'Amore e fornendo quindi per ciascuno anche una lettura in chiave morale. Ma c'è di più: in effetti tutti trovano puntuale riscontro proprio tra le pagine degli *Amorum Emblemata* di Otto Vænius, dove incontriamo le medesime immagini evocate da Tristan. Il Cupido nelle vesti di Atlante riprende l'emblema XIX, "Atlante Maior" [64], quello avvolto dall'*Ouroboros* invece l'emblema I, "Amor Aeternus". Il dio in navigazione sulla propria faretra deriva dall'emblema XLVII "Via nulla est in via amore", mentre il successivo, con la caccia al cervo, dall'emblema LXVI "Ante it venatio captum". L'immagine dei fiori innaffiati viene dall'emblema XL "Plantæ rigatæ magis crescunt" [65] e quella allusiva alla dolorosa lontananza dell'amata si richiama all'emblema LXII "In tenebris sine te". Infine la fugacità della bellezza è evocata grazie all'emblema CXVI "Semper idem", e la forza portentosa del sentimento dall'emblema CVI "Durate". All'ispirazione iconografica non fa riscontro, il più delle volte, una ripresa del significato che il volume olandese dava alle proprie illustrazioni. Come è stato rilevato anche a proposito dei componimenti dello SMAdd.392, Tristan era solito prendere spunto dall'elemento figurativo, creando però con la sua poesia una sorta di "emblema in versi", che forniva sia l'immagine di partenza (il *corpo*) sia la relativa spiegazione (l'*anima*): nei confronti dell'opera di Vænius questi si proponevano dunque come delle "variazioni sul tema", allontanandosi dal senso originario per veicolare un messaggio differente e del tutto originale<sup>205</sup>. È quanto accade anche ne *La Maison d'Astrée*, dove da un punto di vista puramente iconografico i dipinti di Cupido possono essere perfettamente illustrati dalle incisioni degli *Amorum Emblemata*, ma non hanno con queste nulla a che spartire quanto al senso morale che il poeta attribuisce loro.

I riferimenti cambiano radicalmente con il dipinto evocato ai vv. 221-240: qui Cupido «*s'est peint dans un grand tableau*» (v. 221) nel quale appare in chiave trionfale, a bordo di un cocchio trainato da quattro focosi cavalli, esplicitamente accostato al carro di Apollo. Come la divinità solare anch'egli sorge dalle acque recando la luce, che tiene tra le mani in un'ampolla di vetro: Amore «*vient d'un nouvel éclat illuminer la terre*» (v. 224), mentre a lui inneggiano le divinità dei boschi e l'Aurora lo precede scacciando le ombre. Il richiamo non è più – evidentemente – a delle immagini emblematiche ma ai dipinti che si andavano diffondendo tra Italia e Francia, trovando una collocazione privilegiata sui soffitti di gallerie e camere d'apparato: e se a Roma era il *Carro d'Aurora* a percorrere le volte del casino di Scipione Borghese o del Cardinal Ludovisi, a Fontainebleau, nella

---

<sup>205</sup> Adams 1997, pp. 76-192.



Galleria di Diana, Enrico IV stesso trionfava su di un carro in volo, accompagnato dalle divinità classiche.

A questo *Trionfo d'Amore*, che ha tutta l'aria di essere un elemento nodale del *décor* evocato da Tristan, fanno seguito altri quattro dipinti, di sapore esplicitamente mitologico. Ben due stanze (vv. 241-260) sono dedicate alla raffigurazione dell'episodio di *Enea e Didone*, infine soli durante la tempesta che interrompe la battuta di caccia: Giunone e Venere contemplano in disparte la scena, compiacendosene. Le successive tre stanze sono invece dedicate ai restanti tre quadri. Il primo (vv. 261-270) mostra il disappunto di Pan, che vede Siringa trasformarsi in canneto sotto i propri occhi sfuggendo alla sua libidine, mentre una Driade lo deride. Il terzo (vv. 281-290) presenta invece il celebre mito di *Ercole e Onfale*: le ancelle della regina della Lidia discorrono tra loro alla vista dell'eroe con fuso e conocchia tra le mani, considerando come chiunque debba cedere al divino potere di Amore. Tra questi due episodi assai noti si dipana poi una scena meno riconoscibile (vv. 271-280): un pastore che, tutto intento a corteggiare la sua bella, ha lasciato disperdere il proprio gregge, si adira ora contro un ironico Cupido che ride della sua sorte. In tutti e quattro i casi, ad ogni modo, esattamente come per il dipinto del *Trionfo d'Amore* e per gli otto quadri emblematici, la descrizione di Tristan appare estremamente puntuale, assai più che semplicemente evocativa di un soggetto, di un tema: ci troviamo di fronte a una vera e propria *ekphrasis*, che delle immagini non rinuncia a svelare anche i particolari iconografici e compositivi, nonché il senso intimo, indulgiando sui sentimenti dei personaggi e sul significato che ha condotto alla scelta di quei soggetti piuttosto che di altri.

Tutto lascia davvero pensare alla rappresentazione poetica di un ambiente reale, di una vera decorazione, esattamente come accadeva per la galleria di Enrico IV. Ci troveremmo qui di fronte a uno di quei *cabinets* che come le gallerie costituivano un luogo privilegiato di elaborazione decorativa, ma in senso decisamente più intimo, personale e, in definitiva, più libero. Sebbene la sequenza letteraria non raggiunga l'esattezza geometrica che è riscontrabile in un'operazione come quella de *Le Palais de la Volupté* di Saint-Amant – in cui le perfette proporzioni compositive dell'ode assumevano quasi caratteristiche di vera "architettura poetica" – non è tuttavia difficile immaginare questo *décor* [63]. Gli otto dipinti emblematici erano ospitati nel *lambris*, probabilmente un *lambris d'appuy*, limitato dunque al settore inferiore della parete. Gli altri quadri dovevano occupare forse i registri superiori. Sebbene anche alla scena di *Enea e Didone* siano state concesse due stanze, è evidente che il dipinto col *Trionfo d'Amore* doveva costituire

l'elemento principale della sala: sappiamo d'altronde grazie alla già ricordata *Notice* in calce al testo, che questo non venne pubblicato nella sua forma originale, perdutosi durante le peregrinazioni del poeta; possiamo quindi ipotizzare che anche l'economia compositiva di questa sezione ne sia risultata imperfetta. A parte ciò, non vi è alcuna difficoltà a immaginare il *Trionfo d'Amore* come sontuoso quadro da caminetto, troneggiante sul resto della decorazione, mentre gli altri andavano a disporsi sulle restanti pareti. Un'ipotesi più complessa ma altrettanto plausibile ci indurrebbe addirittura a vedere tutti i cinque dipinti maggiori inseriti nel soffitto della sala – il Carro di Cupido al centro, gli altri agli angoli – secondo l'uso di quei *plafonds à l'italienne* che venivano impiegati, sempre più spesso a partire dagli anni Venti, negli ambienti di minori dimensioni ma di più raffinata concezione.

È dunque l'immagine di una vera e propria *Chambre d'Amour* quella che emerge dalla lettura attenta de *La Maison d'Astrée*, una stanza che va ad affiancarsi a pieno diritto alla celebre galleria e che più di questa sembra presentarsi come perno tematico attorno al quale ruota l'insieme del poemetto. Non va infatti dimenticato che quello dell'amore è tema di fondo dell'ode di Tristan: ancora la *Notice* aggiunta dall'editore de *Les Vers Héroïques* definisce l'opera medesima “ce palais des Amours”, allargando all'integrità del testo e all'edificio stesso, frutto del lavoro degli amorini, quella filigrana erotica che troviamo concentrata nelle strofe fin qui esaminate. È ancora sotto questo segno che si avvia inoltre, con un rapido e ammiccante *clin-d'œil*, anche l'evocazione della galleria con le eroiche imprese del defunto sovrano, poiché in essa il Cupido pittore ha innanzitutto dipinto

*tous les exploits  
D'un monarque invincible  
[...]  
Qui pouvant voir l'univers sous ses loix  
Fut soumis par les yeux d'une belle Marie  
(vv. 291-294).*

È davvero esistita una simile stanza nel castello di Berny? Di essa non rimane che il ricordo tramandato dai versi di Tristan. I visitatori erano infatti condotti per lo più nella galleria e attraverso i giardini, mentre solo rapidi passaggi erano concessi nelle altre sale: nelle relazioni seicentesche non troviamo dunque che accenni fugaci agli appartamenti privati di Monsieur e Madame de Puisieux e forse solo nel manoscritto di Denis Godefroy

è possibile individuare un rapidissimo riferimento ai nostri dipinti, laddove descrivendo le collezioni pittoriche l'autore cita, tra altri quadri, «*de divers cupidons et amours*»<sup>206</sup>

Tuttavia, ambienti dedicati alla celebrazione di Amore non mancavano nei castelli francesi del primo Seicento. Lo dimostra una camera del castello di Coulon, presso Graçay, nello Cher: qui un fregio dipinto ad affresco nel settore superiore delle pareti, realizzato nel primo decennio del Seicento su probabile committenza di François de Bourbon, principe di Conti, mostra all'interno di fasce decorate a grottesche esattamente otto clipei con emblemi d'amore, tutti tratti dal *Théâtre d'Amour*, anonimo adattamento francese del volume di Daniel Hensius *Quaeris quod sit Amor*, pubblicato intorno al 1601<sup>207</sup>.

In questo senso però una testimonianza ancor più eloquente, che offre quasi un vero e proprio riscontro materiale al testo di Tristan ci è fornita da una delle serie dipinte conservatesi a Cheverny. Il *Salon* al piano terra [66] presenta oggi un *décor* realizzato negli anni Trenta-Quaranta del XIX secolo, che tuttavia ospita – oltre ai numerosi, grandi ritratti – una serie di otto pannelli lignei con emblemi d'amore, in monocromo grigio su fondo dorato: senz'altro pesantemente ridipinti, manomessi nella loro forma per poter essere reimpiegati e ora per lo più nascosti dietro il sontuoso mobilio, sono tuttavia certamente quel che resta di una *boiserie* del XVII secolo. Totalmente decontestualizzati, essi non hanno goduto dell'attenzione della critica<sup>208</sup>.

Sebbene attualmente privi di iscrizioni, la loro evidente natura emblematica permette di accostarli a quelli evocati dal testo di Tristan anche da un punto di vista tematico oltre che tipologico. Ben quattro di essi, inoltre, derivano ugualmente dagli *Amorum Emblemata* di Otto Vænius. Il *Cupido bendato dall'Occasione* [68], riprende in controparte l'emblema LXXIX “Et cum Fortuna statque caditque fides” [69]; *Cupido che saetta l'amante fuggitivo* [70] deriva dall'emblema XV “Ille silvas saltusque peragrat, frustra: nam haeret lateri laethalis arundo” [71]. Il *Cupido che istruisce ai segreti d'amore Ercole nelle vesti di Onfale* recupera letteralmente l'emblema XLII “Amor addocet artes”, ulteriore evoluzione del mito poco fa ricordato. Infine, ma in maniera meno puntuale, il *Cupido che attizza il fuoco d'amore mentre un compagno saggia le frecce* amplia quanto troviamo nell'emblema XLIX “Vulnus alit ignes, et caecus carpitur igne”. A differenza degli otto emblemi de *La Maison d'Astrée* però, i riferimenti iconografici attingono qui a un orizzonte più ampio, non limitato alla produzione olandese ma aperto anche agli influssi

---

<sup>206</sup> D. Godefroy, *Description du beau lieu de Berny...* cit.

<sup>207</sup> Su questi affreschi si veda la breve notizia di Boot 2007, pp. 143-148.

<sup>208</sup> Anatôle de Montaiglon, pur citando il *Salon* e il paesaggista Burette che ne aveva curato la decorazione, non fa cenno ai dipinti, mentre brevemente ne tratta Blancher-Le Bourhis 1950, pp. 60-61.

italiani: l'immagine del *Satiro saettato da Amore* così come quella del *Cupido sconfitto e legato da un compagno* derivano infatti dalla tradizione carraccesca che si dipartiva dai medaglioni ad affresco della Galleria Farnese a Roma. Di altri emblemi poi (*Cupido si bagna alla fonte d'Amore*) non è stato finora possibile rintracciare il modello: tuttavia essi risalgono evidentemente al diffuso repertorio rinascimentale.

Ad ogni modo, ciò che qui più interessa è che, come sembra di poter supporre nel caso di Berny, pure nel nostro castello doveva esistere un *décor* ispirato all'emblematica erotica: gli otto pannelli sopravvissuti facevano parte di un insieme più vasto – di cui formavano verosimilmente il *lambris* – che doveva prevedere altri elementi, un quadro “da caminetto”, ad esempio, e dipinti sulle pareti o sul soffitto. Anche questa seconda *Chambre d'Amour* sembra però voler sfuggire alla nostra inchiesta: nessuna delle fonti in nostro possesso sembra infatti indicare né alludere a un simile ambiente all'interno della dimora, che pure era ricca di preziose *boiseries* e decorazioni pittoriche, tessute o scultoree. Possiamo tuttavia tentare di formulare almeno un'ipotesi plausibile, se lasciamo l'edificio principale e allarghiamo il nostro campo d'indagine all'intero *domaine* di Cheverny.

Il grande parco orchestrato per Henri Hurault era già andato perduto nel corso della seconda metà del Settecento, tuttavia il *Procés Verbal* del 1724 ce lo mostra strutturato attorno a un grande bacino circolare, arricchito al centro da un alto getto d'acqua e unito ad un lungo canale rettilineo [6]. Tra i due specchi d'acqua una sorta di piccola isola ospitava un padiglione a due piani, isolato dal resto del parco ma raggiungibile tramite un ponte [67]. Al piano terra si apriva una loggia di cinque arcate, rivestita all'interno da *boiseries*, mentre il livello superiore ospitava una stanza, illuminata da sei finestre, anch'essa foderata da *boiseries* e riscaldata da un caminetto: un dipinto ne decorava la cappa e altri tre si disponevano invece sulle pareti.

I due bacini e il padiglione sono citati anche nell'Ode anonima, che consacra ben due strofe al piccolo edificio, evocandolo in maniera sorprendente – ma tutt'affatto corretta da un punto di vista, diremmo, *topografico* – tra la descrizione del bacino circolare e quella del *Grand Canal* :

*Oscure cabinet qui toffres a ma veue  
iamais ta forme ailleurs navoit esté conçue  
tes desseins son misterieux  
ton ordre sans esgal tient mon Ame en contrainte  
et mon ardent desir combatte contre la crainte  
de manquer de respect dans ce temple des Dieux.*

*Montons pour adorer ces Deités visibles  
les Dieux ne se font voir que pour estre accessibles*

*monstrons que nous suivons leur lois  
tesmoignons que bien loin de troubler leur delices  
nous venons leur offrir nos coeurs en sacrifices  
ainssy quaux Protecteurs et des Eaux et des Bois  
(vv. 61-72)<sup>209</sup>*

Il padiglione era dunque un elemento centrale del parco: isolato tra i due specchi d'acqua, doveva essere una sorta di *Buen retiro* per il conte di Cheverny, ma prendeva le forme di un tempio “oscuro”, luogo pressoché esoterico, coperto di “misteriosi disegni”.

Che cosa fosse raffigurato in queste singolari immagini né l'Ode anonima né il *Procès Verbal* del 1724 ce lo dicono. A questo proposito è necessario però prendere in considerazione la duplice testimonianza di André Félibien, che ben in due occasioni ebbe a scrivere del castello di Cheverny. Nel manoscritto dei *Mémoires pour servir à l'histoire des bastiments et maisons royales de France*, rimasto inedito fino al 1874, egli annota:

*«A main gauche est un bois, partagé par plusieurs allées, avec des fontaines et un grand rond d'eau, au bout duquel est un long canal. À un des coins du bois, et assez proche du Chasteau, il y a un ancien cabinet, ou espèce de loge ouverte des deux costez et le reste seulement fermé d'ais, mais dans le dedans est considérable par des peintures du fameux Nicolas Poussin, qui estoit fort jeune lorsqu'il les fist. Quoy qu'elles soient assez gastées, on ne laisse pas d'y connoistre l'esprit de cet excellent peintre»<sup>210</sup>.*

Nella biografia dedicata al grande maestro all'interno degli *Entretiens*, invece, Félibien è più sintetico, ma anche più preciso, poiché rivela che i dipinti in questione raffiguravano dei *Baccanali*<sup>211</sup>, un dato che sarà poi variamente ripreso da altri autori, quali Jean Bernier e Florent le Comte<sup>212</sup>.

La questione dell'intervento di Poussin a Cheverny come nella vicina Blois è tra le più dibattute dell'incerta giovinezza del pittore. Considerata da molti niente più che leggenda, continua nondimeno a suscitare interrogativi, sebbene non trovi per ora altro fondamento che le stesse parole di Félibien, il quale a sua volta si mostra incerto – ad esempio – sulla collocazione cronologica dell'avvenimento: se negli *Entretiens* lo inseriva

---

<sup>209</sup> *Sur les bastiments et yssues...* cit., Paris, BNF, Ms.Fr.12491, cc. 131-132, vv. 61-72.

<sup>210</sup> A. Félibien 1666-1668, pp. 22-24.

<sup>211</sup> Félibien 1666-1668, pp. 312-313: «*N'ayant pas de quoy faire les frais de son voyage, il fut contraint de travailler quelques temps dans la Province pour s'entretenir, taschant peu à peu de s'approcher de Paris. Il y a apparence que ce fut dans ce temps-là qu'il fit à Blois dans l'église des Capucins deux tableaux qu'on y voit encore (...) & qu'il travailla aussi dans le Chasteau de Chiverny, où il fit quelques Baccanales*».

<sup>212</sup> Bernier 1682, pp. 88-89: «*Les jardins, les eaux & les bois vont de pair avec le bâtiment, & il y a dans un cabinet proche du fossé, une Bacchanelle (sic) de la bonne manière de Poussin, qu'on ne conserve pas assez*»; Florent Le Comte 1699, t. III, p. 26.

nel corso dell'avventuroso rientro a Parigi dall'Anjou, e dunque in anni precocissimi (1614-1615), nei *Mémoires* si limita a dire più genericamente che il pittore era “molto giovane”. Certo, una datazione ai primi anni di attività presupporrebbe comunque un *terminus ante quem* al 1624 della partenza per Roma, e a questo proposito è stata recentemente proposta l'ipotesi di un soggiorno a Blois intorno al 1618, in concomitanza cioè con l'esilio di Maria de' Medici, che pure in quel frangente non aveva rinunciato al proprio mecenatismo, a meno di non voler presupporre più tardi rapidi viaggi di ben difficile documentazione<sup>213</sup>. In caso contrario si sarebbe costretti a preferire la data – forse ancora più angusta – del breve soggiorno parigino degli anni Quaranta<sup>214</sup>. Né l'una né l'altra datazione tuttavia si sposerebbe con quanto sappiamo dei lavori a Cheverny, ormai ancorati al secondo lustro degli anni Venti quelli della costruzione del castello, e a un momento subito successivo quelli delle decorazioni, sebbene l'ingente intervento sul parco possa essersi protratto ancora per qualche tempo, come sembrerebbe testimoniare l'invio di materiali al castello ancora nel 1635<sup>215</sup>. Perduto il padiglione, scomparsi i dipinti, solo le brevi citazioni del tardo Seicento restano quale labile testimonianza di un evento destinato a restare, almeno per ora, inverificabile.

Erano dunque questi *Baccanali* “poussiniani” i dipinti che decoravano il padiglione del parco di Cheverny? Magdeleine Blancher-Le Bourhis, che vi accennava brevemente<sup>216</sup>, non mostrava dubbi in proposito, sebbene il riscontro tra le citazioni di Félibien e Bernier e la descrizione del *Procès Verbal* non sia del tutto puntuale: pur ricordando il *cabinet* in relazione alle acque del parco, i primi sembrano alludere a una struttura molto semplice e molto prossima al castello. È vero però che la zona dei canali non si trovava che a duecento metri dalla residenza e che probabilmente era solo lì che iniziava il settore propriamente boschivo del *domaine*, come riscontriamo in numerosi altri esempi contemporanei. Certamente un piccolo padiglione, in buona parte ligneo, in pessimo stato di conservazione già all'epoca di Félibien, poteva essere scomparso quando nel 1724 venne redatto lo stato dei luoghi, senza lasciare quindi altra traccia di sé. Tuttavia l'edificio documentato dal *Procès Verbal* e dall'Ode, situato tra i due bacini, ricopriva un ruolo nodale nel disegno del parco ed è difficile che potesse essere tralasciato in favore di strutture meno appariscenti e di più modeste dimensioni.

---

<sup>213</sup> Thuillier 1995, pp. 24-25 e 46-47.

<sup>214</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, p. 66.

<sup>215</sup> Merot 1986.

<sup>216</sup> Blancher-Le Bourhis 1950 p. 66.

Padiglioni come quello di Cheverny erano d'altronde usuali nel corso del XVII secolo: costituivano un polo alternativo alla dimora e al tempo stesso materializzavano un'esplicita ripresa di temi cari alla letteratura rinascimentale, riproponendo quei "tempietti" fulcro dei giardini iniziatici letterari, a cui anche quelli nobiliari si ispiravano. Nel parco del castello di Coloummiers, realizzato tra la fine del Cinquecento e i primi del secolo successivo dai duchi di Longueville rifacendosi direttamente alla *Hypnerotomachia Poliphili*, vi era un padiglione al termine di un lungo viale che intendeva ricreare il "tempio d'Amore", e che diverrà più tardi celebre come il *Pavillon de Clèves*, perché lì Mme de La Fayette ambienterà uno dei passaggi-chiave del suo celebre romanzo<sup>217</sup>. Più vicino per data e per tipologia a quello di Cheverny, doveva essere invece il *cabinet* edificato nel corso degli anni Venti sull'isoletta del grande bacino del castello di Dampierre: oggi poco più che una larva dagli evidenti e tardi tratti rococò sopravvive di questo edificio, legato alle rocambolesche vicende della duchessa di Chevreuse.

Non stupisce quindi che l'Ode anonima celebri l'"oscure cabinet" di Cheverny nelle forme di un *tempio*, luogo di architettura senza eguali, ricco di "misteriosi disegni", al quale è necessario accedere con timore e rispetto, recando in sacrificio alle divinità il proprio cuore, esattamente come nell'*Hypnerotomachia* i pellegrini d'amore giungevano a "un lieu saint et remply de mystère". Se il *Procès Verbal* resta silenzioso sul soggetto dei dipinti che costituivano la *misteriosa* decorazione del padiglione, è tuttavia intrigante supporre che essi non fossero che i *Baccanali* citati da Félibien, soggetto che meglio di ogni altro si sarebbe prestato a interpretazioni misteriche, o quantomeno a conferire all'ambiente il richiamo a quella condizione naturale e primigenia che era così spesso evocata nei parchi e nei giardini. Sarebbe allora affascinante ipotizzare che dalle *boiseries* del medesimo padiglione possano provenire gli otto pannelli con emblemi d'amore: ai temi bacchici dei dipinti principali si aggiungeva il coerente corollario di una meditazione per enigmi sulla potenza d'amore.

In questo senso, il conte di Cheverny avrebbe potuto trovare facile ispirazione in uno dei più grandi successi letterari del Seicento, quell'*Astrée* che ben conosceva e a cui aveva consacrato la decorazione di una delle sale del castello. Proprio nel primo volume della saga pastorale troviamo l'evocazione del palazzo della ninfa Isoure e nel suo giardino la grotta della maga Mandrague, dominata dalle erme di Pan e Siringa, e decorata «*tant par dehors que par dedans [...] d'un grand nombre de statues qui, enfoncées dans leurs niches faisaient diverses fontaines et toutes représentaintes quelque effet de la puissance*

---

<sup>217</sup> Péricard-Méa 1998, pp. 120-129.

*d'Amour*»<sup>218</sup>. Le statue-fontana della grotta raffigurano gli effetti della potenza d'amore, esattamente come gli emblemi di Berny dovevano svelare le sue grandi vittorie e i suoi più dolci segreti (vv. 169-170): potremmo dire la stessa cosa a proposito degli emblemi d'amore di Cheverny, il cui padiglione costituiva senza dubbio un'esplicita adesione e forse un omaggio a questa densa tradizione intellettuale.

Certamente la provenienza degli otto pannelli dal perduto edificio del parco dovrà restare un'ipotesi, ma è evidente che essi rappresentano le vestigia, la traccia labile e frammentaria di un insieme decorativo più ampio e complesso, di cui possiamo ipotizzare poco più che l'esistenza. Attraverso le strofe di Tristan l'Hermite, tuttavia, come per una sorta di singolare evocazione negromantica, esso assume una parvenza più consistente che, se non ci concede dettagli probanti, apre ad ogni modo una direzione di ricerca e d'interpretazione. Viceversa, questi frammenti pittorici di Cheverny assumono valore di testimonianza concreta nei confronti dell'opera del poeta, perché attestano l'esistenza, nella prima metà del Seicento, di un *décor* che avrebbe potuto essere molto simile alla *Chambre d'Amour* del castello di Berny: accostati ai versi di Tristan, permettono di delineare i contorni consistenti di un luogo reale.

La concordanza tra le testimonianze dipinte di questo maniero e la memoria poetica de *La Maison d'Astrée* è oltremodo solida e interessante poiché la signora di Berny, Charlotte d'Estampes-Valençay, era cugina di Henri Hurault, e lo stesso Tristan poteva vantare legami di parentela con i conti di Cheverny. I signori di Valençay sono inoltre ricordati da Félibien tra i principali committenti di Jean Mosnier, che come abbiamo visto aveva lavorato a Chartres per il vescovo Léonor, fratello di Charlotte, e che sarebbe intervenuto anche nella dimora avita, purtroppo in seguito totalmente trasformata. La presenza nei due castelli di decorazioni così vicine tra loro, potrebbe dunque non essere casuale e trovare motivazioni che vanno oltre la pur diffusa moda dell'epoca, motivazioni alle quali il medesimo Tristan potrebbe non essere estraneo: lui stesso avrebbe potuto suggerire a Mme de Puisieux l'uso di emblemi che conosceva così bene e di cui facilmente padroneggiava il processo creativo.

È dunque ancora un intenso intreccio tra pittura e letteratura, tra edifici reali e castelli narrati, quello che traspare da queste decorazioni perdute o frammentarie. Un dialogo serrato in cui è spesso difficile – e forse non strettamente necessario – distinguere quale tra le differenti arti dettasse immagini e temi alle altre, mentre la relazione dialettica

---

<sup>218</sup> H. d'Urfé, *Astrée*, I,11. Lo leggo in Péricard-Méa 1998, pp. 120-129, da cui riprendo anche l'idea dei giardini nobiliari ispirati alla *Hypnerotomachia Poliphili*.



tra forma pittorica e parola scritta comincia ad apparire sempre più distintamente come un possibile, tenace *fil rouge* nel percorso tra le numerose trame dipinte del nostro castello.

## Un castello ritrovato

### 1. Riscrittura del Mito. Da Giambattista Marino a Jean Puget de la Serre: fonti per il ciclo di *Venere e Adone* nella *Salle des Gardes*

Singolare *décor* per la *Salle des Gardes* di Cheverny – oggi per di più affollata da minacciose panoplie cinque-seicentesche tutt’intorno alle pareti – un caminetto dedicato ai trepidi amori di Venere e Adone, accompagnato da una *boiserie* decorata con *devises* a soggetto floreale oltre che con raffigurazioni di Muse, Arti e divinità classiche [44]. Questo *lambris d'appuy*, che gira lungo il perimetro appena al di sotto delle finestre è per noi immagine preziosa poiché ci tramanda l’aspetto che ebbe anche il ciclo del *Don Quijote*, installato – non lo si dimentichi – nella sala di identiche dimensioni che occupava giusto il piano inferiore del medesimo padiglione.

La serie di diciannove emblemi aveva attirato l’attenzione già di André de Montaignon, che li descrisse con puntualità nel suo articolo, e successivamente anche il De La Soussaye se ne volle occupare, proponendone spiegazioni non sempre criticamente fondate<sup>219</sup>. Si tratta di una vera e propria collezione di fiori dipinti al naturale<sup>220</sup>, per lo più assai facilmente riconoscibili, accompagnati ciascuno da un *motto*. Questa “anima” prende ovviamente spunto dal “corpo”, dirigendo l’attenzione di chi guarda su un aspetto proprio alla pianta, o sul suo significato simbolico e morale. Così – ad esempio – tre gigli sono accompagnati dall’invito “*amas lilia, gallus eris*”, mentre la rosa reca “*late diffundit odores*”; fa eccezione un pannello che, invece di fiori, raffigura il sole col motto “*Arma gero comitis*”, chiara allusione alla presenza delle quattro “ombre di sole” nello stemma Hurault; alla medesima figura allude d’altronde anche una delle strofe iniziali dell’Ode anonima, che così celebra l’arme dei conti di Cheverny:

«*Les soleills tous les jours font briller leurs lumieres*

<sup>219</sup> Montaignon 1850: lo citiamo come riprodotto in Chennevières-Pointel 1850, t. II, pp. 157 e segg., qui cfr pp. 176-179 ; La Soussaye, 3<sup>a</sup> ed, 1867. Ma si veda da ultimo Blancher-Le Bourhis 1950, pp. 49-56, che riporta la lettura del De La Soussaye, con altre considerazioni.

<sup>220</sup> E per questo motivo ne parla Faré 1974, pp. 361-362.

*par des submissions qui leur sont coutumières  
et pour de rayons destouches  
depuis votre sommet jusqu'aux plus bas estages  
venants pour satisfaire a quelques grands hommages  
dont ils portent [l'aveu] dans nos lieux plus caches»*

Le *devises* occupano i riquadri maggiori, mentre Muse, Arti e Divinità sono inserite nelle campiture, assai più esigue, dei pilastrini che separano i primi. Sono smilze figurine a monocromo grigio su fondo scuro, abbozzate con poche, rapide e nervose pennellate: tra di esse ritroviamo Tersicore, Clio, l'Aritmetica, la Pittura, la Scultura, la Musica, la Storia, e altre personificazioni di più incerta lettura. Tra le divinità appaiono Saturno, Giove, Marte, Apollo, Cupido, Venere, Mercurio. Se le *devises* meriterebbero ben altro spazio e un'attenta lettura, costituendo tra l'altro uno dei pochi *décor* di questo tipo sopravvissuti nell'ambito del Seicento francese<sup>221</sup>, sarebbe tuttavia ozioso ragionare sulla disposizione dei vari riquadri, poiché confrontando la descrizione di Montaignon con l'allestimento attuale ci si accorge che l'intera *boiserie* è stata nel frattempo manomessa e rimontata<sup>222</sup>. A differenza di quanto poteva sostenere lo storico ottocentesco, non ci troviamo di fronte a una sala le cui decorazioni «*sont demeurées sans mutilations*»<sup>223</sup>, e in verità è più che lecito domandarsi se anche lo stato documentato nel 1850 fosse davvero quello originale, sebbene il *Procès Verbal* del 1724 ci descriva in effetti una sala «*lambrissée tout partour d'un lambris d'appuy avec peinture*» e dominata da una grande «*cheminée revestue de menuiserie avec sculpture en bois doré et un tableau dans le milieu*», dunque decisamente simile a quella attuale. Anche nel documento settecentesco la parte superiore delle pareti appariva vuota, perché destinata a ospitare delle tappezzerie, evidentemente portate via dal castello in abbandono<sup>224</sup>.

Nonostante la perfetta concordanza tra le fonti – ancora Montaignon asseriva che «*la cheminée de bois sculpté et doré, qui va jusqu'au plafond et est surmontée de l'H des Hurault, elle est demeurée intacte*»<sup>225</sup> – anche sullo stato di conservazione del caminetto è tuttavia lecito formulare qualche dubbio poiché le strutture lignee appaiono incomplete e molto integrate. Le due statuette a tuffo in legno dorato inoltre, raffiguranti a sinistra

<sup>221</sup> Ne parla brevemente Evans 1975, p. 65.

<sup>222</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, pp. 49-56. Che fa notare come, rispetto alla descrizione di Montaignon manchi oggi un emblema: nel 1850 se ne contavano venti.

<sup>223</sup> A. De Montaignon, in Ch.Ph. de Chennevières 1850, p. 176.

<sup>224</sup> Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher, serie B, Baillage de Blois: visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'estat de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles (...)*, c. 8.

<sup>225</sup> A. De Montaignon, in Ch.Ph. de Chennevières 1850, p. 178.

Mercurio e a destra Venere accompagnata dal piccolo Cupido, sono certamente antiche e vennero a suo tempo attribuite a quel medesimo Jacques Bougier indicato anche come architetto del castello<sup>226</sup> ma, come vedremo, potrebbero sembrare pleonastiche rispetto al tema narrato dai dipinti.

Il quadro principale, un olio su tela, esposto sulla cappa mostra la *Morte di Adone* [45]. Una Venere discinta e affannata si precipita dal carro e si getta sull'amante moribondo, che le rivolge uno sguardo esausto e perfino implorante: il giovane giace accasciato a terra, la lancia abbandonata sul fianco destro, un rivolo di sangue si propaga sull'erba mentre Cupido, rimasto sul cocchio, contempla con dolente consapevolezza l'evento, quasi provandone repulsione. La memoria corre certamente ai versi con cui Giambattista Marino evocava il tragico frangente nel suo *Adone*, pubblicato tra l'altro proprio a Parigi nel 1623 e dunque poco prima delle decorazioni di Cheverny:

*Da lunge udì del giovane meschino  
e de le ninfe la pietosa voce  
e col timon precipitoso e chino  
gli augei corsieri accelerò veloce.  
Ma quando a rimirar vien da vicino  
L'opra spietata del cinghial feroce,  
colà si lancia en incomposta e scalza  
dall'aureo carro in su la riva balza.*

*Salta all'aria e vede apertamente  
Adone a duro termine condotto.  
Vede da la lunata arma pungente  
Il vago fianco fulminato e rotto,  
e 'l bel collo su gli omeri cadente  
e la bocca che langue e non fa motto,  
e 'n veggendo serrar luci sì vaghe  
sente aprirsi nel cor profonde piaghe<sup>227</sup>.*

Jean Mosnier – al quale la tela è concordemente attribuita, tanto da essere stata tra quelle discusse da Charles Sterling nel suo *Gentileschi in France*<sup>228</sup> – ha fissato il precipitarsi di Venere verso il proprio amato, immergendolo in un paesaggio dai liquidi bagliori, che si perde in lontananza lasciando ampio spazio ad un cielo denso di cupe nubi. Memore di precedenti italiani, quale poteva essere la tela di medesimo soggetto del Bertoja oggi al Louvre, pur nella compatta orchestrazione piramidale della scena non riesce a nascondere certi limiti che gli sono propri e che apparentano il dipinto della *Salle des*

---

<sup>226</sup> Lami 1884.

<sup>227</sup> G.B. Marino, *Adone* 18,149-150. Il corsivo è stato introdotto da chi scrive per evidenziare le tangenze con il dipinto.

<sup>228</sup> Sterling 1958.

*Gardes* ad altri che abbiamo già avuto modo di citare. La figura troppo meccanica della Venere, che ritroviamo in altri suoi personaggi femminili, con il mal risolto gesto del braccio destro, con l'incerto passo della gamba sinistra, contrasta con il volto di Adone definito da delicati trapassi chiaroscurali, con la sua bella capigliatura, le labbra esangui, con l'attenzione nelle pieghe delle vesti e degli stivaletti, nel corposo e vivo panneggio in giallo carico. Altre incongruenze potrebbero tuttavia essere frutto di una sofferta vicenda conservativa: il medesimo Adone mostra un braccio sinistro davvero risicato – a contrasto col pesante avambraccio – che potrebbe testimoniare di una riduzione della tela e di una ridipintura su quel lato, come anche in basso lo stivale tagliato. Le ruote del cocchio appaiono rovinate e anch'esse ridipinte e nelle medesime condizioni sembrerebbe anche la vicina gamba della dea. Ci si trova quindi di fronte a un'opera che, ancora una volta, lascia in un certo imbarazzo e non riesce a convincere l'osservatore, nonostante alcuni pregi di dettaglio: un evento ricorrente nel problematico, frammentario, interpolato catalogo di Jean Mosnier.

La *Morte di Adone* aggiunge però qualche elemento in più di incertezza, poiché si accompagna ad altri quattro dipinti minori – olio su legno – installati sui montanti laterali del caminetto. Sul fianco destro, in alto, Venere – abbigliata del medesimo, ampio manto rosato – assisa sulle nubi, affida al figlio Cupido una lettera, mentre nel pannello sottostante è Adone che, immerso in una solinga foresta, scrive una missiva utilizzando a mo' di calamo una delle frecce del dio d'amore, il quale da presso gli fa luce con la sua fiaccola. Sull'altro lato, ancora Adone e Cupido, ma colti mentre si stanno scambiando le rispettive "armi". Il fanciullo alato ha preso il corno da caccia del giovane: a questi ha affidato invece il proprio arco e le frecce e ora, per giunta, lo sta bendando. Nel dipinto sottostante infine Adone accarezza teneramente il volto di Venere mentre Cupido, in volo, incorona i due amanti con serti fioriti. Ci troviamo di fronte a un vero e proprio *ciclo* ispirato agli amori di Venere e Adone, e dipanato sullo spazio del caminetto anziché su quello di un soffitto o di una parete. Nell'attigua *Chambre du Roi* il caminetto ospita ugualmente cinque dipinti, ma partecipa delle serie pittoriche inserite nel soffitto e nel *lambris*, a cui si riferiscono – rispettivamente – i tre episodi del settore superiore e i due in quello inferiore. Nella *Salle des Gardes* invece esso costituisce una sola e completa unità tematica, divenendo quasi momento decorativo autonomo.

Se non avessimo la scena della *Morte di Adone* sarebbe però davvero difficoltoso interpretare il soggetto degli altri quadri. La tela principale è infatti facilmente riconoscibile, ma nessuno degli altri episodi raffigurati compare invece nelle fonti

classiche del mito – Ovidio *in primis* – né nelle numerose riscritture che fiorirono in epoca rinascimentale: quelle di Lodovico Dolce (1545)<sup>229</sup>, di Girolamo Parabosco o di Giovanni Tarcagnola (1550)<sup>230</sup>, seguite in Francia dall'*Adonis* di Pierre de Ronsard e dalla tragedia col medesimo titolo dovuta a Guillaume le Breton, pubblicata nel 1597<sup>231</sup>. Pochi anni prima, nel 1592-1593, in una Londra flagellata dalla peste, anche Shakespeare aveva composto un poemetto dedicato al tragico amore tra la dea e il bel cacciatore<sup>232</sup>.

Parimenti non troviamo risponderne con il primo testo che avevamo chiamato in causa, l'*Adone* di Giambattista Marino, che la tela della cappa così efficacemente sembrava illustrare. In effetti nel poema italiano c'imbattiamo, ad esempio, in una lettera scritta da Venere al proprio amato: ma essa è recata da Mercurio – non da Cupido – a un Adone prigioniero nella dimora sotterranea della maga Falsirena. Il giovane poi non risponde alla missiva della dea, né altrove è colto nell'atto di scrivere, mentre a Cheverny appare chiaramente in questo frangente, utilizzando per di più una freccia di Cupido, secondo un'iconografia davvero non casuale quanto affascinante. Nemmeno l'episodio dello scambio delle "armi" tra il cacciatore e il dio d'amore, trova una qualche rispondenza nel testo di Marino, mentre ne *L'Adonis de la Cour*, poemetto indirizzato da Claude Favier al giovanissimo Gaston d'Orléans e pubblicato a Parigi nel 1624<sup>233</sup>, c'imbattiamo in un passaggio in cui Cupido – nel tentativo di evitare la gelosia di Diana – si traveste da Adone, in modo da sostituirlo nella caccia mentre il giovane amoreggia con Venere. Si tratta però di un caso di *travestimento* e non di esplicito *scambio* di armi e di ruoli tra i due personaggi.

La presenza di episodi simili nell'opera di Marino e di Favier, tuttavia, ci dà un'indicazione inequivocabile sul *milieu* culturale a cui i dipinti di Cheverny fanno riferimento: quel multiforme mondo del marinismo francese a cui aderivano anche diversi autori legati, in un modo o nell'altro, alla figura di Gaston d'Orléans, personaggio sul cui ruolo mecenatizio si va via via facendo maggiore chiarezza e su cui tuttavia molto rimane ancora da dire.

---

<sup>229</sup> *Il Capitano, commedia di M. Lodovico Dolce... con alcune stanze del medesimo nella Favola d'Adone*, Venezia, Giolito, 1545.

<sup>230</sup> *L'Adone di m. Giouanni Tarchagnola*, in Vinegia, presso Michele Tramezzino, 1550.

<sup>231</sup> *L'Adonis, tragédie de Guillaume Le Breton Nivernois*, Paris, Abel L'Angelier, in *Diverses tragedies de plusieurs auteurs de ce temps*, 1597, in-12.

<sup>232</sup> *Venus and Adonis: critical essays* 1997. Il volume raccoglie una vasta antologia di saggi dedicata al poemetto shakespiriano durante un lasso di tempo di molti decenni. Tra di essi ci preme ricordare in particolare alle pp. 389-403, Georgianna Ziegeler, *Picturing Venus and Adonis: Shakespeare and the artists*, che affronta anche i noti rapporti con l'opera pittorica di Tiziano.

<sup>233</sup> Claude Favier, *L'Adonis de la Cour. Divisé par XII nymphes...*, Paris, chez Antoine de Sommaville, 1624.

È in effetti nell'entourage del cadetto di Francia e tra le file della cultura marinista che incontriamo l'autore del testo che senz'altro ispirò il ciclo della *Salle des Gardes*: si tratta di Jean Puget de la Serre, che nel 1627 pubblicava a Parigi *Les Amours des Déesses* – ideale proseguimento del precedente *Les Amours des Dieux* (Parigi 1624) – raccolta di *fables* mitologiche a soggetto erotico tra cui, appunto, anche *Les Amours de Venus et Adonis*<sup>234</sup>.

In questo racconto, seguito anche da una *Moralité* – una spiegazione in chiave morale della vicenda – lo scrittore narra di Venere che, invaghitasi perdutamente del bellissimo principe-cacciatore, cerca un modo per dichiarare il proprio amore. Ella pensa inizialmente di parlargli, ma

«ce premier abords luy est si fascheux & si redoutable, que son Amour extremes ne peut gagner cela sur elle, de luy parler plustost que de luy escrire. De sorte qu'elle donne ceste lettre à Cupidon, où elle represente sa passion en ces termes [...] Cupidon porte ceste lettre à Adonis, apres avoir esté soigneusement instruit de sa mere, comme il se faloit comporter en ce message, touchant le chemin qu'il devoit tenir, pour n'estre aperceu d'aucun des Dieux, ny des Deesses, & particulierement de Junon, & de Minerve, qui luy en vouloient encore, depuis le temps de leur premiere dispute. Et les moyens qu'il devoit pratiquer à cognoistre ce qu'Adonis avoit dans l'Ame, afin d'en esclaircir sa mere. Elle luy fit promettre encore avant de le laisser partir, qu'il ne diroit rien de ceste ambassade à son epouse Psyché apres son retour»<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Jean Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses, de Dyane, et Hypolite, de l'Aurore, Cephale, de la Lune et Endymion, De Venus, et Adonis. Avec les Amours de Narcisse. Livre enrichy d'un grand Nombre de Figures Et dédié à leurs Altesses de Lorraine. Par le Sieur de la Serre. À Paris chez Joseph Guerreau, ruë Galande / au pied de biche. / M. DC. XXVII./ Avec privilege du Roy.* Tutta la mia più sentita riconoscenza va a Mme Céline Bohnert, ricercatrice all'università Paris IV e profonda conoscitrice della letteratura mitologica in Francia tra XVI e XVII secolo, alla quale spetta il merito di avermi indicato Jean Puget de La Serre come possibile fonte di questi dipinti, nonché la segnalazione del testo di Claude Favier citato poco sopra. Dai proficui colloqui con lei deriva una buona parte di queste pagine. Dei suoi studi va assolutamente segnalato il volume *L'Adonis des modernes. Destin esthétique et savant d'une Fable antique (1550-1700)*, in corso di pubblicazione presso l'editore Klincksieck, ma vorrei ricordare anche alcuni saggi: *L'illustration d'une fable poétique dans les Métamorphoses éditées par François Foppens (Bruxelles, 1677): Adonis entre Ovide et Titien*, in *Poésie et illustration*, a cura di L. Sabourin, Nancy, C.E.M.L.A. (Centre d'Étude des Milieux Littéraires et Artistiques, Nancy II), janvier 2009; *Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra* e *La fable d'Adonis dans les collections de peinture de Louis XIV*, in *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarests (1697). Livret, études, commentaires*, testi riuniti da J. Duron e Y. Ferraton, Liège 2006, pp. 9-28; *Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine: le mythe d'Adonis*, in *Le Musée imaginaire de La Fontaine*, Actes du colloque international organisé en Sorbonne par la Société des Amis de Jean de La Fontaine et l'UMR 8599, du 27 au 29 mai 2004, pubblicati in «Le Fablier», 15, 2004, pp. 45-55.

<sup>235</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., pp. 542-548. Tengo presente qui anche una prima trascrizione approntata da Mme Céline Bohnert, che ringrazio per la cortesia.

È quanto in effetti vediamo nel quadro superiore del fianco sinistro, in cui Venere affida a suo figlio la lettera per l'amato [46]. È dunque da qui che parte la vicenda dipinta, che prosegue con il pannello sottostante dove un Adone al tempo stesso felice ma incredulo di quella rivelazione, si accinge a rispondere alla missiva della dea [47].

Poiché egli teme di essere sorpreso dai compagni con cui si era recato a caccia, Cupido lo conduce in un recesso nascosto e ombroso della foresta:

*«Ils s'escartent tous deux dans une solitude esloignee, & du bruit, & du passage. Adonis ne manque point alors de volonté à faire sa response, mais plustost de lumiere, & d'instrument pour executer son desir: car à peine voit on au Ciel, le char du Soleil, ses chevaux lassez hannissoient de joye sur le rivage de Thetis. Quel moyen donc de reüssir en ce dessein? Cupidon trouve une invention d'allumer son flambeau aux yeux d'Adonis, comme tous pleins de flamme, & apres l'avoir allumé, il luy preste une de ses flèches pour s'en servir à escrire, sur une escorce d'arbre polie qu'il luy presente, Adonis louë grandement l'artifice de ce petit garçon, & à la clarté de son flambeau il grave ces lignes, sur ceste escorce, avec la pointe d'une flèche qui luy sert de plume»<sup>236</sup>.*

La foresta, intorno, è rigogliosa e solo sullo sfondo si apre a uno sprazzo di cielo blu intenso, appena spruzzato da qualche nube bianca. Adone ha abbandonato a terra la propria lancia e siede in una valletta accanto a una fonte. Tiene in mano la corteccia sulla quale verga il testo della sua lettera grazie alla freccia di Cupido. Questi lo assiste, tenendo alta la sua fiaccola accesa e certamente il suo ausilio non è puramente materiale, è piuttosto una sorta d'*ispirazione*, un'illuminazione d'amore che rischiarla la vista del cuore e detta le parole da scrivere: Adone si lascia *ispirare* da Cupido come l'evangelista seguiva il dettame dell'angelo, in una versione "pastorale", per niente drammatica e più infantile – ma certamente pervasa da una vena dolente di melanconia – del capolavoro caravaggesco, che Mosnier doveva ben conoscere, riletto alla luce più chiara ma non meno urgente delle sibille del Domenichino, in una sorta di feriale versione francofona di certi esiti di Domenico Fetti.

Il racconto prosegue sul lato opposto del caminetto, nel dipinto superiore del montante destro [48]. Vi sono ben due momenti, nella *fable* di Jean Puget de La Serre, in cui Adone e Cupido scambiano i propri ruoli. Ciò accade, ad esempio, nel drammatico

---

<sup>236</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., pp. 550-551.



frangente in cui un Vulcano furente, avvertito dall'invidioso Apollo degli amori fedifraghi della sua sposa, tenta di sorprendere i due amanti. Venere però, avvertita da Cupido

*«se sert d'une ruse, que son esprit divin luy fournit, ou plustost sa passion. C'est de faire prendre les habits de ce Prince à son fils Cupidon, & de revestir Adonis des ornemens & des parures, de ce petit Archer, qui pour obeyr à sa femme, en un peril si present, donne ces (sic) aisles, son bandeau, sa trousse, son Arc & ses flesches à ce Prince, & apres s'estre revestu de ses habits, il s'escarte loin de là, afin de n'estre pas apperceu»<sup>237</sup>. E sarà dunque un irriconoscibile Adone/Cupido che Vulcano troverà tra le braccia della compagna, scambiandolo davvero per il figlio della dea, la quale addirittura «*cependant est hardie jusques au point de caresser son Adonis devant luy, elle le baise plus amoureusement que jamais, [le] trouvant plus beau qu'à l'ordinaire, en presence de son espoux, dont la mauvaise mine adjouste quelque attraict nouveau à celle de ce Prince»<sup>238</sup>.**

Tuttavia, il dipinto di Cheverny illustra un passaggio precedente. Adone, pur affascinato dalla dea e già sul principio d'innamorarsi, è turbato da mille pensieri. Ragiona a lungo tra sé delle gioie ma anche dei molti dolori che l'amore provoca, soprattutto considera come l'amore non possa esistere se non fra creature simili e non si ritiene degno delle attenzioni di un'immortale. Stabilisce dunque che, se non può non arrendersi alla bellezza di Venere e non dichiararsene servitore, nondimeno rifiuterà quel sentimento, continuando piuttosto a dedicarsi alla caccia. Venere allora invia di nuovo Cupido, affinché intervenga a mutare il cuore dell'amato. I due si ritrovano proprio là dove Adone aveva scritto la lettera, e il dio alato provoca il giovane a una discussione, se sia preferibile la caccia all'amore, lasciandosi invitare a una battuta per sperimentare i piaceri dell'arte venatoria: così, dimostrando di non avere armi adeguate, raggira Adone, conducendolo a proporre lui stesso uno scambio:

*«L'Amour excuse son peu d'adresse, en ceste exercice, de son bandeau, & de la legereté de ses traits, pour donner envie à ce Prince de changer avec luy d'arc & de traits, & mesme de prendre son bandeau, pour voir s'il auroit moins de force & d'industrie à lascher heureusement ses flesches. Ce qui reüssit de mesme que Cupidon l'avoit projetté. Adonis le prie de luy prester son arc, son bandeau, sa trousse & ses traits, & de prendre les siens en eschange, ce qu'il fait. Et deslors qu'Adonis eut mis son bandeau, son jugement & sa raison deviennent aveugles»<sup>239</sup>.*

---

<sup>237</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., p. 596.

<sup>238</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., p. 598.

<sup>239</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., pp. 575-576.

Accecato dal potere d'amore, Adone tenta comunque di cacciare: ma solo Cupido può usare quell'arco e quelle frecce, e il dardo scagliato si rivolge contro di lui, ferendolo. Senza che ne abbia coscienza, a poco a poco il suo cuore si dischiude, i suoi dubbi si fuggono, si ritrova totalmente soggiogato dalla passione per la dea. È questo scambio d'armi fatale che è stato raffigurato nel dipinto: Cupido ha preso il corno da caccia di Adone e, dopo avergli consegnato l'arco – questi è già sul punto d'incoccare il fatidico strale – gli avvolge la benda attorno agli occhi: la trasposizione pittorica del racconto è pressoché letterale, come accade d'altronde anche nei due quadri precedenti.

Questa costante aderenza al testo sembra venire meno nell'ultimo dipinto, che decora il settore inferiore della fiancata e raffigura Venere e Adone ormai congiunti e intenti alla loro passione, mentre Cupido in volo li incorona con serti fioriti. Scrive infatti Puget de la Serre:

«A ces mots elle s'assoit sur l'herbe aupres de luy, & sentant que la passion la domine, la persuade de le baizer, elle luy donne la volonté qu'elle en a pour l'obliger à ce qu'elle desire : De sorte qu'après luy avoir communiqué les mesmes sentimens d'Amour qu'elle a dans l'Ame, ce jeune Prince devient tout à coup hardy jusques au point de baiser la main de ceste Deesse. D'exprimer les douceurs de ce plaisir, à paine son cœur est-il capable de les gouter. Ce premier sentiment de son aise, accroist son amoureuse audace. De la main, il porte les lèvres sur le sein de Cypris, & c'est là où toutes les parties de son corps livrent la guerre à sa bouche : car chacun veut participer à son tour aux delices de ses lèvres : son Ame, touchée de mesme envie, n'anime que la seule action de ses caresses. Tellement qu'on diroit à voir ce Prince, qu'il ne vit que par les baisers qu'il donne. En caressant ce beau sein, il en veut admirer de près les merveilles, mais il laisse les yeux dessus, en y jettant ses regards, parce que ses Beutez detiennent si long temps sa veuë dans leur admiration, qu'il n'oseroit s'en servir à autre choses qu'à les contempler eternellement»<sup>240</sup>

mentre il quadro di Cheverny sembra piuttosto voler seguire il modello ideato da Giulio Romano per la Sala degli Stucchi in Palazzo Te a Mantova, dove troviamo una scena con Venere e Adone, accompagnati da Cupido, Pan e Imeneo. La ripresa della fonte italiana è quanto mai semplificata, e subisce modifiche – l'eliminazione di Pan e Imeneo – per quel tanto che basta a mettere in atto l'integrazione con il resto del ciclo. L'invenzione di Giulio Romano, conosciuta in Francia attraverso incisioni ma anche grazie a un disegno nelle collezioni reali, avrebbe goduto qualche decennio più tardi di ben più ampia fortuna. Nel 1684 venne scelta assieme ad altre per formare una serie di *Sujets de la Fable d'après Jules Romain* destinata ad essere tessuta sui telai dei Gobelins, per affiancarsi a quella, prodotta negli stessi anni, dei *Sujets de la Fable d'après Raphael*. Entrambe le imprese erano affidate alla supervisione di Le Brun, ma diversi pittori si occuparono dei singoli cartoni. Tra essi troviamo anche Pierre Mosnier, il figlio secondogenito di Jean che, come avevamo accennato, avrebbe goduto di un certo credito in seno all'*Académie* e al quale

---

<sup>240</sup> J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses...* cit., pp. 589-590.

vennero affidati due episodi: non troviamo però tra essi quello di Venere e Adone, che venne invece realizzato da Pierre De Sève.

Al tragico epilogo della vicenda è stato riservato, lo abbiamo visto, il dipinto principale, che doveva suggellare il ciclo, dandone un'inequivocabile chiave di lettura. Anche quest'ultima tela narra un episodio sostanzialmente differente da quello riscontrabile nelle pagine di Jean Puget de la Serre, secondo il quale Venere "*plus parée que de coûtume*", lascia il carro, si addentra nella foresta, inquieta per la sorte dell'amato e per i rivoli di sangue che vede a terra, e solo una volta giunta sulla riva del mare lo scopre morente. La tela che ce la raffigura discendere precipitevolmente dal carro è senz'altro più aderente al dettato mariniano. Certamente l'influenza del poema italiano dovette essere grande, non solo su autori come Puget de la Serre, ma anche presso il pubblico stesso e presso gli artisti, che potevano assaporare in quelle pagine il seducente senso di una favola antica, "classica" nel senso più ampio del termine, e tuttavia profondamente rinnovata. L'apparire dell'ombra del grande napoletano però ci delinea anche un'immagine più complessa dell'intero ciclo, che sembra attingere a diverse fonti la propria materia narrativa, fusa in un inedito racconto, e la questione acquisisce ulteriore importanza, allorché ravvisiamo un analogo riscontro anche sul piano dell'autografia dei cinque dipinti.

«*Ces peintures ne sont ni bonnes ni mauvaises, et ne nous donneraient pas grande idée de Monnier si elles étaient la seule chose qui fût demeurée de lui*», concludeva Anatôle De Montaignon descrivendo il caminetto della *Salle des Gardes*<sup>241</sup>. In realtà il ciclo è visibilmente opera di più mani e solo la *Morte di Adone* può essere attribuita a quella di Jean Mosnier. Un pittore diverso ha eseguito altri tre pannelli: *Venere consegna la lettera a Cupido*, *Adone scrive la risposta a Venere*, *Adone e Cupido si scambiano le armi*. Un terzo artista, di capacità assai più limitate, ha infine realizzato quello con *Venere e Adone incoronati da Cupido*. Può apparire quantomeno singolare che i tre dipinti derivati da Puget de la Serre siano riconducibili tutti al secondo maestro e si potrebbe porre in dubbio l'effettiva coerenza cronologica dell'intera serie: a un dipinto più antico, quello principale, ispirato piuttosto al poema mariniano, sarebbero stati aggiunti in un secondo momento altri pannelli così da formare il ciclo che oggi vediamo, senza però voler tenere presente la fonte originaria. Il quinto quadro, in assoluto il più debole dei tre, potrebbe allora essere addirittura frutto di un'integrazione ancor più tarda, volta a sostituire un'immagine perduta, o ritenuta tale. Non sarebbe né il primo, né l'unico caso nell'ambito delle rare e assai manomesse decorazioni del primo Seicento francese e, da questo punto di vista, il

---

<sup>241</sup> A. De Montaignon, in Ch.Ph. de Chennevières 1850, p. 178.

riferimento al disegno di Giulio Romano o piuttosto agli arazzi che ne vennero tratti potrebbe costituire un indizio a favore di una datazione posteriore.

Tuttavia è agevole verificare che almeno il secondo pittore è una personalità appartenente allo stesso ambiente di Mosnier, probabilmente uno dei figli o dei collaboratori che, come attestato dalle fonti, lavoravano nella bottega. Egli infatti mostra chiaramente di operare su disegni del maestro: Venere è evidentemente modellata su quella del dipinto maggiore e si avvicina all'Ifigenia e all'Artemide del *Sacrificio* passati sul mercato antiquario, le forme sono più filiformi ma il profilo del volto è il medesimo dell'*Andromeda condotta da Perseo* nell'attigua *Chambre du Roi*. Egli ne segue poi da vicino i modi quanto a uso dei colori e delle luci, perfino in alcuni procedimenti tecnici, nella definizione – ad esempio – delle figure per mezzo di una linea di contorno scura eseguita a risparmio, secondo una prassi caratteristica anche dei dipinti autografi di Mosnier. Diverge però in certe fisionomie – si veda Cupido, dalle caratteristiche gote rigonfie – e nella minore capacità di modulare gradazioni di toni e giochi chiaroscurali: ne risulta una pittura più semplificata, di buon impatto visivo ma senz'altro meno raffinata. Il terzo pittore è anch'esso non del tutto estraneo allo stile di Jean Mosnier. Ciò potrebbe essere derivato da un'esplicita volontà di emulazione – come accadrà in effetti con l'artista che, nel XIX secolo, integrerà i dipinti chisciotteschi del piano terra – o potrebbe essere segno dell'intervento assai più tardo di un erede dell'artista blesio: lo scarto stilistico tra Jean e i figli che rimasero attivi a Blois dovette essere infatti assai esiguo, come dimostra la difficoltà di distinguere le diverse mani in un contesto come la già ricordata *Galleria degli Illustri* del vicino castello di Beauregard, dove a un primo intervento del maestro ne seguì un altro, assai più tardo (1676) ma documentato, ad opera del figlio Jean IV.

La differente paternità dei dipinti potrebbe dunque essere anche qui il segno di un'origine complessa per quella che ora appare come una serie unitaria, e rilancia la spinosa questione della travagliata e difficilmente rintracciabile storia conservativa del castello e delle sue decorazioni. È lecito d'altronde domandarsi se fin dall'inizio un ciclo dal tema così esplicitamente erotico fosse destinato alla decorazione del caminetto della *Salle des Gardes* – e di un caminetto, *tout-court*, visto che in altri casi questo non viene sfruttato come momento decorativo autonomo – o non fosse piuttosto destinato ad un altro ambiente e ad un'altra funzione, per essere poi rimontato in un secondo momento nella sua *facies* attuale.

Ma al di là di ciò quel che risalta ancora una volta, in tale mescolanza di fonti per niente scontate, è la grande attenzione al testo letterario – messo in immagini con fedeltà,

ma anche con originalità e spirito d’iniziativa – che caratterizza anche quest’altra testimonianza dell’antico patrimonio pittorico di Cheverny. Che poi, a partire dall’*Adone* di Marino, la scelta della fonte sia ricaduta su *Les Amours des Déesses* è dato certamente singolare, inedito, e tuttavia coerente proprio nel confronto con gli altri soggetti decorativi del castello e in rapporto alle relazioni che la *fable* intreccia con il grande modello italiano. Jean Puget de La Serre è da annoverare infatti tra i più precoci e assidui *marinisti* francesi, assieme a personaggi come Antoine Gérard de Saint-Amant e François Tristan l’Hermite, che abbiamo già incontrato nel nostro percorso<sup>242</sup>. Nato a Tolosa nel 1594 e morto a Parigi nel 1665, legato alla corte di Maria de’ Medici e in seguito a quella di Gaston d’Orléans, fu autore assai prolifico, a cui si attribuiscono un centinaio di opere oscillanti tra i più svariati generi letterari, dalla cronaca, alla mitologia, al teatro, alla raccolta epistolare<sup>243</sup>. L’intensa attività cronachistica, tra cui non possiamo non ricordare *l’Histoire curieuse de tout ce qui c’est passé à l’entree de la Reyne mere du Roy treschrestien dans les villes des Pays Bas*<sup>244</sup>, gli valse l’appellativo di *Historiographe de France*, che egli utilizzerà con grande ostentazione sui frontespizi delle proprie pubblicazioni. *Les amours des Déesses*, edito a Parigi nel 1627, seguiva da presso il precedente *Les Amours des Dieux*, pubblicato nel 1624. La prossimità cronologica con l’uscita dell’*Adone* mariniano, sempre a Parigi nel 1623, è lampante così come l’atteggiamento mostrato nei confronti della materia mitologica: ripasmata senza alcun indugio, piegata a inediti significati morali, riscritta in prosa e in termini *romanesques*. Se Marino procedeva all’elevazione del sentimento e dei sensi ad altezze inaudite, realizzando un poema “misto” in cui s’intrecciavano epica, idillio e anche “romanzo”<sup>245</sup>, Puget sceglieva di tradurre in chiave romanzesca – e in termini di romanzo moderno, per quanto in veste moralizzata, di “romanzo francese”, intessuto di lunghe meditazioni, monologhi e scambi epistolari – il Mito stesso. Certamente si trattava di opere di ben più piccolo cabotaggio rispetto all’impresa mariniana, non solo per estensione materiale, ma soprattutto per la loro collocazione nell’ambito dei generi

<sup>242</sup> Per un’introduzione alla questione del marinismo in Francia si rimanda senz’altro a Graziani in *Le “siècle” de Marie de Médicis* 2002, pp. 187-202.

<sup>243</sup> Su Jean Puget de la Serre cfr. Fumaroli 2002, pp. 542-543 ; Meyer 2000, pp. 27-53 ; Chupeau 1987, pp. 111-126.

<sup>244</sup> J. Puget de la Serre, *Histoire curieuse de tout ce qui c’est passé à l’entree de la Reyne mere du Roy treschrestien dans les villes des Pays Bas, par le S.r de la Serre historiographe de France*, à Anvers, en l’imprimerie Plantinienne de Balthasar Moretus, 1632.

<sup>245</sup> La bibliografia mariniana è pressoché sterminata. Ci limitiamo a segnalare la grande edizione critica del poema: G.B. Marino, *Tutte le opere*, II, *L’Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano 1976, con la relativa, preziosa *Guida alla lettura*, sempre a cura del Pozzi; si veda anche la successiva *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Ottawa 1989, e la breve ma ottima sintesi di A. Martini 2007, vol. 8, pp. 160-190; Sulla questione del rapporto tra Marino e la critica contemporanea, inserito in un ampio contesto culturale e artistico, segnaliamo anche le belle pagine dedicate da M. Fumaroli 1998, pp. 71- 182.

letterari, fluido ma al tempo stesso sottomesso alla rigida attenzione della critica, evitando così fin dal principio quella che era stata invece la vera, grande sfida di Marino. L'*Adone* “scandalizzava” per le forme epiche concesse alla tematica erotica, in totale controtendenza rispetto alla teorizzazione accademica e gesuitica, mentre i racconti di Jean Puget de la Serre navigavano invece più tranquillamente in quella “terra franca” che si apriva – in prosa – tra la novella, la favola mitologica, il romanzo di corte e il nascente genere epistolare che grande fortuna avrebbe avuto di lì a poco.

L'*Adone* di Giambattista Marino influenzò notoriamente alcuni pittori, sia francesi che italiani<sup>246</sup>. Quanto a Jean Puget de La Serre, quello di Cheverny è invece finora l'unico caso di esplicita fortuna pittorica, sebbene il nome dell'autore tolosano sia stato chiamato in causa – di nuovo assieme a Marino – quale probabile *background* per dipinti di grande originalità come l'*Adone morto* di Laurent de La Hire (Parigi, Louvre), realizzato proprio in quel giro di anni<sup>247</sup>.

Lo scrittore stesso dedicava grande attenzione ed estrema cura all'illustrazione delle proprie opere<sup>248</sup>. Come i volumi precedenti, anche *Les Amours des Déesses* ospitava una serie di incisioni che comprendevano, oltre ai due frontespizi, anche un'immagine per ogni racconto, sempre incentrata su di un momento cruciale della vicenda: nel caso della favola di Venere e Adone la scelta ricadde inevitabilmente sulla morte dell'eroe tra le braccia della dea. Tanto la committenza quanto Jean Mosnier e la sua bottega vollero ignorare questa illustrazione, preferendo rivolgersi a fonti letterarie e iconografiche senz'altro più evidenti, ma i pittori dovettero confrontarsi direttamente con il testo per ideare almeno tre dei dipinti minori, privi di una specifica tradizione iconografica a cui fare riferimento. Da questo punto di vista venne messa in atto la medesima operazione attuata per la raffigurazione del *Don Quijote*, anch'esso soggetto nuovo e senza precedenti illustrativi. Questo non facile sforzo “editoriale”, che obbligava Jean Mosnier a lavorare in grande autonomia, costringendolo di fatto a “plasmare” delle immagini inedite e dunque a cercare materiale nella tradizione iconografica in modo senz'altro “creativo”, riscatta in qualche modo la sua figura di pittore provinciale, un poco goffo e per forza di cose assai meno seducente nel confronto con i grandi maestri parigini, offrendosi come dato caratteristico della sua personalità, che torna anche in casi in cui – come nel ciclo delle Etiopiche – pur

---

<sup>246</sup> Si veda Mandarano, *Giambattista Marino e l'iconografia di Adone: Pittura parlante e poesia taciturna*, in [www.iconos.it](http://www.iconos.it); Graziani 1996, pp. 367-385.

<sup>247</sup> Mandarano; Loire;

<sup>248</sup> Meyer 2000.

potendo fare riferimento a modelli celebri e assai prossimi, egli scelse invece di operare secondo una sorta di “principio di originalità”<sup>249</sup>.

Un tale atteggiamento del pittore sembra sposarsi singolarmente con le scelte decorative altrettanto originali attuate a Cheverny, tra le quali il ciclo di *Venere e Adone* ci appare ora come una delle più clamorose. Affidandosi al racconto di Giambattista Marino e di Jean Puget de La Serre, infatti, si decideva anche di acconsentire a una lettura inattesa, non scontata e nuova del Mito. Si decideva in effetti di accantonarne tanto la versione tragica quanto quella epico-idillica, rappresentate non solo da Ovidio, ma anche dalle riscritture rinascimentali, puntando direttamente a una lettura in chiave *romanesque*. Da questo punto di vista si andava – anche in campo pittorico – oltre lo spunto peraltro fondamentale dato da Marino con il suo *Adone*, ma in una direzione coerente, che trova nella presenza degli altri cicli “romanzeschi” – le già ricordate *Etiopiche*, *L’Astrée*, il *Don Quijote* – un contesto assolutamente non casuale.

## 2. *L’Astrée*, o la perdita come destino

Per un altro di quei paradossi della storia Félibien non cita i cicli decorativi “maggiori” di Cheverny, per cui nei suoi scritti non troviamo – ad esempio – alcun riferimento alla *Storia di Venere e Adone*, o al mito di *Perseo* e alla serie degli *Æthiopica* di cui abbiamo parlato nel capitolo IV-4<sup>250</sup>. Lo storiografo seicentesco però non esitò a ricordare due serie raffigurate nei *lambris* di altre sale, l’una tratta dal *Don Quijote* e l’altra ispirata a *L’Astrée*: se della prima qualche dipinto era sopravvissuto alla fine dell’*Ancien Régime*, della seconda non rimanevano tracce, tanto che buona parte della critica ritenne semplicemente che Félibien avesse fatto confusione, interpretando come scene tratte da *L’Astrée* quelle invece del romanzo di Eliodoro. Non vi è in realtà nessun motivo per imputare un simile errore a un personaggio che doveva ben conoscere entrambi i testi e in particolare proprio il capolavoro di Honoré d’Urfé.

*L’Astrée* era stato uno dei più grandi successi letterari del Seicento, inaugurando in un certo senso la voga dei lunghi romanzi-fiume che si svilupperà nei decenni successivi. Il primo volume aveva visto la luce nel 1607, seguito poi nel 1610 dal secondo e nel 1619 dal terzo. Il quarto volume sarà terminato e pubblicato dal segretario Balthazar Baro (1627)

---

<sup>249</sup> Sarant 2000, n. 46, pp. 25-372.

<sup>250</sup> Félibien accenna solo genericamente alle altre decorazioni realizzate da Mosnier. Data la precisione che egli mostra in genere nei suoi testi, e anche nelle poche righe dedicate a Cheverny, dove annota con esattezza – ad esempio – le caratteristiche architettoniche dei diversi padiglioni, si ha l’impressione che egli si sia limitato a descrivere ciò che aveva davvero visto, e che dunque gli fosse stato possibile accedere solo ad alcuni ambienti del castello.

solo dopo la morte dello scrittore, avvenuta nel 1625 durante una campagna militare al seguito del duca di Savoia, mentre nel 1632-1633 lo stesso Baro dava alle stampe una propria continuazione. L'impatto de *L'Astrée* sul pubblico fu immenso e durevole nel tempo: ancora alla fine degli anni Cinquanta del secolo, quando l'epoca di Enrico IV e Luigi XIII non era più che un lontano ricordo, offuscato dalle cannonate della Fronda e dalla reazione della Corona, mentre nel silenzio Luigi XIV si preparava a divenire l'astro unico e assoluto dello stato francese, «*L'Astrée d'Honoré d'Urfé, lecture initiatique pour La Fontaine, pour Madeleine de Scudery et pour leurs amis, faisait figure alors de cinquième évangile laïc*»<sup>251</sup>. In quelle pagine si cercavano i fondamenti e le idee per una diversa ipotesi culturale, un'alternativa non solo per la condotta personale ma anche per l'iniziativa pubblica e politica: il sogno destinato a fallire tragicamente di Nicolas Fouquet e della sua corte.

D'altronde fin dall'inizio *L'Astrée* si era proposta come vera opera-chiave. Certamente adombrava l'alternativa francese all'identificazione – assai diffusa a partire dall'Inghilterra shakesperiana – della pastorella e del suo paradiso perduto con l'immagine imperiale di Elisabetta I d'Inghilterra, assimilando invece il ritorno di Astrea all'avvento di Giustizia, restituita all'Europa dal buon governo di Enrico IV<sup>252</sup>. D'altro canto però il libro si poneva anche e soprattutto come impegnativa, esoterica «*somme d'un monde e d'une époque*»<sup>253</sup>, erede e al tempo stesso tramite di tutto un filone della tradizione occidentale: «*Tout le romanesque dont fut capable l'Occident païen, chrétien, humaniste et baroque. Un singulier mariage de nymphes et de chevaliers, de houlette et de Graal, de Table Ronde et d'Arcadie: le Roi Arthur chez le dieu Pan (...) s'il existe une histoire du Roman (...) l'Astrée est dans cette histoire l'oeuvre-clef, le moment capital: l'étroit goulet par où tout l'ancien se renverse dans tout le moderne. Et si l'on veut (...) que le romanesque soit une donnée fondamentale, intemporelle de la réalité humaine, alors il n'y a qu'un roman, qui est tous les romans: et ce roman des romans, c'est l'Astrée*»<sup>254</sup>. Così l'opera di d'Urfé, oltrepassando i limiti del ristretto ambito letterario, aderiva alla mentalità di certi ambienti dell'aristocrazia – il circolo Rambouillet *in primis* – e insieme contribuiva a formarne la coscienza<sup>255</sup>, con un influsso ad ampio spettro che coinvolgerà – via accennavamo qualche

---

<sup>251</sup> Fumaroli 1997, p. 184.

<sup>252</sup> Il riferimento è, ovviamente, al fondamentale libro di Yates 1975, ed. cons. Torino 2001, pp. 244-245.

<sup>253</sup> Coulet 1967, t. I, cap. IV, qui p. 145.

<sup>254</sup> *L'Astrée par Honoré d'Urfé. Textes choisis*, Paris, Union Générales d'éditions (collection 10-18), p. 8. La riprendo da M. Bertaud, *L'Astrée et Polexandre. Du roman pastoral au roman héroïque*, Genève 1986, p. 9.

<sup>255</sup> Constant 2001, pp.133-146. Sulla lettura de *L'Astrée* presso la Camera Azzurra si veda Craveri 2006, pp. 73-76.



pagina più su – scelte di gusto anche in campo artistico ed architettonico. Si rinvigoriva e si arricchiva così di nuovi spunti l'influenza che per tutto il XVI secolo era stata esercitata da opere come l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il fine, evidente ancorché non esplicitamente dichiarato, era quello di materializzare almeno nel privato del proprio castello il mondo ideale evocato dalla pagina scritta<sup>256</sup>.

Cresciuto in un tale contesto, assai difficilmente un personaggio come André Félibien avrebbe potuto scambiare scene de *L'Astrée* con quelle delle altrettanto celeberrime *Etiopiche*, tanto più che anche l'opera di Honoré d'Urfé aveva goduto, qualche decennio prima, di una certa fortuna figurativa: molti tra i lettori del romanzo, non appagati dalla pagina scritta, ne avevano fatto evocare i personaggi su tele e pareti, invitandoli così a popolare non solo le ore dell'*otium* letterario, ma anche le sale delle proprie dimore. L'arte della tappezzeria, in particolare, s'impossessò del soggetto: fin dal 1630 abbiamo notizia di serie di arazzi sul tema di Astrea commissionate agli ateliers di Felletin e riprese poi da quelli di Aubusson. Anche le manifatture fiamminghe si erano messe all'opera ed hanno lasciato splendide testimonianze databili agli anni Quaranta. Il successo si riversò, come spesso accade, anche in campo artigianale, alle produzioni di porcellane e ceramiche di uso domestico, che non esitarono anche in questo caso a saccheggiare la produzione incisoria, alla ricerca di facili e riconoscibili modelli da riprodurre<sup>257</sup>. Il ciclo di Cheverny non doveva quindi essere un caso isolato e trova origine agli albori di una lunga e diffusa fortuna figurativa. Ciononostante rimane difficile oggi rinvenire tracce concrete di questa vita pittorica di Astrea, Céladon e dei loro compagni: essi sono caduti vittime di un singolare destino, che ha voluto la scomparsa pressoché totale dei dipinti che li raffiguravano.

Quando Henri Hurault commissionò le decorazioni di Cheverny, la prima edizione illustrata de *L'Astrée* era ancora in preparazione: sarebbe uscita a Parigi nel 1632-1633. Daniel Rabel, già interprete di numerosi altri testi di successo, aveva compiuto un'opera colossale, forte di ben sessanta immagini (più il frontespizio, e i ritratti di Astrea, d'Urfé e Baro) profondamente aderenti al testo e al tempo stesso ricche di inventiva e di originalità, disposte secondo un ritmo accattivante – il medesimo del romanzo, che alternava pagine pastorali a bagliori cavallereschi – e destinate a rimanere per ben un secolo l'illustrazione per eccellenza, della quale tutte le successive risulteranno debitorie: sarà ancora in risposta alle invenzioni di Rabel che verrà preparata nel 1733 – esattamente un secolo più tardi – la

---

<sup>256</sup> Péricard-Méa 1998, pp. 120-129.

<sup>257</sup> Sarant 2010.

nuova edizione pubblicata ancora a Parigi da Witte e Didot con incisioni tratte per lo più da disegni di Hubert Gravelot<sup>258</sup>.

Tuttavia prima di Cheverny un altro castello aveva accolto dipinti tratti dalle pagine di d'Urfé: dopo aver sposato nel 1622 la duchessa di Chevreuse, ormai vedova del conestabile de Luynes, il cadetto dei Guisa Claude de Lorraine, aveva fatto ristrutturare interamente il castello di Dampierre, che abbiamo già incontrato, e non lontano dal corpo principale della dimora aveva fatto aggiungere anche un padiglione il cui appartamento era detto appunto “dell’Astrée” perché decorato con scene del romanzo<sup>259</sup>. L’edificio venne più tardi integrato nelle strutture porticate che oggi fiancheggiano l’avancorte del castello ma ancora in pieno XVIII secolo era citato col suo nome romanzesco negli inventari dei duchi di Luynes. Dei dipinti non resta però nessuna traccia, né alcuna descrizione è emersa fino ad ora, che possa in qualche modo colmare la lacuna della loro perdita.

Questo destino comune ai cicli di Cheverny e di Dampierre ritorna con puntuale assiduità anche nel caso di altre opere o imprese decorative documentate nel corso della lunga fortuna artistica del romanzo: perduto è anche il ciclo del castello di Champlâtreux, realizzato dal pittore Michel-Ange Challe in piena Età dei Lumi. Nel 1733 Mathieu-François Molé, aveva sposato Bonne-Félicité Bernard, che con la sua ricca dote di 800.000 *livres* risollevara le fragili sorti finanziarie dell’illustre dinastia parlamentare, che aveva e avrebbe ancora dato all’amministrazione francese personaggi di primo piano. Quando nel 1757 Mathieu-François decise di rinnovare la propria dimora di Champlâtreux, l’architetto Jean-Michel Chevotet approntò al piano terra un’imponente sala “en forme de galerie”<sup>260</sup>, ampia quasi centoquarantaquattro metri quadri: situata a una delle estremità dell’edificio, veniva inondata di luce da cinque finestre disposte su tre lati, aprendosi sui giardini. Qui vennero installati sei dipinti destinati a illustrare i passaggi essenziali e condensare il senso del lunghissimo romanzo. A destra del caminetto *Il druido Adamas istruiva Astrea sul proprio destino*, a sinistra *Astrea nei pressi della fontana della Verità d’Amore*, luogo-chiave del racconto. Su di un’altra parete, probabilmente quella opposta, a giudicare dalla struttura della sala, altri due dipinti raffiguravano l’uno *Astrea dona una corona di fiori a Céladon* e l’altro *le Nozze dei due protagonisti*. I due sovrapporta invece mostravano *Céladon scopre Astrea addormentata e viene colpito dalla freccia di Amore*, e ancora *Céladon mentre suona il flauto ai piedi di Astrea*, dipinto quest’ultimo destinato a illustrare

---

<sup>258</sup> Uno studio comparato di queste due principali edizioni è proposta da Christophe Martin, *L’illustration de L’Astrée (XVIIe-XVIIIe siècle)*, in *Lire L’Astrée* 2010, pp. 203-239.

<sup>259</sup> Sarant 2010, che cita Moana Weil-Curiel.

<sup>260</sup> Dezallier d’Argenville, pp. 408-409.

– così scrive Dezallier d’Argenville – la “*Tranquillité de la vie pastorale*”<sup>261</sup>. Le tele principali erano di dimensioni notevoli, raggiungendo i 3,5 m di altezza su quasi 2 m di larghezza, e la sala doveva avere un aspetto assolutamente sontuoso: Michel-Ange Challe è d’altronde ricordato come celebre decoratore degli scintillanti *hôtels particuliers* parigini dei duchi d’Aguillon, dei Praslin, dei Montmorency, dell’ambasciatore di Malta<sup>262</sup>. Il significato erotico del ciclo, ove si lasciava spazio alla sola dimensione “arcadica” della vicenda, e l’allusione alla signora di Champlâtreux, Bonne-Félicité, sono evidenti, e tuttavia s’inseriscono in un fenomeno di più ampio raggio, che vedeva un ritorno alla moda del venerando romanzo, tornato tra le mani dei lettori proprio in seguito all’edizione del 1733. Poco più tardi, nel 1763, le manifatture di Beauvais ricevevano la commissione di tre arazzi con soggetti tratti da *L’Astrée*, da realizzare per il Mobilier Royal su disegni oggi attribuiti a Deshayes, serie che sarebbe stata replicata ancora dieci anni più tardi: vi ritroviamo, oltre all’episodio di *Céladon salvato dal fiume* – assai ricorrente nelle tappezzerie seicentesche – anche la *Fontana della Verità d’Amore* e il *Sonno di Astrea*<sup>263</sup>. Gli arazzi vaporosamente *rocaille* prodotti a Beauvais possono forse darci un’idea di quel che potevano vedere gli ospiti di Mathieu-François Molé, mentre oggi altri dipinti occupano i vasti spazi della sala. Una volta di più Astrea si è dileguata, senza lasciare tracce.

Ancor più desolato resta il paesaggio della pittura decorativa seicentesca: ben difficilmente i pochi arazzi di Aubusson e Felletin potranno farci intuire quel che mostravano le pareti di Dampierre e Cheverny. Nel nostro castello restiamo incerti anche sulla sala che avrebbe potuto ospitare le avventure di Astrea. Il silenzio di Félibien sui cicli ospitati al primo piano lascerebbe pensare che lo storiografo abbia potuto visitare solo gli ambienti del piano terra. Il ciclo, inserito anch’esso come quello del *Quijote* in una *boiserie*, avrebbe potuto trovarsi nella stanza accanto alla *Salle à Manger*, esattamente sotto la *Chambre du Roi*. Ma nessun indizio in questo senso traspare dalle fonti. Mentre sul lato opposto dello scalone d’onore la *Salle de Billard* ospitava grandi ritratti di famiglia, al piano superiore di quei padiglioni troviamo due grandi sale, una a ridosso dello scalone ma più piccola rispetto alla *Salle des Gardes*, l’altra speculare alla *Chambre du Roy*. Quest’ultima era, secondo il *Procès Verbal*, «lambrissé à hauteur d’appuy et remplie de

---

<sup>261</sup> Dezallier d’Argenville, pp. 408-409.

<sup>262</sup> Wunder 1968, p. 27.

<sup>263</sup> Desprechins 1981.

tableaux en nombre de neuf, la cheminée aussi revestue de menuiserie et d'un tableau»<sup>264</sup>  
ma, come sempre, se ne tacciono i soggetti.

Come nel caso di Dampierre e, più tardi, di Champlâtreux, anche *L'Astrée* dipinta di Cheverny sembra destinata a restare un'inafferrabile ombra, che solo nella notizia della propria perduta esistenza apre uno squarcio su quel mondo aristocratico a cui appartenevano tanto il suo creatore, Honoré d'Urfé, quanto i principali destinatari del libro, nobili che in quelle pagine cercavano l'ennesima riproposizione di un ideale, l'ennesima giustificazione della propria condizione in un frangente storico in cui, moderni, incerti eredi dell'arcaica classe dei *Bellatores*, vedevano irrimediabilmente messo in discussione il proprio ruolo nella società europea. A un tale contesto, a un tale dibattito appartiene anche il ciclo di Cheverny, dimora di una dinastia di antichi servitori della Corona, ma di non lontanissime patenti di nobiltà, come avremo modo di narrare nelle prossime pagine. Dobbiamo però arrenderci alla sua totale sparizione, che non ci concede di valutare le scelte tematiche, iconografiche e ideologiche che guidarono la *mise en image* di un testo così vasto e complesso. Il suo inserimento nella decorazione del castello appare però del tutto coerente con gli altri soggetti raffigurati: sembrano frammenti di un percorso estetico (ed etico) attraverso tappe romanzesche quelli che iniziano a manifestarsi in controluce – infine – sulle pareti del nostro castello.

---

<sup>264</sup> ADLC, *Procès Verbal*, f. 6v.

## Romanzi incrociati

### 1. Un frammento per riassumere: il *Trionfo sulla Fortuna di Blois*, o la versione dei fatti secondo Henri Hurault

la scomparsa dei dipinti de *L'Astrée* è forse la lacuna più evidente nella compagine decorativa di Cheverny, perché concerne un ciclo esplicitamente citato dalle fonti e tratto da un romanzo capitale, la cui importanza nello sviluppo della mentalità del *Grand Siècle* abbiamo potuto solo accennare. Non si tratta tuttavia dell'unica perdita subita dalla dimora degli Hurault, che ha visto in realtà la maggior parte dei propri numerosi dipinti inghiottita dall'oblio. Il nostro castello è un *puzzle* di cui troppi pezzi sono andati dispersi: ogni singola tessera assume allora un valore ancora più intenso, poiché reca in sé dettagli che possono far intuire scorci più ampi, gettando luce in quell'assenza ricca di tracce che le immagini, scomparendo, lasciano spesso dietro di loro. Sarà allora importante, prima di avviarcì a chiudere il nostro percorso attraverso le sale letterarie di questo maniero, soffermarci su di un ultimo frammento, che da tempo ha lasciato quei luoghi per trovare posto nelle collezioni del Musée du Château di Blois.

La cosiddetta *Allegoria* di Jean Mosnier [56] venne infatti donata verso il 1860 da JPM de Vibraye al museo cittadino, che acquisiva così la sola grande tela del pittore blesio ancor oggi in suo possesso. La provenienza da Cheverny non è mai stata messa in causa, e le caratteristiche tecniche (un grande olio su tela di 1,59hx1,40l) oltre che il soggetto spiccatamente allegorico, hanno fatto concordemente pensare ad un grande dipinto “da caminetto”, che costituisse il fulcro decorativo di una delle sale dell'edificio. Intitolato generalmente *Il Tempo, coronato dalla Fama, calpesta a terra la Fortuna*, il quadro è piuttosto un *rebus* di non facile soluzione. Il trattamento a volte ineguale della superficie

pittorica, se richiama i risultati di altalenante qualità tipici di Jean Mosnier, ci testimonia anche di una storia conservativa travagliata, i cui contorni ci sfuggono. D'altro canto invece il carattere trionfale della raffigurazione è evidente, ma l'identità dei protagonisti risulta nondimeno ambigua, poiché il pittore ha utilizzato iconografie complesse, che si prestano a interpretazioni molteplici.

Sullo sfondo di un cielo carico di nubi, la Fortuna viene schiacciata a terra da un personaggio virile alato, dall'aspetto maturo, assiso su di un seggio scuro dalle forme squadrate: egli viene intanto incoronato con un serto d'alloro da una donna anch'essa alata, seduta accanto a lui. Questa è aiutata nel suo gesto da un putto in volo, mentre con la mano sinistra sorregge una grande cornucopia dorata, dalla quale sembrano traboccare dei gioielli. I tre personaggi non mostrano in realtà gli attributi tipici delle allegorie chiamate in causa dal titolo tradizionale, eccezione fatta per la Fortuna, che è immediatamente riconoscibile: nuda, gli occhi chiusi a sottolinearne la cecità, ella si appoggia col gomito sinistro ad un globo celeste, mentre con la mano destra tiene una ruota. Si tratta di attributi tipici tanto dell'allegoria della *Fortuna* (la cecità, il globo) quanto dell'*Occasio*, o *Kairòs* (è il caso, soprattutto, della ruota). È vero però che, riuniti assieme, tali elementi non si contraddicono, anzi rafforzano l'identità del personaggio: una Fortuna cieca, instabile e momentanea.

Assai meno immediata è l'interpretazione degli altri protagonisti, a cominciare da quella che viene generalmente indicata come la *Fama*, la cui immagine matronale e statica non corrisponde affatto alle sembianze di fanciulla alata in agile volo, inseparabile dalla tradizionale tuba – eloquente attributo della propria funzione – che le conferiva abitualmente la pittura contemporanea. Dipinti, soffitti e frontespizi librari dei primi decenni del Seicento volentieri accoglievano da questa figura giovanile, che ha davvero poco da spartire con quella di Blois, e basterà richiamare alla memoria pochi confronti per misurare le differenze che intercorrono tra il personaggio dipinto da Mosnier e quello raffigurato, ad esempio, da Simon Vouet ne *Il Tempo sconfitto da Amore, Venere e Speranza*, tela da caminetto per l'Hôtel de Bretonvilliers (oggi al Musée du Berry di Bourges), oppure qualche anno più tardi da Michel II Corneille nel celebre *Pentimento del Gran Condé*, quadro centrale della galleria del Petit Château di Chantilly. Di fronte a tale troppo evidente discrasia, la letteratura più recente ha proposto di vedere nella donna alata dell'*Allegoria* piuttosto un'immagine dell'*Abbondanza*, e tuttavia il personaggio di Mosnier sembra voler sfuggire anche a quest'altra interpretazione, poiché l'Abbondanza

appare in genere priva di ali, coronata di fiori, con una cornucopia ricca di frutti e prodotti della terra.

In verità, nessuna delle immagini che potremmo rinvenire tra le pagine del Ripa, sia pure nella sua versione francese tradotta da Jean Baudoin, potrà corrispondere esattamente a quel che vediamo nel quadro di Blois, ed è chiaro che la direzione da seguire nel tentativo di una sua possibile interpretazione dovrà essere un'altra.

Chiunque abbia familiarità con la pittura francese di quei decenni, percorsa da grandi innovazioni e popolata d'innomerevoli soggetti allegorici, sa bene quanto le iconografie di matrice ripiana fossero sottoposte a interpretazioni assai libere e spesso profondamente rielaborate, se non del tutto disattese, al fine di poter meglio aderire al desiderio e alle esigenze di rappresentazione della committenza. Simon Vouet dipingeva un'immagine della *Virtù* (Parigi, Louvre) che tiene ben da conto il Ripa ma tuttavia sceglie di non rappresentare un attributo evidente, come poteva essere il sole raggiante sul petto. Poco più tardi, di fronte alla necessità di raffigurare la *Ricchezza* in una formula pienamente positiva, del tutto estranea al dettato moralizzante dell'iconografo italiano – presso cui la Ricchezza, vanità esteriore, è cieca e vecchia – Vouet creava un'immagine affatto nuova (Parigi, Louvre), che della fonte italiana mantiene solo il ricco abito dorato: questo però riveste una donna giovane e piacente, coronata d'alloro, alla quale due putti mostrano gioielli e prezioso vasellame: la lettura morale non viene abbandonata – uno dei due putti indica il cielo, fuori dai limiti del quadro, mentre in basso a destra la veste tiene squadernato un vecchio libro – ma viene senz'altro riscritta in altri termini, dei quali l'inedita iconografia si fa portatrice.

Nello stesso giro di anni, Mathieu Le Nain realizzava un'opera che, per la sua enigmaticità, meglio di ogni altra ci dà idea del livello d'interpolazione messo in opera dai pittori. Questa tela oggi al Louvre proviene in ultima battuta da un castello dell'Orléanais, ma cela tutto del proprio passato, se non l'evidente formato di tela da caminetto, ideata per condensare un messaggio ideologico di primario interesse per il committente. Variamente interpretato come *Vittoria*, *Allegoria della Vittoria sul Vizio*, o piuttosto come *Vittoria sull'Eresia*, lo splendido, inatteso, enigmatico nudo di donna alata è trionfante e pur leggiadro, melanconico sebbene vittorioso sul personaggio ai suoi piedi, dalle caratteristiche gambe ritorte in forme serpentine. È stato recentemente notato come il personaggio condensi in sé elementi di differenti figure allegoriche, la Vittoria certo – cui appartengono l'elmo piumato e la palma – ma anche la Pietà, alla quale ricondurrebbero il drappo purpureo e il gesto della mano portata al seno scoperto. L'atteggiamento poi

l'avvicinerebbe a certe figurazioni di matrice riformata, evocatrici del trionfo sulla Chiesa romana, un trionfo caratterizzato da una forte connotazione evangelica e dunque dai tratti giocoforza compassionevoli: è dunque nel senso di una *Pietà vittoriosa* di sapore ugonotto che si sono mosse le ultime proposte di lettura, che non hanno però certamente esaurito il dibattito tuttora aperto e vivace su questo dipinto. Tuttavia proprio le numerose interpretazioni, alle quali abbiamo potuto solo accennare, evidenziano bene la poliedricità della pittura allegorica di quel periodo, quando il contesto politico, sociale e religioso si complicava d'innomerevoli sfaccettature, e un qualunque esponente della nobiltà si riteneva autorizzato a mostrare per immagini la storia o la gloria della propria casa, piuttosto che le proprie aspirazioni o ancora le proprie convinzioni politiche e religiose, più o meno autorizzate, più o meno esplicite quando non del tutto celate, ricorrendo dunque a forme giocoforza sottilmente allusive.

Anche l'*Allegoria* di Jean Monsier a Blois mette in campo figure che mescolano volutamente iconografie e attributi, e si inserisce a pieno titolo in questa serie di immagini "manipolate", che non seguono alla lettera il dettame dei testi e che sono piuttosto il risultato di un libero intervento del committente e del pittore, con l'intento di raffigurare qualcosa di meno immediato e di più personale.

Da questo punto di vista, se certamente la donna alata del nostro dipinto non può essere letta come Fama, il ventaglio delle possibili interpretazioni è tutt'altro che ristretto. Alcuni tratti la accomunano alla *Virtù* di Simon Vouet, come l'abito azzurro che lascia scoperto il seno sinistro e il serto tenuto nella mano: a ben vedere la postura stessa del busto sembra riprendere in controparte quella del dipinto del Louvre, confermando l'attenzione che Mosnier poneva all'operato del maestro parigino. All'allegoria della Virtù rimanderebbe anche la cornucopia – ammessa come variante dal Ripa stesso – che però contiene gioielli e non frutti, caratteristica questa – ad esempio – della *Pietà*. Corona d'alloro, ali, oggetti preziosi, comparivano nella *Ricchezza* reinventata dal Vouet, ma anche un altro pittore, che abbiamo già visto più volte citato in relazione a Mosnier, Orazio Gentileschi, aveva creato un'immagine in qualche modo prossima a quella dell'*Allegoria* di Blois. La *Felicità pubblica* [59], anch'essa oggi al Louvre ma proveniente dal Luxembourg, mostra infatti – sopra quel tipico proscenio marmoreo che l'artista blesio non si risparmia di citare – una donna in ampie vesti gialle e azzurre, con un caduceo nella mano sinistra e la destra a sostenere una grande cornucopia da cui traboccano scettri e corone. È dunque all'incontro tra un'idea di virtù, pietà, ricchezza e felicità che prende forma il nostro personaggio: un concetto che dovremo lasciare per il momento nella sua



ambiguità, anche se avremo modo di constatare che la triangolazione tra le differenti personificazioni chiamate in causa gioca un ruolo di evidente coerenza rispetto agli altri personaggi raffigurati.

La donna alata infatti pone una corona d'alloro sul capo del vero protagonista del dipinto, generalmente interpretato come immagine del Tempo. Anche costui però è una figura "manipolata" e non trova corrispondenze nelle fonti letterarie. Se infatti l'aspetto maturo e alato rinvia senz'altro all'iconografia del Tempo, derivata da quella di Saturno-Chronos, egli tuttavia mostra attributi differenti da quelli tradizionali: una clava, uno scettro, una pelle leonina – poco evidente, ma indubitabile – che cinge i fianchi. Mancano al contrario due oggetti che potremmo definire "indispensabili" all'identificazione del Tempo, e cioè la clessidra e la falce. Numerosi dipinti di quegli stessi anni ce ne darebbero dimostrazione, ma basterà richiamare la tele di Bruges e di Chantilly già osservate più sopra, dove il Tempo, pur raffigurato in atteggiamenti tutt'altro che iconici – in uno è atterrato da Venere, nell'altro è chinato per permettere alla Storia di riscrivere la biografia del grande principe – non rinuncia tuttavia a ostentare entrambi o almeno uno dei due attributi. Ancor più eloquente un quadro come *Il Tempo libera la Verità* di Nicolas Poussin (Parigi, Louvre), dove è un genietto alato a tenere bene in evidenza la clessidra e l'*ouroboros*, mentre il Tempo è impegnato con tutte le proprie forze a sollevare nei cieli la Verità. È evidente che il solo aspetto di vegliardo alato non era sufficiente a trasmettere l'immagine del Tempo, come ci conferma un dipinto eccezionale di Annibale Carracci, quell'intensa meditazione sulla lezione veneta ed emiliana che è *Il Tempo salva la Verità dalla Frode*, nelle collezioni di Hampton Court: pur nel precario equilibrio in cui è colto – sul ciglio di un pozzo, con la destra sostiene la figura adolescenziale della Verità – il Tempo ostenta con la mano sinistra l'immane clessidra. Il dipinto bolognese inoltre non solo ci ricorda l'ambiguità di certe figure allegoriche – i personaggi principali sono accompagnati da altri due, variamente interpretati, la Pace o l'Abbondanza, a sinistra, forse il Buon Evento, a destra – ma ci permette anche di notare un particolare comune a tutti i dipinti citati più sopra. In queste opere di primo Seicento, quando non è addirittura la vittima di altre entità benefiche, il Tempo gioca un ruolo "ausiliario" di liberazione e di aiuto piuttosto che quello – pur presente nella propria identità mitologica – di trionfatore, come lo coglierebbe il quadro di Jean Mosnier.

E d'altronde la nostra figura del Tempo è piuttosto singolare perché, come già notavamo i suoi attributi tipici sono stati rimpiazzati dal altri – lo scettro, la clava, la pelle leonina, l'aspetto muscoloso – che evocano inevitabilmente i tratti tipici di Ercole, e sarà

interessante allora ricordare che tanto Ripa quanto Baudoin proponevano proprio questo eroe, vestito della pelle di leone, con la clava e i frutti del giardino delle Esperidi, come allegoria della *Virtù Eroica*. Certamente, anche in rapporto a quest'ultima figurazione il personaggio di Blois sembrerebbe rifuggire da ogni pedissequo adattamento al dettato dei testi, tuttavia è piuttosto plausibile che ci troviamo di fronte a una figura "virtuosa" ed "eroica" piuttosto che ad una di carattere "temporale". Anche la donna alata allora, qualunque possa essere la sua identità – una Virtù pietosa od opulenta, una Virtù pubblica, una Pietà virtuosa – andrebbe letta in questo senso, e da questo punto di vista il significato del dipinto non sarebbe molto distante da quello di cui si fa tramite – con mezzi ben superiori, e ben superiore, drammatica intensità – la magnifica tela del Rubens oggi a Dresda, ove si assiste alla celebrazione dell'eroe virtuoso, quando non a quella della Virtù stessa, rivestita anche qui delle forme di un maturo, possente personaggio maschile. A Blois, la Virtù eroica viene incoronata d'alloro perché trionfante sulla mutevole, incostante Fortuna.

Centrale nella riflessione politica e morale del Rinascimento, la polarità Virtù-Fortuna ancora ai primi del Seicento continuava a caratterizzarsi per quella costante oscillazione tra una lettura positiva ed una negativa della dea bendata, capace di produrre in perfetta sincronia tante celebrazioni quante denigrazioni.

Alla metà degli anni Venti, per esempio, nell'Hôtel de Chevreuse a Parigi, Claude Vignon aveva dipinto tra altre cose una tela oggi scomparsa, ma conosciuta grazie a una incisione di Brebiette: si tratta di un vero *Trionfo della Fortuna* [58], a cui Giove, Nettuno e Plutone – cioè i sovrani del cielo, dei mari e dei regni oltremondani – offrono i loro tributi. Circondata dai tre dei La Fortuna, nuda, bendata, il piede sinistro posato su di un globo, il mantello gonfiato dal vento, formando una sorta di vela, appare come vera "Imperatrix mundi", secondo la formula già medievale resa celebre dai *Carmina Burana*. Nella dimora del duca di Chevreuse, il dipinto doveva funzionare in vero contrappunto con un'altra celebre tela, il *Goffredo di Buglione* oggi nella chiesa parigina di Saint-Roch. Questa occupava la cappa del camino di una sala ove altre pitture erano ospitate nel soffitto e nelle *boiseries*: nulla sappiamo a proposito del loro soggetto, ma possiamo ipotizzare che anch'esse potessero essere riferite alla tematica della Crociata, e forse al testo stesso della *Gerusalemme Liberata*. Claude de Lorraine, che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente, si presentava come discendente dell'eroe della Prima Crociata e dell'epopea tassiana, come dimostrano le non casuali armi di Lorena dipinte sullo scudo di Goffredo. Inoltre egli aveva preso parte, nel 1602, a una campagna militare in Ungheria, volta a

respingere l'avanzata ottomana nei Balcani, e dunque poteva ben affermare di aver preso parte a una vera e propria Crociata, presentandosi nelle vesti di difensore della Cristianità: un autentico erede di Goffredo, non solo nel sangue, ma anche nello spirito, così che sarà proprio a lui che nel 1626 Jean Baudoin indirizzerà la dedica della nuova traduzione della *Liberata*, facendo esplicito riferimento ad un tale quadro biografico e ideologico.

Quel che ci interessa del *Trionfo della Fortuna* di Vignon, tuttavia, è che può essere preso come emblematico contraltare rispetto alla tela di Blois. Dal lato una celebrazione della Fortuna, alla quale tutto il mondo e gli dei stessi si piegano e sacrificano, dall'altro una visione negativa, dove ella è raffigurata come avversario vinto, piegato da un eroismo virtuoso che giustamente merita di essere incoronato col serto d'alloro, simbolo di virtuosa vittoria. In un tale contesto il piccolo putto alato, che partecipa dell'incoronazione, col suo gesto così eloquente della mano sinistra, può acquisire anch'esso un significato più marcato, poiché in effetti l'*Amore di Virtù* era raffigurato nelle fattezze di un giovane alato recante corone d'alloro: un dettaglio per marcare ancor di più il senso del dipinto.

Sulla cappa di uno dei camini del castello di Cheverny, troneggiava dunque questo, che possiamo ben definire un *Trionfo della Virtù eroica sulla Fortuna*: non sappiamo purtroppo in quale sala, né quale fosse il contesto decorativo che lo ospitava. Come ricordavamo giusto all'inizio di questo capitolo, il dipinto di Blois non è che un frammento, una tessera conservatasi di un puzzle ormai irrimediabilmente sparigliato. E tuttavia il messaggio che tramanda, per quanto muto dei propri più riposti dettagli, sembra trovare un'eco tanto inattesa quanto puntuale nelle vicende che la casa di Cheverny aveva vissuto a cavallo tra XVI e XVII secolo, quando la propria ascensione sociale – quella tipica di una famiglia della alta *Robe* che tenta ad un certo momento d'integrarsi alla nobiltà “di spada” – aveva dovuto più volte far fronte agli assalti di una “fortuna” volubile e spesso avversa.

Agli inizi del XVI secolo Jacques Hurault, bisnonno di Henri, era già *Général des Finances*, un ruolo che sarà ereditato dal figlio Raoul II. Questi avrebbe ottenuto nel 1517 il permesso di costruirsi una dimora di tipo aristocratico: un vero e proprio castello fornito di tutti quegli elementi – torri, ponte levatoio, fossati, cappella privata, colombaio – che caratterizzavano la residenza nobiliare. Raoul II morirà presto, nel 1527, durante le Guerre d'Italia, dove aveva seguito Francesco I.

Il figlio, Philippe II, sarà il personaggio più celebre della famiglia. Si era messo al servizio di Enrico di Valois, duca d'Angiò e in seguito re di Polonia, prima di succedere ai

suoi due fratelli sul trono di Francia: grazie alla propria fedeltà, Philippe II sarà così nominato Garde des Sceaux, nel 1578, e Chancelier de France, alla morte del cardinal de Birague nel 1583. È a lui che Enrico III affiderà la compilazione degli statuti dell'Ordre du Saint-Esprit, l'ordine cavalleresco che avrebbe dovuto garantire più tenaci vincoli tra il sovrano e la riottosa grande nobiltà del regno. In cambio dei suoi servigi, il re aveva sostenuto e garantito l'inserimento del fedele collaboratore nei ranghi della nobiltà, nominandolo prima Visconte (157...) e poi Conte di Cheverny (158..). Caduto in disgrazia nei giorni tragici del 1589, dopo la morte del re Philippe deciderà di legarsi ad Enrico IV: egli aveva d'altronde sposato – diversi anni prima – Anne de Thou, rampolla di un'altra, potente famiglia dell'alta *Robe* e sorella di Auguste de Thou, vescovo e cardinale, che consacrerà Enrico IV re di Francia nella sua cattedrale di Chartres. Il nuovo sovrano darà a sua volta fiducia a Philippe, restituendogli la carica di *Garde des Sceaux*.

Nel frattempo anche altri membri della famiglia si erano fatti notare a corte. Jean Hurault de Boistaillé era stato ambasciatore a Venezia e presso il sultano turco, seguito in tali incarichi dal figlio. Dal canto suo, invece, Robert Hurault de Belesbat aveva sposato Madeleine de l'Hôpital, rilevando nome ed eredità del suocero, il celebre Michel de l'Hôpital. Suo figlio, chiamato anch'egli Michel, sarà uno dei grandi collaboratori di Enrico IV, fino alla sua disgrazia nel 1592.

Nessuno tra questi altri esponenti di casa Hurault poteva però dirsi in una posizione migliore di quella del cancelliere Philippe. Ricchissimo, assai influente a corte, dotato di numerosi feudi e titoli, già nel corso degli anni Ottanta del Cinquecento – e dunque ben avanti la propria morte – Philippe II aveva organizzato l'avvenire della propria discendenza, avviando i propri figli chi alla carriera ecclesiastica chi verso matrimoni vantaggiosi e di grande «qualità». Al momento della sua morte nel 1599, in effetti, tutto era pronto perché i propri eredi potessero ancor più progredire nell'ascensione sociale fin lì perseguita dal genitore. Ma fu proprio allora che la situazione doveva precipitare.

Il cadetto, Philippe III, entrato fin da fanciullo negli ordini, era destinato alla successione dello zio sulla cattedra episcopale di Chartres, cioè che sarebbe avvenuto durante quel medesimo anno. ancora troppo giovane, egli non sarà consacrato vescovo che nel 1607 e farà allora il suo effettivo ingresso nella propria diocesi. Nel frattempo era stato provvisto di numerosi benefici, tra cui l'abbazia di Royaumont, ricca di memorie storiche quanto di entrate economiche. Si è detto che egli sia stato il vero figlio prediletto del Cancelliere, al quale egli aveva legato, tra le altre cose, anche la propria notevole collezione libraria, che contava qualche centinaio di manoscritti, latini, greci, ma anche

ebraici ed arabi, in parte raccolti da Philippe II stesso, in parte ereditati dai cugini ambasciatori. Tra di essi si trovava anche lo splendido codice contenente gli *Statuti* dell'antico Ordine del Santo Spirito (conosciuto anche come Ordine del Nodo), creato dal re di Napoli Luigi d'Angiò, (BNF, Ms. Fr. 4274). Enrico III lo aveva consegnato al cancelliere per derivarne quelli del nuovo *Ordre du Saint-Espirit*, ma con l'ingiunzione poi di distruggere il modello: il colto ministro aveva però saggiamente deciso di contravvenire alla volontà reale, conservandolo per sé ed in questo modo salvandolo. Acquisiti nel 1622 dalla Corona, i manoscritti Hurault costituiscono ancor oggi uno dei nuclei più pregiati della Biblioteca Nazionale di Francia.

La figura di Philippe III non ha goduto finora dell'attenzione degli studiosi, e tuttavia si tratta di un personaggio interessante. Uomo di Corte più che di Chiesa, nondimeno curò l'amministrazione della sua diocesi, come provano diversi documenti negli archivi di Blois e di Chartres: egli sarà inoltre tra coloro che sosterranno la riammissione dei Gesuiti. Mecenate, farà costruire l'ala seicentesca del palazzo abbaziale di Royaumont, purtroppo andata perduta, mentre rimane – almeno nel suo involucro esteriore – la sua residenza parigina, quell'Hôtel de Royaumont che ancora sorge in Rue du Jour, accanto alla chiesa di Saint-Eustache. Qui Philippe III risiedeva durante i suoi soggiorni nella capitale, come ci ricorda un autore oggi pressoché sconosciuto, Jean D'Ameron, figlio di un vassallo del Cancelliere, che pubblicò fra altre cose un romanzo a chiave, *La première partie des plaisans loisirs*, di sapore fortemente autobiografico, tra i cui personaggi – tutti presi dal mondo aristocratico parigino e indicati da pseudonimi – compare in primo piano anche il giovane vescovo di Chartres. Il prelado d'altronde doveva tenere una vera piccola corte di scrittori, alcuni amici, altri « clienti », che produssero tutta una serie di versi d'occasione, come ne ritroviamo numerosi in quel medesimo Ms.Fr. 12491 della BnF che ci ha tramandato l'Ode anonima sul nostro castello. È stata anche formulata l'ipotesi – rimasta fino ad ora priva di solide basi documentarie – che egli abbia intrattenuto rapporti anche col grande poeta satirico Maturin Reigner, nativo di Chartres, ove visse fino alla morte nel 1613.

Un documento del Minutier Central ce lo mostra poi come intermediario e responsabile della donazione, da parte di Maria de' Medici, d'un pannello d'altare in oro, destinato alla propria cattedrale<sup>265</sup>. In effetti egli era legato alla regina madre, e verso la metà degli anni Dieci aveva ottenuto l'ufficio di *Premier Aumônier*. Aveva quindi cercato d'introdursi tra i suoi consiglieri più intimi, trovando però l'ostacolo dell'astro nascente di

---

<sup>265</sup> Parigi, AN, MC, ET XX 154, 2 mars 1613.

Concino Concini : sarà così proprio Philippe III che scatenerà, nel 1615, l'*affaire* dell'espulsione degli ebrei, che non aveva altro scopo, in realtà, che colpire il potente Maresciallo d'Ancre e il suo *entourage*<sup>266</sup>. Dopo l'eliminazione di Concini da parte di Luigi XIII e l'esilio di Maria de' Medici a Blois, egli cercherà un'ultima volta d'imporre la propria influenza sulla regina, sostenendola durante la Guerra della Madre e del Figlio: ma i suoi progetti erano destinati allo scacco, complice una morte prematura sopravvenuta nel 1620. La cattedra di Chartres passò allora nelle mani del cugino Lénor d'Estampes-Valençay – che abbiamo più volte incontrato nel corso di queste pagine – e così i conti di Cheverny perdevano la possibilità d'interferire direttamente nel dominio ecclesiastico francese, allorché anche il loro ruolo a Corte appariva ormai compromesso, a causa della condotta dei fratelli di Philippe III.

Un altro cadetto, Louis, conte di Limours e barone d'Huriel, che aveva sposato in prime nozze Isabelle d'Escoblean de Sourdis, si era infatti totalmente rovinato a causa delle sue spese folli: senza discendenza, egli non lasciava traccia nella storia, vendeva il feudo di Limours a Richelieu, mentre la famiglia della moglie si legava proprio a quest'ultimo, divenendo assai influente.

Dal canto suo il figlio maggiore, il nostro Henri, che abbiamo visto fin qui solo come fondatore e committente del nuovo castello, non aveva in realtà avuto una riuscita migliore. Era nato nel 1575, e aveva ricevuto il nome di un altro figlio che, nato nel 1572, era però morto poco dopo, con grande dolore di Philippe II, che aveva visto la nascita del primogenito celebrata dai poeti e dai musicisti della Corte dei Valois. Destinato ad ereditare titolo e ruolo del padre, nel 1588 Henri ricevette in moglie Françoise Chabot de Charny, figlia del *Grand-Ecuyer* de France, Lénor Chabot, e nipote di Philippe Chabot, l'*Admiral de Brion*, favorito di Francesco I. Dopo numerosi matrimoni limitati all'ambito dei *robins*, l'unione di Henri significava infine mescolare il sangue degli Hurault con quello della alta nobiltà francese: significava raggiungere, per i conti di Cheverny, un livello superiore nella scala sociale del regno.

Il giovane Henri d'altronde si comportava già come un nobile “di Spada”: fin dall'adolescenza si era dato alle armi ed è in episodi legati alle imprese di Enrico IV che lo troviamo nei suoi primi anni a Corte. Nel 1594 viene inviato insieme a Bellegarde e ad altri ufficiali all'abbazia di Marmountiers, per ottenere l'ampolla d'olio consacrato che sarà utilizzata per l'incoronazione di Enrico IV a Chartres, il 27 febbraio, poiché a quella data Reims – e con essa l'ampolla “ufficiale” – era ancora in mano alla Lega : Henri sarà

---

<sup>266</sup> Dubost 2009, pp. 471-474.

obbligato a restare in ostaggio presso i monaci, a garanzia della restituzione del prezioso oggetto una volta celebrata la cerimonia. L'anno successivo il giovane è alla testa di uno degli squadroni sopraggiunti al chiudersi della fulminea battaglia di Fontaine-Française, come narra Bassompierre nei suoi *Mémoires*, ma nel 1601 si parla di nuovo di lui come ostaggio, inviato questa volta presso il duca di Savoia, nel quadro degli accordi seguiti al Trattato di Lione. Sarà tuttavia giusto qualche mese dopo che la fortuna di Henri subirà un imprevisto, repentino e drammatico colpo d'arresto.

Secondo il racconto di Nicolas Dufort de Saint-Leu, l'ultimo proprietario di Cheverny prima della Rivoluzione, che abbiamo più volte incrociato lungo il nostro discorso, Henri avrebbe scoperto l'infedeltà della propria moglie a causa di una burla di Enrico IV, che lo avrebbe coperto di vergogna davanti alla Corte intera. Rientrato immediatamente a Cheverny, egli avrebbe sorpreso Françoise in compagnia di un paggio, uccidendo entrambi. L'omicidio provocò uno scandalo, tanto più che la contessa era incinta e che il sovrano vi era, in qualche modo, coinvolto. Così Henri si trovò obbligato a lasciare la Corte e a ritirarsi nel suo vecchio maniero, in esilio. Non ci soffermeremo a lungo qui sui dettagli del racconto di Dufort, romanzesco in certi dettagli e tuttavia confermato nelle linee essenziali da fonti contemporanee ai fatti. I registri parrocchiali di Cheverny e di Saint-Martin di Blois registrano il 26 gennaio 1602 la morte violenta del paggio e quella per veleno della contessa, come anche la gravidanza di quest'ultima, mentre Pierre de l'Estoile, nel suo *Journal*, ci tramanda una versione più asciutta ma sostanzialmente concorde non solo dell'omicidio, ma anche del suo antefatto parigino :

*«La comtesse de Cheverny fust, en ce mois, tuée par son mari, qui la fist, toute grosse qu'elle estoit, estrangler ou estouffer dans son lit, lui faschant, ainsi qu'on disoit, de porter si long temps de si longues cornes et si apparantes. On disoit que le Roy avoit donné le premier bransle et mouvement à cest acte, pource que, peu aparavant, il avoit dit à l'Évesque de Chartres, frère dudit comte, l'impudique vie de ceste femme et la honte qu'en recevoit ledit comte de Cheverny, afin qu'il lui redist. A quoi l'autre ne faillit pas. Tellement que, quand ledit comte vinst prendre congé de sa Majesté pour s'en aller en sa maison, le Roy dit tout haut ces mots: 'Voilà le comte de Cheverny qui va couper la gorge à sa femme'»<sup>267</sup>.*

Il medesimo Pierre de l'Estoile testimonia in un'altra pagina della pessima reputazione che in effetti gravava su Françoise Chabot poiché, narrando di un evento simile avvenuto solo qualche mese dopo, annota una poesia satirica che circolava a Parigi,

---

<sup>267</sup> Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, 1574-1611, t. VIII, pp. 10-11, 30.

in cui si nominavano le donne più infedeli della città : nella lista la contessa di Cheverny trovava bene il suo posto.

Il tragico episodio rappresentò una sorta di punto di non ritorno per Henri. Nessun documento conferma l'effettivo "esilio" a cui lo avrebbe costretto il sovrano, né il conte venne privato delle cariche che gli appartenevano in modo pressoché "ereditario": lo troviamo infatti documentato come Balivo di Blois, Governatore del Pays Chartrain e Luogotenente dell'Orléanais (ufficio, quest'ultimo, di non secondaria importanza). Tuttavia egli dovette allentare i rapporti con la Corte e non poté più aspirare ad alcun ruolo di primo piano accanto al re. Se nel già ricordato romanzo di Jean d'Ameron e nelle memorie di Anne de Montpensier vediamo Henri condurre vita da gran signore nella Parigi della Reggenza, è d'altro canto vero che egli scompare puntualmente da tutte le fonti principali, al punto che solo con estrema difficoltà se ne rintracciano notizie, in ambito tanto biografico che politico.

«*Il se remaria mal*»<sup>268</sup>, ci dice Saint-Simon nei suoi *Mémoires*. La sua seconda moglie, Marguerite Gaillard – con la quale avrebbe vissuto, dal 1604, un matrimonio a quanto pare più tranquillo – era figlia in effetti di un piccolo nobile blesio, Gallerand Gaillard. La letteratura locale lo definisce in genere "signore de La Morinière", sebbene quel castello non gli sia appartenuto che per un breve periodo. I documenti ce lo rivelano invece Avvocato al Bailaggio di Blois, in piena ascensione sociale, poiché lo ritroviamo più tardi in alcune carte parigine, dove è indicato come *Président des Comptes* in Borgogna<sup>269</sup>. Quella di Marguerite Gaillard rappresentava però una scelta di un livello incontestabilmente e clamorosamente inferiore rispetto ai ranghi dell'alta nobiltà da cui proveniva Françoise Chabot, e non poteva certo trovare favorevole l'opinione pubblica né l'ancor più ostica società della capitale.

Inoltre Henri non aveva del tutto chiuso i suoi conti con l'amarezza. Dei tre figli maschi avuti da Marguerite, nessuno avrà posterità e, quel che è peggio, egli sarà costretto a sopravvivere tanto al primogenito Marc'Antoine – morto nel 1625 allorché si gettavano le fondamenta del nuovo castello – quanto al secondogenito, chiamato pure lui Henri e morto nel 1635: in quel medesimo anno, quando nella dimora si procedeva ormai alle ultime decorazioni, il conte perdeva infine anche la moglie. Non si sarebbe più risposato. Solo l'ultima figlia, l'amatissima Cécile-Elisabeth, darà una discendenza ai conti di

---

<sup>268</sup> Saint-Simon, *Traité politiques et autres écrits*, édition établie par Y. Coirault, Paris 1996, p. 864.

<sup>269</sup> Paris, AN, MC, ET I 58, 05/081602, Gaillard è definito Avocat au Baillage de Blois, sua moglie Marguerite de Nambu alloggia a Parigi presso il pittore Philippe Labbé; AN, MC, ET XVI 449, 01/12/1644, Inventaire après décès d'Antoine Boesset, Conseiller du Roi, chef et surintendant des musiques de sa Majesté. Tra le molte carte del defunto se ne trovano alcune relative a Gallerand Gaillard;



Cheverny, unendosi nel 1646 con François-de-Paule de Clermont-Montglas, *Maître de la Garde-Robe du Roi*, ed ereditando il titolo paterno. Bella, altera, elegante, come abbiamo visto all'inizio di questo libro, Cécile-Elisabeth sarà una delle protagoniste del gran mondo parigino: nei fulgidi anni della sua giovinezza ella avrebbe potuto essere una vera consolazione per il padre, ma Henri era morto nel 1648, appena due anni dopo il matrimonio della figlia prediletta.

Agli occhi del conte di Cheverny, la storia sua e della propria famiglia poteva ben apparire come una sorta di partita di scacchi con la Fortuna, che più volte aveva colpito lui come i suoi prossimi. Una Fortuna con la quale era stato assai duro trattare, fino al punto da pensare che essa avesse finito per prevalere, trionfando sulle aspirazioni degli Hurault.

Di una tale lettura della storia familiare, e in particolare della biografia di Henri, troviamo una testimonianza assai sorprendente – e mai presa in considerazione fino ad ora – nelle pagine di Louis de Saint-Simon, che aveva conosciuto bene Louis de Montglas, figlio di Cécile-Elisabeth. Nel 1709 il memorialista era stato addirittura accolto al castello, in occasione di un viaggio di qualche giorno nella regione di Blois, ed è dunque a partire dalle memorie personali dell'amico che egli scrive di Henri Hurault. Se in un breve passaggio si accontenta di dire che «*le comte de Cheverny [...] parut fort dans le monde, mais sans fortune*», in un altro narra «*une histoire, ou un conte de famille*» ascoltato proprio dalle labbra di Louis de Clermont e che ci converrà leggere nella sua interezza:

«Une femme inconnue et de peu alla un matin demander à lui parler en particulier, et, comme il était jeune et galant, il la crut messagère de quelque femme. Elle lui demanda s'il avait bien envie de faire fortune, de plaire aux dames et de gagner tout ce qu'il jouerait. Ce dernier point le surprit et lui fit connaître qu'il s'agissait d'autre chose que de galanteries. Il lui fit plusieurs questions, à pas une des quelles elle ne voulut répondre, et se ferma toujours en son premier propos, et pour le confirmer, lui dit qu'il serait heureux en tout pendant quatre ou cinq jours, que ce serait l'échantillon du bonheur qu'on lui promettait, qu'elle le reviendrait voir, et qu'ils s'expliqueraient ensemble. En effet, M. de Cheverny trouva des dames faciles à ses vœux, qui y avaient jusqu'alors été cruelles, il gagna beaucoup au jeu, et le Roi le traita avec une distinction qui le surprit. La femme incogne revint au bout de ce quatre ou cinq jours, et lui demanda des nouvelles de ses prospérités. Il en convint, et enfin il tira d'elle qu'il avait plus à un génie, que ce génie le voulait voir; que ce serait deux jours après, en un lieu du bois de Vincennes qu'elle lui désigna; que ce serait en plein jour et à telle heure de l'après-dînée; qu'il fallait être là seul et à pied, et surtout n'avoir ni remarquer aucune frayeur, parce que le génie ne lui voulait que tout bien, et répondre à l'affection qu'il lui portait; que de là dépendait sa fortune; que tout sans exception lui réussirait à la guerre, à la cour et en toutes ses affaires, s'il savait profiter de ce bonheur, ou que tout aussi, sans exception, lui tournerait à mal. Cheverny fut bien en peine; mais il n'était plus temps de reculer après avoir accepté et joui de

l'essai. Il se trouva donc au rendez-vous, dans une grande agitation de ce qu'il verrait et de ce qui lui serait demandé. Il ne fut pas longtemps dans l'allée et au lieu indiqué, où il se promenait en attendant, qu'il vit à cent ou cent vingt pas une petite figure d'environ demi-pied de haut. Dès qu'il l'aperçut, il la vit, sans courir ni s'élever de terre, venir à lui rasant la terre avec une extrême agilité, et entendit un son de voix très claire et enfantine, mais forte. A cet aspect, la peur lui prit et le fit reculer, et, dans l'instant, cette petite figure retourna quelques pas et disparut. Demeuré seul, il rappela ses esprits, se repentit de sa frayeur, et en craignit les suites. Il s'avança vers le lieu où il avait vu le génie ; mais il eut beau faire, il ne revint plus. Le reste du jour se passa en mille réflexions. Il résolut d'essayer la fortune ; mais il ne reconnut plus le dames qui l'avaient si bien reçu, et qui le congédièrent, le Roi ne fit aucune contenance de s'apercevoir de lui, il joua et perdit gros ; enfin, tout alla de travers dans sa fortune, dans ses affaires, dans son domestique, et il n'eut de sa vie aucun jour heureux. Je ne commenterai rien de ce conte ou de cette histoire, et je la rapporte telle que me l'a dite le petit-fils de ce comte de Cheverny, qui, en ayant eu la terre, en portait aussi le nom »<sup>270</sup>

Grazie a questo racconto, ci sembra di capire che Henri Hurault era ricordato dai propri discendenti come un personaggio sfortunato: colui che più di chiunque altro, tra i membri della dinastia, aveva subito i colpi della Fortuna. È certamente suggestivo allora ricordare che il narratore di questa storia, Louis de Clermont, possedeva nella propria dimora l'*Allegoria* di Jean Mosnier: forse proprio di fronte a quel dipinto, installato certo in una delle principali sale del castello, Saint-Simon l'aveva udita raccontare dall'amico. La discrasia tra il messaggio della tela, come siamo venuti a poco a poco ipotizzandolo, e la memoria familiare si fa quindi evidente e lascia trapelare il senso che con tutta probabilità essa doveva avere nella compagine decorativa del castello e, soprattutto, agli occhi del suo committente.

L'*Allegoria* di Jean Mosnier infatti racconta una storia senz'altro diversa, in cui è la Fortuna a essere sconfitta da parte di una Virtù Eroica, trionfante e perciò a buon diritto coronata: la virtù della casa di Cheverny, grazie alla quale la famiglia era stata in grado di sopravvivere a qualsiasi disavventura. Si trattava forse di un modo, per Henri Hurault, di esorcizzare la propria, sfortunata vicenda, dando una versione diversa dei fatti, presentando in forme allegoriche un finale diverso della propria parabola. Nel quadro di quella biblioteca per immagini che siamo andati via via scoprendo nel nostro vagare tra le sale del castello, una biblioteca in cui da una stanza all'altra si susseguivano personaggi coraggiosi, amanti fedeli, cavalieri indomiti, forse folli e tuttavia – ciascuno a suo modo – eroici, eccoci infine di fronte all'ultimo protagonista che rimaneva da incontrare, il medesimo

---

<sup>270</sup> Saint-Simon, *Traité politiques et autres écrits*, édition établie par Y. Coirault, Paris 1996, pp. 892-893.

Henri. Con la tela di Blois egli riservava un posto anche per sé stesso, che attraverso la grande impresa della sua nuova, sontuosa dimora e grazie alle baluginanti pitture che la decoravano, si voleva eroe anch'esso, vittorioso del proprio destino, trionfatore finanche della Fortuna.

**2. «Sur les bastiments et les yssues du Chasteau de Cheverny, en 1633»: un'ode celebrativa anche per Henri Hurault**

Tracciando il nostro percorso tra le sale del castello di Cheverny ci siamo imbattuti in numerosi testi letterari. Li abbiamo chiamati in causa come fonti o, più spesso, come possibili immagini alternative a quelle che intendevamo interrogare. Alcuni di essi erano odi celebrative, composte in lode di una dimora aristocratica: sotto il velame della celebrazione e della descrizione affiora, in qualche caso, un nucleo più denso, l'evocazione di un assunto ideologico che il poeta condivide con il signore del luogo, colui che si presenta come destinatario dell'opera ma che ne è, al tempo stesso, anche il protagonista. Ancora sfumato ne *La Maison d'Astrée* di Tristan, questo fattore risulta evidentissimo e anzi fondante ne *Le Palais de la Volupté* di Saint-Amant, la cui eloquenza raggiunge una stupefacente perfezione architettonica. Come si rifletteva negli edifici e nei giardini che andava costruendo – unico spazio di libertà demiurgica che lo stato moderno ormai concedeva<sup>271</sup> – così la nobiltà creava attraverso la poesia celebrativa un'immagine ulteriore, che fosse specchio ma al tempo stesso anche manifesto di quel mondo ordinato a immagine e somiglianza del signore. Tra il castello e la pagina scritta si sviluppava parte di quello spazio di libertà che trova il suo omologo parigino nei primi *salons* letterari. Questa esperienza era destinata a maturare nel tempo in una forma ben più articolata e raffinata, uscendo dalla ristretta sfera personale, per trasferirsi sul piano sociale e infine politico. La Fronde ne fu uno scadimento violento e disordinato, che solo negli occhi di Anne de Montpensier e di altri comprimari ugualmente imbevuti di letteratura poteva assumere la parvenza di una lotta romantica e romanzesca<sup>272</sup>. Ben più profondo, geniale e ardito – oseremmo quasi dire, davvero, *pirotecnico* come la celebre festa che ne segnerà l'apice – sarà invece l'azzardo di Nicolas Fouquet: il tentativo di fondare un sistema che non fosse alternativo allo stato, ma che letteralmente vi subentrasse una volta insediatovi nientemeno che il sovrano stesso. Una “nuova Fontainebleau”, una nuova accademia di artisti, letterati, tecnici, che elevava a sistema politico quel che fino ad allora era stato circoscritto al *buen retiro* in campagna e a quella “civiltà della conversazione” generata dai circoli parigini.

---

<sup>271</sup> Constant 1997.

<sup>272</sup> Craveri 2006, p. 121.

Così il castello di Vaux-le-Vicomte sarebbe stato «la capitale de la contemplation, du loisir et du repos voluptueux dressée au milieu du royaume: elle inspire au gouvernement du royaume détachement et douceur»<sup>273</sup>. Sarà un sogno fallimentare, violentemente ridotto in pezzi prima ancora di essere del tutto maturato, e non è certo un caso che ugualmente in frantumi ci sia giunto il suo imprescindibile riflesso letterario, quel *Songe de Vaux* che La Fontaine non riuscirà mai a portare a termine.

Ma l'opera inconclusa di La Fontaine è per il nostro discorso una sorta di dolente epilogo: quando ne vennero pubblicati i primi frammenti, nel 1671, il conte Henri Hurault era morto ormai da ventitré anni e sua figlia Cécile Elisabeth vedeva il proprio astro mondano sommerso da serissimi guai finanziari. Al contrario *La Maison d'Astrée*, pur venendo pubblicata solo nel 1648, doveva essere ben conosciuta fin dal principio nel *milieu* degli Hurault, parenti dei D'Estampes-Valençay. Accanto, il *Dom Quixote Gascon* di Monluc, ma in misura assai maggiore *La Chambre du Desbauché* e *Le Palais de la Volupté* di Saint-Amant, pubblicati mentre il cantiere di Cheverny era in piena attività e alla immediata vigilia dei lavori di decorazione, ci offrono uno spunto al tempo stesso stimolante e ineludibile, un filtro attraverso il quale anche l'immagine di questo nostro castello inizia ad acquisire sfumature diverse e più intense.

Come il maniero di Princé, quello di Berny e come Vaux-le-Vicomte, anche Cheverny ebbe un proprio poema celebrativo. Lo ritroviamo, pressoché dimenticato, nel volume Ms.Fr.12491 della Bibliothèque Nationale di Parigi<sup>274</sup>. Qualcuno doveva pur conoscerlo, se Magdeleine Blancher-Le Bourhis ne poteva citare ben due stanze nella monografia sul castello del 1950, senza indicarne però fonte e collocazione<sup>275</sup>. Tuttavia nessuno sembra averlo mai preso seriamente in considerazione. Ci è capitato già di citarlo nei capitoli precedenti, e varrà la pena ormai di leggerlo nella sua integrità<sup>276</sup>:

### **Sur les Bastiment et les yssues du Chasteau De Cheverny, en 1633**

Superbes bastiments beau chef doeuvre de gloire  
dont l'immortalité gardera la memoire  
obiet d'estonnement divers  
vous faites avouer en voyant vos merveilles

---

<sup>273</sup> Fumaroli 1997, p. 184.

<sup>274</sup> Paris, BNF, Ms. fr. 12491, *Recueil de vers de diferentes poettes*, c. 131-132.

<sup>275</sup> Blancher-Le Bourhis 1950, p. 13.

<sup>276</sup> Trascrivo qui il testo nella forma in cui appare nel manoscritto, riservandomi di approntarne in seguito una edizione critica.

vos elevations vos graces sans pareilles  
que tout vous doit ceder dedans cet univers.

À l'aspect de vos murs de la première face  
ces enricchissemens qun bel ordre compasse  
tiennent reunis tous les humains  
oultre vos chapietaux et vos rares corniches  
de voir dedans ce temps reunire dans vos niches  
les plus grands empereurs quavaient eu le Romains.

Les soleills tous les jours font briller leurs lumieres  
par des submissions qui leur sont coustumieres  
et pour de rayons destouches  
depuis votre sommet iusquaux plus bas estages  
venants pour satisfaire a quelques grands hommages  
dont ils portent [l'adveu] dans nos lieux plus caches.

Merveilleux escaliers, Arcades admirables  
dont les amples desseins semblent incomparables  
chemins de pompes des lieux  
touts ceux qui vous verront feront destranges doutes  
de seavoir si les Dieux nont point formes vos voutes  
par ce que leur beaute tient de celle des cieux.

Est il rien de charmant comme ceste peinture  
qui produist des effects devant qui la nature  
perd sa grace et ses ornemens  
ny ce que ce beaux plafons et ces tapisseries  
qui rameinent aujour toutes les Bergeries  
dont les ieux ont servy dobiect a nos Romans.

Ovide tes escrits ne passent plus pour fables  
ces Dieux que tu feignois sont des Dieux veritables  
cest icy quilz passent leur temps  
ils soccupent toujours dedans les mesmes choses  
que ta mine depeint dans tes metamorphoses  
et l'Art nous las faict voir comme des Dieus vivans.

On voit aussi le lict ou couchaient les deesses  
quand les Dieux dessendoient pour leur faire caresses  
on voit dou naist Pasiphaé  
ce lict ou Jupiter vint en forme de pluye  
esclate tousiours dor quelque main qui lappuye  
chaque fois quil y vient pour baiser Danaé.

Qui ces compartimens ou lon voit la nature  
estaller ses beautes pour braver la sculpture  
nous descouvrent des nouveausté  
et le ciel a raison dexempter ce parterre  
des iniures de lair, du foudre et du tonnerre  
puisquil tire bhonneur de tant de raretes.

Passon dedans ce Parc qui paroist sans limite  
considerons ces lieux ou le frais nous invite  
Entrons dedans ce Paradis  
allons tout doucement portons bien nos oeillades  
nous verrons des Tritons avecques des naiades  
solastrer dans ces eaux comme ils faisoient iadis.

Regardes ce bassin qui [pare] ce prairies  
que l'automne et l'hiver laissent tousiours fleuries  
a ton rien veu que soit plus beau  
cherchon qui nous apprenra et qui nous esclaireisse  
si ce bassin nest point celuy mesme ou narcisse  
en se resaltrant rencontra son tombeau.

Oscure cabinet qui toffres a ma veue  
iamais ta forme ailleurs navoit este conçeue  
tes desseins son misterieux  
ton ordre sans esgal tient mon Ame en contrainte  
et mon ardent desir combatte contre la crainte  
de manquer de respect dans ce temple des Dieux.

Montons pour adorer ces Deites visibles  
les Dieux ne se font voir que pour estre accessibles  
monstrons que nous suivons leur lois  
tesmoignons que bien loin de troubler leur delices  
nous venons leur offrir nos coeurs en sacrifices  
ainssy quaux Protecteurs et des Eaux et des Bois.

Gran Canal revestu, belles ondes encloses  
je suis las de refuer sur le vray de nos causes  
satisfaites a mes desirs  
voules vous soulager le soing qui mimportune  
dites moy nest ce pas cet endroit ou Neptune  
trouve la part plus propre a prendre se plaisirs.

Arbres qui nous formes tant d'obscures Allees  
encore que vos beautes soient asses signales  
par tout ceux que qui vous ont peu voir  
je me sens oblige de parler des conguettes  
que remporte souvent le baiser de vos festes  
qui fait que le soleil perd cheux nous son pouvoir.

Ces lieux ou lon a creux que tout plairis abonde  
ou vouluoient nos esprits au sortir de ce monde  
se beau seiour de fiction  
retrouve en Cheverny ses beautes mesprisees  
et ce quon supposoit dans les Champs Elisees  
y paroist en effect dans sa perrfection.

Le Temps avec raison ne laisse aucune traces

de ces vieux Bastiments dont il ronge les faces  
qui regnoient aux siecles passes  
ces mausoles fameux et les autres merveilles  
qui firent consumer tant de jours et de veilles  
verroient par Cheverny leur lustres effaces.

Gran Comte vostre esprit inventa cet ouvrage  
que la posterite reçoit pour le partage  
quelle a de la Divine main  
aussy pour concevoir un si rare edifice  
et ioindre la nature au regne l'artifice  
il falloit comme vous un Auteur plus quumain.

Siamo certamente davanti a una ben pallida prova, se confrontata con quanto abbiamo letto fin qui. Il poemetto, anonimo, venne di sicuro prodotto nell'*entourage* stesso del conte di Cheverny, e mostra chiaramente tutta la sua natura *occasionale*. Lontano dalla geometrica disposizione de *Le Palais de la volupté*, è tuttavia ripartito in maniera coerente: dopo una prima stanza introduttiva, sei descrivono l'edificio, altre sette evocano l'esterno, infine tre ultime strofe concludono lodando il luogo e il suo fondatore. È un vero e proprio percorso che, cominciando da una visione della facciata, prima penetra all'interno della dimora, ne evoca lo scalone, le decorazioni degli appartamenti, e in seguito accompagna il lettore nel giardino e nel vasto parco, soffermandosi sui viali alberati, sulle acque, sul "cabinet di Poussin", e traendo infine da ogni elemento occasione per la celebrazione del conte.

In perfetta aderenza alla tradizione, Cheverny vi è raffigurato come luogo divino, forse gli stessi dei vi hanno messo mano e ad ogni modo è qui che tornano, scendendo dal loro Olimpo, evocati dall'arte che li raffigura con suprema perizia. Il castello è in realtà un nuovo Paradiso, risparmiato dai rigori della natura, i bacini sono popolati da Tritoni e Naiadi, da Nettuno stesso, ed è forse in uno di essi che precipitò Narciso specchiandosi. Fulcro del parco è il *cabinet* dai misteriosi "desseins", sorta di tempio sacro e terribile a è necessario cui accostarsi con timore e reverenza. La realtà però supera la fantasia e se i Campi Elisi erano un "lieu de fiction", ben reale è questa dimora che ne rinnova le bellezze, le invera e anzi le porta alla perfezione, grazie al supremo connubio di natura e artificio ideato dallo spirito di un "Auteur plus qu'humain", Henri Hurault.

Come ne *La Maison d'Astrée* e ne *Le Palais de la Volupté* la mitologia sembra essere la trama fondamentale su cui viene ricamata l'immagine del castello, dalla evocazione dell'Elisio alla menzione esplicita delle *Metamorfosi* ovidiane. Tuttavia vi troviamo anche un'indicazione estremamente importante, che offre un diverticolo allettante

per il nostro discorso. Rileggiamo la stanza 5 dove, alludendo alle decorazioni dipinte, così scrive l'anonimo poeta:

« Est il rien de charmant comme ceste *peinture*  
qui produist des effects devant qui la nature  
perd sa grace et ses ornemens  
ny ce que ce beaux *plafons* et ces *tapisseries*  
qui rameinent aujour toutes les *Bergeries*  
dont les ieux ont servy dobiect a nos *Romans*»

Il contenuto è chiaro: se la mitologia viene chiamata in causa per descrivere il castello, prima ancora che da favole antiche soffitti e pareti sono ricoperti da immagini tratte da *bergeries* e *romans*. I romanzi dunque erano parte importante del *décor* della dimora dei conti di Cheverny: i faticosi versi dell'ode lasciano intuire in tralice quel gioco di trame dipinte, quell'incrocio di racconti pastorali, avventurosi, cavallereschi, in una parola *romanzeschi* – gli *Æthiopica*, *Les Amours des Déesses*, *l'Astrée* e il *Don Quijote*, e forse altri – che abbiamo fin qui riportato alla luce e che inizia a mostrarsi come una messa in scena pittorica del tutto inedita. Se nel castello di Cheverny senza dubbio non mancarono immagini ispirate alla tradizione allegorico-mitologica – il ciclo di Perseo e il poemetto ne danno conferma – tuttavia esse dovevano apparire in un originale accostamento con soggetti romanzeschi, dettati dal caratteristico gusto della committenza.

Questa stanza dell'ode trova in effetti singolare conferma in una testimonianza scritta parecchi anni dopo e in tutt'altro clima, quello del circolo *précieux* di Anne de Montpensier. Abbiamo già ricordato i suoi legami con Cécile Elisabeth Hurault e torniamo a citare quindi il *ritratto letterario* che la Grande Mademoiselle ci ha lasciato della contessa, nella collezione dei *Divers Portraits*. Parlando della sua amica infatti la principessa tracciava anche un sintetico ma illuminante ritratto del conte Henri, morto ormai da almeno un quindicennio: «*Vous estiez chez d'un père, qui ne songeoit pas moins à vostre divertissement, qu'Apolidon fasoit a celuy de cette Reyne: il amoyt les plaisirs autant pour vous que pour luy mesme: il avoit une troupe de Comediens, une bande de violons, & une musique excellente; & avec cela lire les Romans comme vous faisiez (...)*»<sup>277</sup>. Ecco così che la lettura dei romanzi appariva ancora anni dopo come uno dei tratti caratteristici di Henri Hurault, tale da poter essere ricordato da chi lo aveva frequentato in gioventù, esattamente come nel poemetto i *romains* venivano evocati come tema della decorazione del suo castello.

---

<sup>277</sup> Anne de Montpensier, *Divers Portraits par Mademoiselle de Montpensier et diverses personnes de sa cour*, s.l. 1659, pp. 107-108.



È una traccia sotterranea, questa che andiamo man mano riscoprendo: l'affiorare di qualche tratto saliente di una personalità, un aristocratico che – come altri suoi pari – volle dar vita attorno a sé ad un'opera che rispecchiasse anche un universo interiore. I dipinti di Cheverny ne sono, al tempo stesso, il frutto e la testimonianza offuscata, frammentaria, che ricollochiamo a fatica come tessere di un mosaico più grande e ormai disperso. Il possibile filo conduttore andrà allora ripreso là da dove avevamo iniziato il nostro discorso, cioè a partire da Don Chisciotte, che di questa vicenda è l'attore forse più singolare, ma anche più rivelatore.

### **3. Un castello di trame dipinte: cavalieri marinisti, echi *libertins***

Il castello “guascone” di Don Chisciotte era una pura finzione letteraria, come il ciclo cervantino nella *Chambre du Desbauché*, *ekphrasis* di un ciclo tutto virtuale. Della residenza di Princé, che ispirò *Le Palais de la Volupté*, non è rimasto oggi che il ricordo tramandato dalla pagina scritta. Anche il castello di Berny è andato distrutto, e non ce ne restano che immagini e descrizioni. Al contrario Cheverny – pur avendo perduto una buona parte delle sue decorazioni – ci consegna ancora con la sua architettura e i suoi dipinti un *testo visivo*, che nei confronti di queste opere letterarie si pone nel segno di un parallelismo e al tempo stesso di un originale ribaltamento ideologico.

Che cosa rimane del *décor* di questo castello costruito a cavallo degli anni Venti e Trenta del Seicento, da un nobile la cui personalità solo a stento inizia ad emergere?

Lo scalone centrale [11] è decorato da monogrammi ed emblemi araldici, da sottili bassorilievi con trofei d'armi e allegorie delle arti e delle scienze. Sul pilastro principale, però, appare l'immagine di *Venere*: ignuda, se non fosse per il celebre *cinto* che le passa giusto sotto il seno, sorregge con le mani levate una conchiglia quasi di botticelliana memoria. Sul montante successivo della scala, la figura di un aristocratico abbigliato alla moda del tempo, con spada al fianco, fa un gesto di reverenza proprio verso la dea dell'amore. Da questo scalone, tutto contenuto nel padiglione centrale turriforme, si dipartivano gli appartamenti. Confrontati con la descrizione fornita dal *Procès Verbal* del 1724, muta sui soggetti ma eloquente del numero e della complessità delle decorazioni, i cicli pittorici giunti fino a noi e che siamo andati esaminando nelle pagine precedenti sono davvero una parte esigua di quel che il castello doveva un tempo offrire agli occhi del visitatore. Sarà bene fin da ora quindi chiarire che il nostro ragionamento, lungi dal mettere in campo una risposta esaustiva, dovrà al contrario assumersi il rischio della proposta, dell'ipotesi offerta perché venga sottoposta a verifica, nel tentativo ad ogni modo di aprire

i dipinti di Cheverny a una dimensione documentaria, storiografica ed ermeneutica di più ampio respiro.

Esattamente come a Princé, una divinità tutelare – in quel caso Pan e Diana, qui invece Venere – compare in un luogo nodale dell'edificio. Tuttavia il resto della decorazione sembra poi virare in un senso differente. La celebrazione monarchica della *Chambre du Roi* sfuma in un'evocazione romanzesca, grazie alla reazione di riverbero mitografico, e per così dire di reciproca reinterpretazione, che si innesca tra i due temi decorativi. Nella *Salle des Gardes* anche il ciclo di *Venere e Adone* rilegge il mito in chiave romanzesca, traducendo in pittura non solo spunti tratti dall'Adone mariniano ma concentrandosi anche sul recentissimo racconto di Jean Puget de La Serre, che Marino – ma anche a Ovidio – inevitabilmente guardava, rielaborando e forgiando in nuova forma molti motivi depositati nella stratificazione da quei classici, antico e moderno, dell'erotismo allegoristico. A tutto ciò, concedendo ulteriore credito all'attualità letteraria, che conteneva il campo non solo ai classici ma anche all'epica rinascimentale (Ariosto, Ronsard, Tasso) e che mieteva successi editoriali e artistici, faceva eco in un'altra sala l'*Astrée*, altro testo ricco di temi di altissimo interesse per gli intellettuali di quell'età che va da Cervantes a Marino, da Monluc e Saint-Amant a Jean de La Fontaine. Con l'*Astrée*, al romanzo alessandrino e alla nuova favola mitologica si affiancava anche il romanzo pastorale *moderno*: un'opera densa di richiami alla tradizione del passato, riletti nello spirito dell'età di Enrico IV e così rilanciati, rimessi a disposizione di quella generazione e della successiva.

La via era dunque aperta per un passo ancora più decisivo, e il conte di Cheverny non esitò a compierlo, aggiungendo a questa compagine decorativa un'opera che non solo era moderna e romanzesca, ma apparteneva anche inequivocabilmente al genere comico: il *Don Quijote*. Si chiese così a Jean Mosnier di decorare il *lambris* della *Salle à Manger* proprio con le avventure di quel personaggio che – lo abbiamo visto – era ritenuto sconveniente al *décor* di una dimora aristocratica, tanto da essere proposto come evidente parodia. Tuttavia non si ebbe timore, a Cheverny, di liberare l'*hidalgo* cervantino dalle pastoie della satira e del grottesco in cui, ancora pochissimi anni prima, lo avevano relegato anche Adrien de Monluc e Gérard de Saint-Amant nelle loro *ekphraseis*, nei loro improbabili cicli decorativi “scritti”, rispetto ai quali i nostri dipinti sembrano davvero porsi al tempo stesso come un'eco attenta e sensibile e come una risposta alternativa. Il *Quijote* di Cheverny è certamente “comico”, ma non “grottesco”: la raffigurazione del romanzo attuata da Jean Mosnier è ben differente da quella che ne avevano data i due

scrittori, e che ne daranno di lì a poco tanto le incisioni di Jérôme David quanto le Tele dei maestro dei Corteggi o gli arazzi di Edimburgo. È un Chisciotte letto con gli occhi di un'aristocrazia colta, in grado di dare vita a una lettura non banale e non superficiale del capolavoro cervantino, immediatamente colto nelle sue potenzialità eversive, così sul piano artistico-letterario come su quello ideologico-politico. Gli *Æthiopica* di Eliodoro, raffigurati accanto al mito di Perseo, provocavano una lettura ulteriore del portato ideologico della decorazione. Allo stesso modo il *Quijote* e molto probabilmente anche l'*Astrée*, nei loro *lambris*, affiancavano altri cicli – forse di soggetto assai più tradizionale – magari mitologico, ma capaci di vibrare con inedite sfumature grazie all'accostamento con questa nuova, dirompente letteratura: in questo modo il romanzo, nelle sue varie forme – pastorale, avventuroso, comico – veniva proposto come filtro efficace per mezzo del quale si poteva sviluppare una vera e propria ri-lettura della tradizione culturale, proposta in una declinazione del tutto personale.

Quella che sembra apparire è allora una vera e propria *biblioteca per immagini*, che tracciava attraverso le sale del castello un discorso, quello del conte Henri Hurault. Non ci sembra opportuno di ripiegarci qui sull'idea di un vero e proprio *programma*, inteso nel senso umanistico che al termine ha dato l'iconologia classica: non avremmo tra l'altro elementi sufficienti per farlo. Vogliamo piuttosto suggerire l'immagine una dimora che, forse senza avere né aspirare all'esaustività ideologica, realizzava tuttavia una specifica visione culturale, attraverso delle scelte tematiche che rispecchiavano gusti e preferenze del committente, un castello di trame dipinte, o di romanzi incrociati se si vuole.

Cosa Henri Hurault intese leggere e reinterpretare alla nuova luce del romanzo è domanda urgente e insieme impervia. Una possibile chiave per comprendere potrebbe essere però quella della tematica amorosa. L'allegoria dell'*Astronomia* [12], tra i rilievi dello scalone, mostra oltre alla tradizionale sfera armillare anche un inatteso, innovativo *cannocchiale*, con un aggiornamento iconografico davvero sorprendente per la data – il 1634 – oltre che per il luogo, un castello nella campagna francese, sebbene sappiamo che i testi di Galilei fossero ben conosciuti – ad esempio – presso la corte di Gaston d'Orléan, a Blois. Ad ogni modo nello scalone di Cheverny questo riverbero di attualissimi temi astronomici sta all'immagine di Venere come le stanze *galileiane* del canto X dell'*Adone* stanno al tema centrale del poema, lasciando presentire di nuovo una familiarità non superficiale del committente con l'opera del grande poeta napoletano.

Giambattista Marino aveva elevato l'*eros* a materia epica, ne aveva fatto il cuore pulsante di un poema imponente, che proponeva apertamente l'amore come momento sacrale, via di conoscenza, di elevazione, di vita: un amore sacrificale, destinato alla morte e tuttavia portatore di una visione utopica tutt'altro che avulsa dal contesto storico-culturale in cui il poeta si muoveva. Nella formazione di questo pensiero certamente la cultura francese aveva influito sul poeta italiano: questi però a sua volta avrebbe lasciato un segno profondo nel mondo letterario d'oltralpe. Non è forse un caso se tutti gli autori che abbiamo via via incontrato in queste pagine sono stati annoverati tra quei *marinisti* che si fecero eredi con le proprie opere del messaggio ideologico, poetico e stilistico del cavalier Marino. L'*eros* carnale ma nondimeno epico e iniziatico rilanciato dall'*Adone* era un tema principe nella cultura francese degli anni Venti-Trenta del Seicento, offrendo una materia vasta e malleabile, declinabile su numerosi versanti, anche francamente opposti tra loro: dalle *fables* moralizzate di un Puget de la Serre, al trascolorare su modulazioni diversissime della produzione di Saint-Amant e Tristan, fino alle ardite, irriverenti ma non per questo meno meditate pagine dei *Libertins*<sup>278</sup>.

Una tematica erotica di fondo è in effetti elemento comune a tutti i soggetti dipinti a Cheverny. L'immagine di Venere può trasformare allora lo scalone non solo nel fulcro architettonico, ma anche nel cuore tematico dell'edificio, una sorta di *torre di Venere* da cui si dipanano idealmente gli altri temi decorativi, così come si aprono gli appartamenti che li ospitano. Una rocambolesca storia d'amore era la materia degli *Ætiopica*, così come de *L'Astrée* e – ovviamente – della favola di Adone. Una storia d'amore – per quanto folle, comica, visionaria – è al centro anche del *Quijote*, che come libro di cavalleria e libro d'amore veniva in effetti recepito da parte del pubblico aristocratico francese, come già ebbe a sottolineare A. Cioranescu<sup>279</sup> e come pure a Cheverny venne letto. Indurrebbero a pensarlo i due epitaffi aggiunti al ciclo, che evocano la coppia Chisciotte-Dulcinea. Essi d'altronde riecheggiano i versi di Jacques Du Lorens, dimenticato poeta satirico vissuto a Chartres negli stessi anni in cui era vescovo della città il fratello di Henri, Philippe III, e con tutta probabilità legato ai conti di Cheverny da relazioni istituzionali e personali. Nella satira X, intitolata *L'Amour*, Jacques Du Lorens utilizza proprio la figura di Don Chisciotte per descrivere l'uomo preso dal mal d'amore:

---

<sup>278</sup> Ampia è la letteratura in proposito. Rimandiamo in generale a Graziani 2002, pp. 187-202. Sull'erotica dei *Libertins* da ultimo Cavaillé 2008, con bibliografia, ma si rinvia ovviamente anche all'ormai storico. Pintard 1943, nuovamente edito Genève-Paris 2000.

<sup>279</sup> Cioranescu 1983, p. 543.

Le voila si content qu'en l'attente du bien  
 Qu'il possede en esprit, il ne souhaite rien,  
 S'imaginant en luy toutes les autres choses,  
 Pour grandes qu'elles soient, heureusement encloses.  
 C'est, à dire le vray, la fin de ses plaisirs,  
 Le centre de ses voeux, le blanc de ses desirs ;  
 C'est sa religion ; il n'a l'ame saisie  
 Que de l'humble respect de ceste fantaisie,  
 Qui l'a fait Dom Guichot, oubliant sa maison,  
 Et a sillé les yeux de sa droite raison ;  
 De sorte qu'il resout, d'une humeur obstinée,  
 De n'estimer plus rien au prix de Dulcinée<sup>280</sup>.

Allo stesso modo, qualche decennio dopo, ancora La Fontaine inseriva senz'altro Cervantes tra gli autori di quei *livres d'amour* di cui stilava una "classifica" per niente banale e a dir poco rivelatrice, che si apriva proprio con una lode de l'*Astrée* e proseguiva, prima di citarne molti altri, iniziando nientemeno che con gli *Æthiopica*. Redatta in forma di ridente *ballade* dal titolo *Je me plais au livres d'amour*, questa selezione tutta personale ma assolutamente in linea con il gusto del pubblico, venne infine posta dal poeta – per un gioco paradossale ma certo non casuale della Storia – come conclusione de *Les Amours de Mars et Venus*, ennesimo frammento de *Le Songe de Vaux*<sup>281</sup>.

Dunque una idea d'amore sta forse al cuore della sontuosa decorazione di Cheverny, dipanando una considerazione della passione e della morte, della perdita e della ricerca, della follia e della redenzione: una celebrazione lirica attuata tramite l'evocazione romanzesca di un mondo che solo tra le mura di un castello poteva esistere, in quello spazio di libertà interiore precluso a chi non ne possedesse le chiavi. Con una vena anche di melanconia, che esala dalla *Moralité* della favola di Jean Puget de la Serre: una meditazione sull'ineluttabilità della fine, sulla virtù della Pazienza, sul trionfo ad ogni modo dell'amore. Non è improbabile che un tale discorso per immagini potesse anche ampliarsi dall'erotica alla politica, già così strettamente legate nei testi letterari, volgendosi dalla dimensione personale alla sfera delle libertà sociali: forse anche questo si celava

---

<sup>280</sup> J. du Lorens, Satyre X, *L'Amour*, in *Le Satyres du Sieur Du Lorens, Divisées en deux livres*, à Paris, Chez Iaques Villery à l'entrée de la gallerie des Libraires, 1624, avec privilège du Roy; Sull'autore si veda l'introduzione a J. du Lorens, *Satires de Dulorens, Édition du 1646, contenant vingt-six satires*, publiée par D. Jouaust, et précédée d'une Notice littéraire par E. Villemin, Paris 1869, da cui pure citiamo il testo, p. 82. Successivamente non s'incontrano altre tracce bibliografiche fino ai recentissimi M. Massonneau, n. 9, 2004, pp. 17-26 ; e Massonneau, n. 11, 2004, pp. 13-30.

<sup>281</sup> Jean de La Fontaine, *Ballade "Je me plais aux livres d'amour"*, in *Œuvres Diverses*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958, III, *Au temps des Contes et des premières Fables*, pp. 585-586.

dietro le avventure di Chisciotte, Céladon, Teagene e Cariclea. Come la *Storia di Venere e Adone* era un soggetto apprezzato dai *libertins*, così *L'Astrée* del vecchio *ligueur* d'Urfé suscitava l'interesse di quella nobiltà francese che stentava a piegarsi al potere sempre più accentratore della Corona e dei suoi ministri, trovando nel libro la messa in scena chiara e coerente delle proprie aspirazioni.

Anche il *Don Quijote*, nel suo rocambolesco gioco di ribaltamenti e di variazioni del punto di vista, ma soprattutto per il suo centro ideologico fissato nel raddrizzamento dei torti e nella difesa dei deboli e della libertà («...*ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio...*»<sup>282</sup>), poteva essere inteso come racconto capace di far balenare bagliori di ribellione, aneliti libertini, se non libertari. Sicuramente vi si attingeva ancora un bagaglio di sentimenti – fedeltà alla parola, nobiltà d'animo e cortesia, ma anche rigore e senso dell'onore fino alla giustificazione del diritto al duello – a cui l'aristocrazia tornava dopo i decenni bui, sanguinosi delle guerre civili, e mentre nuove forme di gestione dello stato e della società cominciavano a profilarsi all'orizzonte<sup>283</sup>.

Amore, melanconia, libertà: un tentativo di rappresentazione attraverso la messa in scena di avventure amoroze e cavalleresche. Il tentativo di bloccare nella fissità dell'immagine dipinta una sequenza di pensieri, di meditazioni sulla differente e mutevole natura dell'amore, ma anche l'intenzione di costruire, attraverso una biblioteca per immagini e il suo narrato, i tratti peculiari di un volto: una sorta di variopinto autoritratto del conte di Cheverny. È forse questo un possibile nodo che tenga assieme i diversi fili del discorso di Henri Hurault, intessuto dai dipinti della sua dimora: arrischiare questo suggerimento, sebbene numerose, forse troppe tessere del sorprendente *puzzle* di Cheverny siano andate perdute, o forse solo disperse e non ancora rinvenute.

Ciò che tuttavia sembra evidente è l'originalità innegabile dispiegata nella scelta dei soggetti decorativi che avrebbero dovuto veicolare questi messaggi. Romanzi come le *Etiopiche* e *L'Astrée* erano certamente già nei primi anni Trenta soggetti diffusi, amati e caricati di particolari valenze ideologiche, ma gli altri due cicli erano senz'altro delle assolute novità.

Tanto nel caso del *Don Quijote*, quanto in quello di *Venere e Adone* ci troviamo di fronte a un vero e proprio esordio: e se per la *fable* di Jean Puget de la Serre sarà ancora tutta da verificare la possibilità di altre, successive riprese, per quanto riguarda il

---

<sup>282</sup> M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cap. I,1.

<sup>283</sup> Davison 1974, pp. 82-86.

capolavoro cervantino si inaugurava quello che, a partire dalla seconda metà del secolo, sarebbe stato un successo duraturo presso il mondo dell'arte europea e non solo. Precoce quanto originale fu dunque il gusto di Henri Hurault, appassionato lettore di romanzi come tanti altri suoi pari, ma con un briciolo di acutezza in più.

È evidente infatti, nelle scelte del conte di Cheverny, la coscienza dell'intenso dibattito che si era acceso in Francia proprio a partire dagli anni Venti, allorché s'incominciò a cercare anche per il genere-romanzo una collocazione eminente nel novero dei generi letterari. Privo dei percorsi obbligati dell'epica tradizionale, il romanzo cercava d'imporsi come strumento per un'inedita considerazione dei grandi sommovimenti della storia e delle profondità del sentimento umano, ma anche come eccezionale macchina da presa sul reale e sul quotidiano. Ne derivava una *querelle* tra autori che sostenevano una formula che si facesse erede dell'epica e del romanzo antico – trovando un inconfutabile sostegno nel clamoroso successo di un testo come le *Etiopiche* – e altri che proponevano come unica via di originalità e di vera emancipazione il rifiuto di modelli precostituiti e l'adesione alla realtà: il punto di riferimento diveniva allora, inevitabilmente, il *Don Quijote* di Cervantes, l'irrefrenabile grimaldello che aveva aperto nuove frontiere letterarie per autori come Scarron, ... e altri. E tuttavia proprio il grande autore spagnolo aveva, in ultima battuta, fatto esplicito riferimento al vecchio Eliodoro, ispirandosi anch'egli alle *Etiopiche* per l'opera con cui volle chiudere il proprio percorso creativo, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, vera e propria riformulazione delle avventure di Teagene e Cariclea. Così si faceva anche lui interprete di una linea critica che non cesserà di vedere in quell'antica storia d'avventura e d'amore il modello per eccellenza per il romanzo *tout-court*, una visione che sarebbe stata ribadita parecchi decenni dopo, nella *Lettre sur l'origine des romans* con cui Pierre-Daniel pubblicava, nel 1671, quella che ancor oggi è considerata la prima formulazione critica del genere-romanzo.

Ecco allora che le scelte decorative di Henri Hurault appaiono sotto una luce diversa, come legate anche da qualcosa di più che una semplice armonia tematica: accostando *L'Astrée* a *Les amours des déesses* e le *Etiopiche* al *Quijote*, il capolavoro di Eliodoro a quelli di Honoré d'Urfé e di Cervantes, apparentemente così differenti tra loro, e indicati come capisaldi di ben divergenti modi di concepire la letteratura in prosa, il conte di Cheverny mostrava di riconoscere in quei testi un'identità comune, il senso profondo e creativo dell'affabulazione romanzesca. Lontano dalle pagine delle prefazioni e delle lettere dedicatorie, delle *notices* e delle "avvertenze al lettore" attraverso le quali gli autori duellavano tra loro, così Henri Hurault, come molti suoi contemporanei, esercitava la

propria *critica militante*, quella del pubblico che comprava e leggeva libri, quella delle discussioni nei salotti nobiliari ove si preparava, nel silenzio delle proprie attive, coscienti scelte di gusto, il terreno critico su cui si sarebbero fondate le teorizzazioni di mezzo secolo più tardi.

Era una critica militante e indiretta, che solo in tralice scopriamo dietro il velame delle ragioni personali, intellettuali o ideologiche che guidavano la scelta di soluzioni e temi decorativi, e che solo in rari casi si concretizza con così lucida coerenza come nelle sale del castello di Cheverny, che per questo ci appare infine come il prodotto se non inatteso certo sorprendente di quell'intensa stagione intellettuale che fiorì tra l'avvento del buon re Enrico IV, la reggenza di Maria de' Medici e il regno del loro figlio Luigi XIII. La testimonianza tramandata da questa dimora ci dice quanto, già in quel primo frangente – mentre muoveva solo i primi passi nella direzione che lo condurrà a divenire la forma-chiave della modernità occidentale, tela su cui raffigurare tanto i grandi drammi collettivi quanto quelli interiori, lente con cui indagare gli abissi e le altezze della storia come del cuore dell'uomo – il romanzo fosse in grado di conquistare gli animi e di proporsi al tempo stesso come credibile strumento d'indagine e come multiforme, malleabile materiale di autorappresentazione o, meglio ancora, di costruzione di un vero e proprio mondo alternativo. In questa nuova letteratura si profilava l'ennesimo *escamotage* escogitato dall'umanità per pensare sé stessa e, dunque, per sfuggire alla barbarie e alla schiavitù. Così, con un sistema di *romanzi incrociati*, Henri Hurault metteva in opera il proprio pensiero e costruiva, nella forma di un *castello di trame dipinte*, il proprio spazio di libertà.



## **PARTE VI**

### **Epilogo: Parigi 1642-1644**

Il volto della Fortuna si riflette silente sulla superficie adamantina dello scudo [1], appena coperto dall'altra arma che il guerriero di fronte a lei tiene in mano, non una spada o una lancia, ma una verga dorata: non un bastone di comando, ma una bacchetta magica, portata però a dimensioni monumentali, diremmo quasi *virili*. Il volto riflesso sembra guardare quello vivente, ma la Fortuna in realtà guarda negli occhi il cavaliere: un muto scambio di battute in cui lui assicura “Missione compiuta” e accenna con la mano sinistra a quel che sta accadendo appena più in là, mentre il manto di lei già si gonfia di vento e le mani tengono lievemente il timone.

La scena è quella della partenza di Rinaldo dalle Isole fortunate [2]: dalla parte opposta della barca, a prua, il giovane guerriero sta salendo a bordo, esitante. Si volge indietro mentre l'altro compagno letteralmente lo sospinge: anche questi si volge a guardare, ma il suo sguardo sta rinchiuso al sicuro tra l'ampio scudo cesellato e la visiera dell'elmo che scende profonda sugli occhi. Armida, riversa a terra, è ormai svenuta, ha ceduto alla forza del dovere che ha prevalso in Rinaldo, e non vede ora le esitazioni – le lacrime, dice il Tasso – che il giovane versa nella dipartita.

Charles Errard (1601/1609-1689) dipinse questa tela poco più che trentenne e la dipinse a Roma, pur essendo l'opera destinata a Parigi. La dipinse di concerto con altri artisti: Pierre Mignard, François Perrier e – unico italiano – Giacinto Gimignani, tutti ingaggiati dal maresciallo d'Estrées per la realizzazione di un grande ciclo tassiano, forte di ben sedici grandi tele. Il d'Estrées tuttavia, allora ambasciatore a Roma, non era che

l'intermediario della committenza, poiché il ciclo era destinato alla galleria dell'Hôtel de la Ferté-Senneterre, a Parigi<sup>284</sup>.

Realizzati tra 1639 e 1641, i dipinti vennero spediti a Parigi, dove lo stesso Errard, nel 1642, interveniva direttamente per completare la serie portandola a diciotto scene<sup>285</sup>. Pochi di essi sono sopravvissuti alla distruzione dell'edificio, sopravvenuta già nel 1685 secolo quando al suo posto venne realizzata Place de Victoire: *Rinaldo abbandona Armida*, di Errard, *Goffredo di Buglione curato da un angelo*, di Pierre Mignard, *Rinaldo nella foresta incantata*, del Gimignani, tutti al Musée Historique di Bouxwiller [4]; *Olindo e Sofronia*, considerato oggi uno dei capolavori di Perrier<sup>286</sup>, è giunto al Musée des Beaux-Arts di Reims [3], mentre un altro dipinto di Errard, *Erminia cura Tancredi ferito*, si trovava presso Cheltenham, Queen's Hotel [5]. Altri episodi sono variamente documentati. Una foto proveniente dalla Fototeca Blunt, ora Witt Library, mostra quella che dovrebbe essere la copia di uno dei dipinti di Perrier o Errard, *I compagni di Rinaldo mostrano a Goffredo le armi insanguinate di Rinaldo* che andrebbe identificato, per questioni iconografiche, con quello che nel contratto è definito *Goffredo di Buglione riceve il nunzio della flotta*. Un disegno di Pierre Mignard con *Il sonno di Erminia turbato da Amore*, conservato al Louvre, Cabinet des Dessins [7], che ben si adatta alla *Fuga di Erminia* del documento romano, mentre un disegno attribuito a Errard, già a Lipsia e lì andato distrutto ma documentato fotograficamente, mostrerebbe *Carlo e Ubaldo alla fontana del riso*<sup>287</sup> [6].

Nonostante la breve vita che le fu concessa, la galleria dell'Hôtel de La Ferté-Senneterre fu ammirata e i dipinti copiati da altri artisti. Si trattò di una delle prime decorazioni a carattere monumentale in cui in forme davvero evidenti si palesava quella virata in senso *classico* che la pittura francese stava compiendo, allontanandosi dalle roboanti sovraesposizioni vouetiane che pure avevano dominato – forza di un ben organizzato atelier, oltre che di tanti imitatori – il decennio che si chiudeva. È singolare

---

<sup>284</sup> La vicenda di questa committenza e la sorte dei dipinti successiva alla distruzione dell'edificio venne riportata alla luce da Brejon de Lavrenée-Boyer 1980, ed è stata più tardi oggetto di una ampia e interessante ricostruzione nel volume *Intorno a Poussin* 2000.

<sup>285</sup> Conosciamo il soggetto solo delle sedici tele commissionate a Roma, grazie al ritrovamento del contratto che le elenca, sebbene in alcuni casi i titoli non appaiano del tutto chiari. Roma, AS, *Notai del tribunale, Belgius*, vol. 720, 20 maggio 1639, ff. 176r e 176v: Olindo e Sofronia; Battaglia di Altamar; La foresta incantata; Sacrificio de Cristiani; Duello di Tancredi e Argante; Rinaldo addormentato dalla sirena (sulle rive dell'Oronte); Goffredo curato da un angelo; Rinaldo che fa pace con Armida; Armida e Rinaldo nel giardino incantato; Morte di Argante; Armida che lega Rinaldo; Rinaldo che si specchia nello scudo di diamante; Il nunzio della flotta giunge da Goffredo; Carlo e Ubaldo alla fonte del riso; Fuga di Erminia; Partenza di Rinaldo; pubblicato da Brejon de Lavrenée-Boyer 1980.

<sup>286</sup> Boyer 2010, p. 51.

<sup>287</sup> *Intorno a Poussin* 2000.

che ciò sia avvenuto attraverso artisti che risiedevano nel centro propulsore del barocco, ma certo era a Roma che il più grande *classico* risiedeva, Nicolas Poussin, che già nel corso degli anni Trenta aveva ben dimostrato quale fosse la *sua* via alla raffigurazione dell'epica tassiana<sup>288</sup>: epica appunto, forma per la quale era nata, e non romanzo, come invece era stata letta e rilanciata da tanta cultura seicentesca, non solo francese. Così, attraverso Roma e alla fine di un decennio che aveva visto grandi decorazioni romanzesche comparire in tante dimore nobiliari, una sontuosa narrazione epica prendeva alloggio nel cuore stesso della grande Parigi aristocratica, portando quelle soluzioni lungamente meditate su singoli dipinti ad una dimensione monumentale. Si trattava al tempo stesso del raggiungimento di un apice e di un punto di svolta, perché in effetti, dopo il 1642 che vide il completamento della galleria, i temi letterari in genere – non solo quelli strettamente romanzeschi – tendono a divenire repentinamente più rari, quasi scomparendo dall'orizzonte della grande produzione decorativa. Il ciclo dell'Hôtel de la Ferté-Senneterre fu una sorta di *canto del cigno* di quelle tematiche, come pure ebbe a scrivere Jean-Claude Boyer?

Certo dopo il 1642 i temi letterari non scompaiono del tutto: qualche anno dopo, ad esempio, Michel I Corneille crea i modelli per la serie di arazzi Gobelins con *Storia di Tancredi e Clorinda*. Abbiamo visto come, ancora nel 1654, Claude le Petit commissionasse copie delle *Etiopiche* di Dubois a Fontainebleau. Potremmo citarne altri, ma è vero però che si tratta di casi sempre più isolati rispetto a quel contesto produttivo così fitto e così creativo che abbiamo ripercorso nei precedenti capitoli. Se vengono meno le decorazioni a tema romanzesco, non si affievolisce al contrario la passione dei lettori per il romanzo, che anzi si avvia davvero a divenire il vero interprete dell'immaginario occidentale: sono gli anni degli Scudéry ma anche di Scarron e si prepara l'avvento di Mme de La Fayette e di quella canonizzazione critica che dobbiamo a Pierre-Daniel Huet. Se le *Etiopiche* scompaiono dalle pareti, restano nelle biblioteche e un libro come l'*Astrée* raggiunge l'apice della fortuna e della considerazione come testo fondativo di una tradizione culturale, come ricordavamo nel caso di La Fontaine<sup>289</sup>.

Tuttavia, a voler trovare un contrappunto eloquente, cronologicamente assai prossimo sebbene non esattamente coincidente, a voler fino in fondo tenere da presso le

---

<sup>288</sup> Bonfait in *Intorno a Poussin* 2000, pp. 55-61; Unglaub 2006; Kirchner 2008. Poussin dipinge più volte temi tassiani: da *I Compagni di Rinaldo* (New York, Metropolitan Museum), alle differenti versioni dell'episodio dell'*Innamoramento di Armida* (Mosca, Museo Pushkin; Londra, Dulwich Gallery), alle due versioni di *Tancredi soccorso da Erminia* (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts; Sanpietroburgo, Ermitage)

<sup>289</sup> Fumaroli 1997, p. 184.

opere di pittura al contesto più ampio della vita culturale, noteremo che l'anno dopo l'allestimento della galleria dell'Hôtel de la Ferté-Senneterre, nel 1643, andò in scena a Parigi, con grande successo, uno spettacolo di danza, un balletto intitolato *Ballet du Libraire du Pont-Neuf, ou Ballet des Romans*<sup>290</sup>.

Con questo spettacolo siamo fuori dall'ambito privilegiato e strutturalmente significativo del *ballet de cour*, come lo abbiamo incontrato alla fine degli anni Dieci. Il *Libraire du Pont-Neuf* è un balletto che va in scena per il pubblico parigino, e poiché quel pubblico lo apprezza viene replicato diverse volte nel giro di pochi mesi. Si tratta inoltre di un balletto a entrate: non c'è una trama, non c'è una storia da raccontare destinata a trasmettere un messaggio prestabilito, è piuttosto una parata di personaggi, che fanno ognuno il numero. Il titolo si spiega perché questi personaggi che entrano l'uno dopo l'altro sono tutti personaggi letterari: quelli dell'Ariosto, del Tasso e tanti altri, c'è perfino Don Chisciotte. Questi fa la sua entrata in groppa a Ronziante: Sancio gli gironzola attorno, ricordandogli che gli è stata promessa un'isola da governare, ma la vera scorta del cavaliere sono delle note figure ariostesche: Bradamante e Fiordiligi, mentre Astolfo precede il gruppo recando l'ampolla con dentro il senno dell'*ingenioso hidalgo*.

Cervantes e Ariosto vengono fusi qui senza timore, decretando *sul campo* – se vogliamo – la canonizzazione del romanzo spagnolo tra i grandi della letteratura cavalleresca. Ma l'intento era clamorosamente comico, perché il balletto intero non voleva essere che una parodia, la messa alla berlina di tutti quegli eroici, appassionati, struggenti personaggi che popolavano le ore di lettura, che albergavano nell'immaginario collettivo. Ecco che un intero universo culturale subisce non tanto una battuta d'arresto o un ridimensionamento, quanto piuttosto una presa di distanza, una presa di coscienza – che spesso trova nell'ironia lo strumento più efficace. Nel 1644 tutti continuano a leggere romanzi, tutti vi si appassionano, e continueranno a farlo: ma anche i testi cambiano e se veri e propri romanzi-fiume vedranno la luce in quegli anni, quello è anche il momento di opere come *Roman Comique* di Scarron che nello stesso ossimoro del titolo dimostra un intento non dissimile da quella del *Libraire du Pont-Neuf*.

Allora si capisce anche perché certi personaggi comincino a eclissarsi dalle pareti, dai soffitti e dai caminetti, nel momento in cui committenti e pittori cominciano a trovare preferibili forme di autorppresentazione che siano – paradossalmente – o più mediate, attraverso l'allegoria e la mitologia – o addirittura più dirette, come la biografia tout-court:

---

<sup>290</sup> *Ballet du Libraire du Pont-Neuf, ou Ballet des romans*, s.d s.l., BNF, Yf 829, cfr. McGowan 1963, p. 147 e 307.

azzardo che però solo il monarca e pochissimi altri – i Condé, per esempio – potranno permettersi.

L'assenza dei temi letterari dalla scena decorativa francese non è netta – lo abbiamo detto – né prolungata: sarà di nuovo la monarchia a rilanciare quelle storie e quelli personaggi di nuovo usando mezzi ben conosciuti: il grande spettacolo de *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, sontuosa sintesi di *topoi* ariosteschi e tassiani, inaugurerà già nel 1664 il nuovo universo della Corte di Versailles. Tuttavia occorrerà davvero attendere la fine del secolo – dopo Lully e le sue opera Roland (1685) e Armide (1686) – e meglio ancora i primi anni del successivo per assistere ad un ritorno corposo della materia letteraria nella pittura decorativa: di nuovo i protagonisti dei romanzi torneranno a popolare lo spazio intimo e ufficiale dell'aristocrazia. Quel che avverrà nel XVIII secolo è altra storia, forse meglio conosciuta di quella che siamo andati riscoprendo qui: e quando si assiste non solo al trionfo di Don Chisciotte – di gran lunga uno dei personaggi prediletti dall'arte decorativa settecentesca – ma anche all'apparizione di storie dipinte tratte proprio dal *Roman Comique* di Scarron<sup>291</sup>, si capisce allora che un pubblico nuovo si è accomodato in sala, un'epoca nuova è cominciata.

---

<sup>291</sup> *Roman comique illustré* 2004.

## **BIBLIOGRAFIA**

# 1

## Fonti inedite o manoscritte

AEE = Paris, Archives des Affaires Etrangères  
ADL = Orléans, Archives Départementales du Loiret  
ADLC = Blois, Archives Départementales du Loir-et-Cher  
ADS = Le Mans, Archives Départementales de la Sarthe  
ADSM = Dammarie-le-Lys, Archives Départementales de Seine-et-Marne  
AN = Paris, Archives Nationales  
BIF = Paris, Bibliothèque de l'Institut de France  
BNF = Paris, Bibliothèque Nationale de France

Orléans, ADL, N0423 (C 24 218), 26 septembre 1881, *Inventaire après-décès de Mme de Grobon*.

Orléans, ADL, Cartes et Plans, *Cadastré Napoléonien*, 1813.

Blois, ADLC, serie B, Baillage de Blois: Visite de Cheverny, *Procès verbal de Chiverny commencé le 21 septembre 1724 et finy le 24 octobre suivant concernant l'état de la terre et seigneurie dudit Chiverny, les reparations qui y sont a faire et l'estimation d'icelles*.

Blois, ADLC, *Cadastré napoléonien*, 1813, 3P24, *Commune de Cheverny*, Section A du Bourg, en deux feuilles e. Par M. Leroy, geom. de 1<sup>ère</sup> Cl.

Blois, ADLC, *Fonds Pierre Lesueur*, F.1562, pièce n. 1 ; F.1563, pièce n. 1, piece n. 2.

Le Mans, ADS, 28 J 227, *Courcival*, lettre, s.d, s.l.

Le Mans, ADS, 14 J 18, Archives Bigot de la Touanne.

Le Mans, ADS, 28 J 224, Fonds du Comté de La Souze.

Le Mans, ADS, 18 J 422, Fonds Cordonnier.

Le Mans, ADS, C add 107, *Ville du Mans, Etat des Maisons de cette ville et faux bourgs*, 1708.

Dammarie-le-Lys, ADSM, 14 FI 4759, *Plan du Château et Parc de Chessy*, 1740.

Dammarie-le-Lys, ADSM, 14 FI 4968, *Plan du Château et Parc de Chessy*, An 7.

Dammarie-le-Lys, ADSM, Chessy, Table des décès, 1672-1810 .

Dammarie-le-Lys, ADSM, 1F177, *Mémoires, états de consistance, pièces diverses concernant la Seigneurie de Chessy*, sec. XVIII.

Paris, AN, Cartes et Plans, N 1 Seine 32, *Plan du Domaine de Berny sous Frense*, 1684.

Paris, AN, Cartes et Plans, N IV Seine 88, *Recueil de differents plans de jardins* (décembre 1814), n. 13, *Berny*.



Paris, AN, MC, ET/XIX/332, 12 juin 1595, *Marché entre Jean de Fourcy et Martin de Coubron*.

Paris AN, MC, ET/VII/010, 25 novembre 1622, *Quittance à Antoine Bornat, peintre [...] pour travaux de peinture par lui faits et à faire à l'Hôtel de Luynes, rue St.-Thomas du Louvre*.

Paris, AN, MC, ET/XIX/401, 17 janvier 1633, *Inventaire après-décès d'Antoine Ruzé-Coiffier, Marquis d'Effiat*.

Paris, AN, MC, ET/XIX/455, 24 octobre 1655, *Inventaire après-décès de Jean de Fourcy*.

Paris, AN, MC, ET/XXXIII/..., 12 mai 1693, *Donation de Claude Vallée à Jacques Feste*.

Paris, AN, MC, ET/XIX/576, 15 septembre 1703, *Testament de Henri de Fourcy*.

Paris, AN, MC, ET/XXXIII/408, 8 avril 1706, *Inventaire après décès de Jacques Feste de Chenailles*.

Paris, AN, MC, ET/VIII/896, 8 novembre 1712, *Inventaire après décès de Charles-Honoré d'Albert, duc de Luynes et de Chevreuse*.

Paris, AN, MC, ET/VIII/916, 24 septembre 1716, *Travaux à l'Hôtel de Longueville, rue St.-Thomas du Louvre, appartenant à M. le duc de Luynes*.

Paris, AN, MC, ET/XCII/743, 20 octobre 1771, *Inventaire après décès de Marie-Charles d'Albert, duc de Luynes et de Chevreuse*.

Paris, AN, MC, ET/XXIII/810, 15 février 1786, *Constitution viagère entre M. Joly de Fleury et Mlle Sauveur*.

Paris, AN, MC, ET/XXIII/810, 28 janvier 1786, *Vente de rente immobilière, Mlle et M. l'Abbé Sauveur à M. Joly de Fleury*.

Paris, AN, MC, ET/XCVII/1141, 14 août 1813, *Inventaire après-décès de Françoise-Marie-Félicité-Ermessinde de Narbonne-Pelet, duchesse de Chevreuse, épouse de Charles-Marie-Paul-André d'Albert, duc de Luynes et de Chevreuse*.

Paris, AN, Fonds Clermont-Tonnerre, 359 AP 1-56, 359 AP 1-56, *Chartrier Féodal, papiers de famille et titres de propriété des terres en Dauphiné et de Bourgogne des Clermont-Tonnerre et familles alliées (1120-XIX sec.)*.

Paris, AN, Fonds Clermont-Tonnerre, 359 AP 117, *Atlas du Château d'Ancy-le-Franc (Ca .1671)*.

Paris, AN, Titres de familles diverses, 359 AP 24, *Hurault*.

Paris, AN, MM 719<sup>3</sup>, *Chastenot, arbre généalogique*.

Paris, AN, O<sup>1</sup> 26, f. 45, *Chessy, Union des terres et fiefs en faveur de H. De Fourcy, 1682*.

Paris, AN, O1 49, f. 43, 16 mars 1705, *Isaac Bigot de Morogue, nouveau catholique, Lettre en sa faveur de don des revenus et biens de Claude Vallée, Sr de Chenailles, son parent, qui s'est absenté du royaume malgré édits et déclaration du roi*.

Paris, AN, TT 432 à 434, *Vallée* (carte sull'acquisizione da parte della Corona dei beni dei ribelli, soprattutto partigiani di Maria de' Medici e Gaston d'Orléans nel 1632), 1629-1689.

Paris, BIF, Ms Godefroy 116, 25 octobre 1603, *Lettre de M. Hurault, évêque de Chartres, touchant l'établissement des Jésuites audit lieu*.

Paris, BIF, Ms. Godefroy 219, cc. 47-54, *Description du Beau Lieu de Berny*.

Paris, BIF, Ms Godefroy 234, *Description des fontaines de Chenaille* (sic), 1646.

Paris, BNF, Ms Clairembault 1058-1110, *Mélanges généalogiques et historiques, 1108, Vallée*.

Paris, BNF, Coll. Dupuy 580, Robert Miron.

Paris, BNF, Coll. Morel de Thoisy 66, f. 166, *Contrat de Vente fait par Claude de Lorraine, duc de Chevreuse, à Marie de Rohan, princesse de Chevreuse, du Duché de Chevreuse* (1655).

Paris, BNF, Ms. fr. 12491, *Recueil de différents poëtes de vers faicts sur plusieurs sujets du temps passé* (XVIIè siècle).

Paris, BNF, Ms. fr. 18155, *Intendants des Finances*, f. 4, *Wideville et Chenailles*.

Paris, BNF, Ms. fr. 20074ter, *Evêques d'Angers et de Chartres*.

Paris, BNF, Arsenal, 5418, *Recueil Conrart*, t. IX, n. 2670, p. 1219, *À Champigny, ce 19 novembre 1657*.

2  
**Fonti edite**

*Ballets et mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII: 1581-1652*, recueillis et publ. d'après les éd. Originales par M. Paul Lacroix, 6 voll., Genève 1868.

BARRE, Josphe, *Vie de M. Mis Fabert, Maréchal de France*, Paris J.-T. Hérisant, 1752.

BASSEVILLE A., *Notice historique sur le château de Chenailles et ses seigneurs*, in «Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais», n. 39, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 1861 ; raccolto in *Bulletins de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais*, t. III, 1862, pp. 420-431 ; Ristampato anche in forma autonoma : Orléans, Imprimerie de Georges Jacob, 1862.

BERNIER Jean, *Histoire de Blois contenant les antiquitez et singularitez du Comté de Blois*, Paris 1682.

BRACKENHOFFER E., *Voyage de Paris en l'Italie, 1644-1646, traduit d'après le manuscrit du Musée de Strasbourg par H. Lehr*, Nancy-Paris-Strasbourg 1927.

BUSSY-RABUTIN, Roger de (1618-1693), *Histoire amoureuse des Gaules, suivi des Romains historico-satiriques du XVII<sup>e</sup> siècle*, recueillis, revus et annotés par Paul Boiteau et C.-L. Livet, Riprod. in fac. sim., Nendeln (Liechtenstein)-Paris 1972.

BUSSY-RABUTIN, Roger de, *Dits et inédits*, prefazione di M. José Cabanis, Précy-sous-Thil 1993.

CHENNEVIERES-POINTEL (DE) Charles-Philippe, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, Paris 1850, t. II, pp. 157 e segg.

CORNEILLE Thomas., *Dictionnaire universel, géographique et historique... Par M. Corneille (Thomas), de l'Académie Française, & de celle des Inscriptions & des Médailles*, à Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française, ruë Saint Jaques, à la Bible d'or, MDCCVIII, 3 voll, vol. 1, p. 625, ad vocem *Cheverny*.

DAN Pierre R.P.F., *Trésor des merveilles de la maison royale Fontainebleau*, Paris 1642.

DE LA SOUSSAYE Jean François de Paule Petit, *Blois et ses environs*, 1a ed. Blois 1855, 2a ed. Blois 1862 e 3a ed. Blois 1867.

DE LASCHENAYE-DESBOIS F.-A. (1699-1783), *Dictionnaire de la Noblesse, par De la Chenaye-Desbois et Badier, 3eme ed., Paris chez Schlessinger frères, libraires-éditeurs, 1863-1876*.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture, par M. D.*, Paris, De Bure l'aîné, 1749

DUFORT DE CHEVERNY, Jean-Nicolas, *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution, par J. N. Dufort, comte de Cheverny, introducteur des*

*ambassadeurs, lieutenant général du Blaisois (1731-1802)*, publ. avec une introduction et des notes par Robert de Crèvecoeur, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1886; pubblicato nuovamente: J.-N. DUFORT DE CHEVERNY, *Mémoires*, éd. nouv. établie à partir du ms. original par P.-A. Weber et enrichie de notes inédites, introduction de F. de Clermont-Tonnerre, 2 voll., Paris 1970.

DUPRE A., *Notices sur quelques peintres blésois*, in «Gazette des Beaux-Arts», septembre 1868.

*Early Death not Premature: being a Memoir of Francis L. Mackenzie*, a cura di Ch. Popham Miles, London 1863, pp. 180-183.

FELIBIEN André (1619-1695), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1668, ma ed. cons. : à Paris chez la veuve de Sebastien marbre-Cramoisy, Imprimeur du Roy, ruë Saint Jaques, aux Cicognes, M.DC.LXXXVIII, avec privilege de sa majesté, edizione anastatica Genève 1972, pp. 263-264.

FELIBIEN André (1619-1695), *Memoires pour servir à l'Histoire des maisons royales et bâtimens de France par André Félibien*, Paris 1874, a cura di A. De Montaiglon.

FOURNIER É., *Souvenirs historiques et littéraires du département du Loiret*, Orléans 1847, pp. 12-15.

GAULT DE SAINT-GERMAIN P.-M., *Les Trois Siècles de la Peinture en France, ou Galerie des Peintres Français, depuis François I<sup>er</sup> jusqu'au règne de Napoléon, Empereur et Roi, où on l'aperçoit l'Influence des mœurs, de la politique et des réputations, sur les progrès et la décadence de cet art; par P.-M. Gault de Saint-Germain, ci-devant Pensionnaire du Roi de Pologne*, à Paris, chez Bellin, fils, libraire, quai des Augustins, n° 65, 1808, pp. 35-36.

*Généalogie de la maison des Huraults, de laquelle sortis les seigneurs de Saint Denis, de Vibraye, d'Huriel, de Cheverny, du Marais, de Veuil, de Bel-esbat, de Bois-taillé, d'Auneux et autres*, 1636 (Paris : P. Billaine).

LAMI, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'antiquité jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle de notre ère*, par Stanislas Lami, Paris 1884, ed. cons. Paris 1970, 4. voll., vol. I, ad vocem Boyer.

LE COMTE Florent, Cabinet / des singularités / d'architecture / peinture, sculpture, / et graveure. / ou / introduction a la connoissance / des plus beaux Arts, figurés sous les Tableaux, / les Statuës & les Estampes. / dédié à M. Mansart Sur-Intendant des Bâtimens / du Roy, &c., par Florent Le Comte, sculpteur & Peintre à Paris, ruë Saint Jaques, proche la Fontaine s. Benoist au Chiffre Royal, a Paris chez Nicolas Le Clerc, rue Saint Jaques, proche Saint Yves, à l'Image Saint Lambert, M.DC.XCIX, avec privilege du roy, t. III, p. 26.

LECOQ H., *Vichy et ses environs. Ou description des eaux thermales et des sites pittoresques qui les entourent; avec quelques considerations sur l'action médicale des eaux*, in «Annales scientifiques, littéraires et industrielles de l'Auvergne», vol. 9, 1836, pp. 366-381, *Troisième promenade: les châteaux d'Effiat et de Randan*.

LEROY P.-A., *Esquisses d'Histoire de l'Art. Le peintre Gérard et ses amis. Notes complémentaires sur Mlle Racourt, les châteaux de Louroy, de Vitry-aux-Loges, de Chemault, de Moreau-aux-Bois, de Bruel et de Chenailles*, Orléans 1895, pp. 42-47.

MICHEL A., *Vichy et ses environs*, Moulins 1839, pp. 70-72.

MONTAIGLON (DE) Anatôle, *Les peintures de Jean Mosnier de Blois au Chateau de Cheverny*, Paris 1850.

MONTPENSIER (DE), Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de, *Divers Portraits par Mademoiselle de Montpensier et diverses personnes de sa cour*, s.l. 1659, pp. 107-108.

MONTPENSIER (DE), Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de, *Histoire de la Princesse de Paflagonie*, Paris 1659.

P. DE L'ESTOILE (1546-1611), *Mémoires-Journaux: 1574-1611*, édition Fac-sim., augmenté de pl. de l'éd. Paris, Jouaust 1875-1896, 12 voll., Paris 1982.

PIESSE L., *Vichy et ses environs*, Paris 1854, pp. 69-72

PIGANIOL DE LA FORCE, *Nouvelle description des environs de Paris*, 1718.

RUBELLES (DE) G., *Quelques dires sur la terre et le château d'Effiat (Souvenirs du comte Albert de Rubelles)*, in «Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Vichy et des environs», I, 11 (aprile-giugno), 1941, pp. 276-280; I, 12 (luglio-settembre), 1941, pp. 313-320, in part. p. 319.

RUCCELLAI G.F., *Un'ambasciata (1643)*, a cura di G. Temple-Reader, Firenze 1927.

SAINT-SIMON, Louis DE ROUVROY (1675-1755), duc de, *Mémoires, Additions de Saint-Simon au Journal de Dangeau*, a cura di Y. Coirault, 8 voll., Paris 1987-1990.

SAXY P., *Entrée de Loys XIII. Roy de France et de Navarre, dans sa Ville d'Arles, le vingt-neufiesme Octobre mil six cens vingt-deux*, Avignon, J. Bramereau, 1623.

SEVIGNE, Marie DE RABUTIN-CHANTAL (1626-1696), marquise de, *Lettres de Madame de Sevigné, de sa famille et des ses amis*, recueillies et annotées par M. Monmerqué, membre de l'Institut, 15 voll., Paris 1862.

SOMAIZE, A. BAUDEAU (1630?-16...), sieur de, *Le grand dictionnaire des Précieuses*, suivi de: *La Clef du Grand dictionnaire historique des Précieuses*, à Paris, J. Ribou 1661, 2 voll., ed. cons. Genève-Paris 1972.

STORELLI A., *Notice Historique et Chronologique sur les chateaux du Mulin et de Cheverny, avec plusieurs gravures à l'eau-forte*, Paris 1883.

ZEILLER Martin, *Topographiæ Galliae, sive Descriptionis & Delineationis famosissimorum locorum in potentissimo Regno Galliae / Pars VII. Belsia, cum Provinciis Annexis quae sunt Chartrain, l'Anjou, le Maine, le Perche. Vandosme.le Blaisois, Dunois la Touraine, et l'Orleanois : tum Provinciae Poictou, l'Aunis, et l'Angoumois, describuntur*. Francoforti, Apud Casparum Merianum, M.DC.LII, cum priuilegium S. Cæs. M.

BAILLY Nicolas, *Inventaire des tableaux du roy: inventaires des collections de la Couronne, rédigé en 1709 et 1710, par Nicolas Bailly*, publié pour la première fois, avec des additions et des notes, par Fernand Engerand, Paris, E. Leroux, 1899.

DUPLESSIS Georges, *Costumes historiques des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dessinés par E. Lechevallier-Chevignard, gravés par A. Didier, L. Elam[...], E. Laguillemie, etc., avec un texte historique et descriptif par Georges Duplessis, Paris, A. Lévy, 1867.

DE LA CHESNAYE-DESBOIS F.-A. AUBERT, *Dictionnaire de la Noblesse*, à Paris, chez la Veuve Duchesne et l'Auteur, 1770.

LHULLIER Th., *Chessy*, in «Almanach historique, topographique et statistique du Département de Seine-et-marne et Diocèse de Meaux», 24 (1884), pp. 22-130.

COURTALON-DELAISTRE J.-Ch., *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, Troyes 1784, t. III, pp. 174-175.

*Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790. Aube. Archives Ecclésiastiques, série G (clergé séculier)*, Troyes 1930.

BOITEUL, sieur de Gaubertin, *Théâtre Tragique*, Paris, Toussaint du Bray 1621-1622, t. III.

MATTHIEU Pierre, *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangères durant sept années de paix du règne de Henry III... divisée en sept livres*, Paris, J. Métayer, 1605, 2. Voll.

DE LA FORCE Piganol, *Nouvelle description des environs de Paris*, 1718.

SAUVAL Henri, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, chez C. Moette 1724, 3 voll.

*Thuana sive excerpta ex ore Jac. Aug. Thuani, per F.F.P.P.*, 1669, pubblicati in appendice a *Perroniana sive excerpta ex ore Cardinalis Perronii, per F.F.P.P.*, Genève, Apud Petrum Columnesium, M.DC.LXIX.

*Greffiers des bâtiments de Paris. Procès-Verbaux d'expertises. Règne de Louis XIII (1610-1643)*, a cura di O. Krakovitch, Paris 1980.

*Greffiers des bâtiments de Paris. Procès-Verbaux d'expertises. Règne de Louis XIV (1643-1649)*, a cura di M. Bimbenet-Privat, Paris 1987.

*Catalogue général des cartes, plans et desseins d'architecture. Archives Nationales, t. I, Paris et le Département de la Seine*, a cura di M. Hébert, J. Thirion, S. Olivier, Paris 1958.

*Documents du Minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle (1540-1600)*, a cura di C. Grodecki, Paris 1985-1986, 2 voll.

### 3 Testi letterari

*Adventure de Tancrède en la Forêt Enchantée* (1619), balletto con versi di Bordier e Porchères, musiche di Guedron, macchina di Francini.

*Andromède délivrée: intermède anonyme*, 1623, texte établi, présenté et annoté par B. Boldu, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature 1992.

ANONIMO (Charles Bauter?), *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Medor: avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effects contenuës en ladite tragédie tirée de l'Arioste*, Troyes, N. Laudereau, 16??.

ANONIMO (Charles Bauter?), *Tragédie françoise des parfaites Amours de Zerbin & d'Isabelle, Princesse fuitive où il est remarqué les perils et les grandes fortunes passées par ledit Zarbin, recherchant son Isabelle par le monde; et comme il est délivré de la mort par Rolland*, Rouen, Cousturier, s. d. (altre edd. Troyes, N. Oudot 1618; Troyes, N. Oudot 1621).

ANONIMO, *Clorinde*, Paris, Courbé, 1654, 2 voll. ;

ANONIMO, *Godefroy de Bouillon*, Paris, L. De la Fosse, 1657, 8 pp. ;

ANONIMO, *La Sophronie, tragédie françoise*, Troyes, Yves Girardon, 1620.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, *Les Satyres de Boileau commentées par lui-même, et publiées avec des notes par F. Lachèvre*, Le Véniset-Corumenil 1906.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, *Œuvres de M. Boileau-Despréaux, avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même*, Genève, Fabri et Barillot, 1716, in-4°.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, *Recueil contenant plusieurs discours libre set moraux en vers et un jugement en prose sur les sciences où un honneste homme peut s'occuper*, s.l. 1666, in-12°.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, *Satires*, a cura di Ch.-H. Boudhors, Paris 1966

BRACH, PIERRE DE, *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasse*, par Pierre de Brach, sieur de La Motte Montussan... à Paris, chez A. L'Angelier, 1596, in-8, 96 ff., pièces liminaires.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tr. it. *Don Chisciotte della Mancina*, traduzione, introduzione e note di V. Bodini, Torino 2005.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel, *L'Ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancina, tradotto da Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli*, presso l'editore Andrea Ubicini, Milano 1841, 2 voll.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel, *L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche, par Miguel de Cevrantès-Saavedra, traduit et annoté par Louis Viardot*, Paris, J.-J. Dubochet et C.ie, 1836-1837.

CHARLES BAUTER, *La Rodomontade* (in realtà derivata dalla *Bradamante* di Garnier e dal *Roland Furieux* di Desportes, a sua volta derivazione dall'Ariosto e dalla Marfisa dell'Aretino).

*Clorinde* (1614), pièce teatrale anonima, messa in scena nel collegio gesuita de La Flèche, in presenza del giovane Luis XIII: testo non pervenuto.

CORBIN, Jacques, *La Jerusalem Regnante, contenant la suite et la fin d'Armide et d'Hermine ; avec les nouveaux amours de Bravemont et Filaminte*, par Jacques Corbin, Paris 1600 ;

CRUCE Émeric, *Il nuovo Cinea. Per la pace universale*, a cura di A.M. Lazzarino del Grosso, Napoli 1979.

D'AMBLAINVILLE, Bazire, *La Bergère de la Palestine*, à Paris, chez T. Du Breuil, preface, 164 ff.;

D'AMBLAINVILLE, Bazire, *La Continuation de la Belle Armide*, Rouen, Cl. Le Villain, 1604, 69 pp.

D'AMERON, Jean, *Histoire véritable et prodigieuse sur la vie, mort et punition d'un homme qui a esté condamné par arrest à estre pendu et estranglé et puis bruslé pour avoir tué son père aux Alleux le Roy*, par le sieur d'Ameron, Paris, J. Dugaast 1627.

D'AMERON, Jean, *Les Chastes amours d'Armonde, composées par le Sieur d'Ameron*, a Paris, chez Toussaint du Bray, M.D. XXIV (Sic. Ma 1624).

D'AMERON, Jean, *Première / partie des / plaisans loisirs/ de Iean D'Ameron / de Sainte Mexance, / sieur du Lolier. / Contenant le combat des Saisons, entremeslé de diversités amoureuses, et plusieurs belles rencontres*. A Paris, chez Toussaint du Bray, M.DC.XX.

DE FAVORAL, *L'Arioste imité, où sont naïfvement déduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Izabelle*, par le sieur de Favoral, Paris, T. Du Bray, 1610.

DEIMIER, Pierre de, *Les illustres aventures par Pierre de Deimier*, Lyon 1603.

DESORTES, Philippe, *Roland Furieux*, in Ph. Desportes, M. de Saint-Gelais, J.-A. de Baïf, *Imitations de quelques chans (sic) de l'Arioste, par divers poètes françois*, Paris, L. Breyer, 1572.

DU LORENS, Jaques, *Le Satyres du Sieur Du Lorens, Divisées en deux livres*, à Paris, Chez Jaques Villery à l'entrée de la gallerie des Libraires, 1624, avec privilège du Roy.

DU LORENS, JAQUES., *Satires de Dulorens, Édition du 1646, contenant vingt-six satires*, publiée par D. Jouaust, et précédée d'une Notice littéraire par E. Villemin, Paris 1869.

DURAND, Estienne, *Poésies Complètes*, a cura di H. Rogers, R. Rosenstein, introduzione di Y. Bonnefoy, Genève 1990.

DURAND É., *Méditations de Estienne Durand réimprimées sur l'unique exemplaire connu s. l. n. d. (vers 1611) précédées de la vie du poète par Guillaume Colletet et d'une notice par Frédéric Lachèvre*, a cura di F. Lachèvre, Paris, 1906.

FUMÉE, Gilles, *Le miroir de Loyauté, qui est l'histoire déplorable de Zerbin prince d'Ecosse et d'Isabelle infante de Gallice mis en vers français par Gilles Fumée Bessinois*, Paris, G. Auvray, 1575.

GILBERT, Gabriel, *Les amours d'Angélique et de Médor, tragi-comédie par M. Gilbert*, Paris, G. Quinet, 1664.

*Godefroi de Buillon* (1614), pièce teatrale anonima, messa in scena nel collegio gesuita de La Flèche, in presenza del giovane Luis XIII: testo non pervenuto.

HELIODORE, *Les Étiopiques*, Paris 1960, 4 voll., vol. II, p. 14.

Joulet, Pierre (Sieur de Chastillon), *Les amours d'Armide, par P. Joulet, Sieur de Chastillon, reveues et augmentées par l'auteur*, Paris, A. L'Angelier, 1608 (1<sup>a</sup> ed. Paris 1596, poi 15 ristampe fino al 1615).

*La delivrance de Renaud* (1617), balletto per Luigi XIII, versi di Etienne Durand, e di Bordier, musiche di Guedron, macchine di Francini.

LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres Diverses*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958.

LA ROCHE, *Rodomont et Isabelle*, fa parte del *Poème du combat des muses à Simposant*, in Pierre Cotignon, sieur de La Charnaye, *Ouvrage poétique du sieur de La Charnays, gentilhomme nivernois*, Paris : C. Hulpeau, 1626.



LA TOUR D'ALBENAS, Bérenger de, *L'Amie des Amies, imitation d'Arioste divisée en quatre chants*, à Lyon, imprimerie de R. Granjon, 1558.

LAVAL, Antoine-Mathieu de, *Isabelle, imitation de l'Arioste, par Ant.-Math. de Laval*, Paris, L. Breyer, 1576.

LE RICHE, Guillaume, *Les amours d'Angélique et de Médor, tirés de l'Arioste, traduites en poésie françoise par Guill. Le Riche, escuyer, sieur des Roches, Prevost de S.Maixant en Poictu*, Poitiers, chez Abraham Mounin, 1648.

*Les Advantures du fameux chevalier don Quixot de la Manche et de Sancho Pansa son escuyer*, à Paris, por Jaques Lagniet (circa 1650-52).

MAIRET, Jean, *Le Roland furieux, tragicomédie de Mairet*, Paris, A. Courbé 1640.

MANZONI, Alessandro, *I Romanzi*, II, *I promessi sposi (1840)*; *Storia della colonna infame*, a cura di S. Nigro, (riprod. facs. dell'ed. Milano 1840, tipografia Guglielmini e Redaelli), Milano 2004.

MARINO, Giambattista, *Tutte le opere*, II, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano 1976.

MONLUC, Adrien de, comte de Carmain, *Œuvres: Œuvres versifiées, Les Pensées du Solitaire, Les Jeux de l'Inconnu, Fable des amours du jour et de la nuit*, textes établis, annotés et commentés, étude philologique par M. Kramer, étude historico-biographique par V. Garrigues, Paris 2007, p. 609-610.

NERVEZE, ANTOINE DE, *Clorinde, ou l'Amante tuée par son Amant*, romanzo, Paris, C. De Monstreuil, 1597, 67 ff.

NERVEZE, ANTOINE DE, *La Hierusalem assiegée*, 1599.

*Nouveau recueil de bons vers de ce temps*, Paris, chez Bensogne, 1646.

PUGET DE LA SERRE, Jean, *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé a l'entree de la Reyne mere du Roy treschrestien dans les villes des Pays Bas, par le S.r de la Serre historiographe de France*, à Anvers, en l'imprimerie Plantinienne de Balthasar Moretus, 1632.

PUGET DE LA SERRE, Jean, *Les Amours des Déesses, de Dyane, et Hypolite, de l'Aurore, Cephale, de la Lune et Endymion, De Venus, et Adonis. Avec les Amours de Narcisse. Livre enrichy d'un grand Nombre de Figures Et dédié à leurs Altesses de Lorraine. Par le Sieur de la Serre. À Paris chez Joseph Guerreau, ruë Galande / au pied de biche. / M. DC. XXVII./ Avec privilege du Roy.*

ROBERT G., *Armide*, balletto con versi di G. Robert, 1610 (pubbl. in G. Robert, *Viollier des Muses*);

SAINT-AMANT, Antoine GERARD, sieur de, *Les Œuvres du Sieur de Saint-Amant*, à Paris, de l'imprimerie de Rob. Estienne. Pour François Pomeray, et Toussaint Quinet. Au Palais, en la grande & petite galerie. M.DC.XXIX. Avec privilege du Roy, ed.cons. in A. GERARD DE SAINT-AMANT, *Les Œuvres (1629)*, édition critique publiée par Jaques Bailbé, Paris 1971, in *Les Œuvres*, 4 voll., vol. I, pp. 236-241.

SCIPION DE GRAMONT, *Relation du grand ballet du Roy... l'aventure de Tancrede en la forest enchantée...* Paris, J. Sara, 1619.

SCUDÉRY Madeleine (de), *Artamène, ou le Grand Cyrus*, Paris, A. Courbé, 1650-1653.

SERTILLANGES, Thomas, *La vie quotidienne à Moulinsart*, Paris 2006.

TASSO TORQUATO, *La Hierusalem delivree rendue françoise... par BDVB (=Blaise de Vigenère, bourbonnais)*, Paris, Abel l'Angelier, 1594, (ristampata ibid. -o presso T. Du Breil- 1599 e 1610).

TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme Liberata del Signore Torquato Tasso...* in Lione, appresso Alessandro Marsilij, 1581.

Tasso, Torquato, *Hiérusalem deslivrée, poème héroïque de Torquato Tasso mis en nostre langue par J. Baudoin*, Paris, M. Guillemot, 1626.

TASSO, TORQUATO, *La Delivrance de La Hierusalem*, mise en françois de l'italien de Torquato Tasso, par Jean de Vignay (=Vignau) Sieur de Vyarmont (=Vouarmont),

Bordelais (Bordelois), à Monseigneur le Prince de Conti, avec privilege du Roi, à paris chez Nicolas Gilles, 1595.

TASSO, Torquato, *Le Godefroy, ou la Hierusalem deslivrée du Tasse ; poème héroïque en vers françois*, par M. Sablon. A paris chez C. Barbin, 1659, in-4°, 154 pp., pièces limin. (cinq chants) ;

TERTULLIAN. *A Scapula, paraphrase par le sieur de Titreville P(rieur) de S.-Mars*, Paris, J. Le Myre, 1640.

TERTULLIAN. *Aux Martyrs, paraphrase par le sieur de Titreville*, Paris J. Le Myre, 1639.

TERTULLIEN. *Du Manteau, [paraphrase] par le sieur de Titreville, avec une preface de M. de Grenaille*, Paris G. Gosse, 1640.

THOMAS, Jean, *Isabelle, tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas* (entro 1610), a cura di A. Cioranescu, Paris 1938.

TITREVILLE Charles (de), *Chessiacum, in Honorem D. Henrici de Fourcy*, 1637 [perduto].

TITREVILLE Charles (de), *Discours à Monsieur le baron de S. Mards, nouvellement converty à la foy catholique, en forme de lettre, touchant les particularitez de sa conversion*, Troyes, imprimerie de J. Jacquard, 1644.

TITREVILLE Charles (de), *In obitum illustrissimi viri Henrici de Fourcy*, Parisiis s.t., 1638.

TITREVILLE Charles (de), *Oraison funèbre de feu Messire Henry de Fourcy, conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat et privé, Président de la Chambres des Comptes et sur-intendant des bâtimens de Sa Majesté, par le sieur de Titreville*, Paris, J. Le Myre, 1639.

TRISTAN L'HERMITE, François, *Œuvres completes*, vol. II, *Poésie I*, a cura di J.-P. Chauveau, in collaborazione con V. Adam, A. Génétiot, F. Graziani, Paris 2002.

VALLEE, Geoffroy, *La béatitude des Chrétiens, ou le Fléau de la foi, 1573*, édition établie par A. Mothu, avec la participation de P. Graille, Orléans 2005, cfr. La Bibl. Alle pp. 25-27.

VEINS, AYMARD DE, *Clorinde*, tragédie, à Paris, A. Du Brueil, 1599.

VEINS, AYMARD DE, *Sophonie*, tragedia [...] 1599.

## Bibliografia generale

[ANONYME], *Les Vallée et le château de Chenailles*, in «Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais», n. 201, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 1911 ; raccolto in *Bulletins de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XVI, 1914, pp. 102-106.

“siècle” de Marie de Médicis (Le), *actes du Séminaire de la Chaire “Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle), sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie Française*, Collège de France 21-23 janvier 2000, a cura di F. Graziani, F. Solinas, numero speciale della rivista «Franco-Italica», nn. 21-22, 2002.

ACKERMAN PH., *Five Baroque Don Quixote tapestries*, in «The Art Quarterly», X, 1947, pp. 188-201.

ADAM, A., *La théorie mystique de l'amour dans l'Astrée et ses sources italiennes*, in «Revue d'Histoire et de Philosophie», 15 juillet 1936, pp. 193-206.

ADAMS A., *Glasgow University Library SMAdd.392 and the printed version of Tristan l'Hermite's poetry*, in *Emblems and manuscript tradition, including an edition and studies of a newly discovered manuscript of poetry by Tristan l'Hermite*, a cura di L. Grove, Glasgow 1997, pp. 141-157 e 176-192.

ADAMS A., *Manuscript texts from Glasgow University Library SMAdd.392*, in *Emblems and manuscript tradition, including an edition and studies of a newly discovered manuscript of poetry by Tristan l'Hermite*, a cura di L. Grove, Glasgow 1997, pp. 119-139 e 176-192.

ALQUIER H., *La folie de Roland, thème du décor de la grande galerie du Chateau d'Effiat*, in «Sparsae», 64, 2009, pp. 25-32.

ANGELINI F., *Il Pastor Fido di Battista Guarini*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino 1993, ed. cons. Torino 2007, vol. 8, *L'Età moderna. Le opere*, pp. 59-86.

ANJEL JANNINI P., *Verso il tempo della ragione: studi e ricerche su Guillaume Colletet*, Fasano 1989.

*Arioste et les Arts (L')*, a cura di M. Paoli, M. Preti, prefazione di G. Venturi, atti del convegno (Parigi, Louvre, 27-28 marzo 2009) Paris 2012.

AURAT J.-L., BELLAGAMBA W., *Galerie des illustres à Beauregard*, in «Monuments historiques», 164, 1989, pp. 34-39.

*Automne de la Renaissance (L')*. *Actes du colloque international d'études humanistes*, Tours 2-3 juillet 1979, Tours 1981.

Babelon J.-P., *Le Louvre et son quartier : 800 ans d'histoire architecturale*, Paris 1982.

BABELON J.-P., *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 2<sup>e</sup> éditions revue et corrigée, 1977.

BABELON J.-P., FLEURY M, DE SACY J., *Richesses d'art du quartier des Halles, maison par maison*, Paris 1968.

BABELON J.-P., *L'habitation à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle, sources et connaissance*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600*, Milano 1986, pp. 419-426.

BABELON J.-P., *Le château de Selles-sur-Cher*, in *Congrès Archéologique de France*, 139<sup>e</sup> session, 1981, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 393-404.

BABELON J.-P., *Le passage du corps d'hôtel simple au corps d'hôtel double*, in *L'hôtel parisien au XVII<sup>e</sup> siècle*, numero monografico della rivista «XVII<sup>e</sup> siècle», n. 162, 1989, pp. 7-16.

BABELON J.-P., *Les peintures de Claude Vignon à l'Hôtel de Chevreuse-Longueville dans un act de 1731*, in «Bulletin de la Société de l'Art Français», 1964, pp. 189-192.

BADOUIN MATUSZEK M.-N., *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, Paris 1991.

BAILLET A., *La famille Vallée*, in «Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais», n. 201, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 1911; raccolto in *Bulletins de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XVI, 1914, pp. 107-108.

BALME P., *Aux confins de l'Auvergne et du Bourbonnais. Une demeure historique : Effiat*, in «Auvergne littéraire», a. 22, n. 114, 1946, pp. 5-44 (p. 27); ripubblicato come saggio autonomo Clermont-Ferrand 1962.

BALME P., *Effiat, une demeure historique en Auvergne*, Clermont-Ferrand 1951.

BALSAMO J., *Rencontre de Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1992.

BARBET-MASSIN A., *Ancy-le-Franc: joyau de la Renaissance*, Paris 2010.

BARBICHE B., *Henri IV et la surintendance des bâtiments*, in «Bulletin Monumental», 142, 1984, pp. 19-39.

BARDON F., *Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris 1974.

BARDON M., *“Don Quichotte” en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle 1605-1815*, 1<sup>a</sup> ed. Paris, 1931; ed. cons. Paris 1995, pp. 57-60.

BASSANI PACTH P., *Marie de Médicis et ses artistes*, in *Le ‘Siècle’ de Marie de Médicis*, a cura di F. Graziani, F. Solinas, Atti del Seminario della cattedra di Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, sotto la direzione di M. Fumaroli), numero speciale di «Franco-Italica» (n.21-22, 2002), Alessandria 2002, pp. 81-94.

BASSANI PACTH P., SAINTE FARE GARNOT N., *La peinture parisienne de 1600 à 1630, in Marie de médicis, un gouvernement par les arts*, a cura di P. Bassani Pacht, Th. Crépin-Leblond, N. Sainte Fare Garnot, F. Solinas, catalogo della mostra (Blois, 29 novembre 2003 - 28 marzo 2004) Paris 2003, pp. 74-94.

BASSEVILLE A., *Notice historique sur le château de Chenailles et ses seigneurs*, in «Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais», n. 39, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 1861; raccolto in *Bulletins de la Société Archéologique et historique de l'Orléanais*, t. III, 1862, pp. 420-431; Ristampato anche in forma autonoma: Orléans, Imprimerie de Georges Jacob, 1862.

BAVEREL-CROISSANT M.-F., *La vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée des Barreaux (1599-1673)*, Paris 2001, pp. 399-412, più Bibl.

BEALL C.H., *La fortune du Tasse en France*, University of Oregon Press, 1942.

BEAUFRERE C., *L'Architecture di Château d'Effiat*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Clermont-Ferrand II-Blaise Pascal, Institut d'Histoire de l'Art et

d'Archéologie, Clermont-Ferrand 1977. NB: un sintesi è stata pubblicata in «Revue d'Auvergne», n. 2, 1978.

BÉGUIN S., *Dessins d'Ambroise Dubois*, in «L'Œil», 1966, 135, marzo, pp. 66 e ss.

BEGUIN S., *Guillaume Dumée, disciple de Dubreuil*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, 1967, pp. 94-95.

BEGUIN S., *Guillaume Dumée. Olindo e Sofronia liberati dal rogo*, in *Torquato Tasso. Letteratura, musica, teatro, arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6/09-15/11 1985), Bologna 1985, n. 71, pp. 238-245.

BEGUIN S., *L'Ecole de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 1972-1973), Paris 1972, n. 116.

BÉLIME-DROGUET B., *L'extraordinaire décor peint du château d'Ancy-le-Franc*, in «L'Estampille, l'objet d'art», 360, 2008, pp. 68 e ss.

BÉLIME-DROGUET M., *Les décors peints du Château d'Ancy-le-Franc et leur place dans la peinture en France entre le milieu du XVI<sup>e</sup> et le premières années décennies du XVII<sup>e</sup> siècle*, tesi dottorale, direttore di tesi: J. Guillaume, Université Paris-IV, dicembre 2004.

BÉLIME-DROGUET B., *Le Château d'Ancy-le-Franc entre 1844 et 1902: redécouverte et réécriture du passé*, in «Histoire de l'Art», 58, 2006, pp. 67-68.

Béline-Droguet B., *Nicolas de Hoey: de Fontainebleau à Ancy-le-Franc*, in «Revue de l'Art», 163, 2009, pp. 45-54.

Béline-Droguet 2012

BELLOCCHI U., FAVA B., *L'interpretazione grafica dell'Orlando furioso*, Banca di Cr. Popolare e Coop.Reggio Emilia, 1961.

BENNET A.G., *Five centuries of tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco*, Fine Arts Museums of San Francisco, 199.

BENOIST P., *Le père Joseph, l'empire Ottoman et la Méditerranée au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de la Méditerranée» 71, (2005), versione on-line (13 mai 2006): <http://cdlm.revues.org/index968.html>

BENTLEY-CRANCH D., *The Château of Beauregard and the Robertet family*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 49, 1987, pp. 69-81.

BERGER G., *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Seattle-Tübingen 1996.

BERGIN J., *L'ascension de Richelieu*, Paris 1994.

BERGIN J., *Richelieu et la Marine*, Paris 1987, pp. 96-110.

BERNARD, A., *Recherches bibliographiques sur l'Astrée*, in «Bulletin du Bibliophile», 1859, pp. 531-551.

BERTAUD M., *L'Astrée et Polexandre. Du roman pastoral au roman héroïque*, Genève 1986.

BERTHY A., LEGRAND H., TISSERAND L.M., *Topographie historique du Viuex Paris*, 6 voll., in-folio, Paris 1866-1897.

BERTRAND P.-F., *Louis XIII, Richelieu et la tapisserie*, in *Richelieu, patron des arts*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaehtgens, B. Gady, Paris 2009, pp. 293-312.

Bibliografia complessiva

BIMBENET-PRIVAT M., *Greffiers des bâtiments de Paris. Procès-Verbaux d'expertises. Règne de Louis XIV (1643-1649)*, Paris 1987.

BIMBENET-PRIVAT M., *Greffiers des bâtiments de Paris. Procès-Verbaux d'expertises. Règne de Louis XIV (1643-1649)*, Paris 1987.

BIRJUKOVA N., *A tapestry of the Rinaldo and Armida series after cartoons by Simon Vouet*, (testo in russo con riassunto in inglese), in «Сообщения Государственного Ордена Ленина Эрмитажа (Report of the Hermitage Museum)», vol. XXXII, 1971, pp. 13-15 e 72-73.

BLANCHER-LE BOURHIS M., *Le Château de Cheverny*, Paris 1950.

BLANCHER-LE BOURHIS M., *Les peintures de Jean Mosnier au Luxembourg*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 1939, pp. 204-215.

BLUNT A., *A Drawing illustrating Tasso by Ambroise Dubois*, in «The Burlington Magazine», 1973, pp. 38-39.

BLUNT A., *A Series of Painting illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Medicis*, in «The Burlington Magazine», 1967, 2, pp. 492-498 ; 562-566.

BLUNT A., *Poussin*, New York 1967.

BLUNT A., *Three Paintings for the Apartment of Marie de Médicis in the Louvre*, in «The Burlington Magazine», 1970, pp. 166-168.

BOHNERT C., *L'Adonis des modernes. Destin esthétique et savant d'une Fable antique (1550-1700)*, in corso di stampa.

BOHNERT C., *L'illustration d'une fable poétique dans les Métamorphoses éditées par François Foppens (Bruxelles, 1677): Adonis entre Ovide et Titien*, in *Poésie et illustration*, a cura di L. Sabourin, Nancy, C.E.M.L.A. (Centre d'Étude des Milieux Littéraires et Artistiques, Nancy II), 2009.

BOHNERT C., *La fable d'Adonis dans les collections de peinture de Louis XIV*, in *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarets (1697). Livret, études, commentaires*, a cura di J. Duron, Y. Ferraton, Liège 2006, pp. 9-28.

BOHNERT C., *Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra; La fable d'Adonis dans les collections de peinture de Louis XIV*, in *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarets (1697). Livret, études, commentaires*, testi riuniti da J. Duron e Y. Ferraton, Liège 2006, pp. 9-28.

BOHNERT C., *Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine: le mythe d'Adonis*, in *Le Musée imaginaire de La Fontaine*, atti del convegno internazionale, Paris, La Sorbonne 27-29 maggio 2004, numero monografico de «Le Fablier», n. 15, 2004, pp. 45-55.

BOHNERT C., *Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine: le mythe d'Adonis*, in *Le Musée imaginaire de La Fontaine*, Actes du colloque international organisé en Sorbonne par la Société des Amis de Jean de La Fontaine et l'UMR 8599, du 27 au 29 mai 2004, pubblicati in «Le Fablier», 15, 2004, pp. 45-55.

BOLOGNA C., *La macchina del Furioso*, Torino 1998

BONFAIT O., HENIN E., *Dipingere la Gerusalemme Liberata nel XVII secolo : poesia epica e rappresentazione tragica*, in *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, a cura di O. Bonfait ; J.-C. Boyer, cat. della mostra (Roma, Villa Medici, 2000), Roma 2000, pp. 22-40.

BONFAIT O., *Intorno alla Gerusalemme Liberata. Roma-Parigi 1640*, in *Intorno a Poussin. Ideale Classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, a cura di O. Bonfait e J.-C. Boyer, catalogo della mostra, Roma Villa Medici 2000, Roma 2000, pp. 55-61.

BONGER-VAN DEN BORCH VAN VERWOLDE, F., *De invloed van den Theagenes-en-Chariclea Roman op de Beeldende Kunsten*, in «Maandblad voor Beeldende Kunsten», XVIII, 1941, pp. 114-124 (si parla di Cheverny).

BOOT P., *The love emblem applied*, in *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, a cura di E. Stronks, P. Boot, in coll. Con D. Stiebral, The Hague 2007, pp. 143-148.

BOS A., *Meubles et panneaux en ébène: le décor des cabinets en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, *Musée National de la Renaissance, Château d'Écouen*, introduzione di Th. Crépin-Leblond, Paris 2007.

BOUCHOT H., *Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange*, in «Bibliothèque de l'École de Chartes», 1886, pp.17-52 e pp. 208-225.

BOUDON F., CHASTEL A., COUZY H, HAMON F., *Système de l'architecture urbaine. Le Quartier des Halles à Paris*, Paris 1977, 2. voll.

BOURDOU J., *Le Chateau de Villebourgeon à Neung-sur-Beuvron*, in *Congrès Archéologique de France*, 139<sup>e</sup> session, 1981, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 303-309.

BOYER J.-C., *Richelieu et la curiosité: quelques remarques*, in *Richelieu, patron des arts*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaetgens, B. Gady, Paris 2009, pp. 369-393.

BOYER J.-C., *Donner de la jalousie à l'Arioste et au Tasse*, in *Rome-Paris 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre classique*, a cura di M. Bayard, pp. Roma-Paris 2010, pp. 39-64.

BOYER J.-C., BREJON DE LAVERGNEE A., *Une commande de tableaux à des artistes français et italiens à Rome en 1639*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1980, n. 4, pp. 231-239.

BOYER J.-C., *Le cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert : propositions pour quelques tableaux perdus*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosemberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001, pp. 114-118.

BRAHAM A., SMITH P., *François Mansart*, 2 voll., London 1973.

BREJON DE LAVERGNÉE B., *Le décor de Simon Vouet pour la volière du château de Wideville : deux nouveaux dessins*, in « *Dessins français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* », 2003, pp. 105-113.

BREJON DE LAVERGNÉE B., *Simon Vouet, Storie di Rinaldo e Armida*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra, Ferrara 1985, Bologna 1985, pp. 287-289.

BREJON DE LAVERGNEE B., *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire Général des dessins. École française. Dessins de Simon Vouet*, Paris 1987, pp. 54-56, n. 21.

BREJON DE LAVERGNEE B., *Inventaire général des dessins de l'École Française, Simon Vouet*, Paris 1987, pp. 92-95.

BROUZET D., *Simon Guillebault (Le Mans, vers 1636 – Le Mans vers 1708), peintre méconnu du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2008, «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 6, 2008, pp. 44-55.

BUSQUET J., *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier 1980.

*Bussy-Rabutin, l'homme et l'œuvre*, Actes du colloque pour le trois centième anniversaire de la mort de Roger Bussy-Rabutin, comte de Bussy (2-3 luglio 1993), a cura di Th. Noblat-Rérolle, J. Quencau, D.-H. Vincent, Dijon 1995.

*Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert (Le)*, a cura di J.-P. BABELON, G. DE LASTIC, P. ROSENBERG, A. SCHNAPPER, catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre 2 febbraio-30 aprile 1972, Paris 1972.

CANAVAGGIO J., *Don Quichotte, du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, Paris 2005, ed. it. *Don Chisciotte, dal libro al mito: quattro secoli di erranza*, Roma 2006.

CANIVET, D., *Les illustrations de la poésie et du roman français au XVIIe siècle*, Paris (PUF) 1957, pp. 5 e 35-37.

CANOVA-GREEN M.-C., *Révolte et imaginaire: le voyage de Louis XIII en Provence (1622)*, in «XVIIe siècle», n° 212, 2001, p. 429-439.

CAPODIECI L., *Medicæ Medæa: arts, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève 2011.

CARERI G., *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem Délivrée, images et affects (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris 2005.

CAVILLE J.-P., *Libertinaggio e allegoria sessuale*, saggio introduttivo a *L'antro delle ninfe*, raccolta di testi di François La Mothe Vayer, Adrien de Monluc, Claude Le Petit, Bari 2008.

CHABLAT-BEYLOT A., *L'influence italienne sur les galeries des portraits d'illustres en France au XVIIe siècle à travers les exemples de Beauregard et de Selles-sur-Cher*, in «Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher», tom. 58, 2003, pp. 105-125.

CHALEIX, P., L'équipe de Jacques Sarrazin aux châteaux de Wideville et de Maisons, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1966/67, pp. 121-129.

CHAPEAU A., *Hurault, Philippe III*, ad vocem, in DBF, Paris 1994, vol. 18, col. 69.

CHARAGEAT M., *Essai sur le décor sculptural des parcs en France avant Versailles: Raray, Ognon, Wideville*, in *Positions des thèses soutenues par les élèves agrégés [...] et des mémoires présentés par les élèves libres [...] pour obtenir le diplôme supérieur et le diplôme simple de l'Ecole du Louvre*, Paris 1956, 100-104.

CHARAGEAT M., *Les châteaux de Wideville et de Maisons*, in «Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie», 103, 1944, pp. 182-200.

*Charles Poerson, 1609-1667*, a cura di B. Brejon de Lavergnée, N. de Reyniès, N. de Saint-Fare Garnot, Paris 1997.

CHARTIER R., *Don Quijote en la imprenta*, in *Imprenta, libros y lectura en la España del "Quijote"*, a cura di J. M. Lucía Megías, Madrid 2006, pp. 481-497.

CHÂTELET-LANGE L., *La grotte de Wideville*, in *Études sur l'art en France au XVIIe siècle*, Paris 1957 pp. 407-413.

*Chefs-d'œuvre de la tapisserie parisienne. 1597-1692*, a cura di J. Coural, cat. della mostra (Versaille, Orangerie, 9 giugno-1 ottobre 1967) Paris 1967.

CHEVALIER M., *"Don Quichotte" et son public*, in *Livres et lecture en France et en Espagne sous l'Ancien Régime*, Paris 1981, pp. 119-123.

CHEVALIER D., CHEVALIER P., BERTRAND P.-F., *Les Tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris 1988.

CHUPEAU J., *Le roman dans la première moitié du XVIIe siècle*, in *Histoire littéraire de la France*, diretto da P. Abraham e R. Desné, Paris 1974-1980, 12 vol., t. III (1975).

CHUPEAU J., *Puget de La Serre et l'esthétique épistolaire: les avatars du Secrétaire de la Cour*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Français», vol. 39, n. 1, 1987, pp. 111-126.



- CIORANESCU A., *L'Arioste en France. Des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1939.
- CIORANESCU A., *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Genève 1983, p. 543.
- CIPRUT E.-J., *La construction du château de Chilly-Mazarin*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1961, pp. 205-209.
- CIPRUT E.-J., *La grotte du château de Wideville, sa date et son auteur*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France», 92, 1965/67, pp. 47-52.
- CLARK A.L. JR., recensione di *Laurent de La Hyre (1606-1656). L'homme et l'œuvre*, in «Master Drawings», XXXI (1993), 2.
- Claude Vignon et son temps. Actes du colloque international de l'Université de Tours*, a cura di C. MIGNOT, P. PACTH BASSANI, Tours 1994.
- COIRAULT Y., *Nouvelles et Mémoires: Saint-Simon et les problèmes du roman*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», a. 1975, vol. 27, n. 1, pp. 145-169.
- COLLARD L.-H., CIPRUT E.-J., *Nouveaux Documents sur le Louvre*, Paris 1963.
- COLLARD, CIPRUT, *Nouveaux documents sur le Louvre*, Paris 1963, pp. 34-35.
- CONSTANT J.-M., *Château et liberté dans l'imaginaire nobiliaire à l'époque baroque à travers L'Astrée et Les Bergeries*, in *Château et imaginaire*, Actes des rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord les 29, 30 septembre et 1<sup>er</sup> octobre 2000, a cura di A.-M. Cocula & M. Combet, Bordeaux-Ausonius-Paris 2001, pp.133-146.
- CONSTANT J.-M., *Les conjurateurs, le premier libéralisme politique sous Richelieu*, Paris 1997.
- CORDELLIER D., in *De Niccolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme (1550-1660)*, a cura di J.-P. CHANGEUX, catalogo della mostra, Meaux, Musée Bossuet 19 novembre 1988-28 febbraio 1989, Meaux 1988, pp. 62-65.
- CORUM R.T., *Reading Boileau: an integrative study of the early Satyres*, West Lafayette 1998, pp. 82.
- COSPEREC A., *Mur de Sologne. Le Château de la Morinière*, in *Congrès Archéologique de France*, 139<sup>e</sup> session, 1981, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 298-302.
- COSTANZO R., *Palazzo Biscari alla Marina: una dimora siciliana del Settecento*, Lecce 2005.
- COULET H., *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967.
- Couleurs du ciel (Les). Peintures des églises de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di G. Kazerouni, cat. mostra (Parigi, Musée Carnavalet, 4 ottobre 2012-24 febbraio 2013), Paris 2012.
- CRAVEN W., *Stanford White: Decorator In Opulence And Dealer In Antiquities*, Columbia University Press, 2005, p. 145.
- CRAVERI B., *Amanti e Regine. Il potere delle donne*, Milano 2005, ed. cons. Milano 2007, pp. 103-152.
- CRAVERI B., *La civiltà della conversazione*, Milano 2006.
- CRELLY W.R., *The Painting of Simon Vouet*, New Haven-London 1962.
- DALLA VALLE D., *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna 1973.
- DALLA VALLE D., *À propos de la Maison d'Astrée*, in «Cahiers Tristan l'Hermitte» VI, 1984, pp. 31-37.

DALLA VALLE D., *Il romanzo nel teatro secentesco francese: panorama e problemi*, in *Il romanzo a teatro*, a cura di F. Piva, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Verona 11-13 novembre 2004, Fasano 2005, pp. 24-36.

DANNE J.-J., *Jean Mosnier, peintre blésois (1600-1656)*, in «Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher», tom. 37 (1982), pp. 7-28.

DAVISON C.F., Cervantes, *Voiture and the spirit of Chivalry in France*, in «Studi Francesi», n.s., 52, a. XVIII, fasc. 1, gennaio-aprile 1974, pp. 82-86.

DE COSTE M.-M., *Hopeless love: Boiardo, Ariosto, and narratives of queer female desire*, Toronto 2009.

DE MOREMBERT TH., *Hurault, Henri I<sup>er</sup>*, ad vocem, in DBF, Paris 1994, vol. 18, col. 61.

DE MOREMBERT TH., *Hurault, Philippe II*, ad vocem, in DBF, Paris 1994, vol. 18, coll. 67-69.

DE SACY J., *Le Quartier des Halles*, Paris 1969.

DE SAINT FARE GARNOT N., *Une allégorie de Philippe de Champaigne*, in «Les Amis du Château et du Musée de Blois – Bulletin», n. 33, décembre 2002, pp. 25-31.

DE VIBRAYE H., *Histoire de la Maison Hurault*, 1<sup>a</sup> ed. Blois 1929, ed. cons. Paris 1972.

DEMEZIL J.-M., *Le Château de Beaugard*, in «Bulletin de la Société des Sciences et Lettres du Loir-et-Cher», 1979.

DEMEZIL J.-M., *Nouveaux documents concernant des travaux au Château de Beaugard en 1622*, in «Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher», vol. 36, 1980.

DEMEZIL J.-M., *Un interrègne des Huraults à Cheverny (1537-1565): Diane de Poitiers et quelques autres*, in «Mémoires de la Société des Sciences et Lettres du Loir-et-Cher», t. 41, 1980, pp. 61-71.

DEMONT L., *Les Amours de Renaud et Armide*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1913, pp. 59-78.

DENIS I., SAUNIER B., *Peinture et tapisserie*, in *Lisses et Délices: chefs-d'œuvre de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, catalogo della mostra, castello di Chambord, Paris 1996, pp. 31-39.

DENIS I., *Vignon, Richelieu et la tapisserie*, in *Claude Vignon et son temps*, a cura di C. Mignot, P. Pacht Bassani, Actes du colloque international de l'université de Tours (28-29 gennaio 1994), Mayenne 1998, pp. 215-236.

DEPUY-AKHAMLIH M.-L., *Quelques Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de 3<sup>e</sup> Cycle, Université de Toulouse 1985.

DERENS I., WEIL-CURIEL M., *Répertoire des plafonds peints du XVII<sup>e</sup> siècle disparus ou subsistants*, in «La Revue de l'Art», n. 122, 1998, pp. 94-95.

DESPRECHINS, A., *Deux sensibilités en harmonie au début du XVII<sup>e</sup> siècle : Pastorale française et tapisseries flamandes ; De Franse pastorale en de Vlaamse tapijtweefkunst*, in «La Maison d'hier et d'aujourd'hui. De Woonstede door de Eeuwen heen», n. 40, 1978, pp. 32-39.

DESPRECHINS, A., *Encore une tapisserie brugeoise à sujet de L'Astrée*, in «Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde», 31, 1996, pp. 302-302.

DESPRECHINS, A., *L'Astrée : la réception du texte dans la tapisserie*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», Paris 1981.

DESPRECHINS, A., *'L'Astrée' dans les tapisseries flamandes et brabançonnnes*, in « Artes textiles », 10, 1981, pp. 193-202.

*Dessin en France au XVI<sup>e</sup> siècle (Le): dessins et miniatures des collections de l'Ecole des beaux-arts*, a cura di E. Brugerolles, D. Guillet, cat. mostra (Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 23 septembre-6 novembre 1994, Fogg art museum, Harvard university art museums, Cambridge, USA, 4 février-9 avril 1995, Metropolitan museum of art, New York... 11 septembre-12 novembre 1995), Paris 1994.

*Dessins français du XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Cordellier, cat. mostra (Paris, Musée du Louvre, 1984-1985), Paris 1984.

DEVELLE E., *Artisans blésois d'autrefois. Menuiserie d'art*, Blois 1931.

DEVELLE E., *Le mobilier des églises de Blòis*, Blois 1933.

DIMIER L., *La peinture Française, I, Des Origines jusqu'au retour de Simon Vouet: 1300 à 1627*, Paris-Bruxelles 1925.

DIMIER, L., *Les origines de la peinture française, VI<sup>e</sup> et dernière partie*, in «Les Arts», 46, ottobre 1905, p. 26.

DU COLOMBIER P., *La Forge de Vulcain au Chateau d'Effiat*, in «Gazette des beaux-arts», s. 6, 21, 1939, pp. 30-38.

DUBOST J.-F., *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris 2009.

DUMOLIN M., *Études de topographie parisienne*, Paris 1929-1931, 3 voll.

DURAND M.-P., *Recherches sur Jean III Mosnier, peintre blesois*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de J. Thuillier, Paris IV-Sorbonne 1980.

DUVERGER E., *Een reeks Brugse wandtapijten met Pastor Fido-voorstellingen*, in "Arts Textiles", XI, 1986, pp. 174-176.

*Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. VENTURI, M. FARNETTI, Roma 2004.

*École de Fontainebleau (L')*, a cura di M. LACLOTTE, S. BEGUIN, con la collaborazione di A. PINGEOT, catalogo della mostra, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973, Paris 1972.

ERLANDE-BRANDENBOURG, *Les appartements de la Reine Mère Marie de Médicis au Louvre*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1965, pp. 105-113.

*European Tapestries in the Rijksmuseum*, a cura di Hartkamp-Jonxis E., Smith H., Amsterdam 2004, *Orlando Furioso by François Spiering*, cat. 54, pp. 219-222.

EUSTINS A., *Etienne Durand (1585-1618)*, in D. L. Rubin, a cura di, *La Poésie française du premier 17<sup>e</sup> siècle: textes et contextes*, Charlottesville 2007, pp. 191-195.

*Exposition de la Miniature, Bruxelles, mars-juillet 1912*, [sous le haut patronage de LL. MM. Le Roi et la Reine, sous la présidence d'honneur de S.A.R. Madame la Comtesse de Flandre, les auspices du Gouvernement Belge et le concours de la province de Brabant et de la ville de Bruxelles], a cura di G.C. Williamson, R. Steens, introduzione del barone H. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, G. Van Oest & Cie éditeurs, 1912.

FAGNIEZ G., *Le père Joseph et Richelieu: le projet de Croisade (1616-1625)*, in «Revue des Questions Historiques», 1889, ottobre, pp. 6-58.

FALLAY D'ESTE L., *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle et l'œuvre littéraire du Tasse*, in «XVII<sup>e</sup> siècle», n. 194, 1997, (a. 41, n.1), pp. 129-143.

FALLAY D'ESTE L., *La pittura francese e l'opera del Tasso*, in *Studi tassiani: per il IV centenario della morte di Torquato Tasso*, [Associazione di Studi Sorrentini], Sorrento 1995, pp. 31-78.

FARE M., *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France: le XVII<sup>e</sup> siècle*, Friburg 1974, pp. 361-362.

FENAILLE M., *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, publié par M. Maurice Fenaille, 6 voll., Paris 1903-1923.

FIELD C.R., GOURNAY I., SONIM TH.P., *Paris on the Potomac: the French influence on the architecture and art of Washington, D.C.*, Athens (Ohio) 2007.

FISCHER-PACE U.V., *Les œuvres de Giacinto Gimignani dans les collections publiques françaises*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1978, n. 5-6, pp. 343-358, figg. 1,6 e 8.

*Fontainebleau et la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international sur l'Art de Fontainebleau*, 1972, Paris 1975.

*Fortunes de Jacques Amyot*, Actes du colloque international, Melun 18-20 avril 1985, Paris 1986.

FOURNIER É., *Souvenirs historiques et littéraires du département du Loiret*, Orléans 1847, pp. 12-15.

FOURNIER P.-F., *A propos des peintures du Musée de Clermont*, in «Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne», LXXII, n. 556, 3<sup>e</sup> trimestre 1952, pp. 60-63 (pp. 61-62).

FOURNIER P.-F., *Œuvres d'art du Château d'Effiat*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire et d'Archéologie de Vichy», n. 48, 1952, pp.347-356 (pp. 352-354).

*François Mansart: le génie de l'architecture*, a cura di J.-P. Babelon, C. Mignot, Paris 1998.

*French Drawings and Paintings from the Hermitage: Poussin to Picasso*, catalogo della mostra, London 2001.

FUMAROLI M., *L'âge de l'éloquence. Rétorique et "Res Literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève 2002.

FUMAROLI M., *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994, ed. cons. Paris 1998

FUMAROLI M., *Le poète et le roi. Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris 1997.

GADY A., *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du Roi*, Paris 2005, pp. 257-260.

GADY A., *Une grande demeure disparue du Marais: l'ancien hôtel d'Effiat, puis Le Peletier*, in «Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-De-France», 1995-1996-1997, pp. 36 e ss.

GALARD (MARQUIS DE), *Monographie du château de Wideville*, Paris 1879.

GAUCHERY-GRODECKI, C., *La construction du Château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Bulletin Monumental», n. 87, 1978, pp. 157-158.

GÉHIN J., *Chilly-Mazarin: l'église, les tombeaux, Cinq-Mars, quelques notes sur la mort de Madame Henriette d'Angleterre, les oubliettes du château*, par l'Abbé J. Géhin, Versailles 1904.

GHEERAERT, T., *L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'"Astrée"*, in «Etudes epistémè», 4, 2003.

GIAVARINI L., *La réception du Pastor Fido en France au XVII<sup>e</sup> siècle: bref état des lieux de la recherche*, in «Etudes Epistémè», n° 4 (2003)»

GÖBEL, H., *Wandteppiche*, Teil I : *Die Niederlande* ; Teil II : *Die Romanischen Länder*, Leipzig 1928. (Göbel 1928a)

GRAVES R., *Les Mythes grecs*, 1958, ed. cons. Paris 2008.

GRAZIANI F., *Poussin mariniste: la mythologie des images*, in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait, Ch.L. Frommel, Atti del Convegno, Roma, Académie de France - Biblioteca Hertziana, 16 - 18 novembre 1994, Paris 1996, pp. 367-385.

GRAZIANI F., "La langue des dieux": *Marino et les jeunes poètes français*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis, actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie Française, Collège de France 21-23 janvier 2000, a cura di F. Graziani, F. Solinas, numero speciale della rivista «Franco-Italica», nn. 21-22, 2002, pp. 187-202.

GRAZIANI F., *Sur le chemin du Tasse. La fidélité du traducteur selon Vigenère, Baudoin et Vion d'Alibray*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003, pp. 203-216.

GROVE L., *Tristan l'Hermitte emblematics and early modern reading practices in the light of Glasgow University Library SMAdd.392*, in *Emblems and manuscript tradition*, a cura di L. Grove, Glasgow 1997.

GUIFFREY J., *Les Manufactures parisiennes de tapisseries au XVII<sup>e</sup> siècle : Hôpital de la Trinité, Grande Galerie du Louvre, Savonnerie, Faubourg Saint-Marcel, Faubourg Saint-Germain, Gobelins*, par Jules Guiffrey, Nogent-le-Rotrou : impr. de Daupeley-Gouverneur, 1892.

GUILLAUME M., *A propos de Philippe Quantin: essai de catalogue raisonné*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1980 (1982), pp. 101-125.

HÄGG TH., *The novel in Antiquity*, Oxford 1983.

HALLOPEAU M.-L., *Musée Bargoin, Beaux-Arts, Clermont-Ferrand*, s.d. [ma 1976], p. 15 (repr. P. 14 le premier tableau de la serie) ;

HARRIS J., *Moving Rooms: the Trades on Architectural Salvages*, New Haven 2007.

HARTAU J., *Don Quijote in der kunst: wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin 1986.

HARTAU J., *Zur Don Quichotte-rezeption in der Kunst bis Coypel*, in *Don Quichotte und Ragotin-Zwei Komische Helden in dem preu\_ischen Koenigschloessern*, Koeln-Berlin 2004, pp.192-205.

HEBERT M., THIRION J., OLIVIER S., *Catalogue général des cartes, plans et desseins d'architecture. Archives Nationales*, t. I, *Paris et le Département de la Seine*, Paris 1958.

*Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. della mostra (Fontainebleau, 7 novembre 2010-28 febbraio 2011 ), commissaire V. Droguet, Paris 2010

HERMANN, J., *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans l'Astrée*, Paris, P.U.F., Yale University Press, 1963.

HILLAIRET J., *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris 1962, 2 voll., più supplemento Paris 1978.

HUARD G., Les ballets de "Tancredi" et de "Psyché" dans la Grande Salle du Louvre, en 1619, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1936, pp. 36-50.

*Île Saint-Louis (L')*, a cura di F. REYNAUD, catalogo della mostra, Paris, Musée Carnavalet e Mairie du IV<sup>e</sup> Arrondissement, 1980-1981, pp. 60-68.

*Île Saint-Louis (L')*, a cura di B. DE ANDIA, N. COURTIN, catalogo della mostra, Paris, Hôtel de Lauzun 1997, pp. 211-225.

*Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, The Hispanic Society of America, a cura di P. Lonigan, in collaborazione con J. Blas y J. M. Matilla, catalogo della mostra Madrid, Prado, 01/10/2003-07/01/2004, Calcografía Nacional 30/09/2003-07/01/2004, Madrid 2003.

*Intorno a Poussin. Ideale Classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, a cura di O. Bonfait e J.-C. Boyer, catalogo della mostra, Roma Villa Medici 2000, Roma 2000

*Italia (L') e la formazione della civiltà europea*, Torino 1994, vol. II, F. Bruni, a cura di, *Letteratura e vita intellettuale*, pp. 122 e ss.

*Jacques Blanchard 1600-1638*, a cura di J. Thuillier, cat. della mostra (Rennes, marzo-agosto 1998), Rennes 1998.

JANNEAU G., *La Peinture Française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève 1965.

JARRY A., *Les tableaux du Roland Furieux conservés au Musée d'Art Roger Quilliot (1625-1632)*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, sous la direction de M. J.-P. Bouillon, présenté le 27 Mars 2002, Université de Clermont-Ferrand II «B. Pascal», 2. voll.

JEANSON D., *La Maison seigneuriale du Val de Loire: sa vie, son économie, ses habitants, son architecture*, documentation graphique de R. Salomé, Paris 1981.

*Jérusalem Délivrée du Tasse (La). Poésie, peinture, musique, ballet*, a cura di G. CARERI, atti del convegno internazionale, Paris, Musée du Louvre, 13-14 novembre 1996, Paris 1999.

JESTAZ B., *Le Château de Cheverny*, in *Congrès Archéologique de France*, 139<sup>e</sup> session, 1981, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 164-177.

KAGAN J., *Le château de Bussy-Rabutin*, Paris 2005.

KATHRENS M., *Great Houses at New York*, New York 2005.

KAZEROUNI, G., SARANT, M., *Ambroise Dubois et les Éthiopiennes d'Héliodore, à propos de grisailles inédites*, in «La Revue des Musées de France-Revue du Louvre», n. 3, giugno 2005, pp. 56-63.

KERSPERN S., *À propos de l'Énée transportant Anchise du Musée des Beaux-Arts de Dijon: jalons pour l'œuvre de Charles Errard*, in «La tribune de l'Art», 2005, sezione «Études»: [http://www.latribunedelart.com/Etudes\\_2005/Errard.htm](http://www.latribunedelart.com/Etudes_2005/Errard.htm)

KERSPERN S., *La peinture du XVII<sup>e</sup> siècle en Brie*, Thèse Doctorale, Université Paris-1, 1990.

KEYSER S., *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, Paris 1933.

KRAKOVITCH O., *Greffiers des bâtiments de Paris. Procès-Verbaux d'expertises. Règne de Louis XIII (1610-1643)*, Paris 1980.

*L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001.

LABATUT J.-P., *Aspect de la Fortune de Bullion*, in «XVII<sup>e</sup> siècle», 1963, 60, pp. 11-39.

LABIE C., *Le Château de Beauregard, son décor peint*, in *Congrès Archéologique de France*, 139<sup>e</sup> session, 1981, *Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 153-162.

LACHEVRE F., *Estienne Durand, poète ordinaire de Marie de Médicis (1585-1618)*, Paris 1905.

LAGNY J., *Le poète Saint-Amant (1594-1661). Essai sur la Vie et ses Œuvres*, Paris 1964.

*Laurent de La Hyre (1606-1656): l'homme et l'oeuvre*, a cura di P. ROSENBERG, J. THUILLIER, catalogo della mostra, Grenoble, Musée des beaux-Arts 14 janvier-10 avril 1989 ; Rennes, Musée des beaux-Arts 9 mai-31 août 1989 ; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts 6 octobre 1989-6 janvier 1990, Genève-Grenoble 1988.

LAVALLE D., in *Vouet*, a cura di J. THULLIER, B. BREJON DE LAVARGNEE, D. LAVALLE, Catalogue de l'Exposition, Paris Galeries Nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris 1990, pp. 512-516.

LAVALLÉE P., *Quatre dessins français de l'école de Fontainebleau à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*, in «Trésors des Bibliothèques de France», XXV, 1942, p. 47.

LAVESSIERE S., *Anonyme, Roland Fourieux arrache les arbres et tue les bergers ; Doralice et Isabelle interrompent le duel entre mandricart et Zerbin* ; in *De Niccolò dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme (1550-1660)*, a cura di J.-P. Changeux, cat.mostra, Meaux, Musée Bossuet, pp. 86-91.

LAVEISSIERE S., *Les tableaux d'histoire retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy*, in «Revue de l'Art», n. 112, 1996-2, pp. 38-58.

*Le Grand Siècle : peintures françaises du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Montreal Musée des Beaux-Arts (21 gennaio-28 marzo 1993) ; Rennes, Musée des Beaux-Arts (14 aprile-20 giugno 1993) ; Montpellier, Musée Fabre (1 luglio-5 settembre 1993), Montreal-Paris 1993, pp. 62-63, 71.

LE GUILLOU Y., *L'enrichissement des surintendants Bullion et Bouthillier ou le détournement des fonds publics sous Louis XIII*, in «XVII<sup>e</sup> siècle» 2, 2001, 211, pp. 195-213.

*Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Ottawa 1989.

LEE K.C., *A Room from the Château of Chenailles*, in «Museum News – The Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio)» n.s., vol. 13, n. 1, spring 1970, pp. 3-7.

LEE R.W., *Armida's Abandonment. A Study in Tasso Iconography before 1700*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, I, pp. 335-349.

LEE R.W., *Un pictura poesis: the humanistic theory of painting*, New York 1967, ed. Cons. Paris 1991.

LEE R.W., *Names on trees. Ariosto into art*, Princeton 1977.

LEFRANÇOIS TH., *Charles Coypel (1694-1752)*, Paris 2001.

LEMEE E., *Le Musée de Chartres. Peintures françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles; peintures italiennes des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle ; peintures allemandes du XVI<sup>e</sup> siècle. Catalogue raisonné partiel*, Mémoire de Maîtrise dirigé par M. Jaques Thuillier, professeur à l'Université Paris IV-Sorbonne, 1980, pp. 35-40.

LEROY P.-A., *Esquisses d'Histoire de l'Art. Le peintre Gérard et ses amis. Notes complémentaires sur Mlle Racourt, les châteaux de Louroy, de Vitry-aux-Loges, de Chemault, de Moreau-aux-Bois, de Brueil et de Chenailles*, Orléans 1895, pp. 42-47.

LESUEUR F., *Le château de Blois*, Paris 1970.

LESUEUR F., *Le premier château de Cheverny*, in «Blois et le Loir-et-Cher», 1947.

LESUEUR F., LESUEUR P., *Vues des châteaux du blésois au XVII<sup>e</sup> siècle par André Félibien*, in «L'Architecture» 1911, pl. 59-68, il saggio venne pubblicato anche in «Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher», t. 21, 1911.

LETOUBLON F., *Les lieux commun du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden-New York 1993.

LIBRANDO V., *Palazzo Biscari a Catania*, Catania 1965.

*Lire l'Astrée*, a cura di D. Denis, Atti del convegno internazionale (Parigi, 4-6 ottobre 2007), Paris 2008.

LOBATO M.L., *El "Quijote" en las Mascaradas populares del Siglo XVII*, in *Cervantes: estudios en la Víspera de su centenario*, 2 voll., Kassel 1994, vol. II, pp. 577-604.

LONGO L., *Don Chisciotte a Padova*, in D. Pini Moro, a cura di, *Don Chisciotte a Padova: atti della I giornata cervantina*, Padova 1992, pp. 49-64.

LUCIA MEGIAS J.M., *Leer el Quijote en Imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid 2006.

MACCHIA G., *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*, Milano 1970, ed. cons. Milano 2000.

MAGANI F., *Un episodio di committenza settecentesca a Padova: il Don Chisciotte dipinto*, in D. Pini Moro, a cura di, *Atti della VI giornata cervantina*, Padova 2000, pp. 9-18.

MAGENDIE M., *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris 1932.

MAHER J.T., *The Twilight of Splendor: Chronicles of the age of American Palaces*, Boston 1975.

MAITRE M., *Les Precieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999.

MANDARANO N., *Aspetti dell'opera di Alessandro Turchi fra Italia e Francia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2005-2006.

MANDARANO N., *Giambattista Marino e l'iconografia di Adone: Pittura parlante e poesia taciturna*, in [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

*Marais (Le), mythe et réalité*, sous la direction de J.-P. Babelon, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1987 (con bibliografia analitica, pp. 303-336).

MARANDET S., *Simon Guillebault (Le Mans, 1636 - Le Mans, 1709): un dessein à ajouter mais une peinture à soustraire*, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 7, 2009, p. 131.

MARCEL, A., *Mignard d'Avignon, Peintre et Graveur (1606-1666)*, in «Mémoires de l'Académie de Vaucluse», 2<sup>a</sup> serie, XXXI, 1931, pp. 1-109, in part, pp. 7-9 e p. 103.

*Marché entre François Mansart et M. de Puysieux pour le château de Berny (1623)*, a cura di J. Ciprut, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1954, pp. 175-181.

*Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts*, a cura di P. Bassani Pacht, Th. Crépin-Leblond, N. de Saint Fare Garnot, F. Solinas, catalogo della mostra, Blois 29 novembre 2003 – 28 marzo 2004, Paris-Blois 2003.

MARILLIER H.C., *Subject catalogue of Tapestries*, London, Victoria and Albert Museum, ms. n.d. *Mythologies-generally mixed*.

MARROW D., *The Art Patronage of Marie de' Medici. Studies in Baroque Art History*, Ann Arbor 1989.

MARTINI A., *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino-Roma 2007, vol. 8, *L'età moderna: le opere 1580-1800*, pp. 160-190.

MASSONNEAU M., *Jaques Du Lorens, Poète, Juriste et Collectionneur*, in «Vernoliana», n. 9, a. 2004, pp. 17-26.

MAZOUER CH., *Trois femmes illustres de Scudery: Panthée, Lucrèce et Marianne*, in *Les femmes illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini*, s.l. 2005.

MCGOWAN M., *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris 1963.

MCGOWAN M., *Le phénomène de la galerie des portraits des illustres*, in *L'âge d'or du mécénat, 1588-1664*, Paris 1985, pp. 440 e ss.



MEROT A., *Le cabinet, espace d'art et d'illusion*, in *L'Hôtel Parisien au XVII<sup>e</sup> siècle*, numero monografico di «XVII<sup>e</sup> siècle», n. 162, janvier-mars 1989, pp. 37-51.

MEROT A., *Retraites Mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1990.

MEROT A., *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1990.

MEROT A., *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1990.

MEYER V., *Un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle et l'illustration de ses livres: Jean Puget de la Serre (1595-1665)*, in «Bibliothèque de l'École de Chartes», vol. 158, n. 1, 2000, pp. 27-53.

MIGNOT C., *L'Église Saint-Louis-des-Jésuites (Saint-Vincent-de-Paul) à Blois*, in *Congrès Archéologique de France, 139<sup>e</sup> session, 1981, Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 142-152.

MIGNOT C., *Le Château du Plessis-Fortia*, in *Congrès Archéologique de France, 139<sup>e</sup> session, 1981, Blésois et Vendômois*, Paris 1986, pp. 357-371.

MOEDERSHEIM S., *The emblem and architecture*, in P.M. Daly, a cura di, *Emblem Scholarship: a tribute to Gabriel Hornstein*, Turnhout 2005, p. 171.

MONTAGU J., *The Early Ceiling Decorations of Charles LeBrun*, in «The Burlington Magazine», vol. CV, n. 726, september 1963, pp. 395-510.

MOREAU H., « *Tous vergers son faict parcs... » De Bourgueil à Psyché: éléments de métamorphose des jardins poétiques*, in «Bulletin de l'Association d'étude de l'Humanism, la Réforme et la Renaissance», 50, 2000, n. 1, pp. 59-70.

NICLAUSSE J., *Notes sur quelques tapisseries françaises conservées en Suisse*, in «Hyphé», I, 5/6 (settembre-ottobre/novembre-dicembre) 1946, pp. 223-226, ripr. pp.224-225.

NIDERST A., *Le danger des romans dans le roman du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *L'épreuve du lecteur: livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, a cura di Jan Heřman, Paul Pelckmans, Paris 1995, pp. 52-58.

NIVELON C., *Vie de Charles LeBrun et description détaillée de ses ouvrages* (BNF, Ms. Fr. 12987), edizione critica a cura di L. PERICOLO, Genève 2004.

*Officina dei Promessi Sposi (L')*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, settembre-dicembre 1985, Milano 1985, pp. 129-131.

OKEY, TH., *The Story of Avignon*, London 1911.

PACHT BASSANI P., *Claude Vignon, 1593-1670*, prefazione di J. Thuillier, con uno scritto di A. Schnapper, Paris 1992.

PARADIS O., *Effiat ou la magnificence du grand siècle en terre auvergnate*, in *Basse-Auvergne: Grande Limagne (Session / Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie)*, vol. 158, a. 2000, Paris 2003, pp. 185-193.

PARADIS O., *Effiat, un château d'Auvergne dans l'histoire de France*, in «Sparsae», vol. f.s. 2, 2006 (1<sup>a</sup> ed. 2004).

PARADIS O., *L'École royale militaire d'Effiat et ses élèves*, Thèse de Doctorat d'Histoire, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1998.

PAREDES L., *Private Homes, Public Lives: Francophilia among Government Officers and the Washington Elite*, in Cynthia R. Field, Isabelle Gournay, Thomas P. Somma, *Paris on the Potomac: The French Influence on the Architecture and Art of Washington D.C.*, Ohio University Press 2007, pp. 77-116.

*Passions de l'âme (Les). Peintures du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle de la collection Changeux*, a cura di J.-C. Boyer, cat. della mostra (Meaux, Musée Bossuet 2003), Paris 2003.

*Peinture (La) française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, a cura di P. ROSENBERG, J. POPE-HENNESSY, catalogo della mostra, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 29 gennaio-26 aprile 1982 ; New York, The Metropolitan Museum of Art 26 maggio-22 agosto 1982 ; Chicago, The Art Institute 18 settembre-28 novembre 1982, Paris 1982.

*Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines (La)*, a cura di P. Rosenberg, J. Pope-Hennessy, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 29 gennaio-26 aprile 1982 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 maggio-22 agosto 1982; Chicago, The Art Institute, 18 settembre-28 novembre 1982), Paris 1982.

PÉREZ CAPO F., *El Quijote en el Teatro. Repertorio Cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la immortal obra de Cervantes*, Barcelona: Millà 1947.

PERICARD-MEA D., *Du Songe de Poliphile à l'Astrée: les jardins d'amour après le XV<sup>e</sup> siècle*, in «Word & Image», 14, 1998, pp. 120-129.

PERICOLO L., *Philippe de Champagne, «Philippe, homme sage et vertueux». Essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champagne*, Tournai 2002.

disegni per i caminetti di Chenailles, datati 1632-1633)

PESTONI G., [Le raccolte manzoniane] *Raccolta di via Merone. Raccolta di Brera. Raccolta di Brusuglio*, in «Annali Manzoni», VI, 1991, pp. 65-223.

PEUREUX G., *Le rendez-vous des Enfants sans soucy. La poésie de Saint-Amant*, Paris 2002.

*Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, a cura di A. Tapié e N. de Saint-Phare Garnot, catalogo della mostra, Lille, Musée des Beaux-Arts, 27 aprile-15 agosto 2007, Genève, Musée Rath, 20 settembre 2007-13 gennaio 2008, Paris 2007.

PIGNARD-PEGUET, *Dictionnaires Départementaux : Le Loiret*, Paris 1909, p. 494.

PILLORGET R., *Paris sous les premiers Bourbons, 1594-1661*, Paris 1988.

PINTARD R., *Le libertinage érudit dans le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1943, nuovamente edito Genève-Paris 2000.

PIZZORUSSO A., *Sulla poesia di Estienne Durand*, in «Letteratura», 1956, 19-20 (gennaio-aprile), pp. 34-47.

PLAZENET L., *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1997.

PLOCK PH., *Watching Women watching warriors: Nicolas Poussin's Tancred & Erminia and the visibility of papal court tournaments*, in «Art History», vol. 31, n. 2, pp. 139-158.

POCOCK G., *Boileau and the Nature of Classicism*, London-New York-New Rochelle 1980, pp. 54-55.

*Poésie, roman et tapisserie. XV<sup>e</sup> siècle-XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Aubusson, 24 giugno-7 ottobre 1984), Aubusson 1984, cat. 20, p. 36.

PONS B., *Grands Décors français, 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon 1995.

*Portraits et décors peints: château de Bussy-Rabutin*, a cura di F. Auger-Feige, M. Hanaire, Paris 1996.

POTTRINEAU A., *Clermont-Ferrand*, 1973, p. 84.

POUILLOT G., *Les Vallées et le château de Chenailles : Généalogie simplifiée de la famille Vallée*, in «Journal de Gien», 5 mai 1983.

*Précis de Littérature française*, a cura di Jean Mesnard, Paris 1990, cap. II, *Le retour d'Astrée*, pp. 47-64.

QUARANTA G., *Don Chisciotte nel castello di Cheverny. Un ciclo dipinto del Seicento francese*, in «Critica del Testo», IX, 1-2, 2006 (2008), pp. 675-697.

QUINT D., *Perché Clorinda è un'Etiopie*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Lucca 1998, pp. 133-145.

*Rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento (La)*, a cura di S. Zatti, Lucca 1998.

*Renaissance (The) in France : drawings from the Ecole des Beaux-Arts*, a cura di E. Brugerolles, D. Guillet, Cat. Exp. (Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris september 23 - november 6, 1994; Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts february 4 - april 9, 1995; Metropolitan Museum of Art, New York september 12 - november 12, 1995), Cambridge (Mass.) 1995.

ROBERTS W., *The Baroque style in architecture and poetry: Saint-Amant's Palais de la Volupté*, in «Papers on French Seventeenth Century Litterature», vol. XV, 1973, n. 29, pp. 639-655.

ROSENBERG P., THUILLIER J., *Laurent de la Hire (1606-1656)*, serie *Cahiers du dessein français*, Paris 1985.

ROUCHES G., *L'interprétation du Roland Furieux et de la Jérusalem Délivrée dans les arts plastiques*, in «Études Italiennes», 4, 1920, pp. 199-200.

ROY A., *Les envois de l'Etat au Musée de Dijon (1808-1815)*, Paris 1980.

*Rubens, la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Texte de Jacques Thuillier, Appendice historique et documentaire de Jacques Foucart, Paris-Milano 1969.

SABATIER G., *Politique, histoire et mythologie: la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, a cura di J. Serroy, Grenoble 1986.

SABBAH P., *La Galerie des Illustres dans les Mémoires du Cardinal de Retz*, Saint-Etienne 2000.

SAMOIAULT-VERLET, C., *Ambroise Dubois à Fontainebleau*, in «Le petit journal des grands expositions», 170, 1987.

SAMOYAUULT VERLET C., *Ambroise Dubois à Fontainebleau*, in «Le petit journal des grands expositions», 170, 1987.

SAMOYAUULT VERLET C., *Ambroise Dubois. L'assalto a Gerusalemme*, in *Torquato Tasso. Letteratura, musica, teatro, arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6/09-15/11 1985), Bologna 1985, n. 70, pp. 234-237.

SARANT M., *L'iconographie des Éthiopiennes d'Héliodore au XVII<sup>e</sup> siècle*, Mémoire du Maîtrise soutenu à Paris IV en 1997.

SARANT M., *Ambroise Dubois et les Éthiopiennes d'Héliodore au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Histoire de l'Art», 2000, n. 46, pp. 25-37.

SARANT M., *Histoires d'amours pastorales. Iconographie de la Pastorale narrative dans les arts du XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Directeur: A. Merot, Université Paris-IV Sorbonne, 2005.

SARTRE J., *Châteaux brique-et-pierre en France : essai d'architecture*, Paris 1981.

SAVINSKAYA L., *A 'Rinaldo and Armida' from Poussin circle*, in «The Burlington Magazine», vol. 137, n. 1102 (january 1995), pp. 16-18.

SAYCE A., *Littérature et architecture au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «CAIEF», 1972, N. 24, PP. 233-250.

SBERLATI F., *Il testo "visualizzato". Iconologia e letteratura cavalleresca*, in «Intersezioni», XV, 2 (1995), pp. 313-334.

SCAILLEREZ C., *De François I<sup>er</sup> à Henri IV: une peinture savante*, in *La peinture française*, a cura di P. ROSEMBERG, t. I, Paris 2001, pp. 171-237.

SCAILLIEREZ C., *Le Grand Cabinet de la Reine au Louvre: la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée*, in «Revue du Louvre», 3, 1989, pp. 156-163.

SCHLEIER E., *Lanfranco, Perrier, Simon et Aubin Vouet : quelques points de contact*, in *Simon Vouet. Actes du Colloque international*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 5-6-7 février 1991, a cura di S. Loire, Paris 1992, pp. 209-224, in part. pp. 216-224 e note.

SCHMIDT R., *The romancing of Don Quixote: spatial innovation and visual interpretation in the imagery of Johannot, Doré and Daumier*, in «Word & image», 14, 1998, p. 354-370.

SCHMIDT R., *Critical Images: The canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal-Kingston: McGill's University Press, 1999.

SCHMIDT R., *Visions of Don Quijote: the pictorial canonization of the text through illustrated editions (1657-1863)*, (Tesi) Ann Arbor 1992.

SCHWARTZ-GASTINE I., « Le mythe de Vénus & Adonis à l'épreuve de la tradition iconographique », *Dix-septième siècle* 1/2002 (n° 214), p. 99-126.

SCIFO A., *Palazzo Biscari, prestigiosa architettura barocca a Catania*, Catania 2005.

SIGURET F., LAFRAMBOISE A., *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par l'Université de Montréal et le Service Culturel du Musée du Louvre les 3 et 4 février 1995, Paris 1996.

SIMPSON J.C., *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*, Paris 1962.

SPICER J., *Heliodoros' an Ethiopian history in seventeenth-century european art*, in *The Image of the Black in Western Art: From the "Age of Discovery" to the ...*, a cura di D. Bindman, H.L. Gates Jr., K.C.C. Dalton 2010.

STANDEN E.A., *European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art*, t. I, New York 1985.

STANDEN E.A., *Tapisseries renaissance, maniéristes et baroques: nouveaux développements*, in «La Revue de l'Art», 22, 1973, pp. 91-97.

STECHOW W., *Heliodoros' Aethiopica in Art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, pp. 144-152.

STERLING CH., *Gentileschi in France*, in «The Burlington Magazine», a. 100, 1958, n. 661, pp. 112-120.

Sterling Ch., *Introduction*, in *Les Tassel, peintres langrois*, catalogo della mostra, Dijon, 1955.

STERLING CH., *Une nouvelle œuvre de Gentileschi en France*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», 14, 1964, pp. 217-220.

STRAUCH GATOUM E., *Les édition du Pastor Fido en France au temps de la cour médicéenne: de la scène au salon*, in *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie*, a cura di F. Decroisette, Paris 1998, pp. 17-37.

THUILLER J., in *Vouet*, a cura di J. THUILLER, B. BREJON DE LAVARGNEE, D. LAVALLE, Catalogue de l'Exposition, Paris Galeries Nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris 1990, pp.116-118, ill. 117.

THUILLIER J., *Documents sur Jaques Blanchard*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1976 (1978), pp. 81-94. (per l'Hotel de Bullion a Parigi).

THUILLIER J., *Peinture et politique: une théorie de la galerie sous Henri IV*, in *Études d'Art Français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, pp. 175-194.

THUILLIER J., *Poètes et peintres au XVII<sup>e</sup> siècle, l'exemple de Tristan*, in «Cahiers Tristan l'Hermitte» VI, 1984, pp. 5-30.

THUILLIER J., *Propositions pour: II. Charles-Alphonse Dufresnois, peintre*, in «Revue de l'Art», n. 61, 1983, pp. 29-52.

Thuillier J., *Quentin Varin, cat. 19-22*, in *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin*, catalogo della mostra, Meaux 1988, pp. 98-105.

*Torquato Tasso. Letteratura, musica, teatro, arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6/09-15/11 1985), Bologna 1985

TORRIONE M., *El Quijote en la educación de Felipe V*, in *Don Quijote: tapices espanoles del siglo XVIII*, a cura di C. Herrero Carretero, J. Alvarez Barrientos, catalogo della mostra, Dallas, USA, Meadows museum (settembre-novembre 2005); Toledo, España, Museo de Santa Cruz, (dicembre 2005 - febbraio 2006) Toledo 2005.

UNGLAUB J., *Poussin and the poetic of painting: pictorial narrative and the legacy of Tasso*, Cambridge 2006;

*Venus and Adonis: critical essays*, a cura di Ph. C. Kolin, New York 1997.

VERGNET-RUIZ I., LACLOTTE M., *Petits et grands musées de France*, Paris 1962, p. 47.

*Vie des Salons et activités littéraires*, de Marguerite de Valois à Mme de Staël, actes du colloque de Nancy, 6-8 octobre 1999, a cura di R. MARCHAL, Nancy 2001.

*Vouet*, a cura di J. Thuillier, B. Brejon de Lavagnée, D. Laval, Catalogue de l'Exposition, Paris Galeries Nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris 1990.

WATERHOUSE, *Tasso and the Visual Arts*, in «Italian Studies». III (1947-1948), p. 159.

WILHELM J., *Un décor disparu: les peintures de la galerie du château de Berny illustrant la vie d'Henri IV et la première année du regne de Louis XIII*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1983, pp. 29-45.

WUNDER R.P., *Michel-Ange Challe: a study on his life and works*, in «Apollo», 87, 1968, 71, pp. 22-33.

YATES F., *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino 1975, ed. cons. Torino 2001.

ZELLER B., *Richelieu et le ministres de Louis XIII, de 1621 à 1624*, Paris 1885.

