

Considerazioni su arte francese e arte italiana: da Luigi XII e Francesco I alla *Maison de Gondi* di Saint-Cloud e agli Orléans*

Medardo Pellicciari

È noto come i contatti più importanti fra la cultura e l'arte italiane e la Francia, destinati a un grande sviluppo nei secoli immediatamente successivi, siano stati inizialmente favoriti negli ultimi anni del Quattrocento dalle guerre italiane di Carlo VIII, intraprese dal re a motivo dei diritti su Napoli della nonna Maria d'Angiò. Una conseguenza di questi fatti fu la chiamata dello scultore modenese Guido Mazzoni alla corte di Francia, preceduta dalla presenza dell'artista a Napoli, probabilmente per la parentela che intercorreva tra Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara e Modena, e il monarca napoletano. Carlo VIII impiegò largamente il Modanino (così era chiamato lo scultore a causa della sua città d'origine), le cui realizzazioni lo pongono ad un alto livello qualitativo. La sua opera peraltro non dovrebbe, a mio avviso, essere confinata nello stretto ambito di un certo genere di 'realismo', o addirittura 'verismo', come in molti casi è successo. Si potrebbe dire anzi che

* Il presente contributo riflette l'intervento dal titolo *Influenze italiane in Francia. Da Luigi XII e Francesco I alle regine Medici e alla Maison de Gondi a Saint-Cloud* tenuto al convegno *Ricerche in corso* nell'ambito del Dottorato di ricerca interuniversitario in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, presso l'Università degli Studi di Firenze (ciclo XXX, 1° ottobre 2015). Sono grato a Mara Visonà per i colloqui avuti, per i consigli e i suggerimenti, e a Rita Balleri per l'aiuto nella redazione del testo.

Medardo Pellicciari, Italy, pellicciarimedardo56@gmail.com, 0000-0001-5328-4770

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Medardo Pellicciari, *Considerazioni su arte francese e arte italiana: da Luigi XII e Francesco I alla Maison de Gondi di Saint-Cloud e agli Orléans*, pp. 269-285, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.14, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

alcuni dei suoi risultati migliori siano invece di timbro classicista, cosa che può notarsi nelle figure di san Giovanni inserite all'interno dei suoi numerosi *Compianti*. La ripresa di una figura 'togata' quale l'Evangelista, insieme a tratti fisionomici tendenti al bello ideale, inserisce in questi gruppi teatralmente drammatici e realistici elementi di cui la critica dovrebbe prendere atto, anche per la rivalutazione di questo straordinario plastificatore spesso sottovalutato dalla storiografia tradizionale¹. La sua presenza a Parigi e nei castelli dove si spostava la corte ancora itinerante potrebbe essere oggi considerata come quella di un battistrada della cultura rinascimentale italiana nelle regge gotiche dei Valois².

Questa importazione di artisti, di contenuti culturali e di opere d'arte da parte della Francia si sarebbe svolta in modo sempre più parallelo ad alleanze politiche fra Stato della Chiesa, Medici e Capetingi (tanto Valois che Borboni) che, iniziate con il potente avallo di Leone X, avrebbero condotto a una notevolissima vicinanza alimentata dai forti legami tra gli ultimi Medici ed i Borbone Orléans. In un primo tempo, tuttavia, questa complessa rete di rapporti politico-culturali fu avviata anche da personalità di origine emiliana, in particolare facenti capo al territorio modenese dove alcune antichissime dinastie cominciarono alla fine del Quattrocento a imparentarsi con i signori di Firenze attraverso gli Orsini, famiglia di grandissimo peso nella Roma dei papi³.

È stata inoltre notata nella corte di Carlo VIII la presenza di uomini di cultura come l'umanista italiano Publio Fausto Andrelini, vicinissimo al vescovo di Mantova, Ludovico Gonzaga. Quest'ultimo, dopo un soggiorno romano, si era ritirato a Gazzuolo nel mantovano, dove, libero dagli impegni pastorali delegati a un vicario, aveva riunito nel suo palazzo una propria corte ospitando vari letterati come ad esempio il Poliziano. In questa residenza egli esplicò la sua attività di mecenate, proteggendo uno degli scultori più eleganti e raffinati del suo tempo, Jacopo Alari detto l'Antico, dalle opere intrise di cultura antiquaria. Parallelamente intraprese quell'attività collezionistica che lo avrebbe portato perfino a contendere ad Isabella d'Este alcuni vasi di pietre dure già appartenuti a Lorenzo il Magnifico⁴.

¹ Si veda, ad esempio, T. Pignatti, *Ferrara e l'Emilia*, in G. Mazzariol, T. Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Mondadori, Milano 1969, II, p. 363.

² Su Guido Mazzoni si rimanda ad A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Allemandi, Torino 1990.

³ Si vedano P. Litta, *Famiglie celebri italiane. XII. Pio di Carpi*, Ferrario, Milano 1824; U. Fiorina (a cura di), *Inventario dell'archivio Falcò Pio di Savoia*, Neri Pozza, Vicenza 1980, con fondamentali apporti archivistici, nonostante alcune imprecisioni nella parte storica.

⁴ Sul personaggio: R. Brunelli (a cura di), *Un collezionista mantovano del Rinascimento. Il vescovo Ludovico Gonzaga nel V centenario della morte*, Atti del convegno di studi (Mantova, Teatro Bibiena, 29 gennaio 2011), Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantova 2011.

E a proposito di questi abbaglianti e magnifici splendori in località oggi così decentrate, non sarà inutile sottolineare come all'interno di un ideale quadrilatero delimitato da Ferrara, Mantova, Parma e Modena, e astraendo da Roma e Firenze – oltre che da Venezia chiusa nel suo magnifico scenario lagunare –, si ebbe tra Quattro e Seicento la più grande concentrazione di opere d'arte in Europa. Transitare per questa regione significava per individui d'altissimo rango, come il re di Francia o i suoi dignitari, potere ammirare palazzi, chiese e raccolte di eccezionale valore, cosa di cui purtroppo dovettero ben rendersi conto più tardi sia gli imperiali autori del sacco di Mantova che gli acquirenti delle collezioni gonzaghesche e, per la parte più scelta, anche di quelle estensi.

I contatti con l'universo italiano aumentarono sensibilmente durante il regno di Luigi XII (1498-1515), quando la politica delle guerre d'Italia venne da lui proseguita, e in questo caso con la motivazione, se non proprio il pretesto, della discendenza da Valentina Visconti e con l'accampare, quindi, diritti anche sul Ducato di Milano e non più soltanto sul Regno di Napoli. L'ingresso del monarca all'interno degli Stati della Valle Padana comportò un contatto molto più ravvicinato col favoloso mondo delle corti italiane del Nord, e fu l'occasione per intensificare i rapporti culturali con un personaggio in seguito poco ricordato ma allora di notevole rilievo: Alberto III Pio di Savoia, signore e quindi conte di Carpi, discendente da una delle famiglie più antiche, secondo gli storici, d'Italia, che dopo avere signoreggiato su Modena aveva dovuto cederla agli Este ritirandosi nel minore centro di Carpi e iniziando con i signori di Ferrara una secolare rivalità. Il Tiraboschi ebbe a sostenere in una delle sue opere che pochi personaggi del secolo XVI avrebbero avuto, come lui, diritto ad un racconto esatto della loro vita per la varietà delle sue vicende, per i meriti culturali e per la sua attività di mecenate⁵. Mecenate che lo portò a servirsi di grandi artisti come Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Cima da Conegliano e molti altri che in parte dovevano servirgli a trasformare Carpi, la capitale del suo Stato, in un centro rinascimentale.

Nel 1450 la famiglia aveva ottenuto l'aggregazione alla Casa di Savoia con l'uso dello stemma e del cognome in nome di una parentela che oggi è impossibile provare, restando soltanto nel campo delle antiche tradizioni familiari. Dopo essere stato impiegato in diplomazia dal marchese di Mantova, di cui avrebbe dovuto sposare una figlia, Alberto III ricoprì il ruolo di

⁵ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo signor Duca di Modena ...*, 6 voll. in 7 tomi, Presso la Società Tipografica, Modena 1781-1786, IV, 1783, pp. 156-201; P. Guaitoli, *Memorie sulla vita di Alberto III Pio*, «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico Principato di Carpi», I, 1877, pp. 133-313; F. Forner, *Pio, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, *ad vocem* (con bibliografia precedente).

ambasciatore del re di Francia presso l'imperatore Massimiliano promuovendo i lavori dell'importante Lega di Cambrai. Allievo e mecenate del grande Aldo Manuzio, nipote di Giovanni Pico della Mirandola e parente di altri aristocratici umanisti come Boiardo, Niccolò da Correggio, Veronica Gambara e, non ultima, quell'Emilia Pio Montefeltro ritratta da Raffaello, Alberto III Pio si era già affacciato al mondo francese e aveva visto, lodandolo, il famoso castello di Gaillon sulle cui mura il Mazzoni stesso aveva inserito alcuni medaglioni.

I suoi compiti diplomatici, agevolati dalla parentela con gli Orsini e quindi con i Medici, lo avvicinarono considerevolmente alla corte francese, dove a quel tempo dominava l'onnipotente famiglia degli Amboise, che aveva fatto del proprio castello di Gaillon un avamposto della cultura rinascimentale nel Nord della Francia. Straordinario mecenate, il cardinale Giorgio d'Amboise, proprietario del castello e primo ministro di Luigi XII, raccolse opere del Mantegna e del Perugino prima di essere ricordato da uno spettacolare mausoleo nella cattedrale di Rouen.

Dal grande Girolamo Tiraboschi al meno noto Paolo Guaitoli e al Litta, per giungere poi ad Hans Semper⁶ ed Eugène Müntz⁷, le lodi del Pio sono state tessute con entusiasmo senza dimenticare di compiangerne il destino: «illustre pei suoi talenti, non fu men celebre per le sue sventure», ebbe a dire il Litta. Riccardo Bacchelli gli dedicò un gioiello della propria bibliografia⁸ e lo stesso Zeri non dimenticava di ricordarne l'opera di mecenate. Ma nonostante l'interesse di tante personalità anche autorevolissime, il Pio rimane un individuo pressoché sconosciuto ed è forse il caso in questa sede di contribuire ad eliminare quell'oblio e una certa '*damnatio memoriae*' che ancora gravano sul suo personaggio, anche in funzione del suo importante contributo dato all'ingresso dell'arte italiana presso le corti di Luigi XII e di Francesco I, suo grande protettore e amico. È molto probabile che il cognome altisonante di Alberto possa avere avvantaggiato la sua posizione presso Francesco I che era figlio di Luisa di Savoia, donna di notevole importanza familiare e politica.

Dopo la battaglia di Pavia del 1525, Carlo V confiscò il Principato di Carpi per le posizioni filofrancesi del principe Alberto, territorio prontamente acquistato dagli Este costringendo Alberto Pio all'esilio e coronando il sogno dei ferraresi.

⁶ H. Semper, F.O. Schulze, W. Barth, *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, a cura di L. Giordano, tr. it. di A. D'Amelio, A.E. Werdehausen, ETS, Pisa 1999 (ed. orig. 1882).

⁷ E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 voll., Hachette, Paris 1889-1895, I, 1889, pp. 265-269.

⁸ R. Bacchelli, *L'ultimo signore di Carpi*, «Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi», XI, 1931, pp. 33-50.

Questi rapporti altamente conflittuali tra le due casate condussero a un ostracismo verso Carpi e i Pio di Savoia, legati alla Santa Sede, da parte degli Este tanto che potrebbe essere stato anche questo uno dei vari elementi che portarono, forse, alla stessa devoluzione di Ferrara. Certamente Casa Pio andò progressivamente spostandosi verso una politica vicina ai papi seguendo l'indirizzo dei parenti Orsini e Medici, questi ultimi orientandosi verso la formazione di un'asse fra Stato della Chiesa, Toscana e Francia che andrà sempre più consolidandosi tra Sei e Settecento.

Oggi non possiamo ignorare, ammirando la collina dove sorge Trinità dei Monti in Roma, gli inevitabili richiami che conducono dai monumenti funebri in quella chiesa (spettanti a Cecilia Orsini, contessa di Carpi e vedova di Alberto Pio, e al cardinale Rodolfo, loro nipote ed eccelso mecenate) ad un complesso tra i più suggestivi della città eterna, la splendida villa posseduta dai Medici, loro parenti, che fiancheggia la chiesa in uno dei luoghi più belli della città. Il lascito del *Bruto Capitolino* alla città di Roma compiuto da Rodolfo, definito dal Vasari «delle nostre arti amator grandissimo»⁹, rappresentò il suggello di quella fedeltà al papato che fu fatale ad Alberto ma che aperse alla famiglia le strade del mecenatismo romano, dagli Orti Carpensì, là dove oggi sorge palazzo Barberini, ai palazzi Silvestri Rivaldi, Caetani all'Orso e Pio Righetti in Campo dei Fiori.

Dopo avere aggiunto che ad Alberto Pio si deve anche la presenza nella galleria di Francesco I a Fontainebleau, e nello stesso Louvre, di quel grande intagliatore che i francesi chiamano Scibec de Carpi¹⁰, occorre sottolineare che l'inizio dell'attività in Francia di artisti italiani cinquecenteschi con

⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, ... riviste et ampliate (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885, IV, 1879, p. 349. Per Rodolfo Pio di Savoia, detto il Cardinale di Carpi, si vedano: Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, cit., IV, 1783, *ad vocem*; P.G. Baroni (a cura di), *La Nunziatura in Francia di Rodolfo Pio. 1535-1537*, Tamari, Bologna 1962; M. Pellicciari, *Nuova luce sulle collezioni di Rodolfo Pio* [titolo redazionale *Il Cardinale che amava i pittori*], «Il Resto del Carlino. Carpi», 29 luglio 1999; G. Mancini, *Una collezione romana del 1564. I dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, «Paragone», LIV (51), 2003, pp. 37-59; M. Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004; M. Pellicciari, *Le raccolte Pio di Savoia: Carpi, Ferrara, Roma, Madrid*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2005-2006; Id., *Raccolte artistiche dei Pio di Savoia signori di Carpi*, in *Storia di Carpi*, II [M. Cattini, A.M. Ori (a cura di)], *La città e il territorio dai Pio agli Estensi (secc. XIV-XVIII)*, Mucchi, Modena 2009, pp. 395-414.

¹⁰ C. Occhipinti, *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio*, cit., pp. 278-295; Id., *La carriera di Francesco Scibec da Carpi, da Rosso Fiorentino a Pierre Lescot (1530-1556)*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 69-80.

opere ad affresco di vaste dimensioni non deve essere identificato con i ben noti episodi visibili nella reggia bellifontana, dove emersero Nicolò dell'Abate e Primaticcio, ma invece con le vastissime decorazioni murali dell'inizio del Cinquecento contenute nella cattedrale di Sainte Cécile ad Albi in Linguadoca, citate anche da Roberto Longhi, dovute al pittore carpense Giovan Francesco Donelli e alla sua *équipe* di collaboratori, ovviamente necessaria per un insieme di tali proporzioni¹¹. I motivi che possono avere portato all'oblio di una tale impresa possono essere diversi, dalla posizione decentrata della città alla sua perdita di importanza, dalla scomparsa dei signori di Carpi dallo scenario politico francese al superamento dei decori riguardo alla moda e al gusto, dominato nei secoli successivi, dopo il capitolo cinquecentesco, dagli stili Luigi XIV e Luigi XV.

A proposito dei collaboratori del Donelli, personalità con certezza presente per avere lasciato una firma e il proprio stemma, qualche cenno, corredato da nomi altrimenti sconosciuti come quelli dei pittori Agazzani e Bissoli, come ho potuto indicare in un articolo ormai lontano per la *Gazzetta di Modena* del 1992, doveva però restare per lungo tempo sepolto negli archivi, all'interno della corposa *Storia di Carpi* del padre Luca Tornini, tuttora inedita, ricopiata dal manoscritto originale, oggi perduto, mediante la paziente opera di trascrizione del grande storico carpigiano Paolo Guaitoli nel XIX secolo¹².

È curioso anzi che certe operazioni culturali recenti abbiano completamente ignorato queste indicazioni così importanti, che testimoniano il commovente ricordo di un'aurea stagione, perduta dopo l'annessione di Carpi agli Stati estensi, quando una notevole fioritura culturale rinascimentale poteva ancora provocare l'emigrazione di artisti dal territorio carpense verso quella Francia che il Tornini chiamava genericamente «Provenza»¹³. Il Donelli, come già detto, lasciò comunque una scritta col proprio nome, le date 1509 e 1513 e il proprio stemma¹⁴, quest'ultimo al centro della volta di una del-

¹¹ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da G. Contini, Mondadori, Milano 1978 (ed. orig. 1973), p. 202; Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 407.

¹² Il nome di Gian Francesco Donelli compare a Carpi con una richiesta di Émile Mâle attraverso un esponente politico a un erudito locale: si veda Carpi, seminario arcivescovile, archivio Ettore Tirelli (attualmente escluso dalla consultazione in seguito al recente terremoto).

¹³ Per l'Agazzani e il Bissoli, si veda Archivio Storico Comunale di Carpi, archivio Guaitoli, ms. 222, L. Tornini, *Storia di Carpi*, sec. XVIII. Ulteriori notizie sono nei fascicoli delle due famiglie omonime, la seconda delle quali muterà il nome da Bissoli a Lelli.

¹⁴ L'arma risulta fasciata d'argento e di rosso ad un ramoscello di verde, fogliato e sradicato, attraversante sul tutto. Si veda Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 407, nota 35, oltre a E.P. Vicini, *Donelli*, in V. Spreti (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, II, 1929, pp. 623-624.

le prime cappelle a destra muovendo dalla controfacciata della cattedrale, arma che ebbi modo di identificare durante il mio primo sopralluogo nella chiesa francese intorno al 1990 e che è stata curiosamente rinvenuta in seguito nel voltone centrale del Portico Lungo a Carpi insieme allo stemma partito Pio di Savoia-Orsini.

Tramite fra la scuola pittorica carpense ed i committenti francesi non può che essere stato Alberto III Pio durante la sua attività diplomatica svolta per la corona francese. Questo è tanto più chiaro conoscendosi gli interessi che gli Amboise, ben noti ad Alberto, ebbero nella diocesi albigeuse, della quale furono investiti due volte con Luigi I dal 1474 al 1503 ed il nipote Luigi II, cardinale, dal 1503 al 1510¹⁵. Tuttavia un'altra famiglia ebbe sicuri rapporti con l'esecuzione degli affreschi di Albi, quella dei Robertet, stirpe di mecenati di alto valore tra i quali Florimont ebbe sicuri rapporti con Michelangelo. Ad avere certo un ruolo in questo senso fu suo nipote Carlo, già canonico della cattedrale di Sainte Cécile e in seguito vescovo nel 1515, come ricordano i suoi emblemi sulle pareti di una cappella. Osservando certe parti come la cappella degli Angeli, datata 1509 e forse una delle meglio riuscite, e altre dove compaiono le nicchie cocleate contenenti figure, lo spirito della Rinascenza ci sorprende con il suo timbro leggermente spaesato rispetto all'impianto architettonico gotico della cattedrale e della città circostante.

Non è chiaro se questi dipinti ebbero un vero riflesso sull'ambiente culturale francese e, visto il luogo molto periferico in cui si trovano rispetto alla capitale, ci sarebbe anzi da dubitarne, mentre la perdita di potere e l'estinzione degli Amboise dovettero consegnare Albi a una sorta di limbo dal quale non si può dire sia completamente uscita nemmeno oggi. Alle cautele imposte dall'esame critico si debbono aggiungere quelle relative allo stato di conservazione, che a una visione superficiale non sembrerebbe affatto rassicurante. La certa paternità riferibile al Donelli, grazie alle iscrizioni e allo stemma, ci fa prendere atto che il primo grande ingresso della civiltà pittorica italiana in Francia si deve all'intermediazione di Alberto III Pio di Savoia, principe di Carpi, morto in esilio a Parigi di fronte al regale Hotel des Tournelles in un freddo giorno del gennaio 1531, quando i suoi funerali dispiegarono, per ordine dell'amico Francesco I, un corteo di rara solennità nel loro percorso lungo le strade della capitale francese¹⁶.

La considerazione dei legami tra Francia e Italia conduce attraverso Francesco I a quella scuola di fondamentale importanza che si sviluppò nel castello di Fontainebleau. Se in questa reggia fra i boschi i suoi saloni si illuminarono

¹⁵ Si veda M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017 e, in particolare, sugli affreschi di Albi E. Quidarré, *Gli affreschi delle cappelle di Sainte-Cécile di Albi. Un insieme misconosciuto*, in *ivi*, pp. 34-42.

¹⁶ Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, cit., IV, 1783, *ad vocem*.

in un primo tempo ad opera di fiorentini come il Rosso, la palma della qualità passò presto al bolognese Primaticcio, campione di eleganze manieristiche, ed al modenese Nicolò dell'Abate, portatori di elementi parmensi e correggeschi, seguendo quindi il filo della continuità che oggi diremmo emiliana, e che allora si diceva lombarda¹⁷. È vero che le date, incontrovertibili, sono successive a quelle di Alberto Pio, ma dobbiamo anche aggiungere che il regno di Francesco I si prolungò fino al 1547 e appena poco più tardi sarà il figlio di questi, Enrico II, a chiamare Nicolò dell'Abate, modenese quando addirittura non si voglia dare ascolto a qualche antico municipalista che voleva riportare il pittore in seno alla nobile famiglia Abati di Carpi. Enrico II (vale la pena ricordarlo?) era marito di Caterina de' Medici, della cui famiglia, pregata di comprare i tesori già di Rodolfo Pio, la casata di quest'ultimo era considerata una 'creatura'¹⁸, cosa che non deve stupirci visti i rapporti di Alberto Pio con Leone X e Clemente VII. Perfino il fratello di Alberto, Lionello II, vedovo di Maria Martinengo, sposò Ippolita Comnena, a sua volta vedova di uno Zanobi de' Medici.

Giustamente celebre per le sue figurazioni legate al mondo dell'Ariosto e del Tasso, Nicolò dell'Abate raggiunge nei suoi paesaggi livelli quasi ineguagliabili, sospesi fra suggestioni naturalistiche ispirate dalle colline e dalle montagne emiliane e un mondo nordico, se non vissuto, almeno sognato nei grandi dipinti di Maarten van Heemskerck o recanti l'insegna della Civetta, dipinti che troviamo presenti nelle raccolte del cardinale Rodolfo a cominciare dal *Ratto di Elena* oggi a Baltimora, ritenuto dal Meijer¹⁹ di grande importanza per il pittore modenese. Che Nicolò avesse potuto ammirare le grandi collezioni del Cardinale di Carpi, morto nel 1564 a Roma, non sembra assolutamente improbabile, non solo, ma dobbiamo ricordare anche che il porporato era stato di casa alla corte di Francia, cui lo legavano non soltanto le vicende della famiglia ma una sua lunga nunziatura a Parigi: fu forse lui a raccomandare Nicolò? Per ora, dobbiamo ritenerla un'ipotesi forse non priva di fondamento e, mi pare, mai considerata precedentemente.

Con Francesco I, dunque, l'impiego di artisti stranieri determinò quel noto e determinante influsso da parte della cultura italiana che non fu totalmente toscano, ma anzi inizialmente emiliano con la presenza di Scibec, Primaticcio, Vignola, Serlio e Nicolò dell'Abate, e in seguito invece fiorentino non soltanto per la presenza del Rosso ma anche di Benvenuto Cellini e di Luca Penni. L'influenza toscana divenne in seguito preponderante con la

¹⁷ Per l'artista si rimanda a S. Béguin, F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario *et al.*, 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

¹⁸ Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 411.

¹⁹ B.W. Meijer, *Nicolò e il Nord*, in Béguin, Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate*, cit., p. 147.

presenza di Caterina de' Medici quale regina, figlia di Lorenzo Duca d'Urbino e di Maddalena de la Tour d'Auvergne, appartenente ad una delle maggiori famiglie francesi, di rango quasi sovrano, ed il cui matrimonio con Lorenzo non aveva fatto che aumentare i legami politici tra Francia e Toscana. Altro elemento perdurante in questa sintonia 'di lungo periodo' tra Santa Sede, Medici e Francia era costituito dalla presenza degli Orsini, eterni rivali dei Colonna a loro volta vicini all'Impero. Molto conosciuta è la figura di Clarice, moglie di Lorenzo il Magnifico, mentre due sue congiunte meno note, Orante e Cecilia, spose dei cugini Gian Lodovico e Alberto III Pio di Savoia, ne ampliavano le alleanze. Ma la stessa ava di Caterina, quella Alfonsina Orsini, moglie di Piero de' Medici, forse ritratta da Sandro Botticelli, apparteneva alla grande famiglia romana proprietaria di alcuni fra i più antichi palazzi di Roma tra i quali il famoso Monte Giordano. Nel cortile di questo celebre palazzo una fontana immersa nel verde accresce il fascino appartato di questa antica fortezza medievale convertita in reggia, mentre all'interno le sale mostrano dipinti di Sebastiano Ricci e Bonaventura Lamberti. La vicinanza alla Francia della casata romana doveva trovare un ultimo segnale evidente con Maria Anna de la Trémoille, vissuta fra Sei e Settecento e sposa di Flavio Orsini, conosciuta oggi con il nome francesizzato di Princesse des Ursins²⁰.

Il lungo periodo politicamente dominato da Caterina, indipendentemente dalla costruzione nel 1564 del palazzo e dei giardini delle Tuileries dove l'influenza fiorentina dipese anche dall'architetto Bernardo Carnesecchi, non ebbe comunque un riscontro artistico e culturale paragonabile al regno di Francesco I. Egli fu l'ultimo sovrano francese a ricorrere a un grande numero di artisti italiani presso la sua corte. È invece la vicinanza alla Toscana ad essere reiteratamente sottolineata quando un'altra Medici, Maria, salì sul trono di Francia come consorte di Enrico IV nell'anno 1600, mostrando di essere tutt'altro che indifferente alle arti e dando prova del suo mecenatismo mediceo con l'imponente costruzione del palazzo del Lussemburgo, una grande architettura che nonostante i rimaneggiamenti mostra chiaramente i suoi debiti verso palazzo Pitti e che per questo non manca di colpire lo studioso italiano. Esautorata dal figlio e incapace di evitare il tracollo dei suoi detestati favoriti nel 1617, i Concini, dopo Maria la diffusione della cultura italiana conobbe, in seguito, con Luigi XIII una battuta d'arresto²¹.

²⁰ Su Clarice e Flavio Orsini: V. Arrighi, *Orsini, Clarice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 633; A.M. Goulet, *Orsini, Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 645-647. Più in generale, sulla famiglia si vedano almeno P. Litta, *Famiglie celebri italiane. LXII. Orsini di Roma*, Ferrario, Milano 1846-1848 e le numerose voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

²¹ Su Caterina de' Medici e Maria de' Medici si vedano almeno C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005; S. Frommel, *Le committenze architettoniche di*

D'altronde questa componente era ormai così presente nella nazione francese e nella sua capitale da creare non solo nella vallata della Loira ma anche a Parigi, soprattutto nel quartiere del Marais, una curiosa 'aria di casa' per i visitatori provenienti dall'Italia. Fulcro di questa zona, la splendida Place des Vosges, sistemata nel luogo dell'Hotel des Tournelles abbandonato dai reali a favore del Louvre, ricorda con i suoi portici che la circondano sui quattro lati certe piazze dell'alta Italia come quella della residenza estiva estense di Sassuolo, che sappiamo di origine precedente, o quella gonzaghesca di Novellara, tutte e due meno monumentali e solenni, più raccolte, dell'altra costruita da Giovan Battista Aleotti a Gualtieri, sempre porticata, per Cornelio Bentivoglio, ambasciatore estense in Francia nella seconda metà del Cinquecento. Anche osservando i palazzi adiacenti alla piazza della capitale francese non è affatto impossibile ritrovare caratteri presenti nei grandi centri cinquecenteschi italiani come ad esempio la Mantova di Giulio Romano, e se i palazzi del Marais possono oggi evocare le presenze di Madame de Sévigné o quella ben più tetra della Marchesa di Brinvilliers e di quell'"Affare dei veleni" che fece tremare una parte della corte, essi mostrano ben evidenti le componenti di una cultura italiana troppo attraente per non essere rielaborata e fatta propria.

Fu un italiano, Giulio Mazzarino, a tenere le redini del governo durante la minore età di Luigi XIV, accumulando una grandiosa collezione d'arte e insediando quel ministro Colbert che diede un impulso determinante alle arti e alle manifatture, svincolando in un certo senso il suo paese dalla necessità di approvvigionarsi di oggetti d'arte forestieri ed in particolare italiani²². Egli fu capace di condurre la Francia verso un'autentica 'dittatura' del gusto e della moda che provocò l'infittirsi dei dispacci diplomatici richiedenti delucidazioni e forniture da dirigersi ai principi italiani, ansiosi di adeguarsi ai dettami francesi, invertendo così le parti se non altro per quanto riguardava almeno le arti cosiddette minori e sontuarie²³.

Il lungo cammino dell'alleanza culturale e artistica tra Roma, Toscana e Francia si trovava ormai in una fase quanto mai avanzata e verso il 1660 sarebbe giunto a un momento decisivo con i progetti di matrimonio fra l'erede

Caterina e Maria de' Medici. Espressione di un dialogo tra due culture, in F. de Luca, L. Fiaschi (a cura di), *Stato e potere. I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, Atti delle giornate di studio, (Firenze, palazzo Pitti, 30 gennaio 2015; Terranuova Barcciolini, Sala Consiliare, 31 gennaio 2015), Centro Di, Firenze 2018, pp. 57-73.

²² Per Giulio Mazzarino collezionista e mecenate si rimanda a P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.

²³ Su questo particolare aspetto delle relazioni diplomatiche si veda S. Sirocchi, *Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Gran Siecle: gli artisti francesi alla corte estense*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2016.

al trono dei Medici, Cosimo di Ferdinando II, che nella corte del granduca veniva detto gran principe, e una cugina di Luigi XIV, Margherita Luisa d'Orléans, figlia di Gastone, fratello di Luigi XIII²⁴. I rapporti diplomatici intercorsi per favorire le nozze non facevano che seguire le propensioni politiche delle tre potenze prima ricordate, tese a contrastare il predominio degli Asburgo e a costituire una sorta di blocco cattolico non austriacante, quanto mai grato certamente all'inflessibile religiosità di Cosimo. E del resto la Francia era comunemente nota in Europa come 'primogenita della Chiesa', ed il re come 'Cristianissimo'.

Personaggio importante della famiglia della sposa era la sorellastra Anna Maria Luisa, nata dalla ricchissima prima moglie di Gastone d'Orléans, dalla quale *Mademoiselle* – appellativo che le spettava a corte – aveva ereditato l'altisonante titolo di duchessa di Montpensier e un'enorme quantità di feudi, cosa che la rendeva una delle più ricercate erediere d'Europa. Tutte e due le sorelle però, nonostante la diversissima situazione finanziaria (Margherita non era particolarmente ricca), ebbero una vita ugualmente movimentata. Mentre Anna Maria Luisa non sposò mai un grande partito e finì con l'innamorarsi del duca di Lauzun provocando il risentimento del re che lo fece addirittura imprigionare, il matrimonio dell'altra a Firenze si risolse com'è noto in un completo fallimento. La parentela con il Re Sole e il gran numero di titoli e di possessi di *Mademoiselle*, detta anche per questo la *Grande Mademoiselle*, ne fecero in ogni caso un personaggio di grande riguardo per la corte toscana, tanto da imporre alla figlia di Cosimo III, futura Elettrice Palatina, il suo stesso nome di battesimo²⁵.

Ma un altro nome degli Orléans sarebbe stato dato a un figlio maschio per confermare le alleanze: Gian Gastone. Non è vero però che fosse parzialmente ispirato, come spesso si è creduto, al suocero di Cosimo, Gastone d'Orléans. Esso era invece il nome vero e proprio di un fratello di Margherita Luisa, titolato duca di Valois, morto a due anni causando un grande dolore ai suoi familiari²⁶. L'ombra di questo lutto, che privava la sua Casa di una successione maschile, dovette pesare a lungo sulla vita della granduchessa, e le accuse di irrequietezza e di comportamenti tanto frivoli forse dovrebbero essere ridotte magari anche a causa di questa perdita che non sembra sia stata recepita fino ad ora dagli storici recenti della dinastia medicea.

²⁴ M.P. Paoli, *Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 166-169.

²⁵ Sulla *Grande Mademoiselle*: R. Russo, *Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchessa di, detta la Grande Mademoiselle*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1934, *ad vocem*.

²⁶ Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, 9 voll., chez Francois Didot, Paris 1726-1733.

Se il 'Secolo di Luigi XIV', secondo l'espressione di Voltaire, stava per iniziare, restavano ancora molti elementi della cultura francese ad essere debitori di quella italiana, la cui pittura era ricercatissima e nel Seicento non era affatto stata soppiantata da altre scuole, fatto salvo il costante interesse per le scuole tedesche e fiamminghe. Le collezioni di antichità classiche erano avidamente ricercate, e in questo campo ebbe molto a distinguersi il Re Sole. Le arti minori, come abbiamo visto, aspiravano a una loro autonomia, e i rapporti fra Gian Lorenzo Bernini e la corte francese sono troppo noti per insistere sull'importanza della scultura barocca nelle Gallie. È invece nel campo dell'architettura e nell'arte dei giardini che i francesi cercavano di disputare il primato agli italiani, ed in effetti, pur intravedendo ovunque una componente romana e fiorentina, i grandi parchi reali e le residenze annesse rivelano nelle lunghissime prospettive spesso diagonali, nei corsi d'acqua apparentemente senza fine, nelle piante a U e nei tetti a mansarda elementi francesi che tendono ad emanciparsi dalla 'dittatura' italiana. Al contrario invece, nel caso di un celebre palazzo fiorentino, quello Corsini in Parione, non mi sembra sia stato notato che è in questo caso la costruzione toscana ad ispirarsi ai canoni francesi adottando la classica forma a U francese con il recinto anteriore su cui si apre il portone che immette nel cortile. Motivata o no dal desiderio di affacciarsi sull'Arno, questa scelta è comunque d'influenza inequivocabilmente francese, cosa praticamente unica in Firenze e, a mia conoscenza, finora non rilevata. Il ritratto di Neri Corsini di Hyacinthe Rigaud, pittore di Luigi XIV, si colloca in parallelo a questa iniziativa architettonica.

Sappiamo bene che la realizzazione più importante, il simbolo stesso della regalità e della politica di Luigi fu Versailles, tanto odiata da Louis de Saint-Simon che le preferiva Saint Germain en Laye. Le distruzioni che infierirono in Francia, non soltanto durante la Rivoluzione, fecero scomparire vari grandi palazzi che facevano corona alla reggia principale, come Marly, Saint-Cloud, Meudon o Bellevue.

Benché dovuto a Mansart, Marly, che il re aveva voluto dopo il 1680 per sfuggire al pesante protocollo di Versailles, era forse il più italiano dei castelli reali soprattutto per la presenza dei dodici padiglioni simmetrici che insieme al palazzo centrale non potevano che rinviare al modello della villa italiana, attenuato dalla presenza dei grandi specchi d'acqua, in Italia quasi sempre assenti per la minore abbondanza di acque. Di questo mirabile e originale complesso, poi distrutto, possiamo oggi avere un'idea piuttosto precisa grazie alla provvidenziale veduta dipinta da Pierre Denis Martin nel 1724 e rigorosamente simmetrica²⁷.

²⁷ Pierre Denis Martin, *Vue générale du château et des pavillons de Marly*, olio su tela, 300,5×226,5 cm, Château de Versailles, inv. MV 762.

Per quanto riguarda il castello di Saint-Cloud nei dintorni di Parigi, ugualmente perduto, non esiste forse luogo tra le residenze della famiglia reale più denso di memorie italiane e anzi fiorentine, nonché di rimandi alle arti del nostro paese. È cosa curiosa, essendo noto che il Re Sole aveva un fratello, che non sia poi tanto diffusa l'idea che esistesse oltre che un secondo figlio di Luigi XIII, anche una 'seconda Versailles'. La sua deprecabile perdita non ha favorito la trasmissione dei suoi ricordi, che ad un esame un po' accurato risultano affollati di elementi piuttosto sorprendenti.

Non a caso, dobbiamo risalire ai tempi di Caterina de' Medici per rintracciare le origini del meraviglioso castello, quando la regina offrì a un suo conterraneo, Girolamo Gondi, una residenza sulle colline di Saint-Cloud prospicienti la Senna, che costituì il nucleo originario del futuro castello, termine con il quale la lingua italiana traduce il francese *château*, che può intendersi sia come un maniero fortificato che come un sontuoso palazzo di campagna nello stile specialmente italiano, come è nel nostro caso.

I Gondi erano una delle principali famiglie fiorentine, che come tante altre avevano trovato in Francia un grande ambito di espansione sia economica che politica, sociale e culturale, specie al Sud per la presenza della sede papale di Avignone. Durante alcuni secoli, fra Trecento e Seicento, le famiglie storiche fiorentine esercitarono attività bancarie e mercantili in grande stile che culminarono con i notevoli traffici legati alle famose fiere di Lione soprattutto nel Cinquecento. Nel contempo le sedi vescovili francesi, in particolare nel Mezzogiorno della nazione, avevano visto comparire un grande numero di presuli appartenenti alle maggiori famiglie fiorentine: e se gli Strozzi, i Rucellai o i Canigiani comparvero sporadicamente fra i vescovi di alcune città, i Bonsi tennero il vescovato di Béziers ininterrottamente per circa un secolo (1576-1659).

A loro volta i Gondi occuparono ugualmente una cattedra vescovile per circa un secolo, ma in questo caso si trattava di Parigi, e quasi sempre col titolo cardinalizio. Fu un'eccezione, è vero, ma molto significativa, e d'altra parte questa famiglia raggiunse, insieme ai Guadagni, i più alti livelli della società francese e cioè il titolo ducale, che poneva una famiglia immediatamente sotto i principi reali o sovrani²⁸.

Girolamo Gondi fece costruire una grande casa nel gusto italiano, circondata di *parterres* di fiori e formò un giardino molto elaborato con grotte, cascate, fontane e molte statue, cosa che non poteva non rendere il luogo più vicino ai giardini toscani. Alla sua morte nel 1604 la tenuta passò al figlio Giovanni Battista che fu obbligato per necessità di denaro a venderla

²⁸ G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013 e, in particolare, M. Calafati, *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in Ivi, pp. 19-83. Per i Guadagni si veda per il momento in questo volume il saggio di Tommaso Prizzon e Id., *I ritratti Guadagni. Arte e politica familiare nella Firenze medicea*, De Stijl, Firenze 2020 (in corso di stampa).

al conte di Sancerre, argentiere del re. Morto anche quest'ultimo nel 1625, gli eredi rivendettero i beni di nuovo alla famiglia Gondi, e precisamente a Gian Francesco, primo arcivescovo di Parigi. Nel 1644 il viaggiatore inglese John Evelyn scrisse che il palazzo «non aveva niente di straordinario, eccezion fatta per i muri esterni che erano tutti dipinti a fresco», cosa che in Italia era tutt'altro che infrequente, e a proposito dei giardini sostenne di non aver mai visto prima qualcosa che li superasse, così come ebbe a notare di essere stato servito soltanto con vasellame d'argento²⁹.

Alla morte dell'arcivescovo nel 1654 la proprietà fu venduta a Bartolomeo Hervart, argentiere del re e protetto di Mazzarino. Egli accrebbe le riserve d'acqua e costruì un'ala parallela a quella esistente e, come avrebbe fatto più tardi Fouquet a Vaux con suo grande danno, anche lui ricevette il re e la corte a Saint-Cloud nel 1658. La festa fu grandiosa, perché dopo un pranzo magnifico nel parco si fecero scorrere le fantastiche cascate e tutto si inondò di fuochi e di illuminazioni meravigliose, secondo la *Gazette de France*. Per il fratello del re, allora diciottenne e a cui era riservato l'appellativo di *Monsieur*, si trattò di un vero colpo di fulmine e appena tre settimane dopo, il 25 ottobre, il re acquistò il *domaine* per suo fratello. Quest'ultimo terminò soltanto nel 1678 i miglioramenti e gli abbellimenti che aveva subito iniziato, mostrandoli in quell'anno alla corte con uno dei mirabolanti ricevimenti che costellarono la vita al castello, aperto da una magnifica cena per il re e i suoi familiari, seguita da un ballo nel salone maggiore dove l'illuminazione proiettava una luce splendente non soltanto nell'ambiente, ma anche sugli abiti e sui gioielli dei principi e delle principesse che danzavano³⁰.

Monsieur aveva realizzato dunque un grandioso palazzo, anche questo naturalmente a forma di U, che non poteva non ricordare in forme più ridotte quello di Versailles e che conteneva una galleria, detta d'Apollon, molto simile a quella degli Specchi ma realizzata in forte anticipo rispetto a quella più famosa. D'altronde sappiamo che il principe, il cui nome preciso era Filippo I di Francia, duca d'Orléans, era piuttosto allergico alle mode, che, come qualcuno disse, preferiva lanciare piuttosto che seguire. In questo senso procede la notizia secondo la quale egli aveva già concepito con largo anticipo rispetto alle altre regge un gabinetto cinese, fatto che non può mancare di meravigliarci. Il gusto italiano si manifesta nell'elaborata vasca polilobata a fianco del palazzo e soprattutto nella cascata, tuttora esistente, che ci ricorda quelle di villa Lante a Bagnaia e di villa Aldobrandini a Frascati.

Tra la fine dei lavori al castello nel 1680 e il 1701, gli storici hanno calcolato che *Monsieur* abbia dato più di mille *soupers* o cene di mezzanotte, a

²⁹ G. Tallemant des Réaux, *Les Historiettes ...*, 6 voll., Levasseur, Paris 1834-1835; F. Austin Monténay, *Saint-Cloud. Une vie de château*, Vögele, Genève 2005; P. Micio, *Les collections de Monsieur frere de Louis XIV. Orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Somogy, Paris 2014.

³⁰ Micio, *Les collections de Monsieur*, cit.

cui si debbono aggiungere decine di feste scalate su diversi giorni e una più fastosa dell'altra. In effetti la percezione che si può avere di questa dimora è quella di una grandiosa macchina per il divertimento di un principe e della sua corte, con momenti ancora più frequenti che a Versailles e soprattutto meno formali, meno compassati. Il testimone oculare Saint-Simon rileva che «i piaceri di ogni sorta dei giochi, della bellezza singolare dei luoghi, che mille calessi davano perfino ai più pigri occasione di visitare, le musiche, le buone vivande, ne facevano una casa di delizie con molta grandezza e magnificenza»³¹.

Un episodio rivelatore ci riporta al clima classicista di derivazione certo italiana che si era imposto alla corte francese. È il Magalotti a riferirlo e anzi a viverlo quando nel 1668³², trovandosi proprio nel parco di Saint-Cloud, vide improvvisamente apparire su di un carro la famiglia reale dal folto degli alberi. Questa visione lasciò «stordito» il fiorentino, che ebbe a ricavarne l'impressione di «un carro di deità».

L'immagine non può che farci pensare al dipinto di Jean Nocret raffigurante il Re Sole e i suoi familiari come divinità dell'Olimpo³³. Lo stile italiano del quadro ci presenta un *tableau vivant* dove le figure sono mostrate secondo un preciso ordine gerarchico che riflette da un lato l'etichetta di corte, e dall'altro l'ispirazione al mondo classico. Compare tra gli altri anche il ritratto di una giovanissima Margherita Luisa d'Orléans ben distanziata dalla *Grande Mademoiselle* che sovrasta dall'alto dei propri titoli le giovani sorellastre, in attesa di trasmettere il suo nome alla futura Elettrice Palatina, quell'Anna Maria Luisa ultima del ramo granducale.

Bibliografia

- Austin Montenay F., *Saint-Cloud. Une vie de château*, Vögele, Genève 2005.
- Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, 9 voll., chez Francois Didot, Paris 1726-1733.
- Arrighi A., Orsini, Clarice, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 633.
- Bacchelli R., *L'ultimo signore di Carpi*, «Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi», XI, 1931, pp. 33-50.
- Baroni P.G. (a cura di), *La Nunziatura in Francia di Rodolfo Pio. 1535-1537*, Tamari, Bologna 1962.

³¹ L. de Saint-Simon, *Mémoires de Saint-Simon*, nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe..., notes et appendices par A. de Boislisle, 41 voll., Hachette, Paris, 1879-1928, VIII, traduzione dell'autore.

³² L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M.L. Doglio, Sellerio, Palermo 1991, pp. 143-144.

³³ Jean Nocret, *Portrait mythologique de la famille de Louis XIV*, olio su tela, 306x426,5 cm, Château de Versailles, inv. MV 2157.

- Béguin S., Piccinini F. (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario et al., 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.
- Brunelli R. (a cura di), *Un collezionista mantovano del Rinascimento. Il vescovo Ludovico Gonzaga nel V centenario della morte*, Atti del convegno di studi (Mantova, Teatro Bibiena, 29 gennaio 2011), Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantova 2011.
- Calafati M., *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 19-83.
- Caneva C., Solinas F. (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005.
- Fiorina U. (a cura di), *Inventario dell'archivio Falcò Pio di Savoia*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
- Forner F., *Pio, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, *ad vocem*.
- Frommel S., *Le committenze architettoniche di Caterina e Maria de' Medici. Espressione di un dialogo tra due culture*, in F. de Luca, L. Fiaschi (a cura di), *Stato e potere. I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, Atti delle giornate di studio, (Firenze, palazzo Pitti, 30 gennaio 2015; Terranuova Barcciolini, Sala Consiliare, 31 gennaio 2015), Centro Di, Firenze 2018, pp. 57-73.
- Goulet A.M., *Orsini, Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 645-647.
- Guaitoli P., *Memorie sulla vita di Alberto III Pio*, «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico Principato di Carpi», I, 1877, pp. 133-313.
- Litta P., *Famiglie celebri italiane. XII. Pio di Carpi*, Ferrario, Milano 1824.
- , *Famiglie celebri italiane. LXII. Orsini di Roma*, Ferrario, Milano 1846-1848.
- Longhi R., *Momenti della pittura bolognese*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da G. Contini, Mondadori, Milano 1978 (ed. orig. 1973), pp. 191-217.
- Lugli A., *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Allemandi, Torino 1990.
- Magalotti L., *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M.L. Doglio, Sellerio, Palermo 1991.
- Mancini G., *Una collezione romana del 1564. I dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, «Paragone», LIV (51), 2003, pp. 37-59.
- Meijer B.W., *Nicolò e il Nord*, in S. Béguin, F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario et al., 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 147-153.
- Michel P., *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.
- Micio P., *Les collections de Monsieur frere de Louis XIV. Orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Somogy, Paris 2014.
- Morolli G., Fiumi P. (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013.
- Müntz E., *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 voll., Hachette, Paris 1889-1895.
- Occhipinti C., *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in Rossi M. (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004, pp. 278-295.

- , *La carriera di Francesco Scibec da Carpi, da Rosso Fiorentino a Pierre Lescot (1530-1556)*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 69-80.
- Paoli M.P., *Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 166-169.
- Pelliciaro M., *Nuova luce sulle collezioni di Rodolfo Pio* [titolo redazionale *Il Cardinale che amava i pittori*], «Il Resto del Carlino. Carpi», 29 luglio 1999.
- , *Le raccolte Pio di Savoia: Carpi, Ferrara, Roma, Madrid*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2005-2006.
- , *Raccolte artistiche dei Pio di Savoia signori di Carpi*, in *Storia di Carpi*, II [M. Cattini, A.M. Ori (a cura di), *La città e il territorio dai Pio agli Estensi (secc. XIV-XVIII)*], Mucchi, Modena 2009, pp. 395-414.
- Pignatti T., *Ferrara e l'Emilia*, in G. Mazzariol, T. Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Mondadori, Milano 1969, II, pp. 348-365.
- Prizzon T., *I ritratti Guadagni. Arte e politica familiare nella Firenze medicea*, De Stijl, Firenze 2020 (in corso di stampa).
- Quidarré E., *Gli affreschi delle cappelle di Sainte-Cécile di Albi. Un insieme misconosciuto*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 34-42.
- Rossi M. (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004.
- (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017.
- Russo R., *Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchessa di, detta la Grande Mademoiselle*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1934, *ad vocem*.
- Semper H., Schulze F.O., Barth W., *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, a cura di L. Giordano, tr. it. di A. D'Amelio, A.E. Werdehausen, ETS, Pisa 1999 (ed. orig. 1882).
- Saint-Simon L. (de), *Mémoires de Saint-Simon*, nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe..., notes et appendices par A. de Boislisle, 41 voll., Hachette, Paris, 1879-1928.
- Sirocchi S., *Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Gran Siecle: gli artisti francesi alla corte estense*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2016.
- Tallemant des Réaux G., *Les Historiettes ...*, 6 voll., Levasseur, Paris 1834-1835.
- Tiraboschi G., *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo signor Duca di Modena ...*, 6 voll. in 7 tomi, Presso la Società Tipografica, Modena 1781-1786.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, ... riviste et ampliate* (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885.
- Vicini E.P., *Donelli*, in V. Spredi (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, II, 1929, pp. 623-624.