

Aby Warburg

OPERE

I

LA RINASCITA
DEL PAGANESIMO ANTICO
E ALTRI SCRITTI
(1889-1914)

a cura di Maurizio Ghelardi

Nino Aragno Editore

I COSTUMI TEATRALI PER GLI *INTERMEZZI* DEL 1589¹.I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti*

di Emilio de' Cavalieri.

Saggio storico-artistico

1. [Apparso in italiano nella traduzione di A. Giorgetti negli «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma melodrammatica», XXXIII (1895), pp. 133-146, 13 ill.

Questa versione italiana è ripubblicata nelle GS (pp. 259-300; cfr. pp. 394-422 = trad. ingl., Los Angeles 1999, pp. 349-401, pp. 495-547). Cfr. inoltre WIA 42.2.3 (*Handexemplar*) e WIA 42.1 (versione originale tedesca: *Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589*, ripubblicata in appendice alle GS, pp. 422-438) e testo della recensione da «La Nazione» (17-18 giugno 1895). Cfr. inoltre WIA 41 (per i materiali preparatori).

La presente versione è stata collazionata sull'originale tedesco.]

Il granduca Ferdinando I, dopo che ebbe deposta nel 1588 la porpora cardinalizia, fece anche un secondo passo nell'interesse della sua patria: si scelse per moglie Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici, regina di Francia. Allorquando nell'aprile del 1589 la principessa francese ebbe posto il piede sul suolo della Toscana, come futura regnante, fu ricevuta durante il mese di maggio con ogni genere di festeggiamenti, coi quali la società fiorentina già da un secolo era avvezza a celebrare ogni solenne avvenimento della famiglia de' Medici. I diari del Pavoni, del Cavallino e del Benacci ci descrivono le feste; il Gualterotti gli archi trionfali, e Bastiano de' Rossi la commedia con gli intermezzi². Stando ai loro racconti tale fu la serie di questi festeggiamenti.

Nel primo di maggio i contadini di Peretola portarono un magnifico albero di maggio.

La sera del secondo giorno fu eseguita dagli Intronati senesi la commedia *La Pellegrina* del dottor Girolamo Bargagli, con intermezzi di Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio.

Nel 4 di maggio ci fu il «calcio a livrea» sulla piazza di S. Croce.

Nel dì 6 furono ripetuti gli intermezzi, e la commedia *Zingana* fu recitata dalla Compagnia dei Gelosi con la prima donna Vittoria Piissimi³, che faceva appunto la parte della Zingana.

Nel dì 8 ebbe luogo una «Caccia di Leoni, et Orsi, et ogni

2. Per maggiori ragguagli sulle fonti, cfr. Appendice I.

3. Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. II, Torino 1891, pp. 167, 466 sgg.

sorte d'animali» sulla piazza di S. Croce. In un combattimento fra topi e gatti, i topi rimasero vincitori «con gran riso di tutti».

Nel dì 11 ci fu la «Sbarra» e la famosa «Naumachia» nel cortile di Palazzo Pitti.

Nel dì 13 furono nuovamente ripetuti gli intermezzi anche per gli ambasciatori veneziani, che non li avevano ancora visti. La commedia rappresentata dai Gelosi fu questa volta la *Pazzia*, scritta da Isabella Andreini⁴ che, da famosa attrice quale era, ne fu anche la protagonista. La scena che fece maggior effetto, fu quella in cui essa, da *finta pazza*, parlava in differenti linguaggi, «hora in Spagnolo, hora in Greco, hora in Italiano ed in molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito, e tra le altre cose si mise a parlar Francese e di cantar certe canzonette pure alla Francese che diedero tanto diletto alla serenissima sposa, che di maggiore non si poteva esprimere»⁵.

Il dì 23 ci fu il «Corso al Saracino», e il dì 28 dello stesso mese una «Mascherata de' Fiumi».

Come si vede, fu quasi un vivente compendio storico delle feste fiorentine quello che passò davanti agli occhi della principessa. E pure, nonostante queste minute descrizioni, è difficile farsi un quadro esatto di quello che fu veramente l'apparato.

Il 1 maggio si pensa oggi a tutt'altro che all'albero di maggio. Sulla piazza di S. Croce non combattono più fra di loro leoni ed orsi, né lupi, né volpi; neppure vien più giocato il Calcio, e della «Sbarra» e del «Corso al Saracino» nient'altro è rimasto che le armi e le bardature nelle vetrine dei musei. E anche sul palcoscenico noi cerchiamo ora ben altre cose che le «macchine quasi soprannaturali» di Bernardo Buontalenti.

C'è però un solo mezzo per far rivivere prontamente questi racconti, che a prima vista ci sembrano ora nude e strane enumerazioni; tentando cioè di ricollegarle con le opere artistiche di quel tempo, le quali hanno appunto a soggetto simili feste. Questo tentativo non è stato fatto fino adesso, né per mezzo di ricerche speciali, né con lavori più estesi. Avendo trovato per

caso nelle inesauribili ricchezze delle collezioni e delle biblioteche fiorentine i *Disegni* del Buontalenti, il *Libro di conti* per i costumi teatrali ed anche alcune incisioni che si riferiscono agli intermezzi del 1589, colgo con piacere l'occasione dell'onorevole incarico affidatomi per delineare in un saggio storico artistico l'importanza che ebbero gli intermezzi del 1589 nello sviluppo del gusto teatrale. In tutte le descrizioni contemporanee essi sono considerati appunto come la parte più splendida delle feste di quel tempo; ed anche gli storici nelle loro ricerche li hanno sempre apprezzati come tali⁶. L'anima di questi intermezzi era Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio, dalla cui famosa Camerata venne fuori la Riforma melodrammatica anticheggiante. Lo coadiuvavano Emilio de' Cavalieri, come intendente teatrale e direttore dei cantanti ed attori, e Bernardo Buontalenti come disegnatore dei costumi e macchinista. Si aggiungeva per quarto Bastiano de' Rossi, detto l'Inferigno e primo segretario dell'Accademia della Crusca, il quale come «Prologo scientifico» aveva l'incarico di rivolgere l'attenzione del pubblico colto sulle idee generali, sui singoli particolari e sopra il senso degli accessori sottilmente immaginati.

Si intende da sé come la sua descrizione esatta, diffusa e molto erudita, sia anche oggi la fonte più importante per noi. Già nell'anno 1585, nella rappresentazione dello *Amico Fido*, commedia di Giovanni de' Bardi, purtroppo perduta e eseguita in onore delle nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici, ebbero insieme egual parte Bardi, Buontalenti e de' Rossi; ed anche questa volta il granduca Ferdinando li aveva incaricati della direzione delle feste, rilevando specialmente l'eccellente impressione degli apparecchi fatti per quell'occasione⁷. A questi fu aggregato Emilio de' Cavalieri, che era intendente generale delle Belle Arti fin dal 3 settembre 1588⁸.

6. Cfr. F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. II, Firenze 1845, pp. 509-523. S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, vol. I, Venezia 1785, pp. 208 sgg.; G. Giannini, *Origini del dramma musicale*, in «Il propugnatore», n.s. VI, I (1893), pp. 209 sgg.; U. Angeli, *Di alcuni intermezzi del Cinquecento*, Modena, 1891; R. Renier, *Rassegna bibliografica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXII (1893), p. 381.

7. Cfr. B. de' Rossi, *Descrizione dell'apparato e degli intermedii. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Firenze 1589, pp. 4-5.

8. Il decreto di nomina è stato stampato, ma incompleto, da G. Gaye, *Carteggio ine-*

4. Su Andreini cfr. E. Bevilacqua, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei fedeli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII (1894), pp. 88 sgg.

5. Per il soggetto della commedia, vedi G. Pavoni, *Diario delle feste*, Bologna 1589, p. 46, ove si possono conoscere dettagli sulle gelosie di queste due prime donne.

A chi osservi superficialmente, deve sembrare strano ed incomprensibile che proprio Bardi, l'amico di Vincenzo Galilei e consigliere del Caccini e del Peri, il quale col suo grande sapere ed il suo gusto aveva promossa la riforma melodrammatica nel senso classico, fosse ancora nel 1589 l'ispiratore di pomposi intermezzi, nei quali alcuni dèi, barocamente ornati, cantavano con la musica madrigalesca di Marenzio e di Malvezzi le lodi della coppia principesca; giacché questa "varietà" che svegliava allora l'entusiasmo del pubblico cortigiano, era appunto l'impedimento principale per lo sviluppo della musica e dell'arte drammatica, le quali tendono all'unità psicologica. Ma aspettiamo un momento prima di dare un giudizio severo. Giovanni de' Bardi fece certamente delle concessioni al gusto aulico negli anni 1585 e 1589, ma non senza aver fatto un energico tentativo per far prevalere le sue idee che miravano ad una maggiore unità e chiarezza. Ciò è stato fino ad ora trascurato.

Il de' Rossi nella *Descrizione* del 1585 esprime abbastanza chiaramente il suo rammarico poiché gli era stato guastato il suo concetto più organico: «Ma passiamo ad altro, e diciamo qual fu l'animo del Poeta, quando, da principio, gli convenne cercar la favola per la rappresentazione de' detti intermedi, che fu questo, di ritrovarla con un sol filo, e poscia far nascere da quella tutte e sei le rappresentazioni, che gli abbisognavano. Ma fu giudicato opportuno alla 'ntenzione, che s'aveva principalmente nel presente spettacolo, che innanzi ad ogni altra cosa s'attendesse alla varietà: di maniera, che gli fu necessario, per cotale riguardo, perderne l'unità, e per conseguente il pregio, che per essa può guadagnarsi»⁹.

dito d'artisti dei sec. XIV, XV, XVI, vol. III, Firenze 1839, p. 484, come suoi rappresentanti vengono indicati «Maestro Giaches [...] (Bylifelt?) tedesco, nostro gioielliere» per le Belle Arti e Paolo Palluzzelli, gentiluomo romano, per la musica (A.S.F., *Minute di Ferdinando*, filza 62, p. 222). L'ambasciatore veneziano Tommaso Contarini ne descrive il carattere nella sua *Relazione* del 1588 sulla Corte di Ferdinando: «Il signor Emilio del Cavalliero romano, servitore molto del granduca, abita in palazzo; non è così assiduo alla persona come gli altri, perché ama la libertà; ma possiede assai la grazia di S.A.; attende a' trattenimenti di musica e di piaceri». Cfr. E. Albèri, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, vol. XV (Appendice), Firenze 1863, p. 285. Dobbiamo a R. Gandolfi la data della sua morte (11 marzo 1602), cfr. *Appunti di storia musicale*, in «Rassegna nazionale», XV (1893), pp. 297-306.

9. B. de' Rossi, *Descrizione del magnificientissimo apparato, e de' meravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'ill. ed eccell. signori il signor Don Cesare d'Este, e la signora Donna Virginia Medici*, Firenze 1585, p. 6r.

Nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi si trova al n. 7059 un disegno a penna e acquerello¹⁰ eseguito da Bernardo Buontalenti che porta la seguente scritta: «*Primo intermedio. Inven. Fece Bernardo Buontalenti, architetto di ... ?*». Questo disegno non si può riferire che al primo intermezzo del 1585. Si vede nel mezzo, in alto, Giove assiso in trono su una nuvola; ai suoi lati sopra altre quattro nuvole stanno aggruppate diciotto dee; al di sotto, a sinistra, vi sono quattro muse condotte da un nume barbuto e coronato di lauro (Apollo?), e a destra cinque muse guidate parimenti da una dea armata (Pallade?); nel mezzo sta un'aquila gigantesca, fra le cui ali fanno capolino cinque putti. Questo soggetto sarebbe dunque da interpretare come una missione di muse e di geni dall'Olimpo. Ma siccome la descrizione del de' Rossi parla solo di una missione di beni: Virtù, Fede, Bellezza, Gioventù, Felicità, Sanità, Pace, Evento, e non accenna né alle muse, né all'aquila, non sbaglieremmo supponendo che il disegno di Buontalenti sia un abbozzo del primo concetto mutato dal Bardi¹¹.

Ma basti ciò. In ogni caso, riuscì meglio a Giovanni de' Bardi introdurre una certa unità interiore nel contenuto degli intermezzi nell'anno 1589. I soggetti furono i seguenti:

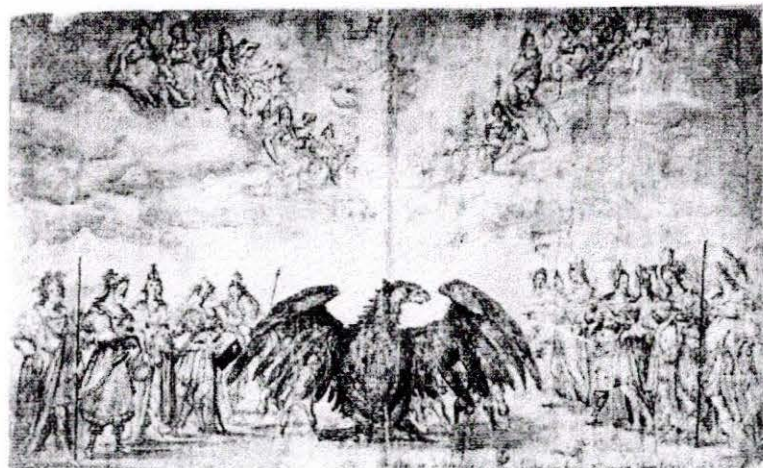
- I. *L'armonia delle sfere;*
- II. *La gara fra Muse e Pieridi;*
- III. *Il combattimento pitico d'Apollo;*
- IV. *La regione de' demoni;*
- V. *Il canto d'Arione;*
- VI. *La discesa di Apollo e Bacco insieme col Ritmo e l'Armonia.*

Come si vede, tutti questi intermezzi sono pantomime a proposito del gusto antico (con alcuni madrigali) sul *potere della musica*¹², e, come si vede nella descrizione di de' Rossi, sono

10. Le misure sono 45 x 75 cm.

11. Questo soggetto è forse ispirato alle *Nozze della Filologia con Mercurio* di Marziano Capella, poema che ha fornito anche materia agli intermezzi a Mantova negli anni 1584 e 1598. Cfr. A. Neri, *Gli "Intermezzi" del "Pastor Fido"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI (1888), pp. 413 sgg. Ciò spiegherebbe anche l'osservazione di B. de' Rossi (*Descrizione*, 1585 cit., p. 6v), secondo il quale Giove era rappresentato «nell'abito appunto, che alle nozze di Mercurio s'appresentò».

12. Il quarto intermezzo con la maga e con i demoni, nonostante si appoggi al'autorità di Platone, conviene molto meno al concetto generale. È piuttosto lo spettacolo fantastico, allora prediletto, con la maga, gli spiriti, l'inferno, come



1. Bernardo Buontalenti, *Disegno* (primo intermezzo del 1585), penna e acquarello, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Firenze

modellati sulle indicazioni degli antichi scrittori fino nelle più minute particolarità. Gli intermezzi si dividono in due gruppi: il I, IV, e VI sono allegorie in senso platonico sul significato della musica nel *Cosmo*, della "musica mondana" come si diceva allora¹³. Il II, III, e V sono rappresentazioni tolte dalla vita degli dèi e degli uomini nell'età mitica che mostrano gli effetti psichici della musica; sono dunque antichi esempi della «musica humana».

E qui si manifesta in primo luogo il fatto sorprendente che le idee platoniche della "musica mondana", come per esempio quelle dell'armonia dorica (I), del ritmo e dell'armonia (VI), che fornirono al Bardi stesso *l'appoggio puramente teoretico* per la riforma della musica¹⁴ nel senso classico, compaiono nel 1589 baroccamente ornate come viventi figure allegoriche al suono di una musica madrigalesca. In secondo luogo, che anche la prima creazione artistica del movimento riformatore musicale, cioè la *Dafne* di Rinuccini e di Peri, è contenuta in germe nel terzo intermezzo nel combattimento col drago pitico. Ci troviamo dunque davanti al fatto strano che le stesse idee e favole dell'Antichità nel giro di pochi anni sono concepite in modo affatto opposto dalle stesse persone. Da che deriva dunque questo cambiamento dell'influenza dell'Antichità? Per risolvere adeguatamente tale questione bisogna che ci addentriamo nel soggetto del primo e del terzo intermezzo e nell'apparato scenico con cui essi furono rappresentati.

Le indicazioni erudite di de' Rossi non sono, come si crederebbe a prima vista, soltanto dotti scholii rivolti ad un pubblico istruito e senza alcuna importanza per l'esecuzione teatrale,

per esempio nel secondo intermezzo del 1585 (B. de' Rossi, *Descrizione*, 1585 cit., pp. 12v e sgg.). Parimenti si veda il primo intermezzo del 1567 descritto da Ceccherelli (P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni*, Firenze 1893, n. 3401) ed il secondo del 1569 descritto da Passignani (P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni* cit., n. 3512). Tutto ciò deriva forse dal fatto che esso non è stato messo in versi come gli altri da Ottavio Rinuccini, bensì da Giov. Battista Strozzi.

13. Cfr. G.B. Martini, *Storia della musica*, vol. I, Bologna 1757, p. 9, secondo Boethius (*De institutione musica*, 1, 2) e L. Dentice (*Duo dialoghi della musica*, Roma 1553), p. 2; inoltre cfr. G. Zarlino, *L'istitutioni harmoniche*, p. 1, capp. VI e VII, in *De tutte l'opere de R.M. Gioseffo Zarlino*, vol. I, Venetia 1588-1589, pp. 16 sgg.).

14. Cfr. A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. IV, Leipzig 1880-1882, pp. 160 sgg., e G. de' Bardi, *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e l'cantar bene*, in G.B. Doni, *Trattati di musica*, ed. A.F. Gori, vol. II, Firenze 1763, pp. 233-248.

poiché gli abbozzi dei costumi fatti da Bernardo Buontalenti, che si trovano in un volume della Palatina¹⁵, così come il *Libro di conti* per i costumi degli intermezzi e della commedia¹⁶, mostrano come l'inventore, il compositore della musica, il direttore, il disegnatore, il macchinista, e pure il sarto, avessero lavorato con energia e concordemente per conseguire nella rappresentazione, perfino nei più minuti dettagli, il massimo possibile del gusto antico.

Per avere un'idea della disposizione teatrale e del raggruppamento dell'insieme ci soccorrono, oltre ai disegni di Buontalenti, anche quattro incisioni, il cui soggetto non era stato ancora né ben interpretato, né si era riconosciuta la correlazione fra di loro. Come si può vedere chiaramente paragonando le incisioni con la descrizione di de' Rossi, due incisioni di Agostino Carracci¹⁷ riproducono con libera imitazione le scene del primo e terzo intermezzo, e altre due di Epifanio d'Alviano¹⁸, monaco di Vallombrosa, ci forniscono quelle del secondo e del quarto intermezzo¹⁹.

I granduchi Cosimo, Francesco e Ferdinando non ebbero da pentirsi che Bernardo Buontalenti, allora giovinetto di dieci anni, fosse stato salvato durante l'inondazione dell'anno 1547: per lo spazio di sessant'anni egli prestò loro la sua opera come architetto generale. Fabbriò i loro palazzi, le loro ville, i loro giardini e le loro fortezze, e con eguale zelo partecipò con la sua arte a tutti gli avvenimenti della famiglia principesca. Per i battesimi apparecchiò il Battistero, fece il presepio per i principini nelle feste di Natale, costruì uno scrittoio ed il *perpetuum mobile*; nelle occasioni di matrimonio innalzò fuochi arti-

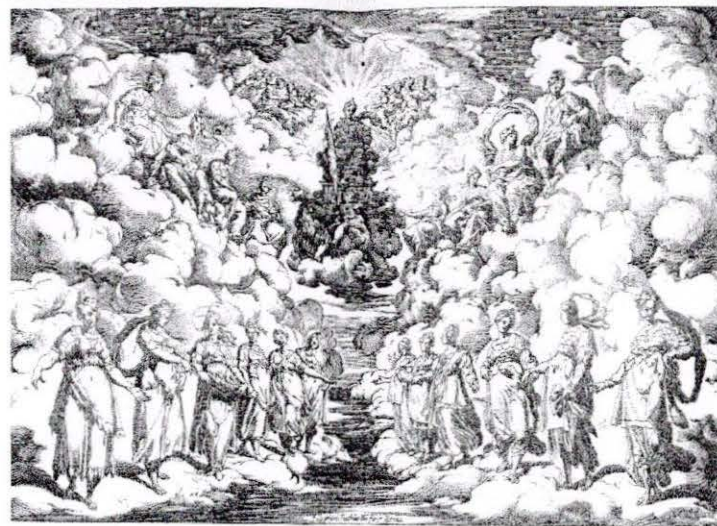
15. B.N.F., C.B. 53. 3. II, pp. 1-37 e 74.

16. A.S.F., *Guardaroba mediceo*, n. 140.

17. Gli originali si trovano nella Biblioteca Marucelliana, vol. XIX, p. 69, n. 123 e 124. A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, Bd. XVIII, Leipzig 1870, pp. 106-107, n. 121-122, li spiega erroneamente come «Eternité paroissant dans l'Olympe» e come «Persée descendant de l'Olympe pour combattre le dragon» [per la collocazione delle stampe e acquaforti di Agostino Carracci per gli intermezzi cfr. D. de Grazia, *Le stampe dei Carracci*, Bologna 1984, pp. 157-160].

18. [Le acquaforti di Epifanio d'Alviano si trovano al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, n. 36 e 42 (per il secondo, quarto, quinto e sesto intermezzo).]

19. Gli originali si trovano nella Biblioteca Marucelliana [v. n. 18], vol. I, pp. 72 e 73, n. 399 e 400. Per la descrizione vedi Appendice II.



2) Agostino Carracci, *L'armonia delle sfere* (prospetto di scena del primo intermezzo del 1589), incisione su rame, Bartsch 39,1, 3901.186

ficiali, sulle sue meravigliose macchine fece discendere tutto l'Olimpo per fare congratulazioni, ed infine preparò l'esequie per le funebri solennità²⁰. In tutto questo egli si dimostrò un vero architetto del Rinascimento non essendo sprovvisto d'istruzione, né di interesse puramente teoretico, cosicché Oreste Vannocci Biringucci²¹ gli mandò nel 1582 su sua richiesta una traduzione dei *Moti spiritali* di Erone Alessandrino, ed egli stesso compose *Alcuni trattati di scultura* ed un' *Arte dell'ingegnere*²². Ma la sua gloria principale che, come narra il Baldinucci, gli valse anche una breve visita ed i cordiali saluti di Torquato Tasso²³ in via Maggio, furono le macchine teatrali che fece funzionare nella sala del teatro costruito negli Uffizi²⁴ nel 1589.

I disegni del Buontalenti si trovano nel volume della Palatina che abbiamo sopra menzionato. Si tratta del secondo di due volumi miscelanei in folio con disegni che sono conservati nella stessa Biblioteca fra le opere a stampa (!) e attribuiti erroneamente a Giulio Parigi²⁵. Si tratta di 260 disegni, i quali per la maggior parte si riferiscono alle feste fiorentine nel corso del XVI e XVII secolo, e sulle quali mi propongo di parlare in altro luogo più diffusamente. I disegni²⁶ del Buontalenti so-

20. F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* cit., pp. 490 sgg.; K. Gurlitt, *Geschichte des Rococo und Klassizismus, I. Abteilung: Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887, pp. 229 sgg.; P. F. Covoni, *Il Casino di San Marco costruito dal Buontalenti ai tempi medicei*, Firenze 1892.

21. G. Gaye, *Carteggio* cit., p. 449.

22. Cfr. G. Cinelli, *Scrittori fiorentini*, Ms. Magliabechiano, CI. IX, 66, vol. I, fol. 136v.

23. Della visita di Torquato Tasso ha parlato recentemente G. Carducci, *Storia dell'Aminta*, in «Nuova Antologia», 3a s. LV (1895), pp. 34-35.

24. Intorno allo stato attuale del Teatro Mediceo si veda G. Marcotti, *Guide-Souvenir de Florence et pays environnants*, Florence 1892, p. 80. La sala era lunga circa 56 m., larga 35 e alta 14 secondo il computo in braccia di A. Martini, *Manuale di metrologia*, Torino 1883, p. 206. Aveva di pendio 1,25 m. Per farsi un'idea chiara della parte tecnica delle macchine, cfr. specialmente: N. Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, ristampata con l'aggiunta del secondo libro, Ravenna 1638, lib. II, pp. 71-165.

25. G. Parigi, *Disegni originali de' carri e figure de' personaggi che decorano la mascherata rappresentante la genealogia degli dei, fatta in Firenze nelle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria descritta da Giorgio Vasari* (cioè è esatto) aggiuntivi i disegni dei personaggi che rappresentarono la commedia intitolata «La Pellegrina» di Girolamo Bargagli, recitata nel salone sopra gli Uffizi per le nozze di Ferdinando I (qui il compilatore sbaglia, giacché i disegni sono soltanto per gli intermezzi) e *Disegni del festino dei Pitti nel matrimonio di Cosimo III (?)*. Cfr. P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni*, cit. n. 3509. Di mano di Parigi sono, mi sembra, soltanto due disegni, II, pp. 39 e 40.

26. Si tratta di disegni a penna acquerellati su carta grossa, la grandezza del foglio

no nelle prime 37 pagine: un disegno si trova pure a pagina 74. Ma siccome in sei disegni si trovano nel rovescio anche delle figure (pp. 24, 32, 33, 34, 35, 36), abbiamo così in tutto 44 disegni messi insieme senza alcuna connessione. Essi si riferiscono al primo, al secondo, al terzo e al quinto intermezzo.

Appartengono al primo intermezzo: le pagine 11 (*Armonia doria*), 27 (*Necessitas con le tre parche*), 28 (*Nuvola con Diana, Venere, Marte, Saturno*), 29 (*Nuvola con Mercurio, Apollo, Giove e Astrea*), 32-37 (*Sirene delle dieci sfere*), e 74 (*Vestale*).

Al secondo intermezzo: le pagine 7 (*Gazzera*), 8 (*Musa*), 9 (*Pieride*), 30v e 31 (*Monte delle Amadriadi*).

Al terzo intermezzo: le pagine 12 (*Apollo*), 13-24 (*Coppia delica*), 24v (*Apollo che scocca l'arco*), 25 (*Drago*).

Al quinto intermezzo: le pagine 1 (*Putto?*), 2 (*Marinaro*), 3 (*Mozo*), 4 (*Nochiere*), 5 (*Marinaro*), 6 (*Arione*), 10 (*Ninfa marina*). Si trovano aggiunte di tre differenti mani. Della prima mano²⁷ sono le iscrizioni con i nomi degli artisti per il primo e terzo intermezzo; di altra mano²⁸ le iscrizioni per il quinto intermezzo; di un'ultima mano sono le note esplicative sotto le figure e che riguardano il colore e il numero degli abiti.

Infine il *Libro di conti*²⁹ di Emilio de' Cavalieri è un grosso volume di 760 pagine, che consta di tre parti:

1. Del così detto *Libro del taglio* che è un prospetto delle stoffe adoperate (pp. 194 in fol.).

2. Del *Quadernaccio di ricordi*, ossia delle note giornaliere a proposito delle stoffe acquistate per essere lavorate, della paga dei sarti, delle quietanze, ecc. (pp. 388 in fol.).

è circa 57 x 47 cm. Le figure sono alte 27 cm; soltanto gli abbozzi delle sirene per il primo intermezzo sono 37 cm circa. Come prova estrinseca che sono veramente di mano del Buontalenti, richiamo l'attenzione specialmente sul monogramma B.T. nella p. 10. I disegni alle pp. 32 e 36 sono copie fatte per servire come modelli al sarto.

27. La scrittura di questa prima mano somiglia a quella di Emilio de' Cavalieri, ma a mio avviso, non è sua, neppure di Bardi o di Buontalenti.

28. Lo stesso scrittore ha tenuto anche il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Si tratta forse di Francesco Gorini, che era provveditore alla commedia, e le cui liste servirono per autenticare le spese; cfr. *Libro di conti, Taglio*, p. 91.

29. Il volume porta sulla costola in pergamena la seguente iscrizione: «Libro di conti relativi alla commedia diretta da Emilio de' Cavalieri». Per brevità citeremo in seguito questo *Libro di conti* con L.C. e il *Libro dei disegni* con V.D.

3. Di un inserto di brani di lettere e notizie che si riferiscono per la maggior parte all'esecuzione della *Commedia della Pellegrina*. Una istanza dei Comici Gelosi, relativa all'addobbo della *Pazzia d'Isabella*, porta l'iscrizione a una nota di Emilio de' Cavalieri. Il libro del taglio ed il *Quadernaccio* sono della stessa mano³⁰. Soltanto per il primo intermezzo si hanno notizie sugli attori che vi ebbero parte (*Quadernaccio*, pp. 291-296, *Notizie*, pp. 414-416, 423-424), cioè vengono nominati 41 virtuosi. Siccome i disegni di Buontalenti hanno anche una numerazione progressiva corrispondente alle iscrizioni che si trovano sotto i disegni per il primo intermezzo, si può con qualche probabilità assegnare a ciascun nome degli attori che recitarono le figure menzionate da de' Rossi. Mentre le notizie personali si trovano, come si è già notato, soltanto per il primo intermezzo, abbiamo invece in sei prospetti alle pp. 300-306 le indicazioni sul numero e sulla qualità delle stoffe adoperate per tutti gli intermezzi; parimenti a p. 191 vien riferito il numero complessivo dei costumi³¹, per i quali furono pagati nel settembre 1589 i sarti Oreto Belardi e Niccolò Serlori ed i loro 50 aiuti. Oreto ricevè oltre a ciò una remunerazione straordinaria per le sue fatiche nella prova generale fatta nella quaresima e per la ripetizione della commedia. Segue quindi a pagina 91 una copia delle somme rivedute dagli Ufficiali del Monte il 26 maggio 1593, relative alle spese della «Sbarra» e della commedia. Per questa e per gli intermezzi furono spesi fior. 30,255, L. 4, sol. 11, per la «Sbarra» fiorentina 14,457, L. –, sol. 10, den. 6³²; dalla stessa nota si viene a sapere che anche a Siena fu fatta un'altra prova generale. I severi Ufficiali del Monte non furono però contenti, e giudicarono che le rappresentazioni erano state condotte «con poca diligentia di risparmio».

Fin dai primi giorni di ottobre i preparativi per la commedia e gli intermezzi si erano svolti con grande alacrità. Giovan-

30. Forse, come abbiamo detto, di Francesco Gorini, provveditore alla commedia.
31. Per il primo intermezzo ne furono approntati 45, per il secondo 34, per il terzo 38, per il quarto 42, per il quinto 37, per il sesto 90, in tutto 286 costumi. Il costo di ciascun costume ammontava a L. 2, 17, 6. Oreto ricevè inoltre «ducati dodici per essersi fatta la commedia una volta più dell'altra, e provato dua Intermedii la quaresima passata». Dei Duc. 117, L. 3, Sc. 5, Oreto ne aveva già avuto in precedenza la maggior parte. Il 16 di settembre 1589 egli fece una ricevuta per tutto quello che ancora aveva da avere, cioè Duc. 30, L. 2, Sc. 15. (L.C., p. 197).

32. Cfr. L.C., *Taglio*, p. 91.



3) Bernardo Buontalenti, *Sirena dell'ottava sfera* (primo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze

ni de' Bardi e Emilio de' Cavalieri avevano stabilito le parti, e alla fine di dicembre erano già pronti i costumi delle figure principali per il primo intermezzo. Il 4 ottobre 1588 Oretto ricevè «16 braccia di tela cilindrata» per fare un abito «per uno che va in una nughola, et detto abito serve per modello nel primo Intermedio»³³. Quest'uno era Cesarone Basso, e la figura che doveva rappresentare era la sirena dell'ottava sfera³⁴. Ciò si deduce osservando che il suo nome si trova sotto questo disegno di mano di Buontalenti. Esso servì come modello alle altre dieci sirene con il cui addobbo, come si dimostrerà più innanzi, iniziarono i preparativi per le feste.

Con tatto ammirabile Giovanni de' Bardi³⁵ aveva cercato di incarnare una delle più profonde allegorie di Platone, secondo la quale la musica armonica delle sfere ha origine nel modo seguente: fra le ginocchia della *Necessitas* scende il fuso diamantino che riunisce come asse i due poli dell'universo. Le tre parche, Lachesis, Cloto e Atropos, sedute ai piedi della loro madre, fanno assieme a lei girare il fuso, intonando l'eterna canzone del passato, del presente e del futuro. Al loro canto si uniscono i suoni delle sirene che muovono le sfere che si aggirano intorno all'asse dell'universo. In tal modo dalla consonanza della necessità e della natura nasce l'eterna armonia.

Ecco le parole di Platone che, dopo di aver descritto la posizione del fuso e delle sfere fra loro, afferma: «Fusum vero in Necessitatis genibus circumverti. Superne praeterea cuilibet circulo insistere Sirenem, quae una cum eo circumferatur, vocem unam, tonum unum emittentem; ex omnibus octo autem unam concinere harmoniam. Alias autem tres aequali intervallo circa sedentes in solio quamque, Necessitatis filias, Parcas, vestibis albis, capite coronato, Lachesin et Clotho et Atropon, ad Sirenium harmoniam canere, Lachesin praeterita, praesentia Clotho, Atropon futura, et Clotho quidem cum matre simul intermissione quadam temporis dextra manu tangentem fusi extimum volvere circuitum, Atropon vero sinistra

33. L. C., *Quadernaccio*, p. 291.

34. Cfr. V.D., p. 37 e ill. 3. Nella riproduzione il nome dell'artista, che sta nell'angolo sinistro, si legge difficilmente.

35. Dal catalogo degli scritti del Bardi, quale si trova nel Mazzuchelli, si può avere un'idea approssimativa della sua notevole cultura. Bardi meriterebbe una biografia.

interiores similiter; Lachesin denique alternis utraque manu tangere utrosque»³⁶.

Bardi con fino intuito congiunse questo pensiero con un'altra idea di Platone³⁷. Egli personificò l'armonia dell'universo nell'armonia dorica che era ritenuta la più eccellente da Platone, Aristotele e dai teorici del Rinascimento, facendola apparire, diciamo così, come l'armonia prestabilita che precede il canto alterno delle sfere e delle parche sulla scena. Dell'armonia dorica così scrive il Bardi nel suo discorso³⁸: «[...] della qual Musica Doria, o tuono, che vogliamo dire, lodata oltre misura da tutti i gran Savj, ed altresì in altro luogo ragionandone Aristotele disse, che ella aveva del virile, del magnifico, e del divino, del grave, dell'onorato, del modesto, del temperato e del convenevole». Parimenti, Francesco Patrizi, filosofo platonico, nella sua *Poetica* (1586)³⁹ aveva già descritto l'armonia dorica nel modo seguente: «[...] haveva del melanconico, e dell'austero, e perciò del virile, e del grande, e del grave, e del magnifico, e del maestevole, e del divino; e appresso del temperato, del modesto, e dell'onorato, e convenevoli».

L'idea di rappresentare mitologicamente l'armonia dell'universo era in voga già nei letterati del Quattrocento. Essi immaginavano Apollo come l'anima musicale dell'universo e intorno a lui le otto muse, motrici delle sfere⁴⁰. Sette muse corrispondevano ai sette pianeti e Urania all'ottava sfera, mentre Talia rimase, secondo il racconto, sulla terra. La nona e decima

36. Platone, *La Repubblica*, ed. Firmin-Didot, lib. X, 617, Paris 1846, pp. 192 sgg. [= lib. X, 617c-e]. Cfr. V. Cartari, *Le immagini de i dei degli antichi*, Padova 1603, p. 276 [= ed. M. Pastore Stocchi - G. Auzzas - F. Martignago - P. Rigo, Venezia 1996, pp. 268-270]; nella prima edizione veneziana (1556) manca la descrizione della Necessità e anche l'incisione.

37. Cfr. Platone, *La Repubblica*, III, 399 [= lib. III, 399 a-e], e *Laches*, 188 d-e. Aristotele, *Repubblica*, VIII, cap. V [= *Politica*, lib. VIII, 1339-1340]; Plutarco, *De musica*, [XVII, 1136-1137].

38. G. de' Bardi, *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e l'cantar bene cit.*, p. 240.

39. F. Patrizi, *Della poetica*, Ferrara 1586, p. 298. Questo libro, come pure la sua *Nova de universis philosophia*, Ferrara 1591, che noi non abbiamo avuto agio di poter consultare, possono aver avuto influenza su Bardi, il quale gli indirizzò anche una lettera nel 1586 sulla contesa fra Pellegrini e la Crusca; cfr. G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, t. 1, Brescia 1758, p. 333. Patrizi parla pure di uno scambio di idee sulla musica antica che ebbe con Bardi e Galilei, cfr. *Della poetica cit.*, p. 286.

40. Cfr. Macrobius, *Commentariorum in somnium Scipionis*, II, 3.

sfera, aggiunte⁴¹ dal Medioevo, furono personificate nel «Primo Mobile» e nella «Prima Causa». Queste idee, per esempio, sono raffigurate nel cosiddetto *Giuoco dei tarocchi* di Baldini⁴². Ugualmente, Gafurius nella sua *Harmonia musicorum instrumentorum*, rappresenta l'armonia universale con la lira di Apollo di otto corde⁴³. Nell'incisione su legno si vede Apollo⁴⁴ sul suo trono, alla sua destra stanno le Grazie; sopra di lui si legge un cartiglio con le seguenti parole: «Mentis Apollineae vis has movet undique Musas». Dai piedi di Apollo si distacca ondulando un lunghissimo serpente, il cui triplice capo tocca la terra con gli elementi. I nomi delle armonie greche attraversano il dorso del serpente formando quasi le corde della lira. All'estremità delle corde si trovano due medaglioni, a destra una musa, alla sinistra il pianeta corrispondente⁴⁵. Bardi pur utilizzando il concetto generale, ne mutò la sostanza introducendo la Necessità e le parche invece di Apolline, e le sirene invece delle muse. Ma cediamo la parola allo stesso de' Rossi:

*Intermedio Primo*⁴⁶

«Si rappresentò in questo intermedio le *Serene celesti*, guidate dall'Armonia, delle quali fa menzion Platone ne' libri della *Repub.*⁴⁷ e due, oltre alle mentovate da lui, secondo l'opinione de' moderni⁴⁸, vi se n'aggiunse, cioè quelle della nona, e decima sfera. E perché nello stesso luogo si truova scritto, che ciascuna delle dette Serene siede sopra il cerchio, o circonferenza di esse sfere, e gira con essa circonferenza, e girando manda

41. Cfr. Dante, *Convivio*, II, 3-4.

42. Cfr. E. Kolloff, *Baccio Baldini*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, hrsg. v. J. Meyer, Bd. II, Leipzig 1878, pp. 589 sgg. [si tratta dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, cinquanta carte da gioco apparse in Italia attorno al 1465]. Concetti simili sono espressi nei rilievi di Agostino di Duccio a Rimini.

43. F. Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano 1518.

44. *Ibid.*, c. 92: «Quod Musae et sydera et Modi atque Chordae invicem ordine conveniunt». L'incisione si trova alla c. 94v.

45. Astrea, identificata dagli antichi con la virgo dello zodiaco, rappresentava per Bardi l'ottava sfera. Ne *Il quadrivoglio* di F. Frezzi (lib. IV, cap. XI-XIII) si incontra pure Astrea come figura allegorica [= ed. E. Filippini, Bari 1914, pp. 326-341].

46. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., pp. 18-32.

47. Lib. X, 616 e 617 [= lib. X, 616b-617c].

48. Ad esempio Dante [v. n. 42].

fuora una sola voce distesa, e di tutte se ne fa un'Armonia consonante; il Poeta, poiché Platone vuole, che da tutte ne nasca una consonante, e sola Armonia, e l'Armonia per natura va sempre avanti a color, che cantano, la diede loro per iscorta, e mandolla avanti iniscena. E perché lo stesso Platone in altro luogo⁴⁹ de' medesimi libri della *Repub.* afferma la Doria di tutte l'altre Armonie esser la migliore, e Aristotele altresì, pur nella sua *Repub.*⁵⁰ lo conferma, e oltr'a ciò dice, che tutti consentono lei aver dello stabile, e del virile, e propriamente della forza, la Doria⁵¹ gli piacque di dimostrarci e vestilla con abito, che aveva forte intenzione a questo costume: ma degli abiti più di sotto. Cadute le cortine si vide immantenente apparir nel Cielo una nugola, e in terra, avanti alla scena, d'ordine dorico, un tempietto di pietra rustica: in essa nugola una donna, che se ne veniva pian piano in terra, suonando un liuto, e cantando, oltre a quel del liuto, ch'ella sonava, al suono di gravicembali, chitarroni, e arpi, che eran dentro alla Prospettiva, il madrigal sottoscritto. Allato le sedevano, sì dall'una banda, come dall'altra, ma bene alquanto più basse, quasi ad ascoltare il suo canto, tre altre donne⁵², tanto naturalmente, e con tal rilievo dipinte, che parean vive. La musica fu d'Emilio de' Cavalieri: le parole del trovatore degl'intermedi⁵³.

Dalle celesti sfere,
Di celesti Sirene amica scorta,
L'Armonia son, ch'a voi vengo, o mortali:
Poscia che fino al Ciel battendo l'ali
L'alta fama n'apporta,
Che mai sì nobil coppia il Sol non vide,
Qual voi nuova Minerva, e forte Alcide».

Dopo che, spari la nuvola:

[...] in manco tempo, ch'io non l'ho detto [...].

49. Lib. III e *Laches* 188 d-e [v. n. 38].

50. *Rep.*, VIII, cap. V, 5 (e cap. VII, 10) [= *Politica*, lib. VIII, 1339-1340; VIII, 1342b].

51. Cfr. sopra p. 179.

52. Le armonie: Ipodoria, Ipofrigia, Ipolidia, Frigia, Lidia e Mixolidia. Cfr. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., p. 28.

53. Questa è l'unica volta che l'inventore e l'intendente collaborarono insieme.



4) Bernardo Buontalenti, *Armonia doria* (primo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze

«E ciò fu, che sparita, videro tutto quanto il Cielo stellato, con un sì fatto splendor, che lo illuminava, che l'avreste detto lume di luna: e la scena tutta in cambio di case (che a buona ragion pareva che si dovesson vedere) piena di nugole, alle vere sì somiglianti, che si dubitò, che non dovesser salire al Cielo a darne una pioggia. E mentre che tal cosa si riguardava, si vide di su la scena muoversi quattro nugole, su le quali erano le mentovate Serene, che fecero di se non solamente improvvisa, ma sì bella mostra, e sì graziosa, e con tanta ricchezza, e magnificenza d'abiti, che come di sotto potrà vedersi, eccedevano il verisimile: e cominciarono tanto dolcemente a cantare questo suono in su liuti, e viole, che ben potevano, se la lor vista non gli avesse tenuti desti, colla dolcezza dei canto loro, addormentar di profondo sonno, come vere Serene, gli ascoltatori.

Noi, che, cantando, le celesti sfere
Dolcemente rotar facciamo intorno,
In così lieto giorno,
Lasciando il Paradiso,
Meraviglie più altere,
Cantiam d'una bell'alma, e d'un bel viso.

Le parole di questo canto, e gli altri madrigali, che seguono appresso in questo intermedio, furono composizione d'Ottavio Rinuccini, giovane gentil'huomo di questa patria, per molte rare sue qualità ragguardevole, e la Musica di Cristofano Malvezzi da Lucca Prete, e Maestro di Cappella in questa Città. Cantato, ch'ell'ebbero, immantenente s'aperse il Cielo in tre luoghi, e comparver, con incredibil velocità, a quell'aperture, tre nugole. In quella del mezzo la Dea della Necessità colle Parche, e nell'altre i sette Pianeti, e Astrea: e tale fu lo splendore, che vi si vide per entro, e tale gli abiti degl'Iddei, e degli Eroi che si paoneggiavano in esso Cielo, ricchi d'oro, e di luci di abbigliamenti, che potette ben parere ad ognuno, che 'l Paradiso s'aprisse, e che Paradiso fosse divenuto tutto l'Apparato, e la Prospettiva. Aperto il Cielo, in esso, e in terra cominciò a sentirsi una così dolce e forse non più udita melodia, che ben sembrava di Paradiso. Alla quale, oltre a gli strumenti, che sonarono al canto dell'Armonia, e delle Serene, vi s'aggiunsero del Cielo, tromboni, traverse, e cetere. Finita la melodia, le Parche, le quali sedevano per egual distanza, e toccanti il fuso,

intorno alla madre Necessità nel mezzo del Cielo, e che, come dice Platone, cantano all'Armonia di quelle Serene, Lachesi le passate, Cloto le presenti, e Atropo le cose a venire, cominciarono, richiamandole al Cielo, a cantare: e per far più dolce Armonia, parve al Poeta, che i Pianeti, che sedevano nell'altre aperture del Cielo, allato a quella del mezzo, cantassero anch'eglino insieme colle tre Parche, e con esso loro la Madre Necessità. Al qual canto movendosi le Serene in su le lor nugole, e andandosene verso il Cielo, cantando, e facendo un gentil Dialogo, che fu questo, rispondevan loro a vicenda:

P. – Dolcissime Sirene,
Tornate al Cielo, e 'n tanto
Facciam, cantando, a gara un dolce canto.
S. – Non mai tanto splendore
Vide Argo, Cipro, o Delo.
P. – A voi, regali amanti,
Cediam noi tutti gran Numi del Cielo.
S. – Per lei non pur s'infiora,
Ma di Perle, e rubin s'ingemma Flora.
P. – Di puro argento ha l'onde
Arno, per voi Granduce, e d'or le sponde.
S. – Tessiam dunque ghirlande a sì gran Regi,
E sien di Paradiso i fiori, e i fregi.
P. – A lor fronte regal s'intrecci stelle,
S. – E Sole, e Luna, e cose alte, e più belle.

Fu veramente cosa mirabile, il vedere andarsene quelle nugole verso il Cielo, quasi cacciate dal Sole, lasciandosi sotto di mano in man, che salivano, un chiaro splendore. Arrivate le Serene al Cielo su dette nugole, soavemente cantando, finì il dialogo, e cominciarono tutti insieme, e le Parche, e i Pianeti, ed elleno, in su i mentovati strumenti, novellamente a cantare:

Coppia gentil d'avventurosi Amanti,
Per cui non pure il Mondo
Si fa lieto, e giocondo,
E spera aver da voi
Schiera d'invitti, e gloriosi Eroi,
Ma fiammeggiante d'amoroso zelo
Canta, ridendo, e festeggiando 'l Cielo.»

Nella parte seguente il de' Rossi dà una minuta ed esatta de-

scrizione dei costumi e soggiunge che nel «Cielo» su in alto erano ancora dodici «huomini e donne eccellenti»⁵⁴ nelle più sovrane virtù», come i beati nei Campi Elisi presso Platone. Il nostro autore enumera dunque in tutto 35 personaggi⁵⁵, invece nel *Libro di conti* sono menzionati 41 artisti e 45 costumi.

E questa diversità si spiega, come si vedrà, con il fatto che per ottenere un maggior pieno nella musica furono ascritti tra gli eroi nel cielo alcuni altri musici, scolari di Bernardo Franciosino della Cornetta. Vale la pena di fermarci anche sugli altri musici, giacché, come tutti gli artisti che si notano nel *Libro di conti* e nel volume dei disegni, essi sono personaggi più o meno conosciuti che appartenevano o alla cappella della corte del granduca⁵⁶ o alla scuola strumentale di Bernardo Franciosino⁵⁷. Forniamo adesso un breve quadro della distribuzione degli artisti, senza diffonderci oltremodo sui particolari e annotando con un asterisco (*) i nomi dei virtuosi che non appartenevano alla scuola del Franciosino o alla cappella granducale⁵⁸.

L'Armonia era rappresentata da:
I. Vittoria Archilei⁵⁹.

Le quindici⁶⁰ sirene da:

54. Erano rappresentate le seguenti sei virtù: la Giustizia da Numa Pompilio e Isis, la Religione da Massinissa e da una Vestale, la Pietà da Enea e dalla figlia pietosa menzionata da Valerio Massimo, l'Amor coniugale di Tiberio Gracco e Porzia, la Libertà da Jerone e Busa, la Fortezza da Lucio Dentato e Camilla.

55. Armonia, 10 sirene, 8 pianeti; Necessità, 3 parche e 12 eroi.

56. A.S.F., *Depositeria gen.*, n. 389: «Ruolo della Casa et familiari del Ser.mo Cardinale Gran Duca di Toscana per da di primo di Settembre 1588, ecc.». Cfr. Appendice III. In tutto sono 24 musici e si accenna lo stipendio mensile di cui ognuno era provvisto.

57. Bernardo Franciosino della Cornetta stava a capo del ruolo con il salario di scudi 20 al mese. Cfr. anche Bonini in J.A. La Fage, *Essais de diptérogaphie musicale*, Paris 1864, pp. 167-180.

58. Per le notizie personali vedi soprattutto C. Malvezzi – L. Marenzio, *Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze*, Venetia, 1591. Le notizie personali sono riprodotte da E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*, Berlin 1892, pp. 382-385.

59. L'identificazione degli attori risulta dai documenti: n. 1, cfr. V.D., p. 11 – n. 215, cfr. V.D., pp. 32-37, L.C., *Quadernaccio*, pp. 291, 293, 294 – n. 16, cfr. V.D., p. 36v, L.C., p. 293 – n. 17-20, cfr. V.D., p. 28, L.C., pp. 431 sg. – n. 21-23, cfr. V.D., p. 27, L.C., p. 432 – n. 24, cfr. V.D., p. 27, L.C., p. 441 – n. 25-28, cfr. V.D., p. 29, L.C., p. 441 – n. 29-41, cfr. L.C., pp. 424 e 423.

60. Sul numero delle sirene vedi n. 55.

2. Antonio Archilei (*Luna*).
3. Lucia Caccini* (*Mercurio*).
4. Jacopo Zazzerino (*Venere*).
5. Antonio Naldi (*Sole*).
6. Gio. Lapi (*Marte*).
7. Baccio Palibotria (*Giove*).
8. Niccolò Castrato (*Saturno*).
9. Cesarone (*Ottava Sfera*).
10. Gio. Batt. del Violino [Jacomelli] (*Nona Sfera*).
11. Raffaello Gucci (*Decima Sfera*).
12. mo/p Giulio Caccini
13. do/s Gio. Batt. di Ser Jacopi *Sfera dell'Empireo.*
14. zo/t Duritio
15. to/q Zanobi Ciliani
16. Uno Contralto che vien da Roma.

I quattro pianeti a destra da:

- | | |
|--|---|
| 17. Mario Luchini (<i>Luna</i>). | } |
| 18. Alberigo* (<i>Venus</i>). | |
| 19. Gio. del Minugiaio* (<i>Mars</i>). | |
| 20. [Lu]ca Marenzio (<i>Saturno</i>). | |

- | | | |
|-----------------------|-----|-----------------------|
| 1 ^a Parca: | 21. | Don Gio. Basso. |
| 2 ^a Parca: | 22. | Ludovico Belevanti*. |
| Necessità: | 23. | Onofrio Gualfreducci. |
| 3 ^a Parca: | 24. | Piètro Maselli*. |

I quattro pianeti a sinistra da:

25. Pierino (*Mercurio*).
26. Mongalbo* (*Giove*).
27. Ser Bono (?)* (*Apollo*).
28. Cristofano* (*Astraea*).

I seguenti tredici musici figuravano come eroi nel cielo:

29. Gio. del Franciosino.
30. Gio. Batt. del Franciosino.
31. Paolino del Franciosino⁶¹.
32. Antonello del Bottigliere (?)*.
33. Orazio del Franciosino.
34. Prete Riccio*.

61. È probabilmente identico con Paolo del Franciosino che morì nel 1657 a 90 anni. Cfr. Bonini in J.A. La Fage, *Essais de diphtéographie musicale* cit., p. 178.

35. Tonino di M.^o Lena (?)*.
36. Paolino Stiatessi (?)*.
37. Piero Malespini.
38. Oratio Benvenuti*.
39. Il Biondino del Franciosino.
40. Lex.^o del Franciosino.
41. Feduccio.

L'incisione di Agostino Carracci⁶² ci offre il ricco quadro della scena: in alto in Cielo si trovava la Necessità e dietro tredici musici come eroi dell'Eliseo; sulle due nuvole più alte si pavoneggiavano gli otto numi dei pianeti, mentre sulle due più basse le quattordici sirene.

È indubbio che l'effetto del primo intermezzo doveva essere splendido e sorprendente; altra questione però è se poteva lasciare negli spettatori una chiara impressione sul significato dei personaggi e sulla loro reciproca connessione, giacché i mezzi specifici dell'arte drammatica, la parola e l'azione, non erano usati per chiarire il principale concetto, consistendo tutta l'azione nell'ascendere al cielo che facevano alcuni dèi per cantare con lievi allusioni mitologiche le lodi della coppia serenissima. Pertanto se l'autore voleva che il senso della sua composizione fosse bene inteso, bisognava che parlasse più agli occhi che agli orecchi degli spettatori; perciò egli tentò di caratterizzare psicologicamente i suoi diversi personaggi usando un addobbo esteriore simbolico e vistoso, quale era noto al pubblico erudito come attributo degli esseri mitologici. Ma per il troppo zelo di andare dietro agli attributi cadde in combinazioni arbitrarie ed oscure; rileviamo come esempi tipici per questo processo di formazione le figure delle sirene e della necessità.

Dai primi giorni di ottobre fino al principio di dicembre il sarto Oreto con i suoi aiuti lavorò a mettere insieme i vestuari delle sirene per quindici cantanti della cappella di corte⁶³. Delle altre figure non abbiamo notizia in questo tempo, cosicché il

62. Nonostante le figure siano disegnate con molta libertà, anche la Necessità con il fuso e le tre parche ci provano senza alcun dubbio che si tratta del nostro intermezzo. L'incisione fu eseguita probabilmente qualche tempo dopo la rappresentazione, come quella di Epifanio d'Alviano (*Intermedio secondo*) è datata 1592.

63. Cfr. i documenti n. 2-16. Il n. 1 era Vittoria Archilei, Armonia, il cui abito di velluto verde doveva essere fatto più tardi richiedendo un'accuratezza speciale.

Bardi ebbe forse in principio l'idea di figurare un coro di stelle come si trova per esempio indicato in quanto soggetto principale del coro antico in un *Trattato sulla musica degli antichi*⁶⁴ di un autore sconosciuto che era certamente versato nelle idee della Camerata. Anche qui dunque, come nel 1584, si ebbe all'inizio un concetto più semplice, che in seguito fu reso men chiaro aggiungendo due terzi di personale. Del resto Bardi stesso aveva già fatto delle concessioni per impiegare una maggiore quantità di persone, aggiungendo altre cinque sirene a quelle della nona e decima sfera⁶⁵. In ogni caso le sirene erano le figure principali e bisognava dare grande importanza al loro acconciamento. Due loro qualità si dovevano riconoscere a colpo d'occhio: primo che erano le cantanti alate dell'Antichità; secondo che erano le motrici delle sfere. Come sirene ricevettero perciò una sopravveste di penne e come stelle l'emblema sopra i capelli della relativa sfera. Oltre a ciò ogni sirena portava una sottana di raso colorata e sopra una sottanella dello stesso colore, sbiadito ricordo del pannello del *chiton greco*. Il viso era coperto da una maschera fermata con bendoni, e nella acconciatura, oltre l'emblema, vi erano anche alcune penne e stelle⁶⁶. L'ornamento delle calzature fu ideato e condotto con speciale finezza.

64. Pubblicato da A. M. Bandini in Doni, *Trattati* cit., Appendice, p. 99. L'autore parla dei balli del corpo giovandosi, mi sembra, di un passo di Luciano (*De saltatione*, 7): «i quali balli o rappresentavano il moto dell'ottava Sfera, o del Sole, o della Luna, o di altro Pianeta, e la teorica di essi, o altri maravigliosi soggetti. E per più intelligenza addurremo l'esempio di quando rappresentavano il primo mobile conducente i globi celesti ecc.». A conforto di questa ipotesi è da notare, che i pianeti non dovevano comparire sulle nuvole, ma nei loro carri. Cfr. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., p. 26 [sott. aut.]: «Avrebbe voluto [Bardi] che ciascun di questi pianeti fosse comparito in sul carro, che dagli scrittori è assegnato loro, ma non avendo, per più cagioni, l'artefice potuto eseguire il suo intendimento, volle che gli dipignesse ne' seggi».

65. Ci sono conservati soltanto tre disegni delle sirene nelle più alte sfere (V.D., pp. 35-36). Come si legge negli stessi disegni, sono tutte vestite dei colori più puri dell'empireo «trasparenti sì come la foglia del diamante», inoltre si nota: «di questa sorte dove disegnate tre ànno a essere cinque» [sott. aut.], quest'ultimo numero fu poi cancellato e vi fu messo il 7.

66. Cfr. ill. 3 con la riproduzione del disegno di Buontalenti per la sirena dell'ottava sfera. De' Rossi la descrive (*Descrizione*, 1589 cit., p. 25) soltanto brevemente: «Quella volgente l'ottava sfera, sopra una bella, ma semplice acconciatura, un'orsa tutta circondata di stelle. Il vestimento, e le penne cilestrine. La sopravvesta, che le si partiva dalle penne, e andava infino al ginocchio, circondata dappiè con bendoni a vago ricamo, da' quali pendevano nappon d'oro; ed essa, e la veta, tutta quanta ricamata di stelle».

Siccome per questi piedi umani le sirene cosmiche dovevano dimostrare che non avevano nulla di comune con quelle malvage con le zampe d'uccello o con la coda di pesce⁶⁷ che nell'Antichità ammalgiavano gli uomini con il loro canto.

Ma sentiamo come de' Rossi ci spiega il costume della Sirena della luna⁶⁸: «Dopo l'Armonia le Serene: la prima d'esse, che volgeva il Ciel della Luna, era infin dalle spalle a' fianchi, sì come l'altre Serene, che si diranno, tutta pennuta, e addosso le penne sopraposte l'una all'altra in maniera che in più acconcio modo non istanno le naturali addosso agli uccelli: erano finte di sbiancato ermisin mavì, e lumeggiate d'ariento, che la facevano apparir del color proprio del suo pianeta, quando di notte si vede in Cielo. Alla fine delle penne un bel fregio d'oro, e sotto un abito vago di raso bianco, con alcuni ornamenti d'oro, che le andavano a mezza gamba. I suoi calzaretti mavì adorni di gioie, di cammei, di mascherini, e di veli d'ariento, e d'oro, avendo il poeta avuto riguardo, contrario alle malvage Serene, che hanno le parti basse brutte, e deformi, di far queste in tutta perfezion di bellezza. Aveva biondi i capelli, e piena di raggi lunari l'acconciatura, dalla quale pendevano in ordine vago, e bello, alcuni veli mavì, che svolazzando facevano una lieta vista: e sopra all'acconciatura una Luna: e per più farla lieta, e adorna le mise dietro alle spalle un manto di drappo rosso, nel quale, percotendo i lumi, che invisibili nelle nugole furono dall'artefice accomodati, come più di sotto diremo, risplendeva sì fattamente, che non vi si poteva affisare gli occhi».

Oreto Belardi e Niccolò Serlori, con l'aiuto di circa otto operosi sarti per settimana⁶⁹, cercarono di trasportare dalla sfe-

67. In tal forma comparvero alle nozze di Cosimo e di Eleonora di Toledo del 1539: «Apparsero in un tratto tre Serene ignude, ciascuna con le sue due code minutamente lavorate di scaglie d'argento». Cfr. F. Giambullari, *Apparato et feste*, Firenze 1539, p. 111.

68. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., p. 23.

69. Cfr. L. C., pp. 87-89. Furono occupati:

dal 5-15 ottobre	9 aiuti
dal 15-20 ottobre	13 aiuti
dal 20-27 ottobre	6 aiuti
dal 27-4 novembre	10 aiuti
dal 9-11 novembre	5 aiuti
dal 11-18 novembre	5 aiuti
dal 18-25 novembre	5 aiuti
53 aiuti.	

ra delle idee nell'ingrata realtà degli acconciamenti tutti quei simboli arguti ed anche troppo fini. La prima difficoltà si trovò nell'abito di penne che non era possibile preparare con penne vere e preziose per 15 sirene. Ma Francesco Gorini seppe cavarsela con un ripiego: il 5 ottobre egli ebbe «53 br. di tela di quadroni per far dipingere e somigliare penne per 14 vestiti del primo intermedio»⁷⁰. Come si vede, si confidava molto sull'illusione del pubblico. Durante tutto ottobre e fino a metà novembre i sarti lavorarono con grande zelo 99 br. di tela cilindrata per farne «tredici busti con maniche, mezze maniche, bendoni, alietti, e altri abbigliamenti per il primo Intermedio»⁷¹ per i cantori sopra menzionati ai numeri 2-16.

Il 17 novembre era finito un intero costume per Giovanni Lapi⁷². Il 19 novembre si tagliarono anche gli abiti degli altri artisti, e poco dopo si cominciarono a mettere sulle vesti le guarnizioni e gli ornati più fini come «spallacci, maschere, mascherini e rose di cartone»⁷³. Si spinse l'accuratezza tant'oltre che si tentò di abbellire le forme umane arrotondando i troppo duri contorni maschili, come ci vien provato dalla seguente notizia: «Poppe petti di cartone d'ogni sorte devono dare il 3 di dicembre n. 24 poppe di cartone dipinte havute da Francesco Gorini»⁷⁴. Da tutto ciò si vede quanto studio ed arte si richiese per trovare degli accessori espressivi ed adatti alle sirene; ma ancora più erudizione fu necessaria per inventare gli attributi della Necessità.

70. Cfr. L.C., *Quadernaccio*, p. 291. L'artificiosa idea di fabbricare le penne di carta sarà riservata a un tempo posteriore (1763). A. Ademollo, *I primi fasti del teatro di via della Pergola in Firenze 1657-1661*, Milano 1885, p. 30 n.

71. L.C., p. 291.

72. Come cosa abbastanza curiosa e interessante riproduciamo la seguente annotazione: [*Quadernaccio*, p. 292] «Nota di quello che si mette in un abito di n. 66 di Gio. Lapi: A di 17 di novembre 1588.

Raso rosso per li braccialetti, sottana e sottanella br. 11 0/3 [circa 6,5 m]. Taffetà turcina per fodera di bendoni br. 1 0/8 [circa 1,30 m]. Velo giallo br. 8 per dintorni e mostre che non servirono br. 8 [circa 4,60 m]. Velo bianco br. 5 per gorgiere e calzari e dintorno br. 5 [circa 8,70 m]. Velo ad oro br. 4 0/3 [circa 2,50 m] per cignere ed inanzi br. 4 0/3 [circa 2,50 m]. Tela cilindrata per fare il busto, maniche e bendoni e altro br. 7 3/5 [circa 4,40 m]. Tela di quadroni dipinta a penne br. 8 [circa 4,60 m]. Guarnizione di tela con stag.lo (?) e verde fra larghe e strette per la sottana e sottanella br. 14 [circa 8 m]. Maschere piccole n. 4, e 2 grandi per le spalle n. 6. — Tela bott.na (?) per la gorgiera br. 3/4 [circa 0,45 m].»

73. L.C., *Taglio*, p. 11.

74. L.C., *Taglio*, p. 19.

Buontalenti, nel suo bellissimo disegno⁷⁵, ha rappresentato in generale la Necessità come la descrive Platone: essa sta seduta sul trono, davanti a lei scende giù il fuso che vien mosso dalle tre parche vestite tutte di bianco con corone in testa. La Necessità tiene nella sinistra due grossi chiodi, nella destra un mazzo di minugie, e sulla testa porta una corona di cipresso. Di questi ultimi emblemi Platone non fa cenno alcuno, ma bensì Orazio⁷⁶ in cui il Bardi ebbe la fortuna di scoprire una quantità di attributi per la madre Necessità:

Te semper antit serva Necessitas,
clavos trabalis et cuneos manu
gestans aena, nec severus
uncus abest liquidumque plumbum [...].

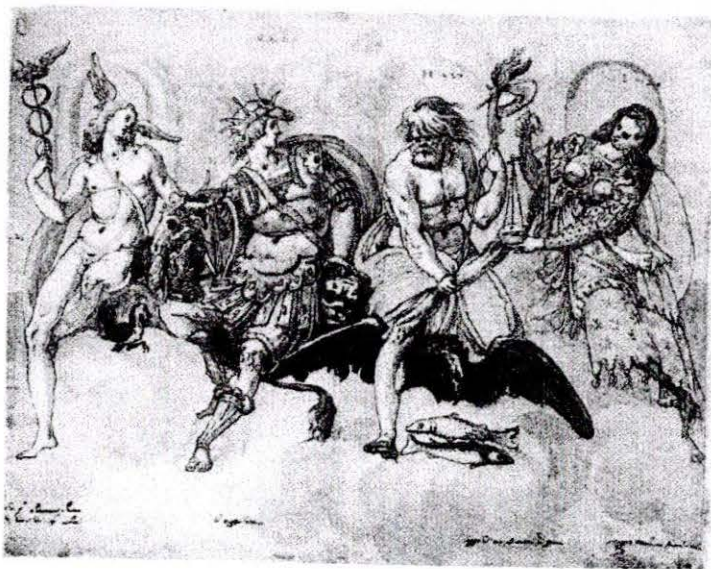
Ma lasciamone a de' Rossi (1589, p. 25) stesso la spiegazione: «Stava la Madre Necessità nel Cielo all'apertura di mezzo, e sopra un seggio di color cenerognolo si sedeva. Figurata dal facitore nella guisa, che ce la descrive Orazio in quella sua ode: di fiera vista, chiamandola egli *saeva*: le mani di bronzo, e in esse due fortissimi, e grossi chiodi, di quelli, con che si conficcan le travi. I cunei, ciò erano certi legami fortissimi, e sottilissimi, quasi della spezie della minugia, che s'adoperavano a tormentare i colpevoli, in guisa strignendo con essi le membra loro, che venivan quasi ad unirsi. L'uncino e 'l piombo strutto, che similmente l'è assegnato da quel Poeta, gliele dipinser nel seggio⁷⁷. La 'ncoronò di Cipresso, e la vestì di raso bigio argentato: tra le ginocchia le mise il fuso, il qual pareva di Diamante, e si grande, che colla cocca entrava ne' Cieli, come un fuso ordinario in un fusaiuolo».

Così avvenne che le allegorie profonde, con cui Platone ed Orazio avevano cercato di schiarire poeticamente gli arcani del mondo, fornirono a Bardi la materia non solo per formarne delle personalità concrete, ma anche per dedurne i modelli dei costumi per il sarto e per il decoratore del teatro. Se confrontiamo anche gli altri disegni del Buontalenti (*Armonia e*

75. V.D., p. 27.

76. Orazio, *Carmina*, lib. I, 35, vv. 17-20.

77. Siccome i lati del trono non erano visibili al pubblico, ben poco si poteva vedere; così almeno era tranquillizzata la coscienza dell'inventore.



5) Bernardo Buontalenti, *Mercurio, Apollo, Giove e Astrea* (primo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze

Pianeti) con la descrizione di de' Rossi, sulla quale non possiamo qui trattenerci a lungo, si riconosce subito il medesimo gusto barocco nell'invenzione e nella maniera con la quale sono condotti.

Ma grazie a questo simbolismo, per così dire, esagerato e sfarzoso, Bardi ottenne forse che il senso della sua composizione, tanto sottilmente ideata, divenisse intelligibile⁷⁸ almeno a quella parte del pubblico che era educato alle idee classiche? I diari di Pavoni e di Cavallino, che si possono considerare certamente fra i più intelligenti spettatori e che furono pieni di grandissima ammirazione per questi intermezzi, di cui riprodussero fedelmente l'impressione esteriore, ci danno una risposta negativa. Pavoni osserva che i musici sopra le nuvole rappresentano le «Sirene celesti o altri Pianeti», ma nessuno si accorse dell'idea essenziale, cioè che era figurata l'armonia musicale dell'universo. Il medesimo Pavoni non trova, per descriverci l'armonia dorica, altro che le seguenti parole: «una donna che stava a sedere sopra una nuvola, e con un liuto cominciò a sonare e cantare molto soavemente»⁷⁹. Parimenti Cavallino ci dice: «restò in aria una nube che vi era dentro una donna da angiola vestita, che a guisa d'angiola cantava sì sonoro, e con bellissimi concetti che ogn'uno restò maravigliato»⁸⁰. Ma nessuno sospettò che vi fosse anche la Necessità con le parche intorno all'asse dell'universo. Bardi accadde la stessa cosa che ad un artista la cui opera, destinata ad esser guardata sola con tutta calma e da vicino, non può fare effetto se vista da lontano in un ambiente troppo ricco che attira su di sé tutta l'attenzione. Dal punto di vista moderno ci sembrerebbe del resto naturale che questo simbolismo geroglifico non fosse capace di risvegliare chiare idee; ed i più forse sorrideranno di queste fatiche di Bardi pensando che le creazioni simboliche dei sarti teatrali non avrebbero meritato altro che la lode dei letterati

78. La prefazione premessa alla *Descrizione* cit. del de' Rossi porta la data del 14 maggio 1589, e non poteva perciò essere di nessun aiuto agli spettatori di quelle rappresentazioni.

79. G. Pavoni, *Diario* cit., p. 14.

80. S. Cavallino, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalizio della serenissima Gran Duchessa di Toscana*, Roma 1589, p. 3.

pedanti, il cui passatempo, per certo assai discutibile, consisteva nell'indovinare degli enigmi astrusi.

Ma un tale giudizio troppo moderno ci impedirebbe di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragione di essere.

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola, ma all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. Tutte quelle forme intermedie ora estinte, e che si collocano fra la vita reale e l'arte drammatica ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole, ecc.), davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure famose dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti composti per le mascherate aiutavano il pubblico a indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell'ornamento esteriore quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra davanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo ne dovevano indovinare il complicato significato.

Per dare solo un esempio di quanto era intricato il compito che si imponeva all'inventore, all'artista ed al pubblico anche in una mascherata affatto muta, rimandiamo alla figura della memoria nella famosa *Mascherata della genealogia degl'iddei de' gentili*, che fu eseguita in onore del matrimonio di Francesco con Giovanna d'Austria nel 1565. Oltre le descrizioni conosciute di Baldini⁸¹ e di Vasari⁸², ci sono conservati anche i disegni⁸³ in tre diverse raccolte, in modo che ci possiamo fare una chiara immagine delle singole figure.

81. B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata*, in P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni* cit., n. 3371.

82. Cfr. G. Vasari, *Le Opere*, ed. G. Milanesi, Firenze 1885, vol. VIII, p. 519.

83. Gli originali del Vasari si trovano nel volume prima nominato della Palatina, I, pp. 1-164; ve ne sono delle copie anche nella collezione degli Uffizi, n. 2666-2945 [I *Disegni dei carri trionfali e costumi per la genealogia degli dei del 1565* sono adesso tutti al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Firenze.] e in un manoscritto (Follini, II, I, 142) della B.N.F.

Il disegno del Vasari⁸⁴ per la Memoria, che si trova nel seguito del Carro del Sole, ci mostra una femmina di profilo e in atto di camminare. È vestita di un abito fantasticamente ornato con veli; con la mano destra si prende l'estremità dell'orecchio, nella sinistra porta un canino, sulla testa una nidiata d'animali favolosi. Sentiamo come Baldini ne chiarisce il significato: l'autore della mascherata «ordinò che colle due prime dita della man' destra ella si tirasse spesso la punta dell'orecchio dritto, perciocché Plinio nell'undicesimo libro della *Naturalis Historia* scrive:

Est in aure ima memoriae locus quem tangentes attestamur⁸⁵,

Et Virgilio nella sesta *Egloga* dice:

Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
Vellit et admonuit, pastorum [sic] Tityre, pingues⁸⁶

Et quel che segue. Dettegli in mano un cagnuol' nero per la medesima cagione, che egli haveva vestita la figura di questo stesso colore⁸⁷, e perché il cane è animal' di grandissima memoria, come si vede giornalmente per isperienza, la onde Socrate appresso a Platone nel *Phedro* giura per il Cane⁸⁸, che Phedro haveva imparata a mente tutta quella bella oratione, che Lysia haveva composta. Messegli oltre à di questo in capo una acconciatura piena di molte, e di varie cose, per dimostrare che la Memoria è fedelissima ritenitrice, e conservatrice di tutte le cose, che gli son' rappresentate da' sentimenti nostri, e dalla phantasia, come si è detto disopra [...]»⁸⁹.

È superfluo commentare ulteriormente una simile tortura

84. V.D., I, p. 37.

85. Plinio, *Naturalis Historia*, XI, 103. La lezione migliore è *antestamur*, verbo che si usava per uno speciale modo di rendere testimonianza in giudizio.

86. *Egloga* VI, [4-5].

«[...] pastorem, Tityre, pinguis

Pascere oportet ovis, deductum dicere carmen».

Si intende che questo atto non ha in sé nulla di simbolico.

87. Cfr. B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'iddei de' gentili*, Firenze 1565, p. 36.

88. Cioè giura *vñ tòv κύνα*, per la costellazione del Cane; è inutile quindi aggiungere che non ha nulla che fare con l'animale.

89. Cfr. B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata* cit., p. 36.

degli antichi scrittori. Si vede chiaro dove è da ricercarsi la giustificazione artistica di tali interpretazioni arbitrarie, vale a dire nella mascherata muta e allegorica, che richiedeva ad ogni costo dei simboli vistosi che, per quanto sforzati, riposavano su un fondamento apparentemente scientifico.

È chiaro che il primo intermezzo ed anche gli altri due della *Musica mondana* (IV e VI) hanno piuttosto il carattere della mascherata muta che del dramma. Si tratta di creazioni destinate ad un pubblico erudito che desiderava vedere rinascere l'Antichità anche esteriormente attraverso una precisione antiquaria. Ma Bardi non sarebbe stato il capo della Camerata se non avesse tentato di dare nuova vita a queste forme irrigidite. Vediamo difatti, – e ciò è di molta importanza per la storia del teatro – che nella seconda serie degli intermezzi, e specie nel terzo, Bardi, aiutato dal genio di Ottavio Rinuccini, non cercò di agire soltanto sulla memoria con il muto linguaggio degli attributi simbolici, ma volle interessare anche il sentimento con i mezzi specifici del teatro, con la parola e con l'azione. L'opera di questi due pionieri della Riforma melodrammatica non poté però avere un carattere omogeneo, non volendo essi rinunciare affatto ad una certa fedeltà archeologica. Dunque scaturì necessariamente un prodotto che stava in mezzo fra la pantomima mitologica e il dramma pastorale.

Il terzo intermezzo doveva rappresentare una festa musicale secondo l'uso degli antichi Greci. Si era proposto di raffigurare la *Battaglia pitica*, forse con l'idea di riprodurre i canti pitici dei giuochi di Delfo in onore di Apollo, uccisore del drago. Secondo i racconti degli scrittori antichi la parte musicale di queste feste consisteva in un canto che doveva esprimere il combattimento tra Apollo e il drago e che prima si cantava solo con l'accompagnamento della citara e più tardi del flauto⁹⁰.

Bardi, fondandosi forse sopra un passo di Luciano⁹¹, si immaginò che in onore di Apollo pitico non si eseguisse soltanto una canzone, ma una rappresentazione mimica con coro. Anche in questa opinione egli si trovò d'accordo con Francesco Patrizi che riportò l'origine dell'antico coro alle feste delfiche, affermando: «Non andò guari che Filammone poeta anch'egli,

90. Cfr. Th. Schreiber, *Apollon Pythoktonos*, Leipzig 1879, pp. 17-38, e S. Arteaga *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* cit.

91. *De saltatione*, [25] dove parla dello ὑπόρχημα di Apollo.

e cantando e suonando fece un coro intorno al tempio d'Apollo Delfico danzare. E questa appo i Greci, fu la prima origine del choro»⁹². Mosso dal desiderio di trovare indicazioni di antichi autori che suffragassero la rappresentazione esteriore di questa pantomina, l'inventore cadde di nuovo nel suo modo arbitrario di interpretare i classici, vale a dire egli si giovò del racconto di *Jul. Pollux*⁹³ sulle diverse misure poetiche adoperate dagli antichi nel Νόμος Πυθικός⁹⁴ ad esprimere i diversi momenti drammatici nella lotta del Nume col mostro, per dedurne le regole del ballo per l'attore che doveva sostenere la parte di Apollo. Si potrebbe dunque supporre che, come nel primo intermezzo così anche nel terzo, l'illustrazione pantomimica di un concetto filologico formasse l'azione principale; ma i disegni di Buontalenti per tutti i personaggi del coro⁹⁵, per Apolline ed il drago⁹⁶, come pure l'incisione del Carracci ci provano che al coro delfico, composto di 36 persone, era riservata una parte veramente drammatica, dovendo eccitare l'interesse nell'animo del pubblico per mezzo della parola, del gesto e del canto. Il coro esprime da prima la paura suscitata dalla vista del mostro, quindi le preghiere rivolte ad Apollo, l'attenzione concitata durante il combattimento e finalmente il giubilo per la liberazione. L'incisione di Carracci ci rappresenta Apollo che volando scende giù dal cielo; ai lati della scena il coro, composto di uomini e donne, forma un mezzo cerchio in vari gruppi di due persone che si rivoltano spaventate dal terribile aspetto del drago che sta in mezzo al fondo della scena con le ali stese e sputando fuoco e fiamme. L'incisione ci riproduce con fedeltà il mostro secondo il disegno di Buontalenti⁹⁷, ma le altre figure conservano solo un ricordo lontano degli originali, che sono condotti con finezza maggiore. Questi ci

92. F. Patrizi, *Della poetica* cit., p. 180.

93. *Onomasticon*, lib. IV, segm. 84, ed. Amstelod. 1706. Vedi n. 102.

94. Cfr. G. Zarlini, *L'istituzioni harmoniche* cit., p. II, cap. V, pp. 81 sg., sulla Legge pitica.

95. Cfr. *VD.*, pp. 26, 13, 24. Soltanto l'abbozzo della coppia n. 12 (n. 23 e 24) non è più conservato; sono notati i nomi degli attori, ma siccome sono per lo più i medesimi del primo intermezzo ho pensato bene di tralasciarli.

96. *VD.*, p. 25.

97. Cfr. ill. 6. Dunque, si può ammettere che anche questa incisione sia stata fatta qualche tempo dopo la rappresentazione.

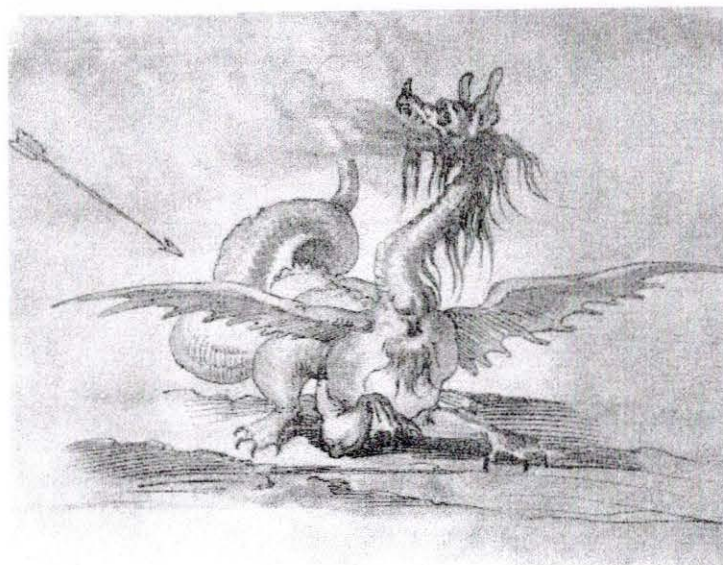
98. Cfr. ill. 9-12.



6) Agostino Carracci, *Combattimento delfico* (prospetto di scena del terzo intermezzo del 1589), incisione su rame, Bartsch 39,1, 3001.187



7) Bernardo Buontalenti, *Apollo che scocca l'arco* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



8) Bernardo Buontalenti, *Il drago* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze

mostrano⁹⁸ le singole coppie Delfiche in un duetto mimico, nell'atto cioè di scambiarsi le loro impressioni coi movimenti e coi gesti, e per mezzo di questa disposizione a gruppi la scena offrì un quadro drammaticamente animato. La seguente descrizione del de' Rossi ci darà l'occasione di ritornare su altre particolarità dei disegni teatrali:

Intermedio Terzo⁹⁹

«Sparito il monte, e le grotte, e dileguatesi gracchiando, e saltellando le piche¹⁰⁰, ritornò la scena al primiero modo, e cominciò 'l secondo atto della commedia: e finito, furono ricoperte le case, da querce, da cerri, da castagni, da faggi, e da altri arbori di questa sorta, e tutta la scena diventò bosco. Nel mezzo del bosco una scura, grande, e dirocciata caverna, e le piante, vicine a quella, senza foglia, arsicciate, e guaste dal fuoco. L'altre più lontane, la cui cima pareva, che toccasse il Cielo, erano belle, e fresche, e cariche delle fruste, ch'elle producono. Apparita (nuova meraviglia) la selva, si vide dalla sinistra venire nove coppie tra huomini, e donne, in abito quasi alla greca¹⁰¹: ma tutti, e per qualche colore, e per gli ornamenti, come diremo poco di sotto, differenti l'un dall'altro in alcuna parte, e al suono di viole, di traverse, e tromboni, cominciarono, giunti in iscena, a cantare.

Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera,
E l'aria fosca, e nera
Rendea col fiato, e col maligno toscò.

Le parole di questo, e de' seguenti madrigali dello 'ntermidio presente, furono d'Ottavio Rinuccini sopra mentovato, e la Musica del Marenzio. E mentre, che gli usciti in iscena cantavano il madrigal sopradetto, si vide, dall'altra banda, venire altre nove coppie d'huomini, e donne, e ripigliare sopra gli stessi strumenti, il canto, dicendo.

99. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., pp. 42-46.

100. Ciò si riferisce al secondo intermezzo.

101. Cfr. più sotto, pp. 204 sgg.

Qui di carne si sfama
 Lo spaventoso serpe: in questo loco
 Vomita fiamma, e foco, e fischia, e rugge:
 Qui l'erbe, e i fior distrugge:
 Ma dov'è 'l fero mostro?
 Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

Ne appena ebber quest'ultime parole mandate fuori, che un serpente, drago d'inestimabil grandezza, dal poeta figurato per lo serpente Pitone, vomitando fuoco, e con il fumo d'esso oscurando l'Aria d'intorno, cavò fuori dell'orrida, e tetra caverna il capo. E quasi coperto da quelle arsicciate piante, non vedesse quegli huomini a lui vicini, si stava lisciando al Sole, che bene al Sole si poteva assomigliar lo splendore del lacosì bene allumata scena, e alquanto stato il rimise dentro. Onde i miseri veduta la cruda fiera, tutti insieme, sopra gli strumenti predetti, con flebile, e mesta voce, cantarono queste parole, pregando Iddio, che volesse liberargli da così acerbo, e strano infortunio.

Oh sfortunati noi,
 Dunque a saziar la fame
 Nati sarem, di questo mostro infame?
 O Padre, o Re del Cielo,
 Volgi pietosi gli occhi
 Allo 'nfelice Delo,
 Ch'a te sospira, a te piega i ginocchi,
 A te dimanda aita, e pianga, e plora.
 Muovi lampo, e saetta,
 A far di lei vendetta,
 Contra 'l mostro crudel, che la divora.

E mentre, che durò 'l canto, cavò egli nella stessa guisa due altre volte il capo, e 'l collo dalla spelonca. E finito, con l'aliace distese, pieno di rilucenti specchi, e d'uno stran colore tra verde, e nero, e con una smisurata boccaccia aperta, con tre ordini di gran denti, con lingua fuori infocata, fischando, e fuoco, e toscò vomendo, in vista spaventoso, e crudele, quasi accorto degl'infelici, che erano in quella selva, per uccidergli, e divorargli, tutto in un tempo saltò fuori di quella spelonca; ne appena fu allo scoperto, che dal Cielo, venne un'huomo armato d'arco, e saette, che gli soccorse, e per Apollo fu figurato:

perciocché ci volle il Poeta in questo intermedio rappresentar la battaglia Pitica, nella guisa, che c'insegna Giulio Polluce, il quale dice¹⁰², che in rappresentandosi con l'antica musica questa pugna, si dividea in cinque parti: nella prima rimirava Apollo se 'l luogo era alla battaglia conveniente, nella seconda sfidava 'l serpe, e nella terza, con il verso iambico, combatteva: nel qual iambico si contiene ciò che si chiama l'azzannamento, dichiarato poco di sotto. Nella quarta con il verso spondéo, colla morte di quel serpente, si rappresentava la vittoria di quello Iddio. E nella quinta, saltando, ballava un allegro ballo, significante vittoria. Essendo a noi, dalla malvagità, e dalla lunghezza del tempo, tolto il poter così fatte cose rappresentar con que' modi musici antichi, e stimando il poeta, che tal battaglia, rappresentata in iscena, dovesse arrecare, sì come fece, sommo diletto agli spettatori, la ci rappresentò con la nostra moderna musica, a tutto suo potere, sforzandosi, come intendentissimo di quest'arte, e d'imitare, e di rassomigliar quell'antica¹⁰³; fece venire Apollo dal Cielo, e con incredibil maraviglia di chiunque lo rimirò: perciocché con più prestezza non sarebbe potuto venire un raggio, e venne, quasi miracolo (perdocché niente si vide, che 'l sostenesse) coll'arco in mano, e 'l turcasso al fianco pien di saette, e vestito d'un abito risplendente di tela d'oro, nella guisa, che fu posto nel primo intermedio, tra i sette pianeti in Cielo. E ben vero, che 'l detto abito non era tanto infocato, e, perché fosse destro, e spedito, non circondato da raggi. Arrivato in questa maniera sul palco, alla melodia di viole, di traverse, e di tromboni, cominciò la prima parte della battaglia, che è di riconoscere il campo, e con gran destrezza, ma da lontano, intorno al serpe ballando,

102. *Onomasticon*, lib. IV, cap. X, segm. 84, ed. Amstelod. 1706: «De quinque Pythici certaminibus. Pythici vero modi, qui tibia canitur, partes quinque sunt, rudimentum, provocatio, Jambicum, spondeum, ovatio. Repraesentatio autem, est modus quidem pugnae Apollinis contra Draconem et in ipso experimento locum circumspectum, num pugnae conveniens sit. In provocatione vero provocat Draconem. Sed in Jambico pugnat. Continet autem Jambicum tubae cantus, et odontismum, utpote Dracone inter sagittandum dentibus frendente. Spondeum vero, Dei victoriam repraesentat. Et in ovatione, Deus ad Victorialia carmina saltat».

103. Questa osservazione ci prova con quanta energia si tentò anche nella musica di riprodurre la pantomima secondo il gusto antico, sebbene l'inventore fosse ben consapevole dell'insufficienza di questa imitazione.

acconciamente quei riconoscimento ne dimostrò: e ciò con prestezza fatto, e mostratosi al fier serpente, saltando, e ballandogli intorno, con bello atteggiamento, e gentile, ci rappresentò la disfida, e si vide il serpe fischiando, scotendo l'ale, e battendo i denti, accingersi fiero, e con grande orrore alla pugna.

Nella terza parte ci mostrò egli, pur tuttavia ballando, e saltando, il combattimento, e frecciando spesso il serpente, e 'l serpente lui seguitando: e al suon della melodía ruggendo, e dirugginando i denti, con meravigliosa attitudine, si troncava le saette, ch'egli avea fitte nel dosso, e squarciavasi le ferite, e da esse versava in gran copia il sangue, brutto, e nero, che pareva inchostro: e con urli, e con gemiti spaventevoli, tuttavia mordendosi, e perseguitando chi lo feriva, cadde, e morì. Caduto, e morto, egli tutto lieto, gonfio, e altiero, ballando sopra musica significante vittoria, espresse con il ballo felicemente quell'atto di quella lieta alterezza: e ballato si ritirò dal serpente morto, e gli pose il piè dritto, quasi trionfante, sopra la testa. E, ciò fatto, s'accostarono due coppie di quegli huomini, che erano lungo la selva a veder la pugna, quasi non credessero, e volesser chiarirsi del morto drago: e vedendolo in terra, tutto imbrodolato, in uno scuro, e quasi nero lago di sangue, e Apollo, che 'l piè gli teneva sopra la testa, cominciarono in allegro tuono, e sopra dolci strumenti, lodando quel Dio, e chiamando i compagni a tanta letizia, a cantare in questa maniera.

O valoroso Dio,
O Dio chiaro, e sovrano,
Ecco 'l serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano.
Morta è l'orribil fera,
Venite a schiera a schiera,
Venite, Apollo, e Delo
Cantando alzate, o belle Ninfe al Cielo¹⁰⁴.

A quel canto s'accostarono tutti gli altri, che uscirono al principio dello 'ntermedio, i quali s'erano ritirati lungo la selva, a veder da lontan la pugna, e andarono a veder con meravi-

104. Abbiamo sentito la musica di questo madrigale (ristampata nell'Appendice degli «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze» cit.).

glia il morto serpente, il quale alla fine dei canto, fu via trascinato, né più si vide. E sparito il mostro, Apollo, alla solita melodia, festeggia, e balla, e con grazioso atteggiamento della persona, esprime la quinta parte di quella musica, che fu la letizia dell'aver liberato i Delfi da peste sì orribile, ed importuna, com'era quella di quel serpente. Finito il suo ballo, i Delfi, così huomini, come donne, che gli si ritrovavano intorno, cominciarono, ed egli insieme con esso loro, rallegrandosi. e ringraziando Iddio d'una tanta grazia, una carola, cantando, sopra liuti, tromboni, arpi, violini, e cornette, dolcemente queste parole.

O mille volte, e mille
Giorno lieto, e felice:
O fortunate ville,
O fortunati colli, a cui pur lice
Mirar l'orribil'angue
Versar l'anima, e 'l sangue,
Che col maligno toscò
pogliò 'l prato di fior, di frondi 'l bosco.

E carolando, e cantando, se n'andarono per la medesima via, ond'eran venuti: sparve la selva, e lo 'ntermedio finì. E perché dagli antichi fu finta la battaglia Pitica in Delo, alla presenza de i Delfi, il poeta ci rappresentò quei popoli, che furono tra huomini, e donne diciotto coppie, in abiti tendenti al greco, e de' colori si rimise nella discrezion dell'Artefice. E perché alcuni vogliono, che Delo fosse edificata da Delfo figliuolo di Nettuno¹⁰⁵, a tutti adattò in mano, o in capo, o nella vesta alcuna cosa marina».

Alla fine della sua narrazione il de' Rossi ci dà alcuni minuti ragguagli sulla forma e sui colori dei costumi di due coppie del coro delfico, che sono perfettamente identiche con i disegni di Buontalenti (V.D. pp. 26 e 13) riprodotti nelle illustra-

105. Questa è una delle interpretazioni arbitrarie di Bardi per collegare Delo e Delfo, di cui non era ben chiara per lui la reciproca relazione e per guadagnare così un attributo in più per le sue figure; infatti talvolta esse portano nelle mani conchiglie o rami di corallo.



9) Bernardo Buontalenti, *Coppie delfiche* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



10) Bernardo Buontalenti, *Coppie delfiche* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



11) Bernardo Buontalenti, *Coppie delfiche* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



12) Bernardo Buontalenti, *Coppie delfiche* (terzo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



13) Bernardo Buontalenti, *Arione* (quinto intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze

zioni. Questa coincidenza¹⁰⁶ interessa non soltanto perché offre curiosi particolari sulla nomenclatura del vestiario teatrale, ma anche perché in questo abbigliamento fantastico femminile, con le molteplici sopravvesti, con mantelli e veli svolazzanti¹⁰⁷, ci troviamo davanti un esempio istruttivo, fin qui trascurato, per la storia del manierismo ornamentale. Visto che questi accessori barocchi del costume teatrale non sono che lontani avanzi di un addobbo del gusto antico che ebbe la sua origine e ragione artistica nelle creazioni della grande arte del primo Rinascimento. Il nostro autore dice espressamente che gli abiti del popolo di Delfo, che a prima vista si prenderebbero per un vestimento orientale esagerato, erano invece *quasi alla greca*¹⁰⁸. E di fatto tali ornamenti derivano dalla veste della cosiddetta *Ninfa*, che per le relazioni feconde fra tutte le arti, nel corso del Rinascimento diventò il tipo speciale della giovane donna del tempo classico. La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere, in modo felice e tutto suo, proprio il genio dell'arte con il sentimento dell'Antichità.

Questa figura la troviamo sotto forma di una fanciulla che cammina leggiadramente con i capelli sciolti, con abito succinto all'antica e svolazzante, nelle opere rappresentative ed anche, come figura vivente, nei festeggiamenti.

Nei cortei¹⁰⁹ e nelle prime rappresentazioni drammatiche di soggetto mitologico¹¹⁰ raffigura la vergine cacciatrice, com-

106. È così evidente da farci supporre che de' Rossi avesse direttamente sott'occhio o i disegni o i costumi stessi.

107. Anche gli altri disegni che non sono fra quelli riprodotti mostrano un fare manierato anche più forte nel vestiario (V.D., pp. 14, 16, 17; coppia n. 5, 7, 8).

108. Cfr. p. 42; parimente a p. 46: «In abiti tendenti al greco»; p. 48: «E tutti simili all'abito greco». Cfr. pp. 285, 288 e 294.

109. Vedi gli esempi in A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano* cit., vol. I, pp. 225, 296 e passim; su Maddalena Gonzaga acconciata da *Nimpha*, cfr. A. Luzio - R. Renier, *Mantova e Urbino*, Torino 1893, p. 48. Un'idea dell'acconciamento di queste ninfe si può avere nel frontespizio del *Ninfale* di Boccaccio nell'edizione fiorentina del 1568 e in un'incisione che si trova nel *Driadeo* di L. Pulci, Firenze 1546. Cfr. anche i *Canti carnascialeschi* di Lorenzo de' Medici nella prima edizione, dove è interessante notare che nel titolo della *Canzona delle nimphe e delle cicale* nelle edizioni posteriori le «Nimphe» sono cambiate in «Fanciulle».

110. Ad esempio nell'*Orfeo* di Poliziano e nella *Fabula di Caephalo* di N. da Correggio. Cfr. D'Ancona, *Origini del teatro italiano* cit., vol. II, pp. 5 e 350. Nel mio saggio «La Nascita di Venere» e «La Primavera» di Sandro Botticelli, 1893 [qui alle pp. 77 sgg.] si trovano ulteriori indicazioni sulle relazioni fra la ninfa, quale appare nei festeggiamenti e nella poesia, e le opere artistiche del Quattrocento.

pagna di Diana, mentre nella pittura e nella scultura ci offre il tipo femminile più generale della storia e della mitologia antiche¹¹¹. Con ciò si intende perché già il Savonarola alzò la sua voce minacciosa contro la «nympha», come incarnazione della vita pagana e contro l'uso delle «veliere» che per lui e per i suoi seguaci erano un simbolo della lussuria mondana¹¹².

Vorrei accennare brevemente che si deve riguardare come una filiazione artistica di questo tipo anche quella figura femminile con un canestro o con un vaso sulla testa che, a guisa di canefora, ricorre così spesso come vago motivo ornamentale nei quadri ed affreschi della scuola fiorentina da Filippo Lippi fino a Raffaello¹¹³.

Ma troppo ci dilungheremmo se volessimo tener dietro a tutte le fasi che ha subito questa figura nelle arti del disegno fino alla fine del secolo XVI. Noteremo soltanto – ciò che ha speciale rapporto con lo studio degli accennati costumi teatrali – che la ritroviamo come tipo favorito, non solo nelle mascherate e negli intermezzi del XVI secolo¹¹⁴, ma anche nel

111. Per dare soltanto un esempio rimando ai quadri e disegni mitologici del Botticelli. Il tipo caratteristico di queste Ninfe è conservato anche nell'incisione di un anonimo quattrocentista, che può bene aver lavorato sul disegno dello stesso Botticelli. Il soggetto è il trionfo di Bacco e di Arianna, nel cui seguito si trovano baccanti acconciate come ninfe. Cfr. la pubblicazione della Internationale chalcographische Gesellschaft, Berlin 1890; non ci sembra del tutto inverosimile che sussista un rapporto tra questo disegno e il famoso trionfo di Bacco e di Arianna composto da Lorenzo il Magnifico.

112. Cfr. G. Savonarola, *Prediche quadregesimali ... sopra Amos propheta, sopra Zaccaria propheta*, Venezia 1528, c. 175: «Guarda che usanze ha Firenze: come le donne fiorentine hanno maritate le loro fanciulle, le menono a mostra e acconciatene là che paiono ninfe, e la prima cosa che menono a Santa Liperata. Questi sono l'idoli vostri [...]» [= ed. P. Ghiglieri, vol. II, Roma 1971, p. 25]. Cfr. G. Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole*, Parigi 1879, p. 206. A proposito delle veliere vedi la predica sopra le vacche di Samaria in F. T. Perrens, *Hieronymus Savonarola*, trad. di F. Schroeder, Braunschweig 1858, p. 540, e L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. J. Del Badia, Firenze 1883, p. 123.

113. Questa figura compare per esempio negli affreschi di Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella e nella Cappella Sistina negli affreschi del Botticelli, Signorelli e Rosselli; l'incisione di Agostino Veneziano del 1528, A. Bartsch, *Le peintre-graveur* cit., vol. XVI, n. 470, ci mostra il tipo manierato.

114. Chi si interessa di questo argomento potrà vedere le descrizioni, cui accenna P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni* cit. delle feste fiorentine negli anni 1539, 1567, 1569, 1579; cfr. anche G. Giannini *Origini del dramma musicale* cit., e U. Angeli, *Di alcuni intermezzi del Cinquecento* cit., Un esempio caratteristico si ha pure nell'opuscolo di G. E. Saltini, *Di una mascherata pastorale fatta in Siena per la venuta della Granduchessa Bianca Cappello la sera del 22 di febbraio 1582*, Firenze 1882.

dramma pastorale. Certamente in quest'epoca si fa meno sentire il ricordo già abbastanza debole dell'arte antica¹¹⁵; così l'abito in prima semplice e succinto alla vita si è cambiato in una serie di sopravvesti capricciosamente guarnite, mentre rimangono sempre i veli e gli svolazzi, quasi per ricordarci il costume dell'agile cacciatrice, anche quando la ninfa ebbe preso più il carattere di pastorella sentimentale. Quanta importanza avesse in quest'ultima forma nel dramma pastorale si conosce da un passo de' *Dialoghi* di Leone de' Sommi¹¹⁶, attore esportissimo alla corte mantovana, che dedica una lunga nota al vestiario della *Nimpha*, rilevandone gli accessori svolazzanti come ornamento caratteristico e vago: «Alle *Nimphe* poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da' poeti, convengono le camiscie da donna, lavorate et varie, ma con le maniche; et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che legandole coi manili o con cinti di seta colorata et oro, facciano poi alcuni gonfi, che empiano gl'occhi et comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù, di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco dorato all'antica et con atilatura, ovvero di qualche somacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vadi ad agroppare sopra la opposita spalla; le chiome folte e bionde, che paiano naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo; ad altra per variare, aggiungere un frontale d'oro; ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli suttilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali poi che generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gli altri ornamenti del capo d'una don-

115. Cfr. per esempio le ninfe della *Hypnerotomachia Poliphili* nella prima edizione del 1499 con l'edizione francese del 1546. Circa il rapporto in cui sta la ninfa con le opere d'arte antiche, mi riservo di trattarne più diffusamente in altro luogo.

116. Cfr. A. D'Ancona *Origini del teatro italiano* cit., vol. II, p. 581: «Degli abiti da usarsi nelle rappresentazioni sceniche». I dialoghi furono composti probabilmente all'incirca nel 1565 (*ibid.*, p. 410). Immagini di queste ninfe teatrali si trovano nelle edizioni illustrate dell'*Aminta* di Tasso (Venezia 1583) e del *Pastor Fido* di Guarini (Venezia 1602 ecc.); il tipo teatrale della ninfa si mantenne non solo in Italia, ma anche in Francia, Inghilterra e Germania fino alla metà del XVII secolo.

na et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'habito d'una habitatrice de' boschi». Parimenti dice Angelo Ingegneri¹¹⁷: «Come che in queste [pastorali] sia già accettato per uso irrevocabile l'abbigliare le Donne alla *Ninfale*, ancora ch'elle fossero semplici Pastorelle; il qual habito riceve ornamenti e vaghezze assai sopra la loro condizione». De' Rossi nel suo racconto¹¹⁸ si ferma a considerare con speciale ammirazione il movimento grazioso di questi veli e panneggiamenti, non solo nel costume del popolo delfico, ma anche nelle sirene e nella Luna del primo intermezzo, nelle muse, pieridi, e ninfe amadriadi del secondo, e nelle muse del sesto intermezzo; cosicché anche per lui sono accessori propri delle figure ninfali dell'Antichità. Che il pubblico di questi spettacoli considerasse il sopradetto costume teatrale come caratteristico delle ninfe si può riconoscere anche dalle seguenti parole di Cavallino sul coro delfico: «Usciti di due parti un buon numero de' pastori e Ninfe, ecc.»¹¹⁹.

De' Rossi aveva dunque piena ragione intravedono qualche cosa di greco antico in tale foggia di vestire; siccome questi acciamenti barocchi, che sembrerebbero a prima vista prodotti dal capriccio personale dell'artista, dipendono dalla tradizione sempre viva del tipo della ninfa che doveva la sua vita artistica al desiderio che aveva la società colta del Quattrocento di dare corpo e forma alle figure dell'Antichità. Questi veli, svolazzi e panneggiamenti ondegianti non trovavano però la loro giustificazione artistica sulla scena, quanto piuttosto nella processione, quasi fossero ornamenti destinati ad esser visti in

117. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, Ferrara 1598, p. 72.

118. Cfr. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1589 cit., pp. 24, 26, 40, 41, 47, 48, 49, 67, 68; gli abbozzi del Buontalenti per le altre figure del secondo e terzo intermezzo ci dimostrano chiaramente l'uso vastissimo che si fece dei veli; 5287 br. [circa 3000 m] di veli di Bologna (*L.C., Taglio*, p. 6) furono adoperati negli intermezzi!

119. S. Cavallino, *Raccolta di tutte le solennissime feste* cit., p. 14. Così canta pure N. de' Cardi nelle sue rozze ottave in onore delle feste nuziali di Ferdinando e Cristina (Firenze 1590, vedi Appendice I, p. 221):

Stanza 116:

«Degl'Intermedij ognun prese diletto
Delle Sirene venute dal Cielo
Con muse, e Ninfe in canto, e mortal velo».

Stanza 117:

«Le quali in drappi belli, e trecce attorte
Nell'Intermedio primo in lieto accento [...]».

moto e di profilo¹²⁰, giacché soltanto quando sono in movimento, mostrano quelle linee graziose che già fin da Leon Battista Alberti¹²¹ tanto piacquero agli artisti del Rinascimento.

Ma lasciamo per ora queste idee generali sull'estetica dell'ornamento ed addentriamoci un poco nei segreti del vestiario teatrale con l'aiuto del nostro autore¹²²:

«La prima coppia un bel giovane huomo, e una bella giovane donna: l'huomo¹²³ con roba di raso azzurro scollata, che gli arrivava a mezza la gamba, con ricami, e frange d'oro dappiè, e tutta l'abbottonatura di botton d'oro: stretta infino alla cintola, da indi in giù alquanto più larga, e due maniche strette, e lunghe quanto la vesta gli pendevano dalle spalle. Sopra aveva un'altra vesticciola più corta d'Ermisino verdegiallo, con bendoni a ricamo d'oro dappiè. E sopra questa un'altra robetta a mezza la coscia, di raso incarnato con fregio intorno, e dagli spallacci pendevano alcuni bei napponi d'oro, ed era cinto con una cintura di raso rosso, la cui serratura erano due belle maschere d'oro, che serrando si congiugnevano insieme¹²⁴. In capo una bella, e bionda ricciaia, e in piede i calzari di raso rosso, lavorati a nicchie, e a chiocciolette, e ricamati d'oro, come la vesta. In mano strumenti.

La donna¹²⁵ il busto di raso turchino a ricamo co' suoi spalacci a bendoni con frange d'oro. La vesta di sotto di raso bianco con un fregio d'oro dappiè, e una sopravvesta di drappo incarnato con bel ricamo: squartata, e le squartature abbottonate con certi riscontri d'oro. Dalla serratura del cinto, che era una testa di marzocco, che avea due risplendenti gioie per occhi, pendevano due veli d'oro, che, serpeggiando, le cadevano con bello ornamento fin quasi a' piedi. L'acconciatura, tutta

120. Per questo genere di ornamento G. Semper ha trovato la parola adatta: «Richtungsschmuck». (*Kleine Schriften*, Berlin-Stuttgart 1884, pp. 319 sgg.)

121. L.B. Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek, (*Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, XI), Wien 1877, pp. 129 sgg. [= L.B. Alberti, *Opere volgari*, vol. III, ed. C. Grayson, Bari 1973, pp. 78 sgg.].

122. B. de' Rossi, *Descrizione*, 1598 cit., pp. 46-48.

123. Vedi la figura a sinistra nella ill. 9; l'attore era Onofrio Gualfreducci.

124. Questo fermaglio manca nel disegno.

125. Vedi la figura a destra nella ill. 9; l'attore era Oratio (del Franciosino?).

adorna di branche di corallo, e di veli, e un velo turchino grande sotto la gola, che con amendue i capi, per lo 'ntrecciamento passando de' suoi capelli, e dalla parte di dietro cadendole infino a' piedi, faceva sventolando una bella vista.

Nell'altra coppia un huomo¹²⁶ con una vesta lunga di raso azzurro abbottonata infino in terra a riscontri d'oro, e alcune borchie d'oro sopra le spalle: gli spillacci verdi, e le maniche di raso rosso, con ricamo di seta nera, e similmente i calzoni. In capo un turbante a chiocciola, in cima al quale aveva una chiocciola marina, e nella serratura del cinto due nicchie dentrovi alcune gioie di pregio¹²⁷.

La donna¹²⁸ con busto di raso rosso con un pregiato fregio alla fine d'esso. Le si partia dalla scollatura un ornamento d'oro massiccio, che l'arrivava sotto le poppe. Gli spillacci bianchi ricamati di seta nera, e le maniche di colore all'arance simile. La vesta lunga, per fino a' piedi, mavì, fregiata a ricamo d'oro, e di seta. Una robetta sopra di raso bianco, a ogni palmo traversata con due liste gialle, che n'avieno una turchina nel mezzo. Il cinto era tutto d'oro, e da una testa di marzocco, che copriva la serratura, pendevano alcuni veli di seta, e d'oro, che, con alcune ricascate artificiose, le facean dinanzi un bello ornamento. Al collo un vezzo di grosse perle, e di sotto la gola le si partiva un velo turchino, che andava annodandole con bel gruppo le bionde trecce, le quali facieno una cupola con tre ordini, e in cima una palla, dalla quale surgeva una branca di bel corallo. Un velo d'oro, e 'ncarnato le pendeva con belli svolazzij infino in su' piedi; e sopra la fronte le cadevano alcuni ricci pieni di perle, e di coralletti.

Gli abiti, e gli ornamenti di tutti gli altri, così huomini, come donne¹²⁹ ne di bellezza, ne di ricchezza, ne d'ornamenti, ne

126. Vedi la figura a sinistra nella ill. 10; l'attore era Giovanni Lapi.

127. Anche qui manca il fermaglio nel disegno.

128. Vedi la figura a destra nella ill. 10; l'attore era Alberigo (Malvezzi?).

129. Alcune donne delfiche sono vestite più semplicemente da matrone. Vedi la ill. 11, che abbiamo scelto, perché la parte della suddetta donna era sostenuta, come si vede dalla scritta da Jacopo Peri. Per l'interesse che ci ispira la sua persona nello sviluppo del melodramma, abbiamo la riproduzione del suo costume nella parte di Arione nel quinto intermezzo. Vedi anche G.E. Corazzini, *Jacopo Peri e la sua famiglia*, in «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze», cit. pp. 33-87.

d'artificio, ne di splendore, non cedevan punto a' primieri. Ed erano tutte adorne l'acconciature di quelle donne, e similmente le veste, di coralli, di nicchie, di perle, di madreperle, di conchiglie, e d'altre cose marine, e tutte diverse l'una dall'altra. E anche agli huomini, e in capo, e ne' panni sì fatte cose. E tanto, e più vaghi, e più belli fur giudicati, quanto furono differenti d'artificio, e d'ornamento, e tutti simiglianti all'abito greco, che si mostrò veramente l'artefice, che ne fece i disegni, ricchissimo d'invenzione, poiché potette esser tanto vario, e tanto vago nell'unità. Ma passiamo alquanto, perciocché se particolarmente dovessimo scrivere tutto ciò ch'avieno i personaggi di questo intermedio intorno, allungheremmo troppo 'l volume. Faccia ragione il leggitor da' descritti, in che maniera il rimanente fosse vestito: non essendo, come abbiám detto, niun di loro all'altro inferiore in alcuna parte».

Con ciò hanno fine le nostre rapide osservazioni storico-artistiche sopra il primo e terzo intermezzo, scelti da noi come esempi delle due diverse fasi di svolgimento che si avvicendarono nel cammino per arrivare al melodramma. Abbiamo visto come Giovanni de' Bardi nel primo intermezzo – l'*Armonia delle sfere* – cercava ancora di farsi intendere coi mezzi artistici della processione mitologica muta, cioè con il linguaggio degli attributi ed ornamenti che parlavano soltanto ad un pubblico avvezzo alle sottili invenzioni del Quattrocento. Mentre nel terzo intermezzo – la *Battaglia Pitica* – l'inventore, con l'aiuto di Ottavio Rinuccini, era già sulla via di adattare alle nuove esigenze teatrali un concetto erudito che per il suo carattere interiore e per l'apparato esterno apparteneva pur sempre al ciclo delle creazioni umanistiche del Rinascimento.

Quanta fiducia avesse ancora il Bardi sulla potenza artistica di questo genere di intermezzi, si manifesta con il fatto che egli affida loro l'incarnazione delle profonde idee filosofiche e delle favole dei poeti dell'Antichità sul potere della musica, dal cui studio la *Camerata* aspettava appunto la rinascita del melodramma.

Le idee teoretiche del conte Giovanni, dopo che questi si fu trasferito a Roma fino dal 1592, non solo furono conservate nella casa di Jacopo Corsi, ma, sviluppate ulteriormente dai suoi amici ed esperti musicisti Jacopo Peri e Giulio Caccini, condussero a ritrovare la nuova forma melodrammatica. Il genio

NB

poetico di ambedue le *Camerate* fu Ottavio Rinuccini¹³⁰, compositore del terzo intermezzo nel 1589 e parimenti della prima opera in musica, la *Dafne*, che fu eseguita nel 1594 in casa di Jacopo Corsi¹³¹. Un paragone della *Dafne* con il terzo intermezzo caratterizza ciò che divide profondamente la cultura civile e artistica del Rinascimento da quella moderna, tanto nel gusto drammatico, quanto nel modo di intendere l'Antichità.

Nella *Dafne* la *Battaglia Pitica* è stata compendiata in una breve scena introduttiva, dove troviamo ancor sempre efficace il ricordo dello spettacolo del 1589 sia per il raggruppamento e l'azione dei cori, sia per la danza bellica di Apollo¹³². L'ambizione archeologica di raffigurare questo ballo secondo le regole di Giulio Polluce¹³³ non costituisce più la sola qualità psichica caratteristica del nume. Il processo che infuse nuova vita ed anima alla figura di Apollo nelle feste fiorentine dalla seconda metà del Cinquecento¹³⁴ era giunto al suo compimento. L'antico simbolo cosmico del 1565 si era trasformato passo dopo passo in un dio giovane e sentimentale che aveva ritrovato non solo la parola, ma anche melodie mai udite per cantare la forza invincibile di Cupido ed i suoi amori infelici con la ritrosa pastorella¹³⁵.

Anche a Firenze pertanto venne a prevalere quel sentimento

130. G. Mazzoni, *Cenni su Ottavio Rinuccini poeta*, in «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze» cit., pp. 89-102, e F. Meda, *Ottavio Rinuccini*, Milano 1894.

131. Per la parte storico-musicale v. R. Gandolfi, *Dell'opera in musica*, in «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze» cit., pp. 9-31.

132. Cfr. la prefazione di M. da Gagliano alla *Dafne* di Rinuccini (1608), ristampata da Corazzini negli «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze» cit., pp. 81-87 (Appendice). La danza bellica di Apollo ebbe ancora tanta importanza che M. da Gagliano desiderò vedere affidata ad un valente ballerino la parte di Apollo nella scena del combattimento; nel terzo intermezzo anche quell'Agostino (V.D., p. 24v) che rappresentava Apollo era probabilmente un ballerino.

133. Vedi p. 203.

134. Cfr. B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata della genealogia degli iddei de' gentili*, cit., ove è riportata la descrizione del Carro del Sole (pp. 29-36), e quella del Carro di Apollo pitico nella sbarra del 1579, cfr. R. Gualterotti, *Feste nelle nozze del serenissimo D. Francesco Medici Gran Duca di Toscana e della serenissima Francesco-Bianca Cappello*, Firenze 1579, pp. 17 sg.

135. È sorprendente che il Rinuccini nelle sue *Dafne* ed *Euridice*, sia per il soggetto, sia per il sentimento pastorale, andò dietro le orme del Poliziano e che nello stesso manoscritto mantovano dove sta l'*Orfeo* si trova anche la *Rappresentazione di Phoebo et Phetonte*, la quale secondo l'analisi fattane da D'Ancona, *Origini del teatro italiano* cit., vol. II, p. 350, deve avere una certa somiglianza con la *Dafne* del Rinuccini. Secondo l'ipotesi ben fondata di D'Ancona, la rappresentazione è identica alla *Festa di Lauro*, composta nel 1486 da Gian Pietro della Viola fiorentino.

bucolico che aveva già trovato la sua perfetta espressione nell'*Aminta* di Tasso e nel *Pastor Fido* di Guarini, di cui tanto si compiacceva il gusto di quella società cortigiana e sentimentale, ma priva della fine erudizione del primo Rinascimento. Nondimeno si osserva una grande differenza perché, sebbene a Firenze si desiderasse fare più profonda impressione negli animi con i mezzi psicologici propri dell'arte drammatica, non si dimenticò mai di prendere a norma l'autorità degli antichi esemplari¹³⁶.

Quest'autorità era ancora abbastanza forte per offrire il materiale grezzo su cui lavorò il genio fiorentino con quella fusione armonica che gli era propria di forza artistica originale e capacità imitativa. Il progresso artistico che si fece nell'arte drammatica non dipese tanto dal ricorrere alle fonti classiche, quanto dal modo di interpretarle. Negli intermezzi del 1589 e nella *Dafne* del 1594 ci appaiono due correnti opposte nel modo di concepire i modelli classici. L'una tende in una maniera barocca, che deriva dalle geniali tradizioni del Quattrocento, a dare forma plastica ed una certa fedeltà archeologica esteriore alle figure dell'Antichità; l'altra invece, in un senso piuttosto classico, cerca di esprimersi nel melodramma in una foggia nuova, unendo cioè la parola con il suono, come si credeva avessero fatto i Greci e Romani con la melopea nella tragedia.

Nel più bel fiore del gusto barocco vediamo dunque rinascere per un momento quel fine sentimento artistico fiorentino che, sebbene sentisse il bisogno di mettere da parte il gonfio apparato scientifico sul gusto antico che assorbì nel 1589 tutte le forze intellettuali dal poeta fino al sarto teatrale, non cessò pure di attenersi agli ideali classici quando tentò di scoprire la nuova via per interessare non soltanto la mente, ma anche il cuore degli spettatori.

La tragedia in musica appagava il duplice desiderio del pubblico; si ricollegava da un lato all'Antichità per gli argomenti, dall'altro, con l'intensità dei sentimenti risvegliati dal mezzo artistico nuovamente inventato, cioè con lo stile recitativo, offriva un compenso alla società contemporanea per quei diletti spirituali che prima aveva provato nelle studiate invenzioni degli intermezzi.

136. Emilio de' Cavalieri per mezzo dei drammi pastorali con musica madrigalesca non riuscì ancora a raggiungere i nuovi ideali. Darò conto in altro luogo di 16 disegni che si riferiscono alla *Disperazione di Fileno*, messa in scena nel 1594.

APPENDICE

I

Le descrizioni più importanti si trovano nel libro di P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni*, Firenze 1893.

Il titolo del libro del de' Rossi è il seguente:

Descrizione / dell'apparato, / e degl'intermedi. / Fatti per la commedia rappre / sentata in Firenze. / Nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando / Medici, e Madama Cristina di / Loreno, Gran Duchi di / Toscana. / In Firenze. Per Anton Padovani. M.D.LXXXIX. In 4° di pp. 72.

La fonte principale per gli altri festeggiamenti del 1589 ci viene data dal *Diario* di Pavoni¹³⁷, il cui titolo è questo:

Diario / descritto / da Giuseppe Pavoni / delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. Ferdinando Medici, e la signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana. / Nel quale con brevità si esplica il torneo, la battaglia navale, la commedia con gli intermedi; et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di maggio MDLXXXIX. / Alli molto illustri, et miei patroni osservandiss., li signori Giasone, et Pompeo fratelli de' Vizani. / Stampato in Bologna nella stamperia di Giovanni Rossi, di permissione delli signori superiori. In 8° di pp. 48.

Si aggiunge la:

Raccolta di tutte / le solennissime feste / nel sponsalizio / della serenissima / Gran Duchessa / di Toscana / fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589. / Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo. / All'illustriss. et reverendiss. sig. Patriarca Alessandrino, Caetano. / In Roma, Appresso Paolo Blado stampatore Camerale 1589. In 8° di pp. 46¹³⁸.

Non ho potuto purtroppo potuto consultare i *Diari* del

137. Un esemplare di questo libro rarissimo manca nelle biblioteche pubbliche di Firenze. Il sig. Tito Cappugi che ne possiede una copia, ha avuto la gentilezza di farmelo consultare. Dello stesso Pavoni esiste pure un brevissimo racconto della *Entrata della serenissima Gran Duchessa sposa ... Al molto illustre Giovanni Battista Strada hispano ...*, Bologna 1589, di pp. 4. Nella Biblioteca Moreniana [D. Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, vol. II, Firenze 1805, p. 162].

138. Nella B.N.F.

Benacci¹³⁹ e le descrizioni francesi di tali feste¹⁴⁰. Fra le poesie¹⁴¹ fatte in occasione delle nozze di Ferdinando e Cristina è interessante la: *Venuta / della serenissima / Cristina / di Loreno in Italia / al Seggio Ducale di Fiorenza / del suo serenissimo sposo / Don Ferdinando Medici Gran Duca / Terzo di Toscana. / Raccolta in ottava rima da M. Pietro Niccola / de Cardì, cittadino fiorentino, 1589. / In Firenze. appresso Giorgio Marescotti MDXC. In 4° di p. 48.*

Le Ricordanze di Giovanni del Maestro, maestro di casa alla Corte di Ferdinando, ci offrono molte date di fatto sulle feste alla Corte granducale. Nell'Archivio di Stato esistono tanto le notizie originali¹⁴², quanto la compilazione storica¹⁴³ cominciata nel 1589 dallo stesso Giovanni, che l'aveva destinata alla Granduchessa, come si deduce dalla dedica che ora è staccata dal rimanente e si trova in un'altra filza dello stesso Archivio¹⁴⁴. Anche il *Ruolo della casa et familiari del ser.mo Cardinale*, ecc.¹⁴⁵ sembra di esser compilato sotto la direzione dello stesso Giovanni, essendo il titolo scritto di suo pugno.

139. P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni* cit., n. 3379; V. Benacci, *L'ultime feste ... Apparati superbissimi fatti in Fiorenza nelle nozze del ser. G. D. (Ferdinando II) di Toscana*, Bologna 1589. Anche di questo scrittore esiste un breve racconto che si riferisce solo all'entrata: *Descrittione della solennissima entrata ... fatta alli 30 di Aprile 1589*, Bologna 1589, di pp. 4.

140. P.A. Bigazzi, *Firenze e contorni* cit., n. 3443 (*Discours de la magnifique réception ...*, Lyon 1589), e n. 408 (*Discours véritable du mariage ...*, Paris [s. d.]).

141. Non ho avuto a mia disposizione le poesie di F. Paolini (cfr. D. Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana* cit., vol. II, p. 153) e di D. Borghesi (*ibid.*, vol. I, p. 147). La *Canzone* di M. Piacentini si riferisce forse alla «Mascherata de' Fiumi» del 28 maggio 1589, vedi p. 166; cfr. D. Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana* cit., vol. II, p. 181.

142. *Filze Strozzi*, 1a s., n. 27, 29, 30, 51. Cfr. C. Guasti, *Le carte strozziane del R. Archivio di Stato in Firenze. Inventario*, s. I, vol. I, Firenze 1884, pp. 147, 148, e 274 sgg.

143. Si tratta della cosiddetta *Storia d'etichetta* conservata in tre copie nell'Archivio di Stato, *Guardaroba*; ne debbo l'indicazione alla gentilezza del sig. Carnesecchi.

144. *Filze Strozzi*, 1a s., n. 20. Cfr. Guasti, *Le carte strozziane del R. Archivio di Stato di Firenze* cit., p. 110; il testo della dedica, ma senza la firma, si trova pure nella *Storia d'etichetta*, vol. I.

145. Vedi Appendice III.

II

La *prima incisione*¹⁴⁶ di Epifanio d'Alviano¹⁴⁷ raffigura la scena del quarto intermezzo. In alto, sopra una nuvola, stanno seduti i demoni che secondo le idee di Platone abitano la regione del fuoco e servono da intermediari fra gli uomini e gli dèi. Sotto di loro viene volando, in un carro tirato da due dragoni, una maga in abito fantastico e ornata di veli. Nella parte inferiore si erge il Lucifero di Dante dalle tre teste, con le ali di pipistrello, che tiene in ciascuna delle mani un peccatore e un altro in bocca fino alla vita, circondato dai suoi diavoli, che si affannano a tormentare con forconi le anime dannate. Sul fondo si vede la città di Dite. In una ruota del Carro della maga si legge la scritta: *D. Epifanio, d'Alf. M. Vall. Incid.*

Nella *seconda incisione*¹⁴⁸ abbiamo invece la scena del secondo intermezzo che rappresenta la trasformazione delle pieridi in piche. In mezzo della scena si vede Apollo assiso sulla cima di un monte, su cui in tre file siedono pure le nove muse e sotto di queste in una grotta giace il nume della fonte Castalia. A destra e sinistra in due grotte altre nove dee (le amadriadi?), che suonano vari strumenti. I lati della scena sono formati da pergole ed altri edifici giardineschi. Sul davanti corrono qua e là le nove pieridi trasformate in piche. Nonostante le diversità fra l'incisione, la descrizione del de' Rossi ed i disegni del Buontalenti, non c'è alcun dubbio che l'incisione rappresenta il secondo intermezzo; tali differenze si spiegano dal fatto che l'opera fu eseguita non prima del 1592, come ci dice l'iscrizione: *D. Epif. Alviano Mon. co Vallombrosano f. 1592*¹⁴⁹.

146. Biblioteca Marucelliana, vol. I, p. 72, n. 399; 258 x 362 mm [cfr. la nota 18]. Cfr. la *Descrizione*, 1589 cit., di B. de' Rossi, pp. 49-51; vedi qui sopra, p. 172.

147. Cfr. W. Schmidt, *Alfiano*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, hrsg. v. J. Meyer, Bd. I, Leipzig 1872, p. 296.

148. Biblioteca Marucelliana, vol. I, p. 73, n. 400; 250 x 332 mm [cfr. la nota 18].

149. L'incisione di Epifanio, menzionata da W. Y. Ottley, *Notices of Engravers*, London 1831, con il n. 2 e che rappresenta una processione mitologica condotta da Nettuno, potrebbe riferirsi alla «Mascherata de' Fiumi», vedi p. 166.

III

Nella guardia del *Ruolo*¹⁵⁰ si legge di mano di Giovanni del Maestro:

«1588. – Ruolo della Casa del Ser.mo Ferdinando Medicis, Cardinale, Gran Duca di Toscana».

Nella prima pagina segue poi di mano del suo computista: «Ruolo della Casa et familiarii del Ser.mo Car.le Gran Duca di Toscana da di primo di settembre 1588. Con la previsione et ogn'altra comodità che da S. A. Ser.ma ad essi si concede. Dichiarata a ciascuno al suo nome proprio, o, sì vero nella intitolatione del suo offitio».

Estraggo da questo ruolo i nomi de' musici che stanno a p. 17:

Musici

1. Bernardo Franciosino della Cornetta	Duc. 20 ¹⁵¹
2. Luca Marentio	Duc. 15
3. Cristofano Malvezzi insegna alle Signore Principesse	Duc. 9
4. Gio. Batt. Jacomelli del Violino	Duc. 16
5. Ant.° Archileo con cavallo a tutto governo,	
6. et per la Margherita sua putta et per la balia et per pigioni di casa in tutto	Duc. 18
7. Vittoria sua moglie	Duc. 10
8. Onofrio Gualfreducci da Pistoia	Duc. 15
9. Giulio Caccini	Duc. 16
10. Gio. Franc. Sanese, Trombone	Duc. 6
11. Ant.° Naldi, guardaroba della Musica mangia in tinello et ha	Duc. 6
12. Mario Luchini	Duc. 6
13. Don Gio. Basso et serva anco al Duomo	Duc. 9
14. Don Cornelo, Basso	Duc. 4
15. Gio. Piero Manenti	Duc. 3
16. Baccio Palibotria	Duc. 5

150. A.S.F. *Guardaroba mediceo*, 389, vedi n. 145.

151. Per mese.

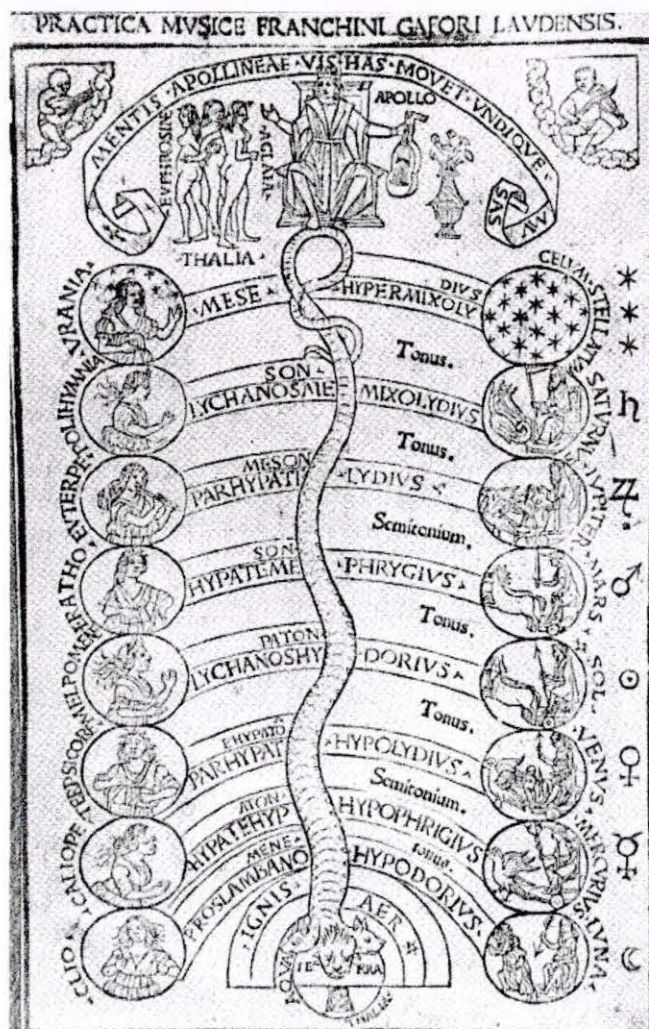
- | | |
|---|--------|
| 17. Zanobi Siciliani | Duc. 6 |
| 18. Jacopo Peri detto <i>Zazzerino</i> | Duc. 6 |
| 19. Ant. Franc. d'Annibale, Trombone | Duc. 4 |
| 20. Frate Andriano de' Servi, Trombone | Duc. 4 |
| 21. Pierino Polibotria | Duc. 4 |
| 22. Niccolò Bartolini da Pistoia, Eunuco | Duc. 6 |
| 23. S.r Cav.re Cosimo Bottigarj con cavallo
a paglia e striglia senza altro. | |

Di mano di Emilio de' Cavalieri sono aggiunti alla p. 29 i due seguenti cantanti:

24. Cesare del Messere basso musico con previsione di scudi quindici il mese, come apparisce per rescritto di S. Alt. sotto dì 1° d'ottobre 1588 da cominciarli il 1° di settembre prossimo passato.
25. Diritio Usorelli della Viola musico con previsione di scudi otto il mese da cominciar il medesimo detto dì, come per il medesimo rescritto.



A) Bernardo Buontalenti, *Necessità e le tre parche* (primo intermezzo del 1589), acquarello, Biblioteca Nazionale, Firenze



6.

SANDRO BOTTICELLI¹

B) *L'armonia universale*, frontespizio di Franchinus Gafurius, *Practica musicae*, Milano 1496

1. [Sandro Botticelli, pubblicato in «Das Museum», III (1898), pp. 37-40.

Il testo è nelle GS (pp. 61-68; cfr. p. 329 = trad. ingl., Los Angeles 1999, pp. 157-164, p. 431; cfr. inoltre WW, pp. 521-522 (per le recensioni). Cfr. infine WIA 40.2 (*Handexemplar*).]