

ANNA MARIA TESTAVERDE

L'AVVENTURA DEL TEATRO GRANDUCALE DEGLI UFFIZI (1586-1637)

La memoria viva dei modelli realizzati nel 1975 per la mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, diretta da Ludovico Zorzi, resta viva e condizionante nell'esegesi del cinquecentesco teatro degli Uffizi progettato per la corte medicea.¹ Ritenuta già dai contemporanei espressione matura di una pratica scenica d'avanguardia altamente specializzata, quella duplice esperienza fiorentina di fine secolo (1586, 1589) ha alimentato l'humus della spettacolarità di corte europea, ponendosi a modello per le riflessioni teoriche e le realizzazioni pratiche di molti architetti, italiani e stranieri.²

1. Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975. I modelli furono nuovamente esposti e commentati in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, catalogo della mostra a cura di E. GARBERO ZORZI e M. SPERENZI (Firenze, 1° aprile-9 settembre 2001), Firenze, Olschki, 2001. In partic. rinvio ad A.M. TESTAVERDE, *Il salone dei Cinquecento nel palazzo della Signoria: l'aula regia*. *Integrazioni e aggiornamenti* (ivi, pp. 157-159); ID., *Palazzo degli Uffizi: il teatro mediceo. Integrazioni e aggiornamenti* (ivi, pp. 196-198). Cfr. inoltre le riflessioni di S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137: 83-86.

2. La fortuna internazionale della tecnica scenica fiorentina è stata oggetto, presso l'Università degli studi di Firenze, di tesi e saggi condotti sotto la guida della prof. Sara Mamone. Cfr. almeno, tra le numerose referenze scaturite da quella 'officina', S. MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina. Maria de' Medici* (1987), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1988²; A.M. TESTAVERDE-S. CASTELLI, *Le feste del Duca di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini. Influenze fiorentine*, in *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe II (1598-1621)*. Colloquio internazionale (Firenze, 14-15 settembre 1998), Firenze-Paris, Alinea-Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 49-68; C. PAGNINI, *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Firenze, Sef, 2006; S. BARDAZZI, *La furia iconoclasta dell'anno 1619. Le devastazioni nella cattedrale del castello di Praga nel resoconto in italiano di un anonimo cronista*, «eSamizdat», v, 2007, 1-2, pp. 459-467. Già in un mio precedente studio (cfr. A.M. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo del 1589 e gli 'Intermedi' del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, «Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII,

L'episodio convocato, tra i più noti e meglio documentati della pratica scenotecnica di Antico regime, necessita tuttavia di una tempestiva revisione. Oltre ad ampliare le informazioni documentarie non sarà inutile rivisitare le teorie trattatistiche che ispirarono la tipologia di quel teatro; e la questione è da contestualizzare nello strategico passaggio dal metamorfico apparato di taluni luoghi teatrali (si pensi al concetto di 'sala d'apparato', formulato da Elena Povoledo)³ ai primi edifici teatrali contemporanei (1580-1585, teatro Olimpico di Vicenza di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi; 1588-1590, teatro scamozziano di Sabbioneta).⁴ Ancora. Ricostruire gli antecedenti scenotecnici del teatro granducale degli Uffizi chiarirà l'entità del patrimonio spettacolare ereditato da Bernardo Buontalenti ritenuto dalla storiografia artefice incontrastato del teatro di corte fiorentino, ma soprattutto depositario di 'saperi' maturati, fin dal suo esordio, anche al fianco di Giorgio Vasari.

In occasione della citata mostra del 1975 fu realizzata la prima ipotesi di ricostruzione filologica della struttura temporanea 'a uso di teatro antico' impalcata nel 1565 dal Vasari nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio in occasione delle nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria (fig. 1). Giusta tale ipotesi l'impostazione longitudinale del vano della platea e della cavea allungata a forma di U avrebbe anticipato quella del futuro teatro degli Uffizi ritenuta, da Zorzi, «la modellazione pedissequa dell'anfiteatro di Boboli». In questa ottica, proseguiva lo studioso, «l'asse Cesariano-Palladio, rotante intorno alla cavea emiciclica (prodotto dell'iscrizione del circolo nel quadrato, e in un triangolo equilatero in esso, il cui vertice fissa il punto di fuga del

1991, 11-12) mi convinsi che un'indagine su Joseph Furttentbach, allievo dell'accademia degli architetti Parigi e a lungo residente a Firenze, avrebbe arrecato apporti significativi per una migliore conoscenza del teatro degli Uffizi. A tale fine sono state eseguite, sotto la mia guida, le traduzioni dal tedesco di tutti i capitoli dedicati al teatro nei trattati del Furttentbach. Cfr. S. DE GENNARO, *L'esperienza italiana nell'opera teorica e pratica di Joseph Furttentbach*, tesi di laurea, Università degli studi di Bergamo, a.a. 2003-2004 (relatore: prof. Anna Maria Testaverde). E v., in questo numero di «Drammaturgia», il saggio di Sara Mamone.

3. La studiosa riteneva che sia la struttura vasariana fiorentina del 1565 che quella progettata da Vasari a Venezia nel 1542 fossero «conformi ai modi tipici del teatro da sala [...] con una disposizione longitudinale delle assise, lungo le pareti maggiori dell'ambiente». Cfr. E. POVOLEDO, *Vasari, Giorgio*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1962, vol. IX, coll. 1466-471: 1467. Ipotesi ripresa in N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* (1969), con un saggio critico sulla scenografia di E. POVOLEDO, Torino, Einaudi, 1975², p. 415.

4. Al riguardo si vedano i fondamentali S. MAZZONI, O. GUAITA, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985 e soprattutto S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze, Le Lettere, 2010². Cfr. poi ID., «Oltre le pietre»: *Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta*, in *Teatro clásico italiano y español*. Atti delle giornate di Sabbioneta (25-27 giugno 2009), a cura di M. DEL V. OJEDA CALVO e M. PRESOTTO, València, Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 11-52.

proscenio)», rimaneva estraneo «alla riflessione degli architetti fiorentini sullo spazio scenico». ⁵ Il teatro degli Uffizi sarebbe dunque la sintesi di esperienze romanze pregresse portate a piena maturazione dal Buontalenti, del quale tuttavia ancora sfuggono i principii ispiratori della sua idea di 'teatro all'antica'. La questione si collega alla *crux* interpretativa del modello ipotizzato nel '75 da Zorzi e Cesare Lisi, i quali, si badi, evitarono di progettare un apparato ispirato all'andamento curvilineo della cavea classica. La scelta fu chiarita a suo tempo in questi termini da Anna Maria Petrioli Tofani: «a causa dell'abitudine dei cronisti cinque e secenteschi di descrivere gli spettacoli ponendosi dal punto di vista dei principi, il Mellini non ci ha lasciato purtroppo alcuna notizia circa la forma del lato della sala opposto a quello del palcoscenico», anche se era presupponibile che «le due file di gradoni laterali dovessero a un certo punto incurvarsi fino a formare una specie di anfiteatro». ⁶ Ritengo invece che la scarsa attenzione di Domenico Mellini, al pari di altri cronisti, per quella parte della sala sia motivata dalla curiosità per l'originalità tecnologica del palcoscenico, da lui descritto con ampi dettagli, mentre il rapido riferimento all'apparato «a uso di teatro antico» ⁷ potrebbe significare la registrazione di una distribuzione del pubblico ormai consueta. Del resto, le nuove informazioni documentarie sulla costruzione del temporaneo teatro vasariano del '65 hanno ribadito l'esigenza di rileggere l'episodio nel contesto speculativo delle teorie architettoniche vitruviane, un progetto condiviso anche da Stefano Mazzoni nel suo studio sul teatro Olimpico di Vicenza. ⁸

La cultura trattatistica dell'architetto aretino e le sue personali esperienze di matrice vitruviana, compiute nell'ambiente veneto-padano, ⁹ non furono da

5. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 120.

6. *Il luogo teatrale a Firenze*, cit., p. 96, scheda 7.8.

7. [D. 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, p. 4.

8. I documenti sulla costruzione del teatro provvisorio vasariano sono stati editi da 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. L'ipotesi vitruviana è stata poi condivisa, anche in occasione seminariale, da MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., p. 114. Devo agli anni di intenso lavoro con i colleghi fiorentini, con i quali ho trovato piena rispondenza interpretativa, la decisione di tornare a ri-scrivere la storia di questo teatro mediceo. Sulla teorizzazione vitruviana di Vasari segnalò la tesi di laurea, condotta sotto la guida di Stefano Mazzoni e Siro Ferrone, di G. ANASTASIO, *Il teatro vasariano del 1565: nuove ipotesi di ricostruzione*, Università degli studi di Firenze, a.a. 1996-1997.

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. Cfr. anche M. DEZZI

lui dimenticate. La sua più nota attività fiorentina di architetto-scenografo si distanziava ormai di un ventennio da quelle già maturate a Venezia dove era stato chiamato fin dal 1541 dal suo concittadino Pietro Aretino. Qui, è noto, aveva progettato per la Compagnia della Calza dei Sempiterni, in occasione della messa in scena della *Talanta* (1542), un teatro provvisorio lavorando con artisti che apprezzarono la sapiente qualità del suo intervento: «trovarono che il Vasari non solo era là innanzi arrivato, ma aveva disegnato ogni cosa, e non ci aveva se non a por mano a dipignere».¹⁰ L'esperienza fu condotta in collaborazione con l'esegeta vitruviano Tiziano Aspetti detto Minio,¹¹ al quale i Sempiterni, nel campo di Santo Stefano, nella medesima giornata, avevano commissionato una sorta di *theatrum templum* con al centro un palco «in forma teatrale».¹² Sempre al Minio, con ogni probabilità, i Sempiterni affidarono, in quel carnevale del '42, la progettazione di una simbolica «machina del mondo» equorea (ed è lecito pensare che Vasari abbia visto quell'apparato).¹³

BARDESCHI, *L'apparire e l'essere. Gli apparati del 1565 per le nozze di Francesco de' Medici con Maria Giovanna d'Austria: palazzo Vecchio*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 12, pp. 173-200.

10. L'episodio è narrato nella *Vita* di Cristofano Gherardi, in 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, pp. 223-225 (p. 223 per la citazione). Sull'esperienza veneziana restano sempre validi gli studi di D. MCTAVISH, *Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la commedia di Pietro Aretino, 'La Talanta'*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra a cura di L. CORTI et al. (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981), Firenze, Edam, 1981, pp. 112-116; 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; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995, pp. 41-66. Una sintesi delle notizie sullo spettacolo, tratte dalle vasariane vite degli artisti, si legge in T.A. PALLEN, *Vasari on Theatre*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999, pp. 92, 99-103. Sulla presenza a Venezia del Vasari e le sue relazioni artistiche in area veneta cfr. *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, a cura di D.J. CAST, Farnham, Ashgate, 2014.

11. «Il medesimo Tiziano [Minio], quando il Vasari fece il già detto apparato per li Signori della Compagnia della Calza in Canareio, fece in quello alcune statue di terra e molti Termini». L'informazione è contenuta nella *Vita* di Jacopo Sansovino in VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., to. VII, p. 516.

12. «Nella giornata prescritta, fu la Piazza di Santo Stefano adobbata [...] con palchi, o pogioli in giro, in forma di Teatro, e nel mezzo era innalzato un'eminente palco in forma teatrale». L'informazione è tratta da B. GIUSTINIAN, *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri, e religioni cavalleresche* [...], Venezia, Combi e LaNoù, 1672, p. 114. Cfr. anche SCOCCHERA, *Il programma e l'apparato*, cit., p. 376, nn. 42-43.

13. «La Sempeterna, nel celebrar la sua maggior festa, rappresentò in Canal Grande la machina del mondo, nel mezzo del quale cavuo & regalmente addobbato d'oro & di seta, furono 100 electissime gentildonne, le quali ballando al suono di ben cento stromenti musici, erano

Vasari era giunto a Venezia dopo essere stato protagonista a Firenze di un attivo iter di apparatore fin dal carnevale del 1534, presso la Compagnia del Vangelista,¹⁴ al fianco del Bronzino, e poi, dal 1536, con Bastiano da Sangallo.¹⁵ Ed è economico ipotizzare, nel successivo ventennio toscano, alcuni suoi significativi contributi, come architetto-scenografo al fianco di altri artisti, per gli allestimenti teatrali nella sala del Papa, situata nel chiostro grande del convento di Santa Maria Novella, dove si riuniva l'accademia Fiorentina (1544, *Il furto* di Francesco d'Ambra; 1550, *La gelosia* di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca). Si aggiunga che l'attività teatrale dell'accademia di Cosimo I de' Medici era proseguita nel salone dei Cinquecento ancor prima delle ristrutturazioni vasariane (1547-1548, *I bernardi* di Francesco d'Ambra; 1550, *La gioia* di Giovanni da Pistoia).¹⁶

Oltre all'operato teatrale vasariano restano poco conosciuti gli interventi, nel medesimo salone dei Cinquecento, di figure di spicco come Baldassarre Lanci da Urbino «architetto dell'illustrissimo di Fiorenza» e molto attivo come scenografo negli anni successivi.¹⁷ La lacunosa storia di quei decenni, qui

tirate dolcemente da palaschermi & altri legni per lo corso dell'acqua» (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* [...], Venezia, Farri, 1581, p. 152). L'attribuzione al Minio è ribadita dal già citato Scocchera (rivedi nota precedente) e da L. PADOAN URBAN, *Le feste sull'acqua a Venezia nel sec. XVI e il potere politico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 493.

14. Cfr. 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: 326-327. La scarsità di studi riguardanti gli scambi culturali sottesi all'attività teatrale dell'aretino è stata rilevata anche da C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993, pp. 68-69. La carenza di documentazione grafica teatrale di sicura mano vasariana è stata dibattuta e motivata da G. DE ANGELIS D'OSSAT, «Disegno» e «invenzione» nel pensiero e nelle architetture del Vasari, in *Il Vasari storico-architetto e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974)*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 773-784; G. MARCHINI, *Su i disegni d'architettura del Vasari*, ivi, pp. 101-108; R. WILLIAM, *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy: from Techne to Metatechne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

15. Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze*, cit., pp. 82-83, scheda 6.3.1.

16. Cfr. ivi, pp. 83-84, 94-95, schede 6.5.1.-6.5.6., 7.3.-7.5. Sull'uso della sala del Papa v. J. BRYCE, *The Oral World of the Early Accademia Fiorentina*, «Renaissance Studies», 1991, 1, pp. 77-103. Per una sintesi sulle accademie teatrali fiorentine: S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904: 880-894 (con bibliografia).

17. Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze*, cit., pp. 100-101, schede 7.15.-7.16.; ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 210-212. Sull'attività del Lanci nel 1565, per la mascherata della *Genealogia degli dei*, v. ora A.M. TESTAVERDE, *Il 'Libro delle figure delle maschere'. Note per i ricamatori della 'Genealogia degli dei'*, in *La mascherata della 'Genealogia degli dei' (Firenze, carnevale 1566). Le ricerche in corso*. Atti della giornata di studi (Firenze, 2 dicembre 2011), a cura di L. DEGL'INNOCENTI, E. MARTINI, L.

rivisitata anche da Sara Mamone,¹⁸ è illuminata da uno spettacolo illustrato nel 1552 in un poco noto *Dialogo dei Marmi (Lo svegliato)* di Anton Francesco Doni, forse organizzato proprio dall'Accademia Fiorentina. La minuziosa descrizione di macchine sceniche per intermedi e i soggetti proposti in palcoscenico svelano la qualità tecnologica della scenotecnica fiorentina anteriore alle più note messe in scena vasariane (e buontalentine):

udi' dire d'una comedia, la quale aveva avuto bellissimo intermedi. 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 ancora 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.¹⁹

Dunque, nel 1565 l'allestimento vasariano nel salone dei Cinquecento avrebbe offerto un'eccellente opportunità di applicazione di soluzioni già collaudate, ma arricchite da sperimentazioni – proposte dal 'protetto' del principe Francesco, il Buontalenti – proiettate verso l'alienante spazialità del palcoscenico del teatro degli Uffizi. Si pensi alla sistemazione dei «cieli spezzati» sul palcoscenico (così li avrebbe definiti Nicolò Sabbatini nel suo trattato),²⁰ i buontalentinei «tirari del Cielo», perfezionati per azionare il congegno della macchina-nuvola

RICCÒ, «Studi italiani», xxv, 2013, fasc. 1-2, pp. 63-74.

18. Cfr. pp. 19-21; e v. S. MAMONE-A.M. TESTAVERDE, *Vincenzio Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, in *Fra lo «spedale» e il principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*. Atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di G. BERTOLI, R. DRUSI, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 65-77.

19. In *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, a cura di C. CORDIÈ, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, to. II, pp. 705-706. Il testo è commentato in TESTAVERDE, *Teorie e pratiche di Giorgio Vasari*, cit., p. 67. E v. qui, a pp. 20-21, quanto osserva Sara Mamone.

20. Per la definizione di 'cielo spezzato' e le modalità di realizzazione si vedano i capp. 4 (*Come si deve fare il cielo della scena*) e 37 (*Modo di fare il cielo spezzato*) in 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, pp. 12-13, 101.

a discesa verticale, di memoria quattrocentesca,²¹ proposta con accrescimenti dimensionali e azzardate manovre 'a vista'. La notevole mobilità d'azione dei congegni, che richiedeva una solida struttura del palcoscenico, consentì di moltiplicare e rendere ancora più complesse le «uscite di sotto il palco» suscitando l'ironia sprezzante di Giovanbattista Cini nei confronti del neofita Buontalenti: «la calata del Cielo a Bernardo non riesce», con il rischio di effetti di «fantocciaggine».²²

Il successivo progetto di teatro di corte, affidato al Buontalenti, dà avvio a una storia che è stata ricostruita, nelle sue complesse varianti, nel contesto del più noto progetto vasariano per la fabbrica degli Uffizi: un'avventura edificatoria contrassegnata da occasioni perdute e da interventi sconosciuti, segnali di scelte progettuali dettate da intenti della committenza ancora non pienamente chiariti.

I rilievi e gli studi cartografici eseguiti per il progetto *Grandi Uffizi*,²³ e le interpretazioni sull'attività vasariana dovute a Claudia Conforti, rivelano una edificazione del salone caratterizzata da ignote responsabilità progettuali.²⁴ La trascrizione del *Registro de' 13 magistrati della fabbrica*, conservato presso l'Archivio di stato di Firenze, ha confermato la responsabilità di Vasari nel ruolo di «Architectore»²⁵ (il cantiere fu aperto, come puntualmente egli annota nel suo *Diario*, il 23 marzo 1560),²⁶ ma la complessa e farragginosa struttura buro-

21. Cfr. TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565*, cit., p. 92. Per la macchinavola e per gli 'ingegni' di memoria brunelleschiana impalcati nei festeggiamenti delle confraternite fiorentine: N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996, in partic. i documenti contenuti nel vol. II, pp. 283-752; ID., *Greasing the Wheels of Heaven. Recycling, Innovation and the Question of 'Brunelleschi's' Stage Machinery*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», III, 2007, pp. 201-241. Sui rapporti tra le 'macchine nuvole' e l'arte coeva cfr. A. BUCCHERI, *The Spectacle of Clouds, 1439-1656. Italian Art and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014.

22. La lettera del Cini al Borghini si legge nel *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*, raccolto e ordinato da A. LORENZONI, Firenze, B. Seeber, 1912, p. 46; e v. TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565*, cit., p. 93.

23. Cfr. *Cantiere Uffizi*, a cura di R. CECCHI e A. PAOLUCCI, Roma, Gangemi, 2007.

24. Cfr. almeno, anche per la bibliografia progressa: C. CONFORTI, *Giorgio Vasari*, Milano, Electa, 2010; *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra a cura di C. CONFORTI, F. FUNIS, F. DE LUCA (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze, Giunti, 2011. Cfr. inoltre L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, Princeton, Princeton University Press, 1993; *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, a cura di M. WELLINGTON GAHTAN, Farnham, Ashgate, 2014.

25. *Deliberazioni e partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, a cura di C. CONFORTI, F. FUNIS, Roma, Gangemi, 2007, p. 16.

26. «Ricordo come a dì 23 di Marzo [...] si cominciò la Fabrica de Magistrati alla Zecha in fiorenza che havevo fatto modello et dal Duca mi fu fatta provisione di scudi centocinquanta» (*Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. DEL VITA, Arezzo, Casa Vasari, 1927, pp. 83-84).

cratica e i contrasti e le interferenze dei Tredici Provveditori imposero di razionalizzare le responsabilità e i tempi di esecuzione, tanto che già nel giugno 1561, su indicazione dello stesso Vasari, il duca Cosimo nominò un responsabile amministrativo, suo diretto interlocutore, affidandogli il compito di Provveditore generale: il tecnico-ingegnere Bernardo Puccini. Questi, forte di una solida esperienza nei cantieri bellici, aveva lavorato con il celebre ingegnere di corte Giovan Battista Belluzzi detto il Sanmarino, progettista militare, che ebbe un ruolo non secondario nella vittoria fiorentina contro Siena.²⁷ Puccini riorganizzò lo staff operativo del cantiere degli Uffizi, nominando quale «sotto architetto» Dionigi di Matteo Nigetti.²⁸

Il pragmatico sostegno di Puccini alla decisione del principe di economizzare nella realizzazione della grandiosa impresa degli Uffizi fu determinante per la progressiva emarginazione del Vasari nella conduzione del cantiere. E sebbene tra il 1564 e il 1565 l'ormai vecchio architetto fosse riuscito a condurre a termine con successo la costruzione del corridoio di collegamento con il palazzo della Signoria,²⁹ nel 1569 fu estromesso dai lavori esecutivi a causa delle sue perplessità circa la statica del futuro salone per le adunanze delle magistrature allogato sopra la sede dei Nove Conservatori.

Un rescritto del 18 luglio di quell'anno conferma che il duca aveva affidato la «commissione» al Vasari:

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe

Giorgio Vasari architetto a questa fabbrica è per commissione (come dice) haveva dal Illustrissimo Padre di quella, ci ha referito come e si facci *il salone* nuovamente ordinato sopra li Magistrati dalla banda di san Piero Scheraggio, che però si comincino a fare i pilastri che vi vanno, et si faccino lavorare i cavalletti et quelli altri legnami, acciò che si possa di mano in mano andar mettendo in opera secondo che la fabbrica harà la possibilità de i denari.³⁰

27. Cfr. D. LAMBERINI, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze, Giuntina, 1990; ID., *Il Sanmarino: Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2007.

28. Cfr. LAMBERINI, *Il principe difeso*, cit., p. 152.

29. Sulla costruzione del corridoio di collegamento cfr. G. CATALDI, *La fabbrica degli Uffizi ed il corridoio vasariano*, «Studi e documenti di architettura», 1976, 6, pp. 105-144; *Il corridoio vasariano agli Uffizi*, a cura di C. CANEVA, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2002; F. FUNIS, *Scavalcando il fiume: la costruzione del corridoio vasariano, Firenze 1565*, in *Architettura e tecnologia: acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di C. CONFORTI e A. HOPKINS, Roma, Nuova Argos, 2002, pp. 58-75; F. FUNIS, *Il corridoio vasariano: idea, progetto e cantiere*, in *Cantiere Uffizi*, cit., pp. 377-391.

30. Archivio di stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Magistrato di Nove*, f. 3710, c. 173v.; cit. in J. LESSMAN, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, 1975, p. 339, doc. 185.

Ma le difficoltà economiche e l'impazienza di procedere in tempi più rapidi causarono la rottura dei rapporti operativi con il principe committente. Vasari, si è accennato, era perplesso circa la stabilità del salone: «il qual considerando alli tanti vani, et aperture che e vi son sotto, dice che quanto a lui pareva (come anco a noi parve) che il dar cottimo fussi pericoloso per molte ragioni che lui allegava», per le «mura grosse di questo salone». ³¹ Un problema già sollevato dall'architetto con l'amico Vincenzo Borghini denunciando che «i cottimi e le scritte fanno rovinar le fabbriche». ³²

Il 17 agosto 1570 l'architetto aretino fu estromesso dal progetto: «Sua Altezza vuole che si dieno in cottimo a ogni modo, et quando ordina una cosa vuol essere ubbidito», scriveva il segretario Lelio Torelli confermando al duca la disponibilità del Puccini: «Bernardo Puccini nostro collega referi per ordine di Vostra Altezza come la mente sua era che il restante delle mura di questo salone si dessi in cottimo al mancho offerente». ³³

Dunque, fu proprio il progetto del salone, voluto da Cosimo in accordo con il Vasari e decollato nell'estate 1569, la causa del clamoroso allontanamento del suo progettista; e già l'anno seguente, lo ricorda Vasari stesso, «non si riscosse più» dai Magistrati della Fabbrica. ³⁴

Se la data di nascita del futuro teatro degli Uffizi si ancora con certezza all'agosto '69, è difficile confermare che l'impianto strutturale della sala corrisponda a un progetto originario vasariano. L'affidamento dei lavori all'architetto-ingegnere Puccini (deceduto però nel 1578) potrebbe avere determinato significative modifiche e lavori frettolosi. Comunque sia, resta inattendibile l'ipotesi che sin dagli inizi si pensasse di costruire una sala teatrale all'interno degli Uffizi. Lo provano quei documenti archivistici che continueranno a menzionare il «Salone dove si raguna il Consiglio» suggerendo così, almeno per alcuni anni, la condivisione di tale spazio con le magistrature. ³⁵ Se nel 1576 il Residente veneto Andrea Gussoni ricordava l'intenzione principesca

31. ASF, *Magistrato di Nove*, f. 3710, cc. 178v.-179r. (in LAMBERINI, *Il principe difeso*, cit., pp. 244-245).

32. ASF, *Carteggio d'artisti*, II, c. 76; cit. in LESSMANN, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien*, cit., p. 333, doc. 170.

33. ASF, *Magistrato di Nove*, f. 3710, cc. 178v.-179r. (in LAMBERINI, *Il principe difeso*, cit., p. 245).

34. *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, cit., p. 101.

35. Manca un'esatta ricostruzione dell'intero complesso architettonico. Prezioso per tale ricostruzione il *Ristretto delle bellezze della città di Firenze* di Giovanni de' Bardi (già citato in ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 218 n. 146). Varie sono le copie del testo del Bardi: a Firenze (Biblioteca nazionale centrale, Palatino 917; Biblioteca riccardiana, ms. 2020) e a Siena (Biblioteca comunale degli Intronati, ms. A.vi.42). Il testo è ora edito: *Giovanni de' Bardi e il 'Ristretto delle bellezze della città di Firenze' per Cristina di Lorena*, a cura di E. CARRARA, Pisa, ETS, 2014.

di utilizzare la sala «per rappresentare commedie»,³⁶ nel 1578 il cronista Lapini nel suo *Diario* ne ribadiva un diversificato uso collettivo.³⁷

Il progetto vasariano del salone, pur condiviso con Cosimo de' Medici, non conferma quindi l'uso di un'originaria destinazione teatrale stabile: forse l'estromissione dell'architetto dal cantiere, la morte del committente e l'avvicinarsi dei granduchi e dei fidati architetti 'scrissero' una storia diversa. Soltanto negli ultimi mesi del 1585 si confermava la trasformazione del «Salone dove si raguna il Consiglio» per «farcì una comedia». ³⁸ A tal fine si accelerò il completamento delle aperture trabeate della loggia all'ultimo piano dell'edificio,³⁹ si schermarono le invetriate lavorate da otto maestri veneziani e si iniziarono a sistemare «3 chiavistelli con 4 anelli per chiavistello e 3 toppe serviti a 3 finestre in sul corridoio che guardano nel salone». ⁴⁰ L'inaugurazione del teatro, è noto, ebbe luogo il 16 febbraio 1586 con la rappresentazione della perduta commedia *L'amico fido*, di Giovanni dei Bardi, inserita nel calendario celebrativo delle nozze di Virginia dei Medici con Cesare d'Este. Sebbene la descrizione di Bastiano De' Rossi⁴¹ non registri la presenza di Giovan Battista Guarini è assai probabile che l'amico Bardi avesse già previsto l'inserimento di tre guariniani cori in versi per gli intermedi che non sembrano tuttavia essere stati eseguiti.⁴² Una preferenza verso il *Pastor fido* d'altra parte sarebbe stata ribadita nel 1589⁴³

36. «Al palazzo di Piazza dove abita [il granduca] fa una giunta di più di cinquanta stanze con una sala per rappresentare commedie, il pavimento della quale sarà più alto da un lato che da un altro acciocché non sia impedita la veduta a quelli che sono di dietro» (cit. in ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 107).

37. «A di 29 di detto aprile, in martedì mattina a ore 13 ½ si cantò una Messa figurata nella sala grande nuova sopra la Magistrati; e finita si dette principio a nuovo squittinio» (*Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, ora per la prima volta pubblicato da Gius. Odoardo Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900, p. 199).

38. ASF, *Guardaroba medicea*, f. 114, c. 48d.

39. Cfr. *Verso i nuovi Uffizi: progetti e realizzazioni recenti*, catalogo della mostra a cura di M.A. LOLLÌ GHETTI, A. PAOLUCCI (Firenze, 12-19 aprile 1999), Firenze, Giunti, 1999, p. 14.

40. ASF, *Guardaroba medicea*, f. 114, c. 48d.

41. B. DE' ROSSI, *Descrizione del magnificientissimo apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'illustrissimi, ed eccellentissimi signori il signor don Cesare d'Este, e la signora donna Virginia Medici*, Firenze, Marescotti, 1586.

42. Cfr. V. ROSSI, *Battista Guarini ed il 'Pastor fido'. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 79. D'altra parte questi inserti guariniani sono registrati in uno schema progettuale delle feste fiorentine conservato a Venezia presso il museo Correr (fondo Cicogna 537). L'importanza del codice è già stata sottolineata da MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., p. 79 nota 41.

43. Nel febbraio del 1588 Luca Cortile, in una lettera indirizzata al duca Alfonso II d'Este in Ferrara, ricorda che «Giovedì mattina mentre andavamo alla messa in occhio, Sua Altezza [Alfonso II d'Este] entrò in ragionamento di far recitare la comedia e mostrò di havere animo che si recitasse la Pastorale del Cavaliere Guarino, la quale mi disse che sperava di havere»

quando, dopo ripetute e illusorie speranze, la scelta finale privilegiò invece il recupero di un testo (*La Pellegrina* di Girolamo Bargagli) con frettolose e opportune giunte encomiastiche.⁴⁴ E giova ricordare lo strategico contributo del Guarini alla rappresentazione inaugurale dell'Olimpico di Vicenza.⁴⁵

Nonostante la mancanza di documenti iconografici, la prolissità descrittiva del De' Rossi testimonia la trasformazione del salone «a forma di Teatro, con sei gradi, che la circondavano intorno intorno».⁴⁶ In questa prima versione, simile a «un giardino de' più vaghi», il Buontalenti avrebbe dato vita all'atmosfera di un anfiteatro classico.

Il confronto con l'anfiteatro classico torna anche nelle pagine che descrivono la nuova struttura commissionata per le nozze del 1589 tra il granduca Ferdinando I e Cristina di Lorena. Nel 1600 Michelangelo Buonarroti il Giovane specifica che «la forma di essa [cavea] nell'opposta faccia alla scena»⁴⁷ era «in guisa di mezzo ovato» e nel 1608 la struttura era «a somiglianza del circo de' Romani con gradi attorno».⁴⁸

Le due versioni del teatro di corte degli Uffizi, pur presupponendo una commistione tra l'idea di 'teatro classico' e la romanza sala d'apparato, erano dunque state previste dalla committenza non nella residenza privata dei principi, ma in un edificio che poneva sotto il diretto controllo granducale le strutture economiche e amministrative dello stato. La posizione urbanistica strategica e la necessità di mantenere *in loco* i memorabili e complessi congegni scenici motivarono poi la stabilità di uso teatrale del grande vano, sempre più spesso definito «Salone della Commedia Grande».

Il modello progettato da Zorzi nel 1975 è restato a lungo un punto di riferimento ineludibile (fig. 2). I dubbi dello studioso circa la struttura del palcosceni-

(Archivio di stato di Modena [d'ora in avanti ASMO], *Ambasciatori, Firenze, Luca Cortile*, b. 28). Questa e altre lettere sono parzialmente trascritte e commentate in I. FENLON, *Preparations for a Princess: Florence 1588-89*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, a cura di F. DELLA SETA-F. PIPERNO, Firenze, Olschki, 1989, pp. 259-281. Si vedano anche le missive del Guarini indirizzate all'amico Bardi in *Lettere del signor cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese. Di nuovo in questa seconda impressione di alcune altre accresciute e dall'autore stesso corrette*, Venezia, Ciotti, 1594, pp. 74-77. Sul *Pastor fido* basti qui rinviare a L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, passim.

44. Cfr. A.M. TESTAVERDE, *La scrittura scenica infinita: 'La Pellegrina' di Girolamo Bargagli*, in *Drammaturgia a più mani*, «Drammaturgia», 1, 1994, 1, pp. 23-38.

45. Cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., passim.

46. DE' ROSSI, *Descrizione*, cit., p. 2.

47. M. BUONARROTI JR., *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Marescotti, 1600, p. 22.

48. 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, p. 33.

co (lasciato intenzionalmente neutro e privo di scenografie) e sull'impianto del vano rimasero irrisolti e tuttavia in seguito l'ipotesi di ricostruzione zorziana fu spesso pedissequamente ribadita.⁴⁹ Altrettanto indiscussa rimase l'autorialità del Buontalenti, senza addurre gli opportuni confronti con le esperienze tentate sui palcoscenici di Ferrara, Mantova, Urbino e Bologna.⁵⁰ E sono ancora insufficienti le riflessioni storiografiche sugli apporti in scena della contemporanea ingegneria meccanica e bellica,⁵¹ e certo non giova il silenzio della documentazione giustificato da quella segretezza ideologico-politica che ha sempre circondato i progressi tecnici.

Le incertezze di Ludovico Zorzi cercavano chiarimenti, in quegli anni ormai lontani, nelle copiose informazioni contenute nel *Memoriale* di Girolamo Seriacopi, provveditore del Castello di Firenze e principale estensore di un inedito brogliaccio di lavoro dei 'manufattori' poi edito nel 1991.⁵² Il *Memo-*

49. Alludo specialmente all'erronea ricostruzione proposta da James M. Saslow nel suo pur premiato volume *The Medici Wedding 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven-London, Yale University Press, 1996, pp. 78-83. Lo studioso propone un palcoscenico a *coulisses*, ignorando sia le ipotesi formulate dalla scrivente (1991) che i documenti iconografici scoperti da A.R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi's Stage Designs: Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York-London, Garland, 1986, pp. 129-130. Gli inediti disegni, che consentivano di formulare ipotesi ben diverse, da me condivise, sono ora analizzati in 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 figg. 1, 3. Le due diverse ipotesi di ricostruzione del teatro degli Uffizi sono opportunamente registrate in S. MAZZONI, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008⁴, tavv. 162 e 165.

50. Si veda ad esempio il bel saggio di L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 347-369, che conferma la necessità di focalizzare gli studi su esperienze precedenti, in una fitta rete di sempre aggiornate relazioni.

51. Come ha sottolineato, tra gli altri, G. ADAMI, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 25-38. Ma per una riflessione filologica circa l'architettura militare e la scenotecnica buontalentiana v. C. BINO, *L'ordine meccanico. Tecnica e sapienza nel teatro degli Uffizi di Bernardo Buontalenti*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, XIII ciclo, 2000, tutor: Sara Mamone e Stefano Mazzoni. Alla studiosa si deve inoltre una ipotesi di ricostruzione del teatro degli Uffizi del 1589, ispezionabile anche su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=exsIHLxaeqg>), che non si discosta dall'impostazione del modello progettato da Zorzi.

52. Il registro fu scoperto da A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, «Atti dell'accademia del r. Istituto musicale di Firenze», XXIII, 1895, pp. 103-146. Lo studio sistematico di tale fonte fu poi avviato, sotto la guida di Ludovico Zorzi, da F. BERTI, *Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589*, in *Il teatro dei Medici*, a cura di L. Z., «Quaderni di teatro», II, 1980, 7, pp. 157-168; ID., *I bozzetti per i costumi*, in *La scena del principe*, catalogo della mostra a cura di E. GARBERO, A.M. PETRIOLI TOFANI, L.

riale ha consentito di seguire *in itinere* le fasi costruttive della seconda versione del teatro di corte e di proporre una nuova ipotesi di ricostruzione (fig. 3): una proposta critica che cercava di risolvere le incongruenze dovute spesso alla mancanza di documentazione e a una eccessiva fiducia nelle descrizioni dei relatori ufficiali, non di rado in contrasto con le osservazioni dei cronisti-spettatori presenti.

Di più. Le decisioni del granduca Ferdinando I dei Medici aprono nuovi orizzonti di ricerca sulla 'veridicità' dell'evento dell'89 e sulle sue scelte personali originarie che, se realizzate, avrebbero scritto una differente storia dello spettacolo fiorentino. Nel febbraio 1588 Ercole Cortile, ambasciatore estense a Firenze dal 1575, in una lettera ad Alfonso II d'Este, confidava al suo signore la volontà di Ferdinando di inviare presso la corte di Urbino il fidato Giovanni dei Bardi «a vedere quella [commedia] che si reciterà presto là, per veder la maniera del recitare, sì anco l'apparato», per ricavarne eventuali modelli:

Si dice che il Gran Duca pensa a maritarsi presto, et si è data commissione di metter all'ordine una commedia, come dicono qui Regia, et il Signor Giovanni da Vernia anderà per ordine del Gran Duca a Urbino a vedere quella che si reciterà presto là, per veder la maniera del recitare, sì anco l'apparato, et il Fortuna che negozia qui quando occorre per il Signor Duca d'Urbino disse che esso il signor Giovanni ha dato conto di questa sua gita, et non sa con che garbo vi voglia andare, non avendo servitù col Signor Duca, et manco amicizia di que' paesi, et parerà strano che vada di là di questa maniera [...] ha detto a me esso Signor Giovanni che l'apparato ha da essere il più superbo che si sia fatto mai in nessuna parte, et che si starà al manco otto mesi a metterlo in ordine.⁵³

Gli esiti di quella 'missione' restano ancora poco noti e non sappiamo a quale modello urbinato il granduca intendesse fare riferimento.⁵⁴ La volontà di realizzare nell'arco di «otto mesi» un nuovo teatro di corte, con «il più superbo apparato che si sia fatto mai in nessuna parte», accelerò lo smontamento dell'ar-

ZORZI [ordinatore] (Firenze, 1980), Firenze, Edizioni medicee, 1980, pp. 361-363. Infine, il registro fu trascritto integralmente in TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., pp. 176-249.

53. ASMO, *Ambasciatori*, Firenze, Ercole Cortile, b. 28 (lettera del 28 febbraio 1588, cit. in FENLON, *Preparations for a Princess*, cit., p. 266 n. 16).

54. Cfr. BINO, *L'ordine meccanico*, cit., p. 77. Sull'attività teatrale alla corte urbinata, rinvio a F. PIPERNO, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidobaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001; ID., *Spettacoli a Pesaro nel 1621 per nozze Medici-Della Rovere: sulla autonomia progettuale di una corte periferica*, in «Lo stupor dell'invenzione». Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 87-103; P. DAVIDSON, *The Theatrum for the Entry of Claudia de' Medici and Federigo Ubaldo della Rovere into Urbino, 1621*, in *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*, a cura di R. MULRYNE, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 311-334.

redo buontalentino della prima versione del teatro degli Uffizi. La vendita dei materiali venne affidata alla Guardaroba granducale, in occasione dei festeggiamenti per le feste patronali di san Giovanni.⁵⁵

In quei mesi il Cortile riferiva che il granduca «pensava di voler mutare parecchie volte la prospettiva di scena». Ciò avrebbe imposto anzitutto il perfezionamento del palcoscenico e Ferdinando non era convinto di affidare il lavoro al ‘mitico’ Buontalenti, avendo a sua disposizione un altro abile architetto, l’urbinate Francesco Paciotto.⁵⁶ Due artisti rivali:

[il granduca] pensava di voler mutare parecchie volte la prospettiva di scena; et anco l’apparato della sala, et che le succederebbe facilmente poiché aveva il Pacchiotto et Bernardo delle Girandole, che fanno a gara a chi può far meglio, et che chi voleva esser ben servito in simil cose, bisognava haver uomini che s’invidiassero l’un l’altro; perché ciascuno procura di far conoscere più il suo valore; ma il Pacchiotto è il principale et si mostra che nelle cose di Bernardo vi sono molti errori, come nella fabbrica di Livorno.⁵⁷

Il Paciotto, allievo di Girolamo Genga, già al servizio di Cosimo I e di Ferdinando I come esperto tecnico-militare per Livorno, fu a Firenze fino all’aprile 1589, allontanandosi poco dopo alla volta di Mantova.⁵⁸ Appartenente a una famiglia al servizio dei Della Rovere (Felice Paciotto, il segretario di Guidobaldo, fu un attivo drammaturgo di corte), Francesco vantava esperienze scenotecniche di alta qualità. Sebbene un suo intervento diretto nell’allestimento fiorentino del 1589 non sia attestato, il Medici ne apprezzava il talento, la fama e le esperienze tecniche esperite alla corte urbinata. Le sue competenze scenotecniche e la sua probabile consulenza meriterebbero ulteriori indagini, anche per ritessere quell’ipotetico filo conduttore dei rapporti tra ‘tecnici della scena’ che avrebbe poi portato alla pubblicazione del trattato di Nicolò Sabbatini. Si ponga mente, ad esempio, a eloquente riscontro, al progetto (fig. 4), riferito al teatro del Sole allestito nel salone della corte di Pesaro, forse per le nozze del 1621 tra Ubaldo della Rovere e Claudia dei Medici, assegnato variabilmente alla mano del Sabbatini o a quella dell’Aleotti. Il riferimento all’*exemplum* fiorentino è ormai ampiamente condiviso dagli studiosi di quel

55. Per il riuso dell’arredo del teatro nei festeggiamenti del 1588 si veda la *Lettera all’illustrissimo eccellentissimo signor don Pietro Medici di Valerio Ruggieri sopra la festa fatta dal duca di Carroccio nella festività di San Giovambatista*, Firenze 1588.

56. Sul personaggio: N. RAGNI, *Francesco Paciotto, architetto urbinata (1521-1591)*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001; A. COPPA, *Francesco Paciotto architetto militare*, Milano, Unicopli, 2002.

57. Lettera di Ercole Cortile al duca Alfonso II d’Este, Firenze, 25 giugno 1588 (ASMO, *Ambasciatori, Firenze, Luca Cortile*, b. 28, cit. in FENLON, *Preparations for a Princess*, cit., p. 270 n. 29).

58. Cfr. COPPA, *Francesco Paciotto architetto*, cit., p. 103.

teatro i quali rinviano «alle soluzioni del Buontalenti per la sala medicea degli Uffizi», soprattutto per l'andamento curvilineo dell'apparato.⁵⁹

La decisione di assegnare all'esperto Buontalenti la nuova versione del teatro degli Uffizi risultò vincente. Le modalità dei suoi interventi per il nuovo arredo del salone e soprattutto l'organizzazione tecnico-macchinistica, pensata per un più ampio palcoscenico, permisero di realizzare una struttura per l'udienza più ridotta, a vantaggio della spazialità della scena. Lo prova il *Memoriale* del Seriacopi.

La soluzione storiografica di talune incongruenze presupponeva una partizione del teatro in tre sezioni (andito-foyer; cavea con gradoni; palcoscenico), ma richiedeva soprattutto un ulteriore studio architettonico degli ambienti circostanti il salone. Per quanto riguarda l'impianto semiellittico della cavea e l'incerta collocazione dell'andito con soprastante balcone, è stato proficuo comparare il progetto con una 'idea' di teatro formulata nel 1598 da Giorgio Vasari il Giovane (fig. 5), un cortigiano che molto aveva meditato sui manoscritti e sui disegni del Puccini.⁶⁰

Il foglio propone un originale impianto ottagonale pensato, come specifica l'architetto, «imitando gli Antichi» e «facendo la presente pianta d'un gran Salone, o vero stanzon» per recitarvi «commedie, tragedie [...] poi che anche le giostre e simili tornei cavallereschi si possono fare».⁶¹ L'ipotesi vasariana (solo proposta o effettivamente realizzata?) è una reinterpretazione dell'idea di anfiteatro 'degli Antichi' inscritta nel vano rettangolare di un salone. Per il lato di accesso al teatro, Vasari jr proponeva sul lato breve del vano il congiungimento delle due ali laterali della cavea mediante una struttura balconata sopraelevata («un ricetto») riservata al pubblico maschile: «havimo fatto due scale acciò gli uomini possono salire, e scendere, senza impedire le donne, e per non fare confusione si sono fatti i gradi attorno anco per loro».⁶² Tale soluzione fa meglio comprendere l'ubicazione di quel «balcone de' più degni» situato sopra il portale di accesso al teatro degli Uffizi e destinato nel 1589 ai musicisti. Già nel 1600 (per le nozze di Maria dei Medici) il balcone-palco ospitava i più impor-

59. Cfr. F. MARIANO, *Lo spazio del teatro nelle Marche*, in *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di F. M. Scritti di F. BATTISTELLI, F. M., A. PELLEGRINO, Jesi-Fiesole, Banca delle Marche-Nardini, 1997, p. 64. La pianta è stata poi ampiamente discussa in ADAMI, *Scenografia e scenotecnica barocca*, cit., pp. 74-75.

60. Cfr. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., p. 87. Per un 'medaglione' dell'architetto: L. OLIVATO, *Profilo di Giorgio Vasari il Giovane*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», n.s., xvii, 1970, pp. 181-229.

61. G. VASARI IL GIOVANE, *La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, a cura di V. STEFANELLI, introd. di F. BORSI, Roma, Officina, 1970, pp. 153-154.

62. Ivi, p. 154.

tanti dignitari, la Regina Madre e alcuni ambasciatori «steteno in su un palcho sopra la porta della detta sala».⁶³ Nella medesima occasione, ma in posizione distanziata, al piano alto della galleria, assistevano allo spettacolo il Nunzio apostolico con altri ambasciatori residenti affacciati «alle finestre della Galleria».⁶⁴

La chiusura di questo «balcone», trasformato poi in palco segreto chiuso da una grata, potrebbe essere stata realizzata nel 1610 quando la Guardaroba saldò la fattura di «una gelosia fatta nel Salone della Comedia dove ha a stare el Gran Duca a sentire la commedia; è de albero con la sua guancia e fondo trafforato, el suo sportello tessuto di regoli e accomodata e confitta dove ha stare».⁶⁵

Il palco segreto viene nuovamente descritto in uno degli ultimi spettacoli allestiti negli anni prossimi alla chiusura del teatro quando, nel 1624, per la *Rappresentazione di Sant'Orsola*, il relatore precisa la dislocazione del pubblico:

Madama S.a con la Principessa di Urbino con le sue filliuole et dame era a vedere sopra la porta di detta sala in luogo incognito e non visibile da nessuno; et il Cardinale de' Medici con il Cardinal Capponi erano a una finestra della galleria con lo strato rosso a vedere, et l'ambasciatore di Modena et di Lucca et quel di Venezia stettono all'altre finestre a vedere.⁶⁶

La distribuzione degli spettatori chiarisce definitivamente la sinora fraintesa organizzazione spaziale del teatro: nel secondo piano degli Uffizi, in galleria, si aprivano tre finestre (prototipi dei futuri palchetti del 'teatro all'italiana') riservate a una parte degli ospiti illustri, mentre in 'platea', al centro della curvatura della cavea, era allogato una sorta di 'palco reale', soprastante l'accesso al salone, raggiungibile da scale interne ancora visibili nelle primissime piante degli Uffizi (secolo XVIII). E non sarà inutile pensare al teatro Farnese di Parma.

Tale assetto è ora confermato da una inedita preziosa pianta (fig. 6) conservata presso l'Archivio di stato di Modena tra le carte che descrivono una topica diatriba circa le 'precedenze' e le dislocazioni gerarchiche dei diplomatici invitati alla citata rappresentazione teatrale del 1624.⁶⁷ Il disegno, seconda testimonianza iconografica dopo quella di Callot (fig. 7), accompagna un gruppo di lettere:

63. Così il diarista Tinghi (cito da A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un 'Diario' con appendice di testi inediti e rari*, Firenze 1905; rist. anast. Bologna, Forni, 1969, p. 26).

64. Ibid.

65. ASF, *Guardaroba medicea*, f. 308, ins. 2, c. 160r.

66. Così ancora il Tinghi (in SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea*, cit., pp. 174-175).

67. Spetta alla musicologa K. HARNES (*Echoes of Women's Voices: Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 15) il reperimento del documento, ma la studiosa non ne ha colto né l'importanza né la preziosa unicità.

Adì 7 ottobre 1624

Il Signor Conte Cesare Molza ambasciatore di Modona in Firenze fu invitato dal Gran Duca per una [...] del Signor Filippo Nicolini [...]. Per il quale invito andò l'ambasciatore e fu accompagnato dal Signor Cavalier Staffa cameriero del Gran Duca, ritrovandovisi nel medesimo tempo li Signori ambasciatori lucchesi ordinario e straordinario, che tolto in mezzo l'ambasciatore di Modona se n'andarono in galleria, dove dal signor Cavalier Staffa fu applicata la terza finestra che guarda nel teatro al signor ambasciatore di Modona con quelli di Lucca. Allora il Signor ambasciatore di Modona domandò al Signor Staffa per chi dovevano servire le altre due finestre, rispose la prima per li signori Cardinali Medici e Capponi e la seconda per Monsignor Nuncio, e con lui il residente di Venezia.⁶⁸

Il segretario medico Curzio Picchena ribadiva la forza della tradizione nella sistemazione di invitati e pubblico:

Sappia dunque Vostra Altezza che quando si fanno feste nella sala grande, si sogliono assegnare due finestre, che rispondono nella Galleria, una al Nuncio e l'altra alli due ambasciatori per servirsene a loro piacimento e lasciarvi accostare chi a loro piacesse. Il Nuncio per non star quivi solo ha menato seco talvolta qualche personaggio forestiero o un frate o un amico, sì come questa volta vi invitò il residente di Venezia, senza che loro Altezze se ne siano impacciate punto. Quello non è luogo pubblico, anche le finestre restano tanto alte che dal piano della sala difficilmente si scorgono quelli che vi sono, onde si può dire che veggono e non sono veduti.⁶⁹

In prossimità dello spettacolo furono nuovamente mutati ordine e precedenza:

ottobre 1624

Serenissimo padrone colendissimo

Intesi poi che a Palazzo vi era ordine di dare nella sala della rappresentatione all'ambasciatrice mia con carega di veluto il primo luogo e così l'esortai andarsene, com'ella fece qual fu conforme l'intentione trattata [...]. Aggiungo per qualificata consideratione che il signor Nuncio non si trovò mai nel tempo che si fece la rapresentatione col residente a quelle finestre, ma se ne stato sempre con li cardinali, restando solo il residente a quella finestra e produsse causa che il popolo considerò assai questa novità.⁷⁰

L'affinità della sconosciuta pianta modenese del teatro degli Uffizi con una cavea di forma poligonale (fig. 6) – assai simile al disegno-progetto del nipote del Vasari (fig. 5) a suo tempo messo a opportuno confronto con l'incisione del Callot (fig. 7) – sollecita nuove ipotesi ricostruttive. Al nuovo impianto

68. ASMO, *Ambasciatori, Firenze, Cesare Molza*, b. 53, ins. 18, cc. 35r.-v.

69. Ivi, c. 36r.

70. Ivi, c. 42r.

della sala e alla sua accertata partizione sarà aggiunta la ricostruzione dell'assetto 'misto' del palcoscenico ancora organizzato con il sistema dei *periaktoi*, ma con binari scorrevoli nel fondale.⁷¹ L'organizzazione delle scene ruotanti, già studiata su disegni di Michelangelo Buonarroti il Giovane per l'allestimento de *Il giudizio di Paride* del 1608,⁷² risponde poi ai modelli registrati nelle pagine trattatistiche dell'architetto tedesco Joseph Furttentbach.⁷³

In quello scorcio di Seicento la cinquantennale storia del teatro degli Uffizi stava ormai divenendo, a livello europeo, un modello tecnico 'museale' visitato dagli ospiti cittadini;⁷⁴ un *exemplum* da descrivere su pagina, certo, ma tecnologicamente superato dalle sperimentazioni di architetti non direttamente allievi del Buontalenti. La 'cristallizzazione' del sistema macchinistico, divenuto ormai tecnologicamente obsoleto ed economicamente inaccettabile, ne decretò il saltuario utilizzo e quindi un inevitabile disuso. In prossimità dell'ennesimo evento spettacolare nuziale mediceo (1637, nozze di Ferdinando II con Vittoria della Rovere) l'allestimento delle *Nozze degli dei* fu trasferito nel cortile della residenza dinastica di palazzo Pitti. La scelta venne allora imputata alla gran calura estiva e alla pessima acustica dell'ormai desueto teatro degli Uffizi.⁷⁵ L'ordine di smontare completamente il fastoso teatro di corte giunse il 10 dicembre 1636 quando il segretario Benedetto Guerrini ne dette incarico al marchese di Sant'Agnolo del Castello di Firenze: «Il Serenissimo Padrone ha comandato che io dica a V.S. Ill.ma che faccia disfare la scena della Comedia che sta nel salone Reale et con q.sto la reverischo, De' Pitti, li x di dicembre 1636».⁷⁶ Il 14 dicembre si motivava lo smantellamento e la necessità di recuperare i materiali ancora utilizzabili per l'apparato nel cortile di Pitti:

Ill.mo Sig.re P.ne ill.mo

Il Serenissimo Gran Duca ha comandato che io scriva a V.S.A. Ill.ma che dia ordine dalla Fortezza sia somministrato tutto quello faccia di bisogno per servitio della nuova festa da farsi nel cortile, secondo di mano in mano domanderà l'ingegnere Parigi non solo di legnami, ferramenti et altro ma delle maestranze ancora et che tutto fassi con ogni vantaggio facendo pagare dal Camarlengo delle Fortezze il danaro che an-

71. Cfr. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., pp. 98-101.

72. Cfr. TESTAVERDE, *Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il 'Giudizio di Paride'*, cit., figg. 1 e 3.

73. Cfr. ancora TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., passim (e v. qui il saggio di Sara Mamone).

74. Cfr. ivi, p. 151.

75. Cfr. ivi, p. 152. Le motivazioni sono riferite nella relazione ufficiale, per la quale si veda: [F. DE' BARDI], *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II gran duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1637, p. 24.

76. ASF, *Fabbriche medicee*, f. 127, c. 209r.

derà bisognando e che i ferramenti e legnami della scena vecchia che si disfa, si salvino tutti i buoni per uso della presente festa et si tenga conto a chi si consegnano e tutto fassi conforme al solito dell'altra volta che si è fatto simil festa e la reverisco. De' Pitti, li 14 dicembre 1636

Di V.A. Ill.mo Devotissimo e Obbligatissimo

Benedetto Guerrini

-Il Provveditore Generale delle fortezze eseguisca quanto vi vien comandato da S.A.S. in virtù di questo biglietto. Data in Firenze li 15 dicembre 1636.

Gio. Medici Generale.⁷⁷

Si chiudeva così, nel dicembre 1636, una memorabile esperienza scenotecnica, lasciando in disuso l'antico salone fino alla sua trasformazione ottocentesca in area politica e museale.⁷⁸ La residenza di Pitti apriva nuovi scenografici luoghi teatrali per gli ospiti più illustri e riservava al pubblico familiare e d'invitati le sale interne della maestosa Versailles fiorentina.

APPENDICE

ASMO, *Ambasciatori, Firenze, Cesare Molza*, b. 53, ins. 18.

c. 43r.

Disegno della pianta del teatro degli Uffizi

A scena

B scenetta per li signori deputati alla soprintendenza alla representatione

C banchi per il popollo

D gradi pieni di dame

E gradi pieni di gentilomini

F Arciduchessa

G Arciduca

H ambasciatore dell'Imperatore

I don Louis Bracco ambasciatore cattolico

L Gran Duca

M ambasciatore di Spagna

N principe don Lorenzo

O principessa Margaritta

P principessa Anna

77. Ivi, c. 209v.

78. Cfr. R. MANGIONE, *Documenti sul riuso del teatro Mediceo degli Uffizi (1740-1848)*, «Annali del dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo» della Università di Firenze, n.s., x, 2009, pp. 187-245. Il saggio rielabora un importante lavoro compiuto, in ambito di tesi, presso l'Università di Firenze, sotto la guida del relatore, il prof. Stefano Mazzoni.

Q principe Gio Carlo
R principe Francesco
S principe Mattias
T principe Leopoldo
V ambasciatore di Modena
X ambasciatori di Lucca, moglie dell'ambasciatore vecchio
1 donna Isabetta d'Instain prima dama dell'arciduchessa
2 signora Niccollina
3 signora marchesa Virginia Malaspina
4 sig.ra.....
5 s.ra.....
n signor card. Medici
n signor card. Capponi
Nuntio
Residente di Venezia
Ambasciatore straordinario di Lucca
Ambasciatore di Modena
Ambasciatore ordinario di Lucca
Cancelli dentro quali stava la Gran Duchessa con la principessa d'Urbino.

c. 54v.

La domenica doppo desinare si stette discorrendo aspettandosi l'ora della rapresentatione che si principiò all'Ave Maria.

Nel qual teatro erano accomodati su gradi divisi con tavole [dallo] oltre da ducento cinquanta dame, la metà per parte contigue alla scena, poi i rimanente de' gradi pieni di gentiluomini, la maggior parte forestieri, per mezzo su le banche de gentiluomini mariti di quelle dame, poi altri della città, ma con spatio che stessero larghi senza tumulto.

L'arciduchessa con tutti i Principi et dame di palazzo stavano inanzi della scena su careghe per l'ordine infrascritto.

Serenissima signora Arciduchessa

Serenissimo signor Arciduca

Serenissimo Gran Duca

Eccellentissimo principe Savelli ambasciatore cesareo

Eccellentissimo duca di Pastrana ambasciatore cattolico

Eccellentissimo don Louis Bravo ambasciatore cattolico all'Arciduca

Eccellentissimo signor Principe Lorenzo

c. 55r.

Tutti i soprascritti sedevano per ordine del pari in careghe di valuto cremisino.

Innanzi di quelli sedevano del pari in seggiole più basse assai

Eccellentissima signora principessa Margarita

Eccellentissima signora principessa Anna figliuole della serenissima Arciduchessa

Eccellentissimo signor principe Gio Carlo

Eccellentissimo signor principe Francesco
Eccellentissimo signor principe Mattias
Eccellentissimo signor principe Leopoldo figliuoli della serenissima Arciduchessa
Ambasciatore di Modona
Ambasciatore di Lucca
Duchessa di Vernich, restò vuoto questo luogo perché non vi venne
Marchesa Virginia Malaspina
Donna Isabetta De Stain dama maggiore della Serenissima
Signora
Signora
Signora

Alle finestre della galleria stavano vedendo la rapresentatione li signor cardinali
Capponi et Medici et signor Nuntio, ambasciatore di Modena et di Lucca ordinario
et straordinario et residente di Venetia.

Madama la Gran Duchessa stava nascosta in certi cancelli dirimpetto alla scena, aven-
do con lei la signora Principessa d'Urbino.

Questa festa parve a' principe e dame et a tutti li ispettatori troppo breve per la va-
ghezza sua e per l'esquisita qualità de' musici, quale terminò doppo le tre ore di not-
te con universale applauso.

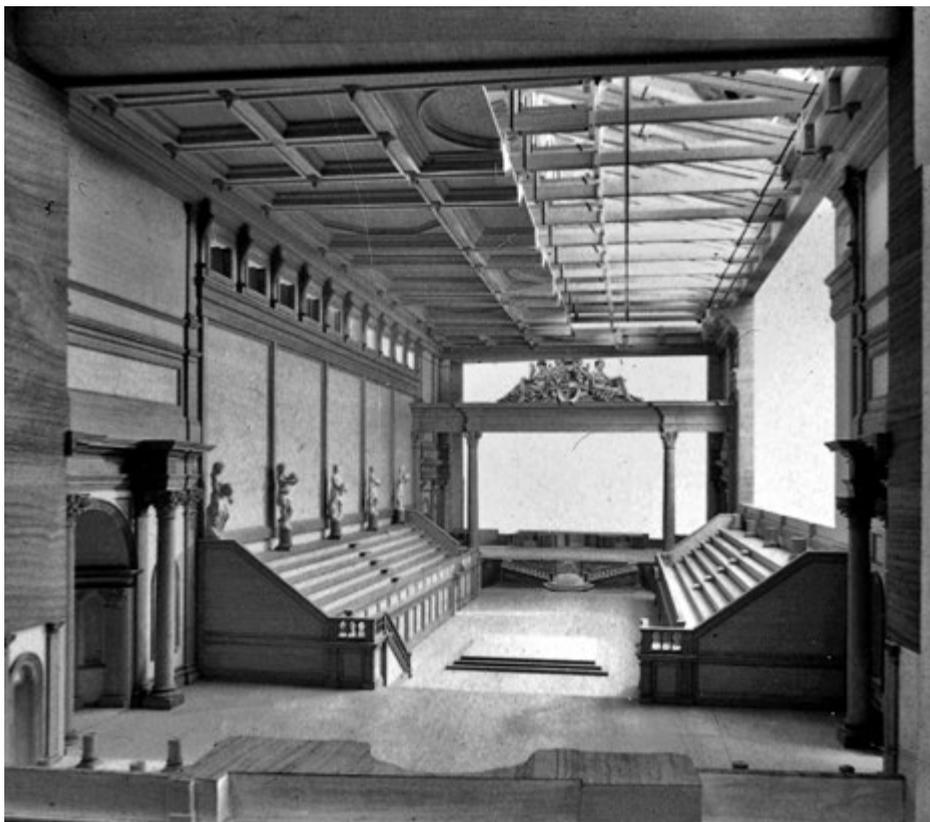


Fig. 1. Ipotesi di ricostruzione dell'apparato teatrale realizzato da Giorgio Vasari nel 1565 nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio a Firenze (Ludovico Zorzi-Cesare Lisi 1975. Provincia di Firenze).



Fig. 2. Ipotesi di ricostruzione del fiorentino teatro Mediceo degli Uffizi con l'apparato buontalientiano del 1589: veduta della sala (Ludovico Zorzi-Cesare Lisi 1975. Provincia di Firenze).

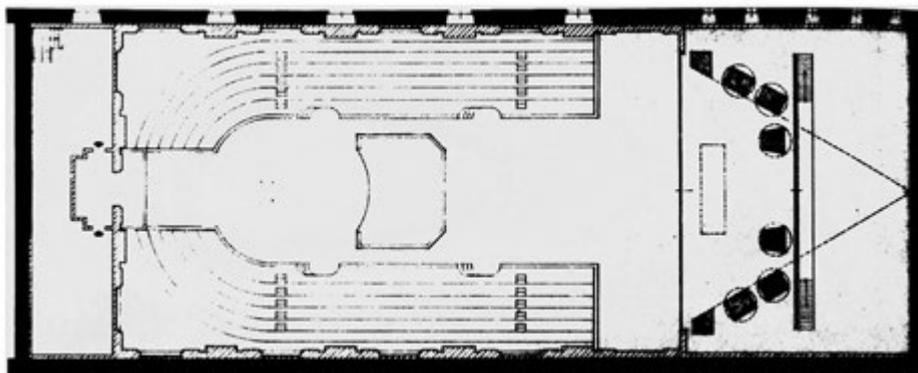


Fig. 3. Ipotesi di ricostruzione in pianta del teatro Mediceo degli Uffizi, versione 1589 (Annamaria Testaverde-Saverio Balli 1990. Da Testaverde 1991, p. 28, fig. 7).

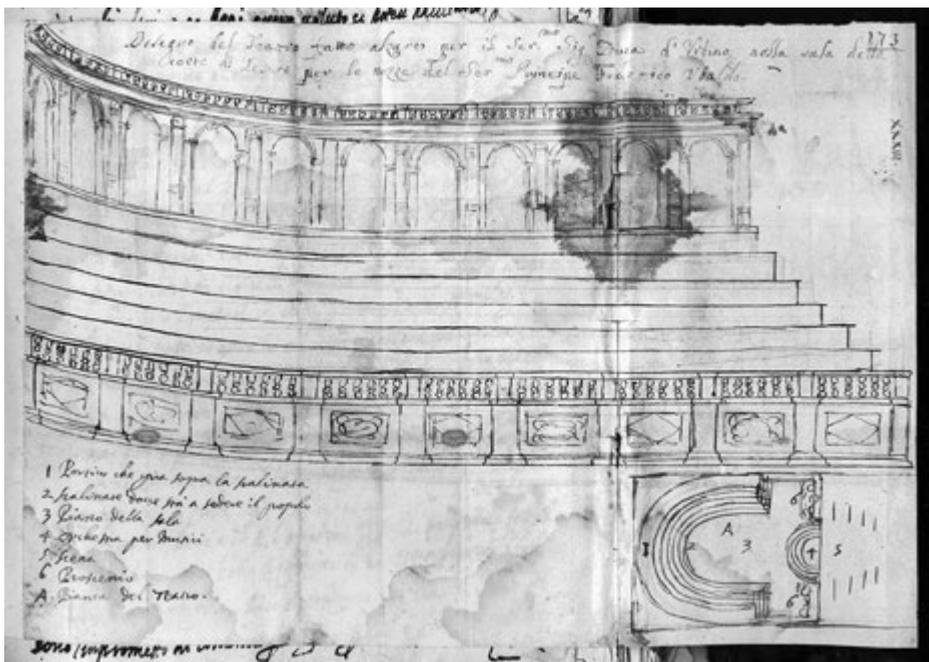


Fig. 4. Nicolò Sabbatini (?), Teatro del Sole: sala temporanea allestita nel 1621 nel salone di corte di Pesaro, disegno (Pesaro, Biblioteca oliveriana, ms. 387, vol. x, c. 173).

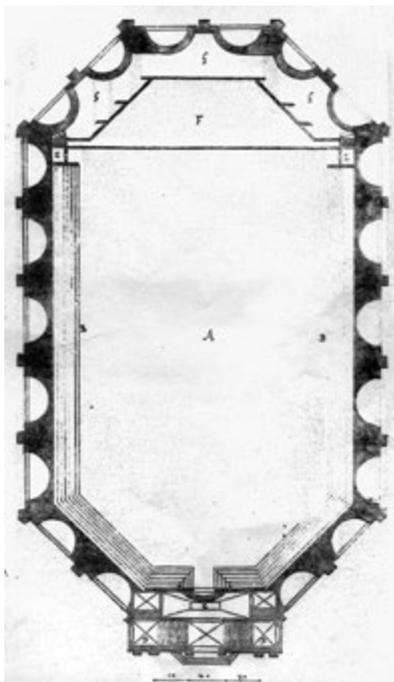


Fig. 5. Giorgio Vasari il Giovane, Pianta di stanza, 1598, disegno (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 4576 A).

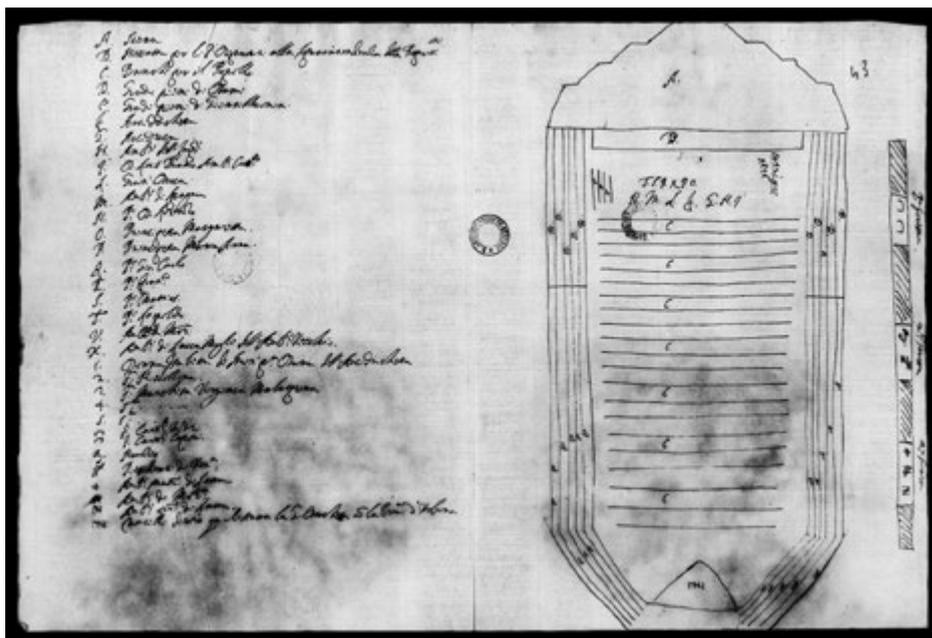


Fig. 6. Pianta del teatro degli Uffizi di Firenze, 1624, disegno (Modena, Archivio di stato, *Ambasciatori, Firenze*, Cesare Molza, b. 53, ins. 18, c. 43r.).



Fig. 7. Jacques Callot (da Giulio Parigi), Interno del teatro Mediceo degli Uffizi: l'intermedio della *Veglia della liberazione di Tirreno* (1617), incisione (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 8015 st. sc.).