

**Cándida Martínez López  
Felipe Serrano Estrella (eds.)**

**Matronazgo y  
arquitectura.**  
De la Antigüedad a la Edad  
Moderna

GRANADA  
2016

## Índice

Matronazgo, arquitectura y redes de poder <i>Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella</i> .....	11
Maternidad, poder y arquitectura: la impronta de la reina Apolonis en el urbanismo de Pérgamo <i>M.ª Dolores Mirón Pérez</i> .....	27
Entre mujer y diosa: matronazgo cívico de la emperatriz romana <i>Almudena Domínguez Arranz</i> .....	65
Mujeres construyendo Roma: Género y ciudad Imperial desde la época de Augusto a la Antonina <i>Margaret L. Woodhull</i> .....	113
Mujeres y arquitectura en las ciudades romanas del occidente mediterráneo. Acciones y transformaciones cívicas de matronazgo <i>Cándida Martínez López</i> .....	141
La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla, y el arte <i>Begoña Alonso Ruiz</i> .....	173
Juana I y la arquitectura. El palacio real y el monasterio de Santa Clara de Tordesillas <i>Miguel Ángel Zalama</i> .....	219
Palacios para una Emperatriz itinerante. Usos residenciales de Isabel de Portugal (1526-1539) <i>M.ª José Redondo Cantero</i> .....	249
La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España <i>Almudena Pérez de Tudela Gabaldón</i> .....	301

Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la Edad Moderna <i>Felipe Serrano Estrella</i> .....	341
Il Palazzo del Lussemburgo di Maria de' Medici, Parigi, 1611-1631 <i>Sara Galletti</i> .....	379
Anna d'Austria e Plautilla Bricci. Indizi di matronage reale nella Roma del Seicento <i>Consuelo Lollobrigida</i> .....	423
Isabel de Farnesio y el palacio del Buen Retiro: la reforma del cuarto de los reyes en la nueva residencia oficial de los monarcas (1734-1746) <i>Mercedes Simal López</i> .....	451
Isabel de Braganza y el Museo del Prado <i>Rosario Camacho Martínez</i> .....	503

# **Il Palazzo del Lussemburgo di Maria de' Medici, Parigi, 1611-1631**

SARA GALLETTI  
*Duke University*

## **1. Introduzione**

COMMISSIONATO DA MARIA de' Medici all'inizio della sua reggenza al trono di Francia, il Palazzo del Lussemburgo è un luogo carico di significato per la storia politica della Francia, per la storia urbana di Parigi e per la storia dell'architettura e delle arti visive della prima Età moderna<sup>1</sup>. Quello che oggi è la sede del Senato francese, fu concepito sin dall'inizio come un centro di potere: era la residenza ufficiale scelta dalla reggente al trono di Francia, il luogo dove si riuniva il Consiglio privato della Reggenza e il teatro politico delle lotte di potere che incendiarono il regno di Luigi XIII, con Maria de' Medici e il cardinale Richelieu per protagonisti. Il giardino del Lussemburgo, oggi popolato da studenti, turisti e da bambini che cavalcano pony e giocano con bellissime barche a vela in miniatura, era già nel Seicento un luogo aperto al pubblico, dove si andava a passeggiare per vedere la società e farsene vedere o, come

1. Sul Palazzo del Lussemburgo si vedano soprattutto: Galletti (2012a), Matuszek-Baudouin (1991a), Coope (1972) e Hustin (1911).

scrive La Bruyère, “per disapprovare gli uni con gli altri” (1696: 216). Nella storia delle arti, poi, il Lussemburgo fu una vera e propria icona del suo tempo. Progettato da Salomon de Brosse e Jacques Lemercier, gli architetti considerati fondatori del classicismo francese, e decorato da pittori di fama internazionale quali Simon Vouet, Philippe de Champaigne e Pietro Paolo Rubens – che per il Lussemburgo concepì due tra i più celebrati dei suoi cicli pittorici, la *Vita di Maria de’ Medici* (1622–1625) e la *Vita di Enrico Quarto* (1628–1630) –, il palazzo di Maria de’ Medici raccolse l’ammirazione dei contemporanei. Gian Lorenzo Bernini, che lo visitò più volte durante il proprio soggiorno parigino del 1665, disse che si trattava di “ciò che aveva visto di più bello in Francia” (Chantelou 2001: 56). La sua non era un’opinione isolata. Il Lussemburgo suscitò da subito l’attenzione di artisti e intenditori: le guide lo segnalavano come una tappa obbligatoria nella capitale<sup>2</sup>, gli incisori ne moltiplicavano le rappresentazioni<sup>3</sup>, e alcuni tra i più appassionati committenti d’architettura del tempo – tra i quali i Barberini, i Medici e il duca di Buckingham – furono affascinati e ispirati da questo palazzo<sup>4</sup>. Quanto ai teorici dell’architettura, essi parteciparono largamente alla diffusione e alla notorietà dell’edificio e l’Accademia Reale ne fece un soggetto di studio<sup>5</sup>. Gli artisti, infine, lo utilizzarono come una scuola, dove copiare l’opera dei maestri, come mostra il taccuino di un anonimo seicentesco conservato al Louvre (fig. 1).

La più importante delle commissioni artistiche di Maria de’ Medici, il Lussemburgo assorbì le attenzioni (e le finanze) della regina per i due decenni che, tra 1611 e 1631, marcarono la sua straordinaria carriera politica, dall’ascesa alla reggenza al trono fino alla sua sconfitta e all’esilio definitivo dalla Francia. Non solo la storia dell’edificio è indissolubilmente

2. Si vedano soprattutto: Dezallier D’Argenville (1749), le varie edizioni di Le Rouge (1716) e le varie edizioni di Brice (1684) e Malingre (1640).

3. Si vedano soprattutto: Marot (n.d., ante 1659), Blondel (1752–1756) e Babelon (1977).

4. Sulle influenze del Lussemburgo su Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, si vedano: Frommel (2000: 96–97), Waddy (1990: 224), e Zurawski (1989). Sull’influenza del Lussemburgo sui progetti di Pietro da Cortona per Palazzo Pitti, si veda Galletti (2012a: 217–218). Sull’influenza del Lussemburgo sui progetti di John Thorpe, e in particolare per la residenza del duca di Buckingham a Burley-on-the-Hill, si veda Summerson, John (1966: 11 e 74–75).

5. Si vedano soprattutto Sauval (1724) e Blondel (1752–1756).



(Fig. 1) Anonimo, vista della corte del Lussemburgo, XVII secolo (Musée du Louvre, DAG RF 7123). Foto RMN/Art Resource, NY/Michèle Bellot.

legata alle vicende biografiche di Maria de' Medici e agli avvenimenti tumultuosi della politica del suo tempo, ma l'edificio contribuì a definire l'immagine che oggi chiameremmo pubblica della regina. In questo, il Lussemburgo si misurava con alcuni dei progetti più ambiziosi del suo tempo – il Louvre, certamente, ma anche i progetti promossi da Enrico IV – e, in particolare, con precedenti illustri di committenza femminile: il Palazzo Pitti di Firenze, la residenza voluta da Eleonora di Toledo e nella quale Maria de' Medici aveva vissuto fino al matrimonio con Enrico IV (1600); il Palazzo delle Tuileries, commissionato da Caterina de' Medici sul finire della sua reggenza al trono di Francia per conto di Carlo IX; e l'Hôtel de la Reine Marguerite, la residenza parigina di Marguerite de Valois, prima moglie di Enrico IV.

Questo saggio intende fornire una breve sintesi delle caratteristiche che contribuirono al successo del Lussemburgo entro il panorama artistico e architettonico del suo tempo, come anche del contesto urbano, politico, sociale e di genere entro il quale l'edificio fu concepito dalla sua committente e dagli artisti da lei impiegati.

## 2. Il contesto politico

Il progetto del Lussemburgo fu concepito nel 1611, vale a dire a un anno dall'assassinio di Enrico IV e dalla nomina di Maria de' Medici alla reggenza al trono per conto di Luigi XIII, che alla morte del padre aveva nove anni. Il cantiere di costruzione fu aperto nel 1615, qualche mese dopo che Luigi XIII, ormai maggiorenne, aveva confermato la posizione al governo della regina madre nominandola capo del Consiglio del re – prolungandone così, *de facto*, la reggenza oltre i limiti tradizionali – e continuò ad avanzare durante le crisi politiche degli anni seguenti, che videro l'esilio temporaneo della Medici dalla corte, nel 1617–1619, e la cosiddetta *Guerre de la mère et du fils* (Guerra della madre e del figlio) che ne seguirono. La decorazione degli interni del palazzo fu avviata nei primi anni Venti del secolo, dopo il ritorno a corte della regina e il celebre ciclo della *Vita di Maria de' Medici* che avrebbe decorato la galleria della regina fu commissionato a Rubens nel 1622, quando la Medici fu riammessa nel Consiglio e divenne parte, con Luigi XIII e Richelieu, di quello che gli storici hanno significativamente chiamato il “triumvirato” al potere (Chevallier 1979: 277 e ss.). Lo scontro definitivo tra la regina e il cardinale, sua creatura e suo ex-alleato, durante la cosiddetta *Journée des Dupes* (la Giornata degli Ingannati, il 10 novembre 1630), ebbe luogo proprio nel Palazzo del Lussemburgo e determinò i destini della regina e dell'edificio insieme: dopo l'esilio definitivo di lei, nell'inverno del 1631, i lavori di costruzione del giardino e degli annessi della residenza nella *basse-cour* (corte di servizio) furono interrotti e il secondo ciclo pittorico commissionato a Rubens per il palazzo, la *Vita di Enrico IV*, fu lasciato incompleto<sup>6</sup>.

Precisamente per via di questi stretti legami tra le vicende politiche e la committenza artistica e architettonica, il Palazzo del Lussemburgo è stato considerato come il riflesso della gloria della regina o, nell'espressione di Fanny Cosandey, “la testimonianza dello splendore di una moglie e madre di re che associa alla dignità reale il governo di uno dei più potenti regni d'Europa” (Cosandey 2000: 337). Tuttavia, e contrariamente a quanto sostiene la stessa Cosandey, non fu davvero “nella sicurezza della propria posizione al centro dello Stato che Maria de' Medici decise

6. Per la biografia di Maria de' Medici, si vedano soprattutto Dubost (2009) e Carmona (1981).

la costruzione [del Lussemburgo]" (Cosandey 2000: 337). Al contrario, il progetto fu concepito entro un contesto di legittimità politica precaria, nel quale né la gloria né il suo eventuale riflesso avevano contorni così ben definiti come si è voluto credere.

Il governo di Maria de' Medici, durante e dopo la reggenza, fu vivamente contestato da alcuni, anche con le armi, e anche quando teneva le redini del potere, la regina fu costantemente al centro di ogni sorta di critiche e di attacchi. Secondo i suoi critici, la Medici s'impiccava di tutto, abusava del re e del proprio potere, spendeva troppi soldi, comprava troppi diamanti, era bigotta, parlava male il francese, era una "grassa banchiera" erede di una famiglia borghese di mercanti e avvelenatori che avrebbe rovinato il re e la Francia<sup>7</sup>. Di là dalle illusioni della pittura di Rubens, quindi, è importante tenere presente che fu nel contesto di questi attacchi e di una legittimità sempre precaria che il Lussemburgo venne progettato e realizzato.

L'origine delle tante e multiformi accuse nei confronti di Maria de' Medici non è da cercare negli effettivi risultati del suo governo, che, come l'ha mostrato Jean-François Dubost, ha segnato piuttosto un tempo di prosperità per la Corona e per la Francia (Dubost 2009: 364-372). Nei primi anni del secolo la pace e la politica di ricostruzione lanciata da Enrico IV (in misura non trascurabile, anche grazie al suo matrimonio con la figlia di uno dei più ricchi banchieri d'Europa) avevano rimesso in sesto le casse della Corona. I benefici di questa ripresa si fecero evidenti durante gli anni Dieci e la reggenza della Medici: la produzione agricola e la popolazione aumentarono in maniera considerevole e le spese dello Stato, previste a trentacinque milioni per il 1610, calarono a ventiquattro per gli anni 1611-1613<sup>8</sup>. È, piuttosto, nella natura stessa della reggenza che vanno cercate le ragioni dell'acrimonia nei confronti di Maria de' Medici.

Nella Francia di Ancien Régime, le donne erano escluse dal governo dalla legge salica, che riservava l'accesso al trono ai soli eredi maschi

7. Su queste accuse, si vedano in particolare: Galletti (2012a: 40-43) e Dubost (2009: *passim*). L'origine dell'epiteto di "grassa banchiera" è attribuita a Henriette d'Entragues, dama di Verneuil e amante di Enrico IV, e riportata in Tallemant Des Réaux (1834-1835: 10).

8. Sullo stato delle finanze reali a quest'epoca, si vedano anche: Bayard (1988: 28-44 e 51-68), Hayden (1974: 17-33), Batiffol (1906a: 166-198) e Batiffol (1906b: 466-538) e Malet (1789: 86-95 e 197-228).



della dinastia per evitare, secondo i suoi promotori, che il regno passasse nelle mani di principi stranieri per via matrimoniale. Uno degli effetti indiretti della legge fu che, nella prima Età moderna, la reggenza fu affidata quasi automaticamente alla madre dell'erede al trono in caso di minorità: prima di Maria, Caterina de' Medici, reggente al trono durante la minorità di Carlo IX (1560–1563), e, più tardi, Anna d'Austria, reggente durante la minorità di Luigi XIV (1643–1651). Quest'apparente contraddizione si spiega facilmente: non potendo accedere al trono loro stesse per via della legge salica, le donne non avevano modo di usurpare la corona e non potevano che assicurarne la trasmissione al legittimo erede. Gli altri candidati potenziali alla reggenza, i membri maschili della famiglia reale e i principi di sangue, non offrivano le stesse garanzie: il loro lignaggio reale assicurava, infatti, la legittimità della loro ascesa al trono in caso di vuoto di potere, rendendoli, di fatto, potenziali concorrenti al trono del re minore. Nel limitare, quindi, l'influenza di questi ultimi nel Consiglio e nelle altre tradizionali sedi del potere, la reggenza femminile era la soluzione ideale a una situazione d'instabilità politica e di possibile vulnerabilità dinastica e, al contempo, l'origine delle contestazioni che inevitabilmente l'accompagnarono<sup>9</sup>.

Nel caso specifico di Maria de' Medici, che continuò a partecipare al governo del regno oltre la reggenza, l'opposizione raggiunse livelli estremi e sfociò nel conflitto armato. Nell'autunno del 1614, quando Luigi XIII raggiunse la maggiore età e nominò la madre a capo del Consiglio, i grandi aristocratici del regno, che, come il principe di Condé, si trovarono di nuovo esclusi da un Consiglio che credevano avrebbero controllato, si ribellarono. La rivolta s'intensificò velocemente da forme d'intensa critica delle politiche della regina (e delle sue tendenze filospagnole, in particolare), alla chiamata degli Stati Generali, a una serie di conflitti armati interni che durarono fino nella primavera del 1617 e condussero al primo esilio di Maria de' Medici dalla corte.

Le repliche della regina furono variate: negli anni, la Medici acquistò la fedeltà di alcuni, fece la guerra ad altri, e costruì quella che oggi chiameremmo una potente macchina di propaganda al fine di promuovere la propria linea politica e di sostenere la propria legittimità al governo. Le arti furono il motore di questa macchina, e il Palazzo del Lussem-

9. Sul ruolo della regina di Francia e sui fondamenti giuridici della reggenza, si vedano Cosandey (1997 e 2000).

burgo divenne il teatro in cui le illusioni che essa rendeva possibili si materializzavano.

Al Lussemburgo la regina celebrava le proprie origini, attraverso i riferimenti all'architettura di Palazzo Pitti, come anche attraverso il *memento* politico costituito dai quadri del ciclo dei *Matrimoni Medici* (1624-1627). Lontano dall'essere una galleria di ritratti di famiglia, come potrebbe far credere il titolo moderno, questo ciclo di dieci quadri commissionato ad artisti fiorentini illustra una serie d'imprese militari e diplomatiche che evidenziano i legami tra la Corona francese e la casata Medici, e i matrimoni vi trovano posto quali strumenti tradizionali dell'alleanza politica. La finalità politica del ciclo, destinato alle pareti del Grand Cabinet (gabinetto dell'udienza) del Lussemburgo, fu apertamente espressa da Maria de' Medici al momento della commissione e riportata dal residente fiorentino a Parigi: "Tra le azioni della serenissima casa [Medici] da rappresentare nei quadri, sarebbero più gradite a Sua Maestà quelle che potessero mostrare e ricordare ai francesi che la Francia non è senza obblighi nei confronti della serenissima casa di Sua Maestà"<sup>10</sup>.

Attraverso i riferimenti all'architettura francese e reale, poi, come attraverso l'onnipresenza dell'immagine di Enrico IV e le biografie pittoriche parallele dedicate alla regina e al suo defunto sposo, il palazzo del Lussemburgo era anche un'evocazione permanente della dignità reale di Maria e dell'origine della sua autorità. La *Vita di Maria de' Medici* celebrava la reggenza e i suoi successi: le imprese militari come le vittorie diplomatiche, tra le quali l'alleanza con la Spagna attraverso il doppio matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria e di Elisabetta di Francia con Filippo IV. E l'illusione pittorica si spingeva ben oltre: la biografia dipinta da Rubens si proiettava nel futuro e raffigurava, nell'ultimo quadro, la fine delle lotte di potere (mai raggiunta nella realtà), dove la regina madre e il figlio re erano rappresentati seduti una di fronte all'altro nella condivisione dei simboli del governo, le due teste di uno Stato infine rappacificato. Il ciclo suggeriva, così, che la partecipazione della regina al governo fosse la soluzione alle tensioni politiche, e non la sua origine.

10. Lettera di Gondi a Picchena del 29 marzo 1624 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 4637), pubblicata in Marrow (1979: 788, nota 10). Sul ciclo dei *Matrimoni Medici*, si vedano: Schnapper (1990: 425-427), Marrow (1979: 783-791 e 1982: 32-41) e Blunt (1967a e 1967b).

Popolato da immagini di questo tipo, il Lussemburgo fu tutt'altro che il semplice riflesso passivo di una gloria acquisita: esso fu uno degli strumenti attivi della costruzione di quella gloria, concepito per contribuire all'acquisizione dello *status* di cui è stato letto come il riflesso.

### 3. L'architettura

La storia del Palazzo del Lussemburgo è assai nota, almeno nelle sue linee generali. Il progetto fu concepito da Salomon de Brosse, architetto reale e autore, a Parigi, della facciata della chiesa di Saint Gervais<sup>11</sup>, che fu anche l'imprenditore responsabile dei lavori di costruzione dal 1615 al 1623. Nel 1623, quando la metà occidentale della residenza era stata terminata, de Brosse fu accusato dal cardinale Richelieu di malversazioni nella gestione finanziaria del cantiere. La costruzione dell'ala orientale fu dunque affidata a Marin de la Vallée, architetto parigino impegnato anche alla fabbrica dell'Hôtel de Ville, che la condusse a termine nel 1629 secondo il progetto del suo predecessore. Nel frattempo, il progetto del giardino fu affidato a Tommaso Francini, un artista e ingegnere idraulico fiorentino che era stato chiamato in Francia da Enrico IV e che aveva intrapreso i lavori per il giardino del Château Neuf di Saint Germain en Laye. Infine, nel 1628, Jacques Lemercier, l'architetto che, più tardi, avrebbe progettato la Sorbona e il Palais Cardinal (oggi Palais Royal), si vide affidare il progetto degli annessi della residenza: le due ali adiacenti ai padiglioni dell'ala d'ingresso sulla Rue de Vaugirard – adibite, quella a destra a voliera, quella a sinistra a cucine – e, a est del palazzo, una sala da ballo e un'aranciera. La costruzione di questi edifici fu interrotta, nel 1631, dall'esilio definitivo di Maria de' Medici dalla Francia, e quella della sala da ballo non fu mai avviata<sup>12</sup>.

Nota è, anche, la filiazione dell'edificio parigino dal Palazzo Pitti di Firenze. Nell'ottobre 1611, in una lettera indirizzata alla granduchessa di Toscana che costituisce la prima testimonianza della genesi del Lussemburgo, Maria de' Medici chiedeva che le fossero inviati dei disegni del palazzo fiorentino perché: "io me ne possa servire nella struttura e

11. Sulla carriera di Salomon de Brosse, si veda Coope (1972).

12. Per una storia dettagliata del cantiere e degli artisti che vi presero parte, si veda Galletti (2012: 85–140).

decorazione della mia residenza (...) a Parigi (...) per la quale voglio regolarmi sulla forma e modello di Pitti"<sup>13</sup>. Alcune settimane più tardi, la regina inviò a Firenze un architetto reale, Métezeau, per eseguire un rilievo dettagliato e un modello tridimensionale del palazzo<sup>14</sup>. La sua iniziale volontà di riprodurre la residenza granducale sembra confermata dal fatto che, per alcuni anni, i diplomatici fiorentini residenti a Parigi si riferirono al Lussemburgo come al "Pitti parigino della regina"<sup>15</sup>.

Lungi dal produrre una copia servile dell'opera di Ammannati (che ben poco lustro avrebbe dato sia all'architetto sia alla sua committente), de Brosse creò, invece, un ibrido straordinario che combina gli elementi di due tradizioni architettoniche, quella del palazzo italiano e quella del castello francese, molto diverse tra loro per la maniera di concepire il progetto, di costruire e di abitare. Ne risultò un edificio dalla doppia identità che non solo conquistò i suoi contemporanei, ma che fu anche capace, con più successo della sua committente, di apparire francese ai francesi e italiano agli italiani, incarnando di volta in volta il carattere che l'osservatore intendeva riconoscervi<sup>16</sup>.

Al Palazzo Pitti de Brosse s'ispirò per le elevazioni del Lussemburgo (fig. 2): nell'impiego del bugnato e dei tre livelli di ordini architettonici sovrapposti; nel disegno delle campate e in alcuni dei loro dettagli (le arcate del livello inferiore, il quadro delle aperture del terzo livello, il ritmo alternato delle bugne e il loro trattamento diversificato nel passaggio da un piano al successivo); come anche nella sobrietà dello stile che, benché meno severo di quello di Pitti, si allontanava sensibilmente dalle sovrabbondanze decorative e dall'"estetica della frammentazione" (Mignot 1981: 352) che avevano caratterizzato buona parte dell'archi-

13. Lettera di Maria de' Medici a Cristina di Lorena del 6 ottobre 1611 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 5953, f. 27), pubblicata in Pannier (1911).

14. Lettera di Maria de' Medici a Cristina di Lorena del 14 ottobre 1611 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 5953, f. 28), pubblicata in Pannier (1911). L'identità dell'architetto inviato a Firenze, Louis o il fratello minore Clément II, è incerta.

15. Ad esempio nella lettera di Bartolini a Cioli del 14 dicembre 1614 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 4629, f. 490), pubblicata in Zeller (1898: 32): "Sua maestà [mi disse] che fra un mese comincerà il suo palazzo de Pitti (...) havendomi anche detto che il disegno di quel di costà riesce una gran fabrica, et che il suo sarà un po' minore".

16. Sulla relazione tra Lussemburgo e Pitti, si vedano in particolare: Galletti (2010b e 2012a: 200-218).



(Fig. 2) Lussemburgo, facciata del corpo principale di residenza. Foto Julien Noblet. Palazzo Pitti, controfacciata. Foto Scala/Art Resource, NY.

tettura francese di fine Cinquecento. L'architetto impiegò il modello suggerito dalla regina anche per introdurre due elementi del tutto insoliti nel contesto francese: l'impiego del bugnato non come elemento decorativo puntuale ma come componente principale del disegno delle elevazioni; e il trattamento continuo delle facciate secondo una composizione scandita da campate uniformi che si sviluppano in maniera continua sulle elevazioni. Tali riferimenti all'architettura italiana e medicea raggiunsero lo scopo desiderato, rendendo facilmente riconoscibile l'associazione del Lussemburgo con il casato d'origine di Maria de' Medici, come dimostrano sia i commenti di alcuni visitatori fiorentini<sup>17</sup>, sia un passaggio dell'*Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* in cui Henri Sauval riporta che: "alcuni si erano lamentati del fatto che una donna avesse costruito una residenza toscana, ma le loro lamentele sono cessate quando si sono ricordati che si trattava di una principessa toscana che voleva far risplendere in Francia l'ordine della propria patria" (1724, v. 3: 7).

D'altro canto, per la composizione della planimetria e dei volumi dell'edificio, de Brosse s'ispirò alla tradizione del castello francese rinascimentale nella forma che si era già affermata a Bury all'inizio

17. È il caso, ad esempio, di Marchetti e Gornia, in viaggio in Francia al seguito di Cosimo III nel 1669, che commentano il Lussemburgo come: "fabricato all'Italiana sul disegno di questo de' Pitti" e "simile a Pitti con cortile maggiore ma più basso" (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 6388, f. 68v, e *ibid.* 6389 f. 105v).

del Cinquecento: il corpo principale di residenza al fondo della corte; le ali laterali disposte a U e contenenti le gallerie; i padiglioni angolari sopraelevati di un piano rispetto agli altri corpi; l'ala d'ingresso, più bassa delle altre, che costituisce schermo lungo la strada; e gli elementi - chiave della distribuzione allineati su un unico asse - il padiglione d'ingresso, l'avancorpo del corpo principale di residenza, la scala principale e l'accesso al giardino (fig. 3). Numerosi dettagli di questa composizione derivano dal progetto di Lescot per la *Cour Carrée* del Louvre (le finestre inquadrature dalle arcate del pianterreno e il disegno dell'avancorpo del corpo principale di residenza con il timpano curvilineo decorato da imponenti rilievi scolpiti, le trabeazioni interrotte in corrispondenza della campata centrale e l'impiego dell'attico dai capitelli fogliati), e non si tratta certo di una coincidenza fortuita per un edificio inteso come residenza reale. Così, il progetto di de Brosse fu riconoscibile non solo come italiano e medico ma anche come inconfondibilmente radicato nella tradizione francese e reale.

Il Lussemburgo non è, però, un castello francese vestito all'italiana: nell'attingere a queste due tradizioni, de Brosse apportò dei cambiamenti radicali all'una e all'altra, e inventò un'architettura del tutto originale che divenne uno dei fiori all'occhiello del Seicento europeo.

Innanzitutto, l'interpretazione che l'architetto offrì dell'uniformità formale delle elevazioni di tradizione italiana - con campate modulari invariate ripartite lungo l'intero sviluppo delle superfici, come nella corte di Pitti - andò ben oltre i limiti del modello d'origine: al Lussemburgo, infatti, la stessa campata adottata all'interno della corte venne applicata anche a tutte le altre elevazioni dell'edificio (sul giardino, sulla strada e sui fianchi laterali), in una soluzione che, a questa scala, era senza precedenti anche nel Rinascimento italiano. Dal punto di vista progettuale, la complessità di questa operazione è evidente: in un'edificio caratterizzato dai contrasti volumetrici e dalla prevalenza del corpo di fabbrica singolo invece che doppio (nel quale, quindi, la maggior parte degli ambienti interni si apre su due prospetti opposti), il concepire un modulo che possa estendersi invariabilmente a tutte le superfici esterne è senza dubbio un esercizio ingrato poiché, idealmente, bisognerebbe che ogni elevazione fosse un multiplo esatto della dimensione del modulo. Per risolvere questa difficoltà, de Brosse inventò una soluzione ingegnosa: utilizzando paraste accoppiate, invece che singole, e variando di volta in volta, per ognuna delle elevazioni, la dimensione degli interassi tra le paraste accoppiate, l'architetto escogitò un sistema che, in maniera



(Fig. 3) Adam Perelle, vista del Lussemburgo, XVII secolo (collezione privata, Parigi).  
Foto Sara Galletti.

simile alle serliane impiegate da Palladio nella Basilica di Vicenza, gli permise di dissociare la larghezza della campata modulare da quella delle elevazioni alla quale essa viene applicata. Quest'accorgimento, impercettibile a prima vista, permise a de Brosse di applicare un rivestimento apparentemente uniforme su tutto il palazzo, come una pelle, in una soluzione inedita sia in Italia sia in Francia.

Anche nell'applicazione del bugnato l'architetto modificò radicalmente il modello d'oltralpe che gli era stato suggerito. Nella critica di Antoine Quatremère de Quincy: "l'impiego del bugnato non fu, al Palazzo del Lussemburgo, che un'imitazione incompleta e fiacca dei modelli fiorentini. Nell'arrotondare dappertutto le sue bugne, l'architetto francese ha smussato, per così dire, l'asprezza del loro effetto, e il suo stile [ha cessato] di essere forte" (1830: 149). È vero: alla forza delle pietre appena sbazzate di Pitti si oppongono, al Lussemburgo, delle tavole dai contorni precisi; alle superfici rugose, delle superfici levigate e dai profili arrotondati; ai contrasti forti dei volumi sottoposti alla luce toscana, il gioco di rilievi attenuati che disegnano, sotto la luce del nord, delle sottili linee d'ombra. L'illusione tettonica degli ordini architettonici di Pitti si perde al Lussemburgo, negata da una composizione

che gioca su risalti leggeri rispetto al piano del muro per diventare una trama ornamentale delle superfici. La mancanza di forza di questo stile di bugnato, che Quatremère interpreta come un difetto, è precisamente ciò che permise a de Brosse di declinare il tema della facciata rustica all'italiana, poco amato nella Francia del Cinquecento, e di assicurargli un successo insperato nel futuro. Se fino allora il bugnato aveva trovato terreno favorevole a nord delle Alpi solo negli usi puntuali ispirati dalle porte di Serlio e di Vignola, la formula del Lussemburgo fu ammirata e ripresa spesso durante il Seicento<sup>18</sup>. Così, fu precisamente nel tradire il modello d'origine che de Brosse riuscì a tradurlo: vale a dire, ad attribuirgli nuova valenza entro un contesto culturale differente.

Rispetto alla tradizione del castello francese, invece, fu il perfetto rigore geometrico della pianta combinato con la regolarità delle elevazioni, a fare del Lussemburgo un caso senza precedenti. Una delle caratteristiche che contraddistinguono l'architettura del Cinquecento francese è il principio di composizione dall'interno verso l'esterno, secondo il quale la disposizione e il dimensionamento degli spazi interni dettato dalla necessità logistica e dalle abitudini dell'abitare hanno il sopravvento sul disegno delle elevazioni e sulla distribuzione regolare delle aperture in facciata<sup>19</sup>. Così, laddove l'Italia rinascimentale offre tanti esempi di spazi illuminati da finestre indifferenti alla disposizione dei loro interni (finestre d'angolo, finestre sottodimensionate, finestre divise da muri interni), perché la distribuzione delle aperture è determinata dal ritmo delle facciate, la Francia offre altrettanti esempi contrari, dove le facciate sono spesso irregolari perché la distribuzione di porte e finestre è dettata dalla disposizione degli spazi abitativi. Al Lussemburgo, de Brosse introdusse un accorgimento relativamente semplice che gli permise di combinare queste due tradizioni progettuali, apparentemente in contrasto tra loro: sviluppando la pianta secondo una griglia modulare<sup>20</sup>, l'architetto fu in grado di dimensionare

18. Il bugnato del Lussemburgo ispirò, ad esempio, i progetti di Lemerrier per il Palais Royal e di Mansart per l'Orangerie di Versailles, e venne elogiato nei testi di Brice (1684, v. 2: 159) e di Sauval (1724, v. 3: 7).

19. Il principio è evidente nella pratica, ma è diffuso anche nella teoria, ad esempio in Savot (1624: 78).

20. I quattro padiglioni d'angolo del corpo principale di residenza contengono ciascuno quattro stanze le cui dimensioni vanno a decrescere: il quadrato della stanza più grande (nel padiglione nord-ovest, la camera da letto della regina, il cui lato equivale ai tre quinti della larghezza del padiglione) definisce la larghezza della stanza successiva, un



e proporzionare gli spazi interni secondo un sistema di regole analogo a quello che ordinava la distribuzione delle aperture in facciata, anch'esso modulare. Una volta sottomessi al medesimo principio compositivo, piante e alzati poterono essere associati in una soluzione che non comportava più il sacrificio degli uni alle altre (o viceversa), neanche in un edificio imponente e dalle volumetrie complesse come il Lussemburgo, e che restituiva integrità spaziale ai diversi componenti del progetto architettonico.

#### 4. La distribuzione interna

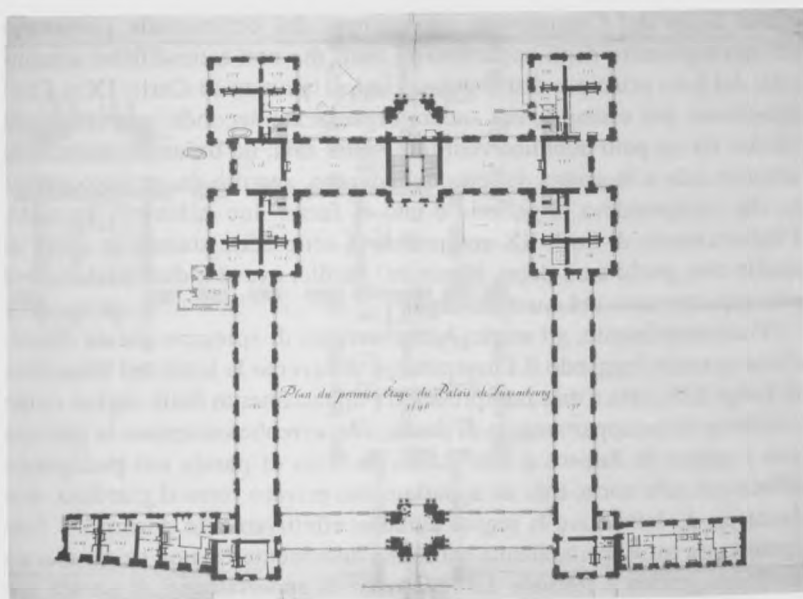
La distribuzione interna del Palazzo del Lussemburgo presenta due elementi di novità rispetto alla tradizione delle residenze reali francesi: la prima è lo sviluppo straordinario dell'appartamento di Maria de' Medici, in termini sia di forma sia di numero di stanze; la seconda è la simmetria longitudinale dell'edificio, con due appartamenti reali del tutto identici disposti su ciascun lato della scala principale (fig. 4).

Con le sue tredici stanze, l'appartamento della regina al Lussemburgo era molto più grande degli appartamenti reali che l'avevano preceduto, sia maschili sia femminili. Il suo schema distributivo, inoltre, non seguiva il modello dell'*enfilade* impiegato fino a allora e offriva, invece, due percorsi distinti a partire dall'anticamera della regina: a sinistra verso le stanze del padiglione che affacciava verso il giardino, a destra verso quelle del padiglione che affacciava sulla corte e che dava accesso alla galleria di Rubens.

Nel Cinquecento, gli appartamenti reali francesi erano tipicamente organizzati in *enfilade* tra due poli: uno cosiddetto pubblico, vicino all'ingresso, e uno privato, oltre la stanza da letto del sovrano. Ovviamente, né il termine 'pubblico' né il termine 'privato' vanno intesi, qui, nel loro significato corrente. Nel contesto in esame, pubblici vengono considerati gli spazi di un appartamento reale il cui accesso era regolato dal cerimoniale – quelle stanze cioè, in cui i membri della corte potevano entrare liberamente sulla base del solo rango, come la sala,

---

rettangolo il cui lato corto, uguale ai due terzi di quello lungo, determina la misura delle due stanze che seguono (fig. 4). Il nucleo così definito è preceduto da un'anticamera, di forma quadrata e dalle dimensioni uguali a quelle della camera da letto, e da una sala rettangolare il cui lato lungo è circa il doppio di quello corto. Si veda Galletti (2012a: 181–182).



(Fig. 4) Antoine Desgodets, pianta del primo piano del Lussemburgo, 1696 (Archives nationales, O1 1687B, 725). Foto Archives nationales.

l'anticamera e la stanza da letto. Private, invece, sono quelle stanze la cui accessibilità era regolata non dal cerimoniale ma direttamente dal sovrano, come guardaroba, gallerie e *cabinet* – vale a dire stanze dove nessuno, indipendentemente dal rango, poteva entrare senza l'espreso invito del proprietario. Questo tipo di organizzazione offriva ai membri della corte una chiara mappa della gerarchia sociale – quelli che potevano spingersi solo fino all'anticamera reale erano chiaramente distinti sia da quelli che potevano entrare nella stanza da letto, sia da quelli che dovevano fermarsi nella sala – e, d'altra parte, offriva al sovrano la possibilità di isolarsi dalla corte o di entrare e uscire senza farsi notare, usando le scale secondarie regolarmente situate vicino alle stanze private<sup>21</sup>.

21. Sulla distribuzione degli appartamenti reali all'epoca dei Valois, si vedano soprattutto: Chatenet (2002a e 2002b: 142-154 e 194-198) e Guillaume (1993).

Sul finire del Cinquecento, gli sviluppi del cerimoniale portarono all'ingrandimento degli appartamenti reali ma non a modifiche sostanziali del loro principio distributivo. L'appartamento di Carlo IX a Fontainebleau, per esempio, era ancora organizzato secondo una sequenza lineare tra un polo pubblico costituito dalla sala, da un'anticamera, una seconda sala e la stanza da letto del sovrano, seguito da un polo privato che comprendeva la galleria e uno o, forse, due *cabinet*<sup>22</sup>. In tutto, l'appartamento di Carlo IX comprendeva sei o sette stanze: la metà di quelle che, pochi anni dopo, Maria de' Medici aveva a disposizione nel suo appartamento del Lussemburgo.

Tradizionalmente, gli storici hanno cercato di spiegare questa dilatazione spaziale leggendo il Lussemburgo attraverso la lente del Versailles di Luigi XIV, vale a dire interpretando l'appartamento della regina come costituito da un appartamento di parata, che avrebbe compreso la galleria con i quadri di Rubens e una stanza da letto di parata nel padiglione affacciato sulla corte, e da un appartamento privato verso il giardino, con la stanza da letto dove la regina avrebbe effettivamente dormito<sup>23</sup>. Tale ipotesi non trova, però, alcuna conferma documentaria: non esiste alcuna evidenza grafica o testuale dell'esistenza di appartamenti di parata e/o privati al Lussemburgo per l'epoca di Maria de' Medici, né, in effetti, dell'esistenza di due appartamenti *tout court*.

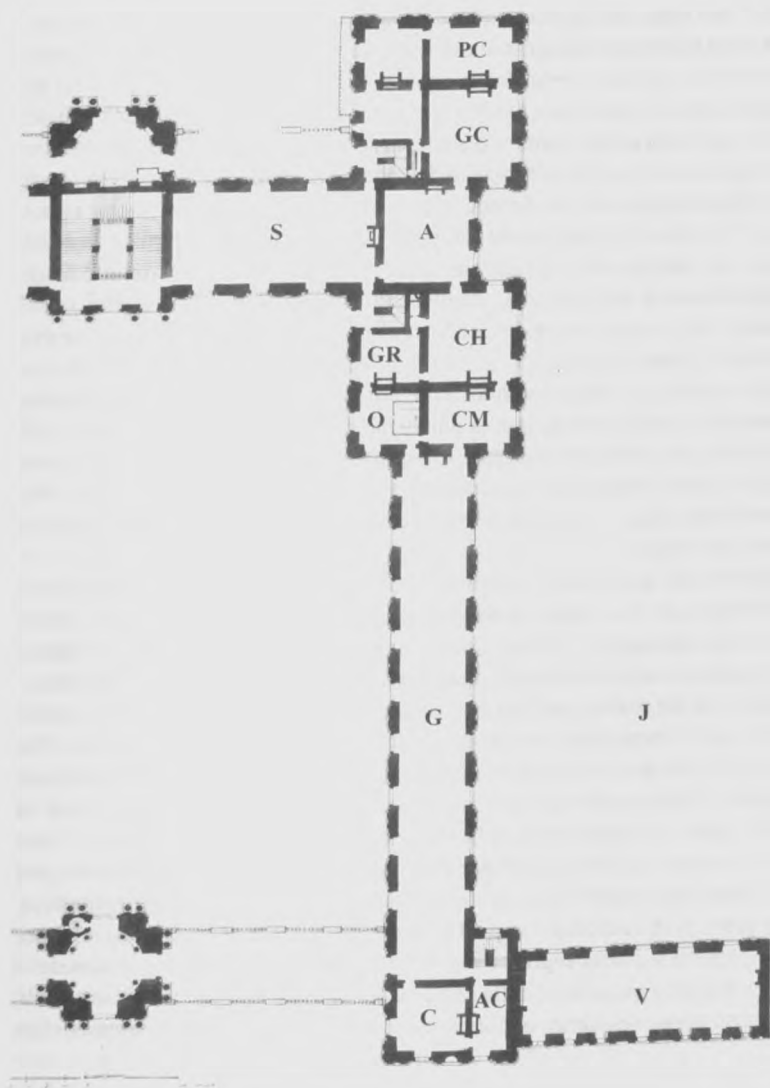
La documentazione disponibile (cronache di corte, corrispondenza diplomatica e contratti di costruzione), però, permette di ricostruire la distribuzione dell'appartamento della regina, e dipinge una situazione molto diversa da quella tradizionalmente ipotizzata. La regina disponeva al Lussemburgo di un unico, vasto appartamento composto da quattro stanze pubbliche – la sala (S, fig. 5), l'anticamera (A), un Grand Cabinet (GC, dove si trovava la serie dei *Matrimoni Medici*) e la stanza da letto (CH) – seguite da una serie di ambienti privati: la guardaroba (GR), la cappella privata (O), diversi *cabinet* (CM, PC, C e AC) e la galleria di Rubens<sup>24</sup> (G).

Nella moltiplicazione di *cabinet* e spazi privati, l'appartamento della regina seguiva una tendenza iniziata all'epoca di Carlo IX ed Enrico III,

22. Sugli appartamenti reali di Fontainebleau alla fine del secolo, cfr. Chatenet (2002b: 179–186) e Boudon & Blécon (1998: 65–73 e fig. 28).

23. Matuszek-Baudouin (1991b: 207–208 e 1994: 24–25), Millen & Wolf (1989: 8), Thuillier & Foucart (1969: 33, tav. 21) e Gisors (1847: 31, e tav. tra p. 28 e 31).

24. Galletti (2004: 124–133) e (2012a: 160–173).



(Fig. 5) Distribuzione dell'appartamento di Maria de' Medici al Lussemburgo. Restituzione di Sara Galletti. (S) sala, (A) anticamera, (CH) camera da letto, (GC) Grand Cabinet, (PC) Petit Cabinet, (CM) Cabinet des Muses, (GR) guardaroba, (O) cappella privata, (G) galleria, (C) cabinet, (AC) arrière cabinet, (V) voliera, (J) giardino privato della regina.

sebbene mai realizzata prima con tale estensione<sup>25</sup>. La disposizione, invece, di un Grand Cabinet pubblico accessibile dall'anticamera e in parallelo con la stanza da letto, era una novità senza precedenti<sup>26</sup>. Il tentativo di Enrico III di introdurre, con il cerimoniale del 1585, stanze supplementari alla tradizionale *enfilade* sala-anticamera-camera reale, era fallito: la corte si era presa gioco del re e aveva rifiutato il suo desiderio di isolarsi al fondo di una lunga serie di stanze come estraneo alla tradizione francese della *familiarité* del re con i suoi sudditi<sup>27</sup>. La posizione del Grand Cabinet del Lussemburgo permise, invece, a Maria de' Medici di riorganizzare la propria corte senza incappare negli ostacoli incontrati da Enrico III. Mettere il Grand Cabinet in parallelo con la camera della regina in modo che l'anticamera desse accesso a entrambi, significava, infatti, situarlo all'esterno dell'*enfilade* sala-anticamera-camera da letto e quindi, di fatto, non interferire con la sequenza reale tradizionale. Con quest'accorgimento, la regina guadagnò una stanza pubblica in più – il che rendeva possibile differenziare gli spazi e trasferire fuori dalla camera da letto alcune delle cerimonie ufficiali che vi si tenevano (e la folla che esse richiamavano) – senza aumentare la distanza effettiva tra la sovrana e i membri della corte.

Quanto alla simmetria longitudinale della pianta del Lussemburgo, e alla presenza di due appartamenti reali identici, si tratta, anche qui, di un caso senza precedenti. Sebbene la simmetria come principio regolatore della pianta avesse conquistato gli animi dei teorici d'architettura del Rinascimento, nella realtà costruita le piante dei castelli francesi e dei palazzi italiani del Cinquecento erano di rado perfettamente simmetriche. Per una ragione molto semplice: la distribuzione spaziale di queste residenze rifletteva l'organizzazione sociale dei loro occupanti e questa aveva al proprio apice il proprietario, o la proprietaria, della dimora stessa. Il suo appartamento era dunque sempre distinto dagli altri per dimensioni, per ubicazione privilegiata, per modalità d'accesso, etc., e questo impediva, nella pratica, di realizzare le piante simmetriche cui aspiravano i trattati. Le eccezioni a questa regola trovano la propria origine nella funzione e nella situazione geografica della residenza – le ville italiane rinascimentali, concepite come residenze secondarie ed extra-urbane, erano spesso sim-

25. Chatenet (2002b: 184-185).

26. L'unica eccezione era l'appartamento di Maria de' Medici al pianterreno del Louvre, vedi: Galletti (2004:128-129 e 2012a: 167-168).

27. Chatenet (2002b: 135-141).

metriche, e lo stesso vale per i piccoli castelli di caccia del re di Francia, come quello de La Muette – o nella condizione sociale dei proprietari: il palazzo Strozzi a Firenze, per esempio, o il palazzo Chiericati a Vicenza, hanno piante simmetriche perché erano condivisi da fratelli ed erano destinati ad ospitare, quindi, non uno ma due nuclei familiari.

Jean-Marie Pérouse de Montclos ha interpretato la simmetria del Lussemburgo come un riflesso dello status di regina madre di Maria de' Medici all'epoca della commissione e in analogia con i progetti di Caterina de' Medici per il Palazzo delle Tuileries e i castelli di Charleval e Saint Maur, tutti commissionati durante la minorità di Carlo IX o, comunque, prima del suo matrimonio, quindi in assenza di una regina consorte<sup>28</sup>. Delle tante obiezioni cui questa ipotesi si presta, vale la pena di ricordare qui che nessuno dei progetti menzionati da Montclos fu realizzato con appartamenti perfettamente simmetrici: i progetti per Charleval rimasero su carta; quello per Saint Maur fu modificato in un impianto asimmetrico, con un appartamento prevalente rispetto all'altro; e gli appartamenti delle Tuileries non erano effettivamente simmetrici, poiché quello destinato al re terminava in una galleria che era assente in quello della regina madre<sup>29</sup>. Invece di rientrare nella categoria di residenze vedovili definita da Montclos, il Lussemburgo se ne distingue proprio per la sua simmetria completa (anche di gallerie) e realizzata, invece che lasciata su carta.

Come negli esempi citati dei palazzi Strozzi e Chiericati, fu la condizione eccezionale dei dedicatari del palazzo a permettere a de Brosse di realizzare una residenza perfettamente simmetrica. Il Lussemburgo era dedicato alla coppia reale composta di Maria de' Medici e dal suo defunto sposo, Enrico IV. Le due gallerie erano destinate a ospitare i cicli di quadri commissionati a Rubens che illustravano, in parallelo, le gesta dell'una e dell'altro; le sculture (oggi perdute) del re e della regina erano esposte sulla facciata in corrispondenza dei rispettivi appartamenti; la porta d'ingresso dell'edificio portava le iniziali intrecciate di Enrico e Maria; e la regina aveva commissionato a Firenze delle piastrelle di maiolica con le iniziali di Enrico IV, destinate senza dubbio all'appartamento simmetrico al proprio. Il palazzo, però, fu concepito e realizzato dopo l'assassinio di Enrico IV. Esso era, dunque, un edificio dedicato non a una coppia reale ma alla memoria di quella coppia: un

28. Pérouse de Montclos (1994: 235-244).

29. Vedi Galletti (2010a: 79-80 e 2012a: 142-150).

monumento nel senso stretto del termine. Il suo statuto di palazzo memoriale emancipava il Lussemburgo dai requisiti spaziali imposti dalla presenza del re, legati all'espressione del suo rango e allo svolgersi del cerimoniale, e permetteva all'architetto di ignorare la regola secondo la quale l'appartamento del re doveva sempre distinguersi dagli altri, e, quindi, di organizzare una composizione perfettamente simmetrica.

La figura del re defunto è rilevante in questo contesto anche per via del fatto che i precedenti più rilevanti per l'impianto del Lussemburgo si trovano non nei progetti di Caterina de' Medici, ma in quelli di Enrico IV, e in particolare nel castello di Fontainebleau e nel Château Neuf di Saint Germain en Laye come modificati per il re nei primi anni del Seicento, vale a dire poco dopo il matrimonio con la Medici. Tra le favorite del re, entrambe le residenze subirono trasformazioni maggiori, tra le quali l'addizione di una galleria all'appartamento della regina a Fontainebleau e, a Saint Germain, la conversione di due logge simmetriche affacciate sul giardino in gallerie annesse una all'appartamento del re, l'altra a quello della regina<sup>30</sup>. Grazie a questi interventi, Fontainebleau divenne la prima residenza reale dotata di una galleria per la regina e il Château Neuf di Saint Germain en Laye la prima dotata di gallerie reali simmetriche. Nessuno dei due edifici somiglia, nella forma, al Lussemburgo, ma entrambi fornirono alla regina e al suo architetto un nuovo modello funzionale. Un modello, inoltre, che suggeriva un innalzamento dello status della regina senza infrangere le regole dettate dal *decorum*: mentre un impianto con gallerie reali gemelle evocava una forma di equivalenza nello status della regina e del re, non si poteva additarlo come inappropriato perché a introdurlo era stato il re in persona.

### **5. La Vita di Maria de' Medici (1622–1625) e la Vita di Enrico IV (1628–1630)**

Nel 1622, una volta ristabilite la pace e la sua presenza al Consiglio del re, Maria de' Medici commissionò a Ruben quello che divenne uno dei capolavori più celebrati del Barocco europeo: il ciclo delle ventiquattro tele della *Vita di Maria de' Medici* (oggi conservato al Louvre). La serie era una novità assoluta sia dal punto di vista stilistico sia per la sua scala monu-

30. Su questi interventi, si vedano Kitaëff (1999) e Boudon & Blécon (1998: 74-80).

mentale come anche per il modo in cui si distaccava dai modelli precedenti, antichi e contemporanei, e per il suo contenuto e il linguaggio pittorico. Innanzitutto, il ciclo rappresentava una protagonista della vita politica le cui gesta e ambizioni non erano situate in un passato mitico o distante, ma nel tempo presente. Secondo, esso dipingeva una narrativa biografica che abbracciava quasi cinque decenni invece di focalizzarsi su un evento specifico, come nel caso dei rilievi scultorei antichi del tipo dell'Arco di Costantino o della Colonna Traiana, o su singoli episodi della vita di corte, come nel caso degli arazzi Valois. Infine, il ciclo si allontanava dal linguaggio strettamente mitologico dei suoi precedenti celebri, la Galleria di Francesco I a Fontainebleau o gli arazzi del ciclo di Artemisia, per adottare invece un'inedita combinazione d'immagini allegoriche e di ritratti naturalistici.

Non sorprende, quindi, che gli storici dell'arte abbiano dedicato molta attenzione alla *Vita di Maria de' Medici*, né che la sua iconografia abbia dato vita a un vivace dibattito tra studiosi<sup>31</sup>. Questo è vero in particolare per i quadri che rappresentano episodi controversi della vita e della carriera politica di Maria de' Medici, come la *Fuga da Blois* (fig. 6) e il *Consiglio degli dei* (fig. 7). La *Fuga* raffigura un atto di disobbedienza: nel febbraio del 1619 la regina era fuggita dal castello di Blois, dove Luigi XIII l'aveva confinata nel 1617 a seguito della svolta politica che era risultata nell'assassinio del ministro della Medici, Concino Concini. La fuga da Blois diede inizio a una guerra civile (la Guerra della madre e del figlio) la cui risoluzione richiese una lunga negoziazione, le cui fasi cruciali furono rappresentate da Rubens nei quadri seguenti: il *Trattato di Angoulême*, la *Pace di Angers* e la *Riconciliazione dopo la morte del Connestabile*. Il *Consiglio* raffigura una questione politica controversa: mentre la scena è stata spesso letta come una rappresentazione della saggezza della reggente, la corrispondenza di Rubens non lascia dubbi che il vero tema del quadro sia il "contratto di matrimonio con la Spagna"<sup>32</sup>

31. Si vedano soprattutto: Galletti (2014), Cohen (2003), Johnson (1993), Warnke (1993), Millen & Wolf (1989), Seward (1982), Thuillier & Foucart (1969) e Simson (1936).

32. "Per conto della transposizione del *Consiglio delli dei* avanti l'*Imprese di Giuliers*, ci siamo poi chiariti che, oltre le considerazioni allegate da Vostra Signoria, la verità dell'*historia* vi conviene benissimo, havendo trovato un trattato delli detti matrimonii reciprochi con Spagna conchiuso prima di quello di Giuliers", lettera di Nicolas Claude Fabri de Peiresc del 26 maggio 1622, pubblicata in Rooses & Ruelens (1887-1909, v. 2: 415). Anche Cassiano dal Pozzo descrive questo quadro come una rappresentazione "del matrimonio reciproco negoziato tra Francia e Spagna" (Zurawski 1979: 251).





(Fig. 6) Pietro Paolo Rubens, Fuga da Blois, 1622–25 (Musée du Louvre).  
Foto Erich Lessing/Art Resource, NY.



(Fig. 7) Pietro Paolo Rubens, *Consiglio degli dei*, 1622-25 (Musée du Louvre).  
Foto Erich Lessing/Art Resource, NY.

– i matrimoni, cioè, di Luigi XIII con Anna d’Austria e di Filippo IV con Elisabetta di Francia, celebrati nel 1615 e rappresentati da Rubens nello *Scambio delle principesse*. Di conseguenza, Ronald Millen e Robert Wolf hanno interpretato il quadro come un riferimento alla “politica di pace che la reggente concepiva come il proprio contributo alla partita a scacchi dell’Europa” (1989: 143) (vale a dire, la diffusione delle tensioni tra Francia e Spagna ottenuta attraverso i legami matrimoniali). Come gli stessi autori hanno rilevato, questa politica era in continuità con gli ideali di Enrico IV ma si trovava in conflitto con le orientazioni di Luigi XIII ed era materia di aspri contrasti tra madre e figlio. Quindi, secondo Millen e Wolf, il *Consiglio degli dei* era una pubblica provocazione del re, e lo stesso valeva per l’episodio poco dignitoso della *Fuga da Blois*. Non solo, ma il ciclo nel suo complesso era una “sfida politica” troppo audace, e divenne un “motivo d’imbarazzo” per la regina una volta disposto lungo le pareti della “principale stanza pubblica” del Lussemburgo (1989: 8-13).

Non tutti gli studiosi di Rubens concordano con la tesi di Millen e Wolf secondo cui la *Vita di Maria de’ Medici* era prima di tutto una dichiarazione politica, ma l’idea che un atteggiamento provocatore, una forma di brava-ta, fosse sottinteso nella scelta delle scene da rappresentare è largamente condivisa. Generalmente condivisa è, anche, l’ipotesi che la galleria Medici

fosse una stanza pubblica, “una sorta di sala d’aspetto dell’appartamento della regina”, come sostenuto da Thuillier e Foucart (1969: 30–31). Tale affermazione non trova alcun fondamento documentario, così come senza fondamento documentario restano le associazioni suggerite da Millen e Wolf tra la fine della carriera politica di Maria de’ Medici e l’esposizione dei quadri nella galleria o tra l’imbarazzo che questi avrebbero prodotto e il fatto che Rubens non fu in grado di portare a termine il progetto per la seconda galleria del Lussemburgo, la *Vita di Enrico IV*<sup>33</sup>.

L’abilità di un’immagine di suscitare controversia non è una qualità intrinseca: essa dipende dal pubblico al quale l’immagine è esposta. La composizione del pubblico è ciò che determina se il contenuto politico di un’immagine risulterà in un’umiliazione autoinflitta del suo committente o, al contrario, nella generazione di consenso. Vale a dire, nel caso di Maria de’ Medici, che le stesse immagini e contenuti che sarebbe stato ingenuo, o addirittura pericoloso, mostrare alla moltitudine che aveva accesso alle stanze pubbliche dell’appartamento reale – ad esempio in una sala – si sarebbero potute mostrare, invece, e con vantaggio, all’élite selezionata e compiaciuta di una stanza privata.

La galleria di Maria de’ Medici al Lussemburgo era, lo si è detto, una stanza privata<sup>34</sup>, esclusa dalle sequenze pubbliche di sala-anticamera-camera reale o di sala-anticamera-Grand Cabinet e accessibile solo da altre stanze private (la cappella privata O, i due cabinet CM e C, e la scala privata vicino a quest’ultimo). La galleria era utilizzata dalla Medici per condurre affari in privato o per isolarsi dalla corte, in solitudine o con ospiti selezionati, secondo la tradizione delle gallerie reali cinquecentesche<sup>35</sup>. Come molte di queste, inoltre, essa offriva anche una via d’accesso discreta all’appartamento della regina, permettendo a visitatori selezionati di ricevere udienza dalla sovrana senza passare davanti alla

33. Millen & Wolf (1989: 12-13).

34. Come già detto, il termine ‘privato’ in questo contesto non significa ‘di accesso vietato’. Gli artefatti e le collezioni prestigiose custoditi in tanti ambienti privati della prima Età moderna (*cabinet*, studioli e gallerie) non erano nascosti, o senza un pubblico, né avevano un pubblico necessariamente piccolo nel numero. Piuttosto, erano oggetti il cui pubblico, piccolo o grande che fosse, era attentamente selezionato dai loro proprietari.

35. Sulla funzione prevalentemente privata delle gallerie cinquecentesche, si vedano Chatenet (2008: 6–9) e Guillaume (1993: 37–40). Sull’introduzione di gallerie reali pubbliche all’epoca di Enrico IV, si veda Galletti (2016).

corte distribuita nella sala, nell'anticamera e nella camera<sup>36</sup>. Al volere di Maria de' Medici, la stessa galleria si sarebbe potuta temporaneamente trasformare in una stanza di ricevimento affollata dal pubblico di una cerimonia speciale<sup>37</sup>, ma la sua posizione nell'appartamento garantiva in ogni caso alla regina il controllo dell'accesso e, di conseguenza, del pubblico dei quadri di Rubens.

La corrispondenza di Rubens mostra, inoltre, che il complesso linguaggio allegorico dei dipinti fu usato per regolare l'accesso intellettuale ai dipinti laddove non era possibile impedire quello fisico, ad esempio nell'occasione della visita di Luigi XIII alla galleria appena inaugurata, nel maggio del 1625. Poiché Rubens era confinato a letto da una ferita a un piede, la persona incaricata di fare da guida al re durante la visita – per tradurre e interpretare per lui le allegorie del pittore – fu Claude Maugis, cappellano e consigliere della Medici. Come riportato dallo stesso Rubens, Maugis fu “scaltro” nel “divertire” e “dissimulare” il “vero senso” dei dipinti per il re<sup>38</sup>. Luigi XIII fu dunque ingannato nella galleria del Lussemburgo: il vero contenuto e significato dei dipinti (o almeno di alcuni di essi) fu deliberatamente distorto con lo scopo di nascondere ciò che egli avrebbe potuto interpretare come provocatorio o offensivo. L'episodio dimostra che Maria de' Medici, lontana dall'essere politicamente naïve, controllava l'accesso alla galleria e anche al contenuto del ciclo, la cui interpretazione poteva essere manipolata a piacere<sup>39</sup>.

La combinazione di controllo fisico e intellettuale rese possibile pubblicizzare la *Vita di Maria de' Medici* per l'opera straordinaria che era (e

36. Lo dimostrano, ad esempio, le visite segrete dei cardinali Richelieu e Bagno durante la crisi della *Journée des Dupes*. Si veda Galletti (2012a: 162-163 e testi citati in note 64 e 65).

37. Fu questo il caso, ad esempio, del banchetto in onore del matrimonio di Enrietta Maria di Francia con Carlo I d'Inghilterra, celebrato nella galleria di Rubens nel maggio del 1625. Si veda Galletti (2014: 904-905). Per altri esempi di gallerie private utilizzate, in via eccezionale, per eventi pubblici, si veda Guillaume (1993: 39-40).

38. “Il re ancora mi fece l'onore di venire a vedere la nostra galleria, per la prima volta che giammai pose gli piedi in quel palazzo, che sono più de 16 o 18 anni che si comincio a fabricare. Mostrò ancora Sua Maestà d'haver ogni soddisfazioni delle nostre pitture, come mi è stato riferito di tutti che si trovarono presenti e particolarmente di Monsieur di Sant' Ambrosio che servi d'interprete degli soggetti con una diversione e dissimulazione del vero senso molto artificiosa”, lettera di Rubens a Peiresc del 13 maggio 1625, pubblicata in Rooses & Ruelens (1887-1909, v. 3: 351).

39. Si veda Galletti (2014: 903-907).

la cui accessibilità limitata costituiva un surplus di valore) senza compromettere la confidenzialità di parte del suo contenuto. Non è, infatti, una sorpresa che le prime descrizioni del ciclo non colgano, o non rivelino, il “vero senso” dei dipinti. I primi commentatori, Mathieu de Morgues (*Vers latins sur les tableaux qui sont en la gallerie...*, 1626) e Claude-Barthélémy Morisot (*Porticus Medicaea*, 1626 e 1628) identificano, ad esempio, il *Consiglio degli dei* con una rappresentazione della saggezza della reggenza, non come un riferimento alla politica filospagnola della Medici, e non si soffermano sulle scene che dipingono i conflitti tra madre e figlio. Morgues era il panegirista della regina, il che lascia pochi dubbi sul fatto che il suo testo fosse stato concertato insieme a lei. Quanto a Morisot, egli aveva sottoposto il proprio testo a Rubens in persona per ottenerne l’approvazione. In quanto autorevoli – poiché scritti durante la vita dell’artista e della sua committente e in collaborazione con loro – i *Vers latins* e il *Porticus* furono impiegati come fonti primarie nei commenti successivi della galleria, dalle *Vite de’ Pittori* di Bellori (1672) agli *Entretiens* di Félibien (1685), alla *Description de la galerie du Palais de Luxembourg* di Moreau de Mautour (1704) e altri. Ciò fece sì che l’iniziale dissimulazione di significato dei dipinti fosse perpetuata nell’Età moderna, a provare che era possibile divulgare immagini (e il prestigio che andava con esse) e, al contempo, censurarne il contenuto.

Il pubblico indifferenziato che gli studiosi hanno a lungo associato con la *Vita di Maria de’ Medici* era, invece, quello previsto per il ciclo della seconda galleria del Lussemburgo, quello della *Vita di Enrico IV*. Sia le finiture interne di questa galleria sia i quadri furono lasciati incompleti nel 1631, quando la regina fu esiliata definitivamente dalla Francia, ma la funzione della stanza è nota grazie al contratto di costruzione degli edifici della *basse-cour*, la corte di servizio a est del palazzo<sup>40</sup>. La corte era stata progettata da Jacques Lemercier e comprendeva una sala da ballo, le cu-

40. Sulla galleria e sul ciclo di quadri della *Vita di Enrico IV*, si vedano in particolare Galletti (2008); Van Hout (2001); Thuillier & Foucart (1969: 59–69) e Jost (1964). Dei quadri commissionati a Rubens, si conservano cinque tele non finite (la *Battaglia* e il *Trionfo* alla Galleria degli Uffizi, l’*Assedio di Caen* al Kunstmuseum di Goteborg, la *Battaglia di Arques* all’Alte Pinakothek di Monaco di Baviera e la *Battaglia nei faubourgs di Parigi* alla Rubenshuis) e numerosi schizzi, si veda Held (1980: 123–136). Il contratto di costruzione della *basse-cour* adiacente la galleria, firmato con Jean Thiriot il 30 aprile 1630, è conservato alla Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (NA 123, f. 34–41v) e pubblicato in Galletti (2012a: 257–261).

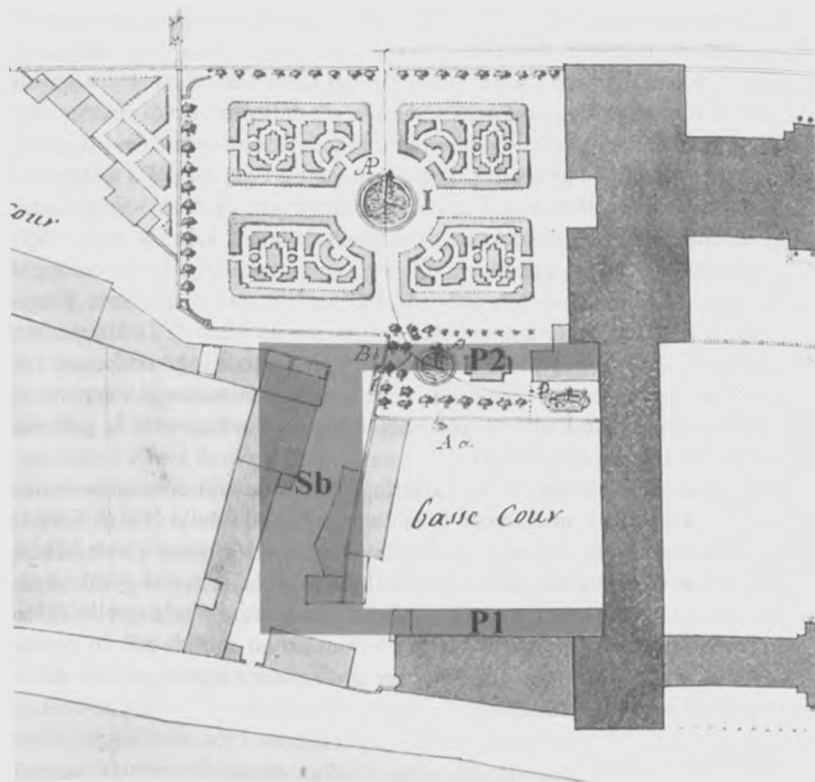
cine e due logge per collegare questi edifici con la residenza principale. I lavori di costruzione furono avviati nel 1630 e quando s'interruppero, nel 1631, solo l'ala contenente le cucine era stata realizzata. I disegni di Lemercier non sono stati conservati, ma il testo del contratto di costruzione è sufficientemente dettagliato da permettere una ricostruzione del progetto, almeno nelle sue linee generali (fig. 8): le cucine e l'ala est della residenza, dove si trovava la galleria di Enrico IV, chiudevano la *basse-cour* lungo i lati settentrionale e occidentale rispettivamente; la sala da ballo (Sb) doveva chiudere quello orientale, sul lato opposto della galleria del re; e le due logge di collegamento (P1 e P2) completavano il quadrato lungo i lati nord e sud rispettivamente. La loggia meridionale (P2) è descritta dal contratto come un edificio a due piani con un passaggio inferiore (al pianterreno, aperto con arcate sulla *basse-cour*) e un passaggio superiore (al primo piano): quest'ultimo avrebbe collegato direttamente la galleria di Enrico IV con la sala da ballo<sup>41</sup>.

Quale luogo di passaggio, la galleria del re era stata concepita come largamente accessibile ai membri della corte, e i quadri della *Vita di Enrico IV* destinati ad avere lo stesso pubblico dei *divertissements* che Maria de' Medici prevedeva per la sala da ballo. Le gesta del re si prestavano perfettamente a una tale situazione poiché, diversamente da quelle della regina, esse appartenevano al passato e non erano quindi più in grado di suscitare controversie o di provocare e offendere i protagonisti della vita politica contemporanea.

## 6. Il contesto urbano

Quando si pensa alla storia seicentesca di Parigi, vengono in mente prima di tutto gli interventi monumentali promossi da Enrico IV, Richelieu e Luigi XIV nella Rive Droite della città, a nord della Senna: il quartiere del Louvre, il Palais Royal, e le places des Vosges, des Victoires e Vendôme. I fenomeni urbani più importanti dell'epoca non furono, però, queste modifiche puntuali del tessuto preesistente, ma le

41. "Le passage d'en hault sera couvert a voulte de mesme celluy du rez-de-chaussée, et la descente dudit pallais a ladicte grande salle du bal sera faicte dès l'entrée de la galerie dedans ledit passage", *Devis et marché de Jean Thiriot* del 30 aprile 1630 (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, NA 123, f. 35v) pubblicato in Galletti (2012a: 257-258).



(Fig. 8) Progetto di Jacques Lemercier per la *basse-cour* del Lussemburgo. Restituzione di Sara Galletti. (Sb) sala da ballo, (P1) loggia settentrionale, (P2) loggia meridionale.

trasformazioni a grande scala legate alla crescita demografica che, in meno di un secolo, vide Parigi raddoppiare in popolazione e diventare la più grande delle capitali europee. Le caratteristiche più rilevanti di questa crescita furono l'espansione della Rive Gauche, a sud della Senna, e le trasformazioni radicali della Senna stessa e delle sue rive, trasformazioni che stabilirono una nuova relazione, sia visiva sia fisica, tra la città e il suo fiume.

Durante il medioevo e per tutto il Cinquecento, la città di Parigi era divisa in tre unità distinte: la Ville, sulla Rive Droite, dove si trovavano

il Louvre, l'Hôtel de Ville e altri centri della vita amministrativa ed economica della città; la Cité, sull'isola omonima, con Notre Dame e il Palais, sede del Parlamento; e l'Université, sulla Rive Gauche, dove, assieme alla Sorbona, si trovavano diverse istituzioni religiose – i Grands Augustins, i Cordeliers e l'abbazia di Saint Germain des Prés. Le attività amministrative, politiche ed economiche della capitale, così come i suoi abitanti e i loro commerci, si concentravano nella zona a nord della Senna. Di conseguenza, la Rive Droite non era solo più estesa della Rive Gauche (la prima contava tredici *quartiers*, la seconda solo due) ma era anche più densamente abitata e più ricca<sup>42</sup>. A tutti gli effetti, la Senna separava due città distinte: una dinamica e popolosa, a nord, l'altra, a sud, rarefatta e un po' campestre. Il fiume stesso contribuiva a questa separazione funzionando come un ostacolo che non si poteva attraversare che in pochi punti: nel 1572 c'erano solo cinque ponti a Parigi, e si trovavano tutti sull'Île de la Cité.

Il ruolo della Senna e della Rive Gauche cambiarono radicalmente durante il diciassettesimo secolo. Nel suo *Journey to Paris in the Year 1698*, Martin Lister offre uno squarcio di questa trasformazione laddove descrive la Senna come “con le rive completamente pavimentate con grandi lastre in pietra” e le viste che essa offre della città come “ammirevoli”, in particolare “quella del Pont Neuf giù verso le Tuileries, o su verso il Pont Royal” (Lister & Stearns 1967: 8)<sup>43</sup>. Entro la fine del secolo, non solo l'aspetto delle rive del fiume era cambiato completamente, ma la costruzione di sei nuovi ponti, distribuiti lungo i due chilometri e mezzo che separavano le Tuileries dall'Île Saint Louis, aveva reso la Senna permeabile e ridotto la distanza tra la Rive Gauche e il vecchio cuore della città. Anche la geografia sociale della città cambiò, di conseguenza, in modo significativo. A partire dal faubourg Saint Germain des Prés, dove numerosi notabili stabilirono le loro nuove residenze durante i primi decenni del Seicento, la Rive Gauche crebbe in estensione e densità di popolazione a un ritmo più accelerato di tutte le altre zone della capitale, cosicché sul finire del

42. Si vedano soprattutto gli studi di geografia sociale di Robert Descimon, e in particolare (1989: 69-104).

43. Si veda anche Strohmayer (2006).



Seicento il disequilibrio tra la città a nord del fiume e quella a sud di esso era stato colmato (Couperie 1968: mappa X/b)<sup>44</sup>.

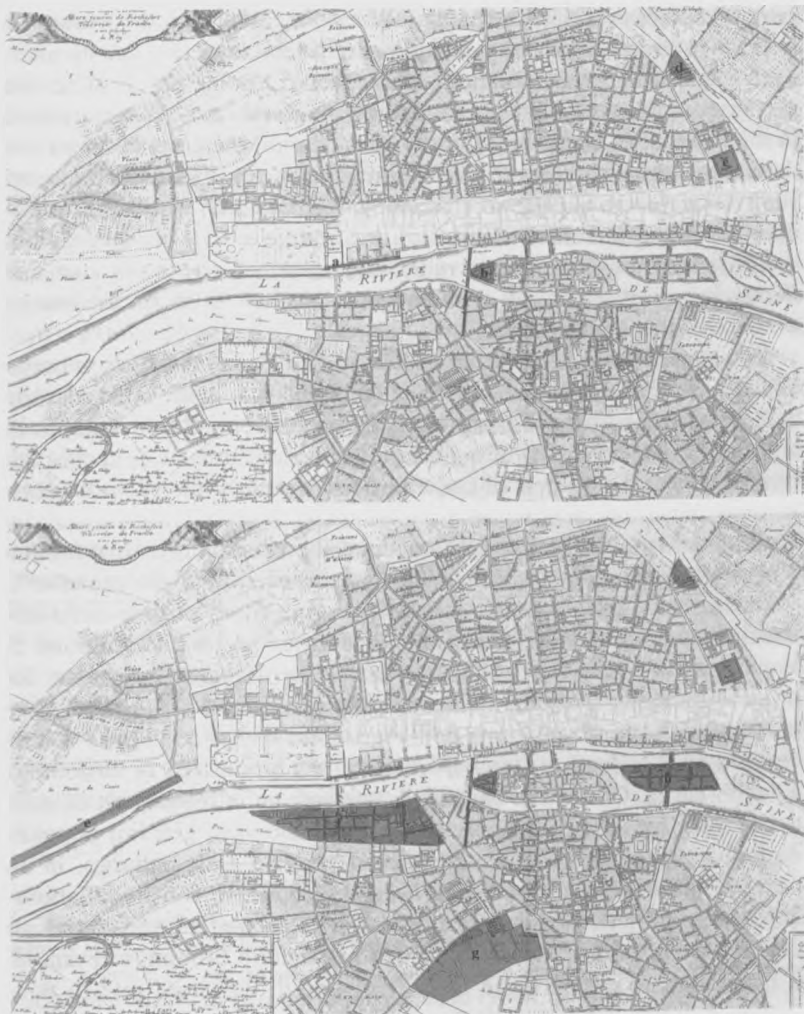
La Corona agì da catalizzatore di queste trasformazioni urbane concentrando molti dei propri progetti e delle proprie risorse lungo la Senna e a sud di essa. Se questo fenomeno è passato inosservato negli studi di storia urbana è perché questi hanno tradizionalmente trascurato i progetti promossi dalle donne della famiglia reale, quelli di Luigi XIII (spesso classificato come un non-costruttore tra i re di Francia), e le iniziative che associavano la Corona a investitori privati e al governo della città<sup>45</sup>. Se una mappa degli interventi di Enrico IV suggerisce che lo sviluppo urbano parigino rivolgesse ancora, all'inizio del Seicento, attorno all'Axe Royal (l'asse formato dalle rue Saint Honoré e Saint Antoine che, nel secolo precedente, era il cuore dell'attività costruttiva e dell'economia immobiliare della città), una mappa che include gli interventi promossi da Marguerite de Valois, Maria de' Medici e Luigi XIII rivela che, invece, tra 1600 e 1630 l'epicentro dell'attività costruttiva nella capitale si spostò all'area lungo la Senna (fig. 9). Durante i primi decenni del secolo, più di una dozzina di grandi progetti furono avviati lungo il fiume: l'apertura del Cours la Reine (1614–1616), la fondazione dell'Hôtel de la Reine Marguerite (1606–1615) e la lottizzazione che prese il suo posto negli anni Venti, la costruzione della Grande Galerie del Louvre (1595–1609) e della Place Dauphine (1607–1610), l'apertura della Rue Dauphine (1607), la fondazione del Lussemburgo, la lottizzazione dell'Île Saint Louis (a partire dal 1614) e la costruzione di sei nuovi ponti<sup>46</sup>.

Questi progetti, alcuni a destinazione privata altri pubblica, promossi da persone e gruppi differenti e realizzati con risorse e fonti finanziarie diverse, avevano in comune il fatto di trovarsi lungo il fiume e di avere il potenziale per attirare l'alta società parigina – i grandi nobili legati alla famiglia reale, l'aristocrazia e gli amministratori del regno e del

44. Per una lista delle nuove residenze costruite sulla Rive Gauche tra 1589 e 1643, si veda Babelon (1965: 263–288). Sull'estensione e la densità di popolazione dei *quartiers* di Parigi, si veda Descimon & Nagle (1979).

45. Si veda Galletti (2012b).

46. Da ovest verso est: Pont Saint Anne (poi Royal, a partire dal 1632), Pont Neuf (1604), Pont au Double (a partire dal 1626), Pont Saint Louis (1630), Pont de la Tournelle (1620) e Pont Marie (1614–1635).



(Fig. 9) Mappa degli interventi urbani promossi da Enrico IV (in alto) e mappa gli interventi urbani promossi da altri membri della famiglia reale (in basso). (a) Grande Galerie del Louvre, (b) Pont Neuf, Rue Dauphine e Place Dauphine, (c) Place Royale (poi des Vosges), (d) Place de France (non realizzata), (e) Cours la Reine, (f) Hôtel de la Reine Marguerite e Pont Sainte Anne, (g) Palazzo del Lussemburgo, (h) Île Saint Louis e Pont Saint Louis, Pont Marie e Pont de la Tournelle. L' Axe Royal è evidenziato in bianco. Restituzione di Sara Galletti.

governo cittadino<sup>47</sup>. Nel rendere visibile e permeabile ciò che prima non lo era – la Senna, le sue rive, i suoi ponti, e le vedute che questi offrivano – questi interventi non solo convertirono il fiume da un elemento periferico a un elemento centrale della città seicentesca, determinando la direzione delle espansioni di questa, ma cambiarono anche la natura della città stessa che uscì dai suoi limiti medievali e diventò una città *sulla* Senna invece che *vicino* alla Senna. Nel lungo termine, questa trasformazione strutturale dell'area attorno al fiume e delle sue interazioni con il tessuto urbano, ebbe un ruolo molto più decisivo nella storia di Parigi di tutti gli interventi monumentali sui quali la storia urbana ha avuto tendenza a concentrarsi.

La scelta di Maria de' Medici di fondare il Palazzo del Lussemburgo nella Rive Gauche e nel faubourg Saint Germain, fuori dalla cinta muraria della città, è stata letta in passato come l'espressione di una volontà di allontanarsi dall'epicentro di queste trasformazioni urbane e, anche, dai centri tradizionali del potere (il Louvre e il Parlamento), volontà che avrebbe indicato l'intenzione della regina di ritirarsi a vita privata<sup>48</sup>. Tutt'al contrario, la scelta di Maria de' Medici è da associare al processo di rinnovo urbano d'inizio Seicento, al quale il Lussemburgo contribuì in modo decisivo<sup>49</sup>.

Innanzitutto, la nuova residenza della regina fu all'origine della costruzione della prima rete di distribuzione idrica per la distribuzione di acqua corrente della Rive Gauche. Per fornire d'acqua le fontane del proprio giardino e i servizi della sua proprietà, Maria de' Medici promosse, infatti, la ricostruzione dell'acquedotto di Arcueil (1613–1623) che catturava le fonti di Rungis, situate a una quindicina di chilometri a sud di Parigi. Quella che era pratica corrente nelle fondazioni di residenze reali, specialmente quelle che includevano vasti giardini popolati da fontane monumentali, si sviluppò, nel caso del Lussemburgo, in un progetto molto più ambizioso che la regina condusse con la collaborazione di Luigi XIII, del governo di Parigi, e degli imprenditori incaricati di condurre i lavori di ricostruzione dell'acquedotto (Tommaso Francini e Jean Gobelin) e che risultò nella creazione di un'estesa rete di condutture e di una dozzina di fontane pubbliche che servivano la città su

47. Questi gruppi sociali tendevano a concentrarsi negli stessi quartieri e a seguire uno gli altri nelle aree di nuova espansione (Descimon 1989: 96–98).

48. Si vedano Tönnemann (2001) e Goode (2000).

49. Si veda Galletti (2012b: 196–200).

entrambe i lati del fiume<sup>50</sup>. Inoltre, numerose concessioni d'acqua furono distribuite a privati: istituti religiosi, aristocratici e amministratori altolocati<sup>51</sup>. Nel portare acqua corrente e potabile ai quartieri a sud della Senna – fino allora dotati solo di pozzi – la nuova rete idrica provvide all'infrastruttura necessaria al funzionamento di nuove residenze e di una varietà di attività commerciali e manifatturiere, e stabilì così le basi per il futuro sviluppo della Rive Gauche, contribuendo in modo rilevante alle trasformazioni urbane in corso e ai cambiamenti demografici e sociali che ne seguirono. Particolarmente rilevante fu, per questo progetto, il precedente stabilito a Firenze da Eleonora di Toledo, che promosse la distribuzione pubblica delle acque di Boboli nel centro della città<sup>52</sup>. La nozione di buon governo associata con la fornitura pubblica di acqua corrente ben si adattava, infatti, al bisogno di legittimità politica che Maria de' Medici – nel suo ruolo di reggente e, più tardi, di membro del Consiglio – aveva in comune con i granduchi di Toscana. Il passato medico offrì alla regina un secondo prestigioso precedente: la costruzione dell'acquedotto romano dell'Acqua Felice, promossa da Sisto V e avviata nel 1585 sotto la direzione di Ferdinando I de' Medici, che doveva fornire acqua corrente a una grande area della capitale, inclusa la Villa Medici, e alimentare la fontana pubblica di Piazza Santa Susanna<sup>53</sup>.

In secondo luogo, il Lussemburgo offrì al faubourg Saint Germain un vasto giardino che divenne un centro importante della vita sociale ed economica del quartiere. La regina ne riservò al proprio uso privato una sezione lungo l'ala occidentale del palazzo, e aprì il resto al pubblico. Henri Sauval descrisse il giardino del Lussemburgo come “la passeggiata abituale degli abitanti del faubourg Saint Germain” (1724, v. 2: 284)<sup>54</sup> e le

50. Quindici fontane furono progettate nel 1624, undici delle quali furono completate entro il 1628. Si vedano Massounie (1995) e Clémencet (1958: 11).

51. Ognuno dei partecipanti al finanziamento del progetto ebbe diritto ad una quota d'acqua in concessione. Le quote variarono durante i lavori, ma furono fissate nel 1625 da un decreto reale che stabiliva che ventiquattro *pouces* (una *pouce* equivale a circa tredici litri d'acqua al minuto) erano destinate al Palazzo del Lussemburgo, dodici alla città di Parigi e otto alle Tuileries (Clémencet 1958: 123-124). Lo stesso documento include i dettagli delle quote più piccole concesse a privati.

52. Si veda Edelstein (2004).

53. Si veda Butters (1989-1991).

54. Anche Charles Perrault fa menzione di visite regolari al giardino del Lussemburgo nelle sue memorie (1842: 4-5).

reazioni alla sua chiusura temporanea, tra 1715 e 1719, suscitò la furia dei parigini che, in una serie di libelli anonimi, coprono la duchessa di Berry – allora proprietaria della residenza – d’insulti e di oscenità mirate soprattutto alla sua presunta facilità di costumi, facendone lo zimbello della città<sup>55</sup>. Queste reazioni testimoniano dell’importanza attribuita a quello che era, all’epoca, il più grande spazio aperto della Rive Gauche, il più grande giardino della capitale e, secondo Saint Simon, anche un motore economico del quartiere circostante, la cui chiusura “afflisse il quartiere di Saint Germain facendo diminuire il prezzo degli affitti delle case” (Rouvroy, Boislisle & Courcillon 1879–1930: 77 e nota 3).

In terzo luogo, è evidente che Maria de’ Medici intendeva lo spazio urbano attorno alla propria residenza come un luogo dove stabilire e rinforzare le proprie alleanze politiche attraverso la prossimità geografica. Durante la reggenza, la regina aiutò Concino Concini e Leonora Galigai – le due figure politiche chiave del suo governo fino al 1617 – a stabilire la propria residenza in un palazzo della Rue de Tournon (che collega il Lussemburgo al Boulevard Saint Germain), e fece dono al principe di Condé – il suo maggior rivale politico, che la regina tentava di placare con regali d’ogni sorta e che, evidentemente, preferiva tenere sott’occhio – dell’Hôtel de Gondi, l’ex residenza della potente famiglia di banchieri fiorentini situata di fronte al Lussemburgo, sul lato opposto della Rue de Vaugirard. Nel 1627, poi, la regina concesse a Richelieu – la sua creatura politica e, fino al 1630, il suo alleato nel Consiglio – il palazzo cosiddetto del Petit Luxembourg, adiacente al Lussemburgo e comunicante con esso.

Infine, Maria de’ Medici intendeva completare il suo progetto collegandolo con gli interventi e le trasformazioni in corso lungo la Senna, per rinforzare la connessione tra la zona nord e quella sud del faubourg Saint Germain. È noto che, dopo la morte di Enrico IV, Nicolas Carrel (l’imprenditore a capo dello sviluppo urbano della Rue Dauphine) presentò a Luigi XIII una proposta per la costruzione di una piazza chiamata

55. “Si l’on a fermé la porte / du jardin du Luxembourg, / c’est cette grosse joufflotte / qui nous a joué ce tour; / elle eût mieux fait, la drôlesse, / de faire boucher le trou / le plus voisin de ses fesses, / par où elle fait joujou”, versi anonimi pubblicati in Raunié (1879–1884, v. 2: 44).

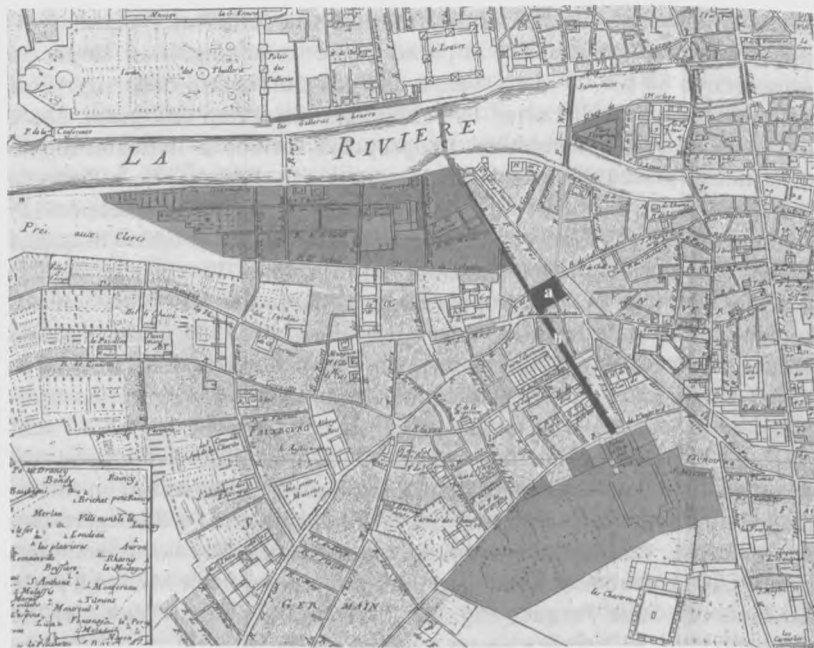
Place de la Reine situata al termine meridionale della Rue Dauphine<sup>56</sup>. Il testo della proposta descrive la piazza come un rettangolo di 45 per 35 *toises* (circa 88 per 68 metri, vale a dire circa un quarto della superficie della Place Royale di Enrico IV) circondato da edifici omogenei, come le places Royale e Dauphine. La proposta includeva il trasferimento nella nuova piazza della zecca reale e un nuovo disegno per la Porte de Buci, che apriva sul faubourg Saint Germain. Un documento scoperto di recente, mostra che Maria de' Medici era coinvolta nel progetto di questa piazza così come nelle negoziazioni dei primi anni Venti riguardanti le lottizzazioni della proprietà appartenuta a Marguerite de Valois<sup>57</sup>. Il documento, firmato da Jacques Potier e databile al 1623-24, è una proposta preliminare per lo sviluppo residenziale e commerciale dell'Hotel de la Reine. Come parte della negoziazione, Potier chiede al re il permesso di costruire un mercato e case per l'affitto in cambio dei quali lui e i suoi associati offrono di connettere la Rue de Tournon alla Rue de Seine con una nuova strada pavimentata larga circa 8 metri, di costruire un nuovo ponte sulla Senna per collegare quest'area al Louvre, e di erigere una nuova sezione delle mura cittadine in modo da includere il Lussemburgo e, con esso, il faubourg Saint Germain, il faubourg Saint Michel e parte del faubourg Saint Jacques (fig. 10). Tutto ciò, dichiara Potier, per "la soddisfazione della regina vostra madre e per facilitare il suo passaggio e il vostro al suo palazzo, e anche per assicurare la sicurezza del suo palazzo includendolo nella cinta muraria".

## 7. Conclusione

Il Palazzo del Lussemburgo fu il prodotto di più mani di una regina ambiziosa e dei collaboratori d'eccezione che riuscì a raccogliere intorno a sé – architetti, pittori, scultori ingegneri idraulici, imprenditori, ammi

56. *Proposition de Carrel pour bâtir la place a la roine et faire le canal d'alentour Paris*, Bibliothèque Nationale de France, fr. 16744, f. 266-68, citato in Ballon (1991: 161, nota 101).

57. *Proposition pour le pont, la conjunction des rues et closture de l'hostel de la reyne Marguerite*, Paris, Archives des Affaires Etrangères, France 1590, f. 55-57. Si veda Galletti (2012b: 200).



(Fig. 10) Mappa dei progetti proposti da Carrel e Potiers per il faubourg Saint Germain.  
 (a) Place de la Reine, (b) collegamento della Rue de Tournon con la Rue de Seine, (c) nuovo ponte sulla Senna. Restituzione di Sara Galletti.

nistratori della Corona e della città, consiglieri politici, prelati, banchieri e membri della famiglia reale e dell'alta società di corte.

Esso si distinse dall'architettura del suo tempo grazie alle sue disposizioni del tutto originali che rivelano l'intelligenza progettuale del suo primo architetto, Salomon de Brosse. La sua tipologia è ambigua, poiché l'edificio è al contempo urbano e periurbano, come lo furono altre grandi realizzazioni del suo tempo, come il Palazzo Pitti o il Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, che determinarono lo sviluppo del tessuto urbano non dal centro della città ma dai suoi margini. Il principio della sua composizione fu radicalmente innovatore per la Francia, poiché l'edificio possiede una regolarità straordinaria di pianta

ed elevazioni e una rigorosa corrispondenza d'interni ed esterni così da formare un'unità albertiana nella quale nulla può essere cambiato senza che l'insieme della composizione ne subisca le ripercussioni. Dal punto di vista formale, de Brosse chiuse definitivamente le sperimentazioni ornamentali che avevano caratterizzato l'architettura francese della seconda metà del Cinquecento e inventò un linguaggio nuovo ispirato dal Louvre di Lescot quanto dai palazzi rinascimentali italiani. Egli realizzò, così, una sintesi straordinaria che sarà la fonte degli sviluppi futuri dell'architettura francese del Seicento: François Mansart e Louis Le Vau non avrebbero potuto concepire i loro capolavori senza il precedente del Lussemburgo. Il soprannome di "Pitti parigino" impiegato dai diplomatici fiorentini allude a una fase del progetto durante la quale Maria de' Medici avrebbe desiderato una replica del palazzo fiorentino ma ciò che fu costruito fu tutt'altro, e di tutt'altra statura: un'opera originale con la quale Salomon de Brosse dimostrò di aver imparato la lezione d'Ammannati ma, anche, di aver capito che non era possibile riprodurre il linguaggio architettonico del maestro fiorentino nella Parigi del diciassettesimo secolo – bisognava reinventarlo fino a trasformarne del tutto il carattere. Nell'attingere alla doppia tradizione architettonica dell'Italia e della Francia, egli non si limitò a combinare citazioni d'origini geografiche diverse: il Lussemburgo fu un'ibridazione architettonica nel senso pieno del termine, non la somma di componenti subalpine e transalpine.

Per Maria de' Medici, poi, il Palazzo del Lussemburgo fu una costruzione ricca di significati. Con i suoi riferimenti all'architettura reale e Medicea, la residenza fu concepita entro il contesto di legittimità precaria e d'instabilità politica legate alla reggenza femminile e alle controversie istituzionali che abitualmente l'accompagnavano. Da degna erede dei medici come del suo defunto marito, la regina chiese al Lussemburgo di colmare la distanza che la separava dalle proprie ambizioni: la decorazione interna presentava delle immagini – e con esse dei messaggi – rivolte di volta in volta al pubblico specifico delle stanze cui esse erano destinate. L'organizzazione simmetrica degli appartamenti reali, che negava la regola implicita secondo la quale lo spazio del re era sempre privilegiato, faceva del Lussemburgo un *unicum*, possibile solo perché Enrico IV era morto al momento dell'elaborazione del progetto. Dedicato a un re assente e alla sua vedova, l'edificio e la sua decorazione riflettevano un'immagine altamente idealizzata dell'unione di Maria de' Medici e di Enrico IV, nella quale gli ideali politici e l'accesso al potere erano largamente



condivisi dagli sposi entro il contesto di un'Età dell'oro leggendaria. Questa idealizzazione aveva lo scopo di legittimare la partecipazione al governo di Maria de' Medici, presentata come l'espressione della volontà del re defunto invece che l'oggetto della sua ambizione. Piuttosto che riflettere il presente, il Lussemburgo rivisitava e contraffaceva il passato per condizionare il futuro.

## Bibliografia

- BABELON, Jean-Pierre (1965). *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*. Parigi: Le Temps.
- (1977). *Israël Silvestre, vues de Paris*. Parigi: Berger-Levrault.
- BALLON, Hilary (1991). *The Paris of Henri IV: Architecture and Urbanism*. Cambridge, Ma: MIT Press.
- BATIFFOL, Louis (1906a). Les finances de la reine Marie de Médicis. *Revue des deux mondes*, 33 (3): 166–198.
- (1906b). *La vie intime d'une reine de France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Parigi: Calmann-Lévy.
- BAYARD, Françoise (1988). *Le monde des financiers au XVII<sup>e</sup> siècle*. Parigi: Flammarion.
- BLONDEL, Jacques-François (1752–1756). *Architecture françoise ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris....* Parigi: Jombert.
- BLUNT, Anthony (1967a). A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – I. *Burlington Magazine*, 109 (774): 492-498.
- (1967b). A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – II. *Burlington Magazine*, 109 (775): 562-566.
- BOUDON, Françoise; BLÉCON, Jean (1998). *Le château de Fontainebleau de François 1<sup>er</sup> à Henri IV: les bâtiments et leurs fonctions*. Parigi: Picard.
- BRICE, Germain (1684). *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Parigi: N. Legras.
- BUTTERS, Suzanne (1989–1991). Ferdinand et le jardin du Pincio. In CHASTEL, André e MOREL, Philippe (a cura di). *La Villa Médicis*. Roma: Académie de France à Rome e École française de Rome, v. 2, p. 351–410.
- CARMONA, Michel (1981). *Marie de Médicis*. Parigi: Fayard.
- CHANTELOU, Paul Fréart de (2001). *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Parigi: Macula-Insulaire.

- CHATENET, Monique (2002a). Etiquette and Architecture at the Court of the Last Valois. In MULRYNE, J.R. e GOLDRING, Elizabeth (a cura di). *Court festivals of the European Renaissance: art, politics, and performance*. Aldershot: Ashgate, p. 76–100.
- (2002b). *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle: vie sociale et architecture*. Parigi: Picard.
- (2008). Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie. *Bulletin monumental* 166 (1): 5–13.
- CHEVALLIER, Pierre (1979). *Louis XIII, roi cornélien*. Parigi: Fayard.
- CLÉMENCET, Suzanne (a cura di) (1958). *Registres des délibérations du Bureau de la ville de Paris*. Parigi: Imprimerie Nationale, v. 19.
- COHEN, Sarah R. (2003). Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle. *Art bulletin* 85 (3): 490–522.
- COOPE, Rosalys (1972). *Salomon de Brosse and the Development of the Classical Style in French Architecture from 1565 to 1630*. Londra: A. Zwemmer.
- COSANDEY, Fanny (1997). De lance en quenouille: la place de la reine dans l'État moderne (14<sup>e</sup>–17<sup>e</sup> siècles). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52 (4): 799–820.
- (2000). *La reine de France: symbole et pouvoir, XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle*. Parigi: Gallimard.
- COUPERIE, Pierre (1968). *Paris au fil du temps: Atlas historique d'urbanisme et d'architecture*. Parigi: J. Cuenot.
- DESCIMON, Robert (1989). Paris on the Eve of Saint Bartholomew: Taxation, Privilege, and Social Geography. In BENEDICT, Philip (a cura di). *Cities and Social Change in Early Modern France*. Londra; Boston: Unwin Hyman, p. 69–104.
- DESCIMON, Robert e NAGLE, Jean (1979). Les quartiers de Paris du Moyen Age au XVIII<sup>e</sup> siècle. Evolution d'un espace plurifonctionnel. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 34 (5): 956–983.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas (1749). *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*. Parigi: De Bure.
- DUBOST, Jean-François (2009). *Marie de Médicis: la reine dévoilée*. Parigi: Payot.
- EDELSTEIN, Bruce L. (2004). "Acqua viva e corrente": Private Display and Public Distribution of Fresh Water at the Neapolitan Villa of Poggioreale as a Hydraulic Model for Sixteenth-Century Medici Gardens. In CAMPBELL, Stephen J. e MILNER, Stephen J. (a cura di). *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, p. 187–220.
- FROMMEL, Christoph Luitpold (2000). Palazzo Barberini. In BÖSEL, Richard e Frommel, Christoph Luitpold (a cura di). *Borromini: e l'universo barocco*. Milano: Electa, p. 96–97.

- GALLETTI, Sara (2004). L'appartement de Marie de Médicis au palais du Luxembourg. In BASSANI PACHT, Paola, CRÉPIN-LEBLOND, Thierry e SAINTE FARE GARNOT, Nicolas (a cura di). *Marie de Médicis: un gouvernement par les arts*. Parigi: Somogy; Blois: Château de Blois, pp. 124–133.
- (2008). Rubens et la galerie de Henri IV au palais du Luxembourg (1628–1630). *Bulletin Monumental*, 166 (1): 43–51.
- (2010a). Architecture and Ceremonial in Early Modern France: the Court of Maria de' Medici. In CALVI, Giulia; CHABOT, Isabelle (a cura di). *Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System*. HEC Working Papers, Firenze: European University Institute, p. 79–80. Disponibile in <http://cadmus.eui.eu/handle/1814/14234>.
- (2010b). Pitti a Parigi? Metamorfosi di un modello architettonico al seguito di Maria de' Medici. In FROMMEL, Sabine e BARDATI, Flaminia (a cura di). *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII<sup>e</sup> siècle*. Ginevra: Droz, pp. 177–198.
- (2012a). *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611–1631*. Parigi: Picard.
- (2012b). Female Agency and Early Modern Urbanism: the Paris of Maria de Medici. *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (2): 186–203.
- (2014). Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France. *Renaissance Quarterly*, 67 (3): 878–916.
- (2016). The Royal Gallery at the Time of Henri IV: Architecture and Ceremonial. In NATIVEL, Colette (a cura di). *Henri IV: art et pouvoir*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, p. 327–340.
- GISORS, Alphonse de (1847). *Le Palais du Luxembourg, fondé par Marie de Médicis, régente, considérablement agrandi sous le règne de Louis-Philippe I<sup>er</sup>. Origine et description de cet édifice, principaux événements dont il a été le théâtre depuis sa fondation, 1615, jusqu'en 1845*. Parigi: Plon.
- GOODE, William O. (2000). Moving West: Three French Queens and the Urban History of Paris. *French Review* 73 (6): 1116–1129.
- GUILLAUME, Jean (1993). La galerie dans le château français: place et fonction. *Revue de l'art*, 102 (1): 32–42.
- HAYDEN, James Michael (1974). *France and the Estates General of 1614*. London: Cambridge University Press.
- HELD, Julius S. (1980). *The oil sketches of Peter Paul Rubens: a critical catalogue*. Princeton: Princeton University Press.
- HUSTIN, Arthur (1910–1911). *Le Luxembourg, son histoire domaniale, architecturale, décorative et anecdotique*. Parigi: Imprimerie du Sénat.
- JOHNSON, Géraldine A. (1993). "Pictures Fit for a Queen: Peter Paul Rubens and the Marie de' Medici Cycle". *Art History* 16 (3): 447–469.

- JOST, Ingrid (1964). "Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Ruben". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 15: 175-219.
- KITAEFF, Monique (1999). "Le château-neuf de Saint-Germain-en-Laye". *Fondation Piot. Monuments et mémoires*, 77: 73-139.
- LA BRUYÈRE, Jean de (1696). *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les moeurs de ce siècle*. 9a ed. Parigi: E. Michallet.
- LACROIX, Paul (a cura di) e PERRAULT, Charles (1842). *Mémoires, contes et autres œuvres*. Parigi: Gosselin.
- LE ROUGE, Georges-Louis (1716). *Les curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de S. Cloud et des environs*. Parigi: Saugrain.
- LISTER, Martin e STEARNS, Raymond Phineas (1967). *A Journey to Paris in the Year 1698*. Urbana: University of Illinois Press.
- MALET, Jean-Roland (1789). *Comptes-rendus de l'administration des finances du royaume de France pendant les onze dernières années du règne de Henri IV, le règne de Louis XIII et soixante-cinq années de celui de Louis XIV, avec des recherches sur l'origine des impôts, sur les revenus et dépenses de nos rois... et différents mémoires sur le numéraire et sa valeur, sous les trois règnes ci-dessus....* Parigi: F. Buisson.
- MALINGRE, Claude (1640). *Les antiquitez de la ville de Paris*. Parigi: P. Rocolet.
- MAROT, Jean (n.d., ante 1659). *Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais, chasteaux, églises, sepultures, grote et hostels bâtis dans Paris, et aux environs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleurs architectes du royaume*. Parigi: Marot.
- MARROW, Deborah (1979). "Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace". *Burlington Magazine*, 121: 783-788+791.
- (1982). *The art Patronage of Maria de' Medici*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MASSOUNIE, Dominique (1995). Le Grand Siècle: un programme monumental. In MASSOUNIE, Dominique, PRÉVOST-MARCILHACY, Pauline e RABREAU, Daniel (a cura di). *Paris et ses fontaines: de la Renaissance à nos jours*. Parigi: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, pp. 60-79.
- MATUSZEK-BAUDOUIN, Marie-Noëlle (1991a) (a cura di). *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*. Parigi: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris.
- (1991b). Un palais pour une reine mère. In Id. (a cura di). *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*. Parigi: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, p. 170-223.
- (1994). Le palais de Marie de Médicis. In MARTIAL, Philippe; Marie-Noëlle MATUSZEK-BAUDOUIN (a cura di). *Palais et jardins du Luxembourg*. Parigi: Imprimerie nationale, p. 13-33.
- MIGNOT, Claude (1981). L'articulation des façades dans l'architecture française de 1550 à 1630. In LAFOND, Jean e STEGMAN, André (a cura di). *L'Automne de la Renaissance: 1580-1630*. Parigi: J. Vrin, p. 343-356.

- MILLEN, Ronald F. e WOLF, Robert E. (1989). *Heroic Deeds and Mystic Figures: a New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*. Princeton: Princeton University Press.
- MORISOT, Claude-Barthélémy (1626 e 1628). *Porticus medicæa*. Parigi: Targa.
- MORGUES, Mathieu de (1881) (OMONT, Henri, a cura di). “Vers latins sur les tableaux qui sont en la gallerie du Palais de la Roynne Mère du Roy (1626)”. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris* 8: 148–152.
- PANNIER, Jacques (1911). “Deux lettres inédites de Marie de Médicis”. *La chronique des arts et de la curiosité: supplément a la Gazette des Beaux-Arts*, 53 (1): 3–5.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie (1994). Logis et appartements jumelés dans l'architecture française. In GUILLAUME, Jean (a cura di). *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*. Parigi: Picard, p. 235–244.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine (1830). *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes, du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*. Parigi: J. Renouard.
- RAUNIÉ, Emile (a cura di) (1879–1884). *Chansonnier historique du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Parigi: A. Quantin.
- ROOSES, Max e RUELENS, Charles (1887–1909). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*. Anversa: Backer.
- ROUVROY, Louis de; BOISLISLE, Arthur André Gabriel Michel de e COURCILLON, Philippe de (a cura di) (1879–1930). *Mémoires de Saint-Simon. Nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe, augmentée des additions de Saint-Simon au Journal de Dangeau*. Parigi: Hachette.
- SAUVAL, Henri (1724). *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*. Parigi: C. Moette.
- SAVOT, Louis (1624). *L'architecture françoise des bastimens particuliers*. Parigi: S. Cramoisy.
- SAWARD, Susan (1982). *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- SCHNAPPER, Antoine (1990). La cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle et la peinture italienne contemporaine. In BOYER, Jean-Claude (a cura di). *Seicento: la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle et la France*. Parigi: Documentation française, p. 423–437.
- SIMSON, Otto von (1936). *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock: besonders der Medicigalerie des P.P. Rubens*. Leipzig: Heitz.
- STROHMAYER, Ulf (2006). Engineering Vision in Early Modern Paris. In COWAN, Alexander e STEWARD, Jill (a cura di). *The City and the Senses: Urban Culture Since 1500*. Aldershot: Ashgate, pp. 75–92.

- SUMMERSON, John (1966). *The Book of Architecture of John Thorpe in Sir John Soane's Museum*. Oxford: Walpole Society.
- TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon (1834-1835). *Les historiettes de Tallemant des Réaux: mémoires pour servir à l'histoire du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des éclaircissements et des notes, par Messieurs Monmerqué, ... de Château-giron, et Taschereau*. Parigi: A. Levavasseau.
- THUILLIER, Jacques e FOUCART, Jacques (1969). *Rubens: la Galerie Médicis au palais du Luxembourg*. Milano: Rizzoli; Parigi: R. Laffont.
- TÖNNESMANN, Andreas (2001). Pariser Witwensitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der Frühen Neuzeit. *Conferenza alla Bibliotheca Hertziana, Roma*.
- VAN HOUT, Nico (2001). Henry IV valait bien une Galerie! Rubens' unfinished Luxembourg project. In CIATTI, Marco (a cura di). *Rubens agli Uffizi: il restauro delle 'Storie di Enrico IV'*. Firenze: Edifir, pp. 23-40
- WADDY, Patricia (1990). *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*. New York: Architectural History Foundation.
- WARNKE, Martin (1993). *Laudando praecipere: der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*. Groningen: Stiftung Gerson Vorträge.
- ZELLER, Berthold (1898). *Louis XIII. Marie de Médicis, chef du conseil. Etats généraux. Mariage du roi. Le prince de Condé (1614-1616). Étude nouvelle, d'après les documents florentins et vénitiens*. Parigi: Hachette.
- ZURAWSKI, Simone A. (1979). *Peter Paul Rubens and the Barberini, ca. 1625-1640* [Tesi di Dottorato]. Brown University.
- (1989). "Connections Between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their Influence on Roman Baroque Art". *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 58: 23-50.