

*Percorsi*

A CURA DI SILVIA MANTINI

# RETI D'EUROPA

MARGHERITA D'AUSTRIA  
TRA CONFINI E MODERNITÀ

 EDITORI LATERZA



*Percorsi*

191



a cura di  
Silvia Mantini

Reti d'Europa  
Margherita d'Austria  
tra confini e modernità

© 2024, Gius. Laterza & Figli

www.laterza.it

Prima edizione settembre 2024

*Edizione*

1 2 3 4 5 6

*Anno*

2024 2025 2026 2027 2028 2029

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi dell'Aquila, del Comune dell'Aquila, della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila.

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, là dove non è stato possibile rintracciarli per chiedere la debita autorizzazione.

Proprietà letteraria riservata  
Gius. Laterza & Figli Spa, Bari-Roma

Questo libro è stampato  
su carta amica delle foreste

Stampato da  
Print On Web S.r.l.  
Isola Del Liri, Frosinone  
per conto della  
Gius. Laterza & Figli Spa  
ISBN 978-88-581-5511-0

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Sabine Frommel

## Margherita d'Austria e Caterina de' Medici: politiche architettoniche a confronto in una dinamica europea\*

Nel contesto di una riflessione sulle relazioni europee di Margherita d'Austria, il confronto con Caterina de' Medici risulta particolarmente interessante, soprattutto nell'ambito architettonico, un campo nel quale ambedue riuscirono a contribuire al rinnovamento delle tipologie e dei linguaggi. Ci siamo occupati di questo problema in un volume del 2017, dedicato alle committenze femminili nel mondo occidentale e orientale, procedendo con un doppio confronto il cui scopo era capire come le loro scelte si distinguessero da quelle dei rispettivi mariti, Ottavio Farnese, il secondo coniuge di Margherita, ed Enrico II<sup>1</sup>. Se Caterina dovette cercare di unire i suoi riferimenti fiorentini con la tradizione francese, che fu anche quella di sua madre Madeleine de La Tour d'Auvergne, Margherita mise in opera una strategia di mediazione tra le orbite di Carlo V, suo padre, e dell'illustrissima dinastia dei Farnese. Per entrambe le principesse la cultura medicea costituì un riferimento essenziale, legato a motivi di legittimazione: Caterina fu l'unica erede legale di Lorenzo de' Medici, mentre Margherita si era avvicinata a Firenze in quanto moglie del duca Alessandro, ucciso nel 1537, al quale rimase profondamente legata. Questo suo primo matrimonio fu l'origine di lunghe cause giuridiche con Caterina, che sicuramente non mancarono di suscitare, oltre a forti risentimenti, delle gelosie e una rivalità<sup>2</sup>.

Le loro strade si incrociarono in giovane età, quando l'undicenne Margherita, arrivando dalle Fiandre a metà aprile 1533, fu accolta a

\* Ringrazio Francesco Guidi per la revisione stilistica di questo testo.

<sup>1</sup> S. Frommel, *Deux couples et deux stratégies: Marguerite d'Autriche et Octave Farnèse, Catherine de Médicis et Henri II*, in S. Frommel, J. Dumas (a cura di), *Bâtir au féminin? Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman*, Picard, Paris 2013, p. 170.

<sup>2</sup> Si veda G.V. Parigino, *Il tesoro del principe. Funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Olschki, Firenze 1999.

Villa Cafaggiolo da un gruppo di nobili cittadini fiorentini, tra i quali era anche la quattordicenne Caterina<sup>3</sup>. Alessandro, che sposerà nel 1536 nel quadro di un progetto diplomatico di suo padre Carlo V, era figlio illegittimo di Lorenzo II de' Medici, e fratellastro di Caterina<sup>4</sup>. Trovatasi orfana poche settimane dopo la nascita, quest'ultima aveva passato con lui sette anni nella Villa Medici a Poggio a Caiano, fondata da Lorenzo il Magnifico e in corso di completamento, fino all'assedio di Firenze del 1527<sup>5</sup>. Caterina era fin dal 1530 una pedina importante nella strategia politica di Clemente VII, Giulio de' Medici, e si unirà nell'ottobre 1533, a Marsiglia, al secondo figlio di Francesco I, il futuro Enrico II. A Roma la giovane ebbe modo di vedere da vicino il patrimonio antico e il grande rinnovamento architettonico del Secondo Rinascimento. Margherita invece, prima del suo matrimonio, trascorse tre anni alla corte di Napoli, un soggiorno che sicuramente ebbe un influsso sul suo stile di vita e sulla sua visione architettonica. Rimasta vedova appena sei mesi dopo il matrimonio con Alessandro, dovette lasciare il Palazzo Medici di Via Larga, ma portò con sé una parte delle collezioni, fra cui la famosa raccolta di gemme di Lorenzo il Magnifico.

Entrambe le principesse furono promotrici di un importante mecenatismo che, svolto fuori della loro patria, dovette rispondere a criteri di carattere politico e diplomatico molto complessi, non senza affrontare crudeli conflitti, come le guerre di religione, nel caso di Caterina. Le modalità delle loro imprese edilizie furono molto diverse, anche per via dei differenti equilibri nella vita coniugale: Margherita e Ottavio costruirono contemporaneamente; Caterina, al contrario, riuscì a sviluppare un'intensa attività architettonica solo dopo la morte del marito nel 1559. Ciononostante, si possono osservare nei due casi delle tendenze e dei gusti abbastanza simili, profondamente ancorati nelle ricerche del tempo. Così, le costruzioni da loro patrocinate si segnalano per una maggiore comodità e ricchezza della distribuzione degli ambienti delle dimore e per idiomi sempre più sontuosi e sug-

<sup>3</sup> M. Belardini, *Margherita d'Austria. Sposa e vedova del duca Alessandro de' Medici*, in S. Mantini (a cura di), *Margherita d'Austria (1522-1586). Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, Bulzoni, Roma 2003, p. 28.

<sup>4</sup> Alcuni avanzano l'ipotesi che fosse figlio illegittimo di Giulio de' Medici, il futuro papa Clemente VII.

<sup>5</sup> Su Villa Medici si veda S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Firenze 2014, pp. 70-80 (ed. tedesca rivista e ampliata, *Giuliano da Sangallo. Architekt der Renaissance. Leben und Werk*, Birkhäuser, Basel 2020, pp. 80-92).

gestivi, tesi all'autocelebrazione, sia per le tipologie private che per quelle sacre. Margherita trascorse lunghi anni a Bruxelles, dove il fratellastro Filippo II le aveva assegnato la reggenza dei Paesi Bassi, mentre Caterina non lasciò mai la Francia, per quanto trasferendosi continuamente da una residenza all'altra in conformità allo stile di vita dei Valois<sup>6</sup>. Le due principesse scelsero maestri di grande prestigio: Margherita ha certo contribuito all'assegnazione della commissione del palazzo a Piacenza a Jacopo Barozzi da Vignola, architetto dei Farnese fra i più celebri nell'Italia del tempo, allorché Caterina trovò nel bolognese Francesco Primaticcio il mediatore idoneo alle sue idee ed esigenze<sup>7</sup>. Negli anni Sessanta del Cinquecento la regina commissionò dei lavori anche a Philibert Delorme, che sotto Enrico II ebbe la funzione di *surintendant* a Fontainebleau. Per Caterina, l'arte edilizia fu uno strumento necessario all'esibizione di un potere sempre più fragile, dato che la dinastia dei Valois stava avvicinandosi inevitabilmente all'estinzione, mentre per Margherita ebbe priorità la memoria del potere imperiale, soprattutto dopo la morte di Carlo V nel 1558. Se Margherita ebbe un solo figlio, Alessandro Farnese, illustrissimo condottiero nelle Fiandre, Caterina de' Medici ha dovuto farsi carico di rappresentare lo stato durante il governo di due figli mancanti di statura e deboli di salute. In ogni caso, Margherita e Caterina fanno parte del novero dei committenti più importanti della seconda metà del Cinquecento, i cui progetti e le cui realizzazioni architettoniche riflettono un forte *esprit* di rivalità europea. Dei loro grandiosi disegni poco è stato compiuto, ma anche nel loro carattere frammentario essi danno conto di un'ambiziosa volontà di rivendicazione politica e culturale, così come del gusto e delle inclinazioni personali delle committenti.

### 1. Palazzo Farnese a Piacenza

Questo palazzo, in cui Margherita ha messo a frutto le sue conoscenze e inclinazioni architettoniche, è in realtà una fondazione dei Farnese, con profonde radici nella situazione politica del tempo, ma anche frutto di

<sup>6</sup> Per la vita di corte dei Valois si veda M. Chatenet, *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Picard, Paris 2002.

<sup>7</sup> S. Frommel, *Primaticcio architetto in Francia*, in Ead. (a cura di), *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milano 2005, pp. 116-148 (ed. francese: *Primaticcio architecte*, Picard, Paris 2010).



motivazioni private<sup>8</sup>. Dopo l'assassinio di Pier Luigi Farnese nel 1547, il secondo marito di Margherita, Ottavio, divenne duca di Parma<sup>9</sup>. Il cerimoniale ebbe luogo nella cattedrale e a febbraio del 1550 Ottavio fece un'entrata trionfale a Parma con la sua sposa, per quanto la città venne restituita ai Farnese solo nel 1552, alla conclusione della guerra; addirittura, Piacenza tornò sotto controllo solo nel 1556, grazie al trattato di Gand, promosso da Filippo II. Margherita si trovava allora a Bruxelles, dove governava per conto dello stesso Filippo, e ritornò in Emilia un anno più tardi. Solo fra il 1558 e il 1559 gli spagnoli lasciarono definitivamente la fortezza pentagonale.

La coppia decise di far risiedere la corte alternativamente a Parma e a Piacenza, la prima legata ai Farnese e la seconda al potere spagnolo e, data la mancanza di sedi adeguate, si cominciarono a studiare ambiziosi progetti architettonici<sup>10</sup>. La scelta di costruire un palazzo sontuoso a Piacenza venne presa assieme al cardinale Alessandro che, fuggendo da Paolo IV, vi soggiornò stabilmente tra il 1556 e 1559. Se questa residenza era destinata a simboleggiare il dominio restituito, Margherita volle anche offrire pubblicamente un segnale forte della sua predilezione per questa città: «che Madama volendo testificare, con monumento perenne, la propensione sua per Piacenza, intraprese la fabbrica di un Palazzo magnificientissimo, che disegnava innalzare tutto a sue spese»<sup>11</sup>. Gli abitanti amarono e celebrarono la loro duchessa e ancora nel 1559 si dimostrarono ostili ad Ottavio, costretto a chiedere l'autorizzazione per potervi abitare. Tanto per gli apparati effimeri, quanto per le realizzazioni monumentali, Margherita mise in atto una strategia iconografica adatta ad enfatizzare l'egemonia di Carlo V e della sua eredità, creando immagini persuasive della presenza asburgica<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Impossibile ripercorrere in questa sede la ricca storia critica del palazzo piacentino. Si vedano in particolare: B. Adorni, *L'Architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Luigi Battei, Parma 1982; Id., *Il ruolo di Margherita d'Austria nella costruzione del Palazzo Farnese di Piacenza*, in Mantini, *Margherita d'Austria (1522-1586)* cit., pp. 107-125; Id., *Palazzo Farnese a Piacenza*, in R.J. Tuttle et al., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano 2002, pp. 308-323; C.L. Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza*, in Id., M. Ricci, R.J. Tuttle (a cura di), *Vignola e i Farnese*, Electa, Milano 2003, pp. 221-247.

<sup>9</sup> Adorni, *Il ruolo di Margherita* cit., pp. 107-108.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>11</sup> G.V. Boselli, *Delle storie Piacentine*, dalla stamperia Ghiglioni, Piacenza 1805, p. 226, n. 10; cfr. S. Mantini, *Cerimonie, ingressi, funerali, simboli e potere di Margherita d'Austria*, in Id., *Margherita d'Austria (1522-1586)* cit., p. 246.

<sup>12</sup> Si veda il saggio di Mantini, *Cerimonie, ingressi* cit.

Dopo aver preso in esame diversi siti, nel 1556 versò 15.000 scudi per l'acquisto del terreno e un anno più tardi vennero imposte ai cittadini delle tasse per finanziare la costruzione<sup>13</sup>. Alla fine del 1557 era posta la prima pietra e la duchessa, costretta a tornare poco dopo a Bruxelles, seguì il cantiere da lontano, ma con attenzione e competenza<sup>14</sup>. Si fece subito mandare dei disegni, nel 1560 chiese ai maestri locali di non prendere decisioni senza il suo accordo e, in una lettera dell'anno seguente, si mostrò in grado di esaminare i dettagli della distribuzione interna degli ambienti con uno sguardo lucido: «necessaria che si faccia nelle stanze verso settentrione, trovandosi tra queste, et quelle verso sera piu murj et scoperti inutilj che stanze comode [...] si fa tante camere comode, et sane, le quali in tempo d'inverno non sariano forsj male par la persona nostra. Ci è, medesimamente piaciuto il luogo dove avete disegnato di fare la guardaroba et certo con molto giuditio»<sup>15</sup>. Margherita insiste quindi sulla "comodità" delle stanze, alcune delle quali orientate verso nord che lei stessa apprezzerrebbe durante l'inverno, e si interessa alla collocazione della sua «guardaroba». Può darsi che l'esperienza della tradizione fiamminga abbia orientato la sua particolare attenzione per la distribuzione interna degli ambienti dell'edificio. Nello stesso tempo si esprime sulla scelta dei materiali, ad esempio prescrivendo, nelle cantine, mattoni invece della pietra<sup>16</sup>. Questo conferma che non fu solo un panegirico il riconoscimento tributato dall'ingegnere delle fortificazioni al suo servizio, Francesco de Marchi, secondo il quale la duchessa aveva delle idee molto chiare sulla futura dimora e le aveva sapute comunicare tramite disegni<sup>17</sup>. È poco probabile che il cambiamento dell'architetto, prima Francesco Paciotta da Urbino, poi Jacopo Barozzi da Vignola, che in quel periodo stava trasformando la fortezza di Caprarola in una splendida residenza farnesiana, sia stato attuato senza l'accordo di Margherita<sup>18</sup>.

Quando quest'ultima tornò stabilmente da Bruxelles a Piacenza nel 1567, la costruzione era avviata solo per quanto riguarda la parte

<sup>13</sup> Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 308.

<sup>14</sup> Boselli, *Delle storie Piacentine* cit., p. 226, n. 10; Mantini, *Cerimonie, ingressi* cit., p. 246.

<sup>15</sup> Lettera di Margherita d'Austria a Giovanni Boselli, soprastante economico del cantiere, 13 novembre 1561, Adorni, *Il ruolo di Margherita* cit., p. 113.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Id.*, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 308-309.

<sup>18</sup> Sul cambiamento dell'architetto, avvenuto non senza il verificarsi di grandi tensioni, *ivi*, p. 309; su Palazzo Farnese a Caprarola si veda il saggio di F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in Tuttle, *Jacopo Barozzi* cit., pp. 210-233.

orientale del palazzo, con il suo appartamento, mentre la parte occidentale, destinata ad ospitare quello di Ottavio, non era nemmeno stata iniziata – un segno chiaro dell'indifferenza del duca rispetto a questo cantiere. Margherita non si fermò per molto tempo e nel 1572 si trasferì all'Aquila come governante perpetua, facendo trasformare il trecentesco Palazzo del Capitano e le retrostanti case in un'elegante dimora, rendendola un punto focale dell'assetto urbano<sup>19</sup>.

Il palazzo piacentino è collocato in prossimità della cintura della fortezza e, secondo i primi disegni di Paciotto, la costruzione doveva integrare le fondazioni della vecchia cittadella, che poi non resistettero staticamente<sup>20</sup>. Secondo una planimetria conservata nell'Archivio di Stato a Parma, si pensava ad una dimora fortificata provvista di bastioni angolari e senza cortile<sup>21</sup>. Tipologicamente tale palazzo recupera le ricerche sulla villa fortificata, che conobbe uno sviluppo importante nell'opera di Baldassarre Peruzzi<sup>22</sup>. Nell'inverno del 1560-1561 Vignola stese una nuova versione del progetto (Archivio di Stato di Parma), che sfrutta abilmente una pendenza per realizzare un terrazzamento su tre livelli: un primo recinto conduce, tramite delle rampe semicirculari, verso il palazzo vero e proprio, sempre rinforzato da bastioni angolari<sup>23</sup>. Tale orchestrazione degli spazi, di grande impatto scenografico, ricorda i progetti di Serlio contenuti nel *Sesto Libro*, che furono una fonte di ispirazione per Vignola fin dagli anni del loro incontro a Fontainebleau (1541-1543)<sup>24</sup>. Tanti elementi, come le dimensioni generali, lo scalone principale, l'ordine architettonico dei portici del cortile e i quattro in-

<sup>19</sup> L'edificio attuale ha conservato poco del cinquecentesco palazzo di Margherita: M. Centofanti, *Il palazzo di Margherita d'Austria all'Aquila e l'immagine della città nel Cinquecento*, in Mantini, *Margherita d'Austria (1522-1586)* cit., pp. 201-226; e il saggio dello stesso autore in questo volume.

<sup>20</sup> Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 309; Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 223.

<sup>21</sup> Archivio di Stato di Parma, Pianta e disegni, vol. III, n. 62; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 312.

<sup>22</sup> Sulla tipologia della villa fortificata si veda S. Frommel, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in C.L. Frommel et al. (a cura di), *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 333-351, 597-606.

<sup>23</sup> Archivio di Stato di Parma, Pianta e Disegni, vol. XLIX, n. 1, copia di un disegno di Vignola realizzata da Giacinto Barozzi da Vignola; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 312.

<sup>24</sup> Si vedano soprattutto i progetti del suo *Sesto Libro*, Ms. Staatsbibliothek Munich, f. 26r, 27r, 28r, 30r, 62r, 64-64a, 67 e 68; cfr. F.P. Fiore, *Architettura Civile. Libri Sesto, Settimo e Ottavo nei Manoscritti di Monaco e Vienna*, Il Polifilo, Milano 1994, tavv. 26, 27, 28, 30, 62, 65, 68.

gressi negli assi principali, testimoniano l'importanza del Palazzo Farnese a Roma come modello<sup>25</sup>. Tre disegni di Windsor illustrano poi la transizione da formule marziali a un linguaggio di maggiore prestigio, mentre gli appartamenti diventano sempre più spaziosi e orientati verso funzioni di rappresentanza<sup>26</sup>. La successione degli spazi aperti viene ora ridotta a due cortili: il primo, cinto da un portico articolato da motivi derivanti dalle scenografie teatrali, segue sempre il prototipo romano e culmina in un secondo quadrilatero dotato, sul lato posteriore, di un teatro all'antica<sup>27</sup> (fig. 12). Quest'ultimo, un nitido riferimento mediceo che evoca Villa Madama, è rappresentato anche in una sezione, dotato di una facciata trionfale contrassegnata da delle campate ritmiche, che Vignola aveva spedito a Margherita<sup>28</sup> (fig. 13). La figura femminile che appare qui nel portale collocato in asse è identificabile con Margherita stessa<sup>29</sup>. L'ingresso nel palazzo è organizzato tramite uno scalone esterno a forma di ferro di cavallo, forse sul modello di quello nella *grande basse cour* del castello di Fontainebleau, che serve il piano nobile e introduce il percorso scenografico degli spazi fino al teatro (figg. 12, 14, 15). Verosimilmente, la critica formulata da Giovanni Boselli, soprastante economo del cantiere, che si lamentava dell'apparato decorativo esagerato e del conseguente problema di convenienza, è da riferire a questi disegni: «perché ha atteso a mettervi tutti quanti ordini di architettura ha scritto Vitruvio senza considerazione alcuna de la spexa che ve andasse a fabricarlo [...] tanti ordini di finestre, tanti cornisamenti che cingono tutto il palazzo, tanti ornamenti de quella torre e porta, tante colonne che vanno nelle loggie interiori, et cornisamenti e tanti scaloni che anderanno in quello Teatro, che basteria tale spexa a uno imperatore»<sup>30</sup>. Infatti il teatro, che avrebbe richiesto un allestimento complesso con diversi ingressi e meccanismi complicati per le scenografie, non verrà mai realizzato.

Con tre piani contrassegnati da un bugnato d'angolo e un ritmo paratattico di edicole, il poderoso blocco edilizio dell'edificio realizzato

<sup>25</sup> Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 312.

<sup>26</sup> Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 910501, RCIN 910502 e RCIN 910499, copie di disegni di Vignola realizzate da Giacinto Barozzi da Vignola; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 312-314.

<sup>27</sup> Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 242-246.

<sup>28</sup> Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 321.

<sup>29</sup> Villa Madama deve il suo appellativo proprio a Margherita, che vi soggiornò durante il breve matrimonio con Alessandro de' Medici.

<sup>30</sup> Lettera del 23 ottobre 1561; cfr. Adorni, *Il ruolo di Margherita* cit., p. 109.

ricorda di nuovo Palazzo Farnese a Roma, ma grazie ai “falsi” mezzanini il suo sviluppo verticale risulta ancora più marcato<sup>31</sup>. Imponendosi fieramente sullo spazio circostante, le sue dimensioni superano addirittura quelle delle più illustri residenze della dinastia. Vignola intese accentuare la facciata con un avancorpo in forma di torre su scarpa, la cui funzione è nitidamente descritta in una nota sul disegno del 1560-1561: «questa torre che risalta nella facciata et poi la sovramonta è per rompere il continuare di detta facciata la quale altrimenti parerebbe nana con tutto che sia così alta rispetto della sua gran lunghezza»<sup>32</sup>. Composta da tre piani articolati da ordini architettonici conclusi con un frontone, incoronato a sua volta da una lanterna monumentale con cupola, questo poderoso motivo evoca il Palazzo dei Tribunali a Roma e sottolinea il carattere marziale e la funzione giudiziaria<sup>33</sup>. È stata attirata l'attenzione anche sui paralleli con la descrizione dell'abitazione del tiranno fornita da Leon Battista Alberti nel *Quinto Libro* del *De Re Aedificatoria*, che risulta un riferimento pertinente anche per quanto riguarda la collocazione al margine della città<sup>34</sup>. Purtroppo, i disegni non determinano correlazioni con lo spazio cittadino tramite piazze antistanti e prospettive urbane, fattori indispensabili per un palazzo di tale dimensione.

Il cortile realizzato, un quadrilatero di 38,54 x 56,33 metri, determina una nuova scala della residenza principesca, così come lo scalone largo 4,45 metri che, mantenendo un aspetto sontuoso, garantisce di poter salire comodamente verso lo splendido percorso degli interni<sup>35</sup>. L'appartamento di Margherita si compone di cinque camere, collegate da una *enfilade* e organizzate secondo un ritmo decrescente in conformità con quanto accadeva nei palazzi papali e cardinalizi a Roma<sup>36</sup>. L'ultima, orientata verso il giardino, è legata ad un oratorio. Al di fuori di questo asse è collocata la sua camera, a pianta quadrata di 13 x 13 metri, provvista di una loggia che permette di godere della vista del giardino; la camera dispone dell'accesso ad una scala a chiocciola

<sup>31</sup> Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 223-231.

<sup>32</sup> Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8, facciata D; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 318.

<sup>33</sup> Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 227, 231.

<sup>34</sup> Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 311.

<sup>35</sup> Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 231.

<sup>36</sup> Si vedano: Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 314-315, per la planimetria conservata a Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 910499; Frommel, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza* cit., p. 224, per il rilievo del palazzo realizzato.

collocata nell'angolo posteriore del cortile, di forma simile a quella di Palazzo Farnese a Caprarola, conducendo nella loggia a destra del quadrilatero. Contrassegnata da una sopraelevazione con tetto e una lanterna, questo ambiente si distingue nitidamente dalla silhouette del blocco edilizio e si pone come una metafora del potere, come si nota dalla sezione sopra citata (fig. 13). Da due lati degli spazi scoperti, dei cortili a lucernaio assicurano un'illuminazione abbondante. Il riferimento principale era senza dubbio la camera di Alessandro Farnese a Caprarola, una vera "torre" di carattere autonomo e forte valore simbolico, che spicca da lontano sul poderoso corpo edilizio<sup>37</sup>. Collocata nell'asse della via aperta nel tessuto urbano, che fa dell'accesso e dell'ingresso del palazzo un frontespizio teatrale percepibile da lontano, questo ambiente ha le caratteristiche di un luogo di potere di stampo autoritario. Nel palazzo piacentino i tre spazi più piccoli verso il cortile, dotati di un'entrata autonoma e di una propria scala, ricordano quelli ideati da Michelangelo a Palazzo Farnese a Roma negli anni Quaranta<sup>38</sup>. Per quanto riguarda la facciata posteriore verso i giardini, tramandata da due disegni (Parma, Archivio di Stato), la sovrapposizione di logge si intreccia con motivi palladiani che conferiscono all'edificio il carattere di una villa, pur mantenendo un legame con il prototipo del palazzo romano<sup>39</sup>.

Oggi, nel frammento del cortile, i due piani di logge articolati con delle campate ritmiche non danno un'idea autentica dell'ordine progettato da Vignola per il teatro. Due accurati disegni dell'architetto bolognese (Parma, Archivio di Stato), copiati da Giacinto Barozzi da Vignola, mostrano che, come nel cortile a Caprarola, i pilastri tra le arcate dovevano essere contrassegnati da semicolonne poste a fianco delle nicchie, con l'idea di evocare gli archi trionfali antichi<sup>40</sup>. Lo stesso sistema doveva articolare la facciata dell'ala anteriore, contraddistin-

<sup>37</sup> Per l'appartamento del cardinale Alessandro Farnese nel Palazzo Farnese a Caprarola si veda Fagiari, Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola* cit., p. 219, n. 96, p. 220, n. 99.

<sup>38</sup> C.L. Frommel, *La construction et la décoration du Palais Farnèse*, in A. Chastel (a cura di), *Le Palais Farnèse*, vol. I, t. I, École Française de Rome, Roma 1981, pp. 160-167.

<sup>39</sup> Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8, *Semifacciata sul giardino H*; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 320-321.

<sup>40</sup> Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8, *Particolare della loggia del cortile E e Particolare della loggia corinzia del cortile E di sopra*; Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza* cit., pp. 318-319.

ta da due piani di logge. Questi disegni raffigurano anche la nicchia angolare, di cui Vignola sembra essere stato molto fiero, con la sua imponente plasticità che si può apprezzare nel cortile realizzato. Le nicchie angolari sovrapposte, dal carattere solo formalmente classicheggiante, scavate ciascuna da tre nicchie più piccole, sembrano riflettere le predilezioni di Margherita, che aveva desiderato fosse costruito anche un teatro. Questa sua volontà rivela, come le decorazioni effimere commissionate in occasione delle cerimonie e delle feste, la sua grande inclinazione per gli idiomi all'antica. L'indebolimento degli angoli, un procedere poco canonico rispetto al rafforzamento privilegiato dai maestri del Secondo Rinascimento, ricorda le nicchie, certo in una scala infinitamente più discreta, con le quali Sebastiano Serlio collegava, in un *design* coerente, le facciate del cortile del castello di Ancy-le-Franc<sup>41</sup>. Del resto, fu forse proprio sotto l'influsso delle idee serliane che Vignola aveva utilizzato questo motivo nel progetto per Villa Cervini, ideato all'inizio degli anni Quaranta, e, secondo una recente proposta, fu per il tramite dello stesso Vignola che l'idea della nicchia angolare venne impiegata nella cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna<sup>42</sup>.

Nella residenza piacentina l'architettura è messa al servizio di un'autocelebrazione pomposa, la stessa che aveva caratterizzato anche l'entrata in città nel 1557, documentata da Teofilo Pandòla: «Passato il quarto arco [...] guardò il superbo palazzo, dove vedendo affissi di gran simulacri dell'immortalissimo padre»<sup>43</sup>. Vignola seppe tradurre concretamente il doppio obiettivo della committenza, che voleva dare un'immagine emblematica della glorificazione sia del potere di Carlo V sia della politica farnesiana, in formule architettoniche di forte

<sup>41</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Electa, Milano 1998, pp. 149-156.

<sup>42</sup> Frommel, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in Tuttle, *Jacopo Barozzi* cit., pp. 156-160. Per l'ipotesi sul ruolo di Vignola nella progettazione della cappella Poggi, si veda F. Guidi, *Sui gusti di Giovanni Poggi, 1493-1556*, tesi di dottorato, Università di Roma Tor Vergata/EPHE-PSL, sotto la direzione di M. Beltramini e S. Frommel, 2023, pp. 170-175. L'assimilazione di questo motivo da parte degli architetti bolognesi, come più tardi anche in Andalusia, si spiega probabilmente con l'immaginario più aperto dei maestri formati fuori dai centri artistici in cui era più forte l'influenza delle norme vitruviane.

<sup>43</sup> T. Pandòla, *Il superbo apparato ch'ha fatto la città di Piacenza nell'entrata della sua illustrissima e eccellentissima Duchessa in quella 1557 all'ultimo di agosto*, ad istantia di Pietro Pugnetto, Piacenza 1557, p. 18; Mantini, *Cerimonie, ingressi* cit., p. 245.



espressività e presenza urbana. Sorprende che nessun dettaglio evochi il palazzo che Carlo V stava costruendo dal 1527 a Granada e che stupì i committenti più *éclairés* d'Europa<sup>44</sup>. Il vigoroso volume edilizio, eretto immediatamente vicino all'Alhambra con i suoi meravigliosi giardini, è dominato da un cortile circolare con due piani di logge, incarnazione dell'immagine del potere universale. In questa dimora sono palesi i riferimenti italiani, trasmessi da Baldassarre Castiglione, nunzio di Clemente VII a Granada nel momento dell'ideazione del progetto, e dall'architetto Pedro Machuca, che aveva trascorso alcuni anni a Roma nella bottega di Raffaello<sup>45</sup>: Villa Madama e i suoi modelli antichi, il Pantheon e il teatro marittimo di Villa Adriana a Tivoli<sup>46</sup>. Il valore simbolico del cortile, ora immagine imperiale *par excellence*, ha certamente influito sul progetto proposto verso il 1542 da Serlio per la ricostruzione del Louvre, culminante anch'esso in un cortile circolare, come anche su Palazzo Farnese a Caprarola<sup>47</sup>. Queste dimore sfruttano, tramite grandiose prospettive e transizioni spaziali, una percezione efficace da lontano e culminano, grazie alla forte dicotomia tra l'esterno austero e i cortili, in ambienti di un'impressionante raffinatezza, rafforzata dal ricorso a idiomi trionfali all'antica. Per il piano terreno delle facciate esterne del palazzo di Carlo V, l'architetto spagnolo utilizza un bugnato poderoso, animato da un rilievo sensibile all'ombra e alla luce, e s'iscrive in una tradizione inaugurata da Bramante a Palazzo Caprini e sviluppata poi con forte retorica da Giulio Romano, allievo di Raffaello. L'esempio più spettacolare di tale stile è Palazzo Te a Mantova, commissionato nel 1524 dal marchese Federico Gonzaga, dove Carlo V soggiornò nel 1530. Sia Serlio sia Vignola interpretano in modo efficace il bugnato per accentuare i contrasti – come nel cortile a Caprarola –, creando una epidermide il cui rilievo è fortemente variabile. La rinuncia ad impiegare nel palazzo piacentino il bugnato, molto idoneo per sottolineare il carattere militare, tradisce il ruolo cru-

<sup>44</sup> Si vedano i contributi in P.A. Galan, S. Frommel (a cura di), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento, De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, UNIA, Sevilla 2018, in particolare C.L. Frommel, *Il palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca*, pp. 77-119.

<sup>45</sup> Frommel, *Il palazzo di Carlo V* cit., pp. 77-80.

<sup>46</sup> Nel 1516 Raffaello aveva visitato il Teatro Marittimo a Tivoli, accompagnato da Pietro Bembo e Andrea Navagero; cfr. E.E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1985, p. 10.

<sup>47</sup> Sul progetto di Sebastiano Serlio per il palazzo del Louvre, si veda Frommel, *Sebastiano Serlio architetto* cit., pp. 276-285.



ciali di Palazzo Farnese a Roma e con questo anche un forte arcaismo nell'articolazione esterna dell'enorme blocco edilizio.

Il confronto con il "Palazzo del Giardino" che Ottavio Farnese fece cominciare dopo il 1557, verosimilmente anche raccogliendo suggerimenti da Vignola, che stette a Parma tra il 1559 e il 1561, rivela chiaramente l'ambizione del cantiere piacentino<sup>48</sup>. Sfortunatamente mancano progetti o rilievi contemporanei e dello stato originale si è conservato poco, dati gli importanti ampliamenti successivi<sup>49</sup>. Nel centro di una specie di mastio con delle torri angolari, risalenti ad una costruzione medioevale collocata in un parco, si trovava una fontana con grotta. La costruzione, evocando piuttosto un casino di caccia, riflette le richieste e i gusti personali del committente. Infatti, la distribuzione interna è sprovvista delle splendide *enfilades* appropriate allo sfarzoso stile di vita di corte della duchessa. Una scala esterna, ugualmente dotata di grotte e fontane, serve il piano nobile, in modo simile a quello che risulta dai progetti di Windsor per la residenza piacentina. La facciata principale è nobilitata al centro del piano principale da una serliana che conferisce a questa dimora un aspetto prestigioso, eppure risulta difficile assegnargli una posizione di alto rango tra i maggiori palazzi di questa illustre dinastia<sup>50</sup>. I contemporanei, come accadde a due patrizi veneziani che videro l'edificio, si stupirono di questo capriccio, giudicandolo «non degno di questa casa»<sup>51</sup>. In ogni caso, si rivela chiaramente che Ottavio non solo volle prendere le distanze dalle lussuose ambizioni di Margherita, chiedendo più libertà per le sue inclinazioni, la caccia, il contatto diretto con la natura e gli studi scientifici, ma probabilmente desiderava anche mandare un segnale di distanza dalle ambiziose strategie dinastiche e imperiali della moglie<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Adorni, *Palazzo del Giardino a Parma* in Tuttle, *Jacopo Barozzi* cit., pp. 327-329; B. Adorni, *L'Architettura a Parma sotto i primi Farnese 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, pp. 51-58; Frommel, *Deux couples et deux stratégies* cit., pp. 159-162.

<sup>49</sup> Adorni, *L'Architettura a Parma sotto i primi Farnese* cit., pp. 59-68.

<sup>50</sup> Si veda la restituzione grafica della facciata in Adorni, *Palazzo del Giardino* cit., p. 327.

<sup>51</sup> E. Cicogna (a cura di), *Viaggio fatto da Andrea Morosini e da Benedetto Zorzi patrizii veneti del secolo decimosesto in alcuni luoghi dello Stato veneto, del parmigiano, mantovano, modenese, ec. ora per la prima volta pubblicato. Per le faustissime nozze Comello-Montalban*, Cecchini, Venezia 1842; Adorni, *L'Architettura a Parma sotto i primi Farnese* cit., p. 38; Frommel, *Deux couples et deux stratégies* cit., p. 160.

<sup>52</sup> Non è da escludere ch'egli ubbidì a delle richieste da parte della sua

Questo non impedì al “Palazzo del Giardino” di avere una certa fortuna nelle dimore laziali come Villa Tusculana a Frascati, o Villa Lante a Bagnaia; e in Francia il duca e la duchessa d’Uzès, appartenenti allo stretto *milieu* di Caterina de’ Medici, sembrano essersi ispirati all’edificio parmense per il loro castello a Maulnes, ugualmente dotato di una fonte misteriosa nel centro<sup>53</sup>.

## 2. *Caterina de’ Medici committente di architettura: un programma complesso*

Dopo la tragica morte di Enrico II, avvenuta durante un torneo a Parigi nel 1559, Caterina cominciò a sviluppare un’intensa attività in ambito architettonico<sup>54</sup>, che viene a cadere proprio nel periodo in cui la progettazione del palazzo farnesiano a Piacenza era in pieno svolgimento. Rispetto a Margherita le sue iniziative furono più diversificate, dato che la corte dei Valois era itinerante e che buona parte delle realizzazioni riguardava delle ristrutturazioni, spesso dovendo sottostare a condizioni pratiche estremamente vincolanti. In conformità con la tradizione dei Medici, Caterina teneva stretti contatti con i suoi artisti, come illustra un disegno di Antoine Caron che la mostra circondata da un gruppo di suoi prediletti, intenta a guardare un disegno<sup>55</sup>. Subito dopo la scomparsa del re, ella decise di sostituire l’architetto lionese Philibert Delorme, fino a quel momento *surintendant des bâtiments de la Couronne* a Fontainebleau, con il bolognese Francesco Primaticcio, attivo nel castello dal 1531, in un primo tempo come stuccatore e

famiglia quando, nel 1580, fece collegare questa sua dimora al Palazzo Ducale tramite un “corridoio”, una galleria, ispirandosi a quello di Vasari a Firenze e adottando uno stile architettonico più vigoroso; cfr. Adorni, *L’Architettura a Parma sotto i primi Farnese* cit., pp. 69-71.

<sup>53</sup> S. Frommel, *L’Italie de la Renaissance, du “casino di caccia” à la résidence de chasse*, in C. d’Anthenaise, M. Chatenet (a cura di), *Chasses princières dans l’Europe de la Renaissance*, Actes Sud, Arles 2007, pp. 289-326. Sul castello di Maulnes si veda M. Chatenet, F. Henrion (a cura di), *Maulnes. Archéologie d’un château de la Renaissance*, Picard, Paris 2004.

<sup>54</sup> Si vedano i contributi in S. Frommel, G. Wolf (a cura di), *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Marsilio, Venezia 2008, e in G. Fonkenell, C. zum Kolk (a cura di), *Catherine de Médicis. Art et Pouvoir dans la France de la Renaissance*, Le Passage, Paris-New York 2022.

<sup>55</sup> A. Caron, *Histoire de la reine Artémise*, Bibliothèque Nationale, Paris circa 1563; si veda Frommel, *Primaticcio architetto in Francia* cit., pp. 75-76.

decoratore. Si apriva così per Primaticcio un enorme campo di interventi, dovendo far fronte a un ampio ventaglio di funzioni: gli apparati effimeri, la realizzazione di ambienti sontuosi per le feste e di appartamenti di maggiore comodità e splendore, la necessità di stabilire nuove relazioni con gli spazi aperti, la cura della strumentazione militare, l'allestimento di giardini con "capricci", il progetto di un mausoleo, e tutto questo al servizio di una ricerca di formule sempre più persuasive di autocelebrazione<sup>56</sup>.

Delorme aveva eretto davanti all'ingresso principale dell'ala orientale della *grande basse cour* un enorme recinto antistante al castello medioevale, una scala in forma di ferro di cavallo, probabilmente il modello del progetto di Windsor per il palazzo piacentino. Due rampe conducevano ad un portale di fronte alla *Galerie de François Ier*, mentre a destra si accedeva all'appartamento del Re che l'architetto lionese stava sistemando (figg. 14, 15). Allo stesso tempo, quest'ultimo aveva concepito disegni per la ristrutturazione della corte delle cucine, a sud della galleria e aperta sul lago, che durante le celebrazioni per Carlo V nel 1539 era stata la quinta teatrale di splendidi fuochi d'artificio. In quanto suo successore, Primaticcio prosegue questi progetti, ma riesce ad attuare una metamorfosi del percorso d'insieme, dovuta alle sue capacità come decoratore e scenografo (figg. 14, 15). Secondo il nuovo itinerario, il visitatore, attraversato il fossato tramite un portale rustico, realizzato dal bolognese per proteggere il castello in un periodo di incertezze, doveva entrare in uno stretto e sobrio passaggio che conduceva verso il cortile risistemato, la *cour de la Fontaine*. Così la scala al centro è sgravata della sua funzione. Ancora oggi da questo passaggio si scopre progressivamente, sul lato opposto del cortile, la prestigiosa facciata dell'ala di Carlo IX, culmine del percorso che conduce ad un nuovo ingresso cerimoniale del castello. Come nel Palazzo Farnese di Piacenza, questo frontespizio, risultato di una sapiente ristrutturazione delle preesistenze, rimanda ai modelli romani più eminenti, firmati da Michelangelo e da Vignola: le rampe divergenti evocano la teatralità del Palazzo Senatorio al Campidoglio e il motivo centrale con l'arcata fiancheggiata da strette campate con nicchie guarda alla Villa di papa Giulio III<sup>57</sup>. A Buonarroti rimandano inoltre i dettagli delle finestre degli avancorpi, ispirandosi a quelli della facciata della Biblioteca Laurenziana. Dissimulando abilmente le irregolarità mettendo a frutto gli

<sup>56</sup> Frommel, *Primaticcio architetto in Francia* cit., pp. 116-148.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 130-137.

artifici appresi dal suo maestro Giulio Romano, Primaticcio adatta i due altri corpi edilizi della nuova *cour* allo stesso sistema: ad un piano terra bugnato ritmato da paraste di ordine toscano segue un piano nobile dorico dal rilievo sottile.

L'articolazione degli spazi vuoti, riflesso di un cerimoniale grandioso ed elaborato inteso come metafora del potere reale, caratterizza anche la ristrutturazione del castello di Chenonceau, nella valle della Loira<sup>58</sup>. Pare che il progetto prese le mosse dai grandi "trionfi" del 1560, allestiti in onore di Francesco II e Maria Stuart, dopo la soppressione della cospirazione di Amboise. Elaborati allestimenti effimeri con archi trionfali, obelischi, fontane, colonne trionfali fecero da cornice per la messa in scena di un programma dai complessi valori allegorici e simbolici. Nel progetto architettonico, probabilmente delineato da Francesco Primaticcio, l'enorme cortile antistante, un gigantesco spazio trapezoidale, ricorda Palazzo Farnese a Caprarola, mentre gli impianti semicirculari in forma di esedra posti su ogni lato del secondo cortile, probabilmente destinati al teatro, evocano di nuovo villa Madama e potrebbero ispirarsi ai progetti di Margherita per il palazzo piacentino. La proliferazione e la dilatazione di spazi aperti e contrastanti è legata alla necessità di organizzare cortei, parate, tornei, celebrazioni con la danza e la musica, destinati a glorificare la monarchia.

Nel febbraio del 1564, durante le feste del carnevale a Fontainebleau, prima della partenza per il *grand tour*, il viaggio che Caterina intraprese con Carlo IX attraverso la Francia, la *reine mère* decise di avviare la costruzione del palazzo delle Tuileries, una nuova residenza su un terreno *extra muros* ad ovest del Louvre<sup>59</sup>. L'editto di pacificazione dell'aprile 1563, con il quale si concluse la prima guerra di religione, aveva scatenato un entusiasmo che si esprime in nuove iniziative architettoniche. Nell'antica fortezza medioevale Caterina aveva fatto progettare da Pierre Lescot il suo appartamento nell'ala meridionale, proseguendo così la ricostruzione della *cour carrée*, iniziata sotto Francesco I nel 1546 e proseguita poi da Enrico II<sup>60</sup>. A quanto

<sup>58</sup> Ivi, p. 175; S. Frommel, *Florence, Rome, la France: la convergence de modèles dans l'architecture de Catherine de Médicis*, in Frommel, Wolf, *Il mecenatismo di Caterina de' Medici* cit., pp. 288-289.

<sup>59</sup> Si vedano: G. Bresc-Bautier, G. Fonkenell (a cura di), *Histoire du Louvre*, vol. I, *Des origines à l'heure napoléonienne*, Fayard, Paris 2016, pp.189-203; G. Fonkenell, *Le palais des Tuileries*, Honoré Chair, Arles 2010.

<sup>60</sup> S. Frommel, *Le logis des reines*, in Bresc-Bautier, Fonkenell, *Histoire du Louvre* cit., pp. 144-148.

sembra, non era stata discussa la ricostruzione dei due corpi edilizi rimanenti per creare un moderno cortile omogeneo, cosicché Maria de' Medici, appena arrivata nella capitale francese, doveva stupirsi davanti allo stato incoerente della residenza, con una metà medioevale e un'altra in uno stile classicheggiante. Ciò che mancava nel Louvre per soddisfare il gusto di Caterina erano spazi diversificati, adeguati alle feste che si moltiplicavano in quel periodo, rendendo necessarie sale, gallerie ed ampi giardini. Un documento dell'inizio degli anni Sessanta attesta che Caterina si rivolse a Cosimo I, duca di Toscana, per chiedere disegni dell'ampliamento di Palazzo Pitti che Eleonora di Toledo stava promuovendo, privilegiando ampie prospettive verso gli splendidi giardini retrostanti<sup>61</sup>. Il "grande progetto" delle Tuileries, documentato da *Les plus excellents bastiments de France* di Jacques Androuet du Cerceau, assimila chiaramente modelli toscani<sup>62</sup> (fig. 16). Una successione di *atrium* e *vestibulum* di stampo vitruviano conduce nel *cortile all'antica*, circondato da gradini sul modello dell'anfiteatro romano. Tale distribuzione rimanda al palazzo per il Re di Napoli che Giuliano da Sangallo delineò nel 1488 (Codice Barberiniano), apparentemente in sintonia con Lorenzo de' Medici<sup>63</sup>. Caterina potrebbe aver conosciuto il progetto del 1515-1516 dello stesso Sangallo per una residenza medicea in Via Laura (GDSU, 282 A), commissionato da sua nonna Alfonsina Orsini, molto rinomata per le proprie committenze architettoniche<sup>64</sup>. La planimetria adatta abilmente il modello napoletano alla pendenza del terreno e risponde all'esigenza di una successione più sciolta degli spazi aperti, dotati di differenti vedute prospettiche, pur mantenendo il cortile circondato da gradoni, ora accessibili tramite rampe divergenti, e la cappella in forma di volume sporgente nell'as-

<sup>61</sup> Firenze, Archivio di Stato, Fabbriche Medicee, 49, 5 giugno 1563: Mandato di pagamento, lire 14, a Federigo dipintore «per havere dipinto il disegno di Pitti mandato in Francia»; cfr. Frommel, *Florence, Rome, la France* cit., p. 290.

<sup>62</sup> Si veda anche Bresc-Bautier, Fonkenell *Histoire du Louvre* cit., pp. 203-204. Viene qui sostenuta l'ipotesi che il "grand projet" rappresentasse una versione ideale, concepita da J. Androuet du Cerceau, in un momento di stabilità politica negli anni 1570-1572.

<sup>63</sup> Frommel, *Florence, Rome, la France* cit., pp. 290-291. Sul progetto del Palazzo del Re di Roma, si veda Frommel, *Giuliano da Sangallo* cit., pp. 94-98.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 369-371 (e Id., *Giuliano da Sangallo. Architekt der Renaissance* cit., pp. 314-316). Sul mecenatismo di Alfonsina Orsini nel campo architettonico si veda S.E. Reiss, *Widow, mother and patron of art: Alfonsina Orsini de' Medici*, in Id. (a cura di), *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Truman State University Press, Kirksville (Mo) 2001, pp. 125-157.

se di simmetria. In quanto doppio palazzo destinato ad Alfonsina e suo figlio Lorenzo, duca di Urbino, il padre di Caterina de' Medici, il dispositivo avrebbe potuto costituire una fonte di ispirazione adeguata alle Tuileries anche perché destinato ad ospitare, per analoghe esigenze di stampo politico, gli appartamenti di Caterina e quelli di suo figlio Carlo IX. Il “*grand projet*” della dimora parigina prevedeva inoltre cortili laterali, separati da ampie sale in forma ovale che ricordano un disegno di Baldassarre Peruzzi (GDSU, 4137 A), uno dei maestri di Francesco Primaticcio<sup>65</sup>. L'adozione mirata e sapiente di modelli italiani e l'orchestrazione generosa degli spazi rendono probabile che il bolognese nel 1564 abbia fornito almeno un primo parere per questo progetto, anche se mancano i tratti più sciolti e variati dei suoi progetti per Fontainebleau o per Chenonceau. In ogni caso, tramite il rimando alla grandiosa tradizione architettonica stabilita dai suoi antenati, Lorenzo il Magnifico e Alfonsina Orsini, Caterina cerca di sottolineare la sua superiorità in campo culturale, compensando le origini non aristocratiche della famiglia paterna, considerata in Francia come una dinastia di “nuovi ricchi”. Così, come i maggiori rappresentanti del casato mediceo, anche ella era perfettamente consapevole che l'architettura, più delle altre arti, tramite il suo irresistibile impatto fisico aveva la capacità di dare enfasi al potere, per quanto fragile come il suo in quel momento, e di rendere visibili delle rivendicazioni politiche.

La realizzazione che si limita all'ala occidentale con cortile antistante è opera di Philibert Delorme ed è permeata da un gusto ornamentale con sottili effetti policromi, molto apprezzati da Caterina, di cui si conosce la passione per le pietre preziose, prima tra tutte il marmo<sup>66</sup>. Delorme ebbe dimestichezza con il patrimonio dell'antichità romana e con il Secondo Rinascimento grazie ad un soggiorno a Roma di tre anni, tra il 1533 e il 1536, nell'*entourage* del cardinale Jean du Bellay. Egli seppe associare il linguaggio italiano e il gusto locale in un classicismo non canonico, di forte varietà ornamentale. Non sappiamo se Caterina fosse pienamente soddisfatta delle scelte stilistiche della nuova residenza parigina, che lasciò prima del suo compimento seguendo i consigli del suo astrologo, per fare ristrutturazioni.

<sup>65</sup> Frommel, *Florence, Rome, la France* cit., p. 292. Per il disegno agli Uffizi, si veda H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Wasmuth, Tübingen 1984, p. 367.

<sup>66</sup> Si veda anche Bresc-Bautier, Fonkenell, *Histoire du Louvre* cit., pp. 196-203.

rare una dimora *intra muros*, l'hôtel de la Reine<sup>67</sup>. Comunque sia, ella dovette, per motivi spiccatamente diplomatici, fare costantemente riferimento alla tradizione del suo paese ospite e dare corda alle aspirazioni dell'architetto, come la creazione di un ordine francese, di un tono chiaramente nazionale. Bernini, durante il suo soggiorno nella capitale francese nel 1665, criticò la mancanza di una scala monumentale e la coesistenza di motivi e capricci troppo eterogenei<sup>68</sup>. Tuttavia, l'insieme mostra alcuni felici incontri fra la tradizione italiana e quella francese: è il caso, ad esempio, dello scalone al centro del corpo edilizio, dotato di avancorpi e incoronato fieramente da una cupola, dove si uniscono idiomi sacri e pagani in conformità con la tendenza inaugurata nella seconda metà del Quattrocento nell'ambiente dei Medici<sup>69</sup>.

Apparentemente, durante gli anni Sessanta, Caterina privilegiò i progetti per le dimore, non solo per inseguire i piaceri della vita sociale ma, secondo una strategia di accorta dissimulazione, per piegare l'architettura a strumento strategico durante le guerre di religione: i suoi ricevimenti servivano anche a fare incontrare gli esponenti delle fazioni opposte nella speranza di sopire, almeno per un momento, le tensioni. Nel frattempo, si facevano progetti per la sepoltura di Enrico II, con l'idea di erigere un poderoso monumento per glorificare la dinastia dei Valois, indebolita di nuovo in seguito alla morte di Francesco II nel dicembre 1560<sup>70</sup>. Anche in questo caso Caterina si fece guidare dalla tradizione dei Medici, grandi innovatori, dalla Sagrestia Vecchia di Brunelleschi fino alla Sagrestia Nuova di Michelangelo, che ospita la tomba del padre di Caterina, Lorenzo de' Medici, duca di Urbino. È improbabile che ignorasse le ricerche sulla tomba di Giulio II, avviate nel 1505 con il progetto di Giuliano da Sangallo per un mausoleo autonomo, una rotonda accanto a San Pietro, poi sostituito dalla sepoltura immaginata da Michelangelo nel coro della nuova San

<sup>67</sup> Di questa dimora rimane solo la colonna astrologica presso la Bourse de Commerce, una colonna dorica che ospita una scala a chiocciola che doveva dominare il cortile dell'edificio.

<sup>68</sup> P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanic, Macula, Paris 2001, p. 118.

<sup>69</sup> La tradizione francese vuole che gli scaloni siano accentuati da un elemento monumentale che contrassegna l'esterno della dimora.

<sup>70</sup> Poco dopo la morte di Enrico II, Caterina aveva incaricato Michelangelo, strettamente legato ai Medici, di realizzare una statua equestre del sovrano defunto, sfortunatamente mai consegnata.

Pietro<sup>71</sup>. Anche uno sguardo verso la Spagna dovette stimolare la sua ambizione: nel 1560 era stato inaugurato il “Pantheon” nel coro della cattedrale di Granada, costruito secondo il progetto di Diego Siloé, un’altra immagine del potere universale di Carlo V, mecenate dell’edificio dal 1528<sup>72</sup>.

Vale la pena di dedicare di nuovo qualche osservazione alla Rotonda dei Valois, così sintomatica della dimensione politica dei progetti architettonici di Caterina<sup>73</sup>. L’iniziativa coincide con la realizzazione di un programma iconografico che rivela chiaramente le esigenze di autorappresentazione del potere, come fanno in modo esemplare i disegni di Antoine Caron per un set di arazzi con l’*Histoire d’Arthémise*, circa 1563<sup>74</sup>. Caterina è identificata con la regina Artemisia, moglie del re Mausolo, che glorifica il defunto con una sepoltura monumentale ad Alicarnasso (353-350 a.C.), una delle sette meraviglie del mondo<sup>75</sup>. Recuperando una forma ideale molto amata e discussa nel Rinascimento, nel disegno *Le Mausolée terminé* Caron rappresenta la sepoltura in forma di una *tholos* cinta da un portico e coperta da una bassa cupola a gradini con *opaiion*<sup>76</sup>. Pare che la regina abbia incaricato Primaticcio di informarsi, durante un soggiorno in Italia del 1562-1563, sui progetti più recenti, firmati dai maggiori architetti<sup>77</sup>. Non sappiamo se già prima della sua partenza si fosse giunti ad una idea abbastanza precisa della forma del monumento<sup>78</sup>. Rimane quindi aperto il pro-

<sup>71</sup> Si veda C.L. Frommel, *Michelangelo. Il marmo e la mente*, Jaca Book, Milano 2014, pp. 19-38.

<sup>72</sup> L. Fernández-González, *Philip II of Spain and the architecture of Empire*, The Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania) 2021.

<sup>73</sup> S. Frommel, *Il mausoleo dei Valois a Saint-Denis*, in Ead., *Francesco Primaticcio architetto* cit., pp. 148-171. Non è possibile discutere in questa sede la letteratura scientifica francese, anche recente, con i suoi tentativi di attribuire la Rotonda, senza prove documentarie e nonostante il linguaggio classicheggiante di stampo italiano, ad un maestro francese come Jean Bullant.

<sup>74</sup> F. Hueber, *Antoine Caron peintre de ville, peintre de cour, 1521-1599*, Presses universitaires François Rabelais, Tours 2018, pp. 83-88.

<sup>75</sup> Cinque disegni di Antoine Caron si riferiscono alla costruzione di questo mausoleo, esistente fino al 1562, prima della demolizione dei Cavalieri di Rodi.

<sup>76</sup> Capitolo IV del libro II del manoscritto, fig. 42 (Bibliothèque Nationale, Estampes, Rés, Ad 105, fol. 43: si veda Beaumont-Maillet, L., Lambert, G., Bouquillart, J. (a cura di), *Dessins de la Renaissance. Collection de la Bibliothèque Nationale de France*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2003, p. 248).

<sup>77</sup> Cordellier, *Vie de Primaticcio*, in *Primaticcio architetto* cit., p. 29; Frommel, *Primaticcio architetto* cit., p. 150.

<sup>78</sup> Dato che i lavori per la tomba di Enrico II e Caterina de’ Medici erano



blema posto dai disegni di un mausoleo esagonale che Giorgio Vasari dice di aver visto durante un incontro con il bolognese e che descrive in modo sommario nella sua *Vita*<sup>79</sup>. Non è infatti possibile stabilire se Primaticcio avesse messo mano a questi fogli già prima della partenza, o se vi abbia lavorato durante il viaggio in Italia, eventualmente sotto l'influenza di nuove impressioni, come la cappella Emiliani di San Michele in Isola a Venezia, consolidata e restaurata da Jacopo Sansovino nel 1558-1566<sup>80</sup>. Concepito come volume indipendente, questo "tempietto" con cupola si addossa sulla facciata della chiesa e prefigura delle caratteristiche del futuro mausoleo dei Valois a Saint-Denis. Sappiamo che Primaticcio si era fermato a Bologna nel 1563 ed è legittimo supporre che si sia recato anche a Firenze, forse per incontrare, su raccomandazione di Caterina, maestri legati ai Medici quali Francesco da Sangallo, il figlio di Giuliano, architetto di Lorenzo de' Medici e Alfonsina Orsini, che nella casa del padre custodiva i famosi album di disegni; e non è da escludere neppure che sia andato anche a Roma, per vedere Michelangelo, come sembrano suggerire gli ordini architettonici impiegati all'interno della Rotonda dei Valois<sup>81</sup>.

Tra il ritorno di Primaticcio nel 1563 e l'inizio del cantiere nel 1568 trascorsero cinque anni in cui il progetto può aver conosciuto altri sviluppi, ovviamente andando verso una versione di aspetto sempre più monumentale e una distribuzione più generosa: una cappella dodecagonale di 14,30 metri di circonferenza e inscritta in un cilindro di quasi 30 metri, eretta accanto al transetto sinistro della basilica di

iniziati verso il 1560, qualche abbozzo della forma della cappella che doveva accogliere la sepoltura, concepita dello stesso Primaticcio, doveva esistere.

<sup>79</sup> Per ordine «della reina madre ha dato principio il Primaticcio alla sepoltura del detto Enrico, facendo nel mezzo d'una cappella a sei facce la sepoltura di esso re, e in 4 facce la sepoltura di 4 figliuoli. In una dell'altre due facce della cappella è l'altare, e nell'altra la porta» (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, vol. VI, SPES, Firenze 1987, pp. 146-147).

<sup>80</sup> La cappella era stata realizzata tra il 1528 e 1543 (M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000, pp. 343-346). La forma inusitata dell'esagono potrebbe riallacciarsi ad un progetto di Baldassarre Peruzzi per San Giovanni dei Fiorentini (GDSU, 498 A) che il suo alunno Sebastiano Serlio ha variato nel *Quinto Libro* del 1547 (fol. 11v). Cfr. Wurm, *Baldassarre Peruzzi cit.*, p. 209. La costruzione della cappella coincide con il soggiorno di Serlio a Venezia tra 1527 e 1541 e non è da escludere che il bolognese sia stato contattato per dare un parere.

<sup>81</sup> Si veda la nota 84.

Saint-Denis, il sacrario dei re di Francia<sup>82</sup>. Il progetto sembra essere frutto di un ulteriore ampliamento rispetto a quello descritto da Vasari: l'esagono diventa un dodecagono, le quattro tombe dei figli addossate alla parete sono ora ospitate da cappelle satelliti, mentre negli altri spazi sono sempre sistemati l'altare e l'ingresso. Di carattere emblematico, la rotonda unisce riferimenti di estrema complessità: i cilindri dei mausolei degli imperatori romani, Augusto e Adriano, la filiazione della pianta centrica da Brunelleschi a Leonardo fino agli architetti della prima metà del Cinquecento, e il progetto di Giuliano da Sangallo per il mausoleo di Giulio II<sup>83</sup>. Gli ordini sfruttano in modo sistematico le grandi ricerche e realizzazioni artistiche del Secondo Rinascimento: l'interno e l'esterno sono articolati in una successione ininterrotta di campate ritmiche di carattere trionfale. Nella cappella, nel cui centro si alza la sepoltura di Enrico II e Caterina de' Medici, una sovrapposizione di coppie di colonne supera maestosamente i due piani fino all'imposta della cupola, un motivo che sembra ispirarsi al progetto recente di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini<sup>84</sup>. Prodigiosi effetti di policromia dovuti all'impiego di marmi bianchi, rossi, neri e "misti" conferirono all'interno una inedita ricchezza abbagliante, contrastando con il cilindro esterno in pietra naturale di colore chiaro.

Questo monumento, che avrebbe messo in ombra tutte le cappelle funerarie del Rinascimento, non venne mai portato a termine: la costruzione è stata interrotta al livello della trabeazione del piano superiore e, a causa del suo stato di degrado, demolita nel 1712.

Se per Caterina ciò che contava era affermare l'immagine dell'integrità del regno sotto il governo dei Valois, Margherita e Ottavio Farnese, morti ambedue nel 1586, proseguirono le loro strade sepa-

<sup>82</sup> Frommel, *Primaticcio architetto* cit., p. 158.

<sup>83</sup> C.L. Frommel, *La Rotonda dei Valois e le sue radici*, in S. Frommel, *Francesco Primaticcio architetto* cit., pp. 219-222. Per quanto riguarda il progetto di Giuliano da Sangallo, si veda Frommel, *Giuliano da Sangallo* cit., pp. 290-292 (e Id., *Giuliano da Sangallo. Architekt der Renaissance* cit. pp. 228-230). Il progetto conservato oggi nel Codice Barberiniano (foll. 59v/74) era probabilmente in casa Sangallo a Firenze, nelle mani del figlio Francesco, che Primaticcio potrebbe aver incontrato.

<sup>84</sup> Questo ordine è tramandato dal modello ligneo di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini, copiato da un architetto ignoto (Berlino, Kupferstecherkabinett, Kdz 20.976), e dall'incisione di J. Lemerrier del 1607, rappresentante una sezione di quel modello (G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano 1990, pp. 346-347).

rate anche nella vita eterna: “Madame” è stata sepolta in San Sisto a Piacenza, mentre la tomba di Ottavio è nella Chiesa di San Pietro Martire a Parma<sup>85</sup>. Morta ad Ortona, il vero funerale di Margherita ebbe luogo a Piacenza, la città alla quale rimase sempre legata<sup>86</sup>. Simone Moschino da Orvieto, dal 1578 al servizio di Ottavio Farnese a Parma, fu incaricato della realizzazione della sepoltura di bronzo per 5000 scudi d’oro, che ugualmente rimase incompiuta<sup>87</sup>. Alcuni disegni conservati nella Staatliche Graphische Sammlung a Monaco (Baviera) danno un’idea del complesso, caratterizzato da un andamento piramidale e incoronato da un obelisco<sup>88</sup>. La composizione è contrassegnata da chiari rimandi a Michelangelo, con timpani spezzati e figure scivolanti, e comprende bassorilievi con rappresentazioni simboliche e riferimenti allegorici alla vita di Margherita. Si può ipotizzare che il progetto dovette esprimere un’idea di *romanitas* e classicità imperiale, in conformità con la tomba «nella sorte che la descrive Vitruvio et altri antichi architetti» che era stata allestita durante i funerali all’Aquila e che illustra ancora una volta la sua inclinazione per il linguaggio classicheggiante<sup>89</sup>.

### 3. *Tra calcolo politico e inclinazione personale: due strategie nel gioco di potere europeo*

Caterina de’Medici e Margherita d’Austria sono tra i rari committenti femminili ad aver lasciato delle tracce monumentali, un’impronta pionieristica nel Cinquecento. Il loro stato sociale, i loro obiettivi e le loro strategie furono diversi, ma abbiamo potuto sottolineare sorprendenti somiglianze, almeno per l’architettura delle residenze. Caterina tenne in mano le redini del governo fino all’avvento di Enrico III nel 1575 e dovette garantire, come reggente e *reine mère*, la credibilità e un’immagine di pace e di prosperità per i suoi successori e per tutto il paese. Le iniziative di Margherita mirano, ripetiamolo, a fissare un’immagine suggestiva e durevole del potere imperiale di Carlo V e a conservarne la memoria dopo la sua morte. Entrambe fanno riferimento ai modelli della tradizione medicea e alle grandi conquiste di Bramante e della

<sup>85</sup> Nel 1813 le sue ceneri furono trasferite in Santa Maria della Steccata.

<sup>86</sup> Mantini, *Cerimonie, ingressi* cit., pp. 263-269.

<sup>87</sup> L’architetto era stato attivo nel Sacro Bosco a Bomarzo e fu probabilmente Vicino Orsini, il committente di quell’impresa, a raccomandarlo al duca.

<sup>88</sup> Adorni, *L’Architettura Farnesiana a Piacenza* cit., pp. 409-411.

<sup>89</sup> Mantini, *Cerimonie, ingressi* cit., p. 264.

sua scuola, ma tutto sommato Caterina, anche se costretta a tenere conto della tradizione locale, ebbe più libertà nelle sue scelte, avendo modo di commissionare un ampio ventaglio di progetti, anche molto diversi fra di loro. A conti fatti il Palazzo piacentino, che non ha uguali in Francia in quel periodo, è prima di tutto legato ad idiomi farnesiani, i palazzi a Roma e a Caprarola, e non attesta uno specifico gusto di Margherita, tanto più che il teatro non è stato realizzato. Ottavio era poco impegnato nelle iniziative piacentine, e il figlio Alessandro, uno dei massimi condottieri del XVI secolo, attivo nelle Fiandre, era più legato a Parma: Margherita è stata la forza trainante del cantiere, che il suo talento organizzativo gli permise di gestire in modo efficace. La sua passione per l'arte monumentale, che si esprime anche nella sistemazione del suo palazzo all'Aquila, superò indubbiamente quella di Ottavio, così come nel caso di Caterina la sua inclinazione per l'architettura andò ben oltre quella di Enrico II, che si limitò a continuare la ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre e i lavori a Fontainebleau, senza imbarcarsi in nuovi progetti edilizi. Del resto, il sovrano si fece superare in questo campo anche dalla favorita Diane de Poitiers, che commissionò a Delorme il castello di Anet, una dimora spettacolare per la sintesi inedita tra la tradizione locale e l'adozione di modelli italiani.

Tramite l'architettura si trasmise un'idea di prosperità, di futuro e un "*esprit d'entreprise*", mentre la funzione dei palazzi come luogo di residenza permanente non ha svolto, nel palazzo piacentino come nelle residenze francesi, un ruolo primario. Lo studio comparato rivela un forte dinamismo competitivo nell'ambito delle committenze femminili, verosimilmente in modo diretto tra Caterina e Margherita, ma anche con Eleonora Toledo, che sembra essere stata la protagonista dell'importante ristrutturazione di Palazzo Pitti. In tale campo d'azione europeo il ruolo di Margherita per la costruzione del palazzo piacentino appare con contorni più nitidi e, nel suo caso come in quello di Caterina de' Medici, si distinguono meglio i tratti specifici delle sue visioni e richieste, le sue motivazioni e i suoi ideali politici, che emergono con forza rispetto alle tendenze culturali e artistiche più ampie che permeano in profondità le committenze internazionali del secondo Cinquecento.

# Indice del volume

*Introduzione*  
*di Silvia Mantini* v

## Parte prima *Percezioni di Madama*

**Superare destini: Margherita d’Austria  
attraverso l’Europa del Cinquecento**  
*di Silvia Mantini* 5

**Margherita, vent’anni dopo: L’Aquila e lo Stato Farnesiano  
d’Abruzzo in una prospettiva policentrica**  
*di Gaetano Sabatini* 43

**Governo familiare e governo politico.  
Margherita d’Austria e il dibattito sulla forma di governo  
della monarchia di Spagna**  
*di Adolfo Carrasco Martínez* 55

**«In tutti effetti vera Margarita»: feste e lotta politica  
intorno alla figlia di Carlo V nella corte vicereale di Napoli**  
*di Carlos José Hernando Sánchez* 68

**Una reggente tormentata. Le percezioni di Margherita  
d’Austria nella memoria collettiva belga e olandese**  
*di Hans Cools* 99

Parte seconda  
*Diplomazia, corrispondenze, agency*

- Tommaso Machiavelli segretario di Margherita d’Austria:  
una carriera interrotta**  
*di Giuseppe Bertini* 111
- Le reti del “buon governo”: il rapporto  
tra Margherita d’Austria e Hernando de Torres**  
*di Isabella Iannuzzi* 123
- Educare all’appartenenza. Margherita d’Austria:  
zia e «precettrice»**  
*di Silvia D’Agata* 137
- Riconsiderazione della corrispondenza edita  
e inedita di Margherita d’Austria**  
*di María José Bertomeu Masía* 150
- Margherita d’Austria, il “gran cardinale”  
Alessandro Farnese, gli Acquaviva d’Aragona:  
potere politico e religiosità nel ’500 italiano**  
*di Roberto Ricci* 161

Parte terza  
*Margherita in arte, iconografia, architettura*

- Margherita d’Austria e Caterina de’ Medici:  
politiche architettoniche a confronto  
in una dinamica europea**  
*di Sabine Frommel* 175
- Margherita. La figlia dell’imperatore tra immagine e potere**  
*di Katrien Lichtert* 198

<b>Committenza e progetto per il palazzo di Margherita d'Austria all'Aquila</b> <i>di Mario Centofanti, Stefano Brusaporci, Luca Vespasiano</i>	203
<b>Apparati effimeri, emblematica e arte al tempo di Margherita d'Austria. Aquila: 1569-1586</b> <i>di Luca Pezzuto</i>	222
<b>Ottavio Farnese e Perugia. Agli albori dell'iconografia del potere</b> <i>di Federica Zalabra</i>	232
<i>Bibliografia</i>	243
<i>Gli Autori</i>	271
<i>Indice dei nomi</i>	275

