

# Le mécénat des Français en Lombardie

## Le cas de Florimond Robertet

Claudia Gaggetta

### Table des matières

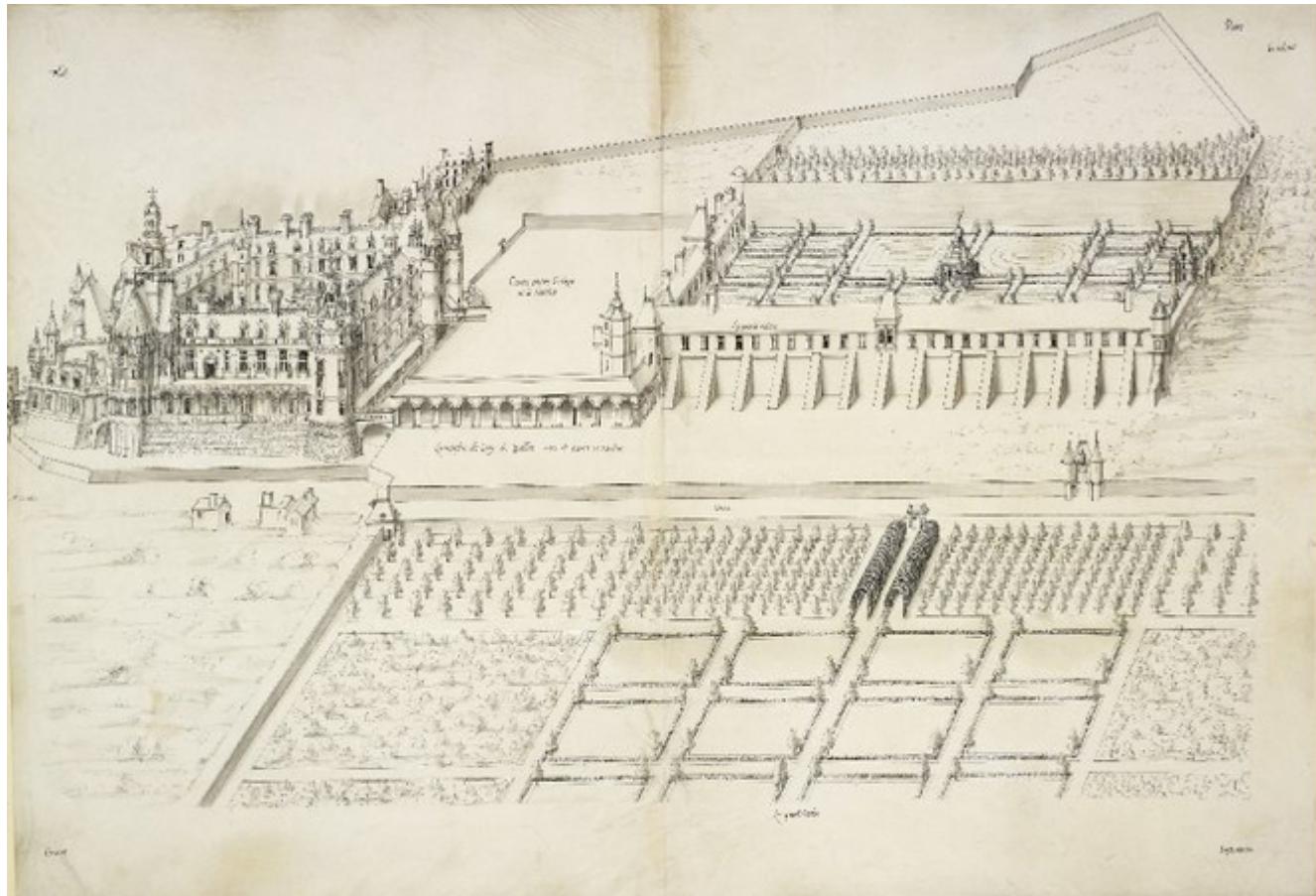
- [Le réseau personnel et professionnel](#)
- [Les commandes artistiques](#)

L'occupation du Milanais par les troupes de Louis XII en septembre 1499 et la soumission - bien que discontinue - de la Lombardie jusqu'en 1521 donne une impulsion nouvelle aux échanges artistiques entre la France et le Duché de Milan<sup>1</sup>. Dans ces relations, les commanditaires français jouent un rôle de premier plan: participant aux campagnes militaires ou officiant dans l'administration ou au gouvernement du duché, ils entrent aussi en contact avec la production artistique lombarde et influencerait les choix iconographiques et techniques d'artistes, comme Bramantino qui décore le château de Voghiera à la demande de Louis de Luxembourg, comte de Ligny (1467-1503) en représentant une *Vierge à l'Enfant couvert de plaies*. Préfiguration de la Passion du Christ, cette iconographie inexistante en Italie témoigne avec force de l'adaptation de l'artiste au goût de la cour française<sup>2</sup>.



Bramantino, Vierge à l'Enfant recouvert de plaies, peinture murale, 1502-1503. Château de Voghera.

Les commanditaires français favorisent également la diffusion de modèles italiens en France, grâce à l'acquisition d'œuvres d'art et au recrutement d'artistes lombards pour la construction ou la décoration de leurs demeures au-deçà des monts. Le commanditaire le plus célèbre est sans doute Georges d'Amboise, cardinal de Rouen (1460-1510) qui, à partir de 1501, fait reconstruire et décorer son château de Gaillon en Normandie par une équipe de peintres, sculpteurs et architectes entre autres lombards, engagés par l'intermédiaire de son neveu, Charles II d'Amboise (1473-1511), seigneur de Chaumont et gouverneur du Duché de Milan. Considéré de nos jours comme le premier foyer de la Renaissance italienne en France, les nombreux témoignages de l'époque attestent de l'impression profonde que le château du cardinal exerce sur ses contemporains et de l'importance de ce chantier<sup>3</sup>.



Jacques Androuet Du Cerceau, *Château de Gaillon*, plume sur vélin, 51,5 x 74,3 cm, 1570. Londres, The British Museum, Inv. 1973, U.1352.

L'activité des commanditaires français est ainsi au cœur de notre intérêt. L'analyse des données sur leur famille, leur carrière et leur relation avec la Lombardie permet, d'une part, d'établir un profil plus précis de ces hauts dignitaires et, d'autre part, de mieux comprendre les dynamiques de leurs commandes ainsi que la portée politique et identitaire de leurs acquisitions artistiques. Afin d'illustrer les enjeux méthodologiques que cette étude comporte, nous appuierons nos réflexions sur l'exemple du mécénat du trésorier de France, Florimond Robertet (vers 1459-1527).

## Le réseau personnel et professionnel

Les commanditaires français s'intéressant à l'art de la Renaissance italienne sont généralement issus de familles bourgeoises parmi les plus riches et puissantes de France qui se lient grâce à une politique d'alliances matrimoniales. La prise en compte de ces rapports familiaux – parfois complexes – est significative dans la mesure où elle constitue le réseau personnel du commanditaire, qui peut aisément bénéficier de faveurs et profiter de relations précieuses pour l'acquisition d'œuvres d'art ou l'engagement d'artistes. Le passage d'un artiste d'une famille à l'autre est un phénomène peu étudié, mais qui mérite également une attention particulière. Par ailleurs, le goût artistique des commanditaires français est souvent dicté par les pratiques familiales, comme dans le cas de Florimond Robertet.

Il est d'abord sensibilisé à l'art par son père, Jean III Robertet (vers 1420-1502/3), issu d'une famille bourgeoise originaire de Forez et au service du duc Jean II de Bourbon, puis des rois Louis XI et Charles VIII, en tant que secrétaire et notaire<sup>4</sup>. Parallèlement à sa carrière civile, il devient un poète estimé de ses contemporains et fréquente les milieux littéraires, notamment le Cercle de Blois et

celui de la cour de Bourgogne. Il est l'un des premiers à délaisser l'imitation des auteurs du Moyen Age et des rhétoriqueurs pour adopter dans ses poèmes des thèmes nouveaux en s'inspirant notamment de la littérature italienne et, en particulier, des *Triomphes* de Pétrarque<sup>5</sup>. Son séjour dans la Péninsule, vraisemblablement avant 1464, le sensibilise aussi à l'art de la Renaissance. De deux unions, il a huit enfants, à qui il offre un cadre de vie privilégié, une initiation au monde des arts et des lettres et dont il favorise la carrière professionnelle.

Florimond Robertet devient ensuite un mécène particulier grâce à son mariage avec Michelle Gaillard. La demi-sœur de sa femme, Claude Picot épouse Henri Bohier († après 1535), notaire et secrétaire du roi dès 1491, trésorier du Languedoc puis receveur général des finances de France. Le frère Thomas Bohier (†1524), général des finances de Normandie, participe aux guerres d'Italie et, en 1511, est chargé de la surintendance des finances italiennes. En secondes noces, il épouse Catherine Briçonnet, fille légitimée du célèbre cardinal, Guillaume Briçonnet (1445-1514), surintendant de France sous Charles VIII et impliqué dans les expéditions italiennes, et devient ainsi le neveu de Jacques de Beaune et cousin de Gilles Berthelot, deux membres de familles illustres. Par ailleurs, la mère d'Henri et Thomas Bohier, Béraude, est une représentante de la famille Duprat, dont le frère Antoine s'unit à la sœur de son mari, Jacqueline Bohier, donnant naissance au futur chancelier de France, Antoine Duprat (1463-1535).

Ainsi, l'union de Florimond Robertet et Michelle Gaillard rattache les Robertet aux familles proches du pouvoir royal, impliquées dans les affaires italiennes et qui, afin de souligner leur entrée récente dans les hautes sphères de la société<sup>6</sup>, pratiquent un mécénat digne de leur nouveau rang social. En particulier, dès la conquête de la Lombardie, toutes ces familles développent un goût pour les résidences italiennes. Elles entreprennent la reconstruction et la décoration de châteaux et d'hôtels particuliers, tels que le château d'Azay-le-Rideau de Gilles Berthelot, le château de Chenonceau de Thomas Bohier ou la décoration du château de Nantouillet d'Antoine Duprat, afin de témoigner de leur richesse et de leur pouvoir en exhibant un art innovant par rapport au style gothique français.

Ces alliances matrimoniales renforcent aussi un certain monopole dans l'occupation des plus hautes charges civiles et ecclésiastiques du royaume, car la cession d'une fonction s'effectue généralement en faveur d'un membre de sa propre maison. Ces offices garantissent également les moyens financiers indispensables pour acquérir des œuvres d'art et s'octroyer les services des artistes les plus renommés et, dans le cas de fonctions rattachées au gouvernement et à l'administration du duché de Milan, ils permettent bien évidemment d'entrer en contact direct avec la production artistique lombarde.

La brillante carrière de Florimond Robertet en est un exemple tout à fait révélateur: après avoir suivi des études d'humanités à Lyon et de droit à Paris, il entre au service de Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon, sûrement grâce à son père et à sa précédente activité pour les ducs de Bourbon<sup>7</sup>. En 1493, il travaille pour Charles VIII en tant que secrétaire du roi, puis est nommé secrétaire des finances et de la Chambre et, en 1495, trésorier de France en Normandie. Dès 1498, il est au service de Louis XII, comme maître des monnaies et devient rapidement le conseiller du roi ainsi que le lieutenant du premier ministre, le cardinal Georges d'Amboise. A sa mort en 1510, Robertet remplace le cardinal dans cette fonction-clé du gouvernement. Toutes ces charges sont confirmées avec l'ascension au trône de François Ier en 1515.

De par ses compétences et connaissances - il est cultivé et parle couramment l'allemand, l'italien, l'espagnol et l'anglais - Florimond Robertet est chargé de missions diplomatiques délicates en Italie, mais aussi en Allemagne, en Angleterre et en Espagne. Ainsi, il est l'un des protagonistes des événements politiques et historiques caractérisant la fin du XVe et le début du XVIe siècle et les nombreuses missions et fonctions qui lui sont confiées accroissent son influence et autorité. Par ailleurs, ses charges au sein du gouvernement l'amènent à accompagner à plusieurs reprises les rois

dans leurs expéditions militaires en Italie, dont celle de Charles VIII à Naples entre 1494 et 1495 et celles visant la conquête de la Lombardie par Louis XII en 1499 et par François Ier en 1515<sup>8</sup>. Malgré les affaires militaires pressantes, c'est lors de ces voyages qu'il a la possibilité d'admirer personnellement les œuvres d'art de la Renaissance italienne et lombarde, d'entrer en contact avec des intermédiaires, comme le marquis de Mantoue ou directement avec des artistes, tels que Léonard de Vinci. La rencontre avec le maître florentin est bien attestée par les nombreuses lettres envoyées par Charles II d'Amboise et Florimond Robertet à la Seigneurie de Florence entre décembre 1506 et juillet 1507 pour demander une prolongation du séjour milanais de l'artiste et, à la fin du mois de mai 1507, après la bataille de Gênes, il est attesté que le trésorier accompagne Louis XII à Milan. De plus, sa collaboration étroite avec le cardinal Georges d'Amboise, mécène éclairé et collectionneur d'œuvres d'art italiennes, a vraisemblablement des répercussions sur ses choix artistiques, notamment dans la construction de son château de Bury.

## Les commandes artistiques

Sur un plan artistique, l'aspect le plus représentatif de la domination française de la Lombardie est la fascination des Français pour les œuvres de Léonard de Vinci, qui s'établit à Milan en 1482 et entre au service du duc Ludovic Sforza (1452-1508). Paolo Giovio, premier biographe du maître florentin, rapporte un épisode tout à fait révélateur<sup>9</sup>: à la vue du *Cénacle* de Sainte-Marie-des-Grâces, Louis XII aurait exprimé le vœu de détacher la peinture murale afin de l'amener en France. Bien que ce fait ne soit pas certifié par d'autres sources contemporaines, l'engouement pour cette œuvre est bien attesté par les nombreuses copies réalisées dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle à la demande de hauts dignitaires français<sup>10</sup>. Par ailleurs, Louis XII commanderait, peut-être dès 1499, un tableau représentant la *Sainte Anne* (Paris, Musée du Louvre) à Léonard et il obtient également le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* (Paris, Musée du Louvre) - tableau appartenant à la collection du More et vraisemblablement confisqué pendant le pillage des châteaux du duc en 1499 - et la première version de la *Vierge aux rochers* (Paris, Musée du Louvre), acquise probablement vers 1508, peut-être par l'intermédiaire de Charles II d'Amboise. Que Léonard de Vinci soit bien au service de Louis XII est attesté par une lettre de 1507 qui le désigne comme «peintre et ingénieur ordinaire [du roi]»<sup>11</sup>.

Une sorte d'empressement semble animer ces Français tels que le cardinal Georges d'Amboise et Florimond Robertet, qui souhaitent imiter le goût du roi et obtenir les services de Léonard de Vinci. Selon l'ambassadeur ferraraise Girolamo Seregno<sup>12</sup>, le cardinal essayerait d'acheter en 1505 un *Bacchus* du maître florentin appartenant à Antonio Pallavicino. Quant à Robertet, il passe commande d'une *Vierge au dévèloir*, minutieusement décrite par Fra Pietro da Novellara dans sa lettre du 14 avril 1501 à Isabelle d'Este (1474-1539), duchesse de Mantoue<sup>13</sup>. Bien qu'en 1507, un tableau de Léonard soit livré à Blois<sup>14</sup>, où le secrétaire des finances décore et réaménage l'Hôtel d'Alluye, il n'est pas certain qu'il s'agisse de l'œuvre commandée par Robertet dont il existe aujourd'hui deux versions (Durmlanrig Castle, coll. du duc de Buccleuch et New York, coll. privée). Quoi qu'il en soit, il est significatif que Léonard de Vinci, connu pour son caractère difficile et capricieux, accepte cette commande du secrétaire des finances français - ce qui montre le pouvoir et l'influence dont bénéficie «*Roberteto, favorito del re di Francia*», comme le désigne Fra Pietro da Novellara - alors qu'il diffère à maintes reprises l'exécution d'un portrait peint d'Isabelle d'Este, dont il ne réalise finalement qu'un dessin en 1500 (Paris, Musée du Louvre).



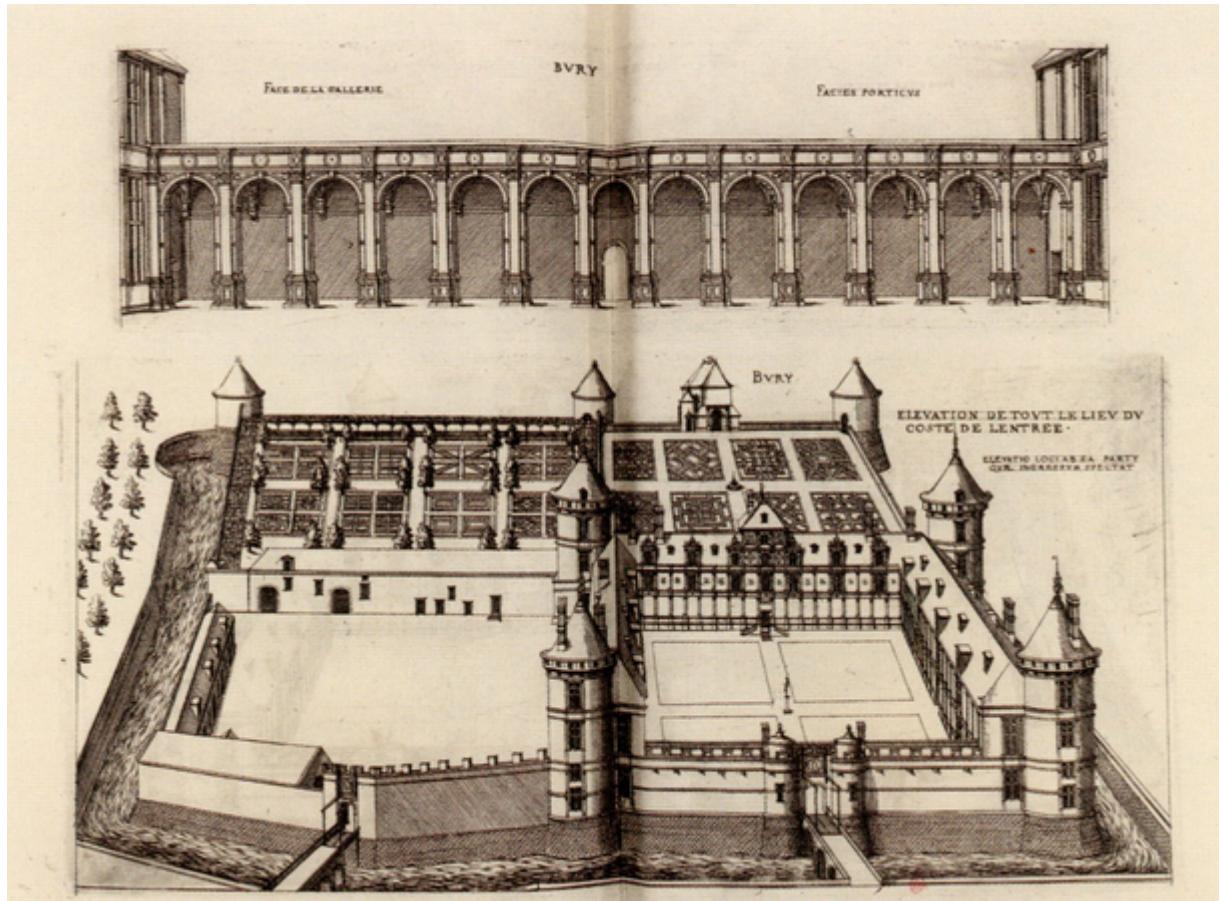
Léonard de Vinci et atelier, *La Vierge au dévidoir*, huile sur bois transposé sur toile, 50,2 x 36,4 cm, vers 1516. New York, coll. privée.

L'acquisition d'œuvres d'art, telle qu'une peinture de Léonard de Vinci, est une manifestation de richesse et d'adhésion au goût du roi. Toutefois, certaines de ces acquisitions cachent également une entente politique qui va au-delà des considérations artistiques et des enjeux liés au prestige personnel. En particulier, deux œuvres de la collection de Florimond Robertet sont à considérer comme des primes offertes en vue d'un accord diplomatique ou d'un soutien militaire et sont issues de l'instabilité politique dans laquelle se trouvent les états italiens de l'époque.

En 1509, la Seigneurie de Florence offre au trésorier des finances un *David* en bronze réalisé par Michel-Ange (Paris, Musée du Louvre<sup>15</sup>) et dont on n'a plus de traces depuis 1755. Cette pièce est à l'origine destinée à Pierre de Rohan, Maréchal de Gié qui, en 1501, manifeste aux ambassadeurs florentins en France le désir d'avoir une réplique du *David* admiré au Palais des Médicis au moment de l'entrée triomphale de Charles VIII à Florence<sup>16</sup>. Afin de se garantir l'amitié de ce personnage-clé du gouvernement et son soutien auprès du roi dans les négociations pour la reconquête de la ville de Pise, la Seigneurie florentine se charge de la commande et des frais d'acquisition de l'œuvre.

Toutefois, après la tombée en disgrâce de Pierre de Rohan en 1504, c'est Florimond Robertet qui devient le nouveau bénéficiaire de l'œuvre car il est considéré comme un allié influent à la cour de France et le plus susceptible de défendre les intérêts de la République auprès de Louis XII. Par ailleurs, la Seigneurie de Florence doit à la France une somme considérable d'argent, dont Robertet réclame le paiement tout en laissant entendre qu'il pourrait arranger la question de cette dette en recevant en contrepartie la statue destinée au Maréchal de Gié<sup>17</sup>. Ainsi, à la fin de 1508, le *David* est finalement livré à Blois et ce n'est pas un hasard si Florence regagne sa domination sur Pise en juin 1509. Placée d'abord dans la cour de son Hôtel d'Alluye à Blois, la statue est transférée par la suite au Château de Bury, où elle apparaît dans l'un des dessins de Jacques Androuet Du Cerceau publié en 1579. Cette sculpture monumentale de 1,70-1,80 mètres de hauteur s'impose comme une

manifestation incontestable du pouvoir politique et du goût artistique de Robertet: placée sur une colonne en marbre dominant la cour d'honneur du château, elle émule la statue du Palais des Médicis (déplacée ensuite sur la Place de la Seigneurie) et est aussi pourvue des mêmes vers explicatifs.



Jacques Androuet Du Cerceau, *Château de Bury*, gravure, 1579. F. Boudon et C. Mignot (dir.), *Jacques Androuet Du Cerceau: les dessins des plus excellents bâtiments de France*, Paris 2010, p. 238.

Une stratégie politique analogue est pratiquée par le marquis de Mantoue, François II Gonzague (1466-1519) qui, suite à son concours militaire à côté de Louis XII dans la répression de la révolte des Génois en avril 1507, est nommé Grand Maître de l'Ordre de Saint-Michel. C'est probablement à l'occasion de la réception solennelle tenue à Milan que Robertet manifeste à Isabelle d'Este son désir d'acquérir un tableau d'Andrea Mantegna. La correspondance entre François II Gonzague et son agent Rozone révèle que, dans l'impossibilité de fournir au trésorier de France une peinture de cet artiste, le marquis passe une commande à Lorenzo Costa, nouveau peintre de la cour de Mantoue. Le 9 septembre 1508, l'œuvre - une *Sainte Véronique* (Paris, Musée du Louvre<sup>18</sup>) - est livrée à Blois. Il est significatif que la peinture soit finalement offerte à Florimond Robertet, qui ne se soucie guère des questions financières de la commande ou du transport du tableau. Une telle générosité de la part du marquis de Mantoue est compréhensible si l'on considère les rapports parentaux qui le lient au précédent duc de Milan, Ludovic le More: ayant épousé des filles d'Hercule d'Este, duc de Ferrare, Isabelle et Béatrice, les deux hommes sont beaux-frères. C'est ainsi que les mois précédents l'invasion de la Lombardie, François II Gonzague signe un traité d'alliance avec le More et l'empereur Maximilien. Il se rend toutefois rapidement compte du piège de cet accord et essaie d'échapper à ses obligations politiques et militaires pour se rapprocher davantage au roi de France tout en gardant les négociations ouvertes avec le duc de Milan<sup>19</sup>. Par conséquent, les nombreux cadeaux, les ambassades et les courtoisies personnelles se succèdent au fil des années et

l'hommage d'une peinture de Costa au trésorier de France semble s'inscrire dans cette politique ambiguë du marquis qui ne se range pas du côté d'un parti pris, mais souhaite plutôt garder l'amitié et la protection des tout-puissants de l'époque.

Enfin, Florimond Robertet finance dès 1511 la construction du château de Bury, à une dizaine de kilomètres de Blois, résidence digne de ses nouvelles fonctions: premier ministre et conseiller du roi à la suite de la mort de Georges d'Amboise. Bien qu'il introduise déjà des éléments du style renaissant dans son Hôtel d'Alluye construit entre 1498 et 1504, c'est surtout à Bury que Florimond Robertet exprime tout son goût pour l'italianisme. En s'inspirant notamment du château de Gaillon de Georges d'Amboise, il conçoit une construction entièrement nouvelle. L'aspect médiéval des tours de défense de l'extérieur cache à l'intérieur de grandes cours, des galeries à l'italienne, ornées d'arcs et de voûtes et des façades élégantes et symétriques où apparaissent de grandes fenêtres et des pilastres, reliés entre eux par des moulures horizontales. Par ailleurs, sur la base de certaines analogies avec des croquis de Léonard de Vinci, Crowe<sup>20</sup> considère que le maître florentin contribue au projet de Bury: des éléments du château, tels que l'arcade de la galerie et le double escalier à l'entrée du jardin, évoquent des esquisses de projet contenues dans le *Code Atlantique*.

Pour conclure, en quelques années-clés de sa carrière, Florimond Robertet enrichit sa collection de peintures et sculptures réalisées par des artistes illustres et finance la construction d'un château resplendissant à Bury. L'étude de son mécénat et de ses commandes artistiques met ainsi en lumière comment les Français s'approprient l'art italien afin de constituer et affirmer leur identité tout comme leur statut social. Par ailleurs, la portée politique de leurs acquisitions artistiques est strictement liée à la domination de la Lombardie et, dans certains cas, aux enjeux diplomatiques et militaires d'autres puissances italiennes. Les relations artistiques entre la France et le Duché de Milan sont ainsi dictées par des dynamiques qui vont bien au-delà du pur intérêt pour l'art lombard.

<sup>1</sup> *Les échanges artistiques entre la France et le Duché de Milan (1499–1521)*, travail de doctorat sous la direction du Prof. Frédéric Elsig, faisant partie du projet interdisciplinaire Sinergia du FNS, *Constructing Lombard Identity: Visual, Spatial, and Literary Cultures in Lombardy, 14th to 16th Century*, dirigé par la Prof. Serena Romano, Université de Lausanne (<http://www2.unil.ch/lombardy/>). Cette contribution est tirée d'une conférence présentée lors du XVe Colloque de la relève suisse en histoire de l'art, qui s'est tenu les 1er et 2 novembre 2012 à l'Université de Lausanne.

<sup>2</sup> Paganin Maria Luisa, «Una insolita iconografia di un affresco del castello di Voghera: Maria e il Bambino Gesù coperto di piaghe», in *Prospettiva*, 134–135, 2009, pp. 128–140.

<sup>3</sup> Bardati Flaminia, «*Il bel palatio in forma di castello*: Gaillon tra flamboyant e Rinascimento», Rome, 2009, et bibliographie précédente.

<sup>4</sup> Zsuppán Margaret, «Jean Robertet's life and career: a reassessment», in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXXI, 1969, pp. 333–342, et Lapeyre André, Scheurer Rémy, *Les notaires et secrétaires du roi sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (1461–1515)*, I, Paris, 1978, pp. 281–283.

<sup>5</sup> Robertet Jean, *Oeuvres*, édition critique par M. Zsuppán, Genève / Paris, 1970, pp. 73–79.

<sup>6</sup> Face à une aristocratie dédaigneuse et prête à trahir, les rois Louis XI, Charles VIII et Louis XII, recrutent leurs conseillers et financiers parmi la bourgeoisie marchande de Tours, se fiant ainsi à la loyauté d'hommes habiles au commerce et aux affaires qui leur doivent leur nouveau statut social (Hautecœur Louis, *Histoire de l'Architecture classique en France. La Première Renaissance (1495 à 1535–1540)*, I, Paris, 1963, p. 158).

<sup>7</sup> Il travaille d'abord à la Chambres des comptes de Forez et devient Châtelain de Montbrison (1488). Il sera également maître à la Chambre des comptes (1496), visiteur des gabelles en Lyonnais, Forez, Beaujolais et Mâconnais (1500) et bailli et concierge du Palais (1513).

<sup>8</sup> Avec Georges d'Amboise, Florimond Robertet est aux côtés de Louis XII lors de son entrée à Milan le 18 octobre 1499. En 1502, il fait partie de la deuxième expédition italienne qui voit la soumission de Gênes et l'entrée triomphale dans la ville; en 1507, il participe à la répression de la révolte de la ville ligure et à la nouvelle entrée triomphale et, en 1509, à la bataille d'Agnadel qui voit les troupes françaises vaincre celles de la Seigneurie de Venise. En 1515, il repart à nouveau pour une mission en Italie aux côtés de François Ier qui reconquiert le duché durant la bataille de Marignan.

<sup>9</sup> Giovio Paolo, *Leonardi Vincii Vita*, vers 1527 (Fagnart Laure, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVe-XVIIe siècles)*, Rome, 2009, p. 153, note 5). L'épisode est également reporté par Giorgio Vasari dans ses *Vite*.

<sup>10</sup> En 1503, Antoine Turpin trésorier général du Duché commande à Bramantino une réplique peinte de la *Cène* pour la somme de 100 écus. Trois ans plus tard, en 1506, Gabriel Gouffier, protonotaire apostolique et doyen de Sens, en commande à Marco d'Oggiono une copie (Ecouen, Musée national de la Renaissance) qui, par la suite, passe vraisemblablement dans les collections du cardinal Georges d'Amboise (Shell Janice, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Turin, 1995, pp. 119, 253-255, nos 94 et 95). La tapisserie du Vatican représentant le *Cénacle* dont la bordure est ornée d'armes de François d'Angoulême et Louise de Savoie est vraisemblablement commandée avant 1515 et tissée aux anciens Pays-Bas méridionaux d'après un carton dessiné peut-être par Bramantino. Enfin, un artiste de l'entourage de Cesare Magni aurait réalisé une réplique de la *Cène* (Paris, sacristie de l'église Saint-Germain l'Auxerrois), probablement suite à une commande de Jean V Burdelot, procureur général du sénat de Milan jusqu'en 1519 (Fagnart, *op. cit.*, pp. 163 et 171).

<sup>11</sup> Lettre du 16 juillet 1507 de Louis XII à la Seigneurie de Florence (Arrighi Vanna, Bellinazzi Anna, Villata Edoardo, *Leonardo da Vinci: la vera immagine: documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, Milan, 2005, p. 218, VII. 95).

<sup>12</sup> Lettre du 1er avril 1505 à Alphonse d'Este, duc de Mantoue (Beltrami Luca, *Documenti e memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milan, 1919, p. 98, no 162).

<sup>13</sup> Lettre du 14 avril 1501 à Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue (*Ibidem*, pp. 66-67, no 108. La date «4 avril» reportée dans Beltrami a été rectifiée par la suite).

<sup>14</sup> Lettre du 12 janvier 1507 de l'ambassadeur Francesco Pandolfini à la Seigneurie de Florence (Arrighi, Bellinazzi, Villata, *op. cit.*, pp. 214-215, VII. 9).

<sup>15</sup> [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0084/m503501\\_d0001235-000\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0084/m503501_d0001235-000_p.jpg).

<sup>16</sup> Gatti Luca, «“Delle cose de' pictori et scultori si può mal promettere cosa certa”: la diplomazia fiorentina presso la corte del re di Francia e il *Davide* bronzeo di Michelangelo Buonarroti», in *Mélanges de l'école française de Rome: Italie et Méditerranée*, CVI, 2, 1994, pp. 433-472.

<sup>17</sup> Crowe A. Tereza, «Florimond Robertet - International Politics and Patronage of the Arts», in Martin Kemp (éd.), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, Edinburgh, 1992, pp. 25-34.

<sup>18</sup> [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604\\_97de12987\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_97de12987_p.jpg).

<sup>19</sup> Pélassier Léon-Gabriel, *Louis XII et Ludovic Sforza (8 avril 1498 - 23 juillet 1500)*, I, Paris, 1896, pp. 196-216.

<sup>20</sup> Crowe, *op. cit.*, pp. 25-34, ill. 23-25.