

SARA MAMONE

DRAMMATURGIA DI MACCHINE
NEL TEATRO GRANDUCALE FIORENTINO.
IL TEATRO DEGLI UFFIZI DA BUONTALENTI AI PARIGI*

1. La recente scoperta di un manoscritto di Joseph Furttentbach, architetto tedesco a lungo residente in Italia nella sua fase di formazione, allievo dell'accademia di Giulio Parigi e testimone diretto dello spettacolo del 1608 nel teatro degli Uffizi, dà l'occasione per ripensare l'intera vicenda della scena medicea¹ alla luce di quella preziosa testimonianza consuntiva che rivela dettagliatamente i meccanismi di funzionamento della complessa macchinaria fiorentina.

La pratica teatrale fiorentina si caratterizza precocemente non solo come messa a punto di un organismo drammaturgico che nasce dal recupero della drammaturgia antica ma anche come il proseguimento di una linea romanza che accompagna la drammatizzazione dei momenti salienti del calendario liturgico attraverso la messa in evidenza degli episodi più evocativi ed emozionanti, quali l'Annunciazione, il Natale, l'Ascensione, ecc.

Questa spettacolarità romanza,² a Firenze più che altrove, si vale delle competenze di un'organizzazione sociale fortemente incentrata sulla diffusione

* Il 14-15 novembre 2014 Jan Lazardzig ed Hole Rößler dell'Università di Amsterdam hanno organizzato un *workshop* focalizzato sulla scoperta da parte di Rößler di un manoscritto di Joseph Furttentbach; il codice (codex iconographicus 401 della Bayerische Staatsbibliothek München) sarà presto pubblicato sia nella versione originale in tedesco che nella versione inglese. Il presente saggio rielabora l'articolo presentato in quell'occasione col titolo *The Uffizi Theatre: The Florentine Scene from Bernardo Buontalenti to Giulio and Alfonso Parigi* e di prossima pubblicazione in *Technologies of Spectacle. Knowledge Transfer in Early Modern Theater Cultures*, a cura di J. LAZARDZIG e H. RÖßLER, Frankfurt a. M., Klostermann, 2016. Per ogni informazione sul progetto: <http://www.holeroessler.de/furttentbach.html>.

1. Strumento imprescindibile d'informazione resta *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI, A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975.

2. Cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 48 n.-54 n.; 170 n.-174 n. Si vedano anche le riflessioni di S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137, in partic. p. 93 e relativa bibliografia.

dei saperi tecnologici e dell'impiego precoce di ingegneri e architetti civili nella ricaduta della rappresentazione religiosa. Questa pratica aveva permesso «la sperimentazione di tecniche di scena maturate attraverso la competenza e l'esperienza acquisite quotidianamente nel campo della tecnologia muraria, meccanica, nella pratica e nell'esercizio di quegli antichi mestieri (dei funaioli, legnaiuoli, scalpellini, doratori, fabbri; ma anche polveristi, bombardieri) che avevano da tempo costituito i fondamenti di un'economia cittadina e rappresentato i campi di sperimentazione di attività artigianali di livello non inferiore alle arti "maggiori"». ³ Così che, quando la maturazione umanistica recupererà l'idea del teatro antico e la sua drammaturgia, questa troverà immediatamente l'innesto dei saperi tecnologici nel nuovo tessuto spettacolare. Nel XV secolo l'impiego di maestranze artistiche del calibro di Masolino e di Filippo Brunelleschi, per aumentare il prestigio delle più famose chiese della città in occasione delle celebrazioni rituali, crea un terreno fertilissimo di competenze che potranno essere messe in campo nel secolo successivo al servizio di un'ideologia umanistica e signorile fondata sulla restituzione dell'antico funzionale alle esigenze di una nuova classe dirigente. Nel corso del primo trentennio del Cinquecento il patrimonio mitologico è stato convertito come base di autorizzazione per le prese del potere signorili e l'immenso patrimonio reinventato a scopi politici e autorappresentativi: il teatro assolve alla funzione primaria di esibire le capacità di governo della nuova aristocrazia. La base di questo nuovo modo di rappresentare affonda perciò le sue radici proprio nella lunga sperimentazione tecnologica delle sacre rappresentazioni. ⁴

3. A.M. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo nel 1589 e gli 'Intermedi' del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, «Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII, 1991, 11-12, p. 71. Per una proficua integrazione documentale: T. PASQUI, *'Libro di conti della commedia'. La sartoria teatrale di Ferdinando I de' Medici nel 1589*, prefaz. di A.M. TESTAVERDE, Firenze, Nicomp, 2010. Per le competenze tecnologiche e l'uso della macchinaria nelle rappresentazioni religiose a partire dalla fine del XIII secolo si veda N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996. Limitatamente a una istituzione fiorentina di lunga durata si veda anche A.M. EVANGELISTA, *L'attività spettacolare della compagnia di San Giovanni Evangelista nel Cinquecento*, «Medioevo e Rinascimento», XVIII/n.s. xv, 2004, pp. 299-366.

4. Si veda a mo' di esempio l'evoluzione di una tra le figurazioni macchinistiche di più vasta applicazione: la nuvola che, evidente tramite tra la terra e il cielo, fa da supporto per le ascensioni nelle rappresentazioni sacre e, procedendo con l'aiuto di una tecnologia sempre più complessa, diviene elemento portante di molta simbologia barocca nella quale al Salvatore e ai Santi dell'universo cristiano si sostituiscono gli dei della mitologia, tramite a loro volta delle figurazioni autorappresentative dei nuovi poteri signorili. Cfr. S. MAMONE, *Les nuées de l'Olympe à la scène: les dieux au service de l'église et du prince dans le spectacle florentin de la Renaissance*, in *Images of the Pagan Gods*, a cura di R. DUTS e F. QUIVIGER, London, The Warburg Institute, 2009, pp. 329-366. Per la sacra rappresentazione v. ora P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

Senza soluzione di continuità si arriva quindi alla pratica macchinistica sul palcoscenico che, accogliendo con circa un secolo di ritardo il suggerimento brunelleschiano del luogo di rappresentazione unitario rispetto al frazionamento dei luoghi deputati, di fatto crea le basi del teatro cosiddetto moderno. La concentrazione frontale del luogo dell'azione rispetto al luogo della visione determina una netta rottura rispetto all'itineranza degli spettatori e crea le condizioni per la sperimentazione dello spazio privilegiato in cui organizzare tutti gli elementi dell'azione scenica.

Assai precocemente in Firenze si determina un diverso interesse per l'allestimento dei testi drammatici rispetto a quei momenti di intrattenimento che possiamo comprendere nella definizione di 'intermedio' e che divennero ben presto la forma privilegiata dal pubblico, e quindi della magnificenza autorappresentativa del signore committente, e la miglior palestra per le esibizioni delle competenze tecnologiche dei suoi artisti-apparatori.

Nella rappresentazione del 1539 nel secondo cortile di palazzo Medici per le nozze di Cosimo con Eleonora di Toledo compariva nel cielo un'Aurora con alle spalle la macchina del Sole che durante lo spettacolo si muoveva dando l'illusione dello scorrere del tempo.⁵ L'invenzione di Bastiano da Sangallo verrà poi ripresa nel 1542 dall'allievo Giorgio Vasari nell'esportazione a Venezia de *La Talanta* messa in scena da una compagnia della Calza.⁶ Ancora da studiare gli episodi relativi agli allestimenti nella sala del Papa del convento di Santa Maria Novella, sede dell'accademia Fiorentina (*Il furto* di Francesco d'Ambra nel 1544, *La gelosia* del Lasca nel 1550) e le prime prove nel salone dei Cinquecento di palazzo Vecchio, diventato residenza della famiglia regnante (*I bernardi* di Francesco d'Ambra nel 1548 e *La gioia* di Giovanni da Pistoia nel

5. «[...] ordinò [Bastiano da Sangallo] con molto ingegno una lanterna di legname a uso d'arco dietro a tutti i casamenti [della scena prospettica che rappresentava Pisa], con un sole alto un braccio, fatto con una palla di cristallo piena d'acqua stillata, dietro la quale erano due torchi [torce] accesi, che la facevano in modo risplendere, che ella rendeva luminoso il cielo della scena e la prospettiva in guisa, che pareva veramente il sole vivo e naturale; e questo sole [...] avendo intorno un ornamento di razzi d'oro che coprivano la cortina, era di mano in mano per via di un arganetto tirato con sì fatt'ordine che a principio della commedia pareva che si levasse il sole, e che salito in fino al mezzo dell'arco scendesse in guisa, che al fine della comedia entrasse sotto e tramontasse» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906², to. VI, p. 442, *Vita di Bastiano detto Aristotile da San Gallo*).

6. Cfr. *ivi*, pp. 223-226; e v. G. SCOCCHERA, *Il programma e l'apparato. Contributi allo studio dell'allestimento della 'Talanta'*, in *Antropologia e Transculturalismo. Roma e Venezia nel Rinascimento*, «Teatro e storia», X, 1995, 17, pp. 365-402; da integrare, anche per la bibliografia, con L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 347-368: 354 e nota 34.

1550). Precedente al 1552 (anno di pubblicazione) è una strabiliante descrizione di Anton Francesco Doni riferita a un allestimento teatrale:

udi' dire d'una comedia, la quale aveva avuto bellissimi intermedii. Il primo fu che il palco s'alzò e sotto v'apparve una fucina di Vulcano; e al batter dei martelli s'udiva (e non si vedeva altro che gli uomini nudi che l'infocato strale battevano) una mirabil musica, dopo la quale si richiuse il palco. Dicevano ancóra che al secondo atto, essendo la scena sopra un perno che si voltava a poco a poco, che appena s'accorsero le brigate che la si volgesse, vi si vedde un teatro pieno di popoli e nel luogo del palco una battaglia d'alcune barchette in acqua, che facevano stupire in quella gran sala tutti gli udienti. Fu al terzo atto chiusa Venere e Marte sotto la rete con una musica d'amori concertata con variati strumenti ascosti, che l'armonia cavava i cuori dei petti per dolcezza alle persone. Al quarto atto dissero i galanti uomini che s'aperse il cielo e si vidde tutti gli dei a convito splendidissimo e ricco e tanto ornato d'oro, argento, vestimenti, ornamenti e gioie, che pareva impossibile essersi gli uomini imaginati tanta pompa: nel qual convito s'udirono molte sorte di concerti di musiche allegre e divine. Al quinto atto gli dei di cielo, di terra, di selve e di mare, con le ninfe loro, fecero su la scena diverse e mirabili danze. [...] E univano gli atti, i salti, i passi, e ciascuno altro moto con le parole dei canti, che parte erano di sopra, parte dietro alle prospettive, e parte sotto terra. Nel cielo s'udivano storte, violini, cetere, cembanelle, arpicordi, flauti, cembali e voce di fanciulle; in terra violoni, liuti, clavicembali, viole a braccio e voci di tutte le parti; sotto terra sonavano tromboni, cornetti senza boccuccio, flauti grossi, e a voce pari, tutti i canti: talmente che queste musiche e questi intermedi furon giudicati più stupendi che si potesser far mai e che mai fosser fatti.⁷

Questa descrizione della commedia con «bellissimi intermedii» che, per la complessità macchinistica, avevo sempre trascurato ritendendola più frutto di fantasia che reale descrizione di un evento, deve invece essere attentamente studiata, alla luce di molte nuove acquisizioni che tendono ad anticipare cronologicamente l'importanza anche tecnologica degli intermezzi⁸ nell'economia complessiva della rappresentazione. Dovremo quindi registrare già a quest'altezza molte delle invenzioni che percorreranno come *topoi* l'intera vicenda del teatro illusionistico: innalzamento del palco e visione della Fucina di Vulcano, rotazione totale della scena su perni e apparizione prima di una folla poi di una piccola battaglia navale; gli Amori di Venere e Marte; l'apertura del cielo e l'apparizione del convito degli dei; la discesa degli dei tra danze e canti

7. In *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, a cura di C. CORDIÈ, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, to. II, pp. 705-706.

8. Si ricordi il caso studiato da VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, cit., in partic. pp. 359-361.

e, non ultima, la disposizione ‘orchestrale’ degli strumenti musicali tra Cielo, Terra e Inferi con l’uso del sottopalco.

È stata avanzata l’ipotesi⁹ che la stupefacente descrizione possa riferirsi a un allestimento relativo proprio a uno di questi spettacoli dell’Accademia Fiorentina e, realisticamente, alla prova matura di uno dei suoi più illustri membri, appunto quel Giorgio Vasari che, fatte le prime esperienze come allievo di Sangallo, si avviava in quegli anni a essere il più stretto collaboratore del granduca Cosimo, pronto per le successive prove degli spettacoli dinastici in occasione delle nozze del reggente Francesco con Giovanna d’Austria. *La cofanaria* del 1565, nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio, fu infatti spettacolo cardine anche dal punto di vista della maturazione del luogo dello spettacolo e delle sue dotazioni scenotecniche.¹⁰ Fu anche la precoce prova di un ribaltamento nella gerarchia dei valori spettacolari nei quali la commedia rappresentata diventerà di fatto secondaria rispetto all’impegno degli intermezzi che, significativamente, saranno sei, incorniciando quindi i cinque atti e avendo perciò il ruolo cardine nella gerarchia della ricezione degli spettatori, aprendo e chiudendo l’intero allestimento. Giova qui ricordare come i sei intermezzi tra gli atti fossero legati da un filo conduttore unitario (premessa già matura per l’evoluzione nelle forme del melodramma): la favola di Amore e Psiche.

Dalla descrizione che ne fa il Lasca¹¹ il I intermedio si apre con la discesa di una nuvola su cui siede, su un carro trainato da due cigni e tempestato di gemme, Venere, accompagnata dalle tre Grazie e dalle Quattro Stagioni. Nella discesa il carro si allontana dal consesso degli dei celesti che restano al loro posto cantando soavemente mentre tra i cinque sensi anche l’olfatto viene sedotto da profumatissime essenze vaporizzate nell’aria. Anche Amore entra in scena scortato dalle personificazioni della Speranza, del Timore, dell’Allegria e del Dolore; accettato l’invito materno a far innamorare Psiche di un amo-

9. Cfr. A.M. TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*. Atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di M. SPAGNOLO e P. TORRITI, Montepulciano (Si), Le Balze, 2004, pp. 63-75, in partic. 66-67.

10. Per la descrizione della sala teatrale e del palcoscenico allestito verso il lato nord del salone stesso, oltretutto per la descrizione dell’apparato di sala e per la scena prospettica, resta basilare la relazione di Domenico Mellini: *Descrizione dell’apparato della comedia et intermedii d’essa; recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l’anno 1565 nella gran sala del palazzo di sua eccellenza illustrissima nelle reali nozze dell’illustrissimo et eccellentissimo signore il signor don Francesco Medici principe di Fiorenza, et di Siena, et della regina Giovanna d’Austria sua consorte*, Firenze, Giunti, 1566. Si vedano anche le considerazioni di Anna Maria Testaverde nel saggio qui presentato alle pp. 45-69.

11. Cfr. ANTON FRANCESCO GRAZZINI DETTO IL LASCA, *Descrizione degli’intermedii rappresentati colla commedia nelle nozze dell’illustrissimo, ed eccellentissimo signor principe di Firenze, e di Siena*, Firenze, s.n.t., 1566.

re umano, Cupido se ne esce di scena lanciando saette amorose tra il pubblico mentre il carro di Venere riguadagna il cielo con movimento ascendente.

Nel II intermedio le quattro aperture praticabili, «che per uso de' recitanti s'erano nella scena lassate»,¹² vedono l'entrata di Zefiro, della Musica, del Gioco, del Riso e di vari Amorini inneggianti alla bellezza di Psiche che aveva fatto innamorare Amore stesso.

Nel III «parve [...] quasi che il Pavimento della Scena in sette piccioli Monticelli s'andasse alzando; onde si vide a poco, a poco uscire prima sette, e poi sett'altri Inganni»,¹³ mentre nel IV i monticelli vengono riassorbiti in sette piccole voragini da cui escono la Discordia, l'Ira, la Crudeltà, la Rapina, la Vendetta e due Antropofagi che, affiancati da due personificazioni del Furore con armi che celavano strumenti musicali, avrebbero accompagnato la moresca di chiusura d'atto.¹⁴

Il V intermedio, piuttosto complesso, è diviso in due parti. La prima accompagna il canto di Psiche, oppressa dalla Gelosia, dall'Invidia, dalla Preoccupazione e dallo Scorno che suonano meravigliosamente quattro violoni i cui archetti paiono trasformati in serpi.¹⁵ La seconda mutazione contempla l'apertura del palco con l'apparizione dell'«infernale cerbero» e appresso «con diversi Monstri si vide apparire Caronte con la sua barca»¹⁶ sulla quale Psiche fece la sua uscita di scena.

L'ultimo intermedio è felicemente pacificatore e contempla un'ulteriore apertura del sottopalco da dove si vede «in un tratto uscire un verdeggiante Monticello tutto d'Allori, e di diversi fiori adorno, il quale avendo in cima l'alato Caval Pegaseo, fu tosto conosciuto essere il Monte d'Elicona».¹⁷ Psiche e Amore, finalmente ricongiunti e pacificati con Venere, scendono le pendici, accompagnati dal corteggio festoso di Amorini, Zefiro, Pan e Imeneo, e ponendo fine allo spettacolo con «un nuovo et allegrissimo ballo».¹⁸

Risulta ormai assestata la macchina scenica con movimenti complessi che stabiliranno a grandi linee il canone macchinistico del futuro. Sono presenti dispositivi ascendenti e discendenti: tra essi la nuvola del I intermedio (che in realtà apre lo spettacolo a mo' di prologo). Viene usato il sottopalco con effetti illusionistici: i monticelli che emergono e le corrispondenti voragini che si inabissano, l'apparizione di Cerbero tra fuoco e fiamme e Caronte con la

12. Ivi, p. 7.

13. Ivi, pp. 8-9.

14. Cfr. ivi, p. 10.

15. Cfr. ivi, p. 12.

16. Ivi, p. 13.

17. Ibid.

18. Ivi, p. 14.

sua barca. A sigillo dell'intero spettacolo, il monte Elicona sale dal sottopalco con in cima l'alato Pegaso. Sarà questa l'immagine topica che si affermerà in seguito divenendo il vero e proprio simbolo dell'intera macchinaria del teatro barocco insieme allo sperimentato 'ingegno' delle nuvole. Si segnala già qui¹⁹ l'intervento tecnico del giovane Bernardo Buontalenti per le macchine più complesse, relative alla costruzione del cielo («a uso di mezza Botte con cortine di legname, tutto coperto di tele et dipinto con aria piena di nuvole, che girava in tondo, secondo che faceva tutta la Scena»)²⁰ e la messa in opera dei 'tirari del Cielo' cioè l'insieme della macchinaria verticale (salite, discese e, di lì a poco, anche il virtuosistico movimento in diagonale). La macchina delle nuvole ospita già in questa occasione quella moltitudine di dei celesti che diverrà vero e proprio marchio del grande architetto fiorentino, nonché banco di prova per tutti gli scenotecnici a venire. Di questo episodio, che si segnala sempre più come prototipico, va inoltre sottolineata l'invenzione del retropalco,²¹ cioè l'organizzazione del complesso degli spazi destinati all'azione che consente di razionalizzare la gestione degli impianti macchinistici e funzionali. Questo nuovo assetto segna anche la definitiva separazione tra gli spazi dell'azione e quelli della visione. Altro elemento pionieristico la disposizione strumentale in cui si precisa la distinzione tra gli strumenti «apparenti» e quelli «non apparenti», cioè nascosti, destinati a rivestire un ruolo sempre più rilevante nel meccanismo illusionistico. Nel v intermedio, opera dello Striggio, le allegorie della Gelosia, dell'Invidia, della Preoccupazione e dello Scorno, raccolti da terra «quattro Serpenti, che di essa si videro maravigliosamente uscire»²² e nei quali erano congegnati quattro violoni, perco- tendoli con verghe spinose che nascondevano gli archetti, accompagnarono il mesto canto di Psiche con tanta maestria «che si vide trarre a più d'uno le lagrime da gl'occhi».²³ Nel 1569 in occasione della visita dell'arciduca Carlo d'Austria, fratello della granduchessa, i sei intermezzi de *La vedova* replicano la complessità scenotecnica già sperimentata nello stesso salone dei Cinquecento. In particolare il consesso finale degli dei conferma l'avvenuto consolidamento del *topos*.

19. Si veda al proposito A.M. TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, pp. 83-95: 92-93.

20. MELLINI, *Descrizione*, cit., p. 9.

21. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 105.

22. IL LASCA, *Descrizione*, cit., p. 12.

23. Ibid. E v. le riflessioni di G. GUCCINI, *Loci sonori: i comici e l'invenzione del melodramma*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI, «Drammaturgia», x, 2003, 10, pp. 141-200: 185 ss.

Dopo una lunga e complessa fase di incertezza, la ricchezza delle competenze scenotecniche, applicate a un uso ormai maturo dell'organismo drammaturgico anche nella sua valenza musicale, porta l'esperienza fiorentina alla sintesi del patrimonio tecnologico della scena e quindi al successivo passo della 'messa a reddito' di questi saperi nella razionalizzazione patrimoniale di un edificio apposito. Accanto ai contenuti, che resteranno neoplatonici per evidenti ragioni di autocelebrazione, il nuovo teatro degli Uffizi sancirà anche il definitivo trionfo tecnologico di un pragmatico modello.²⁴ Toccherà comunque a Bernardo Buontalenti portare a compimento nel 1586 la laboriosa fase di strutturazione e destinazione degli spazi del complesso voluto da Cosimo, progettato inizialmente da Vasari e destinato principalmente alla efficienza del funzionamento amministrativo. Le complesse questioni riguardanti la sala, le sue evoluzioni e le differenti attribuzioni di paternità sono trattate in questa stessa sede editoriale da Anna Maria Testaverde.²⁵

2. La nuova sala razionalizza comunque le esigenze di questa matura scenotecnica e, a partire almeno dalla metà degli anni Ottanta, consolida definitivamente questa destinazione. L'occasione fu data nel 1586 dalla emulazione dinastica nei confronti della corte estense grazie al matrimonio di Virginia de' Medici (sorella del granduca) con Cesare d'Este. La commedia (*L'amico fido* di Giovanni de' Bardi) non riveste più alcuna importanza, schiacciata dalla novità dell'apparato e soprattutto dalla ricchezza degli intermedi sempre più affermati nel gradimento del pubblico. A ben guardare però la novità risiede, oltre che nell'aspetto scenotecnico, anche nelle possibilità fornite dalla stanzialità.

Un attento esame della macchinaria inventata e posta in essere a Firenze negli episodi fin qui citati a partire dal 1539 mostra come venga messa in campo la tecnica della *variatio* più che della vera e propria invenzione. Sì che possiamo ipotizzare che la complessa macchinaria registrata da Joseph Furttenbach nel già citato manoscritto inedito sia in realtà testimonianza anche di una tradizione precedente ai raggiungimenti scenotecnici da lui descritti e successivamente messi a frutto. Avremmo così non solo la preziosa descrizione dello spettacolo del 1608 ma la storicizzazione di oltre un sessantennio di storia scenotecnica. Le macchine descritte dal Doni ante 1552 già vedono in scena la fucina di Vulcano, le apparizioni del mare, il convito degli dei in cielo,

24. Cfr. S. MAMONE, *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*, in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168. Diverso il caso degli aristocratici Olimpici e del loro struggente sogno di restituzione dell'antico: v. S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze, Le Lettere, 2010².

25. Cfr. qui pp. 45-69.

la spettacolare macchina ascendente con il monte Elicona e in cima il cavallo alato Pegaso, gli intermezzi non apparenti, la rotazione su «perno». L'apparato del '65 conferma le tipologie: il movimento simmetrico ascendente e discendente sotto il piano del palco (monticelli che si trasformano in voragini), l'Inferno, la salita del monte Elicona.

Il metodo operativo creato dal Buontalenti per la messa in scena sperimenta una maggior capienza della soffitta del teatro mediceo rispetto agli ambienti costruiti per il palcoscenico del teatro vasariano nel salone dei Cinquecento. Ciò consentì di accrescere la consistenza numerica delle macchine-nuvole sul palcoscenico degli Uffizi. Nella successiva prova del 1589 le 'nuvole' diventeranno ben sette stabilendo così il prototipo che permarrà per tutta la vicenda scenotecnica del teatro barocco recepita, a livello trattatistico, sia da Furttentbach che da Sabbatini,²⁶ confermando la tipologia ormai canonica delle scene: il consesso degli dei in cielo; l'inferno aperto; la gran macchina del giardino; la scena di mare col carro di Nettuno; la scena di nuvole col carro discendente di Giunone; il coro di pastori e pastorelle.

La maggior parte delle trovate scenotecniche è affidata alla praticabilità del piano del palco provvisto di botole e di canali di scorrimento. Ma l'innovazione più rilevante è legata al potenziamento delle macchine, in particolare quelle delle nuvole che aumentano anche la loro capienza potendo reggere così presenze di attori e cantori sempre più numerose. Le potenzialità del palcoscenico vengono sfruttate appieno solo nell'episodio del 1589 per gli intermezzi della *Pellegrina* in occasione delle nozze del granduca in carica, Ferdinando, con Cristina di Lorena. Si tratta di un radicale intervento di ristrutturazione che mira a rendere permanente il teatro di corte consentendo parimenti all'architetto di ottimizzare le sperimentazioni scenotecniche. La soluzione viene trovata aumentando la profondità del palcoscenico ampliato di circa 5 braccia (da m. 11,60 a m. 14,50).²⁷ Come conseguenza si riorganizzò anche il piano²⁸ predisponendolo con un numero di aperture e canali di scorrimento maggiore che consentissero la messa in valore delle «macchine saglienti, e di-

26. Cfr. J. FURTTENBACH, *Newes itinerarium Italiae* [...], Ulm, Saur, 1627; ID., *Architectura civilis*, Ulm, Saur, 1628; ID., *Architectura recreationis* [...], Augsburg, Schultes, 1640; ID., *Mannhaffter Kunst-Kunst-spiegel* [...], Augsburg, Schultes, 1663; N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638), con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di E. POVOLEDO, Roma, Bestetti, 1955.

27. Cfr. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., pp. 82, 91-92.

28. Da rilevare anche la complessità dell'assetto delle stanze di servizio: stanze dei pittori, stanza delle acconciature, le stanze dei costumi, la stanza dei doratori, la dispensa (la stanza buia con derrate per l'allestimento dei rinfreschi per i musici e per gli accademici, ecc.; cfr. ivi, p. 93).

scendenti dal Cielo, passanti per l'aria, e uscenti di sotto 'l palco».²⁹ Parimenti si rese funzionale la verticalità dello spazio creando una partizione strutturale che consentisse la praticabilità di un livello di soffitta che verrà chiamato «Paradiso» e che avrà varie funzioni. Tra queste quella del ricovero delle macchine in riposo e del loro funzionamento nel corso dell'azione. Saranno appunto queste le macchine discendenti del «Cielo».³⁰

Nel 1991 Anna Maria Testaverde ha pubblicato il *Memoriale* di Girolamo Seriacopi, nel quale il provveditore alle fortezze mediche registrava tutti gli interventi, gli acquisti, e gli ordini relativi alla trasformazione del teatro di corte. La studiosa aveva suggerito il nome di Furttenbach³¹ come possibile testimone di un assetto della sala non troppo dissimile da quello di questo 1589. Effettivamente, in base alle recenti acquisizioni e nel raffronto con i dati forniti dal Seriacopi, le indicazioni dell'architetto tedesco (esplicitamente riferibili al 1608 e anche ad allestimenti successivi) possono estendere il loro valore testimoniale à rebours fino a quella esperienza.

L'aumento della volumetria consente l'introduzione contemporanea di meccanismi in movimento articolati su tre livelli: la compresenza sia di strutture aeree, sia di strutture mobili a terra, sia di quelle ascendenti dal sottopalco. Lo stupore registrato dagli spettatori e dai cronisti è il frutto della razionalizzazione delle funzioni complesse di questa nuova macchina scenica.

Forse più ancora della stupefazione illusionistica vale la pena ricordare qui il dato materiale dell'organizzazione meccanica che la rende possibile e che risponde appieno all'innovazione buontalentina nella tradizione tecnologica fiorentina. «Tante macchine, e della grandezza [...] che noi diremo, si possano esser vedute uscir di terra, e irsene al Cielo, e venire in terra, e attraversare in qua, e 'n là quella scena, e sempre cariche di persone», commenta il relatore ufficiale De' Rossi.³²

La lunga fase organizzativa mette a disposizione dell'artista un bacino di duecentocinquanta macchinisti dai quali estrapolare volta a volta i circa cento manovratori necessari. Questi vengono suddivisi in squadre che, coordinate da caporali, vengono incaricate di svolgere rigorosamente i compiti assegnati e lungamente messi a punto nelle prove. La suddivisione dei compiti è organizzata nella razionalizzazione spaziale: nel I intermedio, ad esempio, ventidue

29. B. DE' ROSSI, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici, e madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Firenze, Padovani, 1589, p. 17.

30. Per la definizione del «Paradiso» e il suo funzionamento v. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., pp. 94-98.

31. Rivedi nota 27.

32. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 34.

addetti sostano sui ballatoi perimetrali per la manovra dei canapi e dei contrappesi per due nuvole; nel sottopalco la squadra di cinque macchinisti, incaricati della manovra delle medesime nuvole, muove l'argano.³³ Si conferma quindi l'asestamento tematico conseguente all'asestamento macchinistico: «sette nugole all'aperture, cinque delle quali si movevano, e se ne venivano in terra, e due si rimanevan lassuso».³⁴

Nel I intermedio, *L'Armonia delle sfere*, si realizza un gioco complesso di nuvole portanti, anche laterali, con la contemporanea apertura del cielo in tre parti. Si materializza uno sfondo di cielo stellato cui seguono la sparizione delle sette macchine-nuvole e la contemporanea chiusura del cielo. Il II intermedio *La contesa tra le Muse e le Pieridi* è composto di ben cinque fasi: la trasformazione della scena in giardino; l'ascesa dal sottopalco del monte Parnaso su cui sono collocate le Ninfe Amadriadi; l'apparizione di grotte a seguito della rotazione dei periatto; la metamorfosi a vista delle Pieridi in gazze; la sparizione del monte nel sottopalco.

Il III intermedio, *La lotta tra Apollo e Pitone*, è articolato in quattro fasi: la prima vede ad apertura di sipario un bosco e una caverna che accolgono l'ingresso simmetrico laterale di cantori e ballerini; nella seconda fase si apre la caverna e appare la testa del drago; nella terza la macchina del drago dispiega le ali distese mentre simmetricamente il dio Apollo discende dal cielo; la quarta fase è articolata nel combattimento pantomimico tra il dio e il drago e nella successiva uscita di scena degli abitanti.

Il IV intermedio, *L'Inferno*, è assai complesso ma al contempo replica tematiche già trattate: su un carro trasportato da una nuvola che si muove orizzontalmente la maga evoca i demoni dell'aria che scendono su una macchina-nuvola che si apre a semicerchio mostrando il loro consesso («[...] e arrivata al mezzo s'aperse, e fecesi un semicircolo [...] con maraviglia di chi la vide: e non solamente potette nascer la maraviglia nel vedere così gran macchina aprirsi in aria, ma nel vederla così carica di persone»)³⁵ e poi si richiude e risale in cielo mentre il palco si riempie di «scogli, d'antri, caverne piene di fuochi».³⁶ La terza fase trasforma lo spazio scenico in mondo inferico: lateralmente il piancito si riempie di altissime rocce mentre il palco sprofonda e simmetricamente emerge l'Inferno con Lucifero dalle grandissime ali.³⁷ Il meccanismo dello

33. La complessità della manovra è descritta minutamente in TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., pp. 93-101.

34. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 60.

35. Ivi, p. 50.

36. Ivi, p. 51.

37. Per la fortuna della macchina scenica di Lucifero e per la sua diretta influenza nell'opera grafica di Jacques Callot e conseguentemente per la diffusione della figurazione in ambito euro-

sprofondamento e della simmetrica emersione è ormai ben assestato, e rimanda all'uso del sottopalco con effetti illusionistici già testimoniato dalla descrizione del Doni del 1552 e replicato nel 1565 con i monticelli che emergono mentre le corrispondenti voragini si inabissano. Già esibito anche il 'numero' dell'apparizione di Cerbero dal sottopalco, tra fuoco e fiamme.

Il v intermedio si apre su una scena marina e ha come soggetto *Anfitrite e la nave di Arione*. Si articola in due sequenze indipendenti: nella prima il palco è trasformato in mare; emerge Anfitrite su una conchiglia e dopo il canto si immerge nelle acque col suo seguito. Appare subito in sequenza, ondeggiando in mezzo alla scena, una galea attrezzata di tutto punto «bene armata, e ben corredata»³⁸ e con la ciurma in assetto («di quaranta persone carica, se ne venne ondeggiando in mezzo la scena, su la quale stette sempre in continuo moto»);³⁹ fatto un mezzo giro volta la prua e si pone di fronte al palco dei principi, ammaina la vela in segno di reverenza mentre Arione, impersonato da Jacopo Peri, suona divinamente e finito il canto si tuffa in mare, portato quindi in salvo da un delfino.

Nel vi intermedio, che fa da sigillo allo spettacolo, *Gli dei donano ai mortali l'Armonia e il Ritmo*. È il gran finale con le sette macchine-nuvole in piena attività a portare sulla terra il consesso degli dei che si uniscono ai mortali in un ballo conclusivo. Non manca nessun artificio seduttivo tra fumi, profumi e piogge d'oro.

Non abbiamo altra notizia dell'uso del teatro degli Uffizi prima del grande apparato per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia nel 1600. Nel gran teatro si rappresenta *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera con musiche di Giulio Caccini e uno stuolo numerosissimo di interpreti (pare fossero almeno cento). Dal punto di vista dell'efficienza macchinistica l'episodio rappresenta in qualche modo il punto di rottura nello sperimentalismo scenotecnico almeno per due ragioni: la prima va ricercata forse nel difficile adattamento reciproco delle complesse componenti (l'armonizzazione dei tempi dell'esecuzione musicale e quelli dell'esecuzione macchinistica); la seconda, a questa legata, sta forse nell'eccesso di ardimento tecnologico tentato da un apparato allestitorio granducale non in grado di opporsi all'avventurismo sperimentale del plenipotenziario del granduca, il fratello don Giovanni.⁴⁰

peo, si vedano almeno le tavole delle *Tentazioni di Sant'Antonio* in cui l'incisore lorenese, allora testimone diretto e cronista grafico degli eventi spettacolari medicei, si rifà senza ombra di dubbio alla figurazione teatrale. Cfr. almeno D. TERNOIS, *L'art de Jacques Callot*, Paris, De Nobel, 1962. Si veda anche S. MAMONE, *L'œil théâtral de Jacques Callot*, in *Jacques Callot (1592-1635)*, a cura di P. CHONÉ e D. TERNOIS, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 203-229.

38. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 57.

39. Ibid.

40. Sulla figura del principe e sul suo ruolo nella organizzazione spettacolare medicea, si

La pubblicistica ufficiale in questo caso si dimostra assai più sobria del solito lasciando alla descrizione dell'incaricato Michelangelo Buonarroti jr l'ostensione della magnificenza spettacolare.⁴¹ La fonte resta fondamentale anche se da leggersi più come intenzionale che non correttamente cronistica. È opportuno infatti riferirsi a voci meno tendenziose per avere chiara informazione del non felice esito tecnologico: «Per l'apparato scenico e gli intermedi meritò molta lode, ma il modo di cantarla venne facilmente a noia, oltre che non sempre il movimento delle macchine è riuscito felice»,⁴² così testimonia il legato pontificio Pietro Aldobrandini, confermando alcune difficoltà di relazione espresse con ancora maggior perentorietà da Emilio de' Cavalieri: «Et se il signor don Giovanni avesse voluto un poco di parere da me circa le musiche della commedia, et anco da Bernardo sopra le cose appartenenti alle macchine credo che ogni cosa saria restata terminata e finita, et le musiche sariano state proporzionate al luogo e al teatro et sariano stati i danari spesi con più soddisfazione degli ascoltatori».⁴³ Le puntuali indicazioni del Buonarroti sono comunque preziose per comprendere l'importanza di questo allestimento come cerniera tra il passato e il futuro, quasi intenzionale linea di demarcazione tra una sperimentazione ardimentosa e una successiva pressoché seriale reiterazione di schemi: «argomentare allor si potette, quello il sigillo dovere essere, che chiugga la porta della magnificenza d'ogni spettacolo per lungo tempo. Imperò che nessun movimento di macchine così traversanti circolarmente, e discendenti, e saglienti, come venenti inanzi, e chiudentisi per vari modi mancovi, dismisurati pesi reggendo sopra».⁴⁴ Interessante la piena valorizzazione del *backstage* a conferma di quanto la tecnologia fosse diventata valore esibitorio:

veda S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011, pp. 143-199 (*Don Giovanni impresario*).

41. Cfr. M. BUONARROTI JR, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Marescotti, 1600 (cito dall'esemplare conservato presso l'istituto Warburg).

42. *Diario del viaggio fatto dal cardinal Pietro Aldobrandini nell'andare legato a Firenze per la celebrazione del sponsalizio della regina di Francia et in Francia per la pace*, ms., Bibliothèque Nationale de Paris, Mss. Its. 1323, c. 37v.

43. La lettera di Emilio de' Cavalieri al granduca Ferdinando, Roma, 7 ottobre 1600, ms., Archivio di stato di Firenze, *Mediceo del principato*, f. 899, cc. 415r.-417v., è stata pubblicata per la prima volta in A. SOLERTI, *Laura Guidiccioni e Emilio de' Cavalieri. I primi tentativi del Melodramma*, «Rivista musicale», IX, 1902, pp. 818-820. Proprio come cerniera tra le acquisizioni del passato e il, relativo, consolidamento per il futuro, l'episodio è analizzato anche sotto questo aspetto in S. MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici* (1987), ricerca iconografica di S. M., fotografie di F. VENTURI, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1988², pp. 81-98 (p. 83 per la lettera).

44. BUONARROTI JR, *Descrizione*, cit., p. 36.

Oltre che la diversità, e quasi contrarietà delle stesse macchine, e di loro aspetto; si come della nugola dell'Aurora con quella della Notte, dell'apertura del Cielo con quella della Terra, e del Mare con le selve, e d'altre con altre; discoverse maggiormente l'arte, e la 'nvenzione squisita. E tante, e sì fatte furono, che quale avesse veduto l'ascolto luogo dove elle locate erano, e si maneggiavano [...] quivi altresì avria veramente veduto, ciascuna apertura, o componimento picciolo, o grande di ferro, o legname a meraviglia rendere operare con agevolezza non più creduta, benché per loro quantità ad usarli huomini moltissimi richiedessero, regolati in un certo modo da note, e terminazioni di musica, che ad ora ad ora delle macchine abbisognava.⁴⁵

L'episodio pur non segnando ancora completamente il superamento dell'alternanza tra atti e intermezzi svaluta definitivamente la commedia recitata mentre i temi degli intermezzi vengono a essere una sorta di catalogo delle possibilità macchinistiche fino ad allora esperite. Ci troviamo quindi semmai di fronte a un organismo le cui due componenti (esecuzione musicale ed esecuzione macchinistica) si trovano di fronte a problemi inediti di armonizzazione. Per quel che qui ci riguarda (la complessa articolazione funzionale dell'intera macchineria) possiamo osservare come ormai la strumentazione sia collaudata (i tentativi di superamento non saranno particolarmente felici) costituendo anche un dato patrimoniale acquisito. A questo punto la macchineria diviene elemento mitopoietico essa stessa, costringendo l'invenzione poetica a subordinarsi alla preesistenza di un capitale macchinistico da mettere a frutto.⁴⁶ E infatti la drammaturgia del *Rapimento di Cefalo* può anche essere letta come la prescrizione di un montaggio di pezzi di bravura: come i virtuosi anche la scenotecnica ha ormai il suo repertorio, le sue 'arie di baule'.

Il I intermedio infatti mette in scena *Il monte Elicona con il cavallo Pegaso* (fig. 1) che fa scaturire giochi d'acqua percuotendo la roccia con lo zoccolo; il soggetto è ormai canonico, almeno dalla rappresentazione del 1565 in palazzo Vecchio e, nella forma del monte che sorge dal sottopalco, presente anche negli allestimenti del 1586 e del 1589 nello stesso teatro degli Uffizi. Il palcoscenico esonda nell'alzata verso la platea con una decorazione di «salvatichi gradi, e massosi, che con arte rustica, e dissimulata, parevano aprire triplicata callaia alla sua salita».⁴⁷ Collaudata anche la scomparsa del monte Elicona, con un meccanismo a caduta che rende velocissimo l'assorbimento dell'ingegno nel sottopalco.

Il II intermedio, la *Scena marina con gli dei marini, tritoni e l'Orca* è di tutta evidenza una semplice variazione della scena marina con Arione e i delfini

45. Ivi, pp. 36-37.

46. Cfr. S. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in ID., *Dèi, semidei, uomini*, cit., pp. 193-209.

47. BUONARROTI JR, *Descrizione*, cit., p. 23.

già elaborata e allestita con successo per il v intermedio de *La Pellegrina* (fig. 2). Pure sperimentata la sparizione del mare.

Il III intermedio, *Il carro della Notte e l'apparizione dei segni zodiacali*, evidenzia i precedenti mostrando la messa a frutto del patrimonio macchinistico e anche la reiterazione dei temi drammaturgici da questo dipendenti. Rupi, spe-lonche e rovine sono una variazione di quelle dell'Inferno nel IV intermedio de *La Pellegrina*, il frondoso bosco attraversato da un carro d'oro brunito che rappresenta La Notte tirato da due civette è sempre variazione del IV intermedio de *La Pellegrina* con il Carro della Maga (figg. 3-4). La risalita in un cielo sempre più oscuro nel quale appaiono i segni dello Zodiaco ripropone il tema dei pianeti precedentemente esibito nel I e nel VI intermedio de *La Pellegrina*. L'apparizione dei Sette Pianeti risale comunque assai indietro nel tempo, essendo già presente nella pionieristica macchinaria delle quattrocentesche sacre rappresentazioni d'Oltrarno.⁴⁸

IV intermedio *Berecinzia*. La dea della terra appare dalla metamorfosi di un monticello sorto dal pavimento da cui escono venti odorosi (variazione dell'intermedio infernale del 1589 oppure riuso delle due caverne rotanti del II intermedio [fig. 5], per non riandare ai monticelli dell'intermedio del 1565). Discesa di nuvole e gara «con bel contrasto di macchine, e in giù e in su andanti e correntisi dietro»; qui non è necessario ricercare una precisa variazione nel patrimonio delle sette nuvole create da Buontalenti per *La Pellegrina*. Interessante notare l'attenzione a un altro elemento materiale perfezionato nel corso dell'esperienza apparatoria e cioè, tra le funzioni «non apparenti», quella della problematica aereazione della sala che aveva visto nell'allestimento del 1589 la creazione di sfiatatoi al soffitto celati da eleganti rosoni e che qui si potenzia con l'apertura di finestroni posti ai lati del palcoscenico (probabilmente quelli all'altezza del secondo piano del retropalco) da cui fuoriescono «Venti grandissimi e freschi» che «sfatarono odorantissimi e sì gagliardi, che tutto il teatro conforto non piccolo ne ricevette, che sì calcato vi era».⁴⁹

Il v intermedio prevede l'ormai canonico *Consesso degli dei* con Giove, assiso in trono sull'aquila movente le ali, che ordina a Mercurio e Cupido la fine degli amori di Aurora e Cefalo. Indi tutti gli dei risalgono su nuvole. Anche qui è superfluo citare corrispondenze puntuali con i precedenti usi della macchinaria delle nuvole essendo il soggetto praticamente ineludibile a partire dall'allestimento dell'opera ante 1552 descritta dal Doni.

VI intermedio. Per l'epilogo il palcoscenico «si trasformò in un magnifico, e gran Teatro di mezzo ovato di ordine dorico, che divisato per dorate colonne,

48. Rivedi nota 4.

49. BUONARROTI JR, *Descrizione*, cit., p. 31.

e nicchie con loro statue d'oro, e corniciamenti faceva eguale corrispondenza al Teatro stesso». ⁵⁰ La mutazione straordinaria richiama vistosamente la non dissimile descrizione di De' Rossi, relativa a un'apertura di scena precedente l'inizio vero e proprio della rappresentazione nell'episodio dell'89, con un clamoroso esempio di manierismo metateatrale. Al calare del sipario (cioè ad apertura della rappresentazione essendo il sipario a caduta) si era presentata «agli occhi di ciascheduno, tutta la sala uno anfiteatro perfetto (perciocché la Prospettiva, che era in faccia con la sua architettura corintia si congiugneva con l'Apparato, e per essa l'Anfiteatro aveva 'l suo fine)». ⁵¹ La descrizione del De' Rossi è piuttosto confusa e non trova precisi riscontri nelle descrizioni consuntive dei cronisti presenti allo spettacolo, ma ai nostri fini non si può non notare come essa corrisponda perfettamente (con un semplice cambio di stile architettonico: da corinzio a dorico) alla conclusione del *Rapimento di Cefalo*. Davanti a questa architettura si apre in proscenio un'enorme botola e emerge *Il carro trionfale della Fama* attorniato da sedici fanciulle rappresentanti le città del dominio granducale. ⁵² Il virtuosismo tecnologico si accentua in un triplice movimento simultaneo: mentre il carro inizia la discesa nel sottopalco, dal medesimo emerge un grandissimo giglio rosso e dorato (emblema della città di Firenze) che si congiunge con la macchina discendente rappresentante la corona regale di Maria in una immagine compendiaria del nuovo stato della regina sposa. Saranno forse proprio le difficoltà di questi arditi movimenti a generare gli inconvenienti di funzionamento lamentati dai cronisti, segnando di fatto un arretramento dello sperimentalismo nell'episodio successivo del 1608 nel quale il macchinismo scenotecnico si atterrerà sulle basi consacrate nel 1589. Ma non può sfuggire la 'citazione' che collega idealmente l'epilogo del 1600 con il prologo del 1608 per *Il giudizio di Paride* ⁵³ di Michelangelo Buonarroti jr rappresentato nel teatro granducale per le nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria, scenografie di Giulio Parigi, spettatore attento Joseph Furtenbach.

Per la visualizzazione di questo spettacolo siamo aiutati dalla ricca serie di incisioni di Remigio Cantagallina ⁵⁴ che affiancano la pubblicazione del testo

50. Ivi, p. 34.

51. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 16.

52. Ricordiamo che la figurazione delle fanciulle rappresentanti le città del dominio mediceo aveva già fatto bella mostra di sé nell'apparato di sala del secondo cortile di palazzo Medici in occasione della rappresentazione de *Il Commodo* per le nozze di Cosimo e Eleonora di Toledo.

53. Cfr. MICHELANGELO BUONARROTI JR, *Il giudizio di Paride favola del signor Michelagnolo Buonarroti. Rappresentata nelle felicissime nozze del serenissimo Cosimo Medici principe di Toscana e della serenissima principessa Maria Maddalena arciduchessa di Austria*, Firenze, Sermartelli, 1608.

54. Le incisioni si trovano a Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, nn. 95763-95765; 95766-95768. Per una descrizione delle tavole: *Il luogo teatrale*, cit., pp. 120-121, schede 8.30-8.35.

del Buonarroti e che costituiscono l'elemento portante anche del manoscritto annotato di Furttenbach.⁵⁵ Possiamo quindi procedere alla rapida descrizione di questi intermezzi che confermano l'uso reiterato di una macchinaria collaudata che prevale nettamente sull'innovazione. A mo' di ulteriore esempio restiamo proprio su questo I intermedio del *Palazzo della Fama* (fig. 6) il cui meccanismo aiuta a comprendere anche il funzionamento delle mutazioni del prologo e dell'epilogo del *Rapimento di Cefalo*: nel mezzo del palcoscenico «un grandissimo Palagio, tutto fatto a specchi, in luogo di bozzi, con spaziosi portici, ed altissima torre» in cima alla quale compare la Fama che mostra agli sposi la lunga schiera dei loro progenitori. Gli sposi entrano nel palazzo, il palazzo sparisce dalla scena e «la fama, restata in aria, cominciò a salire all'insù, e si nascose tra le nuvole, cantando».⁵⁶

Nel II intermedio *Astrea scende sulla terra e riporta l'età dell'oro* (fig. 7). La scena di «tutte nuvole» si giova senza dubbio della macchinaria e della sequenza dei due intermezzi gemelli di apertura (il I, *L'Armonia delle sfere*) e di chiusura (il VI, *Gli dei donano ai mortali l'Armonia e il Ritmo*) dell'allestimento dell'89 mutando semplicemente l'iconologia. E sarà prezioso a breve il raffronto tra la spiegazione di Furttenbach, i dati forniti dal *Diario* di Seriacopi e la dettagliata descrizione delle feste commissionata a Camillo Rinuccini. In questa costante opera di riciclaggio⁵⁷ non è azzardato pensare che lo sfondo di Firenze in apertura di scena sia nientemeno che l'ammirabilissimo sipario dello Zuccari (fig. 8) che copriva la scena de *La cofanaria* del 1565 (e che viene verosimilmente prestato per la prima scena de *Le nozze degli dei* del 1637 nel cortile di palazzo Pitti per celebrare le nozze del granduca Ferdinando II con Vittoria della Rovere [fig. 9]). Così come le insegne di Flora, il leone che tiene il giglio, i costumi di Arno e delle sue Ninfe, l'aquila volante simbolo della casa d'Austria da cui proveniva la sposa, i sei globi rappresentanti l'insegna medicea fanno ormai parte di un assestato trovarobato.

Anche il III intermedio, *Il giardino di Calipso* (fig. 10), sembra trarre profitto, nella costruzione dei palazzi laterali, dalle grottesche del II intermedio de *La*

55. Si rilegga a p. 17 l'avvertenza a queste pagine.

56. Questa e la citazione precedente sono in C. RINUCCINI, *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana don Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze, Giunti, 1608, pp. 40-41. Su l'organizzazione dell'intero evento si veda ora A.M. TESTAVERDE, *Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il 'Giudizio di Paride'*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 166-179 e relativa bibliografia. Quanto al nesso macchinistico tra il prologo e l'epilogo del *Rapimento di Cefalo* e, a ritroso, il II intermedio della *Pellegrina*: MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., p. 88.

57. Cfr. MAMONE, *Il risparmio e lo spreco*, cit.

Pellegrina, *La contesa tra le Muse e le Pieridi*, oltre a corrispondere puntualmente alla descrizione fatta da De' Rossi in quella occasione: «divenne tutta quanta la scena un vago giardino, che ricoperse in modo le case, che più non si vedeva alcun segno d'esse». ⁵⁸ Per la descrizione completa di questa mutazione si legga il resoconto ufficiale di Rinuccini. ⁵⁹ Se ne ritrova una riproduzione seriale, a opera di Alfonso Parigi, nella seconda mutazione de *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* del 1625 a Poggio Imperiale (fig. 11). E anche nella tavola n. 21 del trattato *Architectura recreationis* (1640) del nostro Furttenbach (fig. 12).

Nel iv intermedio, con la scena di mare de *La nave di Amerigo Vespucci* (fig. 13), assistiamo a una ardimentosa eroicizzazione di un soggetto non mitologico ma direttamente encomiastico nella celebrazione della gloria di un fiorentino illustre. Anche se a soggetto clamorosamente mutato (ma, a ben guardare, si tratta di un abile travestimento) entrano in scena le consolidatissime macchine: la nave di Amerigo è di tutta evidenza quella di Arione nel v intermedio de *La Pellegrina* (fig. 2) mentre l'intero assetto riproduce le quinte rocciose dello stesso intermedio della *Pellegrina* e il corpo centrale della scena altro non è se non la sintesi della macchina ascendente della montagna de *La contesa tra le Muse e le Pieridi* associata allo squarcio del cielo con la nuvola che regge il consueto consesso degli dei.

Il v intermedio, *La Fucina di Vulcano*, mostra una rotazione completa della macchinaria della prospettiva con la salita dal sottopalco della fucina di Vulcano (tema che risale addirittura agli intermedi descritti dal Doni). ⁶⁰ L'incisione di Cantagallina (fig. 14) mostra esplicitamente i tre livelli dell'apparato macchinistico con in basso la scena infernale, sul piano della scena i Ciclopi e in aria il carro-nuvola di Marte trainato da cavalli bai e condotto dalla Vittoria e dalla Gloria. ⁶¹ La comparazione iconografica mostra chiaramente l'identità tra questa macchina e quella che nel iv intermedio de *La Pellegrina* sosteneva il Carro della Maga e di cui abbiamo testimonianza dal disegno buontalentino (fig. 4), mentre l'incisione del medesimo intermedio (fig. 3), chiaramente compendiaria, mostra anche la visione dell'Inferno sorgente dal sottopalco tramite una macchina travestita da un enorme Lucifero.

Il vi e ultimo intermedio, *Il tempio della Pace*, è un'apoteosi della macchinaria, un concertato finale. Sono usati tutti i livelli dell'impianto macchinistico del teatro, rappresentati nell'incisione (fig. 15) con la abituale sintesi compendiaria che chiarisce visivamente l'uso del «Paradiso» inaugurato nella ristrutturazione.

58. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 37.

59. Cfr. la descrizione del giardino in RINUCCINI, *Descrizione*, cit., pp. 43-44.

60. Cfr. nota 8.

61. Si veda la ricca descrizione sempre in RINUCCINI, *Descrizione*, cit., pp. 48 ss.

turazione dell'89. La scena si apre su un ricco tempio e, inalterata, verrà poi riusata per il III intermedio de *La liberazione di Tirreno e Arnea* (fig. 16) in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Caterina de' Medici con Ferdinando Gonzaga⁶² (1617) e nella scena finale de *La Flora o vero Il Natale de' fiori* sempre di Andrea Salvadori (1628),⁶³ dove fa la sua comparsa in cima alla fonte aerea «l'alato caval pegaseo» (fig. 17) de *Il rapimento di Cefalo*. Il patrimonio delle sette macchine-nuvole occupa l'intero cielo mentre i movimenti ascendenti (*trono della Pace*) e discendenti (*la Pace sulla nuvola*) richiamano inequivocabilmente l'assetto macchinistico del palcoscenico del Mediceo.⁶⁴

3. Ci fermiamo a questo 1608, dopo il quale pare veramente di poter datare la conclusione della fase sperimentale e l'avvio di quella serialità che riprodurrà sui palcoscenici di tutta l'Europa delle corti le invenzioni e le realizzazioni macchinistiche fiorentine. Questo avverrà sia attraverso la ben nota disseminazione degli ingegneri fiorentini (Lotti e Baccio in Spagna, i Francini in Francia, Costantino de' Servi in Inghilterra, Alessandro Pieroni e Baccio nell'area imperiale) sia attraverso la formazione dei talenti stranieri presso l'accademia di Giulio Parigi, in particolare Inigo Jones e Joseph Furttenbach.

Complessa è la storia della circolazione dei disegni e del materiale tecnico necessari alla diffusione di un sapere che diventa sempre più richiesto come strumento di aggiornamento e prestigio. A questo compito adempiranno nel corso del Seicento i trattati di cui quello del Sabbatini è certamente il perno. L'amplessissima diffusione di quest'ultimo ha forse messo in ombra i suoi debiti nei confronti della macchinaria fiorentina, debiti che un primo esame del manoscritto di Furttenbach sembrano invece confermare. A questa altezza cronologica sono ormai risolte le problematiche tecniche e consolidate le tipologie

62. Cfr. A. SALVADORI, *Veglia della Liberation di Tirreno et Arnea, Autori del sangue Toscano*. Il manoscritto si trova a Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms., Palatino 251, cc. 134r-144v., *Raccolta di poesie musicali dei secoli XVI e XVII*. Per l'opera completa dell'importante personaggio si rinvia a D. SARÀ, *Andrea Salvadori e lo spettacolo fiorentino all'epoca della reggenza (1621-1628)*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1999-2000 (relatore: prof. Sara Mamone). A questo episodio si deve la celeberrima incisione di Jacques Callot che mostra l'interno del teatro (un esemplare è conservato a Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 8015 st. sc.).

63. A. SALVADORI, *La Flora o vero Il Natal de' Fiori. Favola d'Andrea Salvadori, rappresentata in musica recitativa nel teatro del serenissimo gran duca per le reali nozze del serenissimo Odoardo Farnese e della serenissima Margherita di Toscana [...]*, Firenze, Cecconcelli, 1628 (cito dal frontespizio).

64. RINUCCINI, *Descrizione*, cit., p. 52: «uno eccelso, e ricco tempio, tutto d'oro, di superbissima architettura, e pieno di statue, e altri ornamenti sacri, nel quale a un tempo comparivano, e dal Cielo la Pace in una nugola, e di sotto terra il suo trono».

che divengono addirittura elemento vincolante per la drammaturgia.⁶⁵ Come appare dall'azione di Michelangelo Buonarroti che per *Il giudizio di Paride* predispose «un piano 'registico' attento al coordinamento delle manovre sceniche con le azioni degli interpreti»;⁶⁶ il vero problema da risolvere è quello dell'armonia di tutte le componenti, in particolare la sincronia del movimento delle macchine con le esecuzioni musicali e coreutiche. Problema per il quale l'unica soluzione suggerita da Buonarroti è quella di molte prove di palcoscenico:

non mi par da indugiare a esercitar le macchine, e le musiche in sul luogo perché, come ho detto, ogni magistero vuol lunga, e diligente pratica, altrimenti le cose vanno per mala via e ne abbiamo gli anni passati, veduto l'esempio e questo è un gran viluppo, perché, essendosi fatte le invenzioni delli intermedi e le musiche ancora da diversi, ciascuno ha atteso al suo proprio, so che se non si viene presto in cognizione di quelle difficoltà che si posson dar le macchine di questa con quella di invenzione, e il simile le musiche, ci potremmo trovar tanto tardi al procurar il rimedio che le difficoltà s'accrescessero.⁶⁷

Pare di sentire da vicino gli insegnamenti sperimentali dell'amico Galileo e quasi un'anticipazione di quello spirito dell'accademia del Cimento che di lì a non molti anni farà proprio della sperimentazione il suo motto: «Provando e riprovando».

Una coscienza registica più complessa si fa strada in questi anni, legata al nuovo genere melodrammatico e riassunta per noi, oltre che dalle preoccupazioni del Buonarroti, dal prezioso trattato de *Il corago*⁶⁸ che intorno agli anni Trenta sistematizza le svariate necessità trovando in un'unica figura professionale («un mestiero») tutte le qualità necessarie alla sintesi.

65. Cfr. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, cit.

66. TESTAVERDE, *Michelangelo Buonarroti il Giovane*, cit., p. 169.

67. Lettera di Michelangelo Buonarroti a Curzio Picchena, Firenze, agosto 1608 (?), Archivio di stato di Firenze, *Mediceo del principato*, f. 6068, cc. 387r.-388r., cit. in TESTAVERDE, *Michelangelo Buonarroti il Giovane*, cit., pp. 170-171.

68. Cfr. *Il corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. FABBRI e A. POMPILIO, Firenze, Olschki, 1983. L'opera, anonima, viene attribuita con ottime ragioni all'*entourage* rinucciniano.

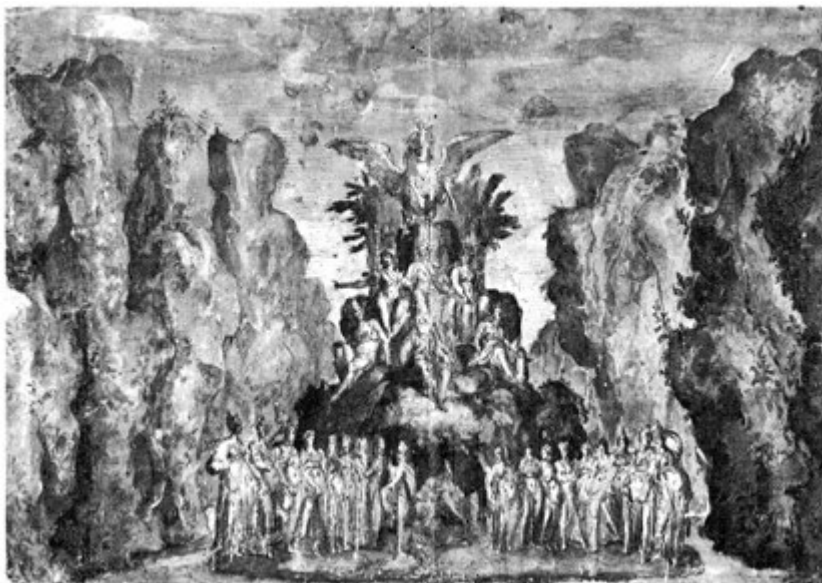


Fig. 1. Bernardo Buontalenti, Disegno per il prologo del *Rapimento di Cefalo*, 1600 (London, Victoria & Albert Museum, E 1187/1931).



Fig. 2. Epifanio d'Alfiano (da Bernardo Buontalenti), *Anfitrite e la nave di Arione*, v intermedio della *Pellegrina* (1589), 1592, acquaforte (Firenze, Biblioteca marucelliana, I, 400).



Fig. 3. Epifanio d'Alfiano (da Bernardo Buontalenti), *L'Inferno*, iv intermedio della *Pellegrina* (1589), 1592, acquaforte (Firenze, Biblioteca marucelliana, I, 399).



Fig. 4. Bernardo Buontalenti, *L'Inferno*, iv intermedio della *Pellegrina*, 1589, disegno a penna, bistro, acquerello e tracce di matita nera (Paris, Cabinet des dessins du Louvre, 867).



Fig. 5. Epifanio d'Alfiano (da Bernardo Buontalenti), *La contesa tra le Muse e le Pieridi*, II intermedio della *Pellegrina* (1589), 1592, acquaforte (Firenze, Biblioteca marucelliana, I, 400).

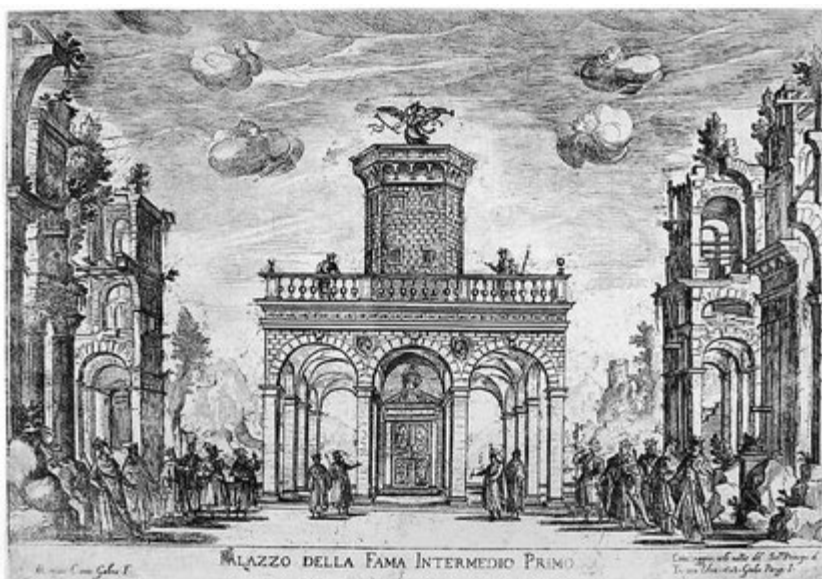


Fig. 6. Remigio Cantagallina (da Giulio Parigi), *Palazzo della Fama*, I intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95763).



Fig. 7. Remigio Cantagallina (da Giulio Parigi), *Astrea scende sulla terra e riporta l'età dell'oro*, II intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95764).



Fig. 8. Federico Zuccari, Bozzetto preparatorio per il sipario della *Cofanaria*, 1565, disegno a matita nera, acquerello e tempera bianca su carta tinta marroncina (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 11074 F).



Fig. 9. Stefano Della Bella (da Alfonso Parigi), *Prima scena rappresentante Firenze, Le nozze degli dei*, 1637, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 102509).



Fig. 10. Giulio Parigi, *Il giardino di Calipso*, III intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95765).



Fig. 11. Alfonso Parigi, *Isola d'Alcina*, seconda mutazione della *Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, 1625, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2304 st. sc.).



Fig. 12. Johann Jacob Campanus (incisore), *Scena di commedia* (da Joseph Furttentbach, *Architectura recreationis*, Ulm 1640, tav. 21).



Fig. 13. Remigio Cantagallina (da Giulio Parigi), *La nave di Amerigo Vespucci*, IV intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95766).



Fig. 14. Remigio Cantagallina (da Giulio Parigi), *La Fucina di Vulcano*, V intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95767).



Fig. 15. Giulio Parigi, *Il tempio della Pace*, VI intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 95768).



Fig. 16. Jacques Callot (da Giulio Parigi), *Il regno d'Amore*, III intermedio della *Veglia della liberazione di Tirreno* (1617), acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 8017 st. sc.).



Fig. 17. Alfonso Parigi, *Il fonte pegaseo col ballo dell'Aure*, scena finale de *La Flora*, 1628, acquaforte (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2300 st. sc.).