

3 APRILE - 15 MAGGIO 2019

CASA BUONARROTI, FIRENZE, VIA Ghibellina 70



FLORENCE AND THE BIRTH OF OPERA

FIRENZE E LA NASCITA DELL'OPERA

Fra documenti ritrovati e ricostruzioni virtuali | Documents and Virtual Reconstructions



FONDAZIONE CASA BUONARROTI



ROTAS
CASA DI BROKERAGGIO ASSICURATIVO

Rotary
Club Firenze Valdisieve

MARIST
ITALY

LdM The Italian International Institute
Lorenzo de' Medici

FLORENCE AND THE BIRTH OF OPERA

FIRENZE E LA NASCITA DELL'OPERA

Fra documenti ritrovati e ricostruzioni virtuali | Documents and Virtual Reconstructions

Ideazione e curatela

Francesca Fantappiè (con la consulenza scientifica di *I with the scientific advice of Tim Carter*)

Coordinamento organizzativo

Elena Lombardi (curatrice dell'Archivio di Casa Buonarroti)

Multimedia e allestimento

Massimiliano Pinucci, Gian Gabriele Bassanello, Elena Degl'Innocenti
(MBVision)

Mostra realizzata con la partecipazione di

Students of Master of Arts in Museum Studies (Marist College - Istituto
Lorenzo de' Medici),

**Marissa Acey, Marie-Claire Desjardin, Emily Hurley, Laura McCay,
Maryam Neyazi, Phoebe O' Dell, Dailin Portelles**

Presentazione:

Questa mostra, incentrata sulla nascita dell'opera a Firenze a cavallo tra Cinque e Seicento, ha come scopo di divulgare l'argomento, spesso noto a pochi studiosi, ad un pubblico più ampio in modo chiaro e, se possibile, accattivante. Si espongono alcune novità scientifiche, alcune tuttora in corso di pubblicazione, non solo tramite documenti originali (parte dei quali esposti qui per la prima volta), ma anche mediante l'uso di ricostruzioni virtuali e tecnologie multimediali.

Ci è parsa la pena di fare questo tentativo, in considerazione dell'importanza del tema. L'opera in musica (nota oggi come «melodramma») vanta infatti ben più di quattrocento anni di storia: è pertanto uno dei generi teatrali più longevi della storia teatrale recente e diffuso a livello mondiale. Mettere in mostra teatro e musica, tuttavia non è facile. Come dare corpo all'effimero e dare voce a ciò che non l'ha più? I video, le ricostruzioni virtuali, le tracce audio fruibili tramite i tablet, sono il mezzo che abbiamo scelto per superare questo ostacolo. Insieme ai documenti originali, quali libretti, spartiti, bozzetti di costumi, incisioni di scenografie, affidiamo loro il compito di evocare agli occhi di un pubblico contemporaneo, ciò che gli spettatori dell'epoca potevano sperimentare normalmente durante una rappresentazione teatrale.

STANZA 1:

L'inizio dell'opera.

[1. Fac-simile] Bernardo Buontalenti, *Apollo citaredo* (*Apollo con lira*), Disegno, BNCF, Pal. C. B. 53 (II), tav. 12.

La riproduzione di questo magnifico disegno acquerellato, raffigurante il bozzetto di un costume teatrale per il dio Apollo, fa parte della numerosa serie di schizzi che lo scenografo Bernardo Buontalenti (1531–1608) eseguì per gli intermedi musicali intercalanti la commedia in prosa *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli (1537–1586). Lo spettacolo, rappresentato nel Teatro degli Uffizi per il matrimonio del granduca Ferdinando I e Cristina di Lorena (1589), fu tra i più grandiosi e fastosi del secolo. Apollo è rappresentato con una corona d'alloro e la lira in mano: era infatti il dio delle Muse, invocato da artisti, musicisti e poeti in cerca d'ispirazione. Ma non solo. Era anche un valoroso guerriero e come tale viene raffigurato nel terzo intermedio della *Pellegrina*, dal titolo *Il combattimento pitico di Apollo*, scritto da Ottavio Rinuccini (1563–1621).



[2. Fac-simile] [Jacopo Peri], *Da' fortunati campi ov'immortali*,
Brano musicale, BNCF, Magl. XIX, 66, c. 153v.

Il brano musicale, attribuito al compositore Jacopo Peri (1561-1633), è contenuto in un volume miscelaneo di composizioni in stile monodico risalenti al periodo tra fine Cinque e primo Seicento. Fa parte dei pochi frammenti superstiti della partitura della *Dafne*, prima opera teatrale scritta da Ottavio Rinuccini. Era intonato dal Prologo, impersonato da Ovidio (poeta latino e autore dell'*Ars amatoria*), il quale introduceva il tema e metteva in guardia gli spettatori dal pericolo di sottovalutare il potere di Amore, dio fanciullo, piccolo e apparentemente *inoffensivo*, ma in realtà il più temibile tra tutti gli dei.

153 154

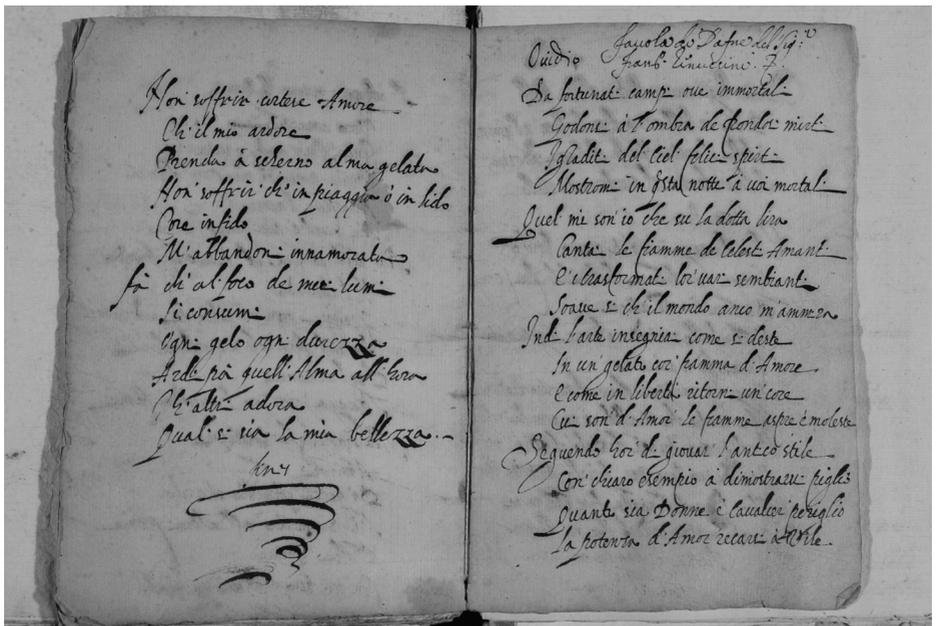
(1) a fortunati cāpi or i mor tali godensalombra da frondosi

mirti i graditi del ciel felici spirti mostroni i questa not:

t'a unimotali

[3. Fac-simile] Ottavio Rinuccini, *Dafne*, Prima versione manoscritta di 212 versi, ASF, *Mediceo del Principato*, 6424, [cc. 4v–5r].

Questa è la riproduzione di due carte della prima versione della *Dafne* di Rinuccini, costituita in tutto da 212 versi. Si tratta di una novità archivistica (l'intero manoscritto è stato recentemente pubblicato in Francesca Fantappiè, *Una primizia rinucciniana: la Dafne prima della «miglior forma»*, in «Il Saggiatore musicale», XXIV, n. 2 (2017), pp. 189–222). Il poeta doveva andare particolarmente orgoglioso della sua piccola creazione, in quanto affermò che per il successo di questo esperimento iniziale, da egli composto solo per «far una semplice prova di quello che potesse fare il canto all'età nostra», si convinse di dover dare «miglior forma alla stessa favola». Lasciando la vicenda inalterata, portò quindi il testo a 445 versi. Anche la nuova versione fu particolarmente apprezzata, essendo rappresentata per vari anni di fila, prima nella casa di Jacopo Corsi (1561–1602) e nel 1599 (con dedica alla granduchessa Cristina di Lorena) nella Sala delle Statue (odierna Sala delle Nicchie) di Palazzo Pitti. Nel 1600 venne pubblicata ufficialmente presso l'editore Giorgio Marescotti. La versione più lunga (580 versi circa) è però quella che il compositore Marco da Gagliano (1582–1643) mise in musica per essere rappresentata a Mantova (1608), che fu poi replicata a Firenze nel Palazzo del Parione di don Giovanni de' Medici (1611).



Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali / Archivio di Stato di Firenze

[4] Libretto manoscritto della *Dafne* (1600 circa), CB, AB 94, carte non numerate.

La redazione corrisponde alla versione di 445 versi e viene qui esposta per la prima volta. La sua esistenza, come quella di un'altra versione manoscritta, reperibile nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. VII, 562), sembra testimoniare il successo di questo dramma per noi così desueto. La vicenda è incentrata sul personaggio di Apollo, punito per la sua tracotanza, ma è anche un'allegoria della funzione eternizzante dell'arte poetica. Nella prima parte egli è un valoroso guerriero che sconfigge un temibile drago (o Pitone) che spaventava le ninfe e i pastori indifesi dell'isola di Delfi. Inorgogliosi per la vittoria e vantandosi della sua impresa, mentre cammina nel bosco s'imbatte nel dio Amore e lo sfida. Il bambino, che è accompagnato dalla madre Venere, però non accetta di essere burlato. Venere tenta invano di mettere in guardia Apollo dalle ire di suo figlio, ma il dio delle Muse non l'ascolta e se ne va. Da lì a poco, però, incontrerà Dafne, ninfa devota alla dea Diana, anch'essa a caccia nel bosco, e non appena vista, se ne innamorerà fatalmente. Lei però fuggirà, costringendolo a inseguirla, ma quando finalmente riuscirà a toccarla, la vedrà trasformarsi in alloro (come si narra nelle *Metamorfosi* di Ovidio).

[5] Lettera di Giulio Caccini a Michelangelo Buonarroti il Giovane, Lione 11 novembre 1604, CB, AB 44, c. 438.

Il compositore Giulio Caccini (1550–1618) aggiorna Buonarroti, in merito al viaggio che egli, insieme a tutta la sua famiglia di musicisti (le figlie Settimia e Francesca, il figlio Pompeo e la moglie Margherita), ha intrapreso per Parigi. Partiti da Firenze quaranta giorni prima, sono finalmente arrivati a Lione dove, sono in attesa del «signor Ottavio» (ossia il Rinuccini), con il quale dovrebbero riprendere il tragitto per la capitale. Quando l'intero gruppo si trovò finalmente a Parigi, sembra che la regina Maria de' Medici esprimesse il desiderio di mettere in scena la *Dafne*, ma non è noto se poi questo progetto sia poi stato realizzato.

[6] Michelangelo Buonarroti il Giovane, Schizzo del palco del Teatro degli Uffizi (1608), CB, AB 60, c. 71v.

Questo schizzo è una rara testimonianza del palco del Teatro degli Uffizi, dalla quale si intuisce la disposizione e la forma delle quinte. Per alcuni studiosi è la conferma che esse non fossero di forma piatta e a scorrimento laterale (la tipologia a noi più consueta, ma che si sarebbe poi affermata solo nel corso

della seconda metà del Seicento), ma trapezoidali, come i *periaktoi* del teatro greco classico. Attraverso questo sistema, che a Firenze si diceva fosse stato inaugurato da Buontalenti, si poteva cambiare scena innumerevoli volte, fino a cinque o sei per ogni rappresentazione.

[7] Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Bozza autografa per la Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600, CB, AB 88, c. 84r.

Il Buonarroti fece innumerevoli tentativi di soddisfare il granduca intorno al contenuto della *Descrizione* ufficiale delle feste del 1600 e il volume qui esposto contiene almeno tre bozze di sua mano, oltre ad alcune lettere di Francesco Paulsanti, segretario di Ferdinando I, incaricato di seguirne la stesura e comunicare le revisioni volute dal sovrano. Nella carta esposta possiamo leggere la descrizione dello spettacolo dell'*Euridice* (6 ottobre 1600). La frase sottolineata, al centro, mostra che Buonarroti aveva previsto di inserire anche i nomi degli autori della musica. Scrive infatti che Jacopo Corsi aveva fatto mettere in musica l'opera «parte da Jacopo Peri e parte da Giulio Caccini ottimi compositori». Tra le direttive ricevute vi fu invece la seguente nota: «Non occorre nominar tanti musicisti» (ibid., c. 220v) e così l'informazione non passò nell'edizione a stampa. Inoltre si consigliava di evitare di mettere l'*Euridice* a confronto con lo spettacolo principale, ossia *Il rapimento di Cefalo*, poiché era solo a quest'ultimo che andava dato risalto: «Questa commedia maggiore non deve ricevere comparazione alla minore, però dica esplicitamente che la parte di ciascuno fu cantata egregiamente».

[8] Lettera di Michelangelo Buonarroti il Giovane a Francesco Paulsanti, Firenze 14 novembre 1600, CB, AB 51, n.° 1419.

Michelangelo Buonarroti comunica a Francesco Paulsanti, segretario del granduca Ferdinando I, le ultime modifiche apportate alla descrizione ufficiale del matrimonio di Maria de' Medici, chiedendo il beneplacito del sovrano. Paulsanti, in calce, le approva.

[9. Fac-simile su Tablet] Jacopo Corsi, *Non curi la mia pianta o fiamm'ò gelo*, Brano musicale, BNCF, Magl. XIX, 66, 128v.

Questo brano fa parte della *Dafne* e si trova nella stessa da cui è tratto Da' fortunati campi ov'immortali (documento 1). Come si può vedere non riporta il nome dell'autore. Tuttavia in un'altra copia dello stesso pezzo, conservata in un volume miscelaneo del Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles (Codex 704, n.° 33), il brano è assegnato a Jacopo Corsi. Quest'ultimo, oltre ad essere un facoltoso banchiere e il mecenate di Rinuccini, Peri e Caccini, era anche un amante della musica e suonò il clavicembalo durante la rappresentazione dell'*Euridice* il 6 ottobre 1600. Si tratta, probabilmente, dei primi brani della *Dafne* messo in musica per realizzare il progetto (tanto caro al suo gruppo) di far rinascere il teatro musicale antico. E non è forse un caso, in quanto il lamento di Apollo è uno dei passi più struggenti del dramma: alla fine dell'opera il dio esprime tutta la sua disperazione per la trasformazione di Dafne, promettendole però l'eternità, poiché l'alloro era la pianta sacra ai re e ai poeti. Attraverso cuffie e tablet potrete godere dell'interpretazione musicale dell'ensemble Musica Ricercata: Luciano Bonci (tenore), Claudia Duranti (arpa), Dario Landi (arciliuto).

on curi la mia pianti o in d'oro cielo sia del uiuo me tal d'e terni

fregi He lofferdamai lira Del Ce lo He lo

STANZA 2:

La rappresentazione dell'*Euridice* e il matrimonio di Maria de' Medici

[10. Fac-simile][Ottavio Rinuccini], *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini, rappresentata nello sponsalizio della Christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600, MIBMB, Lo. 8031, frontespizio e carta finale.

Questa è la seconda opera che Rinuccini scrisse per essere cantata per intero in stile monodico. Sulla base di quanto egli afferma nella dedica a Maria de' Medici, anteposta al testo, essa sarebbe nata come tentativo di rinnovamento del teatro tragico antico. La storia è quella di Orfeo che scende nell'oltretomba per riportare in vita la sua sposa Euridice. Secondo il mito la vicenda non aveva un finale felice poiché se, grazie al potere della sua musica, Orfeo riusciva a convincere Plutone (dio degli Inferi) a riavere con sé la sua amata, proprio all'ultimo momento, nel voltarsi a guardarla, l'avrebbe persa di nuovo. La versione ortodossa della «favola» è quella che verrà seguita nel 1607 dall'*Orfeo* di Alessandro Striggio il Giovane (1573–1630) e Claudio Monteverdi (1567–1643), ma Rinuccini apporta un lieto fine, giustificando la scelta in considerazione dell'evento nuziale e affermando che questo succedeva anche ai «poeti greci». E davvero, fare morire una sposa in scena, per festeggiare il matrimonio di una Regina, non sarebbe stato di buon auspicio.

L'EVRIDICE
DOTTAVIO
RINVCCINI
RAPPRESENTATA

*Primo libro delle musiche antiche. ed. di Firenze
pubbl. per la
pag. 35. 1778.*

*Ha fatto ancora
V. Arlanna, ed è
sentoreo accadde
topino occor per
Car. Sigual*

NELLO SPONSALITIO
Della Christianis.

REGINA
DI FRANCIA, E DI
NAVARRA.



IN FIORENZA, 1600.
Nella Stamperia di Cosimo Giunti.
Con licenza de' Superiori.



[11. Fac-simile su tablet] [Giulio Caccini], *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600, MIBMB, X. 188, c. 1.

Sia Giulio Caccini, sia Jacopo Peri pubblicarono le loro partiture dell'Euridice sebbene la rappresentazione del 6 ottobre consistette in gran parte nella musica di Peri, a parte per alcune parti assegnate ai cantanti sotto la cura del Caccini. Tramite il tablet è possibile ascoltare parte della musica del Caccini per il Prologo. Si potrà quindi avere un brevissimo saggio di quello che il compositore, nella sua dedica della partitura al conte Giovanni de' Bardi, definisce lo «stile rappresentativo» e che afferma di aver seguito al fine seguire la teoria, condivisa dei virtuosi che frequentavano la Camerata (negli anni Ottanta del Cinquecento), secondo la quale le tragedie antiche erano cantate per intero. È interessante notare come il capolettera I con cui inizia il brano (*lo che d'alti sospir vaga e di pianti*) raffiguri proprio l'allegoria della Tragedia, come di consueto, rappresentata con un pugnale in mano.



PROLOGO LA TRAGEDIA.

THE

O che d'alti sospir vaga ed i pianti Spars'hor di

THE

doglia hor di minaccie il volto Fei negli ampi te atrial popol folto scolorir di pietà vol

THE

ti e sembianti. Ritornello Ricomincia l'Aria medesima su le parole seguenti.

2
Non sangue sparso d'innocenti vene,
Non ciglia spente di Tiranno infano,
Spettacolo infelice al guardo umano
Canto fu meste, e lagrimose scene.

3
Lungi via lungi pur da regij tetti
Simolacri funesti ombre d'affanni
E co i mesti coturni, e i foschi panni'
Cangio e desto ne i cor piu dolci affetti

4
Hor s'auuerra, che le cangiaste forme
Non senz'alto stupor la terra ammiri
Tal ch'ogni alma gentil ch' Apollo inspira
Del mio nouo cammin calpestu l'orme.

5
Vostro Regina fia cotanto alloro
Qual forse anco non colse Atene, o Roma,
Fregio non vil su l'onorata chioma
Fronda Febea fra due corone d'oro

6
Tal per voi torno, e con sereno aspetto
Ne Reali Imenei m'adorno anch'io,
E su corde piu liete il canto mio
Tempo al nobile cor dolce diletto.

7
Mentre Senna Real prepara intanto
Alto diadema ond' il bel crin si fregi,
E i manti, e feggi de gli antichi Regi
Del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.

[12. Fac-simile su tablet] [Jacopo Peri], *Le musiche di Jacopo Peri, nobile fiorentino, sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini. Rappresentate nello sponzalizio della Cristianissima Maria Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, Marescotti, 1600 [m. f.], MIBMB, BB. 118, c. 2.

Tramite il tablet è possibile ascoltare parte della musica del Peri per il Prologo, intonata dalla Tragedia. Come Caccini e Rinuccini, anche Peri fece precedere il proprio lavoro da una introduzione, nel suo caso un avviso ai lettori, che si rileva particolarmente approfondita, poiché spiega nel dettaglio il metodo utilizzato per imitare la lingua parlata, pur attraverso l'intonazione del canto, inventando una forma di declamazione «che pigliasse forma di cosa mezzana tra le due». Questa sua invenzione, fondamentale in particolar modo per le sezioni del dramma destinate ai dialoghi e soliloqui, sarebbe stata successivamente definitiva «recitativo». Il fatto che entrambi i compositori abbiano pubblicato la partitura completa è indice dell'importanza che essi attribuivano a quest'occasione e forse anche a una certa competizione tra i due. Non si tratta infatti di un'abitudine consolidata, poiché buona parte della musica dell'epoca è andata persa o, nei casi più fortunati, è rimasta manoscritta.

PROLOGO LA TRAGEDIA.



O che d'alti sospir vagase di pian ti Spar'ror di doglia

hor di minaccia il volto Fei negli ampi te atri al popol solo Scolorir di pietà volte e sembian-

ti. Ritornello.

2
Non sangue sparso d'innocenti vette
Non ciglia spente di Tiranno infano
Spettacolo infelice al guardo humano
Canto su meste, e lacrimose scene,

3
Lungi via lungi pur da regij tetti
Simulacri funesti, ombre d'affanni
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni
Cangio, e desto nei cor più dolci affetti

4
Hor s'auverrà, che le cangiate forme
Non senza alto stupor la terra ammiri
Tal ch'ogni alma gentil ch'Apollon infpiri
Del mio nouo cammin calpesti l'orme

5
Vostro Regina fia costanto alloro
Qual forse anco nò colse Atene, ò Roma
Fregio non vil fu honorata chiama
Fronda Febea fra due corone d'oro

6
Tal per voi torno, e con sereno aspetto
Ne Reali Imenei m'adorno anch'io
E su corde più liete il canto mio
Tempo al nobile cor dolce diletto

7
Mentre Senna Real prepara intanto
Alto diadema, onde il bel crin si fregi
E i manti, e leggi de gl'antichi Regi
Del Tracio Orco date l'orecchie al còro.



Pastore del Coro.

INFE Ch'i bei crin d'oro Sciogliete lie te allo Ichèzar de venti E

[13. Fac-simile] Ludovico Cigoli, Schizzo dell'arme di Maria de' Medici (1600), GDSU, 433.

L'arcoscenico costruito dal Cigoli per *l'Euridice* aveva in cima l'arme di Maria de' Medici che « alta braccia 7 et larga braccia 5 in circa» (circa 4 m. x 3 m.) dominava la parte alta del palco. Essendo uno scudo femminile è suddiviso a metà: su lato sinistro è visibile l'arme del marito con i gigli di Francia, mentre sul destro è lo stemma della sposa da nubile che, nel caso di Maria, era composto dalla sintesi di quelli dei suoi genitori (Medici e Asburgo d'Austria). Sopra al disegno è visibile un leggero tratto a penna che ricorda un arco, probabilmente riconducibile alla volta della Sala delle Statue, dove era previsto si rappresentasse l'opera.



[14] Bernardo Buontalenti, Disegno per il coro finale dell'Atto IV, *Il rapimento di Cefalo*, (1600), GDSU, 7059F.

Questo superbo disegno acquerellato è stato associato a *Il rapimento di Cefalo* e costituisce una rara testimonianza visiva dell'opera. Al centro si trova un'aquila, simbolo di Giove, circondata da personaggi riccamente vestiti che alcuni ritengono rappresentare le Virtù (cfr. *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, 2001, fig. 56). Anche in alto (dove il cielo si apre) appaiono dei personaggi allegorici sulle nuvole. Potrebbe quindi rappresentare il passaggio dall'Atto IV che prevedeva un «Coro di Dei», all'Atto V in cui entrava in scena Giove (*Il rapimento di Cefalo rappresentato nelle nozze della Cristianis. Regina di Francia e di Navarra di Gabriello Chiabrera*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600, pp. 20–21).

Monitor con ricostruzione dell'arcoscenico dell'*Euridice*.

Il video è una sintesi visiva di parte del lavoro di ricerca che ha portato alla ricostruzione del teatro provvisorio che ospitò la rappresentazione dell'*Euridice*. Questo studio, in corso di pubblicazione (cfr. Tim Carter e Francesca Fantappiè, *Staging «Euridice» (1600): Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*) è basato sulle misure contenute nelle liste di scenografie e nell'inventario dei pezzi del palco redatte tra 1600 e 1601 da Ludovico Cigoli, Giovan Battista Cresci e Francesco Ricoveri (ASF, Guardaroba Medicea, cc. 427v, 429r, 445r–v, 463r–464v). Nel video vengono composte insieme, in una sequenza animata, alcune parti dei documenti originali con la loro restituzione grafica. Infine ciascun pezzo viene assemblato (seguendo una tecnica di montaggio chiamata «building») nella struttura architettonica finale.



STANZA 3:

Macchinaria teatrale: mettere in scena la «meraviglia».

[15] Remigio Cantagallina, *Nave di Amerigo Vespucci* dal quarto intermedio de *Il giudizio di Paride* (1608), GDSU, 95766.

L'incisione rappresenta la scena del quarto intermedio, scritto da Giovan Battista Strozzi il Giovane, per *Il giudizio di Paride* pastorale di Buonarroti il Giovane. Il palco fingeva un mare attraverso il quale (grazie a dei tagli trasversali), potevano passare personaggi e creature marine. In questa scena vediamo arrivare una nave, quella di Amerigo Vespucci (1451–1512) famoso esploratore fiorentino che, seguendo le orme di Cristoforo Colombo, aveva compiuto tre spedizioni nelle Americhe tra il 1497 e il 1503. Sono rappresentati, ad accoglierlo, gli indigeni del Nuovo Mondo, con copricapi di piume di uccello, mentre sul palco si dice volassero anche dei pappagalli. La scena rappresentava quindi un evento storico reale, ma mitizzato dalla presenza di personaggi allegorici e mitologici, come Zefiro dio che impersonava il vento primaverile.



[16] Remigio Cantagallina, *Il tempio della Pace* dal sesto intermedio de *Il giudizio di Paride* (1608), GDSU, 95768.

Qui vediamo una grande struttura architettonica rappresentante il palazzo della Pace, dipinto in modo da fingere l'oro e che faceva da sfondo all'ultimo intermedio de *Il giudizio di Paride*, chiudendo lo spettacolo con un gran finale. In mezzo al palco sedeva la Pace su un trono, mentre ai suoi lati calavano delle nuvole con quattro dei (Bellona, Plutone, Cibele e Nettuno). In alto, attraverso tre aperture restavano sempre visibili varie figure allegoriche, mentre al termine della scena, da due caverne che si aprivano sui lati, comparivano le dee Anfitrite e Proserpina. Come si può ben capire, oggi come allora, interpretare il significato dell'intera scena poteva risultare decisamente complesso. Tuttavia gli spettatori, anche nel caso in cui non riuscivano ad avere tutto perfettamente chiaro, rimanevano affascinati dallo spettacolare uso della macchinaria teatrale che aveva il compito di lasciarli continuamente stupefatti.



[17] Michelangelo Buonarroti il Giovane, Schizzo della posizione dei cantanti e musicisti per il sesto intermedio de *Il giudizio di Paride* (1608), CB, AB 60, cc. 77v–78r.

Questo schizzo autografo del Buonarroti è la bozza per l'ultimo intermedio *Il tempio della Pace*. Com'è possibile notare, associando l'immagine a quella dell'incisione a lato, il drammaturgo aveva lavorato meticolosamente in modo da prevedere tutte le azioni che doveva scrivere. Mostra fino a che punto gli autori di opere teatrali avessero una profonda conoscenza delle numerose possibilità scenotecniche dell'epoca e come le tenessero sempre presenti nella composizione dei loro drammi. Il documento è esposto qui per la prima volta ed è stato restaurato per l'occasione grazie al contributo del Rotary Club Firenze Valdisieve.

[18] Jacques Callot, *La liberazione di Tirreno e di Arnea* (1617), Primo intermedio, GDSU, 8016.

L'immagine è l'unica testimonianza figurativa del Teatro degli Uffizi, edificio teatrale di corte permanente, in uso regolarmente tra il 1586 e il 1628 e situato al primo e secondo piano dell'ala est del palazzo omonimo. Raffigura un balletto di corte, scritto dal poeta Andrea Salvadori (1588–1634). Lo spettacolo si tenne per il matrimonio di Caterina de' Medici e Ferdinando Gonzaga, nel febbraio 1617. Era diviso in tre parti. In questa incisione si condensano le azioni principali della prima: al calare del sipario, infatti, il palco appariva vuoto. Un grande montagna saliva su e, grazie ad un fulmine scagliato da Giove (apparso da dietro le nuvole), si apriva, liberando i ballerini chiusi all'interno. Questi erano Tirreno con dieci cavalieri (imprigionativi dal gigante Tifeo) e Arnea con le sue damigelle (libere dall'incantesimo della maga Circe che le aveva trasformate in piante). L'intero gruppo scendeva poi in platea per eseguire un balletto. Gli interpreti di Tirreno ed Arnea erano la coppia granducale, ossia Cosimo II e Maddalena d'Austria, con i cortigiani al seguito.



PRIMO INTERMEDIO DELLA VEGLIA DELLA LIBERATIONE DI TIRRENO FATTA NELLA SALA DELLE COM-
DIE DEL SER.^{MO} GRAN DVCA DI TOSCANA IL CARNOVALE DEL 1676 DOVE SI RAP.^{TA} IL MONTE D'ISCHIA' CON IL GIGANTE
TIFEO. SOTTO.

Tullio Perugini Inc. Gallelli del. Gallelli del.

[19] Jacques Callot, *La liberazione di Tirreno e di Arnea* (1617), Secondo intermedio, GDSU, 8016.

La seconda parte del balletto prevedeva la vendetta di Circe, infuriata per la per la liberazione di Arnea. La scena si tramutava in un inferno e Plutone, aizzato dalla maga, mandava dieci cavalieri incostanti in amore guidati da Teseo contro Tirreno e il suo seguito. Dopodiché le due squadre si affrontavano in una battaglia in platea.



SECONDO INTERMEDIO DOVE SI VIDE ARMARSI L'INFERNO PER FAR VENDETTA DI CIRCE CONTRO TIRRENO

Ulm. Parigi. Inc. Jac. Tabacchini.

[20] Jacques Callot, *La liberazione di Tirreno e di Arnea* (1617), Terzo intermedio, GDSU, 8017.

L'ultima scena prevedeva che Amore apparisse dal Cielo a portare pace, dividendo i duellanti a battaglia. Finito ciò, tutti i partecipanti della festa, compresi il granduca Cosimo II (Tirreno) e la granduchessa Maria Maddalena (Arnea), scendevano nuovamente in platea, ballando con il resto della corte. Anche la sposa, che fu accompagnata in sala del granduca e dal don Lorenzo (suo fratello) si unì alle danze. Mettendo a confronto questa incisione, con quella del sesto intermedio de *Il giudizio di Paride*, troverete certo delle somiglianze. È molto probabile che il tempio della Pace nel 1608 e quello di Amore nel 1617 siano stati rappresentati utilizzando le stesse scenografie. Anche il granduca, ogni tanto, riciclava.

Monitor TV (dal primo intermedio de *La liberazione di Tirreno e di Arnea*).

Il video scompone alcune delle azioni riassunte nell'incisione di Jacques Callot (n. 1592 circa – m. 1635). Si vedono in successione, salire la montagna, apparire i personaggi e la loro discesa in platea. Sul palco sono poi montate le due incisioni che raffiguravano i cambi di scena. La festa si concludeva con il pubblico che si univa alle danze.



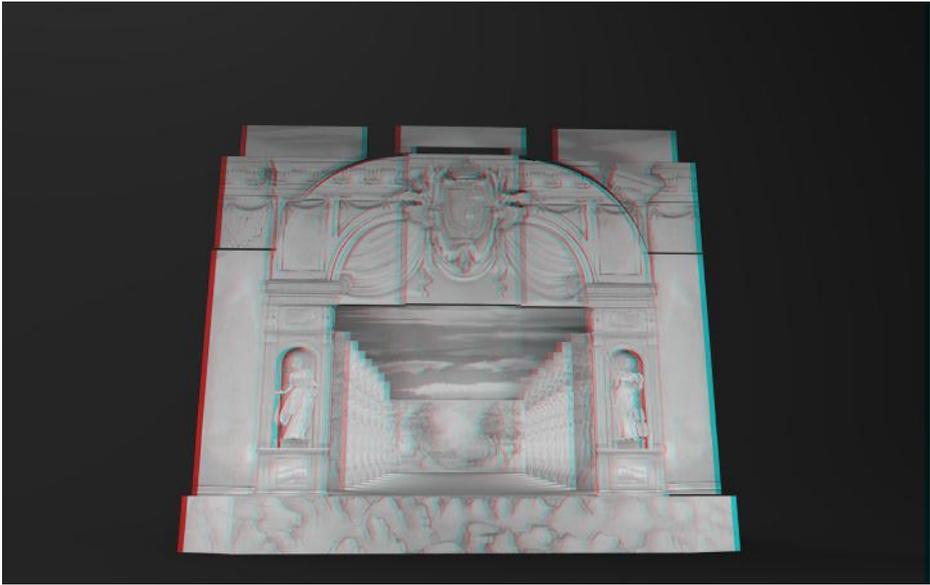
STANZA 4:

Anaglifo della rappresentazione dell'*Euridice* (6 ottobre 1600, Palazzo Pitti).

La visione del video permetterà l'immersione in una ricostruzione virtuale in 3D del palco sul quale si tenne, nella Sala delle Commedie, la rappresentazione dell'*Euridice* a Palazzo Pitti il 6 ottobre 1600. La tecnica utilizzata è quella dell'anaglifo.

Come nel caso del video in Sala 2 si tratta di un'anticipazione in chiave divulgativa di parte degli studi di Tim Carter e Francesca Fantappiè. Le liste di Cigoli, Ricoveri e Cresci, però, riportano solo le misure e qualche succinta descrizione. Trattandosi di una restituzione finalizzata ad un'esperienza immersiva, era invece necessario dare una veste figurativa anche a quinte, fondale, parapetto e arcoscenico. Per far ciò è stato necessario attingere ad alcune testimonianze coeve, dai disegni del Cigoli stesso ad incisioni raffiguranti scene boscherecce e infernali di artisti dello stesso periodo, tra cui il pittore e scenografo Inigo Jones (1573–1652) che sono state l'ispirazione per nuovi disegni. Per le statue si è fatto riferimento all'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa (1560–1645).

Per quanto riguarda la ricostruzione dei meccanismi teatrali si è fatto riferimento a vari trattati di scenotecnica, e in particolare a quelli di Nicola Sabbattini (1574–1654) e Joseph Furttenbach (1591–1667). La veste grafica complessiva, pur essendo un 3D, è stata lasciata volutamente abbozzata, in modo da lasciare il senso di una semplice interpretazione, nella consapevolezza dell'impossibilità di riuscire a dare una completa e fedele restituzione del palco originale, sia digitalmente, sia dal vero. Tuttavia questo modello dà una buona idea di quanto gli artisti, poeti e musicisti fiorentini potessero essere ingegnosi nel creare effetti anche in spazi e con mezzi relativamente modesti.



ASF, Archivio di Stato di Firenze

BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

MIBMB, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna

CB, Fondazione Casa Buonarroti

GDSU, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze

Bibliografia essenziale:

Maria Adelaide Bartoli Becherini (a cura di), *“Per un regale evento”. Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici* (Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 2000), Firenze, Centro Di, 2000.

Tim Carter–Francesca Fantappiè, *Staging «Euridice» (1600): Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence* (forthcoming)

Tim Carter, *Rediscovering «Il rapimento di Cefalo»*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», 9 (2003), www.sscm-jscm.org/v9no1.html

Janie Cole, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy: Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, Olschki, 2012.

Francesca Fantappiè, *Una primizia rinucciniana: la «Dafne» prima della «miglior forma»*, in «Il Saggiatore musicale», XXIV, 2 (2017), pp. 189–222.

Alessandro Gambuti, *Lodovico Cigoli architetto*, in «Studi e documenti di architettura», 2 (1973), pp. 37–136.

Elvira Garbero Zorzi–Mario Sperenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali* (Catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2001), Firenze, Olschki, 2001.

Giovanna Giusti–Riccardo Spinelli (a cura di), *Dolci trionfi e finissime piegature: sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de’ Medici* (Catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Pitti, 2015), Livorno, Sillabe, 2015.

Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Nino Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, ERI, 1969 (rev. 1975); trad. K. Eales come *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Anna Maria Testaverde, *Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l’Euridice di Ottavio Rinuccini*, in «Medioevo e Rinascimento», 17/n.s. 14 (2003), pp. 307–21.



FONDAZIONE CASA BUONARROTI

