

La Rotonda dei Valois e le sue radici

Christoph Luitpold Frommel

La Rotonda dei Valois di Primaticcio è una delle invenzioni più complesse del tardo Rinascimento (figg.1-4)¹, anche se finora non è riuscita a conquistare un posto tra i monumenti più eccellenti dell'epoca. Ciò si spiega, non da ultimo, con le difficoltà nell'acquisire un'immagine inequivocabile del progetto: sia la documentazione che i rilievi e le vedute esistenti sono contraddittori e non consentono una ricostruzione del tutto affidabile. Ad ogni modo, in essa confluirono tradizioni italiane e francesi, antiche e medievali, pagane e sacre, e occorre un certo sforzo per districare le sue radici così diverse.

L'edificio venne fatto erigere da Caterina de' Medici come sepolcro per suo marito, Enrico II, per se stessa e per i loro figli, cioè per una sola famiglia. I monumenti sepolcrali dei due precedenti re della casata Valois, Luigi XII e Francesco I, dovevano invece rimanere nell'abbazia gotica.

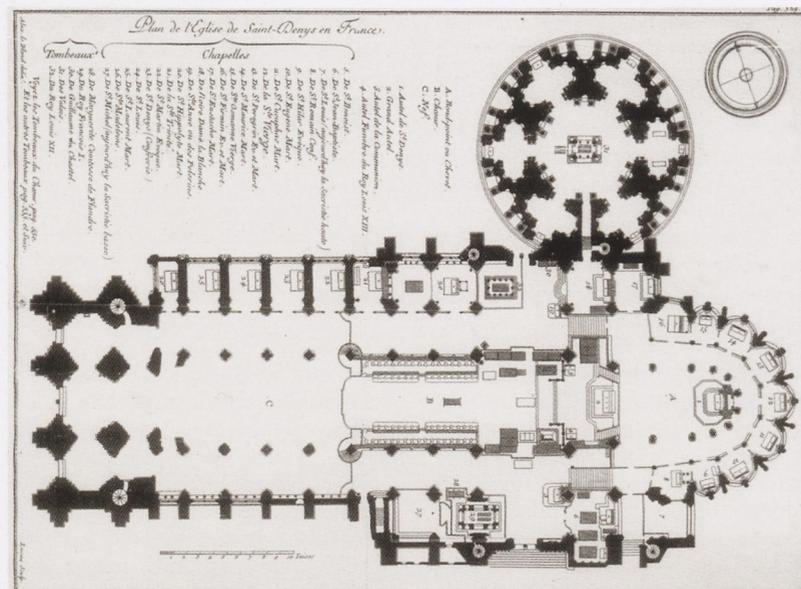
Enrico II era morto nel luglio 1559. Dopo che i primi modelli in cera per le figure del monumento sepolcrale, eseguiti dallo scultore Frémin Roussel nel 1560, non ebbero portato ad alcun progetto, nel 1563-1564 Primaticcio fece realizzare per questa tomba nuovi modelli in gesso e creta². All'epoca potrebbe aver preparato anche il progetto della cappella e averlo mostrato a Vasari già nel 1563, durante il suo viaggio in Italia.

Nel 1564, dopo il ritorno di Primaticcio in Francia, si diede inizio alla realizzazione della struttura architettonica del monumento, mentre la costruzione della cappella fu cominciata addirittura solo verso il 1567, tre anni prima della morte di Primaticcio. Verso la fine dell'anno erano già state spese 4268 lire per gli ordini e nel 1569 erano stati scolpiti 184 pezzi in marmo bianco, nero e grigio. Nel 1574 la chiesa inferiore era già ampiamente finita e nel 1582 cinque cappelle del pianterreno presentavano già una volta. Dal 1572 al 1578 i lavori vennero diretti da Jean Bullant e dal 1582 al 1586 da Baptiste Androuet Du Cerceau; nel 1589, con la morte di Caterina, essi vennero interrotti: la costruzione era arrivata fino al piano superiore.

Vasari descrive la cappella come esagonale (ed. a cura di Milanesi, VII, p. 414): "Morto Francesco II continuando nello stesso ufficio, serve il presente re; di ordine del quale e della reina madre ha dato principio il Primaticcio alla sepoltura del detto re Enrico facendo nel mezzo d'una cappella a sei facce la sepoltura di quattro figliuoli. In una dell'altre due facce della cappella è l'altare e nell'altra la porta. E poiché vanno in queste opere moltissime statue di marmo e bronzi, e storie assai di basso rilievo ella riuscirà opera degna di tanti e sì gran re, e dell'eccellenza ed ingegno di sì raro artefice...". La forma esagonale potrebbe essere stata determinata dalla necessità funzionale di collocare, accanto alla tomba centrale della coppia reale, le quattro tombe dei figli, un'abside e un portale. La tomba della coppia

1. Alexandre Leblond, *pianta dell'abbazia di Saint-Denis con la Rotonda dei Valois, da M. Félibien, Histoire de l'abbaye de Saint-Denis, Paris 1706.*

2. Anonimo, *sezione della Rotonda dei Valois, XVII secolo. Sceaux, Musée de l'Île-de-France, inv. 7123260.*



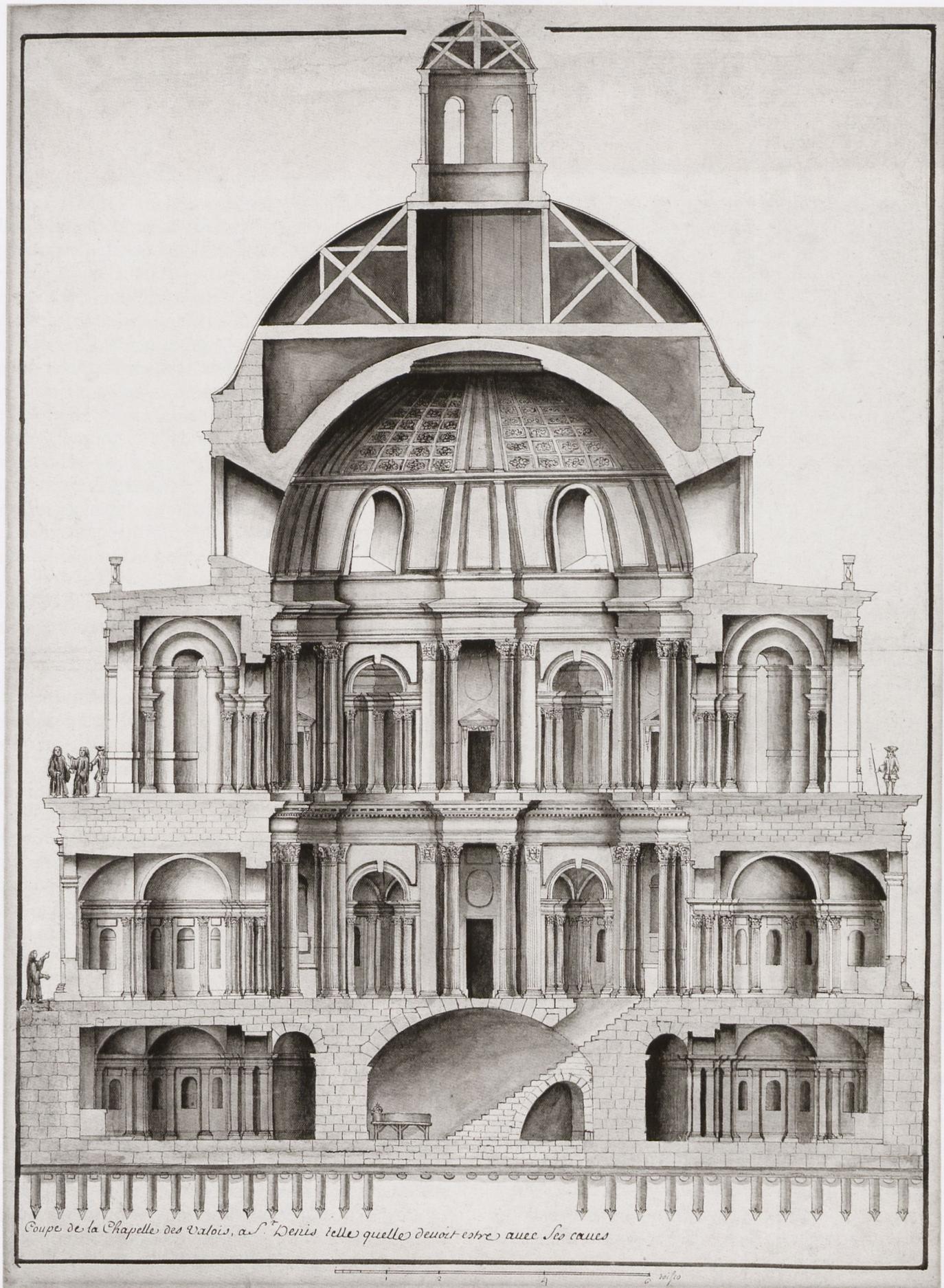
reale doveva stare al centro e il portale e la parete dell'altare l'uno di fronte all'altra.

Il progetto finale

La forma dei due piani inferiori è ampiamente documentata da numerose incisioni e disegni³. La rotonda era stata aggiunta al transetto sinistro dell'abbazia di Saint-Denis, ma non era né aperta verso la chiesa, come la maggior parte delle cappelle sepolcrali dell'epoca, né direttamente accessibile da essa, come per esempio le cappelle sepolcrali dei Medici a Firenze. Si trattava piuttosto di un edificio circolare autonomo, collegato attraverso un corridoio stretto e poco cerimoniale alla cappella della Madonna nel transetto sinistro della chiesa, e che probabilmente, all'origine, doveva essere accessibile anche attraverso un proprio portale posto sull'asse est-ovest, parallelo alla chiesa.

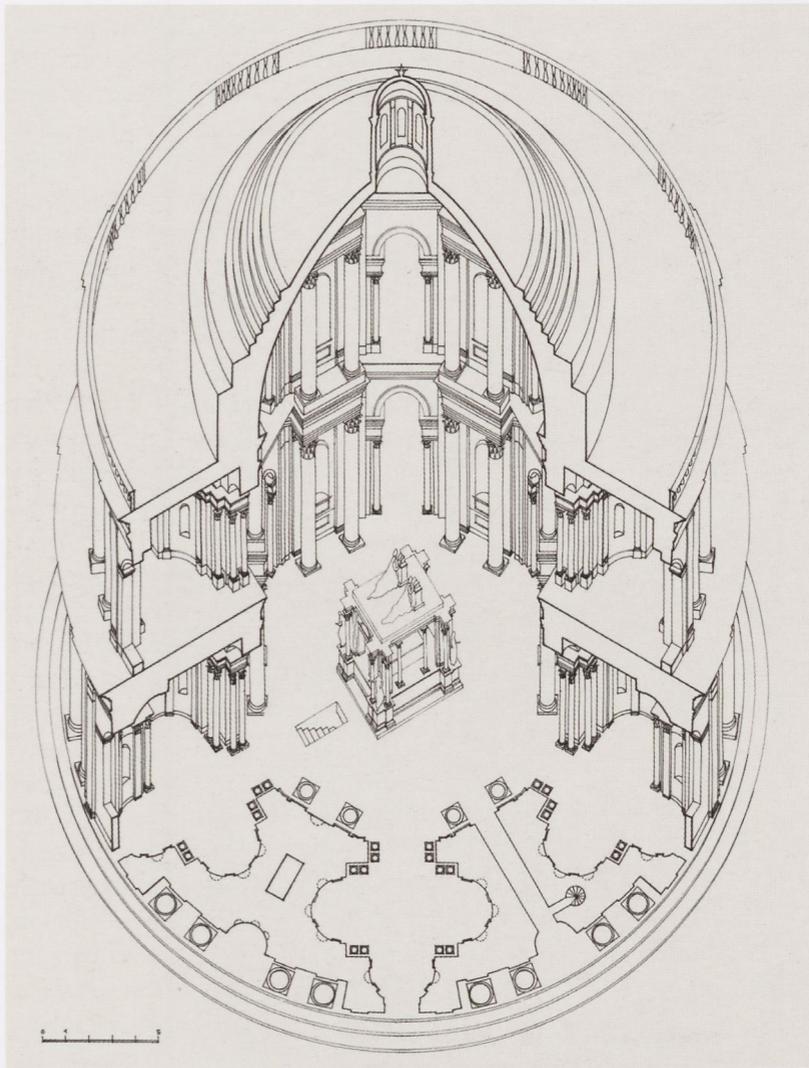
Al contrario della maggior parte delle cappelle sepolcrali, il suo effetto si basava non solo sull'interno, ma anche sull'esterno, ricoperto con marmo bianco di Carrara e riccamente articolato. Questo esterno, con il suo diametro di circa 29,60 metri, corrispondeva quasi esattamente a 100 piedi antichi (29,80 metri) e alla larghezza dell'adiacente basilica (inclusi i contrafforti). Equiparata a questo importante edificio, essa doveva attrarre lo sguardo già da lontano.

Il pianterreno dorico era alto 7,15 metri e proseguiva in un piano ionico della stessa altezza e di diametro solo leggermente più corto. Come nel Pantheon romano, l'altezza del cilindro raggiungeva così la metà del suo diametro e i piani dovevano essere sormontati da una cupola, probabilmente simile a quella del Pantheon, con lanterna, di modo che l'altezza dell'esterno di



Coupe de la Chapelle des Valois, à S. Denis telle qu'elle devoit estre avec ses caves

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50



circa 26 metri sarebbe rimasta solo leggermente inferiore al suo diametro. La terrazza sul piano ionico doveva essere protetta da una balaustrata e forse erano previste addirittura delle volute, per sostenere l'imposta della cupola.

I due piani principali erano articolati da imponenti archi di trionfo. Come in quelli antichi le loro colonne piene e scanalate, anche se non aggettate nella trabeazione, erano tuttavia unite alla parete per mezzo di paraste. L'arcata centrale si apriva in larghe esedre, ognuna con tre piccole nicchie, che – non diversamente da quelle delle strette campate secondarie – erano certamente destinate a un ampio programma statuario. Questi complessivi sei archi di trionfo correnti tutt'attorno erano tesi tra blocchi di parete sporgenti, che corrispondevano alle absidi delle sei cappelle, e dei quali quello occidentale si sarebbe aperto nel presunto portale. Questi blocchi avevano solo la larghez-

za di una campata; sporgevano di un sottile strato oltre gli archi di trionfo e le loro ridotte basi e cornici li caratterizzavano come pilastri, differenziandoli dalla rimanente parete passiva. La loro finestra centrale ad arcata era fiancheggiata da paraste, nelle quali il dorico e il suo fregio triglifato avevano di nuovo una forma completa, e sulle quali la trabeazione aggettava con un ulteriore strato. Con il loro doppio aggetto questi blocchi di parete erano caratterizzati come elementi tettonicamente attivi rispetto agli archi di trionfo spinti indietro.

Il dorico continuava nello ionico, più slanciato, del piano superiore, tramandato soprattutto dalla sezione di Marot (cfr. scheda 37b). A differenza del piano inferiore, qui le arcate degli archi di trionfo erano aperte. Questo cilindro di marmo chiaro avrebbe trovato la sua terminazione organica nella cupola emisferica a gradini. Anzi, è addirittura ipotizzabile che Caterina volesse far dorare la cupola come nei templi antichi – un'idea che rivivrà più tardi nella chiesa degli Invalides.

La larga costruzione esterna, sviluppata su due piani, avvolgeva l'interno esagonale dal diametro dimezzato, che con il suo rapporto di circa 2:3 era meno slanciato della maggior parte degli ambienti a cupola del Rinascimento italiano.

Rispetto all'esterno, il sistema era decisamente semplificato: i sei archi trionfali erano spostati rispetto all'esterno, piegati due volte, e collegati dall'aggetto comune delle colonne. Come nelle piramidi della cappella Chigi di Raffaello, il rosso delle colonne potrebbe aver alluso non tanto alla porpora regale quanto piuttosto alla salita dell'anima verso la luce⁴. Le arcate conservavano circa la stessa larghezza dei corrispondenti blocchi di parete dell'esterno e l'ordine di paraste che fungeva da collegamento con le colonne piene era ridotto anche qui. L'ordine di colonne, con i fusti del diametro di circa 0,60 metri, seguiva un rapporto di circa 1:9 e con una trabeazione di circa 4 moduli rispettava i canoni.

Al sistema corinzio del piano inferiore seguiva, al piano superiore, un composito più slanciato, le cui colonne e trabeazione dovevano essere ugualmente in rosso fuoco. È possibile che il ruolo tettonicamente attivo dei due ordini continuasse nei costoloni e nelle file di cassettoni della cupola emisferica dando l'impressione che si trattasse in verità di un dodecagono. La lanterna e le profonde cappelle avrebbero lasciato affluire solo una luce crepuscolare.

Primaticcio dunque continuò la sovrapposizione dell'esterno anche all'interno, ma alla sua statica rotondità contrappose un poligono leggermente più slanciato e dai colori più sfarzosi. Ad ogni modo la dinamica verticale avrebbe raggiunto, attraverso le campate più strette, le colonne doppie e l'unica illuminazione diretta proveniente dal colmo della cupola, un accento più intenso rispetto all'esterno. Questa attivazione verticalizzante di

4. *Saint-Denis, monumento sepolcrale di Enrico II e Caterina. La posizione diagonale dei piedistalli angolari è il risultato di una modifica posteriore*

sei strette campate tramite colonne binate era difficilmente favorevole alla espansione spaziale dell'interno, e forse creava perfino il pericolo di un ammassamento dissonante di troppe membrature.

Al centro di questo spazio interno e sul presunto asse d'ingresso era collocata la tomba di Enrico e Caterina, e già per questa collocazione libera si differenziava fundamentalmente dal monumento sepolcrale di Francesco I (fig. 4). Esso era stato progettato contemporaneamente all'interno e strettamente riferito a questo. Attraverso l'arcata della cappella occidentale – il presunto vestibolo – le effigi del re e della regina si sarebbero viste già entrando. Attraverso la porta della camera sepolcrale apparivano come defunti seminudi, mentre sulla piattaforma superiore erano inginocchiati e in perenne adorazione guardavano l'altare maggiore e il Cristo risorto fiancheggiato dai due guardiani addormentati. Questo gruppo era stato eseguito da Germain Pilon verso il 1570-1572 in marmo bianco per la cappella orientale, l'unica realizzata ugualmente in marmo bianco. Mentre nella tomba di Francesco I il piccolo rilievo di Cristo risorto è appena visibile sopra la figura del defunto, qui sarebbe stato il centro focale di tutta la rotonda. Nella raffigurazione della resurrezione non solo dell'anima, ma anche del corpo, avrebbe dato un concreto contenuto anche alla preghiera della coppia regale, che implora la salvezza della propria anima: l'ancora vivente Caterina con mani congiunte, ed Enrico, che poggia la destra sul cuore e con la sinistra indica il libro sul loro inginocchiatoio – nel frattempo sparito –, forse un brano che tratta della resurrezione. Anche i due defunti che, come nella tomba di Francesco I, stanno nella camera sepolcrale aperta volgono il viso verso l'altare maggiore. Essi personificano non solo l'orrore della morte e della dissoluzione, ma anche l'attesa del Giudizio universale e la resurrezione del corpo.

A differenza del monumento di Francesco I, il monumento sta sotto la cupola e a dominare non è la sua parete massiccia, ma il colonnato aperto con il ricco programma scultoreo. I due lati lunghi si aprono in ritmo trionfale, il lato di Enrico sullo stretto passaggio dal quale si vedeva il sacerdote celebrante davanti all'altare maggiore della chiesa. Queste due colonne dei lati lunghi entravano in relazione con le parallele coppie di colonne dello spazio esagonale. Le trionfali colonne d'angolo aggettate, ma soprattutto le statue bronzee, originariamente non poste su zoccoli diagonali, stavano in diretto rapporto con le colonne e con le statue previste anche per le nicchie. Alle dodici colonne grandi corrispondevano così le dodici piccole della tomba. Al rosso regale delle grandi colonne rispondeva il bianco bluaastro, contrastante con la doratura delle statue bronzee, del piccolo ordine composito. Nei toni del blu e dell'oro, Primaticcio po-



trebbe aver addirittura alluso in modo discreto ai colori dello stemma regale.

Aperto i lati stretti solo tramite porte, Primaticcio accentuò l'asse longitudinale, ma diede anche a intendere che si trattava di una camera sepolcrale, di un passaggio da questo mondo in un altro. In effetti queste porte consentivano un colpo d'occhio che, passando sui defunti, giungeva alla figura del Cristo risorto posta alla fine dell'asse visivo.

Le quattro Virtù cardinali laiche erano rappresentate dalle statue di bronzo: la Fortezza, lodata nell'orazione funebre di Enrico II come la massima Virtù di un sovrano, nell'angolo sinistro del lato privilegiato della tomba rivolto verso l'altare; la Giustizia nell'altro angolo, la Prudenza e la Temperanza negli angoli della parete d'ingresso del monumento funebre. Le tre Virtù teologali erano rappresentate invece sotto forma di scene: la più



alta, la Fede, sulla parete dell'altare e le altre due, cioè la Speranza e la Carità, sulle pareti laterali. Se la Fede e la Speranza stavano per il Credo, la Carità e la Misericordia, che già per motivi di simmetria subentrava sulla parete d'ingresso, stavano per le opere buone. Come avevano ribadito i teologi della Controriforma, queste ultime erano indispensabili in egual misura per la salvezza dell'anima. Per il resto Primaticcio si accontentò di un dettaglio relativamente semplice e normativo, con basi attiche, fregio nudo e cornice priva di decorazione.

Nel caso in cui la Mater dolorosa e il san Francesco in estasi, eseguiti da Pilon nel 1586, fossero stati effettivamente destinati alla rotonda, essi sarebbero stati collocati nelle nicchie ai fianchi della cappella d'altare e avrebbero conferito espressione alla religiosità controriformista del figlio della coppia, Enrico III, ma anche al dolore di Caterina per la perdita di tre re della sua cerchia più stretta⁵.

Le quattro cappelle diagonali erano destinate alle tombe dei figli di Caterina. Le loro insolite dimensioni di circa 7 × 8 metri furono condizionate da motivi non solo funzionali, ma anche statico-costruttivi. Le absidi posteriori dovevano probabilmente accogliere ciascuna un altare e le due laterali le tombe dei figli e i membri della loro famiglia. L'ordine corinzio delle colonne delle cappelle (3,50 metri) era solo poco più grande dell'ordine del monumento funebre e raggiungeva all'incirca la metà dell'altezza del grande corinzio, la cui monumentalità veniva così ulteriormente aumentata. Nel gioco cromatico dell'interno, ricco di simbolismi, il marmo nero rappresentava il dolore, la tristezza, il lutto. Le colonne doppie sorreggevano i tre larghi archi che separavano lo spazio della cappella, leggermente allungato e quindi forse con una volta a crociera, dalle sue tre absidi e dallo spazio principale esagonale. L'ordine continuava all'interno delle cappelle sotto forma di paraste, aggraffando strettamente le diverse parti.

Stando alla sezione di Marot, i relativi ambienti secondari del piano superiore – e quindi anche i pilastri di collegamento – dovevano presentarsi come quelli del pianterreno. Essi erano raggiungibili solo attraverso una stretta scala a chiocciola che partiva dal corridoio. Non avevano absidi centrali, e quindi non dovevano essere destinati a cappelle ma piuttosto a tribune per la cappella dei cantori e per gli ospiti meno eminenti durante le cerimonie solenni. Al posto della nicchia per l'altare c'era una finestra ad arcata, di modo che il piano superiore, all'esterno, poteva rientrare leggermente rispetto al piano inferiore e lasciare entrare una luce un po' più intensa. Da un punto di vista statico, le cappelle sono spiegabili come ambienti cavi posti tra i sei pilastri della cupola, che costituiscono lo scheletro portante della rotonda e dovevano proseguire nei costoloni della cupola. Esternamente i pilastri erano collegati tra loro solo attraverso le campate secondarie degli archi di trionfo e i blocchi di parete. Questi blocchi simulavano così un ruolo portante, che non spettava loro in nessun modo, mentre all'interno la funzione portante della struttura dei pilastri veniva ulteriormente sottolineata dalle colonne doppie. Fu Baptiste Androuet Du Cerceau a innalzare gli ambienti secondari del piano ionico. Egli aprì le absidi laterali su altri ambienti secondari con proprie finestre ad arcata e le nicchie tra le colonne del piano superiore, così che anche da lì entrasse luce diretta all'interno⁶. Ridusse così la massa omogenea dei pilastri a un sistema radiale di sei pilastri doppi autonomi, che si avvicinava al gotico molto più del progetto di Primaticcio, caratterizzato da una continuità della parete. Direttamente davanti alla tomba scendeva nella cripta una scala di venticinque gradini, che attirava lo sguardo nel buio, nella zona della morte, e facilitava la via verso i sarcofagi. Essa terminava in una rotonda con volta, il cui diametro era molto più piccolo di quello dell'interno e sulla cui cupola poggiava la tomba della coppia regale. Su una sezione anonima del XVII secolo si nota un sarcofago, probabilmente quello della coppia reale (fig. 2).

Verso il 1583-1586 Pilon aveva realizzato, oltre alle figure inginocchiate e distese della coppia sovrana, anche una lastra, dove le due figure distese sono abbigliate con le vesti dell'incoronazione. Fino alla fine del XVI secolo questa lastra stava provvisoriamente su cavalletti di legno nella cappella maggiore della rotonda, ma difficilmente poteva essere stata destinata a essa (fig. 5)⁷. Sui sarcofagi della coppia reale essa tuttavia avrebbe conferito alla cripta uno splendore regale.

Attorno a questa camera sepolcrale centrale correva un deambulatorio, dal quale si raggiungevano sei cappelle, che si differenziavano da quelle del pianterreno soprattutto per la minore altezza e per la mancanza delle colonne doppie, ma che forse

6. Giuliano da Sangallo, alzato di mausoleo antico, 1504-1515 circa. Biblioteca Vaticana, Cod. barb. Vat. Lat. 4432, fol. 15.

7. Raffaello e Giulio Romano, adlocutio di Costantino Magno, dettaglio con ricostruzione dei mausolei di Augusto e Adriano, 1521-1523. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, sala di Costantino.

dovevano essere ugualmente dotate di altari per le messe. Queste sei cappelle avrebbero potuto accogliere i sarcofagi degli altri componenti della famiglia. Ad ogni modo, già nel 1574 vennero trasferiti nella chiesa inferiore cinque sarcofagi di defunti appartenenti alla famiglia regnante⁸.

Per il resto, sia all'esterno che all'interno, c'erano a disposizione numerose nicchie e pareti per un ampio programma scultoreo, che potrebbe essersi concentrato su figure di santi e sovrani.

La cappella, con le sue più di cento colonne di sei ordini diversi, il suo contrasto tra l'esterno bianco e l'interno policromo e le sue numerose opere figurative, avrebbe messo in ombra tutte le cappelle sepolcrali esistenti e in risalto, come nessun'altra, il trionfale orgoglio di Caterina: il trionfo terreno della sua famiglia, che tutt'al più giustificava Enrico II, ma anche il trionfo sulla morte, al quale dovevano contribuire le messe in suffragio celebrate nelle cappelle.

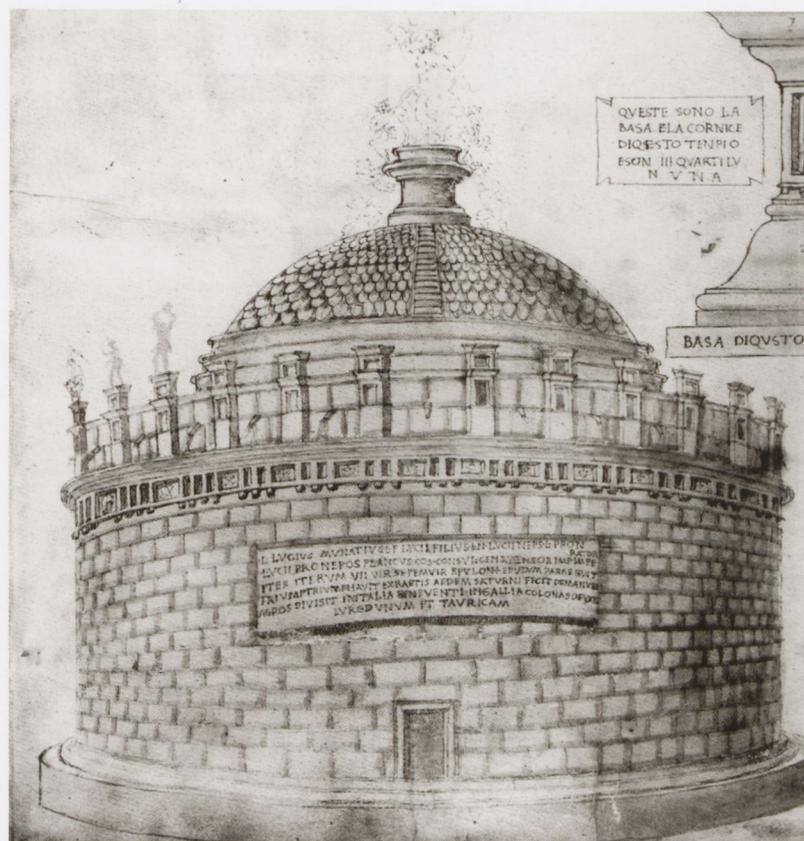
La Rotonda dei Valois e le cappelle sepolcrali del Rinascimento italiano

Primaticcio dovette essere consapevole di questa straordinaria e unica occasione di elevarsi, attraverso la rotonda, al rango dei più famosi architetti e quindi qui si servì non solo di una ricchissima decorazione e dei materiali più pregiati, ma fuse anche motivi dei più eccellenti edifici circolari e centralizzati sia dell'antichità che del Rinascimento.

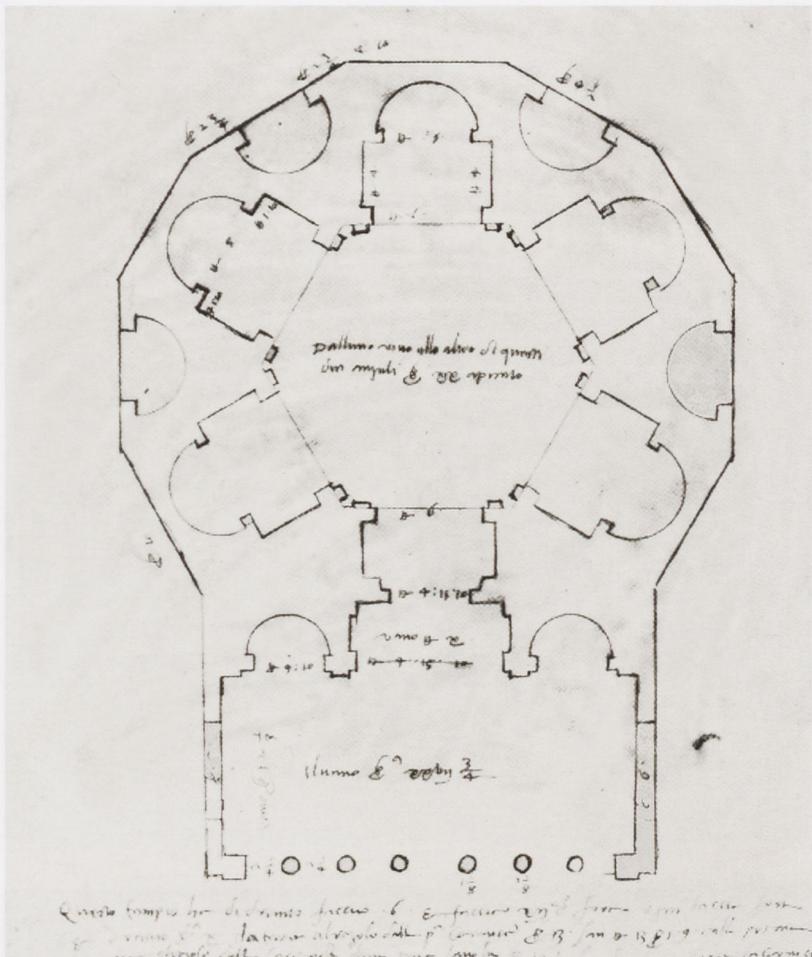
Mausolei su pianta centralizzata avevano conosciuto numerose variazioni nell'antichità fino a Teodorico e sempre più anche come tempio-sepolcro con cella, a più piani e ornato con ordini di colonne (figg. 6-7)⁹. Un esperto osservatore potrebbe aver collegato la rotonda della casa reale regnante con questi mausolei circolari e, particolarmente, con quelli di Augusto e di Adriano dove erano tumulati altresì i congiunti degli imperatori. Anzi, egli potrebbe aver pensato addirittura al Mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo, che nel disegno dove A. Caron rappresenta Caterina come la regina Artemisia viene ugualmente ricostruito come una rotonda¹⁰.

Analogamente al mausoleo ottagonale dell'imperatore Diocleziano a Spalato e a numerosi altri ambienti centralizzati tardoantichi, l'interno del primo progetto esagonale si sarebbe aperto forse solo in un portale e su nicchie, mentre diversamente dalla chiesa esagonale di Serlio¹¹ o dalle chiese ottagonali di Vasari a Foiano della Chiana e a Castel Fiorentino, la rotonda si sarebbe presentata all'esterno come una rotonda con cupola emisferica¹².

Mausolei esagonali con cappelle erano esistiti già in epoca imperiale (fig. 8), e ambienti centralizzati esagonali si trovano anche nei progetti di Baldassarre Peruzzi, che Primaticcio poteva

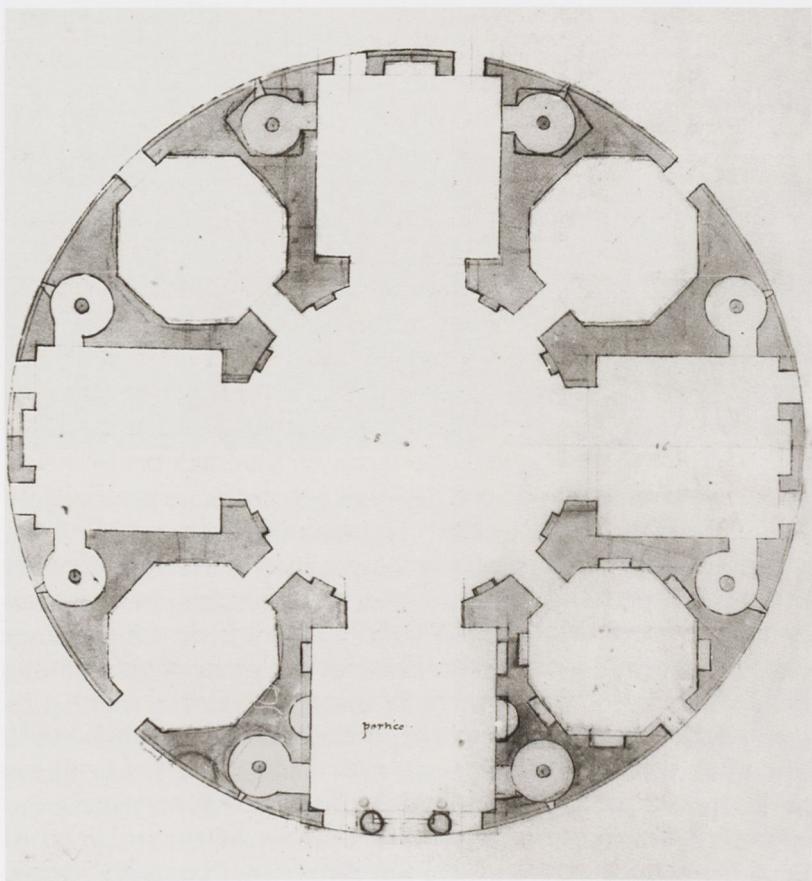


aver visto presso gli allievi e amici di questi, come per esempio Serlio, Vignola o Melegghino¹³. Peruzzi era arrivato più facilmente all'esagono rispetto alla maggior parte dei suoi contemporanei, già per il fatto che riteneva meno importante l'asse trasversale, e aveva suddiviso ambienti circolari in sei travate senza rendere chiaro se si trattasse o meno di chiese sepolcrali. Su uno dei progetti pose addirittura delle colonne piene davanti ai pilastri spezzati e a questi fece corrispondere sull'esterno colonne di due terzi di un ordine maggiore – un sistema che il suo allievo Serlio riprese poi in forma semplificata e con solo un piano principale¹⁴. Peruzzi preferì tuttavia ritmi più semplici rispetto a Primaticcio e una corrispondenza più diretta tra l'interno e l'ester-



8. Anonimo, *pianta di un mausoleo (?) di età imperiale, XVI secolo. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 4378 A.*

9. Giulio Romano, *progetto per villa, 1530-1540 circa. Praga, Biblioteca del Museo Nazionale, Codice Chlumczansky, fol. 96.*



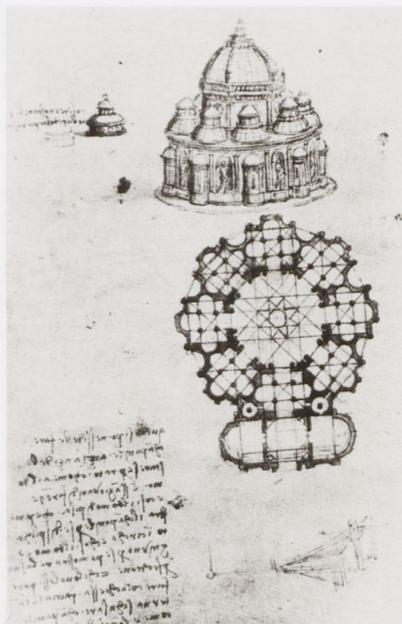
no. Ciò vale anche per i suoi edifici ottagonali o circolari centralizzati, dove introdusse la travata ritmica, più complessa, solo per l'articolazione interna e la facciata.

Primaticcio era stato allievo di Giulio Romano, che in alcuni progetti aveva unito un interno poligonale a un esterno cilindrico (fig. 9)¹⁵. Si tratta comunque di progetti per ville, dove gli ambienti secondari occupano uno spazio sostanzialmente più grande e, non solo la struttura dei pilastri, ma anche l'articolazione dell'interno e dell'esterno sono decisamente più modeste.

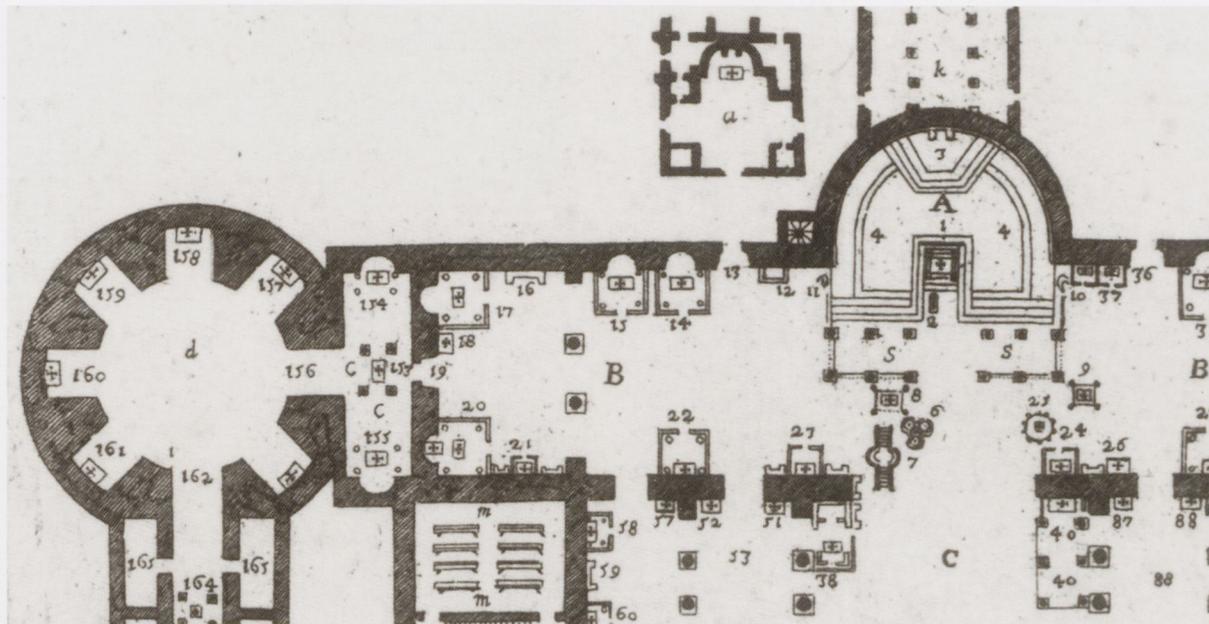
Anche se Primaticcio nella sua rotonda s'ispirò addirittura a edifici profani, essa non è tuttavia separabile dalla storia delle chiese e delle cappelle sepolcrali. Con il ricordo delle antiche radici e la sempre più forte necessità dei potenti di erigere sulla tomba un monumento di gloria, questa tradizione era rifiorita nei cori-mausolei e nelle cappelle sepolcrali del Quattrocento italiano. Federico da Montefeltro volle addirittura farsi erigere nel giardino del suo palazzo un mausoleo circolare secondo il modello del tempio di Portunno a Ostia¹⁶.

Solo gradualmente venne dedicata anche all'esterno di questi cori e cappelle sepolcrali un'attenzione maggiore. Così il condottiero veneziano Bartolomeo Colleoni, quando nel 1471 affidò allo scultore e architetto milanese Giovanni Antonio Amadeo la costruzione della sua cappella sepolcrale presso la chiesa di Santa Maria Maggiore nella natia Bergamo, diede maggior importanza a una ricca e sontuosa facciata di marmo che all'arredo interno¹⁷. Nel 1492 Bramante iniziò a costruire per Lodovico il Moro un enorme coro-mausoleo attaccato al corpo longitudinale tardogotico di Santa Maria delle Grazie¹⁸. Come Amadeo, anche lui seguì il modello della Sacrestia vecchia di Brunelleschi presso San Lorenzo a Firenze e forse voleva ugualmente incoronare l'esterno con una cupola a tamburo. Ma se Lodovico il Moro trasferì ben presto l'incarico della costruzione ad Amadeo, potrebbe essere stato affascinato dalle sue proposte – ancora più sontuose, splendide e monumentali – per l'esterno, così che il suo coro-mausoleo avrebbe messo in ombra tutti quelli paragonabili e alluso forse addirittura al mausoleo dell'imperatore Adriano¹⁹. Il desiderio di strutturare in modo ancora più sfarzoso l'esterno potrebbe aver indotto anche il fratello di Lodovico, Ascanio, a trasferire ad Amadeo la cattedrale di Pavia iniziata già nel 1487 ugualmente da Bramante, nel cui coro egli potrebbe aver previsto la sua sepoltura²⁰. È possibile addirittura che alcuni dei numerosi progetti centralizzati di Leonardo da Vinci di quegli anni fossero destinati a una chiesa sepolcrale degli Sforza²¹. Anche in alcuni progetti successivi di Leonardo vi sono prefigurate qualità tipiche della rotonda di Primaticcio, come per esempio l'interno poligonale illuminato da un tamburo, la corona più bassa di cappelle separate da pi-

10. Leonardo da Vinci, progetto per edificio sacro. Oxford, Ashburnham 2037, f. 5v.



11. Tommaso Alfarano, pianta della vecchia basilica di San Pietro, 1582 circa, dettaglio.



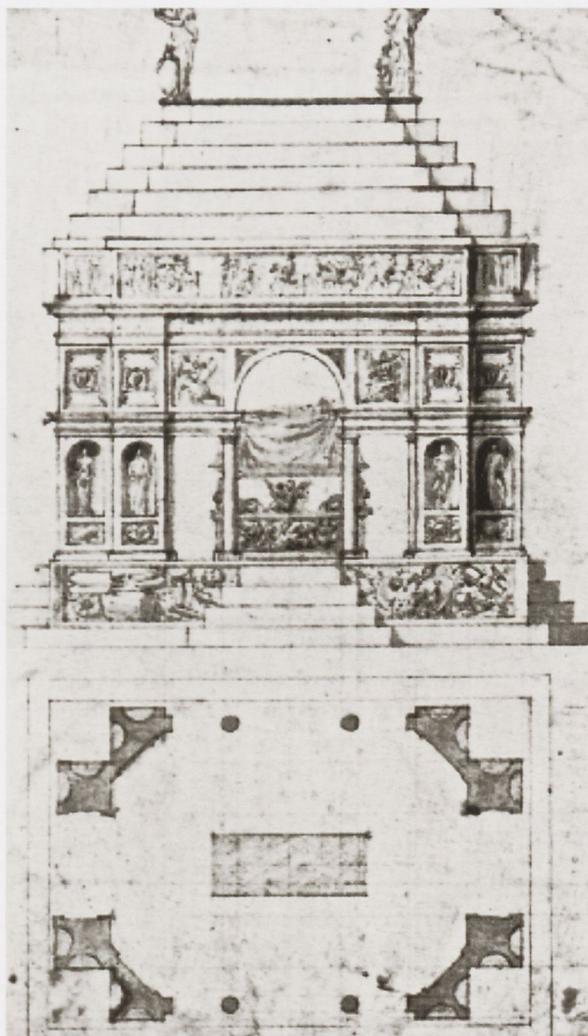
lastrì, pilastri incavati su tutti i lati da nicchie ed esedre oppure l'esterno circolare, che sale in più piani ed è articolato da ordini – una tipologia risalente in fondo al duomo fiorentino e alla Santa Maria degli Angeli di Brunelleschi (fig. 10).

Se a Milano e a Pavia Bramante aveva dovuto sottomettersi anche al gusto locale, poco più tardi trovò in Giulio II un committente che voleva superare tutti i mausolei fino ad allora edificati, unendo la propria cappella sepolcrale con quella del principe degli apostoli: la medaglia di fondazione mostra come la grande cupola sulla tomba di San Pietro, ispirata al Pantheon e a Castel Sant'Angelo, sia accompagnata dalla semicupola, più piccola, della Capella Iulia. Con la sua piramide a gradini, la tomba del papa al centro del braccio del coro doveva competere con il Mausoleo di Alicarnasso, e numerosi progetti di monumenti sepolcrali dei tre decenni successivi si sarebbero ancora ispirati alla descrizione di questa meraviglia del mondo²². Probabilmente Bramante aveva proposto per la Capella Iulia un'incrostazione marmorea policroma, come quella che verrà poi realizzata con gran lusso da Raffaello a partire dal 1512 circa nella cappella sepolcrale di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo²³. Lì, per la prima volta, il rosso contrastava con il marmo bianco e con i rilievi bronzei dorati – un tentativo di diretta imitazione della splendida policromia del Pantheon.

Anche se il progetto bramantesco sulla medaglia rimase un'utopia e il coro-mausoleo realizzato a partire dal 1506 non mostra più alcun legame con gli antichi mausolei, nondimeno la Rotonda dei Valois si riallaccia a San Pietro, sia sotto l'aspetto formale che sotto quello funzionale, religioso e politico. Fin dall'e-

poca carolingia, attaccata a San Pietro si trovava una “cappella del Re di Francia”, collegata attraverso uno stretto corridoio al transetto meridionale della vecchia basilica (fig. 11)²⁴. Pipino aveva chiesto a papa Stefano II, per rafforzare la loro alleanza, di trasferire a San Pietro le ossa di santa Petronilla, la presunta figlia del principe degli apostoli. Il papa acconsentì e fece tumulare questi resti nel mausoleo tardoantico dell'imperatore Onorio, che da allora venne chiamato anche cappella di Santa Petronilla. Soprattutto verso la fine del Quattrocento la cappella ebbe ricchissime dotazioni e decorazioni da parte di donatori francesi. Luigi XI fondò due canonicati, i cui titolari ogni settimana dovevano leggere tre messe in suffragio per il re²⁵. La cappella simboleggiava la presenza francese nel cuore della cristianità, e quando venne sacrificata per la nuova costruzione di San Pietro, si cercò dapprima di trasferire il suo nome al nuovo transetto meridionale. Senza dubbio Leone X nei primi anni del suo pontificato, quando esercitava ancora una politica filofrancese, avrebbe conferito a questo trasferimento anche un'espressione visibile e funzionale indimenticabile, ma con il crescere del potere di Carlo V e della Spagna ciò divenne sempre meno opportuno. Così la cappella del Re di Francia, che verrà definitivamente demolita solo nel 1558 sotto Michelangelo, cadde sempre più nell'oblio. Ciò potrebbe aver contribuito al fatto che Primaticcio, dopo il suo ritorno da Roma, proponesse alla regina di dare alla cappella sepolcrale una forma esternamente circolare e internamente poligonale, collegarla con un simile corridoio al transetto dell'abbazia e mantenere vivo così il ricordo della cappella romana²⁶. Anzi la pianta a filigrana, con le cap-

12. Anonimo italiano, progetto per il monumento sepolcrale di Carlo V (?), 1530 circa, collezione privata.



13. Loreto, Basilica Mariana, interno con la Casa Santa.



pelle a forma di giglio, doveva forse alludere addirittura alla forma particolare della corona dei re di Francia ornata di perle.

Anche nella stessa apertura delle pareti laterali del monumento sepolcrale è riconoscibile una diretta influenza italiana. I lati di un anonimo progetto di tomba per Carlo V, che potrebbe essere stato disegnato attorno al 1530 nella città natia di Primaticcio, Bologna, si aprono ugualmente in colonnati aperti (fig. 12)²⁷. Con la sua piramide a gradini, essa segue il modello del Mausoleo di Alicarnasso, e con le misure di base di almeno 5 x 7 metri e un'altezza di oltre 8 metri sarebbe risultata addirittura apprezzabilmente più grande del monumento sepolcrale della rotonda. Con ogni probabilità doveva stare ugualmente al centro di una grande cappella.

Tuttavia, in nessuna delle chiese o cappelle sepolcrali realizzate la tomba occupa una posizione così dominante come nella Rotonda dei Valois. È vero che il sarcofago di Giovanni de' Medi-

ci sta al centro della Sacrestia vecchia, ma è nascosto sotto il tavolo. E se anche suo figlio Cosimo si fece seppellire sotto la cupola di San Lorenzo, si accontentò di una tomba pavimentale. Paragonabile alla posizione della tomba reale nella rotonda è tutt'al più la Santa Casa nello spazio ottagonale sotto la cupola della Chiesa Mariana di Loreto, cioè la casa natale di Maria, nonché uno dei più venerati luoghi di pellegrinaggio (fig. 13). Lì l'altare maggiore sta al centro, mentre qui è decisamente retrocesso dietro la tomba – pure questa una tipica manifestazione delle insolite pretese di Caterina.

Le radici stilistiche

Anche le radici stilistiche della rotonda rinviano più all'Italia che alla Francia. Non solo gli ordini e il loro dettaglio, ma anche i pilastri incavati da nicchie ed esedre e addirittura tutta l'immagine in filigrana della pianta rivelano la provenienza di Primaticcio

14. Giuliano da Sangallo, variante del progetto bramantesco per San Pietro, 1514 circa. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 9 Ar, dettaglio.

15. Sebastiano Serlio, progetto per il Louvre, dettaglio dal Sesto Libro, fol. 71r. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek.

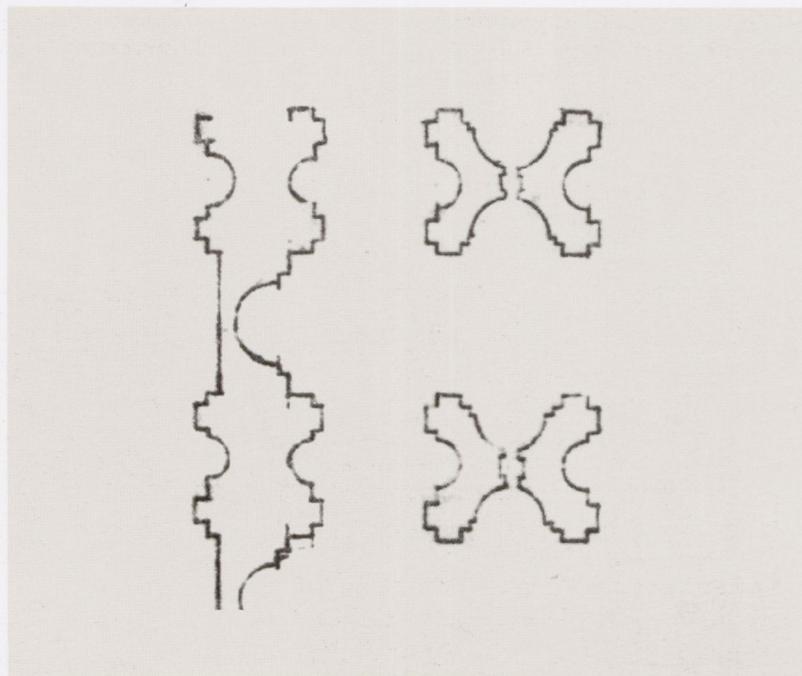
dalla cerchia di Bramante (fig. 14)²⁸. Egli era stato allievo di Giulio a Mantova, conosceva Vignola e Serlio e, durante i suoi numerosi viaggi, ebbe modo di conoscere gli edifici più moderni dell'Italia centrale e settentrionale. Lì vide l'abile gioco della sovrapposizione di diversi ordini e quello dei motivi trionfali, come la colonna aggettata, la serliana o la travata ritmica, o ancora l'esedra articolata da tre nicchie, simile a quella usata da Bramante nel "Ninfeo" di Genazzano²⁹. E sempre lì vide le colonne doppie sostenenti le arcate, simili a quelle già proposte da Peruzzi in un progetto per San Giovanni dei Fiorentini e a quelle della Libreria di Sansovino e della Basilica di Palladio³⁰.

Solo nella ricca Venezia di Codussi, Sansovino e Palladio tuttavia le facciate delle chiese e dei palazzi erano realizzate in marmo bianco e ugualmente articolate in modo plastico; e nella chiesa dei Miracoli e nella "Loggetta" di piazza San Marco già Caterina potrebbe aver ammirato il fasto dei marmi policromi, delle statue bronzee e dei rilievi figurativi. Già sulle facciate sansovinesche della Scuola Grande della Misericordia e della Libreria Marciana o sulla Basilica Vicentina di Palladio, le serliane passivamente aperte si alternano con gli elementi attivi dell'ordine. Ma a Venezia non c'erano edifici circolari paragonabili e l'articolazione delle facciate rimase di gran lunga meno complessa.

Ritmi complessi analoghi a quelli dell'esterno della rotonda si trovano invece sulla facciata verso il giardino del palazzo Te di Giulio o nel cortile della villa Giulia di Vignola. Ma la costruzione più vicina alla rotonda è senza dubbio il cortile circolare per il progetto del Louvre, nella versione monacense, dedicata a Enrico II, del *Sesto Libro* di Serlio (fig. 15)³¹. Lì, in entrambi i piani principali, otto portali bugnati si alternano a serliane trionfali. Tuttavia sono aggettati non solo i portali ma anche le arcate delle serliane.

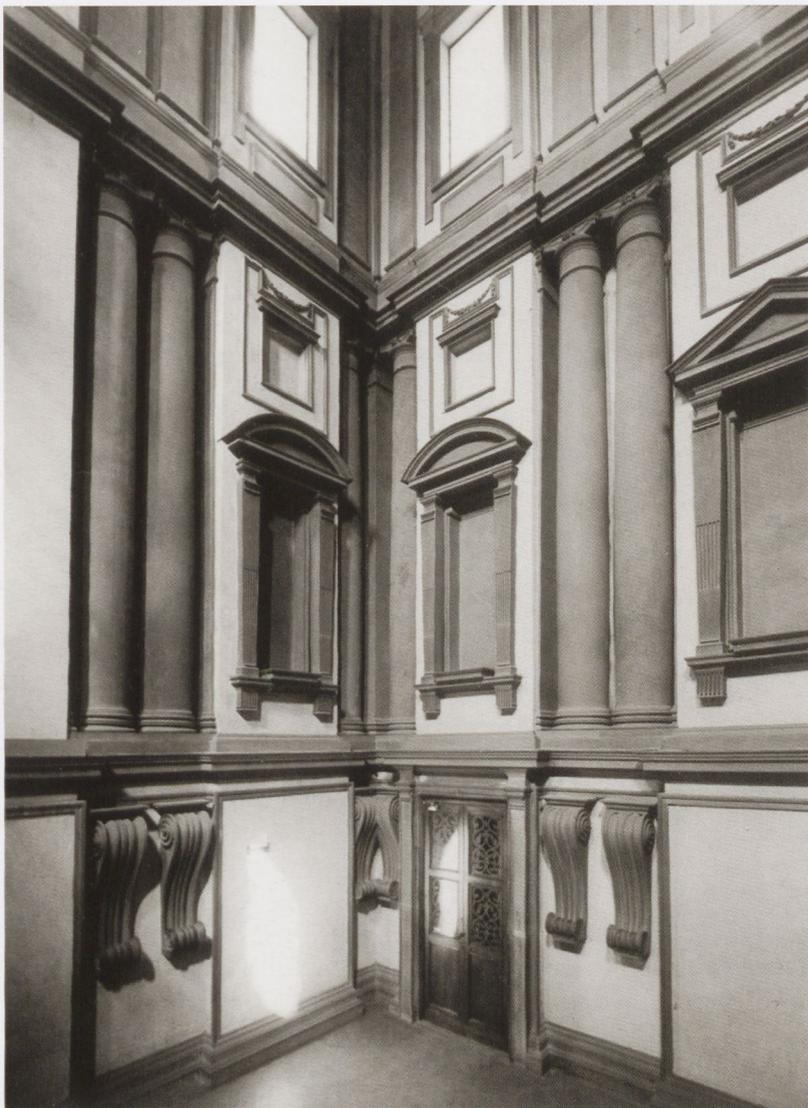
L'alternarsi di blocchi di parete astratti e attivi e di archi di trionfo passivi sull'esterno della rotonda non si spiega però né con Serlio né con prototipi veneziani, ma solo con l'intenso dialogo di Primaticcio con Michelangelo. Primaticcio inganna l'osservatore in modo del tutto simile a Michelangelo nel Ricetto della Laurenziana, quando accentua i blocchi di parete sporgenti quali forze attive dell'esterno (fig. 16). Nel "Ricetto" l'osservatore cerca dapprima d'indovinare se veramente le coppie di colonne stipate nelle nicchie sorreggono il pesante soffitto ligneo e il tetto o se non lo facciano piuttosto le pareti sporgenti, ma indebolite da nicchie e finestre³².

Il sistema della rotonda si avvicina ancora di più alla difficilmente districabile alternanza di strati di parete e ordini dell'esterno di San Pietro, iniziato da Michelangelo verso il 1550 (fig. 17)³³. Lì, attraverso il loro ordine astratto, gli attivi blocchi di



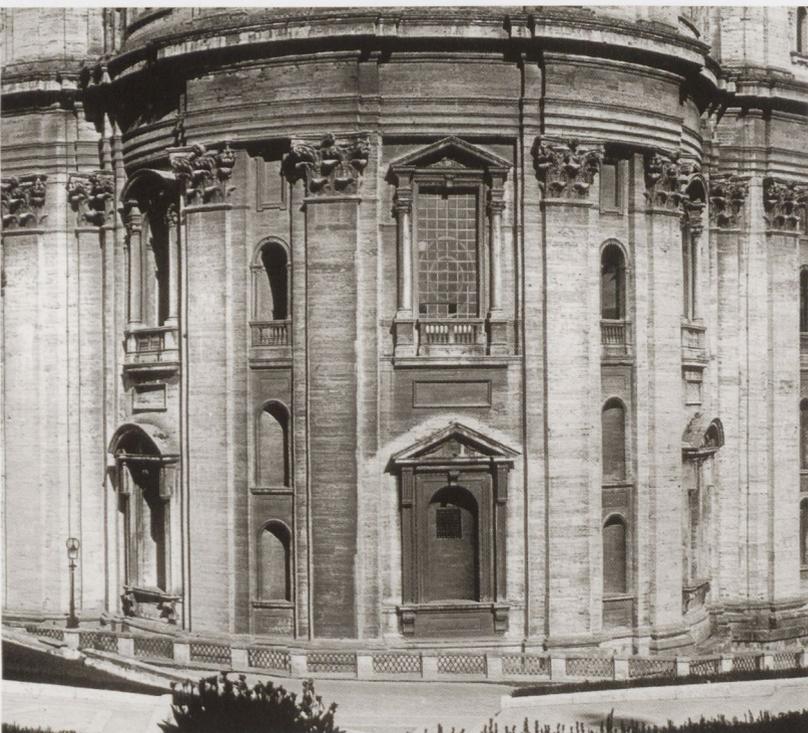
parete si presentano ugualmente come pilastri ornati dalle paraste di un ordine. Ma poiché i pilastri non si aprono in arcate e i passivi blocchi di parete sono più corti e rientrano meno, l'esterno di San Pietro ha un effetto di gran lunga più tettonico. Lo stesso vale per gli Uffizi di Vasari, cominciati nel 1559 e sicuramente noti a Primaticcio³⁴.

Primaticcio intagliò nel piano superiore dei suoi blocchi di parete addirittura delle arcate, facendo diminuire così l'impressione che essi siano parte della struttura portante. Questa egli la nascose piuttosto dietro la campata centrale dei passivi archi di trionfo e quindi forse ebbe meno a cuore la distinzione tra blocchi di parete portanti e blocchi scaricanti che non il gioco alterno, del tutto indipendente dalla struttura effettiva, tra forze orizzontali passive e forze verticali attive. Inoltre, sull'esterno della rotonda, quest'ultime erano sviluppate in modo più debole che nel San Pietro di Michelangelo, e proprio i sei archi di



16. Firenze, Biblioteca Laurenziana,
Ricetto.

17. Roma, San Pietro, esterno.



trionfo, lunghi e non spezzati, di entrambi i piani contribuirono in modo decisivo alla sua rotondità.

All'interno della rotonda Primaticcio seguì addirittura per filo e per segno il progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini (figg. 18, 19)³⁵. Anzi sembra quasi come se questo progetto, del quale probabilmente era venuto a conoscenza solo durante il suo viaggio in Italia, lo avesse indotto poi al suo progetto definitivo. Anche lì gli archi trionfali si compongono di larghe arcate e pilastri più stretti e sempre lì a questi, ugualmente in entrambi i piani, sono anteposte colonne piene separate da nicchie e con trabeazione spezzata. Ma l'interno di Michelangelo è circolare, ha proporzioni ancora più statiche e si apre in otto arcate. Come già nella cappella Medici, queste tagliano il piano superiore, di modo che entrambi i piani risultino ancora più strettamente aggraffati che nella rotonda. Benché le sei cappelle di Primaticcio siano tutte uguali, anche i loro muri intermedi sono così scavati che formano pilastri staticamente efficienti.

L'influenza di Michelangelo è inconfondibile perfino nell'architettura del monumento sepolcrale. Anche lì nudi pilastri d'angolo rappresentano il vero e proprio scheletro portante, al quale le paraste e le colonne sono addossate solo come ornamento. Conseguentemente i pilastri nudi ricompaiono anche ai due lati delle porte.

Forme di dettagli come le cornici doppie delle porte ioniche, le tavole per iscrizioni vuote e la loro parte superiore ricordano direttamente la cappella Medici: la cornice esterna retrocede gradatamente e ritmicamente dietro alle volute ioniche e a una rosa. D'altra parte le mensole, che partono dai listelli inferiori del cornicione e sostengono il gocciolatoio, si avvicinano più a Vignola che a Michelangelo, che non ebbe mai un'influenza esclusiva su Primaticcio. E i policromi lavori di Vignola e Guglielmo della Porta per i Farnese potrebbero aver influito anche sulla policromia dell'interno della rotonda³⁶.

Primaticcio dovette aver seguito le creazioni di Michelangelo fin dai suoi inizi mantovani con la stessa attenzione del suo maestro Giulio³⁷. Attorno al 1540 sembra addirittura che arrivassero in Francia casse con disegni di Michelangelo³⁸. L'influenza di questi ritornò a farsi notare autonomamente già attorno al 1543 nei giganti della sua *grotte des Pins* o più tardi, attorno al 1569, nelle finestre dell'*aille Charles IX* del castello di Fontainebleau³⁹. Nel progetto definitivo per la rotonda essa è ancora più dominante, senza tuttavia rimuovere il profondo attaccamento di Primaticcio alla scuola di Bramante – come per esempio avviene in Vasari o Ammannati.

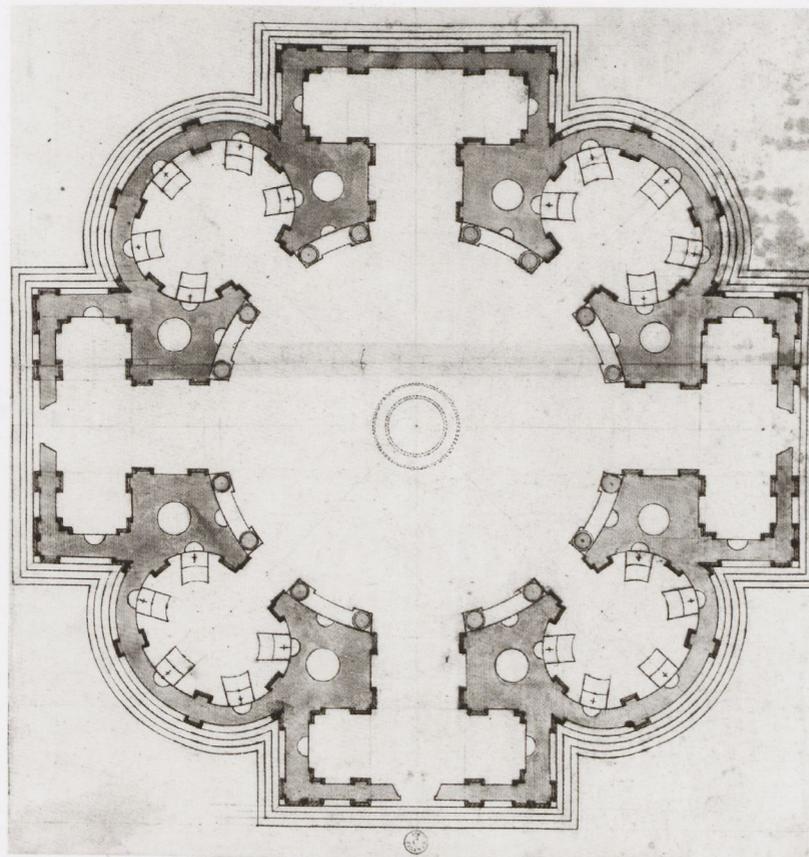
A questa intensificata disputa con il maturo Michelangelo potrebbero aver contribuito anche Caterina de' Medici e il di lei

cugino, Roberto Strozzi, amico di Michelangelo da lunga data⁴⁰. Subito dopo la morte di Enrico II, Caterina aveva chiesto a Michelangelo di realizzare una statua equestre del re, per collocarla nel cortile di uno dei suoi palazzi: “perché io con tutto el mondo so quanto voi siete in questa arte, più alcuno del nostro secolo, eccellente et antico et affezionato alla casa mia, come dell’una e dell’altra cosa le singolari opere di vostra mano a torno del sepolcro de’ miei in Fiorenza portan chiara testimonianza ... E perché con questa io ne scrivo al signor Ruberto (Strozzi) mio cugino, non ve ne dirò più, rimettendomi a quel che da mia parte ei ve ne dirà”.⁴¹ Il vecchio e stanco Michelangelo passò poi la commissione della statua equestre a Daniele da Volterra, al quale Caterina prospettò in ottobre 6000 ducati per il progetto: “secondo la convenzione fatta dal signor Ruberto mio cugino con lo scultore che gli avete proposto”. Daniele morì dopo la colata del cavallo, di grandezza superiore al naturale, che venne poi utilizzato per il monumento equestre di Luigi XIII sulla Place des Vosges di Parigi. È quindi ipotizzabile che Michelangelo venisse informato anche sui progetti per la cappella dei Valois, e addirittura che Caterina chiedesse a Primaticcio di presentare personalmente i disegni a Michelangelo.

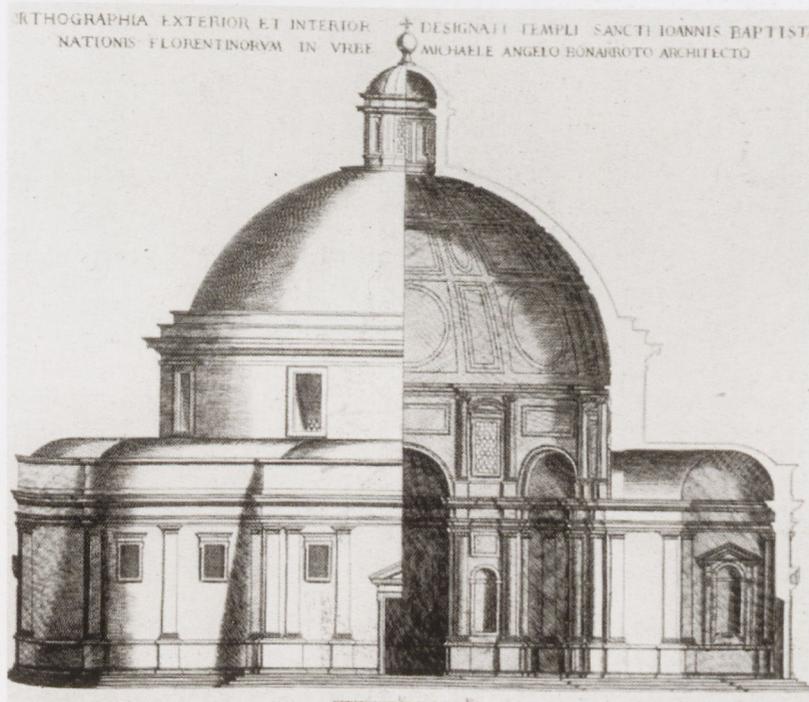
Ancora in tempi recenti, la Rotonda dei Valois è stata attribuita anche a maestri francesi come Philibert Delorme, Jean Bullant o Baptiste Androuet Du Cerceau⁴². Ma né di Bullant né di Du Cerceau, che per alcuni anni diressero l’esecuzione della rotonda, sono noti fino a oggi progetti e sistemi parietali confrontabili o simili ritmi complessi. Nessuno dei due si occupò di Michelangelo con analoga intensità e sensibilità, e nemmeno Delorme, la cui opera rivela la conoscenza di Michelangelo⁴³, venne influenzato dal suo rilievo parietale differenziato.

Nella cappella del Castello di Anet, l’unico edificio sacro paragonabile di un architetto francese di quei decenni, Philibert Delorme trasformò il suo modello italiano, Sant’Egidio in Cellere, in una creazione del tutto francese. Per collegare la galleria della cappella con l’appartamento di Diane de Poitiers, egli incastrò il suo portico d’ingresso nell’ala destra del cortile. Fece corrispondere le nude pareti con l’interno, ma fu meno interessato di Sangallo a evocare un tempio centralizzato circondato da portici. All’interno addossò l’ordine alla parete massiccia, senza interpretarlo come parte esterna della parete. Né tanto meno lo collegò a pilastri tettonicamente attivi, alternati a pareti passive. Tagliò le cornici delle finestre e la trabeazione dei bracci della croce con grandi finestre ad arcata, conferendo così all’illuminazione una priorità che non aveva nella rotonda. Inserì simili aperture addirittura nei pilastri concavi della cupola e nei pennacchi e ridusse così l’unità spaziale e costruttiva di pilastri, archi e cupola, caratteristica non solo del San Pietro di Bramante,

18. Tiberio Calcagni, pianta del progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 3185 A.



19. Valeriano Régnard, alzato e sezione del progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini.





della cappella Chigi di Raffaello o del San Pietro di Michelangelo, ma anche dell'interno della Rotonda dei Valois. In modo analogo Delorme si comportò negli altri suoi progetti per edifici centralizzati⁴⁴, e allo stesso modo si comporteranno anche i suoi successori. Se le chiese toscane del Due-Trecento si erano differenziate per le loro pareti continue dalle cattedrali francesi e dalla loro riduzione a pilastri autonomi, gli architetti italiani della metà del Cinquecento concentrarono il carico dei loro edifici a volta sempre più conseguentemente su pilastri massicci, collegati tra loro da pareti relativamente sottili. I francesi invece, ora, si attenero a un involucro murale continuo.

Solo l'architetto, finora sconosciuto, della facciata della Cancelleria di Loches, datata 1551 e ornata dalla mezzaluna di Enrico II, tentò una paragonabile stratificazione del muro (fig. 20)⁴⁵. Ambedue i piani superiori si aprono in una finestra stretta centrale e in due più larghe laterali e sono articolati da un dorico e un composito in sovrapposizione. Mentre paraste doppie affiancano la finestra centrale, gli angoli della facciata vengono rafforzati da larghi blocchi di muro: paraste singole inquadrano nicchie e sugli angoli dell'edificio vengono completate addirittura da colonne piene scanalate. Le finestre sono incorniciate da frammenti dell'ordine abbreviato e le nicchie d'angolo sporgono oltre i muri e l'ordine completo. Questo sistema è senza dubbio stimolato dal Ricetto di Michelangelo (fig. 16), anzi, nei ritmi più complessi, si avvicina addirittura al progetto di Michelangelo per l'esterno di San Pietro (fig. 17). A ogni modo, anticipa elementi importanti della rotonda di Primaticcio. Sebbene le grandi finestre e le *travées* slanciate e verticalizzanti abbiano un effetto più francese che negli edifici di Primaticcio, queste comunanze restano pur sempre degne di nota.

La Rotonda dei Valois di Primaticcio appare decisamente più antichizzante e questa vicinanza all'antico è anche di gran lunga più caratteristica che nelle Tuileries, la residenza di Caterina progettata più o meno nello stesso periodo da Delorme, e negli stessi altri edifici di Primaticcio. Caterina dovette aver particolarmente a cuore questa *romanità* del suo mausoleo, questo ritorno alle sue origini romane.

¹ Per la traduzione ringrazio Elisabetta Pastore. Per le illustrazioni, la bibliografia e le proposte di restituzione si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume.

² Sulla storia della costruzione, cfr. T. Lersch, *Die Grabkapelle der Valois in Saint Denis*, München 1995, pp. 33-42.

³ Si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume, pp. 149-163, figg. 124-140.

⁴ K. Weil-Garris Brandt, *Cosmological Patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, a cura di C.L. Frommel, M. Winner, Roma 1986, p. 143.

⁵ T. Lersch, *Die Grabkapelle*, cit., pp. 117-122, 197-204.

⁶ Si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume, p. 155, fig. 131.

⁷ T. Lersch, *Die Grabkapelle*, cit., pp. 110, 194-197; H. Zerner (*L'art de la Renaissance en France*, Paris 1998, p. 350) la definisce "super-numéraires".

⁸ T. Lersch, *Die Grabkapelle*, cit., p. 36.

⁹ C.L. Frommel, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento italiano*, in *La chapelle funéraire*, a cura di J. Guillaume, Paris 2004 (in corso di stampa).

¹⁰ Si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume, p. 151, fig. 125.

¹¹ S. Serlio, *Quinto libro d'architettura*, Parigi 1547, pp. 9 sgg.

¹² C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 224-242.

¹³ H.W. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, tavv. 10, 209, 244, 344, 360, 374, 468.

¹⁴ Cfr. nota 9.

¹⁵ M. Tafuri in *Giulio Romano*, Milano 1989, figg. pp. 37 sgg. Nel 1537 venne aggiunta al transetto della cattedrale di Vannes (Morbihan) una cappella sacramentale a due piani con pianta circolare (H. Zerner, *L'art*, cit., pp. 20 sgg., fig. 11). Vent'anni prima Thomas Le Roy, da tempo introdotto nell'ambiente curiale romano, aveva fatto erigere una cappella funeraria, a pianta rettangolare, affacciata sul

transetto destro della collegiata di Nôtre-Dame di Nantes e dotata di una facciata autonoma (cfr. F. Bardati, *La cappella di Thomas Le Roy nella collegiale Nôtre-Dame a Nantes*, in "Quaderni Pau", 13-14, 1997, pp. 21-38).

¹⁶ C.L. Frommel, *Chiese sepolcrali*, cit.

¹⁷ R. Schofield, *La Cappella Colleoni, in Bramante milanese*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 167-192.

¹⁸ C.L. Frommel, *Lombardia, in Bramante milanese*, cit., pp. 20 sgg.; R. Schofield, *Bramante e un Rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 64-67.

¹⁹ La chiesa circolare di Battagio a Crema è invece difficilmente collegabile ai mausolei (C.L. Frommel, *Lombardia, in Bramante Milanese*, cit., pp. 23 sgg.).

²⁰ C.L. Frommel, *Lombardia, in Bramante Milanese*, cit., pp. 13-18; M. Visioli, *Pavia. Il Duomo, in Bramante milanese*, cit., pp. 339-350.

²¹ J. Guillaume, *L'église: le plan centré*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, a cura di J. Guillaume, Montréal 1987, pp. 224-248, figg. 230 sgg.

²² C.L. Frommel, *Cappella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro, in San Pietro che non c'è*, a cura di T. Tessari, Milano 1996, pp. 85-118.

²³ C.L. Frommel, *Lombardia, in Bramante Milanese*, cit., pp. 101-105.

²⁴ J. Hubert, *Le mausolée royal de Saint-Denis et le mausolée de Saint-Pierre de Rome*, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1961, pp. 24-33.

²⁵ T. Alfaraño, *De basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, a cura di M. Cerrati, Roma 1914, pp. 136 sgg.

²⁶ Sulla forma del monumento circolare che Jean de Chenevières eresse verso il 1515-1516 in occasione della pace tra Francesco I e Leone X davanti a San Luigi dei Francesi abbiamo pochissime informazioni. Non aveva un interno ed è difficilmente confrontabile con la rotonda

vaticana (C.L. Frommel, *San Luigi dei Francesi: Das Meisterwerk des Jean de Chenevières*, in *Il se rendit en Italie, Études offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 169-193). Quando Borromini nel 1644 propose di edificare per i Pamphili una cappella sepolcrale rotonda accanto al transetto destro della Chiesa Nuova, potrebbe essersi ricordato della Rotonda dei Valois (J. Connors, *Borromini and the Roman Oratory Style and Society*, New York-Cambridge (Mass.) 1980, pp. 216 sgg., fig. 128).

²⁷ C.L. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in C.L. Frommel, *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 352 sgg., fig. 20.

²⁸ C.L. Frommel, *Lombardia, in Bramante a Milano*, cit., pp. 87-90.

²⁹ Id., *Bramante e Raffaello, in Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 96 sgg.

³⁰ H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi*, cit.

³¹ S. Serlio, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio e il sesto libro delle abitazioni di tutti li gradi degli huomini*, a cura di M. Rosci, Milano 1966, fol. 71; S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, p. 280.

³² J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, II, London 1964, pp. 33-43; G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 186-197; C.L. Frommel, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 2005 (in corso di stampa).

³³ J.S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, cit., pp. 85-115; G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo*, cit., pp. 323-335; C.L. Frommel, *The Architecture*, cit.

³⁴ C. Conforti, *Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 160-190.

³⁵ J.S. Ackerman, *The Architecture*, cit., pp. 120-125; G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo*, cit., pp. 342-349.

³⁶ R.J. Tuttle, *Jacopo Barozzi da Vignola, Palazzo Farnese, Camino della Sala Grande*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R. Tuttle, B. Ador-

ni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 200 sgg.; *ivi*, pp. 201 sgg.; R.J. Tuttle, *Jacopo Barozzi da Vignola (?)*, *Tavolo Farnese dalla Sala Grande di Palazzo Farnese*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 202-204; C. Riebesell, *L'arredo architettonico di Palazzo Farnese di Roma: Vignola e Guglielmo della Porta*, in *Vignola e i Farnese*, Atti del Convegno Internazionale (Piacenza 2003), a cura di C.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle, Milano 2003, pp. 35-59. Prima della metà del secolo a Roma l'architettura policroma non è frequente.

³⁷ C.L. Frommel, *The architecture*, cit.

³⁸ P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, a cura di P. Joannides, Paris 2003, pp. 40, 43-44, dove si afferma che Primaticcio abbia addirittura posseduto personalmente alcuni disegni del maestro fiorentino.

³⁹ Si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume, p. 134, fig. 98.

⁴⁰ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, IV, Firenze 1962, pp. 1946-1952.

⁴¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, a cura di G. Milanesi, VII, Firenze 1906, pp. 66 sgg.

⁴² Sulla questione dell'attribuzione si veda il saggio di S. Frommel in questo stesso volume, pp. 171-177.

⁴³ J. Guillaume, *De L'Orme et Michel-Ange*, in "Il se rendit en Italie". *Études offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 279-288.

⁴⁴ J.-M. Pérouse de Montclos, *Philibert de L'Orme architecte du roi (1514-1570)*, Paris 2000, pp. 131-139, figg. 121-130, 134, 135, 155.

⁴⁵ J. Guillaume, *Michel-Ange à Loches: la maison de la Chancellerie, in Loches au XVI^e siècle*, Marseille 1979, pp. 245-250.