



Le committenze architettoniche di Caterina e Maria de' Medici: espressione di un dialogo tra due culture

Sabine Frommel

Le due regine Caterina (1519-1589) e Maria de' Medici (1575-1642) svolsero un ruolo essenziale per l'evoluzione artistica in Francia e particolarmente per quella architettonica.

Benché il destino di Caterina fosse legato all'estinzione della dinastia dei Valois e quello di Maria all'ascesa di quella dei Bourbon, molte analogie caratterizzano i loro regni.¹ Ambedue soffrirono per non essere riconosciute pienamente alla corte di Francia, anche se Caterina dovette affrontare condizioni più pesanti a causa della nobiltà abbastanza recente della sua famiglia paterna e della sua infertilità durata dieci anni. Dopo la morte del re, rispettivamente Enrico II ed Enrico IV, entrambe svilupparono una strategia iconografica il cui scopo era di diffondere l'immagine di prosperità e di pace che contraddistinguono un regno stabile. Un riferimento capitale dal quale trassero temi e motivi era il mito della regina Artemisia di Caria, che governò come vedova il Paese e si dedicò all'educazione dei figli per renderli degni successori al trono.

In mezzo a gravi tensioni religiose e sociali, Caterina adottò una politica di conciliazione e la sua tattica di avvicinamento di diverse fedi e tradizioni si esprime anche nelle sue architetture. I progetti edilizi assolvero infatti a una funzione capitale che consentì alle due principesse di rendere visibile la loro doppia identità e di collegare la tradizione toscana con quella francese. In questo modo ostentarono la superiorità dell'eredità della loro stirpe e l'adesione a usi e idiomi locali. Vedremo che tale ibridazione avrebbe fatto emergere delle sintesi di straordinaria originalità. I loro progetti rivaleggiarono con le operazioni più emblematiche in Italia e, per avere al loro servizio architetti pienamente aggiornati, li mandarono *in situ* per prendere dimistichezza con i progetti e le realizzazioni più recenti, per copiare disegni e chiedere pareri ai maggiori protagonisti del panorama architettonico italiano. Il viaggio di Francesco Primaticcio nel 1561-1562 e quello di Jacques Lemercier dal 1607 al 1612 riflet-

tono in modo pertinente gli obiettivi e i risultati di tale esperienza.²

Il carattere così inconfondibile di monumenti come le Tuileries, la Rotonda dei Valois o il Palais du Luxembourg rivela che le principesse dovevano essere direttamente coinvolte nella progettazione e possedere specifiche competenze nel campo dell'arte edilizia. Come Enrico IV, Maria si riallacciava al patrimonio architettonico del secondo Cinquecento e, citando e variando disegni e monumenti degli ultimi Valois, sottolineava una continuità tra le due dinastie che rispondeva alla perenne aspirazione alla legittimazione.

Nella Francia del secondo Cinquecento e dell'inizio del Seicento, l'influenza della teoria architettonica crebbe notevolmente. Il trattato di Sebastiano Serlio, soprattutto il *Quarto Libro* sugli ordini, costituì un riferimento importante, mentre i libri del suo allievo Jacques Androuet du Cerceau e le sue raccolte di disegni ebbero ricadute fino al tempo di Maria de' Medici creando addirittura un legame tra le due epoche.³ I tentativi di rappresentare l'architettura in modo più sistematico si notano nitidamente nella raccolta di du Cerceau *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579), dedicata a Caterina de' Medici, che riunisce i rilievi delle residenze più frequentate dai Valois.⁴

La cerchia degli illustri compatrioti, ai quali le due regine avevano affidato posti e funzioni importanti, promosse un notevole mecenatismo artistico che, per quanto riguarda l'arte edilizia, adottò gli orientamenti delle due sovrane, amalgamando tratti italiani e francesi. Sul piano stilistico e distributivo, le loro dimore, contrassegnate da complesse interazioni e intrecci tra due culture, dovettero influire sugli *hôtels particuliers* dei nobili francesi a Parigi.⁵

Lo sviluppo del linguaggio architettonico sotto Caterina e Maria de' Medici favorì quindi un rinnovamento dell'arte edilizia in Francia.

Caterina de' Medici committente di opere architettoniche

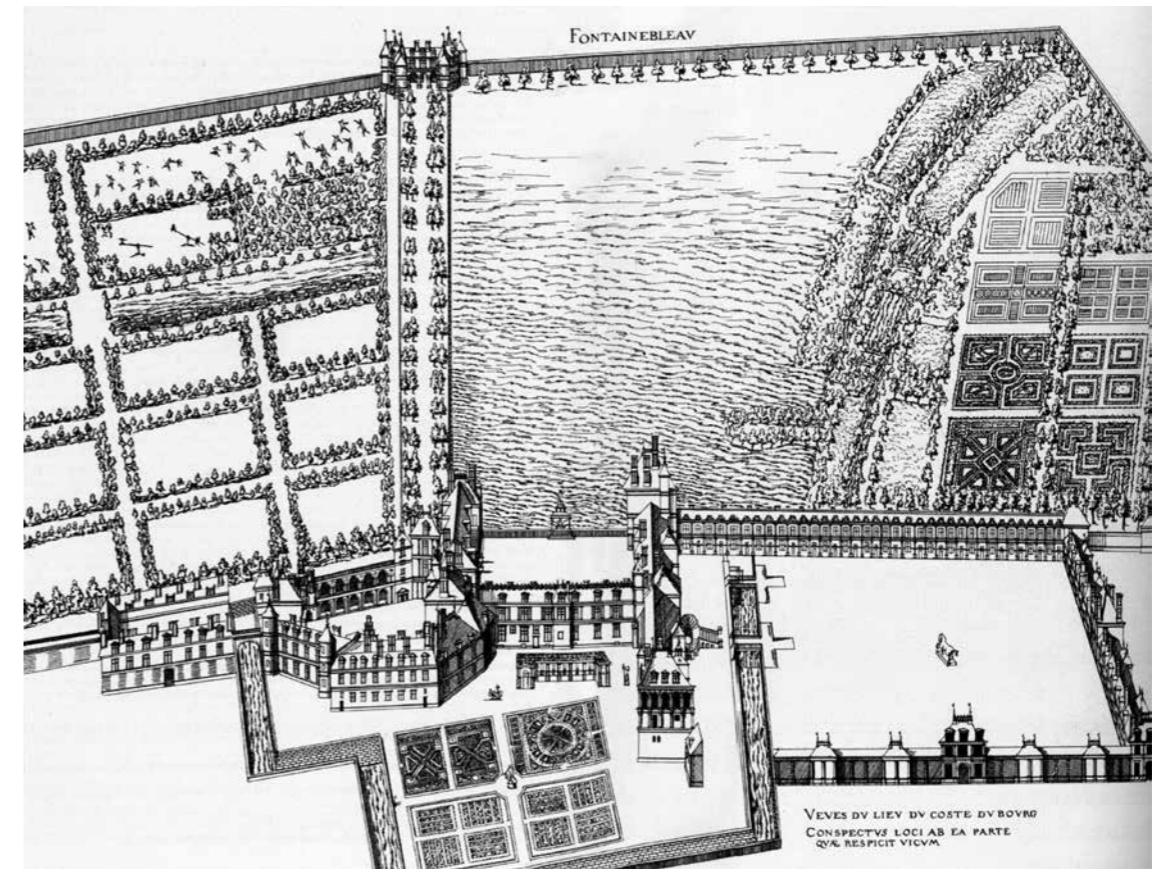
La regina seguì la tradizione dei suoi antenati, grandi committenti nel campo dell'architettura, come Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico oltre che sua nonna Alfonsina Orsini e Leone X.⁶ Dal 1559, dopo la morte del marito, Caterina, vedova inconsolabile, si dedicò ad ambiziosi progetti, ma non sempre proseguì le scelte del re defunto. Al posto di *surintendant* a Fontainebleau la regina sostituì Philibert Delorme con Francesco Primaticcio, artista poliedrico formato da Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova il quale si era appena creato un titolo di architetto grazie alla realizzazione dello straordinario "palazzo della grotta" commissionato dal cardinale di Lorena a Meudon.⁷ In conformità alla tradizione italiana, Caterina privilegiò un maggiore contatto diretto con gli artisti rispetto a Francesco I e probabilmente anche a Enrico II, che avevano piuttosto assegnato responsabilità ai loro funzionari (fig. 1).⁸ Benché poco interessato all'architettura a nord delle Alpi, Vasari dedicò alle invenzioni di Primaticcio una lunga ed elogiativa descrizione nelle *Vite*. Contrariamente a Leonardo e a Serlio, il bolognese godette di una vera autonomia che gli permise di trasformare il castello di Fontainebleau, creando nuovi spazi, prospetti e percorsi (fig. 2).⁹ Nella *grande basse cour*, aggiunta da Francesco I e antistante la vecchia fortezza, Delorme aveva sistemato in corrispondenza dell'asse dell'ala posteriore, dominando il quadrilatero, un ingresso contrassegnato da una scala a ferro di cavallo (fig. 5). A destra di questo, Primaticcio creò un nuovo accesso in forma di vestibolo che ancora conduce alla *cour de la Fontaine* (ex corte delle cucine) le cui strutture edilizie eterogenee furono integrate in un elegante complesso. Attraversando questo stretto andito, il visitatore scopre l'ala di Carlo IX, dotata di due rampe divergenti che conducono verso padiglioni, variando in modo sottile il **Palazzo dei Senatori** di Michelangelo sul Campidoglio, mentre la loggia centrale con il suo maestoso coronamento evoca

Palazzo Senatorio?

Villa Giulia del Vignola a Roma (fig. 3).¹⁰ Invece di un ordine gigante previsto da Delorme, Primaticcio adottò per le facciate una sovrapposizione più flessibile di paraste tuscaniche e doriche, per dissimulare le irregolarità. Nel prospetto orientato verso il primo cortile, l'architetto completò le strutture di Gilles Le Breton in modo quasi provocante e fece contrastare un rivestimento calcareo di Saint-Leu, liscio e di stupenda precisione geometrica, con l'intelaiatura maldestra e ruvida in pietra locale messa in opera già dal *maître-maçon* francese (fig. 4). Caterina mantenne l'ampio appartamento, che beneficia di una vista panoramica sul lago, che Delorme aveva iniziato ad allestire per Enrico II nella parte destra di questa stessa ala, collegata alla galleria di Francesco I e a quella di *Ulysse* (fig. 2). Se la regina segnò così il suo ruolo dominante nel regno, Primaticcio dovette allestire per Carlo IX alcuni spazi nel cortile ovale della vecchia fortezza dove riuscì con qualche trucco a creare un elegante *logis*. Nel 1565, quando le tensioni politiche resero necessario fortificare il castello scavando un fossato, il bolognese eresse davanti al nuovo ingresso un ponte levatoio con porta rustica, ispirata alla maniera del maestro Giulio Romano (fig. 5). Quest'arco trionfale di stampo marziale eclissa totalmente la scala a ferro di cavallo di Delorme ed esalta il percorso verso il nuovo castello eretto nella *cour de la Fontaine*. Primaticcio promosse così la gloriosa vittoria del classicismo italiano sull'architettura locale. Nella ristrutturazione del castello di Chenonceau, anch'essa verosimilmente condotta da Francesco Primaticcio, si rivelano in modo pertinente alcuni riferimenti a Caterina.¹¹ Le esedre che fiancheggiano in maniera simmetrica il cortile potrebbero riallacciarsi ad architetture effimere, erette per feste, spettacoli e trionfi. Questo dispositivo spettacolare, inedito in Francia, rivaleggia con gli interventi edilizi più prestigiosi in Italia, Palazzo Farnese a Caprarola oppure il palazzo che Margherita d'Austria aveva cominciato a Piacenza. Il progetto di Caterina per una residenza a Parigi,

fig. 2:
la foto che ci è stata fornita è tagliata ai lati e in basso
Va bene così?

Sarebbe meglio poter avere una foto non tagliata



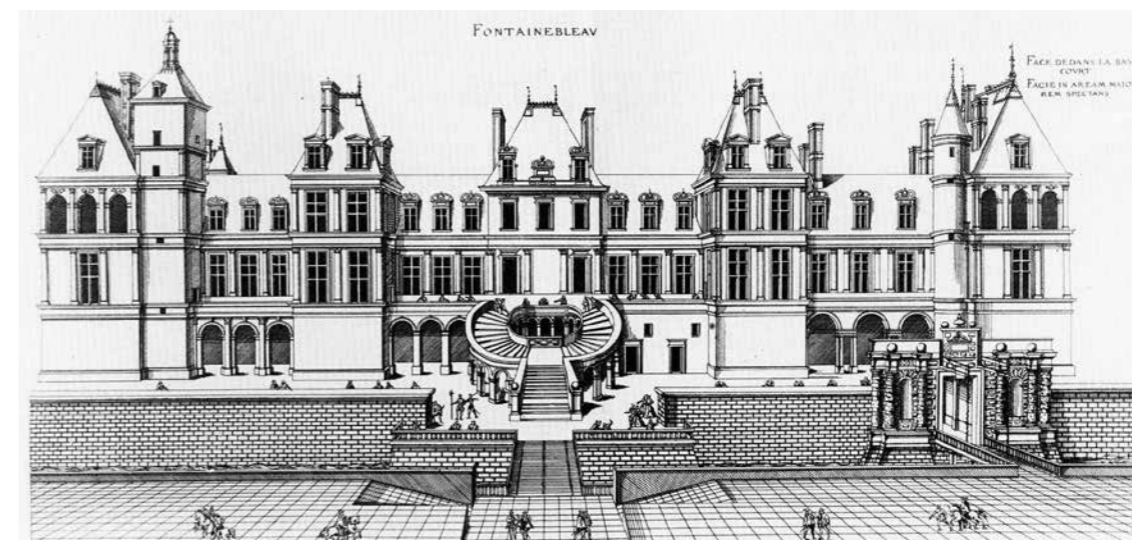
denominata Les Tuileries e collocata a ovest del Louvre su un terreno originariamente *extra muros*, testimonia in modo esemplare come elementi desunti dai prototipi redatti dai suoi antenati si sposino con le usanze francesi.¹² Già nel 1563 la regina aveva chiesto a Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, un rilievo di Palazzo Pitti, acquistato nel 1549 da Eleonora di Toledo, in cui, oltre ai lavori di ampliamento documentati dalla metà degli anni cinquanta, la creazione della "fabbrica nuova" del maestoso cortile era iniziata nel luglio del 1561 secondo il disegno di Bartolomeo Ammannati.¹³ Il disegno delle Tuileries fu concepito prima della partenza per il *grand tour*, un viaggio durato due anni attraverso il regno il cui scopo era di presentare

il futuro re, Carlo IX, al popolo e alla nobiltà. L'itinerario iniziò a Fontainebleau dove Caterina sicuramente deliberò con il suo *surintendant* Primaticcio sull'avanzamento dei progetti e su come sarebbero proceduti i cantieri reali durante la sua assenza. Il progetto parigino doveva formare una doppia residenza, con due parti simmetriche destinate a Caterina e a suo figlio Carlo IX, che mirava a rendere visibile la loro stabilità nella convivenza oltre che l'armonico equilibrio all'interno della famiglia (fig. 6). Non è da escludere che Primaticcio abbia tracciato la pianta generale in occasione dell'incontro a Fontainebleau con Caterina, poiché essa ricorda progetti di Lorenzo de' Medici, come quello del palazzo del re di Napoli (1488), concepito

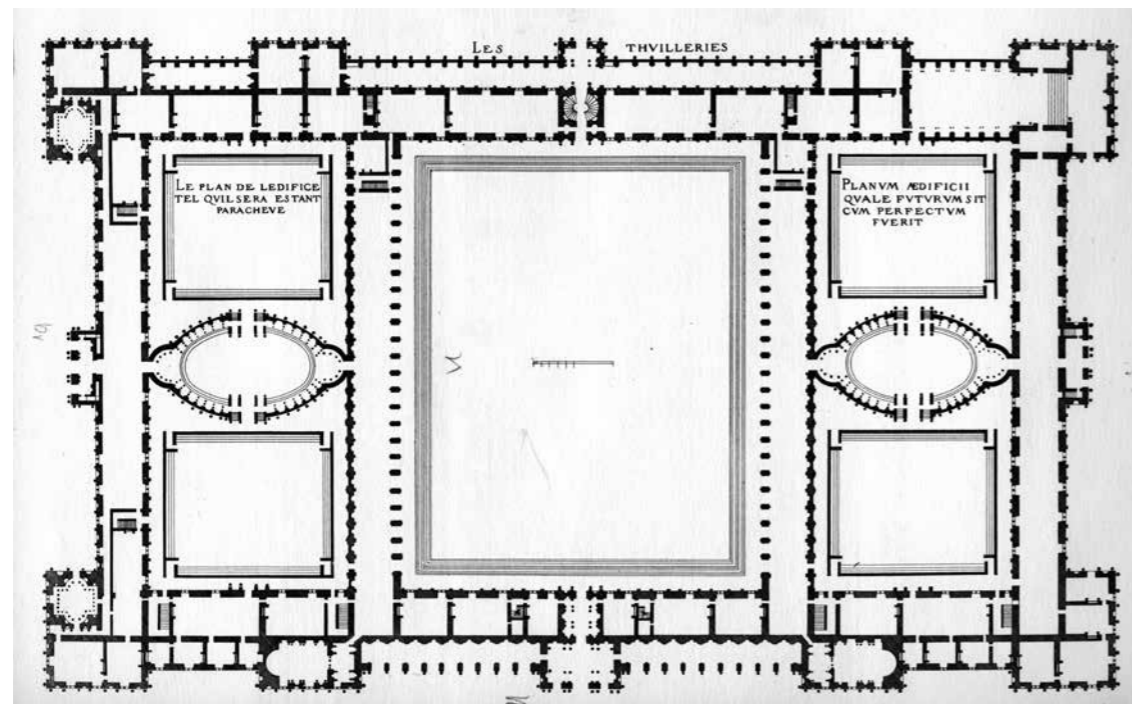


da Giuliano da Sangallo. Il cortile principale dalla configurazione rettangolare è perimetrato da gradini, mentre l'ingresso segue la successione vitruviana di *atrium-vestibulum-peristylum*. Gradini contrassegnano anche i cortili laterali, separati da ampie sale ovali, prefigurate in progetti di Baldassarre Peruzzi.¹⁴ Primaticcio, eccellente conoscitore dell'architettura rinascimentale, avrebbe conciliato questi corredi con le esigenze funzionali di Caterina e delle peculiarità locali. Cadenzata da padiglioni, la facciata verso il giardino ricorda quella della *grande basse cour* di Fontainebleau, mentre le due gallerie adottano una tipologia tipicamente francese. Probabilmente esse dovevano essere decorate dai cicli di arazzi, su disegno di Antoine Caron con testi e sonetti di Nicolas Houel, *L'histoire française de nostre temps e Histoire d'Artémise*.¹⁵ Incaricato della messa in opera dell'edificio, Philibert Delorme attribuì alle facciate uno slancio verticale

attraverso i lucernari che coronano le campate e all'epidermide una varietà e una ricchezza ornamentale piene di contrasti. Questa straordinaria sintesi di due tradizioni rispondeva agli obiettivi diplomatici di conciliazione di Caterina. Delorme, morto nel 1570, lasciò la dimora incompiuta e, dopo che Jean Bullant ebbe aggiunto un padiglione sul lato meridionale, la fabbrica iniziò ad assumere un carattere eterogeneo che le estensioni successive avrebbero sempre più accentuato.¹⁶ Durante il suo soggiorno a Parigi nel 1665, Bernini rimase colpito da questo insieme così poco conforme a principi rinascimentali: "una grande picciola cosa [...] era come uno squadrone grande di bambini piccoli".¹⁷ Seguendo il consiglio del suo astrologo, Caterina lasciò le Tuileries per l'Hôtel de la Reine, una dimora vicina alla chiesa di Saint-Eustache, ristrutturata poi da Bullant (dal 1571 al 1585).¹⁸ In fondo al cortile rettangolare si alzava il corpo di



questo non fa parte di Les plus excellents bastiments de France, 1576-1579?



fabbrica residenziale con la scala maggiore al centro, come aveva formulato anche Pierre Lescot nel suo primo progetto per l'ala occidentale del Louvre del 1546.¹⁹ Jacques Androuet du Cerceau aveva adottato tale dispositivo in alcuni dei suoi progetti del *Livre d'Architecture* del 1559, favorendone la diffusione.²⁰ All'angolo sud-ovest si appoggiava la colossale colonna tuscanica – l'unico elemento ancora oggi conservato – verosimilmente eretta in funzione commemorativa.²¹ Secondo Sauval la dimora ospitò cinque grandi appartamenti,²² la cui distribuzione era probabilmente simile a quella del castello di Fontainebleau o delle Tuileries.²³ Alcuni spazi erano destinati alle famose collezioni e agli arazzi di Caterina, ai quali l'*hôtel* deve il suo prestigio. Tra i due giardini, aggiunti nella parte orientale e occidentale, tre padiglioni godevano di un incanto quasi campestre.²⁴ La dimora che la principessa Diane d'Angoulême, figlia naturale di Enrico II, fece edificare nel 1585-1589 nel Marais adotta alcu-

ni elementi dell'*Hôtel de la Reine*, in particolare lo scalone al centro con l'accesso verso il giardino.²⁵ La facciata, forse sotto l'influsso di Serlio, presenta per la prima volta un ordine colossale di paraste.²⁶ Enrico II aveva proseguito il progetto di Francesco I, iniziato nel 1546, della ricostruzione dell'ala occidentale della fortezza del Louvre; certamente soddisfatto del disegno di Pierre Lescot, aveva deciso di ricostruire tutto il cortile nello stesso modo.²⁷ Con la decisione di edificare le Tuileries, Caterina aveva mostrato altre priorità, ma non voleva rinunciare a un appartamento nel castello il cui cantiere aveva raggiunto, alla morte di Enrico, l'angolo sud-occidentale con l'inizio dell'ala meridionale orientata verso la Senna.²⁸ I lavori del suo sontuoso appartamento di circa 500 m² che si estendeva fino al *pavillon* centrale si prolungarono fino al 1568. Due anni più tardi, il matrimonio di Carlo IX avrebbe costretto Caterina a lasciare il piano nobile e a traslocare al piano terra. Nel 1567-1568 una quantità rilevan-



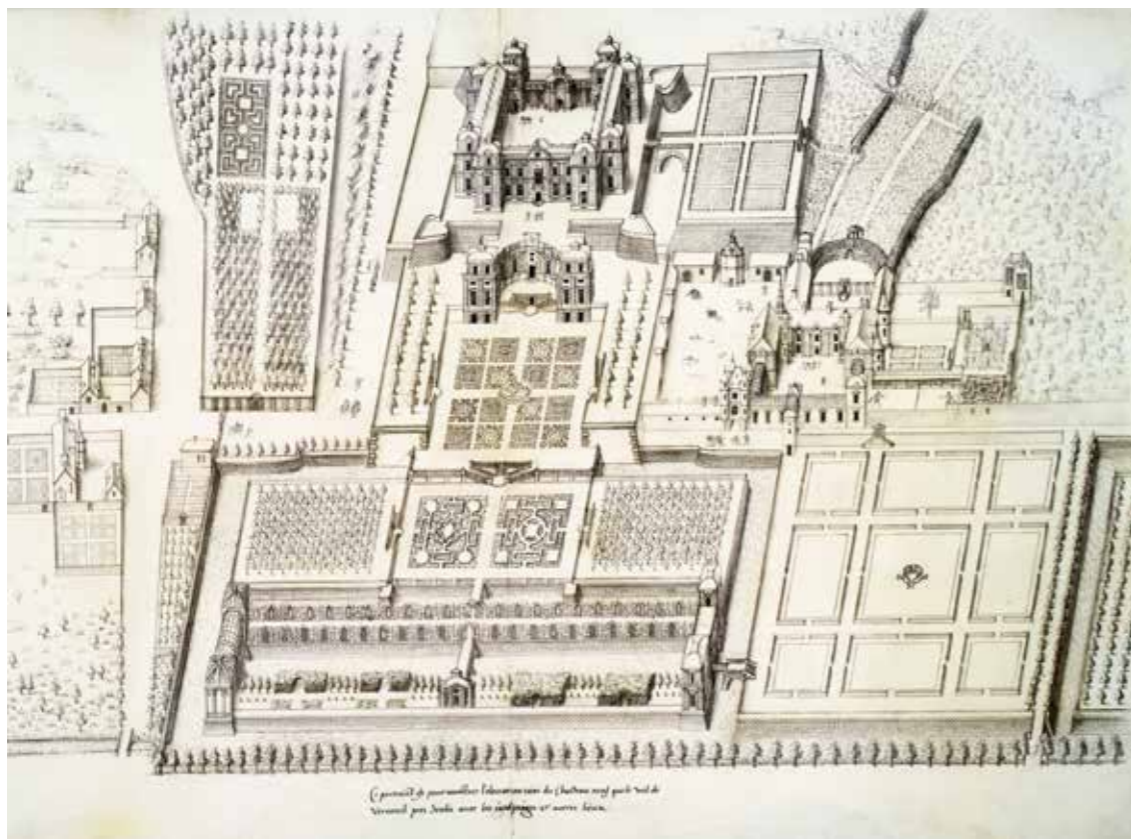
te di pietra viva arrivò al cantiere la cui funzione, simbolica, era di annunciare il futuro del grandioso progetto, in realtà incerto. Solo dopo il 1578 Enrico III promosse la prosecuzione dei lavori, ma, quando Maria de' Medici visitò il castello, rimase colpita per la presenza di un cortile nel quale due ali nuove e due medievali risultavano in contrasto.

La commissione più importante di Caterina fu il mausoleo dei Valois, eretto accanto alla basilica di Saint-Denis, dove fino ad allora erano stati sepolti i membri della famiglia reale (figg. 7a-c). Nel 1561-1562 Francesco Primaticcio soggiornò in Italia, dove ebbe contatti con Giorgio Vasari il quale, nelle *Vite*, ricorda un suo progetto in forma esagonale con cappelle radiali.²⁹ Il cantiere fu aperto nel 1568, due anni prima della morte di Primaticcio, ma, quando Caterina morì nel 1589, la trabeazione del secondo piano non era ancora compiuta. Coperta poi con un tetto provvisorio, la costruzione sempre più difettosa venne demolita all'inizio del Settecento. Questo mausoleo, il più ambizioso del Cinquecento europeo, segue principi rinascimentali, dalla pianta centrale alla chiarezza geometrica fino alla sovrapposizione di quattro ordini architettonici, due all'esterno e due all'interno. La genesi della forma esagonale fino al cilindro con un interno dodecagonale deve senza dubbio molto alla co-

noscenza di progetti italiani e alla discussione con architetti della Penisola. Il poderoso cilindro con tre piani e cupola potrebbe ispirarsi al progetto di Giuliano da Sangallo per un mausoleo di Giulio II, una variante del Pantheon, prevista nelle vicinanze di San Pietro;³⁰ durante il suo soggiorno in Italia Primaticcio potrebbe aver incontrato Francesco da Sangallo, il figlio del maestro, che conservava a casa materiale e documenti di suo padre. All'interno, coppie di colonne sovrapposte si rifanno al progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini (1559), la chiesa della nazione fiorentina a Roma commissionata nel 1513 da Leone X, lo zio di Caterina. La sinfonia di queste colonne, echeggiate da altre più piccole nelle cappelle periferiche, era esaltata dal marmo dai colori intensi e contrastanti. La lunga riflessione su questo progetto ha avuto ricadute nel ciclo degli arazzi dedicati ad Artemisia, dove il mausoleo di Alicarnasso veniva rappresentato per la prima volta in forma circolare.³¹ Per quanto riguarda la tomba, il cui ordine dialoga in modo sottile con le colonne della parete, Primaticcio variò la tipologia adottata in quelle di Ludovico XII e Francesco I, mentre dettagli come i portali sui lati corti del rettangolo ricordano idiomi di Michelangelo nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo. Se la Rotonda dei Valois era troppo ambiziosa per

fig. 8:
la foto che ci è stata fornita è tagliata ai lati
Va bene così?

Sarebbe meglio poter avere una foto non tagliata



godere di un diretto *Nachleben*, nel settore delle dimore le costruzioni di Caterina suscitarono, da parte dell'aristocrazia, operazioni di straordinaria originalità. Il castello fortificato di Maulnes in **Burgundia** si erge su una pianta pentagonale, d'ispirazione serliana, con scala a chiocciola al centro.³² In quello di Verneuil, di dimensioni gigantesche, diversi cortili e giardini dialogano tramite raffinati legami scenografici (fig. 8). *Château* di un conte con immensa ricchezza, quest'ultimo divenne un prototipo adottato da Caterina e Carlo IX per il castello di Charleval in Normandia. L'enorme impianto delineato con rigore geometrico, concepito in un momento di ottimismo dopo la pace di Saint-Germain del 1570 e conosciuto grazie alle incisioni di Jacques Androuet du Cerceau (raccolte in *Les plus*

excellents bastiments de France), rappresenta il culmine delle tendenze di magniloquenza sotto gli ultimi Valois che andavano sviluppandosi di pari passo con l'estinzione della dinastia. Il progetto rivela anche l'influsso dei libri di architettura dello stesso du Cerceau (1559 e 1582), proponendo un'impressionante quantità di modelli e variazioni che elaborano abilmente i recenti sviluppi e progressi dell'arte edilizia. L'ultimo sogno architettonico di Caterina mostra fino a che punto la regina fosse rimasta fedele alla tradizione costruttiva dei suoi antenati: la villa sulla collina di Chaillot, concepita da Étienne du Pérac, ottimo conoscitore dell'architettura italiana del Rinascimento.³³ I terrazzamenti tramite i quali l'edificio prosegue sul pendio e l'ippodromo antistante la dimora si riallacciano a Villa Mada-

Burgundia: si intende la Borgogna?

transalpini:
va bene dal punto di vista di un francese, ma in un testo in italiano forse sarebbe meglio ripetere italiani

ma, progettata da Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane per Leone X e Giulio de' Medici, futuro Clemente VII. Quest'ultimo era stato l'artefice del matrimonio tra Caterina e il secondogenito Henri d'Angoulême, futuro Enrico II. Fino alla fine della sua vita, Caterina elaborò precisi riferimenti ai progetti più emblematici concepiti dai suoi antenati.

*Le dimore di patrizi italiani nella capitale:
un campo di sperimentazione*

Anche famiglie italiane vicine alla corona introdussero la loro tradizione in quella del Paese ospitante e, in complessi processi d'ibridazione, prototipi **transalpini** si unirono agli usi francesi. Una delle testimonianze più rilevanti è l'Hôtel de Nevers, costruito dal 1582 in poi sulla *rive gauche* di Parigi da Luigi Gonzaga, illustre mecenate.³⁴ Tratti tipici di Pierre Lescot, come le facciate animate dalla dialettica di mattoni e pietra viva fino al *pavillon* centrale in cui si colloca lo scalone, si uniscono qui a idiomi di Giulio Romano, come le finestre rustiche.³⁵ Forse Gonzaga per questo progetto si era rivolto al vecchio architetto di corte oppure al suo allievo Baptiste Androuet du Cerceau.³⁶ Sul modello delle Tuileries, corpi edilizi con tetti autonomi, cadenzati da campate che seguono un deciso slancio verticale, scandite da finestre gemine coronate da poderosi lucernari sormontati da frontoni ed edicole, contrassegnano l'aspetto esterno della dimora. Verso la Senna, il fronte della galleria, rimasto incompiuto, era monumentalizzato da paraste giganti che sostenevano frontoni alternativamente triangolari e semicirculari prefigurando la facciata ovest della *grande galerie* del Louvre.³⁷ Nell'hôtel che l'ambasciatore Girolamo Gondi fece costruire quasi negli stessi anni nel Faubourg Saint-Germain, la tipica tripartizione parigina, un muro compreso tra le facciate delle ali laterali, è sostituita da un fronte omogeneo, che ricorda progetti di Serlio del *Sesto Libro* (figg. 9a-b).³⁸ Le aperture, al primo piano finestre slanciate seguite al secon-

do da finestre "passanti" impostate su alti parapetti che invadono la zona del tetto, rispondono invece al gusto francese. A Michelangelo rimanda infine l'ornamento con frontoni che poggiano su mensole allungate e il poderoso portale rustico, sormontato da volute che evocano Porta Pia a Roma. Nel cortile l'avancorpo centrale con lo scalone e le finestre con le loro cornici rivelano, una volta di più, l'eredità dell'ala occidentale del Louvre, mentre l'architetto, probabilmente Claude Vellefaux, ebbe qualche difficoltà a combinare i riferimenti eterogenei in un sistema equilibrato.³⁹

Strettamente legati a Maria de' Medici, i Concini avevano edificato il loro *hôtel* in rue de Tournon, nelle immediate vicinanze del futuro Palais du Luxembourg.⁴⁰ Saccheggata nel 1616 e confiscata nel 1617,⁴¹ la configurazione di questa residenza è tramandata dalle planimetrie del fondo Robert de Cotte e dal *Plan de Turgot* (realizzato nel 1734-1739? da Louis Bretez).⁴² Contrariamente al poderoso fronte della dimora dei Gondi, il muro compreso tra le facciate delle ali laterali segue più strettamente la tradizione francese. Sempre in conformità a tale tradizione, il *corps de logis* in fondo al cortile ingloba lo scalone, la cui posizione asimmetrica sembra risalire alle preesistenze dell'edificio.⁴³ Le ali laterali, la cui altezza è identica a quella del *corps de logis*, sono invece conformi alla tradizione italiana e conferiscono una maggiore compattezza al cortile. L'appendice sinistra, dove al portico del piano terra corrisponde verosimilmente una galleria al piano nobile, si fonda sugli usi locali. Anche in questo caso si notano influenze di progetti ideali di Sebastiano Serlio che sembrano essere stati una fonte conosciuta dagli italiani, dato che il bolognese era stato il primo a studiare in modo sistematico soluzioni che traevano linfa da ambedue le tradizioni: "io intendo di compagnare la **commodità** francese col costume italiano".⁴⁴ Sembra inoltre aver servito da modello anche il Casino Acciaiuoli a Firenze, progettato da Bernardo Buontalenti, poi divenuto Palazzo Corsini al Prato: i disegni di questa fab-

commodità:
giusto con doppia T?

brica furono infatti richiesti dalla marescialla Leonora Galigai, moglie di Concino Concini.⁴⁵ Quando Concini fece costruire nel 1612 da Louis Métezeau, architetto del re, un'altra dimora a fianco del Louvre, le scelte progettuali si allontanarono in modo più decisivo dalla tradizione architettonica della madrepatria, dirigendosi verso un *corps de logis* con tetto alla francese e una galleria posta in un'ala laterale.⁴⁶ Non sono noti i motivi che portarono a un maggiore avvicinamento alla tradizione francese. Tale affinità assunse un ruolo fondamentale per questa famiglia, come rivela anche l'acquisto di un *domaine* territoriale con castello cinquecentesco a Lésigny en Brie, poi da loro trasformato.⁴⁷ Gonzaga, Gondi e Concini adottarono sistemi edilizi e dettagli ornamentali che evocano le operazioni più prestigiose della corte di Francia, in primo luogo l'ala di Enrico II al Louvre e l'Hôtel de la Reine di Caterina de' Medici; e altrettanto fecero i committenti francesi. Sia lo scalone al centro del *corps de logis* sia lo slancio verticale delle campate finestrate si staccano profondamente dal gusto italiano e rispecchiano una volontà di avvicinamento alla tradizione locale. Il carattere abbastanza eterogeneo delle dimore degli italiani tradisce anche l'impatto degli architetti francesi incaricati dei progetti e delle realizzazioni che si basavano sulle funzioni e sulle tendenze locali più aggiornate. Carlo Savornini o Savourney, uno scudiero reale, richiese addirittura di copiare lucernari e portali di una dimora francese, l'*hôtel* di Claude Mortier.⁴⁸ Dall'altro lato la predilezione italiana per i volumi unificati si esprime nel cortile dell'Hôtel Concini, nella galleria orientata verso la Senna dell'Hôtel Nevers e nell'ala anteriore dell'Hôtel Gondi, per non parlare dell'ornamento e della decorazione interna. Queste architetture rispecchiano una capacità di assimilazione che potrebbe essere rilevata in modo ancora più chiaro tramite uno studio del loro ruolo politico e della loro vita sociale.

ho cambiato leggermente la frase "statua equestre che assomiglia a quella fusa in bronzo dallo stesso artista per il granduca Cosimo I de' Medici", perché credo che la statua di Giambologna non sia stata fusa per Cosimo, ma per Ferdinando che commissionò una statua equestre del padre.
Va bene?

Maria de' Medici e il Palais du Luxembourg

Il matrimonio tra Maria de' Medici ed Enrico di Borbone nel 1600 saldò il legame tra la dinastia toscana e la Francia, collocandosi sotto il segno di una conciliazione religiosa: Maria era cattolica così che Enrico IV si convertì alla sua fede abbandonando quella protestante. Con questo matrimonio la tesoreria francese registrò l'entrata di un'enorme dote. Anche se Maria non era pienamente riconosciuta dalla corte francese, la nascita di un erede nel 1601 rese la sua posizione più stabile.⁴⁹ Durante il primo decennio di matrimonio, la regina osservò l'importante attività di suo marito nell'ambito dell'arte edilizia, molto più impegnato in questo settore rispetto a Enrico II. Il Borbone iniziò una metamorfosi della capitale che culminò nella realizzazione di *place des Vosges*, primo esempio di una piazza di forma coerente con facciate unificate, la *grande galerie* del Louvre, che collegava il castello e le Tuileries, e il Pont Neuf che unisce due sponde della Senna a ovest dell'Île de la Cité. Dopo la morte di Enrico IV, Maria divenne reggente e, tramite un'abile manovra, si fece poi nominare capo del Consiglio in seguito all'ascesa al trono di Luigi XIII all'età di 13 anni. Studiati programmi iconografici, diffusi attraverso le arti figurative e le stampe, propagarono l'immagine della regina come protettrice di un regno unito e stabile. La sua predilezione per i modelli toscani si rivelò chiaramente nel 1604 quando ordinò a Giambologna una statua equestre che assomiglia a quella del granduca Cosimo I de' Medici fusa in bronzo dallo stesso artista e installata in piazza della Signoria a Firenze.⁵⁰ Come nel caso di Caterina, solo dopo la morte del re, Maria divenne un committente di architettura capace di promuovere nuove soluzioni.⁵¹ Nel 1611 la regina cominciò a occuparsi del progetto di una nuova residenza sulla riva sinistra della Senna. La decisione potrebbe essere stata motivata anche dal matrimonio di Luigi XIII e Anna d'Austria nel 1613 che costrinse la regina a lasciare il suo appartamento nel Louvre. Concino Concini

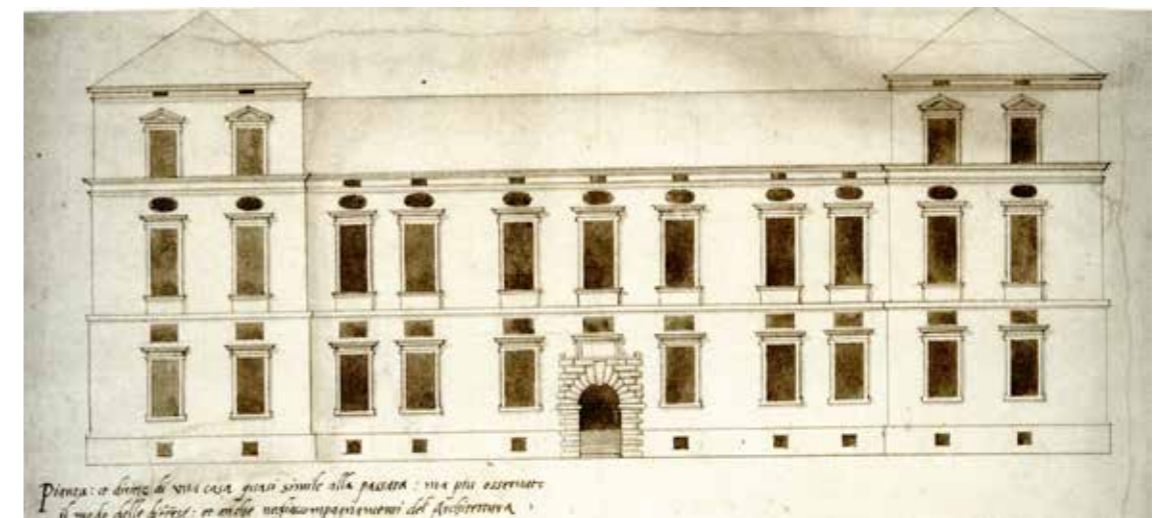
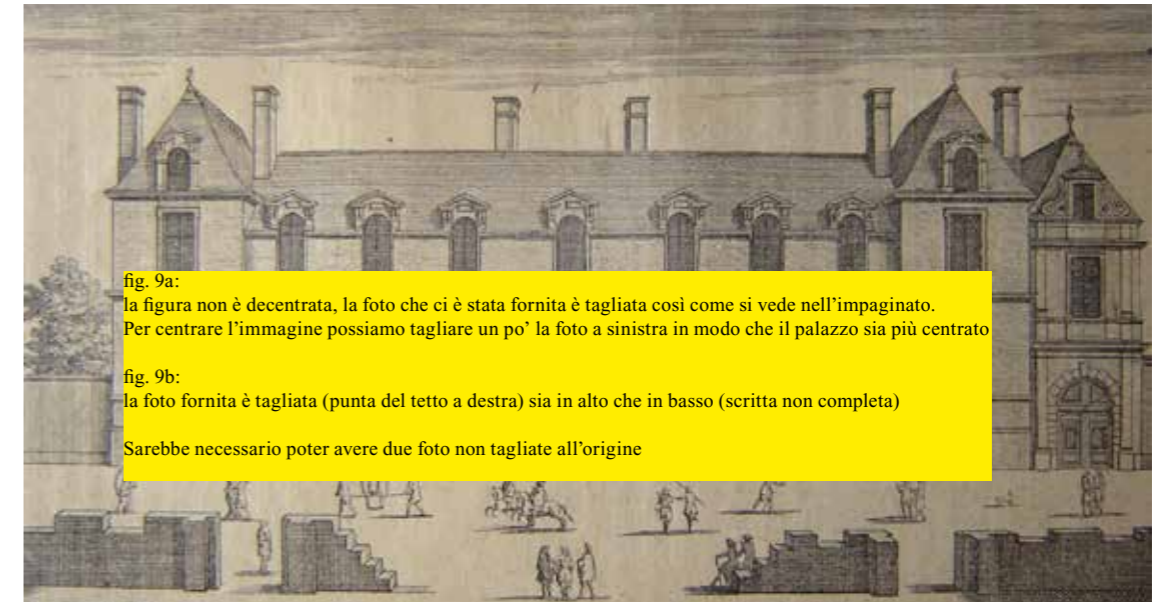
66

9a. Jean Marot, Facciata principale dell'Hôtel Gondi alla metà del Seicento, da M. Dumolin, *L'Hôtel de Condé*, 'Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement', 1925, p. 18

9b. Sebastiano Serlio, *Casa di un gentiluomo nobile in fortezza per battaglia da mano*, in S. Serlio, *Sesto Libro* (manoscritto, New York, Columbia University, Avery Library, Classics, Cage X 720, Se. 6F, a cura di M.N. Rosenfeld, New York 1978, XIX)

nonostante le correzioni apportate, mi sembra che questa didascalia sia ancora poco chiara: forse andrebbero distinti meglio i dati del manoscritto nella biblioteca da quelli dell'edizione di Rosenfeld

67



e sua moglie, che si erano già sistemati in questo quartiere dove risiedevano anche i Gondi, sembrano aver influito sulle scelte di Maria, poiché la corrispondenza diplomatica attesta la loro predilezione per l'architettura fiorentina.⁵² Maria chiese a Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, alcuni disegni di Palazzo Pitti che dovettero servire

sia per la distribuzione interna sia per le facciate della nuova dimora parigina. *In primis* il cortile di Pitti doveva essere considerato come modello per la nuova residenza (fig. 10). Non sappiamo se la regina fosse al corrente che anche Caterina aveva già chiesto i disegni di questo stesso palazzo fiorentino, tuttavia tale analogia rivela nitidamente l'at-



teggimento corrispondente delle due committenti. Nel 1611 il suo architetto Métezeau giunse nella capitale toscana per seguire il rilievo e per studiare i dettagli di questa splendida dimora. Dopo complicate procedure di espropriazione, Maria fece aprire l'imponente cantiere parigino nel 1615 secondo un progetto di Salomon de Brosse, discendente dei du Cerceau ed erede della loro cultura architettonica. Questo maestro con eccellente dimestichezza delle dimore dei Valois seguì il cantiere nel quale intervennero anche altri architetti, come Pierre le Muet che si occupò della creazione di un modello. L'edificio venne eretto durante due campagne costruttive, tra il 1615 e il 1629; nel 1628 Maria si stabilì nella nuova residenza, organizzando feste e cerimonie, mentre i lavori ancora proseguivano.⁵³

La basse cour e gli edifici limitrofi furono costruiti tra il 1628 e il 1631 seguendo i progetti di Jacques Lemercier, mentre dal 1625 Tommaso Francini si dedicò a un disegno attento per l'organizzazione dei giardini contraddistinti da fontane e canali che s'ispiravano a quelli di Eleonora di Toledo a Palazzo Pitti, celebrando la magnificenza dei duchi e granduchi medicei.

Con il Palais du Luxembourg inizia una ristrutturazione urbana e lo sviluppo di un intero quartiere. Il palazzo rappresenta l'icona dell'arte edilizia del primo Seicento e fu elogiato da Gian Lorenzo Bernini durante il suo soggiorno nella capitale nel 1665 come la dimora più bella in tutta la Francia – “si trattava di quanto più bello avesse visto” in questo Paese –, mentre Claude Perrault qualificò

questo edificio come perfetto, il più raffinato di tutta Europa dal punto di vista architettonico. Contrariamente a Caterina, Maria incaricò esclusivamente architetti francesi, che procedettero assimilando abilmente il modello italiano alla tradizione locale. In contrasto con la tipologia del palazzo italiano, l'edificio è organizzato secondo una gerarchia: l'articolazione del *corps de logis* esibisce una maggiore monumentalità rispetto a quella delle ali laterali, mentre l'ala d'ingresso comprende un solo piano (fig. 11a). Lo scalone nel *corps de logis* s'ispira a un progetto del *Settimo Libro* di Sebastiano Serlio, ma de Brosse riesce ad approvvigionarlo di più intensa illuminazione.⁵⁴ Sopra il vestibolo è collocata la cappella, mentre una maestosa cupola che corona il centro dell'ala, ricordando il castello di Verneuil, è visibile da lontano dalla rue de Tournon. La distribuzione interna risulta perfettamente simmetrica con due appartamenti sistemati da ogni lato dell'asse, corredati da ampie gallerie, non solo in conformità alle Tuileries, ma anche a quelle progettate da Enrico IV nei castelli di Fontainebleau e Saint-Germain-en-Laye. Alcuni padiglioni animano la *silhouette* dell'edificio, riallacciandosi alle Tuileries e al castello di Charleval, e contrastano con la cupola. I padiglioni sono collocati su ogni lato del corpo di abitazione: quello orientato verso il giardino assolve a una funzione ufficiale (per udienze oppure per scopi politici), mentre il suo *pendant* legato alla galleria ha un carattere privato. Questi padiglioni hanno una superficie più ampia di quella dei castelli precedenti e ospitano appartamenti autonomi dotati di propri scaloni. Nell'angolo nord-ovest del piano terra Maria ebbe a disposizione un appartamento estivo. Tutto sommato, si notano anche analogie con l'appartamento del Louvre, articolato in funzione del cerimoniale di corte. A progetti ideali di Jacques Androuet du Cerceau sembra riallacciarsi la proporzione degli spazi interni di 1:1, 2:3 o 3:2.

La metamorfosi di Palazzo Pitti in un *palais* parigino non è indipendente dalla volontà di legitti-

mazione da parte di Maria de' Medici.⁵⁵ La doppia identità si esprime anche nel ritmo e nel trattamento delle facciate. Se la successione regolare delle campate, le arcate a piano terra e l'epidermide rustica che varia a ogni piano si rifanno a Palazzo Pitti, de Brosse attenua il rilievo delle bugne conferendo a esse un carattere più decorativo, suscettibile alla luce meno intensa del cielo parigino. L'avancorpo centrale dell'ala di abitazione (fig. 11b) è coronato da un frontone in forma di segmento di cerchio che, come l'attico e tanti dettagli ornamentali, si ispira alla facciata di Lescot dell'ala occidentale del Louvre. La dialettica tra sostegni e parete è ugualmente smorzata: le semicolonne delle facciate del modello toscano cedono il posto a paraste, mentre il rilievo è contrassegnato da una stratificazione piuttosto continua. Rispetto al palazzo fiorentino, le doppie paraste del Palais du Luxembourg addolciscono la cadenza ritmica ed esaltano l'impatto dell'avancorpo centrale. Utilizzando al piano terra e al piano nobile due ordini vicini dal punto di vista morfologico, il tuscanico e il dorico, l'architetto francese rende la loro intelaiatura più simile. L'epidermide rustica ora sembra un tessuto omogeneo, animato da sottili effetti di chiaroscuro. Mentre Bartolomeo Ammannati aveva evitato legami verticali, de Brosse sormonta le paraste con aggetti e sottolinea, *more francese*, l'autonomia delle campate. Invece di tre piani con arcate secondo il modello degli anfiteatri romani, il piano nobile del Palais du Luxembourg è contraddistinto da finestre e da un piano attico soprastante. La balaustrata con la quale termina la facciata diminuisce invece il dinamismo verticale e segue la tradizione italiana. Negli angoli de Brosse 'sdrammatizza' l'interpenetrazione dei sostegni del modello fiorentino: le paraste sono collocate l'una accanto all'altra e l'organismo appare più controllato e leggero.

Il carattere severo e il disegno preciso dell'ornamento instaurano nuove tendenze formali che si staccano della maniera di Jacques Androuet du Cerceau, dal suo *ductus* opulento e dall'uso libe-



ro di formule anticheggianti. Si notano molte similitudini con il linguaggio dei maestri del primo classicismo francese come Pierre Lescot, Philibert Delorme e Jean Bullant, al punto che il committente e il suo architetto sembrano aver mirato a un *revival*. Il gusto per il marmo ricorda invece una passione di Caterina de' Medici, ma Maria, oltre che ordinare il materiale dall'Italia, utilizzò anche quello rimasto nel cantiere del mausoleo dei Valois a Saint-Denis, sottolineando ancora di più il legame tra le due dinastie.

Contrariamente alle Tuileries oppure al castello di Charleval, gli appartamenti simmetrici del Palais du Luxembourg non erano destinati alla madre e al figlio, ma alla coppia reale. Infatti, la parte orientale del palazzo, assegnata al re, rimase vuota. Tale impianto evoca l'enorme palazzo che Margherita d'Austria aveva fatto innalzare a Piacenza, ma le motivazioni sono diverse: la figlia naturale di Carlo V non fece nessuno sforzo per completare la parte

costruita dal suo odiato marito dopo la sua morte, mentre Maria concepì il palazzo come commemorazione del re defunto e legittimazione del proprio *status* attraverso la memoria del sovrano.⁵⁶ La regina Medici, che auspicava di rimarcare la sua autorità rispetto all'erede, necessitava di uno strumento idoneo per dare visibilità al suo potere e alla sua ambizione di politica delle arti. La celebrazione della coppia reale e del loro rango trova anche un'espressione enfatica nei cicli decorativi delle due gallerie, concepiti da Pieter Paul Rubens.⁵⁷ La funzione commemorativa del palazzo potrebbe aver contribuito all'abbandono del progetto di un mausoleo previsto nel 1618, poi duramente criticato dalla corte.

è necessario far rientrare il testo dell'ultimo paragrafo in questa colonna.

Abbiamo evidenziato in rosso le parole dove sono stati effettuati piccoli tagli per accorciare il testo, senza stravolgerne il contenuto. Sarebbe possibile togliere ancora 1-2 righe di testo in questo paragrafo?

Alba e crepuscolo: le due regine davanti a realtà diverse

Nonostante tanti parallelismi, le committenze di Caterina e di Maria de' Medici si svolsero in condizioni molto diverse. La vedova di Enrico II lasciò tante sue residenze incompiute, focalizzando il suo interesse sulla costruzione del mausoleo, che diventò un *leitmotiv* della sua strategia iconografica, come testimonia il ciclo degli arazzi di Artemisia. Quando la morte di Francesco II nel dicembre del 1560, solo un anno e mezzo dopo il decesso del re, indebolì ancora di più la dinastia, la tomba e il progetto del mausoleo, realizzato solo a partire dal 1568, divennero una preoccupazione. Nello stesso tempo i conflitti religiosi costrinsero Caterina ad aumentare gli spazi per la vita sociale, allo scopo di riavvicinare, almeno momentaneamente, coloro che si odiavano tramite feste, spettacoli e balli.⁵⁸ I progetti di dimore rispondevano quindi anche a una funzione politica mirata alla distrazione come contrappunto agli scontri di sangue. Fino alla morte di Carlo IX nel 1574, Caterina dovette tenere in mano le redini del governo, dissimulando, per quanto possibile, lo stato fragile del giovane re. La regina madre non poteva neanche immaginare che l'estinzione della dinastia si sarebbe accelerata, quando con il matrimonio di Enrico III con Louise de Lorraine-Vaudémont il regno sarebbe rimasto senza erede.

Maria invece cercò con astuzia gli strumenti per mantenere il potere e l'autorità rispetto a un figlio dalla figura autorevole. La regina concentrò le sue energie soprattutto nel progetto del Palais du Luxembourg, i cui lavori proseguirono con altrettanto impegno. Nessuna dimora di Caterina è così strettamente legata al suo nome **come quello di Maria al Luxembourg**. Quest'ultima riuscì a costruire il suo monumento innalzando davanti agli occhi dei parigini un palazzo che rispecchia ancora oggi il suo potere e, tramite la commemorazione del re defunto, quello della coppia reale. Le committenze delle due regine non solo riflettono raffinati calcoli politici e diplomatici, ma anche le specifiche relazioni familiari tra regina madre e figlio **destinato al trono di Francia**.



Ringrazio Marco Calafati della revisione stilistica di questo testo e dei consigli preziosi che mi ha dato sulle committenze dei Concini e dei Gondi in ambito architettonico a Parigi.

1) Tra le numerose pubblicazioni sulle due regine si veda S. Frommel, *Medici Queens as Patrons in France*, vol. 1, *Renaissance and Baroque Architecture*, New York 2017, pp. 377-407; C. Acidini, *Le metamorfosi delle dee*, in *Caterina e Maria de' Medici. Donne al potere*, a cura di C. Innocenti, Firenze 2008, pp. 15-21, e, nello stesso volume, S. Mamone, *Caterina e Maria: due Artemisie sul trono di Francia*, pp. 31-41.

2) D. Cordellier, *Vie de Primatice*, in *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Parigi 2010, p. 43 (si veda anche *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, Milano 2005, p. 29).

3) Si veda S. Frommel, *Du Cerceau et Serlio*, in *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, a cura di J. Guillaume, Parigi 2010, pp. 129-139; si rimanda anche al volume di S. Galletti, *Le palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, Parigi 2012, pp. 182-185.

- 4) Su *Les plus excellents bastiments de France* si veda F. Boudon, *Du Cerceau et Les plus excellents bastiments de France*, in *Jacques Androuet du Cerceau* cit., pp. 257-291; si veda anche *idem*, C. Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des plus excellents bastiments de France*, Parigi 2010.
- 5) M. Calafati, *Tra Firenze, Lione e Parigi. Architettura e committenza dei Gondi nel beau XVI^e siècle*, tesi di post dottorato (EPHE – Sorbonne), relatore Sabine Frommel, 2015; S. Frommel, *Gli “hôtels particuliers” a Parigi dal XV al XVII secolo*, ‘Bollettino d’Arte’, numero speciale a cura di C. Conforti e G. Saporì, Roma 2016, pp. 393-418.
- 6) C.L. Frommel, *Caterina de’ Medici: committente di architettura*, in *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di S. Frommel, G. Wolf, Venezia 2008, pp. 369-389.
- 7) S. Frommel, *Vers l’architecture monumentale: les travaux pour Charles de Guise (1550-1559)*, in *Primitice architecte* cit., pp. 113-131 (si veda anche *Francesco Primiticcio architettura* cit., pp. 95-111).
- 8) *Eadem*, *Les architectes de la Renaissance vis-à-vis de l’administration: une relation conflictuelle*, comunicazione al seminario *Les représentations du pouvoir; l’image de l’administration*, giornata di studi annuale (Parigi, INHA, 12 novembre 2016).
- 9) *Eadem*, *La surintendance à Fontainebleau (1559-1570): entre convenance et innovation*, in *Primitice architecte* cit., pp. 150-184.
- 10) Il motivo si riallaccia a un progetto ideale di Sebastiano Serlio del suo *Sesto Libro*. Frommel, *La surintendance à Fontainebleau* cit.
- 11) S. Frommel, *Primitice et Delorme: derniers travaux pour la reine*, in *Primitice architecte* cit., pp. 239-242.
- 12) *Eadem*, *Florence, Rome, la France: la convergence de modèles dans l’architecture de Catherine de Médicis*, in *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici* cit., p. 290; si veda anche G. Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Parigi 2010.
- 13) Frommel, *Florence, Rome, la France* cit., p. 290. A. Belluzzi, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, ‘Opus Incertum’, 1, *Palazzo Pitti*, 2006, p. 57.
- 14) Oltre a questi progetti medicei l’impianto rimanda a quelli ideali di Sebastiano Serlio stesi nel suo *Sesto Libro* che Primiticcio ha probabilmente conosciuto. Si veda Frommel, *Florence, Rome, la France* cit., pp. 294-296.
- 15) B. Gaethgens, *L’histoire françoise de nostre temps*, in *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici* cit., p. 166.
- 16) Le Tuileries sono state distrutte parzialmente dalla Comune nel 1871 e poi demolite. Alcuni frammenti sono conservati a Parigi e in Corsica.
- 17) Si veda S. Frommel, “Per esprimere la bellezza bisognava inventare parole nuove”: la descrizione di opere architettoniche nel *Journal di Chantelou*, ‘Confronto’, 10-11, 2007-2008, p. 51.
- 18) D. Thomson, *Renaissance Paris, Architecture and Growth*

1475-1600, Londra 1984, p. 174; si veda anche Frommel, *Gli “hôtels particuliers” a Parigi* cit.

19) Due incisioni di Israël Silvestre e una planimetria settecentesca forniscono un’idea approssimativa della soluzione che integra abilmente le preesistenze (Thomson, *Renaissance Paris* cit., pp. 175-178). Anche alle Tuileries, la scala era collocata nella campata centrale, ma serviva solo per collegare diversi livelli, poiché la costruzione comprendeva solo un piano. Per il primo progetto di Lescot per il Louvre si veda S. Frommel, *Un projet constitué à étapes*, in *Histoire du Louvre*, vol. 1, *Des origines à l’heure napoléonienne*, a cura di G. Bresc-Bautier e G. Fonkenell, Parigi 2016, pp. 128-131.

20) Nel *Livre d’Architecture* si vedano i progetti VI e XXII.

21) Henri Sauval (H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, C. Moette, Parigi 1724) descrive in modo dettagliato questa colonna.

22) “Des plus clairs, des mieux dégagés [...] chacun avait à part une grande salle, une antichambre, une chambre, un garde-robe & un cabinet” (ivi, p. 216).

23) F. Boudon, J. Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} jusqu’à Henri IV*, Parigi 1998, pp. 66-67; M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Parigi 2003, pp. 208-211.

24) Un terrazzo offriva un’osmosi tra ambienti interni e spazi verdi, ricordando dispositivi di Serlio, ad esempio la versione idealizzata del Grand Ferrare del *Sesto Libro* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, f. 15r; cfr. *Sebastiano Serlio. Architettura civile, Libri Sesto, Settimo e Ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1994, tav. 14).

25) Thomson, *Renaissance Paris* cit., p. 176; si veda anche Frommel, *Gli “hôtels particuliers” a Parigi* cit.

26) *Ibidem*.

27) Frommel, *Un projet constitué à étapes* cit.

28) *Ibidem*.

29) S. Frommel, *L’architecture sacrée. La chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois*, in *Primitice architecte* cit., p. 200.

30) *Eadem*, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 290-292.

31) Mamone, *Caterina e Maria: due Artemisie* cit.

32) Tra la ricca bibliografia che riguarda questo castello si veda *Maulnes. Archéologie d’un château de la Renaissance*, a cura di M. Chatenet e F. Henrion, Parigi 2004.

33) S. Deswarte, *Le dernier caprice architectural de Catherine de Médicis. Une villa à hippodrome sur la colline de Chaillot par Étienne Dupérac*, ‘Revue de l’art’, 150, 2005, pp. 32-45.

34) La dimora era situata nelle vicinanze del Pont Neuf e la “torre” angolare del suo giardino sembra addirittura rivaleggiare con il Pavillon du Roi del Louvre, collocato di fronte, sull’altra riva; si veda Thomson, *Renaissance Paris* cit.

35) Il contrasto tra pietra viva e mattone è utilizzato da Pierre Lescot al castello di Vallery negli anni cinquanta del Cinquecento. Per quanto riguarda il Louvre si veda Frommel, *Un*

projet constitué à étapes cit.

36) La policromia e il ritmo contrastante dei corpi edilizi ricordano i castelli di Baptiste Androuet du Cerceau del regno di Enrico III, come quelli di Fresnes o Liancourt; si veda Thomson, *Renaissance Paris* cit., p. 141. Pierre Lescot invece non si era mai ripetuto in questo modo.

37) Si vedano le incisioni di Silvestre e di Poinsart, in Thomson, *Renaissance Paris* cit., pp. 139-140.

38) I lavori finirono nel 1583 e una nuova fase iniziò nel 1603.

39) Calafati, *Tra Firenze, Lione e Parigi* cit.; Galletti, *Le palais du Luxembourg* cit. Nella stessa strada si trovava anche un’abitazione che apparteneva già nel 1544 dello scultore Giovanfrancesco Rustici. Sulla committenza dei Gondi in Francia si rimanda al contributo di Marco Calafati in questo volume.

40) **Sul ruolo dei Concini tra la Toscana e la Francia si vedano i contributi di Carlo Fabbri e Lucia Fiaschi in questo volume.** Per le nuove analisi documentarie sulla storia della famiglia e il ruolo a Firenze di Bartolomeo Concini, si rimanda, sempre in questo volume, agli studi di Francesco Martelli e Veronica Vestri.

41) Claude Malingre ricorda lo splendore di questa dimora: un edificio “molto bello, anche se non com’era prima, poiché gli abbellimenti apportati alle sale, alle camere, alle gallerie, ai cabinets ed al giardino non sono stati rifatti” (C. Malingre, *Les antiquités de la ville de Paris contenant la recherche nouvelle des fondations & établissements des églises*, P. Rocolet, Parigi 1640, p. 403).

42) Parigi, Bibliothèque nationale de France (d’ora in poi BnF), Estampes, Robert de Cotte 2156; cfr. F. Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et décor*, Bibliothèque nationale de France-École française de Rome, Parigi-Roma 1997, pp. 273-274; A. Gady, *Les hôtels particuliers de Paris: du Moyen âge à la Belle Époque*, Parigi 2008, p. 127).

43) Tale disposizione è forse legata alla precedente grande dimora appartenuta al banchiere fiorentino Albizzo del Bene, con una superficie di 4.100 m². Si veda O. Matigot, *Les très riches heures de la rue de Tournon; étude topographique et sociologique d’un îlot de la paroisse Saint-Sulpice, du règne de François I^{er} à la Révolution française*, tesi di laurea, relatore J. [sciogliere] Jacquart, Université de Paris-I 1989, p. 33; citato da J.-G. Dubost, *La France italienne, XVI^e-XVII^e siècle*, Parigi 1997.

44) S. Serlio, *Sesto Libro*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, f. 3v (cfr. *Sebastiano Serlio. Architettura civile* cit., p. 50). L’influenza di Serlio nel palazzo dei Concini è visibile anche nell’accesso verso il giardino tramite rampe convergenti.

45) Sulla lettera di richiesta si vedano le riflessioni di Giulia Cicali nel contributo in questo volume, pp. 94-95, e di Marco Calafati, *Tra Firenze, Lione e Parigi* cit. Matteo Bartolini la ricordava nel 1615 e attestava di averla ricevuta a Parigi: “mi prega di volere fare fare subito la pianta, et il disegno della casa per dinanzi et di dietro, come anche del giardino del palazzo del Acciaiuoli sul prato con tutta l’elevatione, et me la manda-

te”. Firenze, Archivio di Stato (d’ora in poi ASFi), Mediceo del Principato, 4639, f. 577, Matteo Bartolini a Giovanni Battista Bartolini, Parigi, 25 marzo 1615, citato in Galletti, *Le palais du Luxembourg* cit., pp. 118, 229.

46) F. Hayem, *Le maréchal d’Ancre et Léonora Galigai*, Parigi 1910, p. 128; A. Berty, *Topographie historique du vieux Paris; région du Louvre et des Tuileries*, tomo 1, Imprimerie Impériale, Parigi 1866, p. 8; G.-M. Leproux, *Le Logis du maréchal d’Ancre, rue de l’Atruche, construit en 1612 par Louis Métezeau*, ‘Documents d’histoire parisienne’, III, 1995, pp. 31-38.

47) Tra il 1615 e il 1617 Concini fece trasformare una cappella e i giardini, ma il bene fu poi confiscato dal re e donato al duca di Luynes. Sul castello di Lésigny en Brie si veda, in particolare, E. Loizeau, *Louis et Clément Métezeau architects du Roi*, Parigi 2009, tomo 1, pp. 148-149, e tomo 2, pp. 185-193.

48) Thomson, *Renaissance Paris* cit., p. 144. Quest’abitudine era frequente, come nel Grand Ferrare dove venne deciso di copiare i lucernari di un’altra dimora; cfr. S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, p. 239, nota 6.

49) Si veda E. Oy-Marra, *Maria de’ Medici (1575-1643). Regentin von Frankreich. Oder: Von der Kunst der Repräsentation*, in *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743)*, a cura di Ch. Strunck, Petersberg 2011, pp. 95-105.

50) La statua verrà montata sul Pont Neuf solo nel 1613.

51) Tuttavia, già prima della morte di Enrico IV, Maria aveva promosso lavori nel castello di Montceaux-en-Brie.

52) Galletti, *Le palais du Luxembourg* cit., pp. 21, 46, 86, n. 1.

53) Dal 1619 il cardinale Richelieu è associato alla costruzione come *surintendant de la maison de la reine* e, incaricando l’architetto per il suo cantiere nel castello di Limours, il principe ecclesiastico complicò l’avanzamento dei lavori (Galletti, *Le palais du Luxembourg* cit., pp. 88-89).

54) C. Mignot, *L’escalier dans l’architecture française de 1550 à 1630*, in *L’escalier dans l’architecture de la Renaissance*, a cura di A. Chastel e J. Guillaume, Parigi 1985, p. 60.

55) Galletti, *Le palais du Luxembourg* cit., pp. 175-178.

56) Ivi, pp. 146-154.

57) Il cardinale Richelieu impedì la consegna dei quadri per la galleria orientale e li fece mandare a Firenze.

58) Ph. Canguilhem, *Catherine de Médicis, la musique, l’Italie*, in *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici* cit., pp. 135-147.