

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

CATERINA DE' MEDICI, COMMITTENTE DI ARCHITETTURA

Nessuna donna del Rinascimento ha lasciato tracce così profonde nella storia dell'architettura come Caterina de' Medici¹. In quanto committente donna continua una tradizione che risale già al tardo Quattrocento, se non prima. Nel mondo antico committenti di sesso femminile, come Artemisia, sorella e moglie del re Mausolo – con la quale Caterina si identificherà nei famosi disegni di Caron –, erano rare; una delle poche iscrizioni di una committenza femminile antica si trovava nell'Anaktoron a Samotraccia, famoso per la Nike del Louvre, fatto erigere dalla regina Arsinoe, della dinastia Tolemaica. Nel Medioevo, donne appartenenti a nobili casati fondavano conventi femminili, ma solo nel Rinascimento componenti femminili di dinastie regnanti acquisirono una certa autonomia nella vita artistica. Così, grazie alla sola Isabella d'Este, Mantova, dopo la morte di Lodovico e di Federico Gonzaga, rimane uno dei centri della vita artistica del Rinascimento. Paolo Nomentano dedica un'ode a Felice della Rovere, figlia di Giulio II, che aveva fatto abbellire il castello di Palo da Giuliano Leno², ed Eleonora Gonzaga dice, sulla grande iscrizione bronzea della Villa Imperiale di Pesaro, di averla fatta costruire per il piacere – il famoso *animi causa* ciceroniano – del marito Francesco Maria della Rovere: «Francesco Mariae Metauriensium a bellis redeunti Leonora uxor animi eius causa villam exaedificavit»³.

¹ R.J. Knecht, *Catherine de' Medici*, London-New York, 1998; J.-M. Pérouse De Montclos, «Philibert de L'Orme et la Reine Cathérine de Médicis», in *Annali di Architettura*, 9, 1997, pp. 35-48; S. Frommel, «Florence, Rome, la France: la convergence de modèles dans l'architecture de Cathérine de Médicis», in questo volume.

² Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1349, foll. 23 v° ss.

³ A. Pinelli - O. Rossi, *Genga architetto*, Roma, 1971, pp. 137 ss.

Nel 1509 Alfonsina Orsini, moglie di Piero lo Sfortunato e nonna di Caterina, aveva acquistato Palazzo Madama, la residenza romana dei Medici⁴. Nel mese di marzo 1513, pochi mesi dopo l'elezione di Leone X, Giuliano da Sangallo propone un grandioso progetto per trasformarlo e ingrandirlo in «palazzo di papa Leone». Il cortile destinato alle feste doveva aprirsi su piazza Navona e quattro gradinate dovevano accogliere un grande pubblico – anche questo un motivo che sarà ripreso nelle Tuileries (fig. 8)⁵. Poco dopo Alfonsina fa costruire, probabilmente dallo stesso Giuliano da Sangallo, un palazzo a piazza dei Caprettari a Roma, palazzo in cui voleva ritirarsi, e lo fece decorare con ricche sculture, marmi policromi e stemmi congiunti come poi farà, più tardi, Caterina alle Tuileries⁶.

Nel 1518-1519 la combinazione tipicamente medicea di cortile e di teatro sarà ulteriormente sviluppata nel progetto di Villa Madama che Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane cominciano per Leone X e per suo cugino, il cardinale Giulio, e dove Caterina soggiognerà nell'estate 1531⁷. Sia la villa che il palazzo a piazza Navona prenderanno la denominazione definitiva da Margherita di Parma, figlia naturale di Carlo V e chiamata «Madama». Margherita, altra grande committente della cerchia medicea, nel 1530 sposerà Alessandro de' Medici, primo duca di Firenze e compagno di giochi di Caterina durante l'infanzia. Nella progettazione della sua grande residenza piacentina, il cui cortile avrebbe dovuto avere la forma di un teatro, Margherita farà tesoro dalle esperienze fiorentine e romane⁸.

Queste donne non costruivano chiese e conventi, ma palazzi e ville con un fasto edonistico senza pari per trasformare la vita in una festa continua, come compensazione delle continue catastrofi. Caterina cresce in quest'atmosfera e questi sono i modelli che, quando diventerà regina, tenterà ancora di superare.

⁴ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, II, p. 227.

⁵ H. Biermann, «Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel», in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, pp. 154-195.

⁶ Frommel, 1973 (nota 4), II, pp. 224-232.

⁷ C.L. Frommel, «Villa Madama», in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano, 1984, pp. 311-356.

⁸ C.L. Frommel, «Vignola e il palazzo Farnese a Piacenza», in *Vignola e i Farnese*, atti del convegno internazionale, Piacenza, 18-20 Aprile 2002, a cura di C.L. Frommel, M. Ricci e R.J. Tuttle, Milano, 2003, pp. 221-247.

LA GIOVENTÙ FIORENTINA E IL MATRIMONIO CON ENRICO II

Figlia di Lorenzo II de' Medici, duca di Urbino e di Maddalena de La Tour d'Auvergne, Caterina nasce il 13 aprile del 1519 nel palazzo fiorentino dei Medici ma, già poche settimane dopo, diventa orfana. La nonna Alfonsina la porta con sé a Roma ma quando, nella primavera del 1520, anche quest'ultima muore, viene condotta a Poggio a Caiano dove rimane assieme al fratellastro Alessandro, di dieci anni più grande, fino all'assedio della città, nel 1527. Il papa Clemente VII sceglie quindi, come rifugio sicuro per i due più preziosi rampolli della famiglia, la villa che Lorenzo il Magnifico e Giuliano da Sangallo avevano cominciato e che un architetto dell'ambito sangallescico, Baccio Bigio, stava completando⁹. In una lettera del 1524 si chiede di mandare a Poggio «uno arco con le fregie» per il «Magnifico» Alessandro e «la banbola dela duchessa»¹⁰. Già da bambina, quindi, Caterina viene trattata come una principessa di sangue reale e, forse, l'allegoria della Primavera nella lunetta del salone allude addirittura ai due bambini (figg. 1, 2)¹¹. Nel 1519-1520, e cioè immediatamente dopo la morte di Lorenzo, Pontormo aveva presentato a papa Leone X alcuni disegni preparatori nei quali l'atmosfera è cupa, il lauro mediceo è quasi rinsecchito e i personaggi sono anziani. L'affresco sarà poi realizzato nel 1521, quando i bambini già soggiornano nella villa: ora vi crescono abbondanti virgulti di lauro e, nel mezzo del dipinto, un ragazzo ricciuto, vestito molto più elegantemente del vecchio accanto a lui e vagamente rassomigliante all'undicenne Alessandro, riempie il suo cestino con il lauro che gli passa un coetaneo nudo. Secondo Vasari il programma era stato redatto da Paolo Giovio ed era incentrato sulla transizione dalla Repubblica al Principato, evento che sarà reso possibile solo grazie ai futuri principi.

Dopo la cacciata dei Medici, nel maggio 1527, Caterina, che aveva allora otto anni, viene portata al sicuro in un convento di benedettine che si dedicavano all'educazione delle figlie di eminenti famiglie fiorentine e, solo nel mese di agosto 1530, dopo la sconfitta di Firenze, può tornare a Palazzo Medici, dove vive accanto ad Alessandro che, nel 1532, diventerà

⁹ P.E. Foster, *A study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, New York-London 1978, pp. 117, 420 ss.

¹⁰ Foster, 1978 (nota 9), p. 421.

¹¹ C. Strunck, «Paolo Giovios Bildprogramm», in *Marburger Jahrbuch*, 26, 1999, pp. 117-137.

duca di Toscana. Ora Caterina rappresenta la carta più preziosa nel gioco politico di Clemente VII: il papa la fa venire a Roma alla fine del 1530 dove rimane per più di un anno e dove, benché ancora bambina, per la prima volta può ammirare le grandiose architetture antiche e moderne¹². Dopo la partenza, per sposare, nel settembre 1533, il secondogenito del re di Francia, Caterina non tornerà più in Italia, ma ha trascorso la maggior parte dei suoi primi quattordici anni in Toscana – sufficienti per essere fiorentina anche in senso culturale. Deve aver conosciuto Michelangelo, che stava costruendo la Biblioteca Laurenziana e che, fino al 1534, scolpirà le tombe del padre e dello zio nella cappella adiacente. Caterina deve aver anche notato che le donne di casa Medici non vi sono ricordate. A Palazzo Medici o dai Sangallo potrebbe aver visto i progetti di Giuliano da Sangallo per casa Medici e presto potrebbe essersi divertita ed esercitata nel disegno architettonico, come il suo futuro suocero e come numerosi principi delle generazioni successive¹³.

Le rare committenze architettoniche di Caterina – datate agli anni precedenti la morte del marito, re Enrico II – risaliranno agli anni 1555-1557 e saranno realizzate da Delorme solo come modelli lignei¹⁴. Quest'ultimo menziona un edificio a pianta triangolare, dove si ravvisa la predilezione tipicamente italiana di Caterina per le forme geometriche e la simmetria e, inoltre, si vede una sala «eccessivamente grande» con padiglioni che si alzano su due gallerie, una estiva e una invernale. Delorme costruisce per Caterina a Montceaux il *pailmaille* per giocare a croquet e una grotta e, a Saint Germain-en-Laye, un ponte – tutte opere che testimoniano l'amore della regina per la natura e per splendidi luoghi di festa¹⁵.

La sua prima committenza importante avverrà però solo nel novembre 1559, quando chiederà a Michelangelo un monumento equestre del marito appena morto, monumento che vuole collocare nel cortile di un suo castello¹⁶. Dalla lettera traspare la sua profonda ammirazione per il maestro:

¹² I. Luzzati, *Caterina de' Medici, 1519-1589*, Milano, 1930, pp. 48 ss.

¹³ M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, 2002, p. 300; vedi sotto, pp. 378 ss.

¹⁴ Pérouse De Motclos, 1997 (nota 1), pp. 35 ss.

¹⁵ C. Bourel Le Guilloux, «“Pour donner plaisir & contentement”: la grotta all'antica in Francia negli anni Cinquanta», in *Villa Lante a Bagnaia*, a cura di S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, Milano, 2005, pp. 236-240.

¹⁶ G. Bresc-Bautier, «Catherine de Médicis: la passion du marbre», in questo volume.

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 atorno del sepolcro de' miei in Fiorenza portan chiara testimonianza¹⁷.

Caterina parla come una Medici, come figlia di genitori sepolti nella cappella di San Lorenzo, e conta sui servigi del vecchio maestro che aveva provato le due «cose»: l'affetto per i Medici e una eccellenza pari a quella antica. Benché circa quindici anni prima avesse promesso a Francesco I di erigere una statua equestre nel caso avesse liberato Firenze dall'odiata tirannia medicea, Michelangelo accetta l'incarico, ma, usando come scusa la vecchiaia, lascia il lavoro a Daniele da Volterra. Un anno dopo, il 30 ottobre 1560, Caterina lo prega di far somigliare la testa, la corazza e le armi a quelle di Enrico – una richiesta comprensibile, in quanto nella cappella fiorentina Michelangelo non si era degnato di fare ritratti. Daniele da Volterra morirà nel 1565 senza aver realizzato la figura del re; il cavallo verrà successivamente utilizzato per il monumento equestre di Luigi XIII in place de Vosges e sarà distrutto durante la rivoluzione nel 1793. Un rapido schizzo – dove Michelangelo non segue tanto il gesto imperiale del Marcaurelio quanto la tradizione funeraria del Gattamelata – ne restituisce un'idea sommaria. Le erme ai lati dello zoccolo, una variante di quello che aveva proposto nel 1506 per la tomba di Giulio II, ricordano un sarcofago e rafforzano l'aspetto sepolcrale.

Dopo la morte del figlio, Francesco II, nel dicembre 1560 Caterina diventa curatrice del minore Carlo IX e governatrice di Francia e, con l'acquisizione del potere, inizia anche la sua dinamica attività come committente d'architettura. Philibert Delorme, che era stato anche l'architetto del marito e di Diane de Poitiers, viene sostituito con l'italiano Francesco Primaticcio, discepolo di Giulio Romano e, benché finora attivo quasi esclusivamente in opere pittoriche, come «esperto in architettura» – una scelta sicuramente condivisa dal cardinale de Guise per il quale aveva realizzato le sue prime architetture¹⁸. Probabilmente per essere all'altezza del

¹⁷ L. Dussler, *Die Zeichnungen Michelangelos*, München, 1959, p. 149.

¹⁸ S. Frommel, «Primaticcio architetto in Francia», in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, Milano, 2005, pp. 148-171 con bibliografia; G. Bresc-Bautier, in questo volume.

tempo e per poter rivaleggiare con i grandi committenti della sua patria, Caterina lo manda in un lungo viaggio attraverso l'Italia¹⁹. Primaticcio parte probabilmente nella primavera del 1562 e vi rimane più di un anno. Incontra Vasari a Bologna e alla fine dell'anno è a Roma, dove, sicuramente, rende visita a Michelangelo per informarsi sul monumento equestre. Come nuovo architetto reale, egli deve guardare con attenzione particolare sia le invenzioni di Michelangelo, sia la cappella Chigi, che solo da poco era stata completata con una delle piramidi di marmo rosso di Portasanta e con alcuni rilievi bronzei; sia le invenzioni di Vignola, architetto di Margherita di Parma e dei Farnese, che quelle di Pirro Ligorio, architetto di Pio IV e di Ippolito d'Este; e poi Sanmicheli, Sansovino e, infine, Palladio in Veneto, allora uno dei centri più innovativi dell'architettura europea. Al suo ritorno deve aver illustrato alla regina le ultime tendenze con numerosi disegni e, tra questi, ve ne erano probabilmente anche alcuni colorati che illustravano la nuova moda dei marmi policromi, moda che, grazie a Vignola e a Pirro Ligorio, verso il 1560 si stava affermando nell'Italia centrale²⁰.

LE TUILERIES

La prima grande committenza architettonica di Caterina non è però la cappella funeraria, ma le Tuileries, e l'incarico viene affidato a Philibert Delorme, con cui la regina, durante la lunga assenza di Primaticcio, potrebbe aver preso di nuovo contatto e, probabilmente, aver già discusso del progetto²¹. Nell'estate 1563 Carlo IX raggiunge la maggiore età, ma lascia alla madre un ruolo decisivo nella politica e, ora, essa vuol crearsi una residenza indipendente e altrettanto rappresentativa. Negli anni precedenti aveva abitato con il figlio Carlo alle Tuileries, dove Luisa di

¹⁹ D. Cordellier, «Vita di Primaticcio», in *Francesco Primaticcio architetto*, 2005 (nota 18), p. 29.

²⁰ C. L. Frommel, «Pio V, la chiesa di S. Croce a Bosco Marengo e "l'architettura della Controriforma"», in *Atti della Giornata di Studio, Pavia 2005*, a cura di L. Giordano, in corso di pubblicazione.

²¹ A. Berty, *Les Grands architectes français de la Renaissance*, Paris 1876-1879, pp. 176-179; A. Blunt, *Philibert de L'Orme*, London, 1958, pp. 90-107; J.-P. Babelon, *Chateaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, 1989, pp. 525-531; J.-M. Pérouse De Montclos, «Philibert de L'Orme a Paris. Les tuileries et l'Arsenal», in *Revue de l'art*, 111, 1996,

Savoia, ultima regina di origine italiana e madre di Francesco I, si era creata una piccola residenza suburbana²². Già nell'autunno del 1563, quando soggiorna per circa tre mesi al Louvre, deve aver preparato assieme a Delorme il progetto, rivaleggiando con il cugino Cosimo de' Medici e con la cognata Margherita di Parma che stanno costruendo residenze con vasti giardini, e fino al gennaio 1564, quando la situazione politica si stabilizza, Caterina acquista vasti terreni adiacenti la proprietà di Luisa di Savoia. Le grandi linee del progetto devono essere state concordate con Delorme alla fine di quel mese, prima della partenza di Carlo e Caterina per il lungo viaggio attraverso la Francia, dal quale ritorneranno solo il 1° maggio 1566. L'inizio dei lavori è documentato nella primavera 1564, e alla sua morte, nel 1570, Delorme ha realizzato, nonostante i continui problemi politici ed economici, la parte centrale dell'ala occidentale e le fondazioni delle ali laterali del grande cortile²³. Il suo successore Bullant cambia leggermente il progetto, ma nel 1572 la superstiziosa Caterina, impressionata dall'infausta previsione di un'indovina, ferma i lavori e incarica Bullant del più modesto hôtel de Soissons²⁴.

Nella dedica del suo grande trattato redatto nel novembre 1567, Delorme elogia in maniera fino ad allora inconsueta le straordinarie capacità architettoniche della committente – che si spiegano con le origini mediche della regina – e il suo appassionato coinvolgimento nella progettazione delle Tuileries:

Madame, je voy de iour en iour l'accroissement du grandissime plaisir che vostre maiesté prend à l'Architecture, & comme de plus en plus vostre bon esprit s'y

pp. 40-50 con bibliografia; Pérouse De Montclos, 1997 (nota 1), pp. 37 ss.; Id., *Philibert de L'Orme architecte du roi (1514-1570)*, Paris, 2000, pp. 78, 233-237; C. zum Kolk, «L'évolution du mécénat de Cathérine de Médicis d'après sa correspondance, depuis son arrivée en France jusqu'à la mort de Charles IX», in questo volume.

²² M. Simonin, *Carlo IX*, Paris, 1985, pp. 84, 103.

²³ J. Guillaume, «L'apport des fouilles à l'histoire de l'art», in *Les jardins du Carrousel (Paris). De la campagne à la ville: la formation d'un espace urbain*, a cura di P. Van Ossel, Paris, 1998, pp. 319-324, 332. La suddivisione delle fondazioni delle ali laterali del grande cortile non rappresenta una prova sufficiente per un cambiamento del progetto perché, anche per ragioni statiche, era consigliabile collegare i due muri con tramezzi. L'inusitata profondità delle logge di circa 9 m si spiega con la necessità di creare una protezione per un pubblico così numeroso.

²⁴ Vedi sotto, p. 388.

manifeste & reluit, quand vous-mesme prenez la peine de protraire & esquicher les bastiments qu'il vous plaist commander estre faicts, sans y omettre les mesures des longueurs & et largeurs, avec le department des logis, qui veritablement ne sont vulgaires & petits, ainsi fort excellents & plus que admirables: comme entre plusieurs est celuy du Palays que vous faictes bastir de neuf à Paris pres la porte neuve, & le Louvre maison du Roy. Le quel Palays ie conduis, de vostre grace, suiuant les dispositions, mesures, & commandements qu'il vous plaist m'en faire²⁵.

In un altro passo del suo primo Libro Delorme è ancora più esplicito e dice che la regina vuole

ordonner le departement de sondit palais, pour les logis & lieux des salles, anti-chambres, chambres, cabinetz, & galleries, & me donner les mesures des longueurs & largeurs, lesquelles ie mets en execution en sondit palais, suyuant la volonté de la majesté: d'abundant elle a voulu aussi me commander faire faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré, & pierres minerale²⁶.

E aggiunge: «que Roy ne Prince en ayant encores faict faire en ce Royaume».

I resti conservatisi, le fondazioni venute alla luce nel corso di recenti scavi, la testimonianza dello stesso Delorme, ma prima di tutto i rilievi di Jacques Androuet Du Cerceau pubblicati nel 1579, restituiscono un'idea assai precisa del progetto. Difficilmente egli avrebbe potuto dedicare il libro con i rilievi alla regina e difficilmente avrebbe potuto attribuirne a lei l'invenzione, se i rilievi stessi non fossero stati fedeli al progetto di Caterina (figg. 3, 4, 12)²⁷:

La regina madre [...] fece ivi cominciar di costruire, e ordinava prima il disegno [...]. Questa dama aveva bene considerato il primo disegno del progetto, e dopo non lo ha appena cambiato con l'eccezione di qualche allargamento che ha deciso di farvi²⁸.

²⁵ P. Delorme, *Premier Tome de l'architecture*, Paris, 1567, I, foll. A ij r° ss.

²⁶ *Ibid.*, fol. 20.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ J.A. Du Cerceau, *Les plus excellens bastiments de France*, Paris, 1576-1579, a cura di D. Thomson, Paris, 1988, pp. 218-225.

Anche le misure del giardino e delle stalle confermano le dimensioni indicate da Du Cerceau²⁹.

La regina determina probabilmente non solo le singole funzioni e le dimensioni degli ambienti, ma anche l'impianto generale, che non deriva dalla tipologia del castello francese, ma da prototipi italiani. Come a Palazzo Te (fig. 6), la delizia gonzagesca fuori delle mura di Mantova, quattro ali di un unico piano circondano il cortile centrale e l'ala posteriore si apre con arcate su un grande giardino; e, come a Palazzo Te, sia l'esterno che il cortile vengono articolati da un unico ordine le cui colonne e paraste sono separate da finestre e da nicchie e che culmina negli archi trionfali dei portali (figg. 4, 5). Le analogie con le ricostruzioni contemporanee della casa antica, anch'esse di un piano solo, vanno ancora oltre Palazzo Te in quanto bisogna attraversare non solo un *atrium* a tre navate per arrivare nel grande *peristylum*, ma anche un *vestibulum*, come si vede anche nei progetti elaborati da Giuliano da Sangallo e da Antonio da Sangallo il Giovane per palazzi reali (figg. 7, 8)³⁰. In occasione di grandi feste o di tornei migliaia di persone trovano posto sulle gradinate del grande cortile e nelle logge laterali insolitamente profonde delle Tuileries. Queste ultime non a caso seguono il sistema dei teatri antichi e offrono protezione in caso di intemperie: «Post scaenam porticus sunt constituendae, uti, cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex teatro»³¹. Le gradinate impediscono l'entrata alle carrozze che Caterina esplicitamente proibisce per i castelli reali. L'unica scala rappresentativa si trova nell'ala posteriore ed è ispirata a quella della Biblioteca Medicea presso San Lorenzo³². Essa sale al piano superiore del padiglione che, quindi, viene utilizzato dai re e scende con pochi gradini al giardino. Come nel progetto di Antonio da Sangallo il Giovane, o in quello del Palazzo Farnese a Piacenza, il cortile centrale viene fiancheggiato da palazzi gemelli destinati da

²⁹ A. Blunt discute dettagliatamente le tante differenze tra le tre piante di Du Cerceau che almeno in parte potrebbero trovare spiegazione nei tempi lenti del processo progettuale e nei continui cambiamenti di idea da parte della regina. Gli elementi principali delle tre piante riprodotte da Ducerceau sono però troppo simili per essere una sua invenzione. Guillaume, 1998 (nota 23), p. 322, fig. 259; Pérouse De Montclos, 2000 (nota 21).

³⁰ Vedi nota 6; S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, 1998, p. 280, figg. 285, 286.

³¹ Vitruvius, *De architectura libri decem*, V, 9, 122.

³² C. Mignot, «L'escalier dans l'architecture française: 1550-1640», in *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, a cura di A. Chastel e J. Guillaume, Paris, 1985, pp. 58 ss.

Caterina e a un altro grande personaggio, piuttosto l'amato figlio Enrico che non il problematico Carlo, padrone del Louvre, di Vincennes e di Madrid. Mentre Carlo non sembra interessarsi delle Tuileries, Enrico annuncia, negli anni 1578-1579, la sua intenzione di completare gli edifici a proprie spese³³.

Delle tre piante tramandate da Du Cerceau, la più convincente è quella dove mancano il giardino e il fossato e dove la sala del trono guarda verso nord. Il palazzo meridionale – con vista sulla Senna e sull'altra riva della città – sembra essere quello destinato a Caterina e, non a caso, la parte orientata verso il giardino è l'unica parzialmente realizzata (fig. 3). Come a Piacenza, la metà destinata al principe con la sala del trono, la «basilica» vitruviana, e con la galleria maggiore, non sarebbe invece neanche stata cominciata.

Le priorità di Caterina sono evidenti: essa vuol combinare i vasti cortili, gli appartamenti comodi, le ampie gallerie, i tetti sicuri, i giardini e la vicinanza all'acqua che gode a Fontainebleau, con l'apertura più immediata alla natura, il collegamento più diretto con i giardini e con la città e la disposizione più simmetrica e classicheggiante, tutti caratteri che distinguono le ville e i palazzi suburbani italiani. E si ricorda sicuramente dei progetti dei Sangallo che avevano unificato le tipologie della villa e della casa antica e dove il cortile maggiore era circondato da cortili minori.

Mentre l'ipotetico palazzo del principe è provvisto di soli tre appartamenti, quello meridionale di Caterina ne ha quattro, di cui quelli ubicati nell'ala posteriore sono i più rappresentativi. I visitatori ufficiali della regina devono entrare attraverso il portale principale, seguire l'asse longitudinale, voltare a sinistra nell'ala posteriore e, come nei palazzi italiani, attraversare una successione di sale sempre più piccole per arrivare al primo padiglione dove sono ubicate le stanze private della regina. Una piccola galleria collega questo padiglione a quello angolare con un altro appartamento di quattro stanze, un impianto che ricorda di nuovo i progetti dei Sangallo. L'accesso dal portale laterale, che probabilmente serve anche alla servitù, è ancor meno diretto. Bisogna attraversare un *vestibulum* e la galleria per entrare in una sala ovale – un percorso paragonabile non tanto a un castello francese, quanto a Poggio a Caiano, dove il salone viene ugual-

³³ T. Sauvel, «Recherches sur les ressources dont Cathérine de Médicis a disposé pour construire le Tuileries», in *Bulletin del la Societé de l'histoire de l'art français*, 1967, pp. 39-48.

mente illuminato lateralmente. Grazie a Peruzzi, a Vignola e a Ligorio, la pianta ovale era di moda e piace a Caterina in maniera particolare³⁴. Delorme trasforma la sala in un piccolo anfiteatro adatto per le rappresentazioni del teatro di prosa e la rende particolarmente luminosa con due file di dodici finestre. La sala, con tre gradinate, può contenere circa 400 persone, mentre ognuno dei cortiletti laterali ne può ospitare circa 650. In occasioni particolari ogni cortile e ogni anfiteatro possono offrire una nuova sorpresa, un'idea da attribuire più a un grande regista di feste che non a Du Cerceau.

L'alzato fonde motivi antichi e rinascimentali con la tradizione dei castelli reali della Francia (fig. 4). Come nel progetto di Giuliano, le ali sono sottolineate da numerosi avancorpi che tradiscono la discendenza dalle torri medioevali, ma che vengono trasformate dal secondo piano e dagli alti tetti in padiglioni che somigliano a quelli tipicamente francesi della *Cour du Cheval Blanc* di Fontainebleau (figg. 9-10)³⁵. Già nel 1541 a St. Maur, il castello cominciato nel 1541 da Delorme per il cardinale Du Bellay – che Caterina acquista nel 1563 e che spesso frequenta –, Delorme aveva integrato le torri angolari in un blocco omogeneo con terrazzo e «montré à tous comme l'on doit observer les mesures de l'Architecture»³⁶. Caterina preferisce però i padiglioni francesi i cui tetti resistono meglio alle piogge e vuol aggiungerli perfino a St. Maur.

Mentre l'ordine dorico con bugnato di Palazzo Te è adeguato a un principe condottiero, per Caterina ci vuole l'ordine ionico, femminile. Strette campate garantiscono una illuminazione ugualmente copiosa, come solo nel progetto di Serlio per il Louvre prima. E, come Serlio, anche Delorme evita la ripetizione monotona di campate uguali seguendo un ordinamento gerarchico delle funzioni e una raffinata alternanza dei ritmi.

In tal senso la facciata d'entrata – con il piano terra del padiglione centrale contraddistinto da un arco trionfale e da colonne binate – è quella gerarchicamente più organizzata. Come negli antichi archi trionfali e come nel progetto di Giuliano da Sangallo, le colonne sono anteposte a paraste e l'ordine aggetta rispetto alla trabeazione. Il padiglione sporge della misura di una corta campata e, come nell'avancorpo di un palazzo

³⁴ Frommel, 2005 (nota 18), pp. 147 ss.

³⁵ *Ibid.*, pp. 142 ss.

³⁶ Du Cerceau, 1576-79 (nota 28), pp. 226-233.

italiano, continua l'articolazione sintattica dell'ordine. Campate ancora più strette collegano il padiglione alle arcate delle logge in modo che quattordici colonne trionfali sono concentrate in questa zona. Le due logge di nove arcate ciascuna, che collegano il padiglione centrale con quelli interni dei palazzi laterali, sono probabilmente destinate alle guardie e sono ugualmente distinte da colonne trionfali. I loro tetti arrivano fin sotto quelli dei padiglioni e le loro finestre, quasi della stessa altezza, formano una specie di secondo piano. Le finestre ioniche con basso parapetto, gli orecchioni e i frontoni curvi, ma senza fregio convesso variano i prototipi formulati da Antonio da Sangallo il Giovane³⁷. Questi lucernai si alternano, come nei padiglioni di Primaticcio a Fontainebleau³⁸, a edicole più larghe e più basse e i lucernai di Fontainebleau ricordano anche i frontoni spezzati. Anche la decorazione delle loro lesene – tozze con erme binate e scanalate e con motivi derivati dal lauro – e dei loro piedistalli – con meandri e loto – tradisce il fasto ionico. Le lesene continuano le colonne e gli aggetti dell'ordine ionico e creano l'impressione che ogni seconda campata sia più larga. Tra i frammenti dei loro frontoni triangolari si innalzano cartocci con la corona reale e con lo stemma che, sugli alzati di Du Cerceau, sembra composto dal giglio francese e da un altro simbolo, probabilmente le palle medicce.

I padiglioni laterali riprendono il sistema di quello centrale, ma le colonne binate, invece di seguire il ritmo trionfale, ora sono separate da nicchie. Nell'ala meno nobile dei padiglioni si interrompono l'ordine e l'alternanza di lucernai e di edicole, ma le facciate laterali rimangono ugualmente distinte e riconoscibili in maniera gerarchica. Gli avancorpi, più larghi e profondi, conferiscono loro un carattere più massiccio, mentre le colonne sono ridotte a paraste e le arcate a finestre e a nicchie rettangolari. Nell'assonometria di Du Cerceau i muri sono addirittura spogli³⁹.

Il padiglione centrale della facciata del giardino, l'unica parzialmente realizzata, è leggermente più stretto e, grazie alla porta decorata con capricci, anche meno trionfale (fig. 11). Probabilmente per proteggere i corridoi ai lati del portale dalle intemperie, le arcate sono chiuse da un'alternanza

³⁷ C. L. Frommel, «La porta ionica», in Id., *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Milano, 2003, pp. 56-69.

³⁸ S. Frommel, in questo volume.

³⁹ Già nel dicembre 1564 si lavora a un «fossé» (cfr. C. zum Kolk, in questo volume), ma solo nel 1568 Carlo fa fortificare Madrid (Simonin, 1985 [nota 22], p. 184).

di nicchie e di finestre, benché da lontano sembrino vere logge e benché, nella stagione mite, quando le finestre sono aperte, ne assolvano anche la funzione. Solo la prima, la quinta, la nona e l'ultima delle tredici campate di ogni lato sono contraddistinte da colonne trionfali e da una trabeazione aggettante. Queste si trovano però sotto i lucernai e quindi in rapporto sincopato con le edicole del tetto. Le colonne trionfali continuano davanti alla galleria minore dell'ipotetico, ma presumibile, appartamento della regina, che collega i due padiglioni laterali, ma non davanti alla sala del trono – forse per non ridurne l'illuminazione.

Anche nel grande cortile centrale l'ordine è ridotto a paraste. Le arcate dei lati lunghi sono aperte, mentre i lati corti ripetono il sistema delle facciate laterali, come pure le pareti delle due grandi gallerie che guardano i cortiletti. La gerarchia culmina quindi nel centro della facciata d'entrata e si ripercuote poi gradualmente sulla facciata del giardino e da quella al cortile centrale, alle facciate laterali e alle ali laterali della facciata principale e dei cortiletti – un sistema troppo coerente per essere attribuibile a Du Cerceau. In nessun progetto precedente la colonna trionfale domina in modo paragonabile. E se questo motivo imperiale tornerà successivamente sia nella tomba che nella rotonda Valois, sembra sia stato consciamente scelto dalla regina.

Durante il suo lungo viaggio attraverso la Francia, Caterina raccoglie materiali preziosi e, al suo ritorno, insiste non solo su ornamenti composti da imprese e da simboli in memoria del marito, ma anche su marmi policromi e bronzi, come nella cappella Chigi o nella Loggetta di San Marco⁴⁰. Solo verso il 1566-1567 Delorme interrompe quindi le scanalature delle colonne con fregi ornamentali e con il motivo tardoantico di foglie che ne nascondono le giunture dei rocchi. Queste colonne ornamentali – che Delorme chiama «francesi» –, hanno un carattere quasi quattrocentesco e non hanno equivalenti nell'architettura italiana di questi anni. Come gli alti padiglioni, testimoniano il tentativo di creare uno stile nazionale che corrisponda alle condizioni climatiche e materiali del paese. I fregi dei rocchi continuano in forma spoglia sulla parete e perfino nelle nicchie e sottolineano le forze orizzontali del pianterreno e il chiaro-scuro della sua superficie.

⁴⁰ Pérouse De Montclos, 2000 (nota 21) pp. 234 ss.; G. Bresc-Bautier, in questo volume.

In tutto questo Delorme rimane in fondo fedele ai principi e al linguaggio delle sue opere precedenti e, diversamente da Primaticcio, non si interessa alle ultime opere di Michelangelo o di Vignola. Le doppie cornici del portale che guarda il giardino ricordano piuttosto le porte di Sangallo a Castel Sant'Angelo, i frontoni con volute richiamano più gli stucchi di Perino del Vaga che non le tombe della cappella Medici, e le mensole binate delle edicole cieche evocano non solo la decorazione attica dell'entrata di Anet, ma anche un camino di Antonio da Sangallo il Giovane⁴¹. Sembra che Delorme si serva dei motivi che aveva visto durante il suo viaggio in Italia, ma non del linguaggio dell'ultimo Michelangelo. Egli non spezza la parete in diversi strati, non frammenta e non sovrappone le membrature e solo raramente riduce l'ordine. Non si ispira neanche a Villa d'Este per animare la scacchiera del giardino con capricci e con giochi d'acqua, come faranno poi gli architetti di Charleval o di Verneuil. I padiglioni sono solo aggiunte esterne e visti dai cortili avrebbero potuto produrre un effetto dissonante per un osservatore formato sull'architettura italiana. Anche i cortiletti, le gallerie e gli spazi interni dell'atrio, delle cappelle e perfino di alcune zone dell'esterno sono asimmetrici. Le ali dei cortili non sono connesse in maniera organica e gli assi non aiutano il visitatore a trovare gli appartamenti reali, la sala del trono o le cappelle. Evidentemente Caterina si interessa prima di tutto all'impianto generale, alle misure e alle funzioni dei singoli ambienti, al fasto trionfale degli ornamenti e dei materiali, ma non controlla ogni dettaglio e non insiste sulla simmetria, sugli assi e sul rigore razionale della contemporanea architettura italiana.

LA TOMBA E LA ROTONDA DEI VALOIS

Primaticcio approfitta invece – già nella tomba, realizzata contemporaneamente alle Tuileries – delle esperienze raccolte nel suo lungo soggiorno italiano (figg. 13, 14, 15)⁴². Come al San Pietro di Michelangelo, ma

⁴¹ A. Ghisetti Giavarina, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma, 1990, p. 69, cat. 13 (GDSU 1710 A).

⁴² Frommel, 2005 (nota 18), p. 109, fig. 114, p. 115, figg. 66-70; Ead., in questo volume.

diversamente dalla tomba di Francesco I di Delorme, la parete è stratificata. Anche le porte dei lati corti mostrano un influsso michelangelesco, influsso che in opere precedenti al viaggio non è ancora visibile. La preferenza per le colonne libere ricorda il Palazzo dei Conservatori e gli Uffizi di Vasari, mentre i marmi policromi, l'aggetto trionfale della trabeazione e la combinazione con le statue di bronzo dorato richiamano la Loggetta di piazza San Marco a Venezia.

Le conseguenze del viaggio sono ancora più evidenti nella rotonda che, solo nel 1568, e quindi due anni prima della morte di Primaticcio e almeno sei anni dopo i primi progetti, verrà cominciata⁴³. Evidentemente l'impegnativo progetto delle Tuileries, redatto durante la sua lunga assenza, ha ottenuto la priorità assoluta. Il materiale prezioso, la complessa lavorazione, i cambiamenti della direzione dei lavori dopo la morte del maestro e i limiti economici della regina ritardano il buon andamento dei lavori che non arriveranno mai alla cupola⁴⁴.

Caterina, identificandosi con Artemisia, si ispira tipologicamente prima di tutto a due mausolei imperiali. L'esterno – come il mausoleo dell'imperatore Adriano – è articolato da tre colonnati ritmicamente rientranti; e, – come quello dell'imperatore cristiano Onorio, la cosiddetta «cappella del re di Francia» – l'interno è circondato da cappelle funerarie e collegato al transetto della vicina basilica. Il modello linguistico più importante è invece il progetto di Michelangelo per la chiesa romana dei Fiorentini, progetto al quale Caterina deve essersi interessata in maniera particolare. Con un diametro di circa 13 tese (circa 25,33 m) la rotonda raggiunge quasi la larghezza della vicina chiesa abbaziale e con un' altezza di circa 18 tese (35,08 m) supera la navata. Scavando in modo bramantesco l'anello murario tra esterno e interno con cappelle e con nicchie, Primaticcio crea, come Michelangelo, robusti pilastri per sostenere il considerevole peso dei piani superiori. La rotonda è distante circa 7 km dal Louvre e, quindi, è visibile da Parigi, e dai suoi due terrazzi un folto pub-

⁴³ Frommel, 2005 (nota 18), pp. 148-171; C.L. Frommel, «La Rotonda dei Valois e le sue radici», in *Francesco Primaticcio architetto*, 2005 (nota 18), pp. 214-227. Dal passo di Vasari non risulta che Primaticcio gli avesse fatto vedere durante il suo viaggio un progetto per la rotonda. Poiché Vasari viveva a Firenze, potrebbe esserne stato informato già verso il 1567. La datazione dei primi progetti agli anni 1561-1562 è quindi tutt'altro che sicura.

⁴⁴ G. Bresc-Bautier, in questo volume.

blico può applaudire l'arrivo della regina e seguire le cerimonie che si svolgono all'interno. L'effetto visivo a grande distanza viene rafforzato dal marmo bianco e dal chiaroscuro prodotto dalle colonne ma, prima di tutto, dalla cupola, che forse doveva essere dorata. Come le cupole del Veneto questa è rialzata grazie a una incavallatura lignea e quindi si adatta meglio alle intemperie che non una cupola emisferica in muratura⁴⁵. Negli archi trionfali dell'esterno, negli ordini vitruviani di colonne piene e nel materiale prezioso Primaticcio segue evidentemente le idee della regina e sembra essere, come Delorme, ispirato anche ai modelli veneti.

Come nella facciata posteriore delle Tuileries, la successione orizzontale delle strette campate viene interrotta da campate aggettanti (fig. 15). Legando gli archi trionfali con paraste di un ordine ridotto a brevi campate aggettanti – Primaticcio si ispira però direttamente a Michelangelo. Queste corte campate sembrano essere portanti, ma nascondono le absidi delle cappelle e sono articolate solo da paraste e da strette finestre⁴⁶. Nel dodecagono esterno del tamburo si rilegge invece la pianta interna. Semplici finestre ad arcata si alternano con campi ciechi e continuano nelle vele della finta cupola, mentre il dinamismo verticale si esaurisce in coppie di paraste angolari che aggettano nella trabeazione.

Con circa 7,5 tese (14,62 m), il diametro interno arriva solo alla metà di quello esterno e il suo rapporto, di circa 2:3, è più snello. Rispetto all'esterno, i sei archi trionfali sono piegati a formare angoli di 60 gradi e spostati in quanto le loro arcate corrispondono alle finestre delle campate intermedie e i loro intercolunni brevi coincidono con le larghe nicchie dell'esterno. In maniera non solo più tettonica, ma anche più dinamica, che non all'esterno le colonne binate in aggetto sono separate da basse porte e continuano nel corrispondente piano superiore e nei larghi costoloni della cupola; tra le colonne salgono le arcate che culminano nelle finestre della

⁴⁵ La cupola finora è spesso stata attribuita a Marot, ma difficilmente può essere ricostruita senza fonti per un'abbondante luce diretta e non essere visibile da lontano (cfr. Frommel, 2005 [nota 18], pp. 156 ss., fig. 134; Frommel, 2005 [nota 43], p. 216, fig. 3). La cupola a incavallatura lignea è di origine islamica, e dai paesi islamici arriva nella Venezia medioevale.

⁴⁶ Questa caratteristica invenzione è confermata anche dallo schizzo di Scamozzi, ma viene eliminata nella versione più classicista di Marot con otto cappelle, versione che difficilmente risale a Primaticcio (cfr. Pérouse De Montclos 1997 [nota 1], pp. 44 ss., figg. 17,18).

cupola. Il marmo rosso delle colonne contrasta con le grigie paraste laterali, con le colonnine nere delle cappelle, con la parete rivestita di marmo bianco e le conferisce un impeto verticale ancora più forte che non nel progetto per San Giovanni dei Fiorentini. La preferenza per i marmi policromi e un forte contrasto coloristico è un dato senza precedenti per la Francia ed è probabilmente ispirata alla tomba di Pio V a Bosco Marengo disegnata nel 1566 da Vignola⁴⁷. Anche la luminosità emerge gradualmente: dalla penombra delle cappelle inferiori alla luce più intensa della galleria e all'abbondante luce diretta che penetra dalla cupola. Primaticcio – nella dissoluzione della parete in elementi verticalizzanti – dialoga infine con la tradizione gotica in maniera ancora più diretta che non Philibert Delorme e ne è capace solo grazie alla conoscenza dell'ultimo Michelangelo. Non esiste altro progetto francese del Cinquecento ugualmente complesso e maggiormente influenzato dalle tendenze più recenti. Solo negli anni Trenta del secolo successivo, François Mansard si ispirerà alla sua cupola rialzata con incavallatura lignea e al suo complesso rilievo parietale (fig. 16). L'influsso di Primaticcio è, del resto, evidente anche in altre opere del primo Seicento francese come il palazzo comunale di Rennes o nei progetti di Mansard per Blois che seguono l'ala della *Cour de la Fontaine* a Fontainebleau⁴⁸.

CHARLEVAL E LE ULTIME COMMITTENZE

Quando, sei anni più tardi, Carlo IX, l'allora ventenne figlio di Caterina, fa progettare il suo castello a Charleval in Normandia, i parametri sono già cambiati (fig. 17)⁴⁹. Secondo le parole dello stesso Carlo, si tratta di un castello di caccia vicino a una delle sue foreste preferite e deve servire esclusivamente come piacere e come passatempo personale per sé e per i futuri re: «pour avoir plus de moyen de joye cy-apres pour nous et nos successeurs des plaisirs, commoditez, excercises et recreations, que l'on peult tirer d'une si belle, si delectable et si grande foresta»⁵⁰. La tipo-

⁴⁷ Frommel, 2007 (nota 20).

⁴⁸ Frommel, 2005 (nota 18), pp. 118-144.

⁴⁹ Du Cerceau, 1576-1579 (nota 28), pp. 208-217; Babelon, 1989 (nota 21), pp. 585-593.

⁵⁰ R. Lemaire, «Quelques précisions sur le domaine royal de Charleval», in *Bulletin de la Société de l'art français*, 1952, pp. 7-14.

logia è quella di castelli francesi come Villers-Cotterêts con *avant-cour* e fossato fortificato e lo spazio sufficiente per tutta la corte reale supera ancora di gran lunga quello delle Tuileries.

L'architetto cerca di riunire tutti i principi e tutte le tendenze più innovativi dell'architettura francese. Dalla larga piattaforma esterna, forse destinata a manifestazioni militari, bisogna attraversare – come alle Tuileries – un *atrium* a quattro colonne per arrivare al più stretto *peristylum* quadrato. Questo è molto più grande del cortile centrale delle Tuileries, ma è ugualmente fiancheggiato da cortili più piccoli con gli appartamenti dei cortigiani e con due cappelle. Le sue quattro ali si aprono in logge e anch'esso sembra concepito per grandi feste, nelle quali Carlo IX si divertiva in maniera eccessiva. La pianta del castello vero e proprio sembra ispirata a quella di Ancy-le-Franc, ma il cortile, quadrato, anch'esso circondato da logge, è orientato gerarchicamente sul grande salone lungo circa 62 m, che ricorda di nuovo i progetti di Giuliano da Sangallo (fig. 8). Da quest'ultimo, seguendo l'asse longitudinale, si scende direttamente nel grande giardino retrostante che viene attraversato da un canale e che sembra già prendere ispirazione da Villa d'Este. Gli appartamenti reali, con le grandi scale, fiancheggiano la sala, guardano anche sui giardini segreti accessibili dall'asse trasversale e hanno gallerie adiacenti.

Conosciamo solo gli alzati del primo cortile che – sia all'esterno che all'interno – sono dominati da paraste giganti di ordine dorico, come conviene a un re, ed è quindi probabile che l'ordine continuasse anche nel castello vero e proprio. Du Cerceau riproduce tre versioni dell'alzato esterno che non sembra ancora essere stato definitivamente fissato. La versione con quattordici assi è meno convincente delle altre due e, forse, è un'invenzione dello stesso Du Cerceau, il cui figlio dirigerà i lavori nel 1577. Delle due alternative con solo due campate, solo quella con i lucernai isolati corrisponde al sistema interno del cortile (fig. 18). In maniera ancora più conseguente che non nelle architetture di Giulio Romano, quest'ultima è completamente rivestita di un bugnato alla rustica, come conviene all'esterno di un castello. Questo ultimo è allo stesso tempo elemento decorativo ed è arricchito, come nel *Libro Straordinario* di Serlio o nelle architetture di Ammannati e di Tibaldi, da elementi figurativi e vegetali, ma le bugne non danno l'illusione di veri blocchi di pietra. Come nelle sale termali, nel progetto di Giovanni Mangone del 1540 circa per l'interno di San Luigi dei Francesi a

Roma⁵¹ o nella *Cour de la Fontaine* a Fontainebleau le paraste continuano in frammenti di una trabeazione con fregio a triglifi. I loro impulsi verticali vengono ripresi dai piedistalli e dai calati del piano attico e questo dinamismo verticale è rafforzato ancor di più dalle due file di quattro finestre, dalle strette nicchie che le separano e dai lunghissimi conci del bugnato sopra le finestre – un sistema ancora più monumentale, coerente e con un ritmo verticale maggiore di quello delle Tuileries. Diversamente dalle Tuileries, i padiglioni angolari, benché sovrastino solo di poco i tetti e benché culminino in una specie di cupola con tamburo, sono solo scarsamente articolati e sono quindi più simili a torri, così come le avrebbe potute desiderare il re cacciatore.

Libero da ogni tipo di bugnato, l'interno del primo cortile è più simile a quello di un'architettura urbana (fig. 19). Le paraste scanalate e la parete che avanza tra di esse e che si apre in porte e in nicchie come nel Ricetto della Biblioteca Laurenziana, formano campate larghe con trabeazione aggettante. Queste campate si alternano con arcate e con finestre che interrompono la trabeazione riccamente decorata e continuano nei lucernai – un ritmo paragonabile a quello delle Tuileries, ma ora ancora più veloce e sincopato, ispirato a Michelangelo e, forse, addirittura a Vignola⁵².

Gli alzati di Charleval ricordano stilisticamente quelli dell'ultimo progetto per il castello di Verneuil attribuibile – più sicuramente che non Charleval – a Du Cerceau⁵³. Questi, già nel primo progetto del 1560 aveva tentato di superare Delorme nella sistematicità, nell'unificazione delle diverse parti e nella predominanza dell'asse longitudinale, ma aveva ancora accettato la vista dal cortile sui tetti irregolari dei padiglioni. Solo nella rielaborazione del 1576 Du Cerceau risolve questo problema e solo ora si ispira a Charleval, senza però arrivare alla stessa monumentalità e a simili ritmi sincopati e verticalizzanti. L'architetto di Charleval è più progressista di Delorme, di Lescot e di Primaticcio e, forse, è da identificare con quell'ingegnere «Jean Gallia dict de Ferrare ingenieur francais» che, nel 1572,

⁵¹ S. Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma, 2005, pp. 63-71.

⁵² Il disegno dell'Institut de France, dove gli impulsi sono ancora più dominanti e la trabeazione è quasi eliminata (Babelon, 1989 [nota 21], p. 591), risale difficilmente allo stesso architetto.

⁵³ *Ibid.*, pp. 593-598; Du Cerceau, 1576-1579 (nota 28), pp. 119-139.

riceve «500 livres tournois» per il «pourtraict auf vif par lui faict sur la carte de la maison que S.M. faict faire et construire dicte Charleval» che aveva realizzato a Blois – cifra troppo alta per semplici disegni. Evidentemente si tratta di un maestro di origine «gallica» che aveva trascorso qualche tempo a Ferrara.

A Charleval, per la prima volta, la tradizione francese e le tendenze dei maggiori architetti precedenti si fondono – una sintesi che mira piuttosto all'affinamento e all'evoluzione della cultura francese che non a un trapianto di quella italiana nel paese d'oltralpe e che corrisponde in tutto e per tutto alle intenzioni di Caterina. Lo spirito di grandezza, le numerose analogie con le Tuileries, la ridotta autonomia e la scarsa dimestichezza architettonica di Carlo IX che «s'acquiert par la plume et par l'encre animée / Mieux que le vain honneur de bastir des chasteaux»⁵⁴, sono tutti elementi a favore di un coinvolgimento di Caterina nella progettazione.

Nelle residenze che Caterina, dopo il 1570, si farà costruire da Bullant e da Du Cerceau, le due tradizioni sono amalgamate. Nella pianta e negli alti tetti del futuro hôtel de Soissons, Bullant segue la tradizione francese insistendo però su una sala a pianta ovale⁵⁵; e questo vale anche per la casa di campagna con tre ali, diverse sale e una cappella che Du Cerceau comincerà nel 1583 sulla collina di Chaillot⁵⁶. Un progetto non realizzato per lo stesso sito prevede ancora una vera villa con tetti bassi, cortile a forma di ippodromo e un giardino terrazzato che scende fino alla Senna. Tra gli avancorpi si apre una grande galleria in cinque larghe porte bugnate sul piazzale curvo. Gli appartamenti sono relativamente modesti e quelli nobili sono contraddistinti da terrazzini con arcate bugnate. Nella pianta e nella facciata si sente la discendenza diretta dalla tradizione italiana e la conoscenza dei circhi antichi, ma la calligrafia e le numerose debolezze del progetto tradiscono la mano di Étienne Dupérac che non era all'altez-

⁵⁴ Si vedano i versi di Ronsard in Simonin, 1985 (nota 22), p. 374.

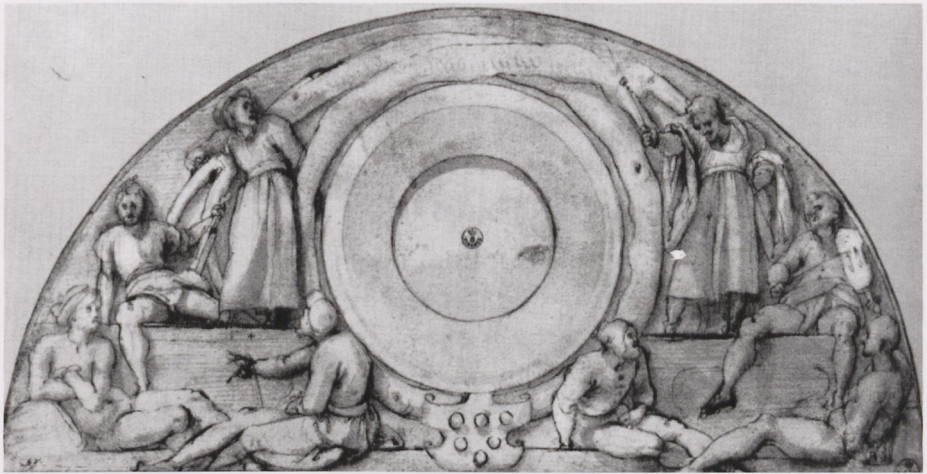
⁵⁵ L. Hauteceur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, I. *La formation de l'idéal classique*, Paris, 1965, pp. 369 ss.; D. Thomson, *Renaissance Paris Architecture and Growth 1475-1600*, London, 1984, pp. 174-178 con bibliografia.

⁵⁶ C. Grodecki, «De l'Ermitage de la Reine à la villa à l'antique», in *Revue de l'art*, 150, 2005, pp. 21-31. S. Deswarte-Rosa, «Dupérac et la villa à hippodrome de Chaillot», *ibid.*, pp. 32-45.

za dell'architettura degli anni Ottanta⁵⁷. Non è neanche escluso che si possa trattare di idee della stessa Caterina che poi sceglierà però una soluzione meglio adatta al clima francese.

Dalle committenze finora ben conosciute di Caterina quindi non risulta un quadro omogeneo: fa progettare dal Primaticcio a St. Denis, a Fontainebleau e probabilmente anche a Chenonceau, opere in linguaggio italiano; da Delorme nelle Tuileries e nel secondo progetto per St. Maur opere in lingua più francese e, col tempo, favorirà, assieme al figlio, le sintesi prodotte dall'architetto di Charleval, da Bullant e dai Du Cerceau. Non mostra determinate preferenze stilistiche, ma vuole monumenti che mostrino spirito di grandezza, classicheggianti, con colonne trionfali, ricchi di ornamentazioni materiali e preziose, luoghi di feste spettacolari e ambienti che continuino la tradizione medicea e che superino le altre residenze europee. Sa redigere piante e, probabilmente, anche delineare schizzi di alzato, è capace di seguire personalmente i lavori, di reperire il materiale e di inventare imprese allegoriche. Dispone di un istinto sicuro per i grandi talenti e, benché non abbia dato nessuna commissione a Lescot, potrebbe forse aver scelto anche l'architetto di Charleval. Nel 1570 essa nomina successori di Primaticcio sia Bullant sia Delorme – la cui morte nel 1578 contribuisce forse alla diminuzione delle sue attività architettoniche – e, dal 1583 in poi, i Du Cerceau diventeranno i maggiori talenti disponibili. Diversamente da Francesco I, che solo lentamente si identificherà con i principi del Rinascimento italiano, Caterina, di una generazione più giovane, cresciuta tra i maggiori artisti del tempo, segue da vicino, sin da ragazza, i grandi cantieri francesi. Appena al potere fa di tutto per esibirsi come una committente degna della sua discendenza medicea e riesce a trasformare, per qualche anno, Parigi in uno dei centri dell'architettura europea.

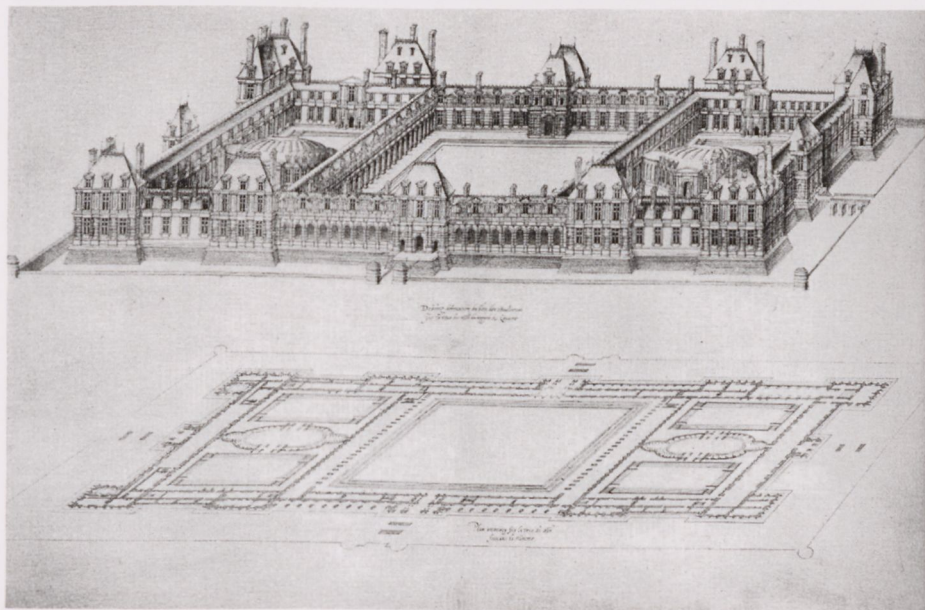
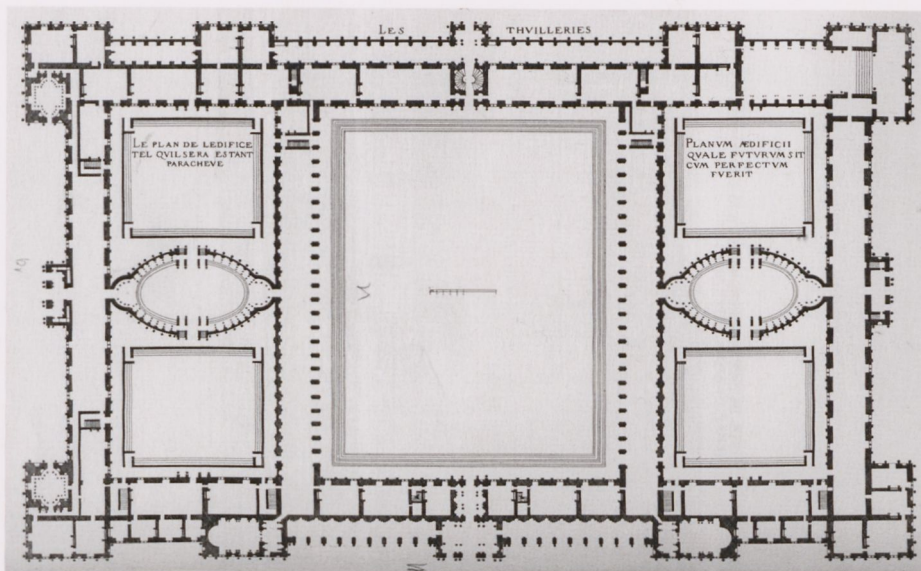
⁵⁷ Deswarte-Rosa, 2005 (nota 56). La calligrafia non sembra quella di Dupérac e termini come «cabinetto» o «perterre» non sono sufficienti per l'attribuzione a un francese, mentre «terrassa» suona piuttosto come forma dialettale dell'Italia settentrionale.



CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

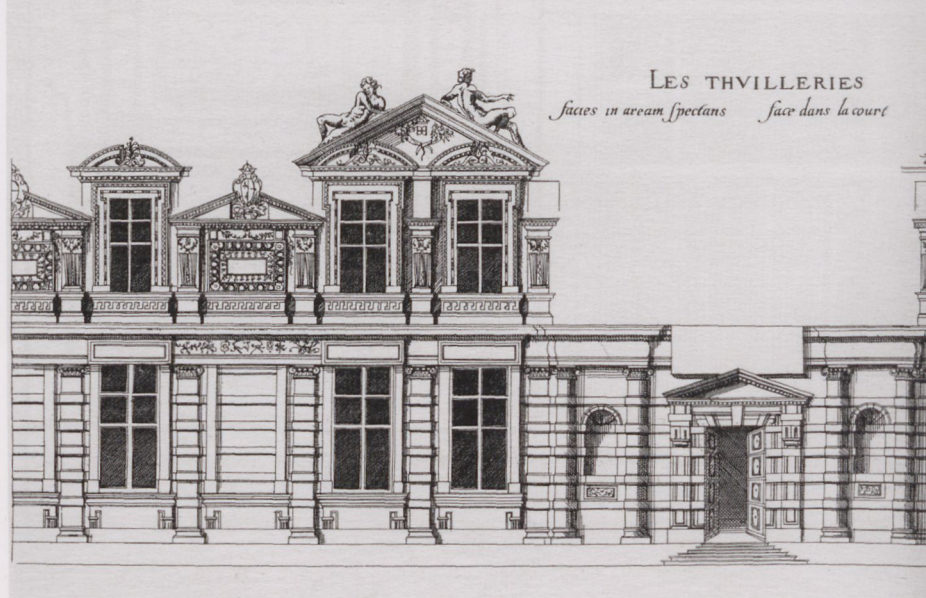
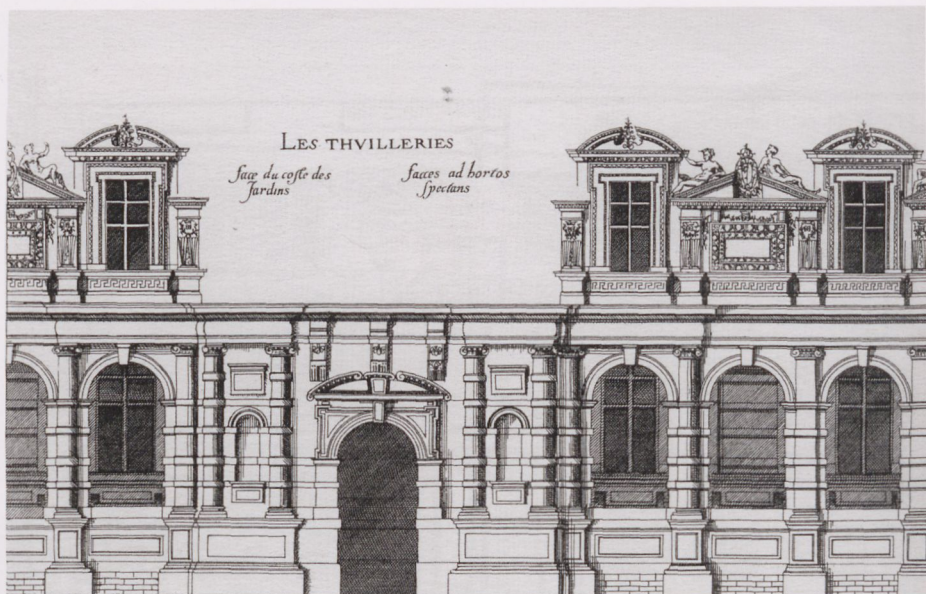
1. Pontormo, *Progetto per la lunetta di Poggio a Caiano*.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

2. Pontormo, *Vertunno e Pomona*.
Poggio a Caiano, Villa Medici.



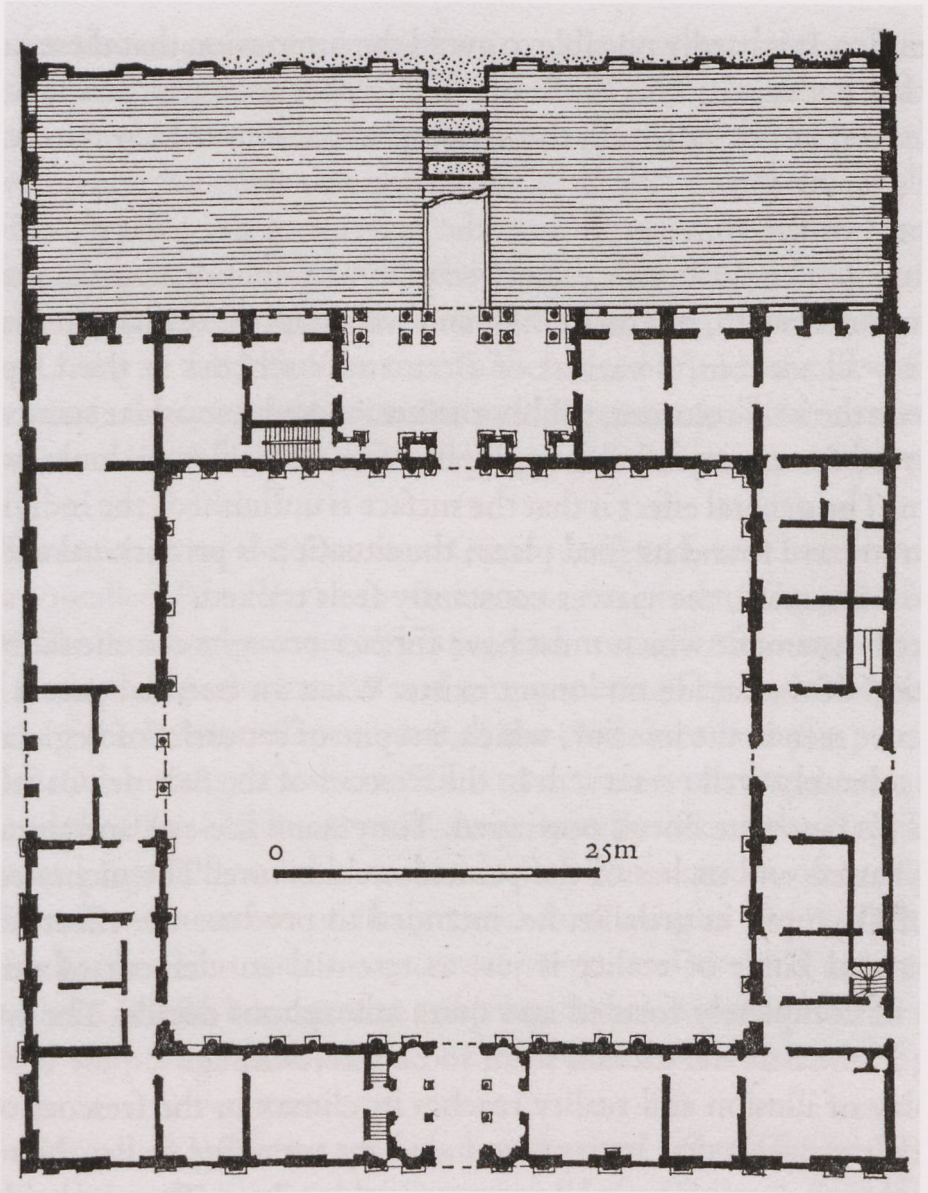
3. Jacques Androuet Du Cerceau, *Pianta delle Tuileries*.
 Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.

4. Jacques Androuet Du Cerceau, *Veduta delle Tuileries*.
 Londra, British Museum.

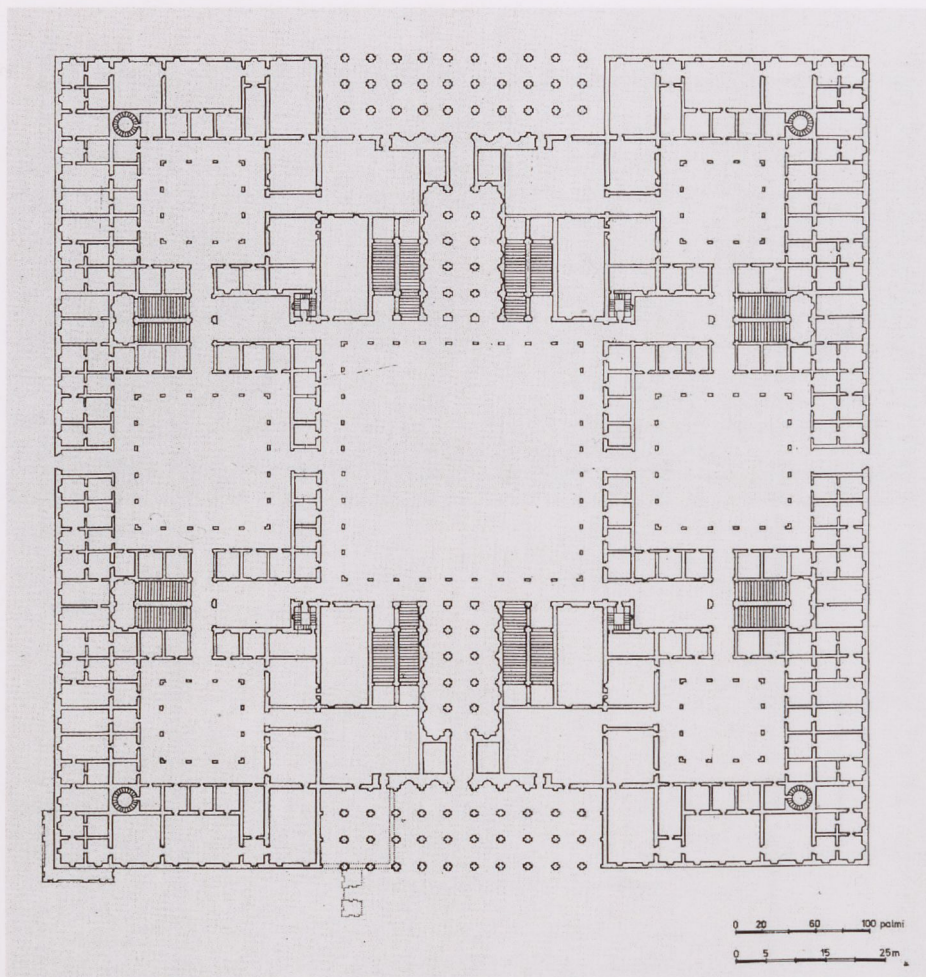


CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

5. Jacques Androuet Du Cerceau, *Alzati delle facciate delle Tuileries verso il giardino e verso il cortile.*
 Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.

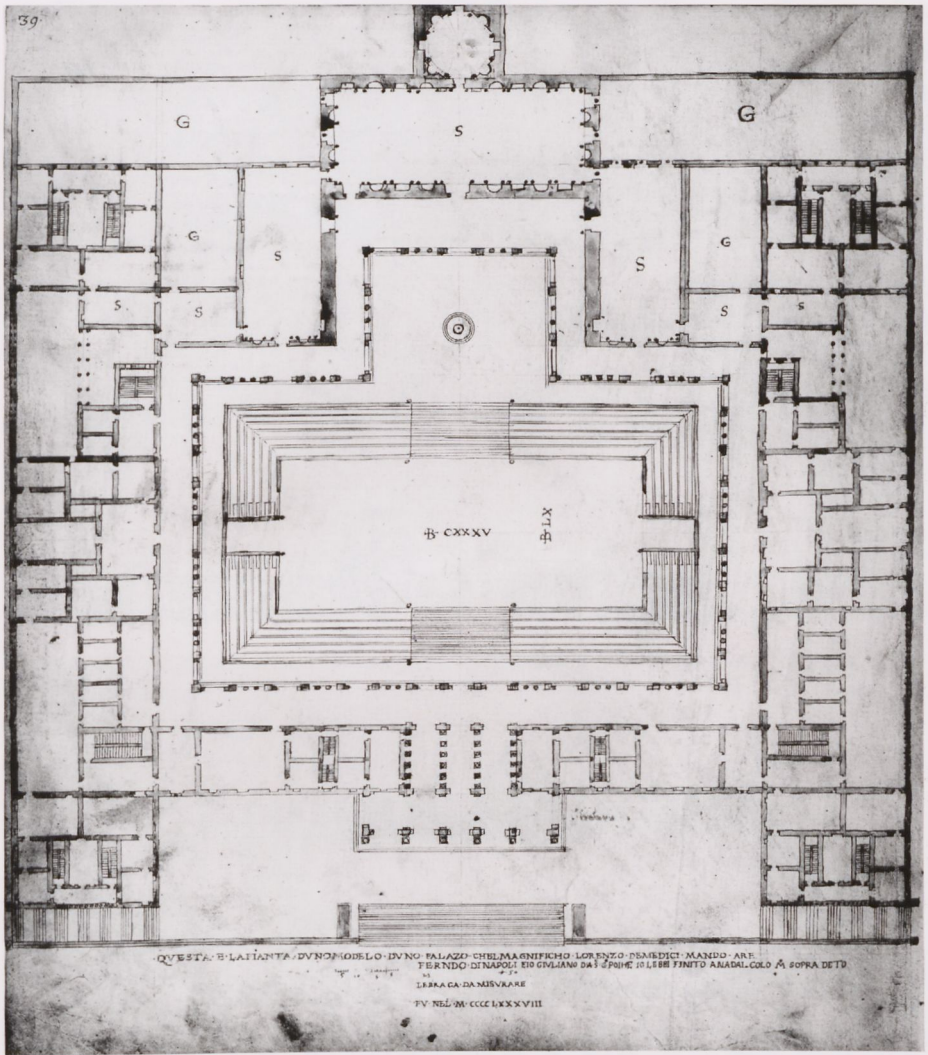


6. Pianta di Palazzo Te, Mantova.

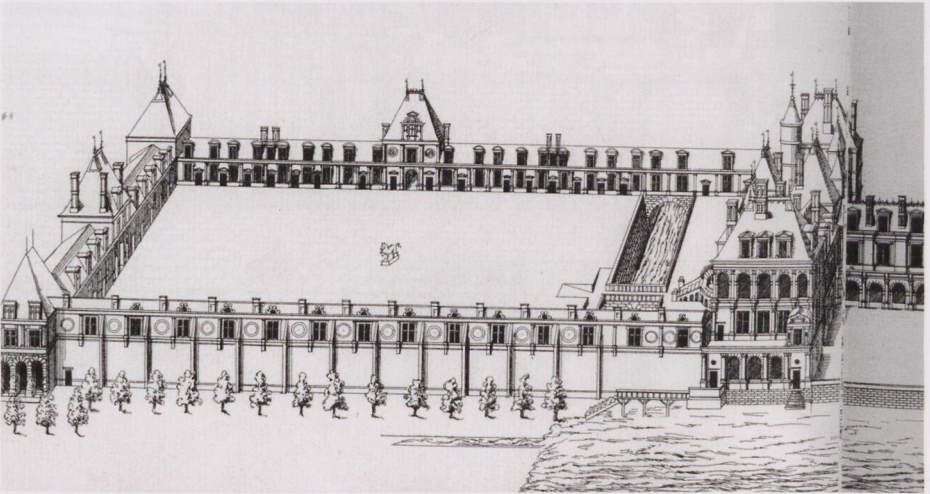
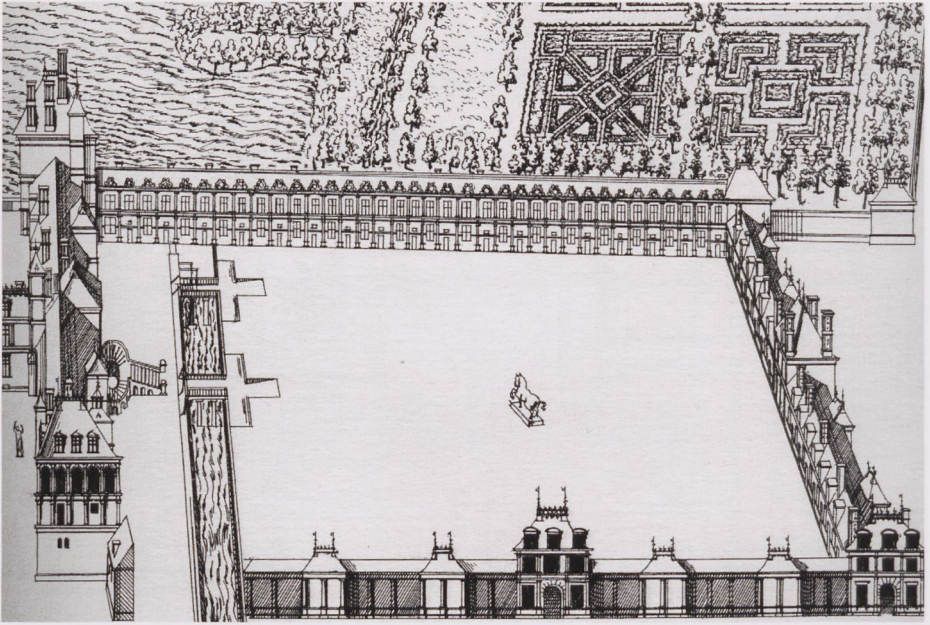


CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

7. Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per Palazzo Reale*.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 999 Ar.

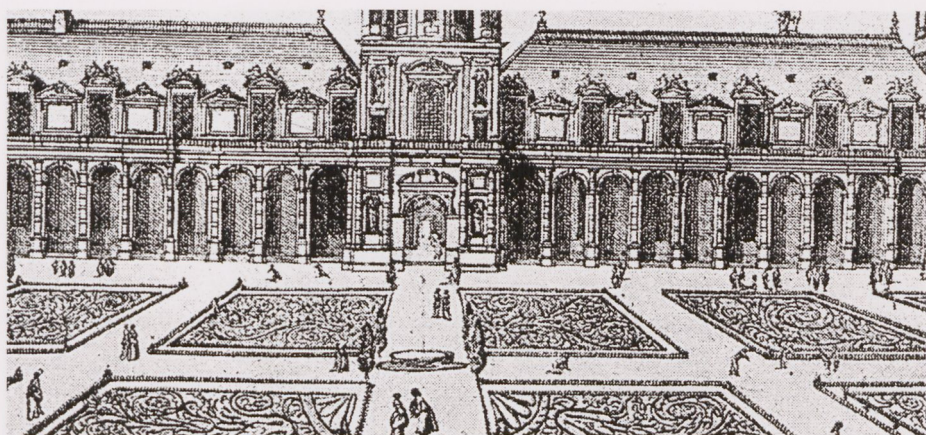


8. Giuliano da Sangallo, *Progetto per il palazzo del re di Napoli*.
 Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 4424, fol. 8 v°.

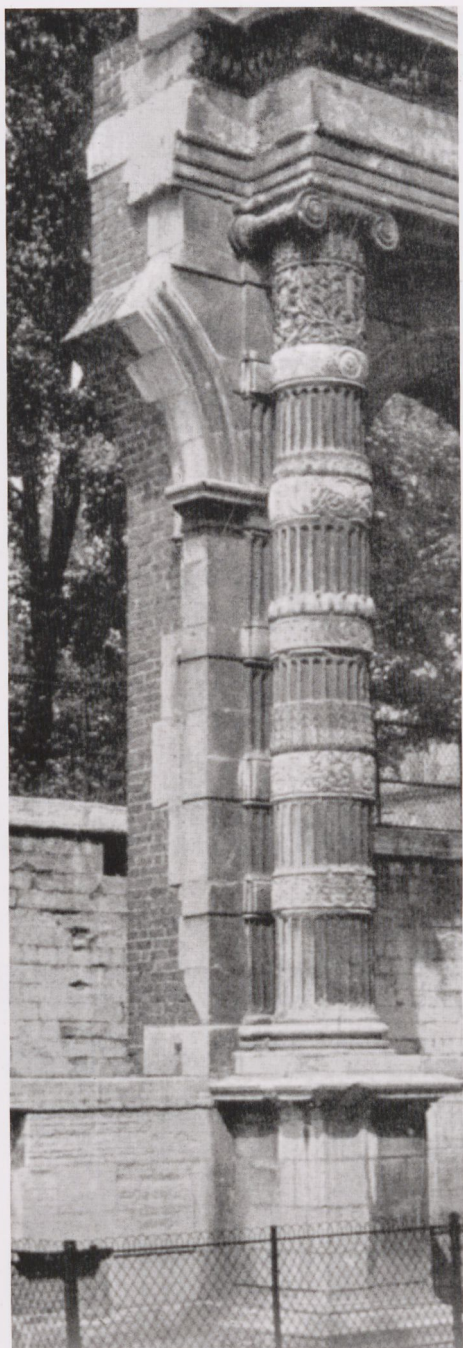


CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

9-10. Jacques Androuet Du Cerceau, *La Cour du Cheval Blanc a Fontainebleau*.
Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.



11. Israël Silvestre, *Tuileries, alzato della facciata del giardino*, 1650 circa.

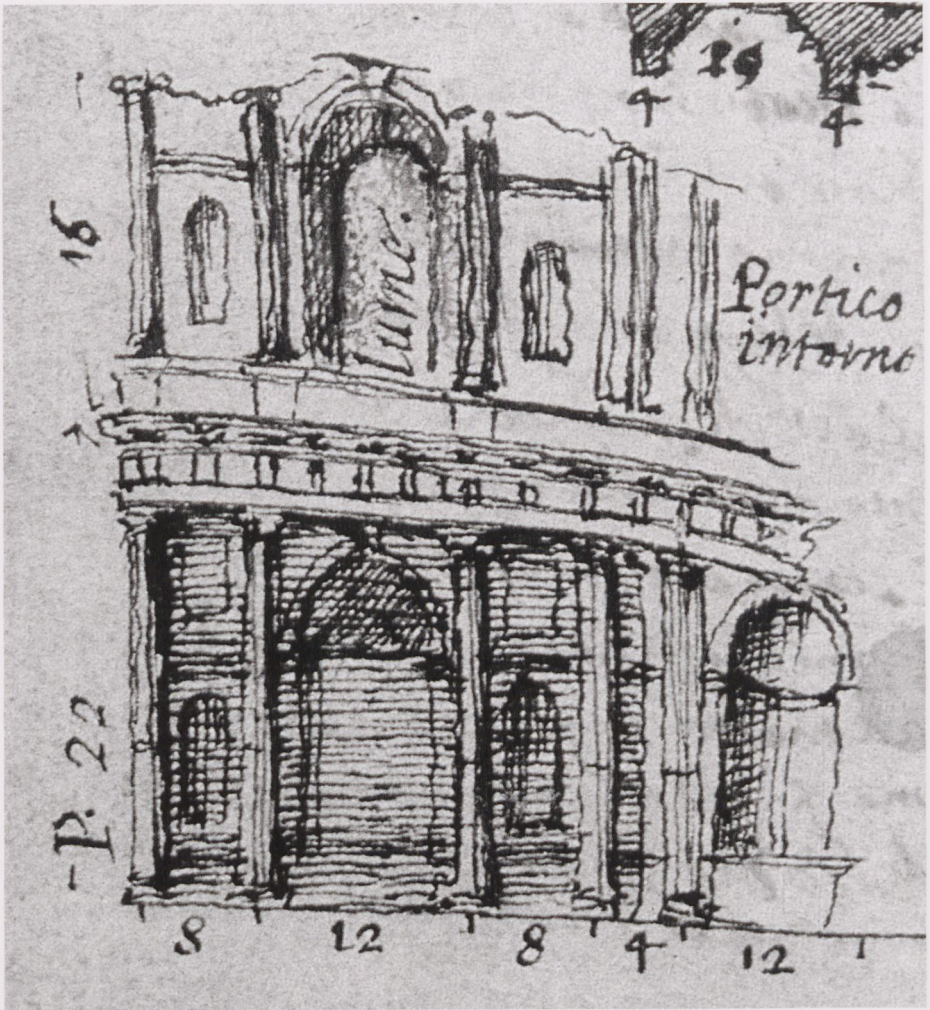


CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

12. Colonna già alle Tuileries.
Parigi, École des Beaux Arts.

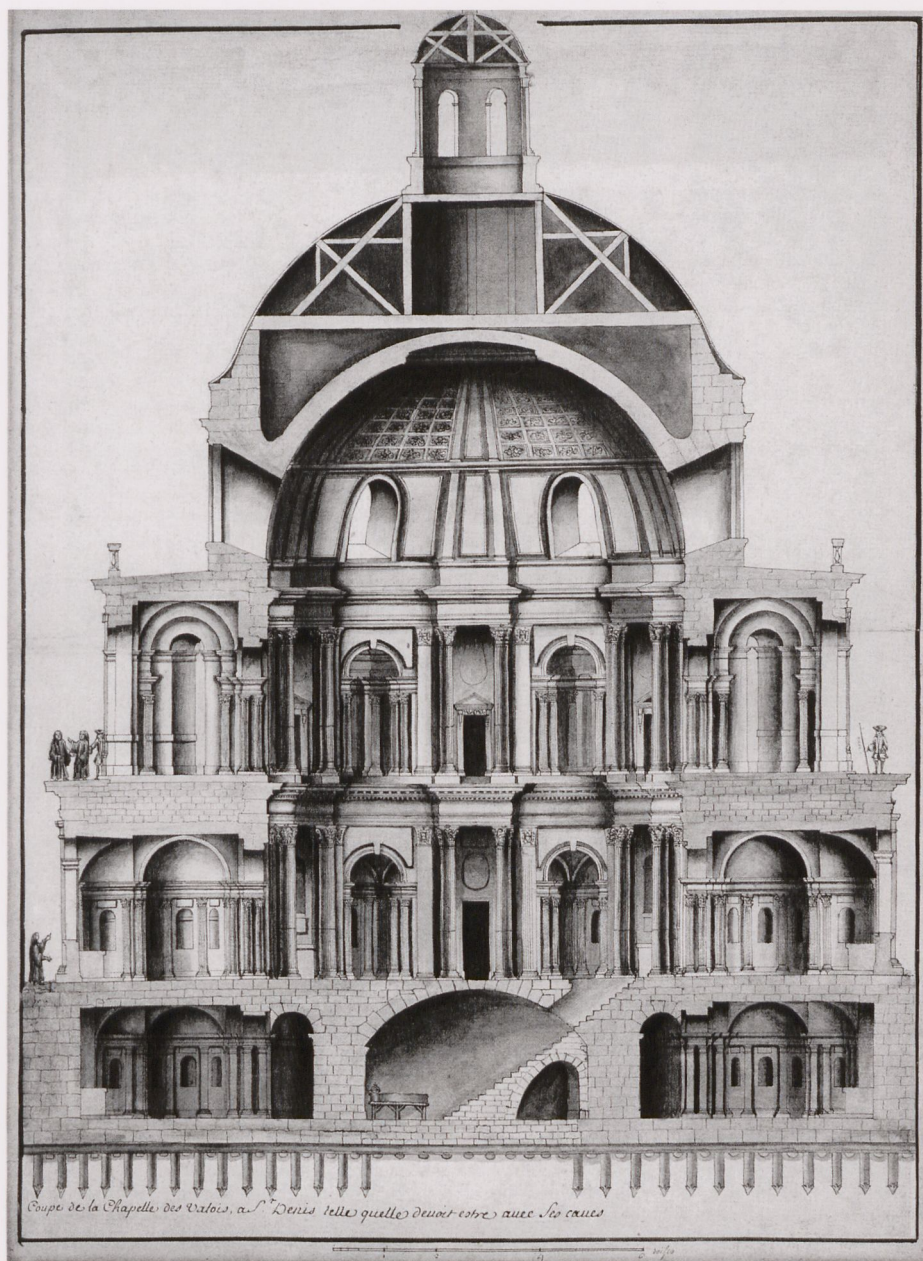


13. Primaticcio, *Tomba di Enrico II e Caterina*, particolare.
St. Denis, chiesa abbaziale.

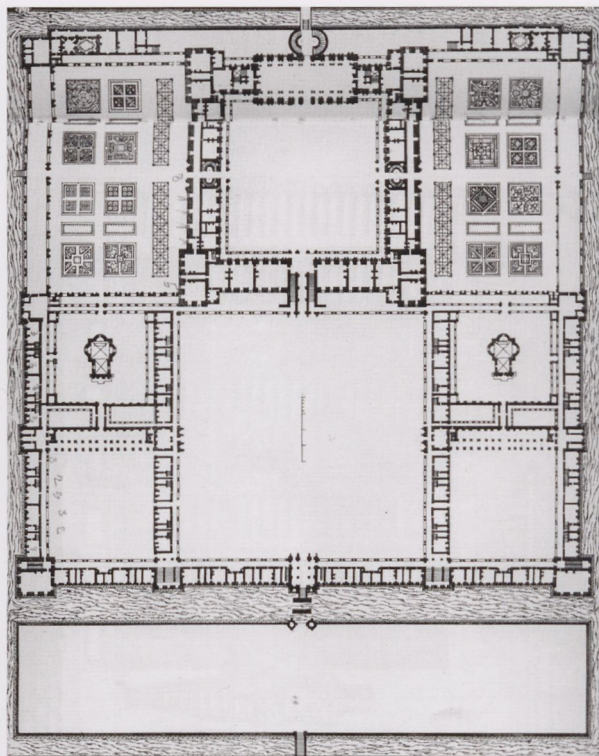


CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

14. Vincenzo Scamozzi, *Esterno della Rotonda dei Valois*, schizzo.
Vicenza, Museo Civico, ms. C 42, fol. 1.



15. Anonimo, *Sezione della rotonda di Valois*.
Sceaux, musée de l'Île-de-France, inv. 7123260.



CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

16. Maison-Lafitte, esterno, particolare.

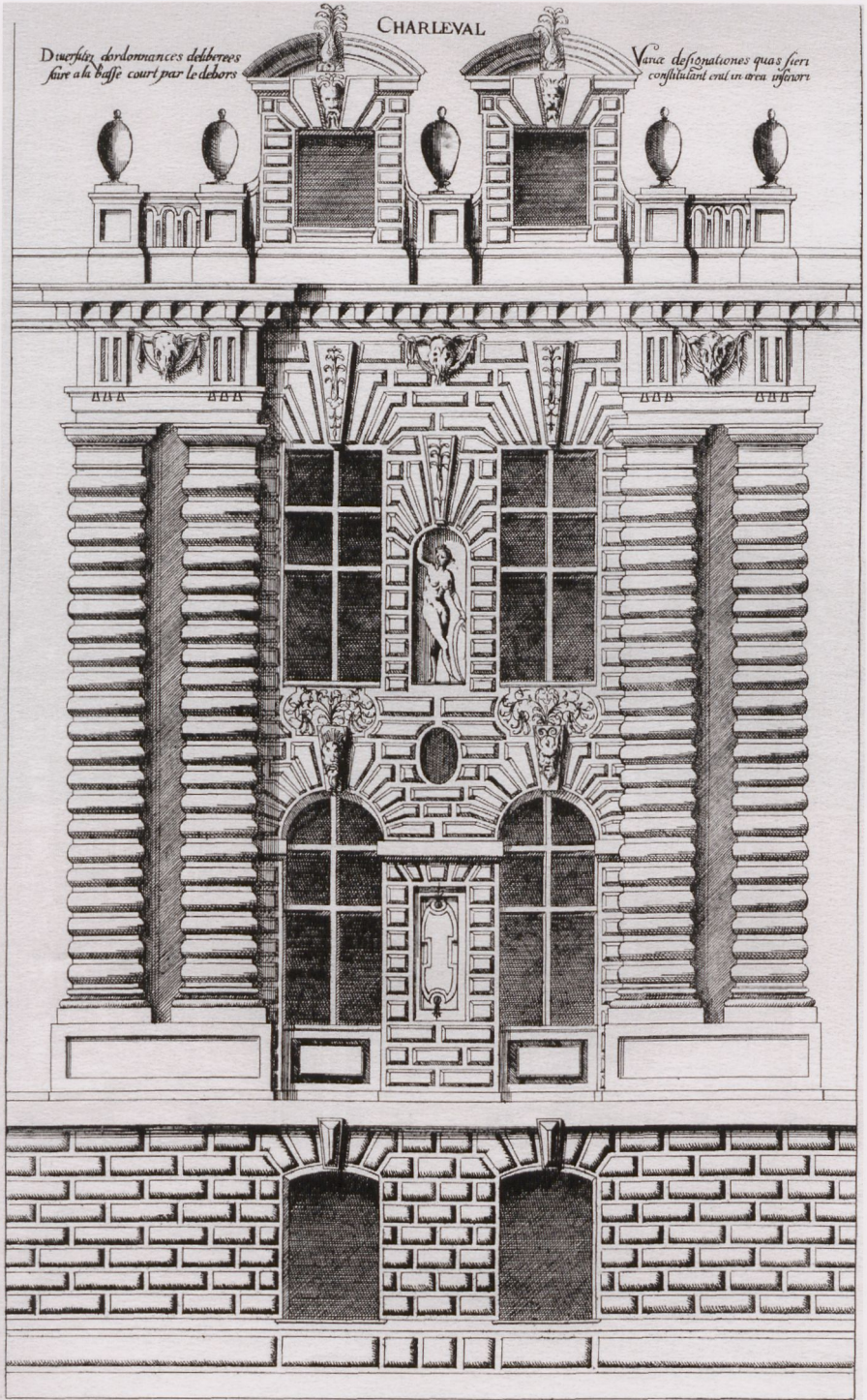
17. Jacques Androuet Du Cerceau, *Pianta del castello di Charleval*.
Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.

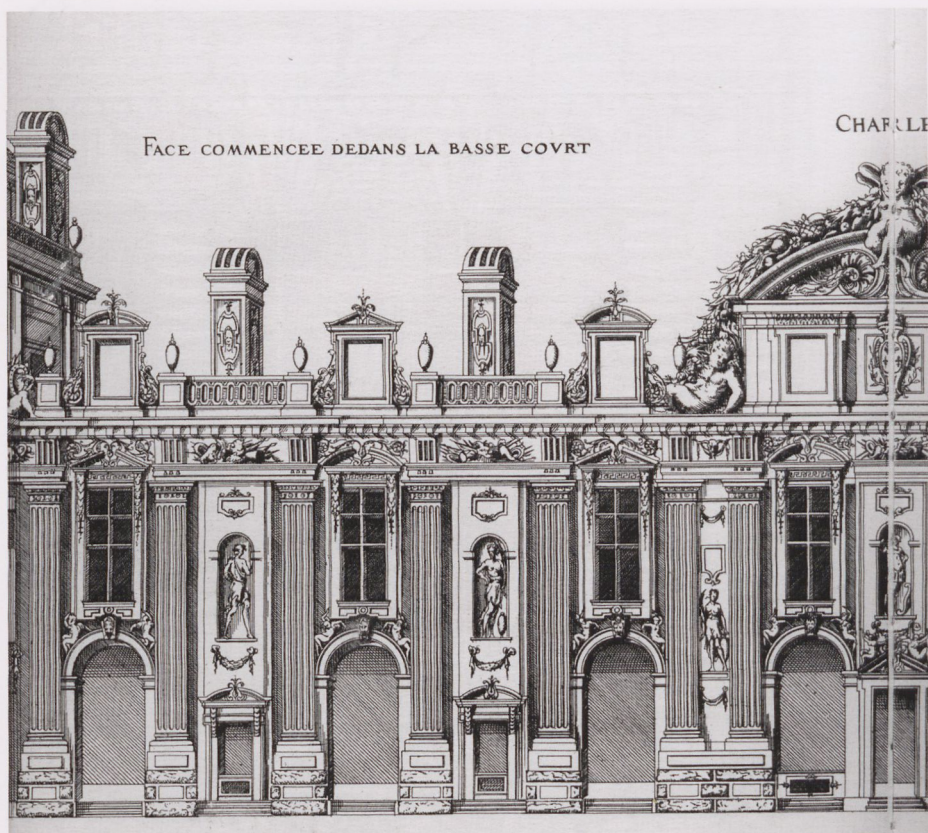
18. Jacques Androuet Du Cerceau, *Prospetto del castello di Charleval*.
Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.

CHARLEVAL

*Diversité d'ordonnances délibérées
sur à la basse court par le dehors*

*Vaine designationes quas fieri
confutavit erit in area inferiori*





CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL

19. Jacques Androuet Du Cerceau, *Alzati dell'esterno e dell'interno del primo cortile di Charleval*.

Da *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579.