

Marina Longo

TOMMASO FRANCINI, INGEGNERE,
SCENOGRARO, «HONORABLE HOMME»
FIORENTINO ALLA CORTE DI FRANCIA
(1598-1651)

È ormai un fenomeno ampiamente osservato nelle scienze umane quello per cui una consuetudine o un paradigma, irradiati da un'area propulsiva, sopravvivono nelle aree cosiddette periferiche tenacemente a lungo e in forme assolutamente conservative. Nel campo della storia dello spettacolo Jean Jacquot sosteneva molti anni fa che il prototipo teatrale italiano cinque-secentesco, che si è soliti definire teatro di corte, nel tempo si era affermato con maggior rigore paradigmatico in zone «limitrofe» come la Francia, la Spagna e l'Inghilterra rispetto al luogo di origine¹.

Le vicende di Tommaso Francini (1572-1651) sono il perfetto corollario di questo assunto². Allievo di Bernardo Buontalenti e suo collaboratore nel cantiere della villa medicea di Pratolino³. Francini

¹ Cfr. J. Jacquot, *Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, Cnrs, 1964, p. 500.

² Il presente saggio è estrapolato dalla mia tesi di dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo dal titolo *La diplomazia degli ingegni fra Cinque e Seicento. Tommaso Francini, architetto, scenografo, «honorable homme» alla corte di Francia*, coordinatrice prof.ssa Sara Mamone, Università degli studi di Firenze, ciclo XIV.

³ Tommaso nacque il 6 marzo 1572 da Piero di Tommaso Francini, fabbro di Santa Felicita, e da Clemenza di Frosino di Niccolò Pagni (cfr. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze – d'ora in poi aodf –, *Battesimi di maschi 1561-1571*; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – d'ora in poi bncf –, *Poligrafo Gargani*, 861, nn. 236-237). Molti anni dopo, per legittimare la nobilitazione concessa con lettere patenti dal re di Francia, il granduca di Toscana avrebbe fornito una documentazione sulle origini antiche e di tutto riguardo della famiglia Francini, in possesso perfino di uno stemma dinastico (cfr. voci *Francine*, *Francini*, *Franchini* in *Bibliothèque Nationale de France*, *Cabinet Manuscrits* – d'ora in poi bnf – , *Cabinet d'Hozier*, 150, 343; *Dossiers bleus*, 291; *Pièces originales*, 1235; lo stemma mostra un braccio in armatura con una mano che afferra una pigna con una stella, mentre sul fondo blu campeggiano tre gigli rossi lumeggiati d'oro). Difficile conciliare la paternità del fabbro di Santa Felicita (mestiere affine a quello dei fontanieri) con le illustri ascen-

esportò e consolidò a Parigi un modello artigianale sofisticato, intriso di meccanica aristotelica e di quei contenuti filosofici neoplatonici con cui la corte dei Medici amava da tempo sublimare il proprio teorema di potere. La sua chiamata oltralpe conferma la corrispondenza fra questi canoni e le esigenze della monarchia francese fra Cinque e Seicento, che guardava alle corti italiane (e in particolar modo a Firenze) come fucina di ingegni, in alcuni casi di veri e propri «mestieranti», a cui affidare il compito di una propaganda abile e seducente mascherata nel *divertissement*.

Il microteatro di automi da Pratolino a Saint-Germain-en-Laye

Tommaso Francini partì nel 1598 (assieme ai fratelli Camillo, Piero e Alessandro) incaricato di sovrintendere ai lavori delle grotte del castello di Saint-Germain-en-Laye, fra le principali residenze di Enrico IV⁴; la mansione specifica era dovuta all'interesse suscitato

denze accreditate dalla corte francese, e che parrebbero piuttosto il frutto di una iniziativa autopromozionale. Al di là della supposta partecipazione al cantiere degli spettacoli per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena nel 1589, forse come giovane apprendista della bottega di Buontalenti, la prima presenza professionale attestata di Tommaso riguarda proprio i lavori della villa di Pratolino. Nei registri della Depositeria generale sugli stipendiati di corte compare il suo nome dal 1593, con la retribuzione di «scudi otto il mese per un anno per lavorar sopra li edifizii dell'acqua di Pratolino, e altrove, da cominciare a dì primo di ottobre 1593 come per rescritto di Sua Altezza de 15 settembre 1593». L'incarico gli fu rinnovato dal 7 ottobre 1594 a tutto agosto 1595, e ancora di anno in anno fino al 1597 «con il medesimo salario». Nel frattempo, il 24 ottobre 1594, egli era stato eletto intendente sopra le fonti di Pratolino (cfr. Archivio di Stato di Firenze – d'ora in poi asf –, *Depositeria Generale*, 389, cc. 43v, 45r, 47r, 48v e 50r; *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, f. 3679, c. 74).

⁴ Nelle intenzioni dei granduchi la cessione dell'ingegnere doveva essere assolutamente provvisoria, promozionale quanto le *tournées* dei comici dell'arte. Enrico IV, dal canto suo, aveva in progetto massicci ampliamenti nel parco di Saint-Germain; dopo il viaggio ad Amboise di Leonardo da Vinci, cui nel 1517 Francesco I aveva commissionato il grandioso palazzo reale di Romorantin con giardini e fontane, e dopo la chiamata di Sebastiano Serlio a Fontainebleau nel 1543, era quasi implicito che l'appalto di lavori così vistosi dovesse essere affidato a un nome italiano. Diversamente da quanto sostiene Albert Mousset, il primo vero biografo dei Francini (cfr. A. Mousset, *Les Francine créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, Picard, 1930; Id., *Ce que Paris doit aux intendants généraux des eaux et fontaines*, Paris, Éditions littéraires et artistiques nouvelles, 1952), e con lui tutta una schiera di studiosi, personalmente propendo per l'ipotesi di un ruolo di primo piano, nelle trattative per la partenza di

dalle sue creazioni di automi nelle grotte di Pratolino. Nella villa medicea Francini aveva trovato un cantiere ormai quasi compiuto, ma che poteva autoriprodursi all'infinito per gemmazione di artifici e meccanismi sempre più sofisticati e di effetto. Il suo intervento aveva mirato dunque a perfezionare automatismi preesistenti (forse già sottoposti a usure e infiltrazioni) o a crearne di nuovi, ma in strutture comunque già disposte dai predecessori. A lui si devono certamente il congegno della grotta della spugna, ovvero un piano girevole su cui scorrevano attorno a un monte un pastore e i suoi cani, e quello

Tommaso, sostenuto dal maresciallo François de Bassompierre (1579-1646) più che da Jérôme Gondi e dalla sua famiglia, che pure avrebbero mantenuto stretti contatti con i Francini a Parigi. Bassompierre (sul quale si rinvia alla sempre valida biografia di P. Bondois, *Le maréchal de Bassompierre. Portraits et documents inédits*, Paris, Albin Michel, 1925) si trovava proprio nel 1597 in visita a Firenze e Pratolino per conto del re di Francia, a rappresentare il proficuo *trait-d'union* fra il modello filosofico fiorentino inteso come sostegno ideologico del potere e il nuovo contesto culturale in assetto – ma tutto da tessere con alleanze e prestiti allogeni – che doveva legittimare la corona di Francia. Non per caso la sua biografia è costellata di incontri e frequentazioni con gli esponenti più significativi della politica e della cultura «fiorentinocentrica». Nel 1615 Elie Garel gli dedicò la sua interpretazione, di chiara matrice neoplatonica, del *Ballet de Madame* (cfr. [E. Garel], *Les Oracles François, ou Explication allégorique du Ballet de Madame, soeur aînée du Roy. Oeuvre soigneusement recherchée et curieusement enrichie d'Allégories, Mythologies et Morales conceptions tirées tant des meilleurs Poetes et Historiens Grecs et Latins, que des préceptes de Philosophie. Par Elie Garel*. A Paris, chez Pierre Chevalier, rue Saint Jacques, à l'image Saint Pierre, près les Mathurins. 1615. Avec privilege du roy). Nel 1616, alla vigilia del suo assassinio e isolato dai più, l'odiato italiano Concino Concini gli avrebbe rivelato i suoi fondati sospetti con la confidenza di una frequentazione di lunga data (cfr. [F. de Bassompierre], *Memoires du mareschal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la Cour de France pendant quelques années*. A Cologne, chez Pierre du Marteau, 1665, vol. I, p. 400, e asf, *Carte strozziane*, 55, cc. 631v-632r). Nel 1622 il drammaturgo Giovan Battista Andreini gli avrebbe dedicato la sua commedia *Amor nello specchio*, definita dalla critica una «riscrittura 'comica' del mito platonico dell'Androgino» (M. Lombardi, *L'educazione del sovrano. Platonismo nello spettacolo francese del Seicento*, in *Drammaturgia*, a. II, 1995, p. 20). Nel 1630, infine, il cardinale di Richelieu lo avrebbe fatto imprigionare nella Bastiglia accusandolo di complotto antifrancese con la Regina Madre. La presenza di Bassompierre a Pratolino in anni immediatamente precedenti il viaggio di Francini a Parigi è uno dei tasselli che aiutano a ricostruire il processo di esportazione in Francia del neoplatonismo di ascendenza fiorentina come strumento puramente politico. E l'aspetto tecnico-scenografico è una componente fondante di questo processo. Il sapere artigianale di Buontalenti e dei suoi allievi dava forma a un messaggio unidirezionale da parte del granduca con risultati di sicuro effetto spettacolare; era necessario allora acquisirlo, trapiantarli, per ottenere nella stessa misura un consenso «pubblico» in uno Stato, come quello francese, dilaniato dalle guerre di religione e ancora precario sul piano della legittimità del sovrano.

della metamorfosi di Narciso in fiore, la cui favola ispirava la fontana di un'altra grotta sotto l'Appennino del Giambologna⁵. Le attribuzioni di queste opere di ingegno sono spesso suggerite da Agostino del Riccio, frate domenicano e cultore di botanica e mineralogia, il quale scrisse attorno al 1597 una sorta di *summa* utopica del giardino cinquecentesco plasmata sul modello di Pratolino, in particolare per quel che riguarda «grotte ove vi sieno animali e figure varie d'huomini e donne che buttino acqua per via di ruote, contrapesi, fili d'ottone et di ferro»⁶. Svelando, al di là del «diporto» che gli automi procuravano ai visitatori, il loro indubbio valore metaforico, il Riccio sottolineava la commistione tragicomica – tipicamente cinquecentesca – di temi mitologici (che alludevano immediatamente alla figura divinizzata del committente) e di aspetti di vita quotidiana, mescolanza con cui la microrappresentazione automatica sintetizzava la realtà in una miniatura a tutto tondo perfettamente gestibile dal granduca. Il quale si riservava, non da ultimo, il diletto e il potere di cogliere di sorpresa i suoi ospiti con getti d'acqua improvvisi, tramutandosi in regista nascosto ma onnipresente.

La descrizione-creazione del Riccio schiudeva attraverso le grot-

⁵ Una miniera di fonti coeve ricostruisce attraverso le descrizioni l'assetto originario della villa di Pratolino e le sue progressive realizzazioni fino al Settecento. Si rinvia ad esempio alle rime *Vaghezze sopra Pratolino* che Raffaello Gualterotti pubblicò nel 1579 (riportate in appendice a E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1989², 2 voll., vol. I, pp. 474-88), a M. de Montaigne, *Journal de voyage*, édition présentée, établie et annotée par F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983, pp. 175-77, al *Discorso sopra le meraviglie di Pratellino e d'Amore* di Francesco de'Vieri (1586), (ampi stralci del testo sono riportati in *Il concerto di statue*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Alinea, 1986, pp. 114-40). Sul versante iconografiche imprescindibili i disegni di Giovanni Guerra, conservati nella Biblioteca Albertina di Vienna, e la planimetria di Heinrich Schickardt, nella Landesbibliothek di Stoccarda (riprodotti ivi; la datazione proposta in quella sede è il 1598 per Guerra e il 1600 per Schickardt), oltre alle successive incisioni di Salomon de Caus (cfr. [S. De Caus], *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Ausquelles sont adjoints plusieurs desseins de grottes et fontaines. Augmentées de plusieurs figures, avec le discours sur chacune*, par Salomon de Caus, ingénieur et architecte du roy. Paris, chez Hierosme Droüart, rue Saint Jacques, à l'Escu au Soleil, 1624. Avec privilege du roy) e ad alcune acqueforti di Stefano della Bella, della metà del '600.

⁶ Il trattato, non pubblicato, ma la cui data si evince dal Riccio stesso che nella parte conclusiva scrive «quest'anno 1597», è trascritto interamente in D. Heikamp, *Agostino del Riccio, 'Del giardino di un re'*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*. Atti del convegno internazionale di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 59-123.

te un universo polimorfo di animali e figure classico-mitologiche: il drago, l'orso, «animali quadrupici», Cupido, Piramo e Tisbe, Antonio e Cleopatra, ninfe e satiri, belve feroci che il canto di Orfeo miracolosamente ammansisce. Ovvero automatismi indotti dalla cultura del tempo, che attingeva a piene mani tanto alle fonti antiche quanto ai bestiari medievali, rielaborando i soggetti in varie forme artistiche. Non casuale allora, ma piuttosto frutto di una consapevole autocitazione, la ricomparsa di questi temi nelle grotte che Francini realizzò, a partire dal 1599, a Saint-Germain-en-Laye: il trionfo acquatico di Nettuno che avanza attorniato dai marescialli di Francia intenti a forgiare le armi su un'incudine⁷, la vittoria di Perseo su un drago rutilante e la liberazione di Andromeda sullo sfondo di una microfucina di fabbri e arrotini, la schiera di belve feroci soggiogate dal suono della lira di Orfeo⁸.

⁷ Si suggerisce qui un'allusione alla scena del quattrocentesco Trionfo di Vulcano nell'affresco del mese di settembre nel Palazzo Schifanoia a Ferrara. Secondo la recente storiografia le competenze ingegneristiche degli esponenti di area ferrarese-veneta erano ben note ai fiorentini, per cui si può ipotizzare una circolazione proficua tra le due "scuole" di manoscritti di opere scientifiche, quando non la collaborazione dei singoli rappresentanti. La formazione di Francini, plasmata su queste influenze, poteva benissimo presupporre la conoscenza di un *exemplum* come il ciclo di Schifanoia. In quegli stessi anni, e precisamente nel 1608, Giulio Parigi avrebbe scelto per il quinto intermezzo da lui realizzato per *Il giudizio di Paride* proprio il titolo di *La fucina di Vulcano*. L'incisione relativa di Remigio Cantagallina mostra cavità sotterranee che ricordano gli antri di grotte. Cfr. in proposito S. Mamone, *Firenze e Parigi. Due capitali per una regina, Maria de' Medici*, Milano, Silvana, 1988², pp. 95-96. Per una interpretazione degli affreschi ferraresi si rinvia a C. Cieri Via, *I trionfi, il mito e l'amore: la fascia superiore dei mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena, Panini, 1989, pp. 37-55.

⁸ Il progetto di Saint-Germain, che sarebbe stato portato a termine da Francini nel corso di undici anni, prevedeva la costruzione di sette terrazze; tra la prima e la seconda uno scalone a ferro di cavallo doveva avvolgere la fontana di Mercurio. Si trattava di un esplicito richiamo alle rampe curve che conducevano fra i getti d'acqua alle grotte di Pratolino; base comune era quel modello buontalentiano di scala, ben noto a Francini, edificato anche nel Teatro Mediceo degli Uffizi. Sotto la terza terrazza, di ordine dorico con portici, in posizione centrale doveva collocarsi la grotta del drago, nell'ala sud la grotta di Nettuno, in quella nord la grotta della damigella che suona l'organo; sotto la quarta terrazza, di ordine toscano, a nord la grotta di Perseo e di Andromeda, a sud quella di Orfeo, infine, centrale, la grotta dei «flambeaux», ovvero una grotta secca illuminata da fiaccole. Anche nel caso di Saint-Germain c'è un confortante sostegno documentario che ha permesso di restituire ciò che gli agenti naturali e il tempo hanno irreversibilmente distrutto. Si rinvia in particolare alla descrizione del tedesco Thomas Platter, riportata in L. Sieber-E. Mareuse, *Description de Paris, par Thomas Platter le jeune de Bâle (1599)*, in *Mémoi-*

In particolare quest'ultima grotta di Orfeo vantava una scenografia indubbiamente teatrale, ascrivibile piuttosto al genere degli intermezzi trionfali che coronavano commedie e drammi in musica del tempo. L'antecedente illustre era quella *Favola di Orfeo* del Poliziano che nel 1506 il governatore francese a Milano, Charles d'Amboise, aveva chiesto di mettere in scena a Leonardo da Vinci, e in occasione della quale era stata creata una macchina teatrale rivoluzionaria, la montagna-caverna⁹. Anche a Saint-Germain era prevista una nuvola che si apriva con una rotazione, lasciando calare questa volta (e non ascendere come nel caso del Plutone leonardiano) una schiera di divinità olimpiche che attorniavano le figure dei sovrani e del del-fino. Sullo sfondo alcune «perspectives», una con scena boschereccia, a cui probabilmente si sovrapponeva poi (a caduta) una seconda con la raffigurazione del castello stesso di Saint-Germain¹⁰. Francini

res de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, xxiii, 1986, pp. 167-224; al diario del medico di Luigi XIII, Jean Héroard ([J. Héroard], *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, sous la direction de M. Foisil, Paris, Fayard, 1989, 2 voll., vol. I, in particolare le annotazioni sparse relative agli anni 1604-1618); al giornale di viaggio dell'inglese Evelyn ([J. Evelyn], *The diary of John Evelyn, now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn*, edited by E.S. de Beer, Oxford, Clarendon Press, 1955, 6 voll., voll. I-II); infine a [A. Du Chesne], *Les antiquitez et recherches des villes chasteaux et places plus remarquables de toute la France. Selon l'ordre et ressort des Parlements. Oeuvre enrichie des fondations, situations, et singularitez des villes, places, et autres choses notables concernant les Parlements, Juridictions, Eglises et Polices de ce royaume. Par André du Chesne, vivant conseiller du roy en ses conseils, historiographe de France. Revu, corrigé et augmenté sur les Memoires du deffunt, par François du Chesne son fils, advocat en Parlement et au conseil d'Estat et privé de Sa Majesté, aussi historiographe de France*. A Paris, chez Jeremie Bouillierot, rue de la Calandre, devant le Palais, 1647, e al settecentesco *Journal d'Antoine l'Aîné, porte-arquebuse de chambre de Louis XIII*, Archives Municipales de Saint-Germain-en-Laye – d'ora in poi amsgl –, II, 4, b, cc. 44-47.

⁹ Sulla proteiforme attività di Leonardo da Vinci si rinvia almeno a K. Steinitz, *A reconstruction of Leonardo da Vinci's revolving stage*, in *Art Quarterly*, xii, 1949, pp. 325-36, pp. 325-36; *Macchine di Leonardo: mostra di modelli*, catalogo della mostra a cura di G. Di Toni (Brescia, 1987), Brescia, Centro ricerche leonardiane, 1987; *Ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo*, catalogo della mostra a cura di P. Galluzzi (Firenze, 22 giugno 1996-6 gennaio 1997), Firenze, Giunti, 1996. Si segnala in particolare il recente e interessantissimo contributo della mostra allestita al Museo Civico di Arezzo: *Leonardo da Vinci, il foglio del teatro*, catalogo della mostra a cura di C. Starnazzi (Arezzo, giugno-settembre 2002), Arezzo, Comune di Arezzo, 2002.

¹⁰ Del meccanismo ben diffuso di *scaena ductilis*, tramite teli dipinti che ne scoprono altri scorrendo lateralmente oppure cadendo, Sabbatini fornì una teorizzazione consuntiva nel 1638; cfr. [N. Sabbatini], *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro già architetto del serenissimo duca Francesco*

utilizzava evidentemente una citazione simbolica attinta al suo patrimonio d'origine, ovvero quella della piazza dei Signori di Firenze adoperata nel corso degli spettacoli allestiti nel 1565 e nel 1568 nel Salone dei Cinquecento¹¹. E analoga era l'intenzionalità di un reciproco e speculare rinvio tra paesaggio reale al di fuori della grotta e sintesi idealizzata al suo interno, tanto più in quanto la visione ideale faceva da sfondo all'apoteosi della famiglia dei monarchi e al Delfino che scendeva dal cielo in un carro trionfale sostenuto da angeli (ulteriore citazione degli ingegni brunelleschiani e delle buontalentine macchine delle nuvole), al suono di strumenti celestiali.

Successivamente, attorno al 1608, la realizzazione della grotta «des flambeaux» potenziò il repertorio scenotecnico, introducendo veri e propri mutamenti a vista. La scenografia, che improvvisamente mostrava un mare in tempesta con tuoni e fulmini, ricordava esplicitamente, forse per una raffinata citazione voluta da Francini, quella illustrata nel trattato di Erone Alessandrino per rappresentare la duplice «favola» di Nauplio e di Aiace¹². Tutti i congegni menzionati

Maria Feltrio della Rovere ultimo signore di Pesaro. Ristampata di nuovo con l'aggiunta del secondo libro. All'illustrissimo e reverendissimo signore monsignor Onorato Visconti arcivescovo di Larissa della provincia di Romagna ed essarcato di Ravenna presidente. In Ravenna, per Pietro de' Paoli e Giovan Battista Giovannelli stampatori camerale, 1638. Con licenza de'superiori, pp. 50, 65 (si ricordano qui le due edizioni moderne del trattato: cfr. N. Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, a cura di E. Povoledo, Roma, Bestetti, 1955, e *Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, a cura di A. Perrini, Roma, Editori & Associati, 1989).

¹¹ Sui due eventi ancora preziosa la lettura di L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 103-6.

¹² Alla fine del Cinquecento le due parti degli *Automata* e degli *Spiritualia* di Erone Alessandrino (I sec. a.C.) erano state riportate alla luce in Italia in varie edizioni critiche (con tanto di postille e commenti) da Vannucci Biringucci (cfr. [O. Vannucci Biringucci], *Erone Alessandrino tradotto d'Oreste Vannocci Biringucci*, 1582, Siena, Biblioteca Comunale, ms. LVI), da Giovan Battista Aleotti (cfr. [G.B. Aleotti], *Gli artificiose et curiosi moti spirituali di Herrone. Tradotti da Maestro Giovan Battista Aleotti d'Argenta. Aggiuntovi dal medesimo quattro theoremi non men belli, e curiosi de'gli altrj. Et il modo con che si fa artificiosemente salir un canale d'acqua viva, o morta, in cima d'ogn'alta torre. Al serenissimo signore Duca Alfonso II duca di Ferrara suo signore.* In Ferrara, 1589. Per Vittorio Baldini, stampator ducale), da Bernardino Baldi (cfr. [B. Baldi], *Di Herone Alessandrino de gli automati, ovvero macchine se moventi libri due, tradotti dal greco da Bernardino Baldi.* In Venezia, appresso Girolamo Porro, 1589), da Alessandro Giorgi da Urbino (cfr. [A. Giorgi da Urbino], *Spirituali di Herone Alessandrino. Ridotti in lingua volgare da Alessandro Giorgi da Urbino.* In Urbino, appresso Bartolomeo e Simone Ragusi fratelli. Con licenza de'superiori. 1592).

da Erone venivano singolarmente riesumati da Francini con puntuali ricorrenza di situazioni, e con la stessa accortezza nel mantenere il dispositivo nascosto alla vista e all'udito. Il secondo mutamento a vista prevedeva un fondale dipinto identico a quello utilizzato nella grotta di Orfeo (con il castello di Saint-Germain e il carro trionfale dei sovrani), mentre con l'ultimo il giardino ideale si tramutava in paesaggio desertico popolato da belve feroci, in cui campeggiava una fata a statura naturale che suonava il liuto (altro motivo desunto dal mito di Orfeo della grotta precedente)¹³. In una sorta di *iter mentis ad regem* le due grotte, quella di Orfeo e in seguito quella delle fiaccole, dovevano configurarsi dunque come il culmine del percorso dei visitatori di Saint-Germain, con l'apoteosi della rappresentazione dei sovrani e della loro residenza in un duplicato *féerique* dalle implicazioni ideologiche chiarissime: il divertimento automatico era un privilegio esclusivo della corte generosamente offerto alla contemplazione di sguardi esterni¹⁴.

¹³ Cfr. *Journal d'Antoine l'Aîné*, cit., pp. 45-46.

¹⁴ Occorre sciogliere un'apparente incongruenza tra le fonti scritte e quelle iconografiche a noi pervenute. Una indubbia scenografia con nuvole e carri trionfali compare alle spalle di Orfeo nell'incisione della grotta, appunto di Orfeo, eseguita da Abraham Bosse in anni successivi (cfr. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet Estampes – d'ora in poi bnpe – Ed.30 rés., *Oeuvre d'Abraham Bosse*). Ma della grotta di Orfeo manca una testimonianza scritta circa la presenza di scenografie. Tale testimonianza sussiste al contrario, nel *Journal d'Antoine l'Aîné*, per la grotta delle fiaccole, a cui però non fa riscontro alcun documento iconografico, salvo un disegno attribuito allo stesso Tommaso Francini con una sorta di «secondo teatro» innalzato su una grotta adornata di conchiglie, e in cui compare la scenografia di un *donjon*, che potrebbe benissimo rappresentare uno dei campanili del castello di Saint-Germain. È vero che entrambe le tipologie documentarie di cui si dispone (le descrizioni di Antoine l'Aîné e le incisioni di Bosse) sono piuttosto tarde rispetto alla progettazione e alla costruzione delle grotte, per cui, soprattutto per la seconda, si potrebbe pensare a una sovrapposizione involontaria nella memoria *a posteriori* dell'incisore, o, più verosimilmente, a una lucida operazione di sintesi di elementi enucleati da diversi *loci* e giustapposti in un compendio iconico promozionale. Fenomeno del resto diffuso nel caso delle incisioni decorative di testi «ufficiali» cinque-secenteschi, in cui l'intenzionalità primaria mirava alla propaganda di luoghi, autori ed eventi, e in cui la verosimiglianza sottostava spesso alla volontà di offrire in un solo colpo d'occhio paradigmatico i singoli aspetti di uno stile o di una circostanza da celebrare. A dirimere la questione sopraggiunge un atto notarile da me rinvenuto negli Archivi Nazionali parigini, stipulato nel 1604 da Tommaso Francini e dal fratello Alessandro, anch'egli ingegnere e intendente alle acque di Fontainebleau (cfr. Archives Nationales de Paris – d'ora in poi anp –, *Minutier Central*, Et XIX, 351, c. 66r). Vi sono contenute precise indicazioni sulle «prospettive» da utilizzare nella grotta di Orfeo, che a partire dal 1603 era in una fase avanzata di lavori.

Le due esperienze di Pratolino e Saint-Germain vanno esaminate come ricadute fenomenologiche di quel binomio concettuale giardino-teatro fondamentale nella prospettiva di una riflessione storica sull'evoluzione del luogo teatrale fra Cinque e Seicento. Scaturito dalla laicizzazione di un archetipo sacro medievale¹⁵, lo spazio del giardino cinque-seicentesco offriva spunti immediati per la prossemica teatrale; se viali, fontane e grotte, venivano minuziosamente rielaborati come sintesi prospettica delle tre scenografie di ascendenza vitruviana (tragica, comica, satirica), il teatro a sua volta rubava artifici alla natura, facendo confluire nello spettacolo automatico (si pensi agli intermezzi buontalentiani del 1586) un immaginario magico-esoterico che i giardini possedevano *ipso facto*¹⁶.

La perizia delle direttive fornite e la presenza anche del fratello di Tommaso sottolineano il livello dell'elaborazione tecnica richiesta. Si potrebbe dedurre che la scenografia, pensata nel 1604 per l'allora esistente grotta di Orfeo, sia stata poi virata, con ulteriori perfezionamenti e multipli cambi di scena, nella nuova grotta delle fiacole, che nel 1608 doveva essere comunque approntata poiché, come racconta Jean Héroard nel suo *Journal*, il piccolo Delfino ne conosceva bene i meccanismi (cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit., vol. I, p. 1507).

¹⁵ Per una profonda comprensione di questa evoluzione dal *claustrum* di origine biblica (inteso come recinzione simbolica della castità di Maria) al *locus amoenus* in quanto spazio privilegiato per l'ozio del principe (in cui l'apparente casualità della natura che irrompeva con suoni e profumi rientrava in realtà in un ordine supremo, cabalistico, governato dall'armonia di rapporti e di proporzioni) resta illuminante l'*excursus* in Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi 1988, pp. 82-93 e note relative.

¹⁶ Qualche anno più tardi Bacone avrebbe stilizzato nel *Novum Organum* (1620) l'immagine del sapere come «selva», come giardino che lo scienziato-filosofo deve decodificare, svelando le leggi seguite dal Dio meccanico nel gioco della sua creazione. Si rinvia in proposito a P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Milano, Feltrinelli, 1984, e H. Bredekamp, *La nostalgie de l'antique*, Paris-New York-Amsterdam, Diderot, 1996, p. 80, in cui si rinviene un altro *topos* utilizzato da Bacone, questa volta nell'opera *Nuova Atlantide*, ovvero la «casa di Salomone», la sede della conoscenza, raffigurata come una sorta di *kunstkammer* decorata con elementi naturali e artificiali. Cfr. anche M. Mastroiocco, *Le mutazioni di Proteo. I giardini medicei del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1981, L. Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, 1996², C. Bino, *L'ordine meccanico. Tecnica e sapienza nel teatro degli Uffizi di Bernardo Buontalenti*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo, coordinatore prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, XIII ciclo (in particolare alle pp. 33-78); si veda anche il recente L.J. Feinberg, *Nuove riflessioni sullo Studiolo di Francesco I*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini – A.P. Darr – C. Giannini (Firenze, 13 giugno-29 settembre 2002/Chicago, 9 novembre 2002-2 febbraio 2003), Milano, Skira,

Nel caso esemplare di Pratolino il sodalizio intellettuale tra il granduca Francesco de' Medici e l'ingegnere Bernardo Buontalenti, più volte indagato dalla storiografia recente¹⁷, aveva raggiunto l'apice nella creazione di automi raffinatissimi che in una combinazione iterata di meccanismi idrodinamici tentavano di riprodurre con la scienza e l'arte il movimento della natura. L'infinita ripetizione meccanica della materia potenziava il fascino dell'elemento acquatico, simbolo di uno spirito cosmico, di una forza immanente e invisibile che rappresentava, nel progetto filosofico neoplatonico di Francesco, il principio motore di tutte le cose¹⁸. Per Buontalenti e i suoi allievi la villa di Pratolino aveva aperto di fatto un vasto campo di sperimentazione, oltre che dei principi di idrologia, delle teorie classiche della dinamica, sull'abbrivio delle riflessioni umanistiche rivolte al teatro antico. L'interesse per le potenzialità dinamiche dei flussi di aria e di liquidi rientrava in un'ottica di studio e combinazione di movimenti meccanici (tramite argani, leve, ruote dentate, assi e cilindri) che fin dai tempi di Leonardo da Vinci aveva avuto applicazione tanto nell'architettura militare quanto nella scenotecnica dei *divertissements* cortigiani. Nel Cinquecento il doppio versante ingegneristico-scenografico trovò nel contesto fiorentino, arricchito dai continui apporti della tradizione ferrarese (con Giovan Battista Aleotti in prima linea, che visitò peraltro la villa di Pratolino nel 1591)¹⁹ una fucina di sviluppo e di perfe-

2002, pp. 57-75. Sugli intermezzi dell'*Amico fido* realizzati nel primo Teatro mediceo degli Uffizi nel 1586 si rinvia a Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 110-17; A. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli intermedii del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, in *Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala*, vii, 1991, pp. 78-81; Bino, *L'ordine meccanico*, cit..

¹⁷ Si vedano almeno *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, a cura di C. Vasoli, Firenze, Giunti Martello 1980; G. Lensi Orlandi, *L'arte segreta. Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Firenze, Convivio/Nardini, 1991; Berti, *Il principe dello studiolo*, cit.; A. Fara, *Bernardo Buontalenti e Firenze. Architettura e disegno dal 1576 al 1607*, Firenze, Olschki, 1998; Bino, *L'ordine meccanico*, cit.

¹⁸ Sul fiorire di traduzioni delle opere di Erone Alessandrino si è già detto in precedenza. Per le suggestioni filosofiche degli automi si rinvia, fra gli altri, a P. Morel, *Osservazioni sugli automi nel loro rapporto con le grotte, alla fine del Rinascimento*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e conservazione delle grotte artificiali*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Genova, Sagep, 1987, pp. 59-64; M. Szafranska, *The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden*, in *Journal of Garden History*, ix, 1989, n. 2, pp. 76-85.

¹⁹ Si rinvia in proposito ai due volumi: *Ingegneri del Rinascimento*, cit., e *Giovan Battista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 6-7 dicembre 1996), a cura di A. Fiocca, Firenze, Olschki, 1998.

zionamento delle tecniche che la figura versatile di Bernardo Buontalenti prima, e della sua scuola poi, seppero recuperare in vari campi, dall'edificazione di fortezze e intendenza delle acque al microteatro degli automi, quest'ultimo al tempo stesso anticipazione e ricaduta «*en maquette*» del vero e proprio teatro di corte con le sue macchine per voli, apparizioni, mutamenti di scena²⁰.

Nella prospettiva più personale e contingente di Tommaso Francini, questa simbiosi fra giardino e teatro permette di armonizzare in un solo quadro unitario e coerente aspetti della sua attività che spesso sono stati analizzati, negli studi passati, come mondi coesistenti ma reciprocamente estranei. Su un versante lo si è voluto celebrare come l'intraprendente capostipite di una famiglia di fontanieri fio-

In quest'ultimo si segnalano i saggi di D. Lamberini (*Cultura e ingegneristica del Granducato di Toscana al tempo di Aleotti*, pp. 293-308), che profila un anello di congiunzione tra Ferrara e Firenze proprio attorno alle meraviglie idrauliche di Pratolino, e quello di W. Moretti (*Aspetti letterari dell'Idrologia di G.B. Aleotti*, pp. 103-16), che focalizza la filiazione dell'opera aleottiana dai poemi di Ariosto e Tasso. Il nesso fra le ascendenze letterarie tassiane e il retaggio tecnico ferrarese appare pregnante nell'esperienza dei *ballets de cour* francesi curati da Tommaso Francini, di cui si parlerà più avanti.

²⁰ Fra i numerosissimi contributi sul nesso teatro-giardino si segnalano i più recenti I. Mamczarz, *I teatri provvisori di «verzura» in Italia e in Francia*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1990), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991, pp. 257-80; V. Cazzato-A.M. Giusti-M. Fagiolo, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1993; *I giardini del Principe*. Atti del convegno internazionale di studi (Racconigi, 22-24 settembre 1994), a cura di M. Macera, Torino, Ministero per i beni culturali e ambientali/Comitato per lo studio e la conservazione dei giardini storici/Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Piemonte, 1994, 3 voll.; H. Brunon, *L'art des jardins en Italie et en France: sa dimension théâtrale aux XVI^e et XVII^e siècles. Bibliographie critique et perspectives de recherche*, mémoire de diplôme d'études approfondies en histoire de l'art, sous la direction de D. Rabreau, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie, 1995; *Il giardino delle muse: arti e artifici nel barocco europeo*. Atti del convegno internazionale di studi (Pietrasanta, 8-10 settembre), a cura di A.M. Giusti e A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1995; M. Fagiolo – A.M. Giusti – V. Cazzato, *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1998; *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Atti del convegno (Firenze-Lucca, 16-19 settembre 1998), a cura di I. Ballerini e L.M. Medri, Firenze, Centro Di, 1999; M. Mastroianni, *La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco*, in *Les noces de Pélée et de Thétis/Le nozze di Peleo e Teti (Venezia, 1639-Parigi, 1654)*. Atti del convegno internazionale di studi (Chambéry/Torino, 3-7 novembre 1999), a cura di M.-T. Bouquet-Boyer, Bern et al., Peter Lang, 2001, pp. 283-302.

rentini particolarmente benvenuti dai sovrani di Francia per quasi due secoli; significativa in questo senso la citata biografia di Albert Mousset, che di Francini ha lasciato quasi completamente in ombra il ruolo di scenografo di Maria de' Medici prima, di Luigi XIII poi. Sul versante opposto gli studiosi della danza hanno sottolineato le soluzioni scenotecniche dei periatte, dei palchi rotanti e dei piani inclinati adottate dal fiorentino nei *ballets de cour* cui sovrintese, come picchi innovativi nel panorama spettacolare francese dell'epoca avulsi dal retroterra culturale e artigianale che Francini naturalmente ereditava dalla formazione fiorentina. Al contrario emergono vere e proprie *marques*, cifre stilistiche consapevolmente esibite che unificano senza soluzione di continuità i molteplici ambiti esplorati da Francini, suturando quelle conoscenze, trasmesse dalla storiografia in modo frammentario e irrelato, in una figura poliedrica che si può considerare a tutti gli effetti di *iconologo*. E al tempo stesso tali *marques* stilistiche, ovvero macchine semoventi o girevoli con grotte, giardini, rocce e sorgenti d'acqua, animali immaginari e figure mitologiche, ricompongono un bagaglio chiaramente leggibile in una chiave altra, quella ideologico-filosofica alla base della cultura, non soltanto teatrale, legata alla corte.

L'iconologo di Maria de' Medici

In quest'ottica lo snodo dell'attività di Francini si ravvisa proprio nel secondo decennio del Seicento, ovvero nel momento storico della reggenza di Maria de' Medici, la quale seppe disporre l'«allineamento paratattico» delle plurime circostanze spettacolari affidate alla sovrintendenza di Francini in una sintassi ideologica perfettamente congegnata. In essa il progetto per l'entrata della neoincoronata regina di Francia nel 1610 interagisce, sul piano tecnico e dei contenuti, con l'allestimento del carosello nella Place Royale (1612), del *Ballet d'Alcine* (1610), di *pièce* come la *Bradamante* di Garnier (1611), del «balletto-*pièce*» per Madame Elisabeth del 1613, per confluire nel noto *Ballet du triomphe de Minerve* del 1615.

Tanto l'ingresso trionfale di Maria de' Medici del maggio 1610, per il cui progetto è esplicitamente attestata la presenza dell'«ingénieur de Sa Majesté» Tommaso Francini al fianco dell'architetto del re Louis Métezeau e di Pierre Guillain «maistre des ouvriers de ma-

çonnerie» di Parigi²¹, quanto il carosello nella Place Royale dell'aprile 1612, in cui il contributo di Francini non è comprovato ma sostenuto come ipotesi di lavoro, afferiscono a quella tipologia di spettacolarità viaria che fra Quattrocento e Settecento attuò una costante «rifondazione della città», fenomeno ampiamente analizzato, con analogie e differenze di casi, dagli studiosi della storia dello spettacolo²². E in entrambi i casi, per circostanze diverse, le strutture effimere rimasero a lungo esposte alla contemplazione dei sudditi, vere e proprie ossature di una città ridisegnata secondo precisi intenti propagandistici. Nel 1610 l'assassinio di Enrico IV aveva cancellato dal programma di cerimonie l'ingresso trionfale di Maria, la quale però aveva potuto realizzare il sogno dell'incoronazione a regina di Francia; il poeta François de Malherbe ricorda all'amico Peiresc che lun-

²¹ Un resoconto puntuale dell'avanzamento dei lavori è nell'*Extraict des Registres de l'Hostel de Ville* in Bnfm, *Manuscripts français*, 18520, cc.77r-200r. Sul *sacre et couronnement* di Maria si rinvia a Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 181-91.

²² Nel caso degli ingressi solenni, il concetto di «metamorfismo urbano» sottolineato da Ludovico Zorzi si è nutrito nel tempo degli apporti di studi specifici da cui è comunque emerso un elemento di fondo, ovvero la volontà, nei committenti, di offrire una «manifestazione visiva» di un preciso programma politico. All'interno del percorso gli archi trionfali non erano semplicemente «soglie'glorificanti per l'ospite illustre»; il loro susseguirsi, dettato da una logica rigorosa, stimolava lo sguardo del visitatore a montare i frammenti degli oggetti «scaglionati nel tempo e nello spazio» in una sequenza dinamica, quasi «filmica», che nel suo fluire disvelava i valori semantici (cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 191n; C. Conforti, *Feste medicee: il battesimo, le esequie, l'apoteosi*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1980, p. 108). La fenomenologia dei singoli eventi contingenti sottendeva, pur nella variabilità dei luoghi e dei gusti decorativi, un progetto sempre identico nella sua finalità, frutto dell'intervento di esperti artisti legati al potere, spesso riuniti proficuamente in uno *staff* dalle plurime competenze (cfr. A. Testaverde, *Feste medicee: la visita, le nozze e il trionfo*, ivi, pp. 69-100). Francini potrebbe essere considerato proprio uno degli «iconologi» dell'entrata del 1610, favorito dalle sue origini fiorentine imbevute di spettacolarità cittadina, di cui fu probabilmente testimone oculare a partire dalle feste nuziali di Francesco Medici e Bianca Cappello nel 1579. Ma un *exemplum* di chiara fama e molto vicino nel tempo fu sicuramente l'ingresso di Maria Maddalena d'Austria a Firenze del 1608, di cui la regina di Francia dovette avere una relazione dettagliata dai suoi informatori epistolari. A Maria non poteva sfuggire l'affinità dei due episodi: come quello fiorentino rappresentava il punto di congiunzione fra due momenti storici, così il suo ingresso dopo l'incoronazione rappresentava il traghetamento verso un nuovo assetto politico, e indubbiamente una rete di protezione nella eventualità non così lontana di una caduta del consorte (sul caso paradigmatico dell'entrata fiorentina di Maria Maddalena d'Austria e il ruolo di iconologo svolto da Ludovico Cigoli cfr. Testaverde, *1608: l'ingresso a Firenze di Maria Maddalena*, in *Città & regione*, nn. 8-9, 1979, pp. 170-92).

go il percorso cittadino «tous les arcs qu'on avoit dressés demeurent, et en a-t-on seulement ôtés les tableaux»²³. Le creazioni che si potevano ammirare fra gli archi erano statue di Giove e Minerva (ovvie traslazioni evemeriste delle figure di Enrico IV e della consorte), isole ben salde sulle piattaforme e ricoperte di verzura, e templi, come quello dell'Eternità abitato da Demogorgone, rappresentati in forma di grotta muschiosa. In particolare quest'ultima soluzione scenografica (desunta dall'esperienza coeva dei giardini di Saint-Germain-en-Laye) rinvia automaticamente al repertorio franciniano. Anello di congiunzione tra le due fasi di attività dell'ingegnere fiorentino a Saint-Germain e a Parigi, *ante e post quem*, ovvero prima e dopo la morte di Enrico IV, la grotta è, fra gli ingegni di Francini, il *leitmotiv* che meglio avrebbe attecchito nei diversi contesti di rappresentazione, configurandosi come una sorta di «logo» di riconoscimento sapientemente dosato a scopi anche autopropagandistici²⁴.

Ugualmente nell'aprile 1612 le strutture realizzate per il carosel-

²³ Lettera a Peiresc da Parigi, del 19 maggio 1610, in [F. de Malherbe], *Oeuvres complètes de Malherbe, recueillies et annotées par M. L. Lalanne*, Paris, Hachette, 1862, 6 voll., vol. III, pp. 167-74.

²⁴ Un riscontro iconografico indiretto ma pregnante di questo evento spettacolare è nelle illustrazioni che corredano il *Livre d'architecture* che il fratello di Tommaso Francini, Alessandro, pubblicò a Parigi nel 1631, e in cui si dà ormai per certa l'ispirazione ai disegni e alle realizzazioni di Tommaso (cfr. A. Francini, *Livre d'architecture concernant plusieurs portiques et différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes*. A Paris, chez Melchior Tavernier, graveur et imprimeur du roy pour les tailles-douces, demeurant en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la megisserie, 1631. Avec privilege du roy. Del trattato esiste una ristampa anastatica moderna consultata: cfr. A. Francini, *Livre d'architecture concernant plusieurs portiques et différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes*, London, Gregg International, 1966). Gli archi e portali delineati come *exempla* dei vari ordini architettonici di derivazione vitruviana (dorico, ionico, corinzio, toscano, composito) rappresentano tanto l'esplicazione figurativa più calzante delle sintetiche descrizioni contenute nei registri dell'Hôtel de Ville, quanto, su un piano generale, il punto di raccordo tra il versante teorico della trattatistica e quello empirico della spettacolarità coeva, di cui altrimenti non resterebbero che fenomeni irrelati e incompresi nel loro valore paradigmatico. Il ricorrente particolare delle balaustre e degli archi spezzati (indubbia cifra buontalentiana), unito alle nicchie, ai rivestimenti di muschio, alle fontane, alle decorazioni di *coquilles* e armi con i gigli di Francia, può essere validamente interpretato sia come abbozzo sia come memoria consuntiva delle complesse architetture varie del 1610. Nel primo caso si potrebbe parlare di copie di quei progetti verosimilmente sottoposti da Francini all'approvazione dei colleghi Métezeau e Guillaín e alla supervisione di Maria de' Medici; nel secondo si propenderebbe per un tentativo di ricostruzione *a posteriori*, dunque una traccia mnemonica relativamente attendibile di quelli che furono effettivamente gli archi trionfali in tale circostanza.

lo voluto dalla reggente Maria de' Medici rimasero per qualche tempo ancora nella Place Royale a causa della mole considerevole e dei meccanismi complicati di funzionamento: «la plus grande part des machines ne peurent sortir hors la Place Royale, principalement toutes celles que l'on avoit veuës cheminer seules»²⁵. Sono proprio le macchine ad avallare l'ipotesi (sfortunatamente non supportata da documenti d'archivio) di un ruolo centrale di Tommaso Francini nel contesto di questi festeggiamenti. Al di là della sua probabile parentela con Honoré Laugier de Porché res, poeta di corte e autore per volontà sovrana della relazione del carosello²⁶, Francini era sicuramente un'importante memoria storica della sbarra medicea del 1589 a Firenze (non si esclude, si è detto, una sua partecipazione marginale in qualità di «garzone») e un simbolico *trait d'union* con la tradizione di origine della regina committente. Reciprocamente la piazza e i suoi luoghi deputati rappresentavano per il fiorentino, come accadde con l'entrata di Maria nel 1610, il campo di sperimentazione e perfezionamento, su scala amplificata, di macchine e dispositivi riconducibili al teatro automatico delle grotte e alla scena dei balletti e delle *comédies*. È sufficiente scorrere il campionario di «venture» di-

²⁵ *La continuation du Mercure françois, ou suite de l'histoire de l'auguste regence de la royne Marie de Medecis, sous son fils le tres-chrestien roy de France et de Navarre, Louys XIII*. A Paris, chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, 1615. Avec privilege du roy, p. 354.

²⁶ Cfr. H. Laugier de Porchéres, *Le Camp de la Place Royale, ou Relation de ce qui s'est passé les 5^e, 6^e et 7^e jour d'avril mil six cens douze, pour la publication des mariages du roy et de Madame avec l'Infante et le prince d'Espagne, le tout recueilli par le commandement de Sa Majesté*. A Paris, chez Micard et Du Bray, 1612. Le fonti a disposizione sul carosello del 1612 sono molteplici – indizio eloquente dell'ottica propagandistica con cui si andava costruendo l'evento –: a quelle ufficiali del *Romant des chevaliers de la gloire* di François de Rosset (cfr. [F. de Rosset], *Le Romant des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes & fameuses adventures des Princes, & des Chevaliers qui parurent aux Courses faictes à la Place Royale pour la feste des Alliances de France & d'Espagne. Avec la description de leurs Entrées, Equipages, habits, Machines, devises, armes & blasons de leurs Maisons. Dedié à la reine Regente: par François de Rosset*. A Paris, chez la veuve Pierre Bertaud, au mont S. Hilaire à l'Estoile d'or couronnée, & à sa boutique en la grande Court du Palais près de l'Audience, 1612. Avec Privilege du Roy) e del *Mercur françois* (cfr. *La continuation du Mercur françois*, cit., pp. 330-354) si aggiunse un florilegio di relazioni e *abrégés* che comparvero in concomitanza presso librai e *bouquinistes* della capitale. L'iconografia, altrettanto prolifica, mostra da vari punti di vista l'assetto paratattico della piazza in cui domina la celebre invenzione del Palazzo della Felicità (si vedano il noto quadro conservato al Musée Carnavalet e la serie di incisioni conservate in Bnfe, Cabinet Estampes, Qb¹ 1612, riprodotti in Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 228, 231, 239-43).

slocate nelle quattro giornate dell'aprile 1612 per individuare elementi facilmente ascrivibili alla produzione macchinistica di Francini. Le nicchie con maschere da cui zampillano fontane, con il dio Pan e i pastori che suonano flauti e oboi, i due elefanti, condotti per mano da quattro mori, che sostengono due torri piene di lance, le strutture piramidali (o fontane) su cui svetta Cupido, i mostri marini e le figure di Perseo, Pegaso, Andromeda, di Orfeo che con la sua lira muove rocce rivestite di verzura sono una eco diretta degli automatismi mitopoietici realizzati nelle grotte di Saint-Germain (e ancor prima a Pratolino), cui attingeva parallelamente la scenografia dei *divertissements* all'interno delle residenze reali (si pensi alla simbologia cosmica raffigurata nei sette piani della Torre dell'Universo e al retroterra filosofico dei contemporanei *ballets de cour* a partire dal 1581)²⁷. Fra le testimonianze scritte e quelle iconografiche la corrispondenza è evidente: la macchina dell'elefante che sostiene le torri trova preciso riscontro in uno schizzo compreso nel taccuino di disegni ormai attribuito proprio a Tommaso Francini²⁸, in cui l'elefante è sovrastato da una torre decorata di stelle che sprigiona getti d'acqua. Ed è utile ricordare che gli attributi dell'antico *topos* dell'elefante, rivisitato nelle miniature medievali fino alla *summa* simbolica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e alla sua estroflessione artistica del giardino di Bomarzo, sono per antonomasia la castità, la forza e la saggezza²⁹. Virtù immancabili nella figura della sovrana Maria de' Medici che il carosello del 1612 aveva il preciso scopo di esaltare.

Nel vasto campo di possibili applicazioni delle competenze tecniche di Francini alle paternità ormai accertate si vuole qui affiancare una serie di ipotesi di attribuzione costruite per via indiziaria e analogica. La collazione di fonti, archivistiche, iconografiche, letterarie, edite e inedite, lascia supporre (anche se in assenza di prove dirimenti) un numero ancora maggiore di spettacoli legati al nome di

²⁷ Si veda per esempio la triplice lettura allegorica che del *Ballet comique de la royne* dette lo stesso autore, Belgioioso, in [B. de Beaujoyeux], *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere*. A Paris, Par Adrien le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. 1582. Avec privilege, pp. 202-203.

²⁸ Ovvero la raccolta conservata in Bnfe, Hd.100.

²⁹ Cfr. G. Weber, *Un livre d'esquisses inédit attribué à Tommaso Francini (1571-1651)*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1980 (1982), p. 77.

Francini, proprio in virtù della posizione di assoluto privilegio di cui godevano artisti del suo calibro, consultati quando non ingaggiati effettivamente nelle ricorrenze spettacolari di rilievo. L'assunto di fondo è sempre quello di un unico modello costantemente riproposto in variazioni "invariate" che attengono alle diverse tipologie della spettacolarità di Antico Regime (ingressi trionfali, tornei, balletti, commedie, opere in musica), cui corrisponde specularmente l'omogeneità dei soggetti, nella quasi totalità attinti, oltre che al repertorio classico, a quel serbatoio mitopoietico che è la letteratura epico-cavalleresca. L'estrema duttilità della materia e l'assenza di unità d'azione permettevano di fatto una continua rielaborazione di personaggi, tematiche e intrecci ispirati ad Ariosto e Tasso. Se si è voluto vedere un terreno prediletto di attecchimento della letteratura italiana cinquecentesca nella pastorale, che seppe innestarsi perfettamente nell'*esprit* francese soprattutto grazie all'*Aminta*, al *Pastor fido* e alla *Filli di Sciro*³⁰, parallelamente le Armide e i Rinaldi, le Bradamanti e i Tancredi fagocitarono ogni forma spettacolare, supportati da una iconografia imponente che si andava diffondendo³¹, e finirono per creare reti di citazioni e allusioni che oltrepassavano le barriere «fenomenologiche» dei generi, affermando una rappresentazione complessa e pregnante della realtà, quella appunto della «selva» con le sue venture e le sue *quêtes*³². C'è dunque un doppio binario di

³⁰ Sul trapianto della pastorale italiana oltralpe cfr. almeno D. Della Valle, *L'influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, Paris, Vrin, 1977; *Origini del dramma pastorale in Europa*. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985; *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1990), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1991; C. Vinti, *L'Amintás' de Pinô: le Tasse en France*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997; E. Strauch Ngatoum, *Les éditions du 'Pastor fido' en France au temps de la cour médicéenne: de la scène au salon*, in *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie (XVIe-XXe siècles)*, textes réunis et présentés par F. Decroisette, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, pp. 17-37.

³¹ Esemplificativo è il catalogo della mostra fiorentina *L'arme e gli amori: la poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra a cura di E. Fumagalli-M. Rossi - R. Spinelli, (Firenze, giugno-ottobre 2001), Livorno, Sillabe, 2001.

³² Nella recente bibliografia sulla fortuna tassiana e ariostesca in Italia e in Europa cfr. I. Gallinaro, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della 'Liberata' nei secoli XVII-XIX*, Milano, Angeli, 1994; *Torquato Tasso e la cultura estense*. Atti del Convegno Internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999; *Tasso e l'Europa: con documentazione inedita*. Atti

continuità, quello particolare fra le varie tappe della carriera di Francini, ma anche quello «macrostrutturale», che smentisce in un certo senso la distinzione di tipologie drammaturgiche in virtù della mescolanza, questa, ancora, tratto caratterizzante della cultura cinquecentesca di matrice italiana (ferrarese e fiorentina).

Proprio la condivisione di un soggetto ariostesco permette di accostare due *divertissements d'enfants* (consuetudine spettacolare che avrebbe incontrato particolare favore alla corte di Maria), contigui nel tempo e allestiti con ogni verosimiglianza da Tommaso Francini: il *Ballet de Monsieur de Vendosme*, o *Ballet d'Alcine*, danzato la sera del 17 gennaio 1610 al Louvre e replicato all'Arsenal il 18³³, e la commedia *Bradamante* (tratta dalla tragedia di Robert Garnier), messa in scena nel castello di Saint-Germain il 2 agosto 1611³⁴.

Protagonista del primo era il quattordicenne figlio legittimato di Enrico IV e Gabrielle d'Estrées, duca di Vendôme, accompagnato dagli altri piccoli «figli di Francia», ovvero dalla folta schiera di figli legittimi e illegittimi del re. Il libretto del *ballet* contiene una descrizione della sala del Louvre, in cui si nota la presenza di palchi e gallerie a tre ordini protette perimetralmente da lunghe transenne. Il «théâtre» dove sedeva il re era elevato «de trois marches», con un baldacchino, centrale di fronte alla scena, in cui assistettero Enrico, Maria, la regina Margherita, e il Delfino ai loro piedi, fiancheggiati, nei doppi ordini di gallerie sulle ali della sala, dalla corte al comple-

del convegno internazionale di studi (Bergamo, 24-26 maggio 1995), a cura di D. Rota, introd. di G. Resta, prolusione di G. Bárberi Squarotti, Viareggio (Lucca), Baroni, 1996; Testaverde, «*Trattino il cavalier d'arme e d'amori*»: etica spettacolare ed etica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII, in «*L'arme e gli amori*»: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, The Harvard University Center for the Italian Renaissance Studies, 27-28 giugno 2001), in corso di stampa. Più in particolare sulla fortuna della *Gerusalemme liberata* si rinvia a *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*. Atti del convegno internazionale di studi (Paris, 13-14 novembre 1996), a cura di G. Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999.

³³ Cfr. *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme, dansé par luy douziesme en la ville de Paris dans la grande salle de la maison royale du Louvre, puis en celle de l'Arsenal le dix-sept et dix-huitiesme jour de janvier 1610*. A Paris, chez Jean de Heuqueville, 1610. Un'analisi puntuale del balletto è in M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Cnrs, 1963, pp. 69-84.

³⁴ Le fonti sull'allestimento della *Bradamante* sono ancora il giornale del medico di corte Héroard (cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit., vol. II, p. 1940), la lettera di Malherbe a Peiresc del 4 agosto 1611 (cfr. [Malherbe], *Oeuvres complètes de Malherbe*, cit., vol. III, p. 247), e alcune lettere di Maria de' Medici (cfr. bnf, 500 Colbert, 88, cc. 194v-195r, 203r, 205r, 207v, 208v, 209r-v).

to, «chacun assis selon son rang et qualité». Dietro i sovrani erano schierate le guardie, gli arcieri, infine gli ufficiali e i maestri di cerimonie «près les barrières, pour empêcher qu'il y eust ny desordre ny confusion»³⁵. Il sipario nascondeva il «bois enchanté» di Alcina, una foresta rigogliosa di querce, olmi, faggi e sorbi; al centro della foresta si ergeva il Palazzo incantato, in forma di anfiteatro con portici, colonne, nicchie e figure antiche, sovrastato da balaustre dorate; davanti una piramide «portant une certaine prophétie».

I particolari che emergono dalle descrizioni sulla struttura del palco e sul *décor* sono alquanto esigui: l'«eschaffault», ovvero il palco dove «salivano» i musicisti, doveva essere situato in alto, come nelle *salles des ballets* dei castelli di Saint-Germain e Fontainebleau. Il repentino cambiamento a vista della scena avveniva tramite *châssis* o teli dipinti che cadevano su quelli precedenti esattamente come era caduto il sipario all'inizio del balletto. Lo conferma il fatto che i dodici cavalieri incantati si trovavano «au devant les niches», e non all'interno. Le uniche «machines» praticabili sono gli strumenti da cui uscivano i piccoli danzatori, che vi rientravano al termine del loro balletto, «au bas de la salle». Il palco doveva essere quindi sopraelevato e collegato alla platea, per la continua osmosi tra i due spazi prevista dalle *entrées*, tramite quei tradizionali scalini che fin dal Cinquecento permettevano agli attori di fluire impercettibilmente dal pubblico alla scena³⁶. Due elementi farebbero attribuire la scenografia a Francini³⁷: il palazzo incantato, nella forma di anfiteatro di

³⁵ *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, pp. 3-6. Una fonte preziosa sui frequenti episodi di tafferugli occorsi durante i balli ufficiali e privati nel corso del secolo è l'ugonotto Tallemant Des Réaux, il quale ricorda che il ministro delle finanze Sully, artefice nel 1609 della costruzione di una sala da ballo all'Arsenal, custodiva personalmente le entrate per preservare gli spettacoli da ingerenze e sguardi importuni; cfr. G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, édition établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1960-1961, 2 voll., vol. I, p. 50.

³⁶ Un esempio è il teatro eretto nel secondo cortile del palazzo fiorentino di via Larga nel 1539 da Bastiano da Sangallo (cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 96). Sull'analoga prassi francese cfr. [G. Bapst], *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, par Germain Bapst, Paris, Hachette, 1893, pp. 173-74.

³⁷ Il libretto non menziona alcun nome di allestitore; per via indiziaria (come del resto in questa sede) tutta una corrente storiografica ha attribuito la paternità al fiorentino: cfr. H. Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du 'Ballet de la Délivrance de Renaud'*, Paris, Laurens, 1914, p. 178; M. Horn-Monval, *La grande machinerie théâtrale et ses origines*, in *Revue d'histoire du théâtre*, ix, 1957, n. 4, pp. 291-308; McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 81-82.

ascendenza classica³⁸, riprende i motivi delle nicchie e colonne cari alle grotte di Pratolino e Saint-Germain, ma anticipa anche di pochi mesi le sopra citate strutture effimere per l'entrata di Maria a Parigi. Se non proprio a un riutilizzo di quei materiali nell'ingresso trionfale, smentito dai lavori *ex novo* che costrinsero peraltro la regina a rinviare l'evento, certamente si può pensare a una prefigurazione, nel balletto, di decorazioni emblematiche come la piramide con la profezia in anticipazione delle iscrizioni greche e latine che avrebbero scandito il percorso cittadino.

La seconda cifra stilistica franciniana, ossia la foresta incantata, era anche la forma più consona per rivestire un preciso contenuto simbolico. La presenza costante di maghi e figure ammaliatrici traccia, nell'arco di quarant'anni tra la fine del Cinquecento e gli anni Venti del Seicento, un filo rosso all'interno di quei balletti allegorici che celebrano la sacralità del monarca. Gli inganni di Circe nel *Ballet comique de la royne* (1581) e nel *Ballet des Argonautes* (1614), di Alcina nel balletto del 1610, di Armida nella *Délivrance de Renaud* (1617) e di Ismeno nelle *Adventures de Tancrède* (1619) non sono altro che iterate manifestazioni del caos che attanaglia il regno, delle forze sovversive e malefiche sedate dal re il quale esercita il suo potere divino ed esorcizzante. Il termine «délivrance», apparso tra le righe della relazione del 1610, verrà esplicitato nel balletto del 1617, in analogia con la contemporanea *Liberazione di Tirreno* fiorentina, con cui condivide, si vedrà, il messaggio inequivocabile.

L'allestimento della *Bradamante* fu voluto e gestito in ogni sua fase dalla regina in persona, che designò nel ruolo principale la figlia Elisabeth, e ne seguì con cura la preparazione: in Elisabeth si proiettava una parte fondamentale del futuro della Francia, e la sua immagine doveva risaltare fra quelle delle altre *filles de France* anche in occasione di un intrattenimento privato, perché la superiorità del sangue reale apparisse in maniera inequivocabile al pubblico dei sudditi. Di riflesso il breve resoconto della *Bradamante* che Malherbe fece a Peiresc fu piuttosto incline a sottolineare la miracolosa grazia performativa dei principini legittimi, Elisabetta, appunto, vestita da

³⁸ Il palazzo incantato come *topos* del luogo da espugnare affonda radici già nella spettacolarità ferrarese fra Quattro e Cinquecento: si pensi ad esempio al *Tempio d'Amore* rappresentato nel 1565 per le nozze del duca Alfonso con Barbara d'Austria, annoverabile nel filone delle «cavalerie» della città estense; si rinvia in proposito a L. Riccò, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 80-92, e alla bibliografia ivi segnalata.

amazzone, Cristiana (che comparve solo alla fine dell'ultimo atto per pronunciare «un mot») e Gastone, che declamò sei mediocri versi. L'impressione che affiora è di una non pretenziosa rappresentazione *ad usum Delphini*, il cui diletto derivava principalmente dallo spettacolo dei piccoli in costume immersi in un contesto curato nei minimi dettagli, a detrimento di un testo rimaneggiato che probabilmente non spiccava per originalità o bellezza³⁹.

L'unico dettaglio di cui siamo a conoscenza circa la scenografia, assieme al «theatre tout accommodé en ceremonie» di cui parla Héroard, è contenuto nella lettera che la regina scrisse tre giorni prima dello spettacolo all'intendente ai *meubles* del re, Delafont, chiedendo di inviare alcuni dei suoi arazzi più consunti per coprire tutte le finestre della *salle des ballets* di Saint-Germain. Data la rappresentazione pomeridiana occorre fare buio per accendere le tradizionali candele che creavano l'atmosfera suggestivamente atemporale del teatro⁴⁰. Non sono pervenuti documenti a riscontro di queste informazioni, ma una ipotesi di paternità dell'allestimento potrebbe implicare il nome di Tommaso Francini. Data la sua presenza stabile a Saint-Germain anche dopo il 1610⁴¹, si potrebbe pensare a un suo

³⁹ Data la tenera età degli interpreti si è portati a pensare che, nel corso degli intermezzi che possono essere stati elaborati al fine di non confondere gli atti della *pièce* e di dare il senso dello scorrere del tempo, le figlie di Enrico si esibissero anche in balletti, affiancate poi nella recitazione di alcuni versi della tragedia dai gentiluomini in comparsa straordinaria. Il già citato Héroard riporta infatti il *cast* della *Bradamante*, quasi interamente al femminile ad eccezione di tre gentiluomini, i quali appunto potrebbero aver sostenuto ruoli strutturalmente funzionali e forse più complessi.

⁴⁰ Cfr. bnf, 500 Colbert, cit., c. 207v.

⁴¹ Terminata l'effettiva costruzione delle grotte, l'incarico di Francini andò comunque oltre, con l'impegno nella manutenzione dei meccanismi idraulici. L'opera era considerata a tutti gli effetti una filiazione dell'intendente di corte, che doveva assicurare negli anni a venire il giusto funzionamento della cisterna che forniva l'acqua alla città e al castello, dei condotti e dei bacini delle fontane, fino alla spesa di un organista che accordasse e aggiustasse le canne degli organi. Proprio nel 1611 fu stipulato un patto valido per sei anni con la retribuzione di 1200 lire annue e il finanziamento di «1800 livres pour la nourriture de Francini et de ses hommes», stabilendo che le spese che avessero superato le 1800 lire sarebbero andate a carico del re; cfr. anp, *Minutier Central*, Et XIV, 9. Il documento è parzialmente trascritto in M. Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, La documentation française, 1974, 2 voll., vol. I, p. 785. Ancora il 14 aprile 1620 Francini sottoscrisse un nuovo atto, su pagamento di 1800 lire, per l'esecuzione di «tous les travaux nécessaires au rétablissement de la grotte de l'Orphée au château neuf de Saint-Germain-en-Laye», fra cui era necessario «refaire de neuf toutes les roues tant de bois, cuivre que fer, comme aussy le tambour où est la

diretto coinvolgimento in questa circostanza, come sempre richiesto da Maria de' Medici con lo scopo di mantenere un referente costante negli intrattenimenti di corte. Già nel dicembre del 1604 Héroard menzionava un palco nella «salle du bal» di Saint-Germain ai piedi del quale si era seduto con il piccolo Luigi⁴². Probabilmente dal momento del suo arrivo Francini era stato incaricato di erigere anche un palco stabile nella sala, che via via andò dotando di una (pur ridotta) macchinaria teatrale, verosimilmente impiegata anche nella *Bradamante* del 1611, forse con un riciclaggio di materiali di circostanza in circostanza che permetteva il risparmio economico favorendo l'autocitazione⁴³.

Il primo balletto in cui Tommaso Francini è ufficialmente riconosciuto come allestitore risulta essere il noto *Ballet du Triomphe de Minerve*, o *Ballet de Madame* perché espressamente concepito per la futura regina di Spagna nonché figlia di Francia, Elisabeth. Nonostante i tumulti incontrollabili, l'inagurazione al Louvre avvenne la sera del 19 marzo 1615, con una replica la domenica 22⁴⁴. Nel libret-

musicque de son dudict Orphée, à cause de l'humidité qui a tout pourry, comme aussy refaire de neuf le registre et sommier qui porte le vent et fait ledict son, lequel est aussy pourry», anp, *Minutier Central*, Et XIX, 387; cfr. anche Jurgens, *Documents du Minutier Central*, cit., vol. I, p. 793.

⁴² Cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit., vol. I, p. 553.

⁴³ Cfr. a riguardo Mamone, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma-Pisa-Napoli, 1992), Milano, Mazzotta, 1992, pp. 68-83.

⁴⁴ Un antecedente di questo balletto è il *Ballet de Madame* che la regina Maria fece allestire nel castello di Fontainebleau nel novembre 1613. E, come probabilmente nel caso della *Bradamante*, anche qui il balletto si intrecciò con altre forme di spettacolo. Il primo a suscitare curiosità è proprio il libretto che riporta, dopo l'ordine delle entrate, un «sonetto del signore Leandro» (cfr. *Ballet de Madame soeur du Roy. Devant le Roy et la Royne. Où sont representez les Meteores, par quatorze Nymphes de Junon. A Fontainebleau, le Dimanche dix-septiesme Novembre mil six cens treize. Avec un sonnet italien*. A Paris, par Fleury Bourrinquant, en l'Isle du Palais, rue traversante. 1613, p. 13). Appurata ormai la composizione del cast di comici dell'arte che giunsero dall'Italia, guidati dall'Arlecchino-Tristano Martinelli, nel settembre di quel 1613, e che nel novembre si trovavano proprio a Fontainebleau in attesa di recitare all'Hôtel de Bourgogne, si può identificare il Leandro in questione con Benedetto Ricci, figlio del Pantalone-Federigo Ricci (nella folta bibliografia si veda almeno, su questa *tournee* del 1613, Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 247-57, e S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 219n). Sfortunatamente non disponiamo di notizie precise sul repertorio delle rappresentazioni dei comici italiani nei mesi di ottobre e novembre a Fontainebleau. Un'ipotesi che personalmente avanzo è che Giovan Battista Andreini, leader emergente della compagnia, avesse deciso di allestire

to Francini era designato come l'iconologo «à qui toute la France doit ceder ceste gloire de sçavoir mieux inventer et parfaire telles choses, qu'autre personne qu'elle nourrisse»⁴⁵. Al fine di illustrare preventivamente le innovazioni tecniche che intendeva apportare per l'occasione egli realizzò alcuni modellini delle macchine, *maquettes* probabilmente attinte alle esperienze pregresse degli automi di Saint-Germain e in particolare di quella grotta dei «flambeaux» che accoglieva ancora (forse già in condizioni di deterioramento) molte-

quella sacra rappresentazione che in vista dell'arrivo in Francia aveva dedicato a Maria de' Medici nei primi mesi del 1613: l'*Adamo* (si rinvia all'edizione moderna del testo: G.B. Andreini, *L'Adamo*, a cura di A. Ruffino, Parma, Centro Studi Archivio Barocco, 1998). Il livello di elaborazione della macchinaria teatrale è testimoniato dalle illustrazioni del libretto dell'*Adamo*, diseguate da Carlo Antonio Procaccini e incise in rame da Cesare Bassani: alla scena iniziale, che rappresenta il Paradiso terrestre con fiume, alberi e un architrave in verzura, seguono scene infernali con diavoli che irrompono dal sottopalco, nuvole, carri trainati da animali mostruosi, cori di spiriti diabolici, fino all'apoteosi finale con il coro di angeli trionfanti. Si tratta evidentemente di una precisa idea di regia che Andreini aveva in mente componendo il testo, e che forse ne guidava la stesura (sull'influenza che le illustrazioni e le didascalie protoregistiche di Andreini ebbero sulle consuetudini editoriali si rinvia a Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., in particolare pp. 225-26). Ma l'inventario scenotecnico illustrato e la rievocazione dell'idea stessa di Eden come giardino ha anche netti punti di tangenza con l'attività di Francini a Saint-Germain e con gli spettacoli che fino a quel momento erano stati allestiti alla corte di Francia, proprio grazie alle importazioni di tradizione fiorentina volute dalle due regine Medici. Maria potrebbe aver coinvolto l'ingegnere di corte nella realizzazione materiale di questa idea di messinscena che Andreini aveva ben chiaramente espresso nel libretto. Un dettaglio intrigante è la presenza, nella scena sesta dell'atto V dell'*Adamo*, di un «coro di donzelle alla ninfa» che verosimilmente si esibivano in un balletto, a *pendant* di quello che poco prima avevano fatto i folletti maligni nella quinta scena dell'atto III. Come recita già nel titolo il relativo libretto, anche il *Ballet de Madame* rappresentava «quatorze nymphes de Junon». Ci si affida ancora una volta a Héroard per una testimonianza probante: il 17 novembre il medico annota che Luigi si recò «à la comédie italienne, puis en la chambre ovale [*salle de bal*] pour y voir danser le balet de Madame» ([Héroard, *Journal de Jean Héroard*, vol. II, p. 2159). Se non proprio innestati l'uno nell'altro, il balletto delle *filles de France* e la commedia di Andreini si intrecciarono nella cornice cortigiana di Fontainebleau. Forse il testo del drammaturgo aveva fornito uno spunto per il soggetto del balletto, che si tramutò in un'appendice coreutica all'apoteosi finale delle schiere angeliche dell'*Adamo*. La dislocazione dei due momenti in sale diverse (*salle de bal* e *salle de la belle cheminée*) dava semmai la possibilità di una pausa al pubblico stimolandone la curiosità, e al tempo stesso costruiva un percorso insolito all'interno del castello in cui le stanze si riconfiguravano nella prossemica dello spettacolo.

⁴⁵ *Description du ballet de Madame soeur aînée du roy*. A Lyon, pour François Yvrard, prins sur la copie imprimée à Paris, avec privilege du roy. 1615. Avec permission, p. 5.

plici cambi di scena a vista. Del resto una citazione evidente delle terrazze con lo scalone a ferro di cavallo del castello di Saint-Germain era proprio nel «theatre» eretto in fondo alla sala del Bourbon, riccamente ornata, sotto una volta cosparsa di gigli, da nicchie, architravi, capitelli e «flambeaux de cire blanche» proprio come le decorazioni degli antri delle grotte⁴⁶. Il palco, sul lato opposto al baldacchino reale, presentava un'elevazione di sei piedi da terra; la scena che appariva dopo i versi iniziali cantati da Le Bailly su una nuvola in movimento presentava rocce ricoperte di vegetazione, animali, fiori e ruscelli, ciascuna alta quattro tese, collegate alla platea attraverso «deux descentes desdits rochers renforcées par dessous de trois grottes, desquelles sortoient la plupart des entrées et dont les bords estoient recouverts de semblables choses que les rochers cy-dessus»⁴⁷.

Se la consuetudine di coprire lo zoccolo del palcoscenico con mura merlate di città o altri elementi architettonici risale alla tradizione quattrocentesca ferrarese⁴⁸, le due «descentes» in questione fanno pensare alla presenza, accanto ai tradizionali scalini, di veri e propri piani inclinati, soluzione innovativa che la storiografia attribuisce a Francini solo a partire dai balletti successivi, ma che è opportuno anticipare⁴⁹. L'ingresso dei ballerini avveniva appunto attra-

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 8-9. Un riscontro di questa descrizione ufficiale è il resoconto, per più aspetti a questa attinta, che il residente fiorentino Luca Fabbroni inviò alla granduchessa di Toscana (cfr. asf, *Carte strozziane*, 55, cc. 36r-42v). Il dispositivo della nuvola che avanza ingrandendosi è del resto una cifra dello spettacolo buontalentino fin dagli intermezzi del 1586 (cfr. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole*, cit., p. 81).

⁴⁸ La testimonianza iconografica è ancora una volta nel riquadro superiore del mese di settembre nel ciclo di affreschi di Schifanoia, con il trionfo di Vulcano e lo scudo dei Ciclopi; cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 51n, e Cieri Via, *I trionfi, il mito e l'amore*, cit.

⁴⁹ Per la lettura della storiografia tradizionale si rinvia a G.R. Kernodle, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press, 1944, p. 205, e O.G. Brockett, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Novanta*, a cura di C. Vicentini, trad. di A. De Lorenzis, Venezia, Marsilio, 1998 (ediz. originale: *History of theatre*, Newton-Mass., Allyn & Bacon, 1987), p. 248. La McGowan per prima legge invece «descentes» come piani inclinati (cfr. McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., p. 92). In ambito ferrarese l'uso di piani inclinati è attestato, successivamente, nella circostanza del torneo ferrarese *La contesa* del 1631 allestito dal Guitti; cfr. G. Adami, *L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero. Le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de 'La contesa': Ferrara 1631*, in *Barocke Inzenierung*. Atti

verso le porte di questa *frons scaenae* sotterranea di verzura oppure scendendo i «degrez» o lungo i piani in pendenza, per giungere comunque davanti al baldacchino dei sovrani a cui si dedicavano danze o versi cantati. La comparsa improvvisa di altri elementi naturali sulla scena era assicurata invece dalla presenza di un sottopalco da cui essi emergevano «comme saillant de la terre»⁵⁰.

Il vero sorprendente cambiamento di scena avveniva tramite la combinazione di una *scaena ductilis*, ovvero di un telo dipinto che scorreva sul fondo, con una *scaena versatilis* realizzata su quinte laterali girevoli, i *periaktoi*, che ruotando attorno a un perno infisso nel palco mostravano le varie facce in prospettiva⁵¹. Il pubblico, piacevolmente ingannato da suoni di strumenti che assolvevano al compito di distogliere l'attenzione dal meccanismo stesso del mutamento, vide tramutarsi la scena da roccia in foresta, poi in paesaggio marino, infine in una unica nuvola (di cui non si riusciva a scorgere il sostegno) per il trionfo finale di Minerva, momento in cui si sovrapposero vari piani spettacolari (nel cielo della scena, sul palco, nel centro della sala) offrendo simultaneamente un'apoteosi di musica, canti e danze⁵². Anche in questo caso, però, occorre rivedere un'acquisizione storiografica impropria: non fu il balletto del 1615 a introdurre l'innovazione dei *periaktoi*, la cui comparsa va anticipata alla fine del Cinquecento, precisamente in occasione di quell'allestimento della pastorale *Arimène* di Nicolas de Montreux nel castello di Nantes, nel 1597, finanziato dal duca di Mercoeur e suggestivamente attribuito a Cosimo Ruggeri. Francini semmai rinvigorì l'uso aderendo a una linea di tendenza marcatamente classica⁵³.

del convegno internazionale di studi (Berlino, 20-22 giugno 1996), a cura di J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddigen, Emsdetten/Zürich, Edition Imorde, 1999, pp. 172-75. Se ne veda anche la teorizzazione consuntiva nel trattato coevo del *Corago* (si rinvia all'edizione moderna: *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, pp. 32, 35).

⁵⁰ Cfr. *Description du ballet de Madame*, cit., pp. 10-11.

⁵¹ La soluzione dei *periaktoi* fu considerata, nel trattato consuntivo di Sabbatini del 1638, la migliore nel cambiamento rapido delle scene (cfr. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 66).

⁵² Cfr. *Description du ballet de Madame*, cit., pp. 15-30.

⁵³ Secondo le descrizioni dei due libretti dell'*Arimène* pubblicati nello stesso anno (cfr. [N. de Montreux], *L'Arimene ou berger desespéré. Pastorale par Ollenix du Mont-Sacré gentilhomme du Maine*. A Paris, chez Abraham Saugrain et Guillaume des Rues, rue saint Jean de Beauvais, 1597. Avec permission, e [N. de Montreux], *L'Arimène d'Olenix du Mont-Sacré, gentilhomme du Maine, pastorale*. A

Il *Ballet de Madame* si configurò, diversamente dal suo antecedente «melodrammatico» del *Ballet d'Alcine* del 1610, come una giustapposizione di *topoi* allegorici accumulati senza eccessiva cura del

monseigneur le duc de Mercoeur, et devant luy représentée. A Nantes, chez Pierre Dorion, imprimeur et libraire-juré de l'Université, demeurant en la rue Saint-Pierre, 1597), il palco appariva inclinato per rendere «plus apparente la perspective», mentre i *periaktoi* erano collocati sul fondo, come quinte praticabili, poiché tra di essi si aprivano le entrate degli attori, e dietro «la musique». L'espedito era mutuato dal teatro antico, cui la Francia si era accostata con varie traduzioni, come quella dell'*Andria* di Terenzio curata da Charles Estienne nel 1542, ma è difficile non pensare alle sperimentazioni venete di Barbaro e Palladio, filtrate dal ramo fiorentino di ingegneri e architetti i quali facevano contemporaneamente confluire la tradizione degli intermedi buontalentiani degli anni Ottanta del Cinquecento. Con gli spettacoli della corte consanguinea fiorentina, e in particolare con gli intermedi del 1586, la messinscena dell'*Arimène* condivide, oltre alla forma ad anfiteatro del luogo destinato agli spettatori (scelta per maggiore «comodità») e al baldacchino centrale per i sovrani, anche il *décor* magico-esoterico: un *velarium* con cielo stellato che esaltava la luce soffusa di «flambeaux» e «lampes» di vetro profumate di varie essenze, le quali proiettavano diversi colori sugli accurati abiti «semez de roses» e sulle calotte dei *periaktoi*, «semez de fleurs». La presenza, fondamentale nel *plot* della pastorale, del mago Circimant, di una grotta e di una roccia sede di incantesimi riconduce al contesto alchemico di Francesco de' Medici, e al tempo stesso fa da *trait d'union*, nell'ambientazione e nel contenuto filosofico della rappresentazione teatrale, fra il *Ballet comique de la royne* del 1581, il *Ballet d'Alcine* del 1610 e, appunto, il *Ballet de Madame* del 1615. Pur in assenza di riscontri documentari gli studiosi da tempo hanno legato questa *mise en scène* al nome di Cosimo Ruggeri, inquietante figura di astrologo e fine conoscitore della cultura classica, giunto da Firenze alla corte di Caterina de' Medici probabilmente nell'ultimo ventennio del Cinquecento. È acquisizione della storiografia che Cosimo Ruggeri facesse parte dell'*entourage* dei coniugi Concini; Leonora Galigai, moglie del maresciallo fiorentino e consigliera insostituibile di Maria de' Medici, gli aveva fatto concedere una pensione annua di 13000 lire e il titolo di storiografo, mentre il marito gli aveva riservato una parte del suo hôtel nella rue de Tournon (cfr. H. D'Alméras, *Concini maréchal d'Ancre*, Paris, Berger-Levrault, 1928, p. 42, e J.-F. Dubost, *La France italienne. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Aubier, 1997, p. 419). D'altro canto è pervenuta una incisione firmata da Bosse raffigurante una fontana di Nettuno creata da Francini al castello di Lésigny-en-Brie, notoriamente residenza appartenuta ai Concini (l'incisione è contenuta in bnfe, Ed. 30 rés.). Inoltre il nome di Sébastien Galligay (il fratello di Leonora Galigai) compare accanto a quello di Tommaso Francini nei registri parrocchiali di Saint-Germain del 1608, avvalorando la tesi di un rapporto diretto con i Concini. Questa comune frequentazione lascia ipotizzare un incontro fra Ruggeri e Francini, che può essersi tradotto anche in uno scambio di competenze tecniche, basato sulla condivisione di una cultura di stampo classico e sul contesto fiorentino di provenienza. Suggerivamente si può leggere la morte di Ruggeri, avvenuta proprio nell'anno della messa in scena del *Ballet de Madame*, il 1615, come il passaggio di testimonia dalla sua generazione, legata alla regina Caterina de' Medici, a quella di Francini, anch'egli legato, senza soluzione di continuità, a un'altra regina Medici.

percorso narrativo⁵⁴. L'unico elemento unificatore dei tanti nuclei drammaturgici affastellati quasi in un'ansiosa coazione a ripetere erano proprio le macchine di Francini, mezzo ma anche fine autoreferenziale dello spettacolo.

I ballets de cour di Luigi XIII

Si verifica inevitabilmente, nel percorso fin qui tracciato, un ribaltamento rispetto alla visione storiografica consolidata. Quegli episodi generalmente considerati come chiave di volta, ovvero i balletti della *Délivrance de Renaud* (1617) e delle *Adventures de Tancrède* (1619) con cui si inaugura la stagione del *ballet de cour* sotto Luigi XIII, appaiono ridimensionati in quanto iterazioni quasi tautologiche di un ordine già consolidato da Francini negli anni precedenti. La condivisione di un impianto spettacolare sostanzialmente identico, accentuata dalla presenza immutata di un referente iconologico quale appunto l'ingegnere fiorentino, attenua il concetto di rottura e di svincolamento dal retaggio materno con cui si è voluto guardare al regno di Luigi XIII e sottolinea invece la persistenza di una cultura fiorentina ancora ben tenace e longeva.

La propaganda messa in atto con descrizioni e illustrazioni prestigiose per il *Ballet de la délivrance de Renaud*, danzato al Louvre da Luigi XIII il 29 gennaio 1617 e allestito ufficialmente da Tommaso Francini⁵⁵, ha fatto a volte dimenticare agli storiografi che si trattava della imponente punta di un iceberg, elevata su un trentennio di sperimentazioni di temi e meccanismi scenotecnici e sulla consumata esperienza dell'ingegnere fiorentino. Secondo George Kernodle, ad esempio, qui compare per la prima volta una scena prospettica all'italiana, ma mancano i piani inclinati; tale uso invece, come si è visto, è presente già a partire dal *Ballet de Minerve* del 1615⁵⁶. Inoltre l'innovazione che riscosse grande successo, ovvero l'apertura della cavi-

⁵⁴ La rilevanza del significato allegorico del balletto è confermata dalla pubblicazione, contemporanea al balletto, di una sua lettura simbolica fatta da Elie Garel, poeta ufficiale di corte: cfr. [Garel], *Les Oracles François*, cit.

⁵⁵ Cfr. [E. Durand], *Discours au vray du ballet dansé par le Roy le dimanche 29^e jour de janvier 1617. Avec les desseins tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques*. A Paris, par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue Saint Jean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse, 1617. Avec privilege de Sa Majesté. Sul balletto del 1617 e sui suoi risvolti politici si rinvia a McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 101-15.

⁵⁶ Cfr. Kernodle, *From art to theatre*, cit., pp. 202 e sgg.

tà del monte su un palco rotante (l'arretramento delle rocce laterali avveniva attraverso la rotazione degli assi verticali attorno a un perno infisso nel piancito) va piuttosto letta come elaborazione e perfezionamento gradualmente della *scaena versatilis* che aveva fatto la sua comparsa sempre nel *ballet* del 1615, e ancor prima nell'*Arimène* del 1597 (senza contare il microallestimento delle grotte di Saint-Germain che si ispirava alla prefigurazione leonardiana della *Favola di Orfeo*). Se le *planches* che corredano il libretto del balletto della *Délivrance* hanno il pregio di restituire per la prima volta, con un'immediatezza propria soltanto delle immagini, il contesto e lo spirito di quell'evento, essi costituiscono non l'eccezione ma la "normalizzazione teorica", la messa a punto consuntiva di una serie di acquisizioni pregresse dei balletti fin dal 1610. L'«ingegno» di Tommaso Francini, fin dalla realizzazione degli automi di Saint-Germain, non aveva creato nulla, aveva semmai (operazione ugualmente meritoria) saputo intelligentemente adeguare e sperimentare sul campo il suo bagaglio di apprendistato fiorentino.

Anche per il soggetto la *Délivrance* attinse ancora una volta alla miniera del poema cavalleresco per realizzare, sul copione dell'avventura tassiana di Rinaldo e Armida, una *suite* di balletti, abbattimenti stilizzati e *performances* cantate che recuperavano l'arsenale del *divertissement* di corte. Sul palco, che assieme alla nicchia laterale con i *vingt-quatre violons* del re occupava l'intera larghezza della sala del Louvre, si ergeva centrale nel giardino di Armida una montagna nelle cui cavità una grotta rivestita di erba e fiori accoglieva Rinaldo rapito in un sonno incantato. Improvvisamente la montagna «se tourna d'elle mesme, les rochers des costez secoüerent leurs testes, qui sembloient immobiles, tout changea d'un instant et en leur place parut [...] de beaux jardinages occupans la largeur de la salle et dans ces jardins trois grandes fonteynes»⁵⁷. Poco dopo l'arrivo dei liberatori di Rinaldo il giardino di Armida si trasformò in una caverna deserta, che ruotò al comando della «strega»; ancora dopo al movimento rotatorio delle ali della scena si combinò quello verticale di due grandi palme che issavano i trofei strappati ai nemici della cristianità. Infine anche il padiglione con il trono di Luigi-Goffredo girò su se stesso mostrando all'interno un trionfo di cortigiani, che suscitarono lo stupore e gli applausi del pubblico.

Le incisioni contenute nel libretto costituiscono un accurato «estratto» pubblicitario fruibile autonomamente come anticipazione

⁵⁷ [Durand], *Discours au vray*, cit., p. 10v.

dello spettacolo, di cui coglie gli snodi stilizzando al tempo stesso l'intero repertorio scenotecnico di Francini. La prima incisione mostra la montagna-grotta con il re e gli altri dèmoni³⁸: la *frons scaenae* è inquadrata da pareti di muschio e da un cielo stellato sotto cui aleggia una nuvola; ben evidenti sono i tre scalini di collegamento tra la scena e la platea. Dopo alcune sequenze delle coreografie che il re e i suoi cortigiani disegnano nei panni di demoni stravaganti, sullo sfondo tripartito di apertura compaiono tre fontane zampillanti: da quella centrale emerge una figura femminile con abiti cavallereschi (che in realtà corrisponde pudicamente alla ninfa nuda descritta da Durand e interpretata da uno dei paggi della *musique du roi*). Si introduce poi l'elemento esotico dei balletti del tempo, segnato dalla presenza di animali enormi e pittoreschi evocati da Armida: lumache, gamberi, tartarughe. L'esotico si trasforma in *burlesque* quando gli animali mostruosi, a testimonianza della progressiva perdita di poteri della maga, si convertono in grottesche *silhouettes* di vecchie donne raffigurate in altrettanto grottesche movenze di danza. Infine le ultime due incisioni mostrano il trionfo dell'esercito di Goffredo, dapprima quasi mimetizzato tra gli arbusti di una piattaforma mobile posta davanti al palcoscenico e a una esemplare scena di città con archi e strade in prospettiva, poi disposto in una piramide gerarchica su cui svetta Luigi con il suo scettro, e attorno alla quale si ricompongono la *scaena frons* con le palme e i trofei laterali.

Innegabile, nell'apoteosi di Luigi-Goffredo, l'urgenza di imprimere un messaggio che andava oltre gli «amori di Armida e Rinaldo», e che piuttosto insisteva sul valore metaforico della *délivrance*. Luigi, che sulla scena finale si offriva alla contemplazione dei suoi sudditi, aveva prima interpretato un ruolo ancora più eloquente sul piano dell'ideologia che sottendeva lo spettacolo, quello del dèmone del fuoco. La valenza simbolica di questa scelta fu sottolineata da Durand in un passo della sua descrizione molto vicina negli intenti a quell'«explication allégorique» che un altro poeta di corte, Élie Garel, aveva apposto al *Ballet de Madame* nel 1615³⁹. La simbologia ignea derivava proprio dal *Ballet du triomphe de Minerve* con cui

³⁸ Emergono ancora i caratteristici tratti di continuità tra giardino e teatro. L'*exemplum* del «jardin délicieux» di Armida è ricorrentemente citato anche in Fagiolo-Giusti-Cazzato, *Lo specchio del Paradiso*, pp. 140-144; cfr. inoltre H. Brunon, *L'artifice animé: sur l'esthétique maniériste de l'automate*, in *Artifici d'acque e giardini*, cit., pp. 164-79.

³⁹ Cfr. Durand, *Discours au vray*, cit., p. 5v.

Maria aveva sancito il termine della sua reggenza. Anche nella *Délivrance* le interpretazioni spaziavano dalle leggi della fisica alle gerarchie celesti, ma il *memento* era contenuto nella triade quasi teologale di attributi, «bonté-puissance-majesté», con cui il re si arrogava un diritto innegabilmente divino. Il linguaggio cifrato del regime non cambiava, soprattutto quando a raccoglierne le istanze e a dare loro una congrua veste spettacolare era lo stesso referente, Francini. La zona franca del teatro riusciva ad avvicinare Maria de' Medici e Luigi XIII (nella realtà madre e figlio ben più distanti e antitetici) in virtù di un comune intento autocelebrativo che nel *ballet de cour* aveva trovato il suo terreno privilegiato di realizzazione, e di riflesso a intrecciare ancora, sinergicamente, la tradizione spettacolare della Firenze manierista con le aspirazioni barocche della monarchia francese in odore di assolutismo.

Di fatto il legame con la tipologia di spettacolarità fiorentina si esplicitò, in occasione della *Délivrance*, in una vera e propria simbiosi che sul versante italiano può addirittura raffigurarsi come un rapporto di dipendenza: soltanto una settimana dopo il balletto francese, in occasione delle nozze di Caterina de' Medici, sorella del granduca di Toscana, con Ferdinando Gonzaga, la corte fiorentina fece allestire nel Teatro degli Uffizi *La liberazione di Tirreno e Arnea*, autori del sangue toscano, su libretto di Andrea Salvadori musicato da Marco da Gagliano, con scene di Giulio Parigi e coreografie di Agnolo Ricci⁶⁰. Anche l'argomento della veglia traccia evidenti allusioni alla filiera spettacolare francese. La presenza topica della maga Circe costituiva l'*impasse* in cui si trovava irretito Tirreno, il mitico capostipite della genealogia toscana, che grazie all'intervento di Ercole veniva poi ricondotto al suo destino e all'unione vittoriosa con Arnea nel regno di Amore. Più in particolare il secondo intermezzo presentava una invocazione di Circe ai suoi demoni che poco si discosta da quella in cui lo stesso Luigi XIII entrava in scena nel suo *ballet*. Al di là delle diverse circostanze da cui erano scaturiti i due eventi, essi raffiguravano l'emanazione di uno stesso progetto di fondazione di un potere assoluto (confermato dalla volontà di una memoria visiva consegnata alle incisioni)⁶¹: nel caso di Luigi XIII era

⁶⁰ Nella ricca bibliografia relativa all'evento segnalo il recente contributo di D. Sarà, *Andrea Salvadori alla corte medicea: osservazioni sul mecenatismo spettacolare di Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria*, in *Medioevo e Rinascimento*, xvi, n.s. xiii, 2002, pp. 269-311.

⁶¹ Nonostante la mancata pubblicazione del libretto della *Liberazione di Tirre-*

necessario ribadirlo con la presenza del sovrano nella rappresentazione a causa del difficile momento di ascesa al trono; per i granduchi si trattava del rinnovamento di un cerimoniale consueto quanto l'impianto scenotecnico che lo supportava. Il parallelo richiamo all'*auctoritas* di una tradizione ormai lontana, che affonda le radici nella seconda metà del Cinquecento, crea il paradosso per cui *La liberazione*, considerando i termini cronologici, diventa una emulazione della *Délivrance* parigina. In realtà si vede confermata la tesi di Jacquot citata in apertura: appurata la persistenza rigorosa del modello italiano in un'area periferica come la Francia fra Cinque e Seicento, il successivo flusso contrario di ritorno di temi e soluzioni tecniche dai confini verso l'epicentro poteva configurarsi in apparenza come un'influenza *ex novo*. La ricaduta, all'interno della veglia fiorentina, dei temi ariosteschi e dell'uso macchinistico invalsi nella spettacolarità francese confermava invece tautologicamente la valida applicazione di questa prassi, come uno specchio in cui l'immagine propulsiva era riflessa con estrema fedeltà, forse anche con maggiore nitidezza dell'originale.

Il 1619 vide Francini protagonista riconosciuto di due allestimenti complementari nella sala del Louvre: il balletto danzato da Luigi XIII alla mezzanotte del 12 febbraio, ancora ispirato alla fonte tassiana, ovvero *L'aventure de Tancrede en la forest enchantée*⁶², e

no sono pervenute tre incisioni firmate da Jacques Callot, che fanno presumere quantomeno l'esistenza di un progetto di descrizione ufficiale. Su questa fonte iconografica si rinvia almeno a O.-J. Rothrock, *Jacques Callot and Court Theater, 1608-1619. Studies in Court Theater and its printed Propaganda in the Background of Callot's artistic Individuality*, Princeton, Univ. of Princeton Press, 1987, e *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma-Pisa-Napoli, 1992), Milano, Mazzotta, 1992, in particolare pp. 194-96.

⁶² Cfr. [S. de Grammont], *Relation du Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Louvre le 12 Fevrier 1619. Sur l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée. Faict par le commandement expres de Sa Majesté. Avec figure*. A Paris, chez Jean Sara, 1619; [R. Bordier], *Vers pour le Ballet du Roy, representant les adventures de Tancrede en la forest enchantée*. A Paris, chez Jean Sara, rue Saint Jean de Beauvais, devant les Escholles de Decret, 1619. Il *Mercure françois* fornisce una versione evidentemente esemplata sulla relazione ufficiale; cfr. *Cinquiesme tome du Mercure françois, ou Suite de l'histoire de nostre temps, sous le regne du thres-chrestien roy de France et de Navarre, Louys XIII. Contenant ce qui s'est passé de memorable ez années 1617, 1618 et 1619, jusques à la declaration de la volonté du roy sur le depart de la royne sa mere du chasteau de Blois. Publié le 20 juin 1619*. A Paris, chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, 1619. Avec privilege du roy, pp. 88-104. Un'analisi puntuale del balletto è in McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 117-31.

quello che la regina Anna danzò cinque giorni dopo «sur le mesme theatre qui representoit un beau jardin», ispirato alla favola di Psiche⁶³. La contiguità nell'uso di macchine e scene fra i due balletti non rispondeva a una mera necessità visto il breve intervallo fra le due circostanze, quanto alla precisa intenzionalità di affermarne il legame programmatico: si trattava di due facce di una stessa immagine da cui si irradiava un'unica iconologia spettacolare. Con il binomio epico-mitologico Tancredi-Psiche si suggellava l'identità della corona e della stessa nazione francese, nata dall'armonioso connubio di Marte-Luigi e Amore-Anna che dava nuova linfa a quella figura ideale di sovrano-ermafrodito già evocata nel 1615 nell'interpretazione allegorica del *Ballet de Madame*⁶⁴.

⁶³ Cfr. [S. de Grammont], *Discours du Ballet de la Reyne. Tiré de la Fable de Psyché. Avec les vers*. A Paris, chez Jean Sara, 1619. Una descrizione del balletto ancora attinta alla relazione ufficiale è in *Cinquiesme tome du Mercure françois*, cit., pp. 104-8.

⁶⁴ L'intento allegorico del *Ballet de Tancrede* trapela ancora una volta dal libretto della relazione steso da Grammont (cfr. Grammont, *Relation du Grand Ballet du Roy*, cit., pp. 3-4). Per le circostanze del 1619 disponiamo comunque di una ulteriore fonte documentaria, ossia dei registri dei pagamenti dei «menuz plaisirs, affaires et necessitez de la chambre du roy», tra cui figurano tanto il *Ballet de Tancrede* quanto quello *De la fable de Psyché*. Il primo dei creditori risulta essere appunto Tommaso Francini, al quale furono devolute rispettivamente 3419 lire e diciassette soldi, e 1130 lire e dieci soldi «pour son remboursement de pareille somme par luy passée à plusieurs ouvriers qui ont travaillé aux machines». Leggere i dettagli delle spese significa introdursi nella fucina dello scenografo, fatta di assi di legno, ruote, teli, candele, ricomponendo un suggestivo *arrière-plan* artigianale dell'evento, altrimenti rievocabile soltanto nella descrizione patinata e celebrativa delle relazioni ufficiali. Francini coordinò e mediò, dal 27 gennaio al 17 febbraio, il lavoro di mercanti di stoffe, di legno, di ferro, di pittori, droghieri, fruttivendoli, fiorai, ceraioli, fabbri, ordinando quasi “demiurgicamente” il caos dei materiali in un preciso progetto di allestimento. La scrittura meticolosa dei registri rivela infatti (come si era verificato per l'entrata di Maria nel 1610) la finalità e la coerenza dei singoli oggetti in un contesto prestabilito, e fornisce una ulteriore conferma alle ipotesi di messinscena formulate sulla base delle descrizioni del libretto. Cfr. bnf, *Clairambault*, 808, cc. 207-15. Fra i nomi pressoché sconosciuti di esponenti delle corporazioni cittadine e quelli di Scipion de Grammont, Jacques de Belleville «conducteur du ballet du roy», Daniel Rabel, «pour avoir servi et faict les desseins dudict ballet de la royne», compare «Orasse Morel commissaire ordinaire d'artillerie de France», in credito di 150 lire per aver pagato «douze coiffures garnyez de feu». Di quest'ultimo, presente già nei registri dei preparativi per l'entrata trionfale di Maria de' Medici a Parigi del 1610, non è generalmente nota l'origine italiana: Horace Morel (Morelli?), nato a Torino, fu naturalizzato soltanto nell'ottobre 1622, dunque nel 1619 figurava ancora come «piemontese» (cfr. bnf, *Manuscripts françois*, 4834, p. 1147). La stretta collaborazione con Francini gli permise di sostituirsi, a partire dagli anni Trenta, al suo

Nella girandola di cambiamenti di scena e di complesse coreografie il soggetto di partenza del balletto di *Tancredi* divenne ancora una volta una successione di motivi e temi accostati per creare un percorso analogico, di cui si coglieva immediatamente la sofisticata della rappresentazione e più sottilmente il rinvio ai messaggi ideologici codificati. Nella sala del Louvre, spartita nella canonica giustapposizione del doppio ordine di palchi laterali e del baldacchino reale al centro, Francini concepì un palcoscenico allargato ai due lati per supplire allo spazio ristretto che difficilmente poteva contenere il numero altissimo di comparse (137); il limite fu comunque lamentato anche nella relazione encomiastica di Scipion de Grammont, segno che l'enorme apparato coinvolto aveva creato qualche piccolo intralcio in scena, o quantomeno aveva escluso molti spettatori «privez du contentement de le voir». L'incisione pervenuta chiarisce ulteriormente sulla struttura del teatro: il piano del palco «alloit en penchant», declinando da un'altezza di otto piedi sul fondo fino a cinque piedi nel proscenio. Il collegamento era assicurato (come già si era verificato nel *Ballet de Madame* del 1615) da un doppio scalone in forma di pendio, con l'immane soluzione buontalutiana cara a Francini fin dalle terrazze di Saint-Germain. Sotto, nello zoccolo del palco, si aprivano tre entrate, di cui quella centrale più grande rispetto alle laterali, con le medesime proporzioni tra la *ianua regia* e gli *hospitalia* di una *frons scaenae* classica, che si riproduceva dunque inalterata al livello del sottopalco (come le tre grotte del 1615).

Sul «theatre» invece un sipario dipinto con la scena dell'assedio di Gerusalemme scoprì, cadendo all'inizio del balletto, una fitta foresta «en plate peinture» su cui risaltavano in rilievo alberi carichi di castagne e ghiande. «Insensiblement», e certo con grande effetto scenico, dal sottopalco emerse Ismeno, come il Plutone leonardesco dalle profondità dell'inferno; la voce e l'aspetto terribili evocarono subito il *topos* della magia nera che ossessionava da tempo la cultura francese, in precedenza dissimulato nelle apparenze sensuali di Alcina e Armida. Le cadenze rituali del mago, che si girava tre volte verso Oriente, tre verso l'Occidente, tre volte scuoteva la bacchetta nella mano destra, tre colpiva la terra con il piede nudo, recitando giaculatorie sul sottofondo di un'aria «melancholique», stilizzavano quelle cerimonie sataniche di cui erano stati realmente accusati Leo-

predecessore fiorentino nella sovrintendenza di scene e macchine dei *ballets de cour*. Egli risulta infatti macchinista e scenografo del *Ballet de l'Harmonie* e del *Ballet des effects de la nature* (1632), e del *Ballet des cinq sens de la nature* (1633).

nora Galigai e il suo protetto Cosimo Ruggeri. Era forse la formula apotropaica con cui si intendeva espellere un passato sgradevole, esorcizzandone il senso inquietante nei movimenti regolari e prevedibili della danza. Era anche, più semplicemente, il pretesto per evocare forme di animali «estranes et affreux», folletti, le tre potenze infernali Minosse-Eaco-Radamanto, le tre Parche, in breve un popoloso universo ctonio che sfilò nelle entrate «en cadence», per poi risalire sul palco e arretrare «entre les arbres». Il dettaglio suggerisce l'esistenza di spazi praticabili tra le quinte, soluzione che era già stata adottata nell'*Arimène* del 1597. Ma forse non è un caso che Francini la riprendesse in esame proprio a un anno dalla traduzione francese di Jean Martin del *De architectura*⁶⁵: il confronto costante con le sale di palazzo stimolava negli architetti la sperimentazione diretta del modello vitruviano, su cui era stata fondata l'idea stessa di luogo teatrale.

Con la comparsa in scena procrastinata di Tancredi (significativamente interpretato, come il Rinaldo del 1617, dal duca di Luynes, favorito del re) la magia scenotecnica di Francini prese il sopravvento: riportata la luce sulla scena, la foresta si tramutò in anfiteatro, al centro del quale comparve improvvisamente il cipresso in cui si era incarnata Clorinda, che altrettanto inaspettatamente scomparve sotto lo sguardo incredulo di Tancredi. Gli spettatori attoniti «ne se pouvoient quasi persuader qu'il n'y eust de l'enchantement en effect»: l'incantesimo consisteva di fatto nella velocità e nell'efficacia con cui le macchine del sottopalco avevano issato e ritirato il telaio dipinto. Terminato il balletto delle schiere di angeli calate dal cielo, avvenne il cambiamento di scena più risonante che suggellava l'apoteosi finale: «la scene apparut partie en temple, partie en amphitheatre, où l'on descouvrit les seize conquerans de la Palestine»⁶⁶. Era la perfetta applicazione del teatro rotante classico, descritto da Plinio nella sua *Storia naturale*, e composto da due anfiteatri opposti e complementari⁶⁷. Probabilmente, come nel 1617, Francini realizzò una piattaforma girevole che si apriva mostrando due metà differenti, non dipinte ma praticabili poiché i conquistatori della Terrasanta erano «tous assis de rang dans un tabernacle en demy-rond represen-

⁶⁵ L'edizione è citata in R. Arbour, *L'ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, Genève, Droz, 1978-85, 4 voll., vol. II, p. 75.

⁶⁶ Grammont, *Relation du Grand Ballet du Roy*, cit., p. 23.

⁶⁷ Cfr. Plinio, *Storia naturale*, trad. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, 6 voll., vol. V, pp. 665-69 (XXXVI, 116-19).

tant le theatre de la gloire enrichy de pyramides, trophées d'armes, palmes et lauriers», ovvero ornato dei tradizionali fregi trionfali.

Come dimostrava l'esplicita e ossequiosa menzione di Tommaso Francini in calce al libretto⁶⁸, con il 1619 la meraviglia delle macchine aveva anche espresso ai massimi livelli il contenuto ideologico che informava la rappresentazione, esaurendo, in un certo senso, la filiera di balletti allegorici ispirati alla letteratura cavalleresca e alla mitologia classica. Di fatto è evidente una cesura con il ventennio successivo della politica spettacolare di Luigi XIII, più orientata nei balletti verso il soggetto *burlesque*, che non vuol dire il venir meno di intenti autocelebrativi⁶⁹. Più che l'accidentale morte nel 1621 del favorito Luynes (icona dei balletti di «legittimazione» di Luigi) fu la consapevolezza del giovane re di aver raggiunto l'obiettivo del consenso a suggerirgli di cambiare strategia. Da quel momento non era più necessario mostrare il sovrano come terribile e vendicativo, ma semmai come un generoso demiurgo che sapeva anche ridere e far ridere impersonando ruoli grotteschi e stravaganti. Era il re che si divertiva a bagnare con inaspettate trappole di getti d'acqua i visitatori delle grotte di Saint-Germain; ma in questa messinscena comica, che non intaccava affatto la sua *auctoritas*, si attuava una catarsi analoga alla purificazione del fuoco.

Il versatile «ingenieur ordinaire de Sa Majesté» Francini riuscì a leggere e a tradurre in spettacolo anche questa volontà. A partire dal 1625 fu coinvolto dal re in una operazione (con terminologia moderna la si potrebbe definire di «ampliamento del bacino di utenza») che valicava i confini delle sale di palazzo per affiancare il genere elitario del *ballet de cour* ai prototipi della spettacolarità cittadina (caroselli, ingressi trionfali, fuochi d'artificio); la fruizione «mescidata» doveva dunque avvenire in uno spazio di compromesso tra le due sfere, che venne identificato nell'Hôtel de Ville. Il primo esperimento fu il *Ballet des fées des forests de Saint-Germain*⁷⁰. Numerose fonti

⁶⁸ «Ce ballet a esté des plus beaux qui se soyent jamais faict en France, tant pour l'invention, ordre, suite, varietez et ornemens que monsieur de Porcheres qui en donne le dessein y apporta, comme aussi pour la structure du theatre et de toutes les machines que fit joüer le sieur Francine, grand architecte et ingenieur du roy» (Grammont, *Relation du Grand Ballet*, cit., p. 25).

⁶⁹ Su questo viraggio di toni si rinvia, per le differenti ipotesi, a Prunières, *Le ballet de cour en France*, cit., pp. 123-25, e McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 133-53.

⁷⁰ Cfr. [R. Bordier], *Les Fées des forests de Saint-Germain. Ballet Dansé par le Roy en la Salle du Louvre, le 9. jour de Fevrier 1625*. A Paris, chez Jean Sara, 1625.

si incrociano nel ridisegnare i contorni di questo balletto, come di quelli che nei due anni successivi condivisero la duplice destinazione della sala del Louvre (privata) e dell'Hôtel de Ville (pubblica). Dai registri dell'«Argenterie du roy» del 1625 il totale della spesa per il balletto del re risulta di 41769 lire e 6 denari: una cifra esorbitante che testimonia l'impiego massiccio di costumi lussuosi, macchine e personale⁷¹. L'attrattiva erano tanto la stravaganza delle figure e la vivacità «capricciosa» dei costumi quanto il duttile supporto delle macchine utilizzate, che davano al balletto il giusto sottotitolo di «ballet des ridicules».

L'anno successivo Francini e Horace Morel furono chiamati a supervisionare la sala dell'Hôtel de Ville che doveva accogliere un altro balletto danzato dal re al Louvre. I registri dell'Hôtel ragguagliano sulle fasi e le modalità dei lavori⁷²: il 9 febbraio i gentiluomini del duca di Nemours informarono che il balletto disponeva di macchine non trasportabili per la loro stazza; si decise allora di affidare allo scultore Bourdin la riproduzione di tutti gli elementi lì presenti. Il balletto in questione era *La douairiere de Billebahaut*, trionfo del *burlesque* con entrate di grandi elefanti, cammelli, cavalli autentici, pappagalli, conchiglie⁷³. L'argomento era come sempre pretestuoso, l'avida curiosità degli spettatori richiedeva ormai una ipertrofia di entrate sempre più bizzarre legate da un tenue filo drammaturgico: la *douairière* e il suo amante Fanfan de Sotteville, «cavalier extravagant», fungevano soltanto da introduzione a re e principi delle cinque parti del mondo, radunati per dar luogo ciascuno alle sue *entrées*⁷⁴.

⁷¹ Cfr. anp, KK 200. Fra i creditori del re figura ancora Daniel Rabel, cui era ormai regolarmente affidato il compito di immortalare nei disegni quegli eventi che Luigi XIII stimava più efficaci da trasmettere alla memoria del tempo. I disegni sono conservati in bnfe, Qb.3 rés (si veda in proposito M.-F. Christout, *Les Ballets-Mascarades des Fées de la Forêt de Saint-Germain et de la Douairière de Billebahaut et l'oeuvre de Daniel Rabel*, in *Revue d'histoire du théâtre*, xiii 1961, n. 1, pp. 7-24). Fra le immagini e le voci della spesa reale c'è una precisa corrispondenza che ricostruisce anche il percorso diacronico di questo prototipo di «balletto a entrate» (la definizione tipologica è in Prunières, *Le ballet de cour en France*, cit., p. 122).

⁷² Cfr. bnfm, *Nouvelles acquisitions françaises*, 9745, cit., cc. 237r-v.

⁷³ Cfr. [R. Bordier], *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut. Ballet dansé par le Roy, au mois de Fevrier 1626. Vers dudit ballet. Par le sieur Bordier*. A Paris, chez Mathurin Hénault [Imprimé au Louvre], 1626; [C. de L'Estoile], *Maistre Gali-mathias, pour le grand bal de la douairiere de Billebahaut*. A Paris, chez Mathurin Hénault, 1626.

⁷⁴ Anche in questo caso si dispone, oltre che dei libretti e della descrizione uf-

Nel 1627 un terzo balletto, *Du sérieux et du grotesque*⁷⁵, precedentemente danzato dal re al Louvre, fu riadattato alla prossemica dell'Hôtel de Ville a condizione che le macchine non trasportabili dalla sala del Bourbon fossero riprodotte *in loco*. L'8 febbraio Francini fece un sopralluogo «pour faire disposer la grande salle, entrées et theatres le même le Louvre», e gli fu chiesto «d'avoir l'oeil sur les ouvriers de la ville»⁷⁶. Il fidato scultore Bourdin realizzò le copie della nave e del carro trainato dalle quattro teste (persistenze tenaci dei carri trionfali di tornei, entrate e balletti allegorici), e Gallier sovrintese all'ordine della sala al fine di evitare le temute invasioni. Il 15 febbraio le macchine fecero il loro ingresso all'Hôtel, e il giorno successivo (ultimo giorno di carnevale) ebbe luogo il balletto.

Nella sostanziale assenza di mutazioni di scena a vista – che erano state invece la prerogativa dei balletti del decennio precedente – l'esperienza di Francini fu impiegata prevalentemente nei progetti di adeguamento delle strutture logistiche e decorative del teatro alla sala dell'Hôtel de Ville. Il suo estro si esibì invece nelle macchine dei *défilés*, come la «grosse femme» della musica nel 1625 e l'elefante con baldacchino nel 1626. Non mancarono le critiche a questa linea

ficiale del *Mercure françois* (cfr. *Le douziesme tome du Mercure françois, ou suite de l'histoire de nostre temps, sous le regne du tres-chrestien roy de France et de Navarre Louys XIII*. A Paris, chez Jean et Estienne Richer, rue Saint Jean de Latrau à l'Arbre verdoyant et au Palais sur le Perron Royal, 1626-1627. Avec privilege du roy, pp. 187-92), della testimonianza figurativa di Rabel, perfettamente complementare (cfr. bnfe, Qb. 3 rés). In particolare occorre sottolineare, nell'epilogo grottesco dell'entrata della *douairière*, del suo spasimante e degli osti della locanda Clamart, come nel disegno di Rabel i locandieri siano raffigurati davanti a una vera e propria garitta laterale, eredità della scenografia della commedia dell'arte. Memori della commistione che già nel 1613 aveva avvicinato balletto e comici dell'arte a Saint-Germain, ci si chiede se i due ruoli dei locandieri non fossero stati affidati volutamente a una coppia di *farceurs* (come i celebri Turlupin, Gaultier-Garguille e Gros-Guillaume attivi al tempo all'Hôtel de Bourgogne), con lo scopo di saldare ulteriormente il legame fra *divertissement* cortigiano e teatro pubblico.

⁷⁵ Cfr. [R. Bordier], *Le sérieux et le grotesque, ballet dansé par le roy en la salle du Louvre et à l'Hostel de Ville. Vers dudit ballet par le sieur Bordier*. A Paris, chez Mathurin Hénault. 1627. Il 4 gennaio Gastone d'Orléans aveva danzato analogamente il suo *Ballet des quolibets* prima al Louvre e poi all'Hôtel de Ville (cfr. [Sigognes], *Le ballet des quolibets, dansé au Louvre et à la maison de ville par Monseigneur le frere du roy le quatriesme janvier 1627*. A Paris, chez Augustin Courbé et Antoine de Sommeville. 1627). L'emulazione del procedimento e la vicinanza fra i due balletti fa presupporre che la macchineria fosse sostanzialmente la stessa, e che quindi anche Monsieur avesse fatto ricorso alla consulenza di Francini.

⁷⁶ Cfr. bnf, *Nouvelles acquisitions françaises*, 9745, cit., cc. 246v, 248v.

di tendenza: Michel de Marolles lamentò l'uso nocivo di «grandes machines» e «longues perspectives», a detrimento degli attori nella commedia e dei cantanti e ballerini nel teatro musicale⁷⁷. Le riflessioni dell'abate sono alla base di una posizione che molti suoi contemporanei (fra cui Gédéon Tallemant des Réaux) condivisero, e che nelle critiche alla «maraviglia» delle macchine racchiudeva implicitamente l'avversione per lo spettacolo e la cultura di derivazione italiana.

La storia non dette ragione a Marolles. Se già negli anni '20 l'esperienza comunicava piuttosto un alto gradimento dell'elemento macchinistico in ogni forma di *divertissement*, in una prospettiva "di lunga durata" questo avrebbe rivoluzionato lo spettacolo dalla metà del secolo dettando legge sul gusto del pubblico. L'interscambiabilità di macchine e scene, o addirittura il loro riutilizzo in contesti successivi, sottolinea inoltre un'autoreferenzialità destinata a sfociare nell'edonismo scenografico e nell'assoluta negligenza del testo tipici dello spettacolo barocco⁷⁸. Erede del bagaglio franciniano sarà proprio quella generazione di italiani – Francesco Guitti, Ludovico Vigarani, Giacomo Torelli, Giovanni Niccolò Servandoni – che a Parigi porterà alle estreme conseguenze la meraviglia dei mutamenti di scena e delle apparizioni nelle costosissime *pièces à machines*.

La diplomazia degli ingegni

Quello di Tommaso Francini è, in ultima analisi, anche un caso di perfetta integrazione sociale, di fortuna costruita con l'abilità e l'oculatezza del mestiere, perfino in momenti storici estremamente delicati per l'*intelligenza* fiorentina alla corte di Francia.

Già nel febbraio 1600 il legato Baccio Giovannini informava la corte medicea che Enrico IV aveva «dato una badia al Francino di rendita di mille scudi», cercando di scongiurare, con una strategia di

⁷⁷ [M. de Marolles], *Les Memoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Divisez en trois parties. Contenant ce qu'il a vû de plus remarquable en sa vie, depuis l'année 1600. Ses entretiens avec quelques-uns des plus sçavants hommes de son temps. Et les genealogies de quelques familles alliées dans la sienne, avec une brieve description de la tres-illustre Maison de Mantouë, & de Nevers*. A Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, en la Galerie des Merciers, à l'Escu de France. 1656. Avec Privilege du Roy, p. 70.

⁷⁸ Cfr. in proposito S. Mamone, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in *Les noces de Pélée et de Thétis*, cit., pp. 219-35.

vincolamento patrimoniale, il ritorno in patria di un così «bello spirito»⁷⁹. Ottenuta la «naturalité» francese nel 1602 assieme ai fratelli Camillo, Piero e poi Alessandro⁸⁰, e in attesa di concludere il contratto di matrimonio stipulato nel 1602 con Louise de Porché res, figlia di un gentiluomo di camera del re, Tommaso aveva acquistato la terra di Grand-Maisons, che fu presto nominata dal sovrano residenza signorile. In quegli stessi anni il suo nome comparve ripetutamente nei registri parrocchiali di Saint-Germain in occasione di cerimonie religiose cittadine, con la qualifica di «ingenieur du roi» e di «honorable homme». Questo *iter* di «radicamento nel territorio» permetteva a Francini di tutelarsi dal serpeggiante anti-italianismo dei francesi giocando sulla reputazione professionale di cui godeva e al tempo stesso costruendo gradualmente un'identità sociale di sostegno che lo mettesse al riparo dalla volubilità della fortuna. Essere facoltosi e aristocratici funzionari di corte proteggeva ben più dell'essere artisti geniali ma sprovveduti.

Questa sapiente operazione di «visibilità» sociale spiega anche come, pur nella sostanziale interscambiabilità delle mansioni pratiche di Tommaso e di suo fratello Alessandro, entrambi responsabili della manutenzione delle acque delle residenze reali di Francia (in particolare di Saint-Germain e Fontainebleau), si verificasse una innegabile disparità di trattamento economico segnalata nei registri dei funzionari di corte (nel 1636 Tommaso guadagnava 3000 lire per la carica delle acque di Francia e 1200 per Saint-Germain, contro le 1320 lire di Alessandro per Fontainebleau!)⁸¹. Accanto alla figura un po' defilata del «fontaniere» Alessandro quella di Tommaso acquistava sempre più un differente spessore nella misura in cui riusciva a trasformare il sapere ingegneristico in una versatile ed estrosa macchina mitopoietica secondo le esigenze ideologiche del *divertissement* nei suoi vari aspetti fenomenologici.

Questo gli consentì di passare indenne perfino attraverso l'epu-

⁷⁹ Dispaccio di Baccio Giovannini a Belisario Vinta del 24 febbraio 1599 [1600], in asf, *Mediceo del Principato*, f. 4615, c. 182r. Un altro ambasciatore, Raffaello Romena, comunicava qualche giorno dopo che Francini poteva disporre anche di una pensione di duemila franchi, «siché egli ha saputo far molto bene gittare le fontane, e perché Sua Maestà preme estremamente in questa materia gli darà ciò che vuole per farlo restare qua» (dispaccio di Raffaello Romena a Belisario Vinta del 27 febbraio 1599 [1600], ivi, c. 205r).

⁸⁰ Cfr. bnf, *Manuscrits français*, 4834, p. 1114-15.

⁸¹ Cfr. Anp, O¹ 2387, cc. 1r, 8r, 17r, 52v, 56v, 61r; *Minutier central*, Et XIX, 380, c. 23.

razione sciovinista con cui Luigi XIII inaugurò il suo regno, e che travolse tanto i coniugi Concini nell'aprile 1617 (con l'irreversibile allontanamento della reggente Maria)⁸², quanto il «poète ordinaire» e librettista Étienne Durand, condannato a morte nel giugno 1618 per la stesura di un libello diffamatorio contro il re⁸³. Al contrario, Francini ottenne nel 1616 la carica prestigiosa di «clerc d'office» di Anna d'Austria, e la mantenne ininterrottamente fino al 1622, dunque negli anni più difficili dell'avvicendamento al potere, minacciati dalle frequenti espulsioni di stranieri invisi al monarca e al suo progetto di assolutismo nazionalista⁸⁴. Nel 1623 gli fu concessa per decreto reale la carica di intendente generale delle acque e fontane di Francia, con cui sovrintese ai lunghi lavori dell'acquedotto di Rungis⁸⁵.

Sul volgere della sua carriera egli riapprodò definitivamente alle sue competenze di origine, con un percorso circolare, si direbbe, barocco. Nonostante i dubbi avanzati sulla sua paternità del progetto originale della grotta che dominava i giardini annessi al palazzo del Luxembourg – nota poi come «fontaine de Marie de Médicis»⁸⁶ – nel 1635 Luigi XIII gli affidò l'incarico di presentare una relazione al

⁸² Nel *mare magnum* di fonti sugli eventi citati si rinvia a quella meno nota della lettera inviata da Luca Fabbroni a Cristina di Lorena del 2 agosto 1617, in asf, *Mediceo del Principato*, f. 6008, cc. 244r-46v; *Carte strozziane*, 55, cc. 654r-58v.

⁸³ Con lui furono imprigionati e giustiziati anche i fratelli fiorentini Siti, legati all'*entourage* del fratello di Leonora Galligai. Cfr. *Cinquiesme tome du Mercure françois*, cit., p. 268.

⁸⁴ Cfr. bnf, *Manuscripts français*, 7854, c. 326v, 7856, p. 1636.

⁸⁵ Cfr. anp, Z¹⁶, 570, c. 67r. Lo stesso atto è riportato, con qualche variante, in bnf, *Manuscripts Français*, 21631, cc. 200r-v. La paternità di Francini nella conduzione dei lavori è confermata nei registri dei pagamenti del 1625 agli «officiers des bastiments du roy», dove risulta un aumento di 1200 lire in suo favore «pour les fontaines de Rongis» (anp, O¹ 2387, c. 29v). Alla somma di 3000 lire si doveva aggiungere il consueto onorario di 1200 lire per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain, e l'onere di 600 lire che i quartieri cittadini si impegnarono a dare, in quello stesso 1625, per «bien et dûement» preservare le fontane del castello, ovviamente «sans diminution de l'eau qui va aux grottes de Sa Majesté» (amsgl, DD, 9 a).

⁸⁶ L'appalto dell'opera si era concluso nel 1625 con un atto che menzionava esplicitamente Jean Hirio e Nicolas Huot «maîtres maçons de Paris», ma che sottintendeva comunque la sovrintendenza generale di Francini. A lui probabilmente si deve anche il progetto della terrazza in pietra (sul modello buontalientiano di Saint-Germain-en-Laye) che con le scale e le balaustre in marmo nascondeva i canali di distribuzione dell'acqua nel parco. Accanto al nome di Francini si potrebbe ipotizzare quello di Salomon de Brosse, regolarmente citato nei registri di pagamento per i «bastimens de la royne mere» (esplicitamente per il castello di Monceaux; cfr. ad esempio anp, KK 193, c. 85v, relativo al 1630).

consiglio del re sullo *statu quo* dei giardini e la proposta di una soluzione definitiva⁸⁷. Nello stesso 1635 fu incaricato della realizzazione di un'altra grotta, nel castello di Wideville proprietà di Claude de Bullion, sovrintendente alle finanze di Luigi XIII⁸⁸. Si trattava ormai a tutti gli effetti di una carica *ad honorem*, espletata nella consulenza o nella supervisione dei punti di snodo della conduzione idrica parigina, che permettevano poi lo sfruttamento delle risorse nei *divertissements* più diversi, dagli automi e giochi d'acqua delle residenze reali e aristocratiche alle fontane nel cuore della città⁸⁹.

Di fatto nell'ultimo ventennio l'attività di Tommaso Francini si contrasse alla funzione di consulente decano sempre più vicino al re⁹⁰, operando il vero e proprio insediamento di una dinastia. I figli Henri, Pierre e François mantennero infatti la nomina onorifica di intendenti delle acque di Francia, e, ancora per la legge dell'invarianza del modello, le loro vicende biografiche e realizzazioni ripercorsero le orme paterne. Tanto Pierre quanto François, funzionari di cor-

⁸⁷ La nota, la cui datazione del 1635 è dedotta da una glossa manoscritta apposta durante la catalogazione delle carte di Richelieu, si trova in Archives du Ministère aux Affaires Étrangères, *Fonds France*, 1590, f. 184, ed è trascritta in L.A. Hustin, *La création du jardin du Luxembourg par Marie de Médicis*, in *Archives de l'art français*, viii, 1914, pp. 102-4.

⁸⁸ Un atto testimonia l'inizio dei lavori nell'agosto di quell'anno e la responsabilità del progetto dell'edificio di Francini, che ancora una volta non si occupava soltanto di sovrintendere alle acque del luogo. Le analogie strutturali con la coeva grotta del Luxembourg permettono di constatare invariata l'area "multifocale" d'influenza dell'ingegnere fiorentino, del resto legittimata dalla carica esclusiva di sovrintendente che il re gli aveva concesso. Il documento, conservato in anp, *Minutier Central*, Et. LI, 178, è trascritto in E.-J. Ciprut, *La grotte du château de Wideville, sa date et son auteur*, in *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, xcii, 1965, pp. 47-52, pp. 47-52, e in C. Grodecki, *La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVI^e siècle*, in *Bulletin monumental*, cxxxvi, 1978, pp. 135-75.

⁸⁹ Francini figurava anche come tramite di queste concessioni, addetto alla stipulazione dei contratti e alla valutazione delle quantità d'acqua riservabili. Creò così una sorta di archivio professionale che ci è pervenuto in forma di numerose copie di atti notarili con interessanti glosse in italiano (cfr. anp, O¹ 1595, cc.n.n.).

⁹⁰ Un brevetto dell'agosto 1631 lo nominò «gentilhomme servant du roy»; con una lettera del 25 novembre 1642 Luigi XIII volle nominarlo fra i suoi gentiluomini di camera, sempre in considerazione dei «buoni e fedeli servizi» attestatigli. Il 22 aprile 1643 il piccolo Luigi XIV si appellò ancora ad alcune «buone considerazioni» e al parere della reggente sua madre (Luigi XIII si era ritirato a Saint-Germain-en-Laye, dove sarebbe morto il 10 maggio di quell'anno) per concedere a Francini la collana dell'ordine di Saint-Michel, massimo riconoscimento reale. Cfr. bnf, *Dossiers bleus*, 291, cc. 10r, 12v, 70v-71r.

te, lavorarono infatti al cantiere di Versailles, creando giochi d'acqua e rappresentazioni automatiche che sono una indubbia propaggine di quelle di Tommaso a Saint-Germain-en-Laye, rinvigorite dalle istanze assolutiste di Luigi XIV⁹¹. Il cerchio si chiude sulla condivisione di una carica specifica, quella di *fontainiers*, che è di fatto solo una delle fenomenologie attraverso cui i Francini dispiegarono il loro ingegno versatile. Dietro la conoscenza specialistica, manuale, c'era l'*esprit* dell'iconologo, che piegava la molteplicità del reale alla sua inventiva, e ai postulati del potere cui legava di necessità il suo nome. È questa la lezione che Tommaso Francini aveva ereditato dai grandi ingegneri del Cinquecento.

Cronologia della vita di Tommaso Francini

- 1572 Nasce a Firenze da Piero di Tommaso Francini, fabbro di Santa Felicità, e da Clemenza di Frosino di Niccolò Pagni.
- 1593 Lavora alle realizzazioni di automi e fontane nella villa medicea di Pratolino come allievo di Bernardo Buontalenti. Realizza certamente le grotte delle spugne e di Narciso.
- 1598 Intraprende il viaggio in Francia, incaricato dell'intendenza alle acque di Saint-Germain-en-Laye, residenza di Enrico IV.
- 1599-1610 Nella residenza di Saint-Germain realizza le grotte del drago, di Nettuno, di Orfeo, di Perseo, degli organi e delle fiaccole, oltre alla fontana di Mercurio e ad altri giochi d'acqua.
- 1600 Acquisisce per decreto reale, assieme ai fratelli Camillo e Piero, la naturalizzazione francese. Contemporaneamente ottiene dal re una badia nei pressi di Nancy per la rendita di duemila scudi, con l'impegno di restare al servizio della corte francese. Acquista un immobile a Saint-Germain e successivamente la terra di Grand-Maison, nei pressi della residenza dei Gondi a Villepreux.

⁹¹ Nel 1662 François e Pierre intrapresero in collaborazione i lavori di Versailles, dove le scarse riserve d'acqua costituivano un problema sostanziale. Di necessità si fece virtù, e i Francini elaborarono sistemi di conduzione avanzatissimi, con i quali dotarono i giardini di fontane e innumerevoli giochi d'acqua. A François si deve, fra le prime realizzazioni di Versailles, la grande volta che conduceva all'Orangerie, la fontana di Latona, del drago, di Apollo e dei cavalieri del Sole (compiuta nel 1666 e distrutta nel 1684). Di queste ultime è sopravvissuta la descrizione che Jean de La Fontaine incastonò nei suoi *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) recuperando, nell'enumerazione di figure mitologiche, silvestri e marine, le suggestioni di un universo irreali in muto movimento che celebrava l'apoteosi del re-Sole.

- Sposa Louise de Porché res, figlia di un gentiluomo di camera del re.
La sua presenza è frequentemente attestata nei registri ecclesiastici di Saint-Germain, in qualità di «ingenieur du roy» e «honorable homme».
- 1610 È incaricato, assieme a Pierre Guillain e Louis Métezeau, del progetto per l'entrata trionfale di Maria de' Medici a Parigi. Verosimilmente cura l'allestimento del *Ballet de Monseigneur de Vendosme*, danzato il 17 gennaio al Louvre e il 18 all'Arsenal.
- 1611 Probabilmente sovrintende all'allestimento della *pièce Bradamante*, messa in scena il 2 agosto nella *salle des ballets* del castello di Saint-Germain. Nel dicembre firma un contratto per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain.
- 1612 Compare fra i consulenti per i lavori dell'acquedotto di Rungis. Contribuisce con tutta verosimiglianza alla costruzione delle macchine impiegate nel carosello della Place Royale nel marzo-aprile.
- 1613 Con ogni probabilità sovrintende al *Ballet de Madame* allestito nella sala del castello di Fontainebleau il 17 novembre, che si intreccia con una commedia (l'*Adamo* di Giovan Battista Andreini?) della *troupe* di Tristano Martinelli.
- 1615 Allestisce il *Ballet du Triomphe de Minerve*, o *Ballet de Madame*, danzato al Louvre il 19 e il 22 marzo.
- 1616-1622 Esercita la carica di «clerc d'office» di Anna d'Austria.
- 1617 Allestisce il *Ballet de la Délivrance de Renaud*, danzato da Luigi XIII al Louvre il 29 gennaio.
- 1619 Allestisce il *Ballet de l'aventure de Tancrède en la forest enchantée*, danzato da Luigi XIII al Louvre il 12 febbraio, e il *Ballet de la fable de Psyché*, danzato da Anna d'Austria sempre al Louvre il 17 febbraio.
- 1620-1625 Dopo aver rinnovato il contratto per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain sovrintende ai lavori dell'acquedotto di Rungis e probabilmente alla realizzazione della grotta di Marie des Médecis nei giardini del Luxembourg.
- 1623 Ottiene per decreto reale la carica di sovrintendente generale alle acque di Francia.
- 1625-1627 È nominato supervisore per i tre balletti che il re decide di danzare in replica durante il carnevale all'Hôtel de Ville: il *Ballet des fées des forests de Saint-Germain* (1625), il *Ballet de la douairiere de Billebahaut* (1626) e il *Ballet du sérieux et du grotesque* (1627).
- 1631 Un brevetto lo nomina «gentilhomme servant du roi».
- 1635 È chiamato a stendere una relazione sui lavori dei giardini del Luxembourg da presentare al consiglio del re. Realizza la grotta

- nel castello di Wideville, di proprietà del sovrintendente alle finanze Claude de Bullion.
- 1636 Ottiene per il figlio Henry la trasmissibilità della carica di sovrintendente alle acque di Francia. Il titolo passa all'altro figlio, François, nel 1637.
- Luigi XIII lo nomina gentiluomo di camera.
- 1643 Gli viene concessa la collana dell'ordine di Saint-Michel, massimo riconoscimento reale.
- 1649 Il 15 maggio dispone il lascito testamentario.
- 1651 Il 15 aprile muore nella residenza della rue Traversante a Parigi. Il corpo viene trasferito nel convento dei padri Récollets di Saint-Germain, che aveva contribuito a costruire.

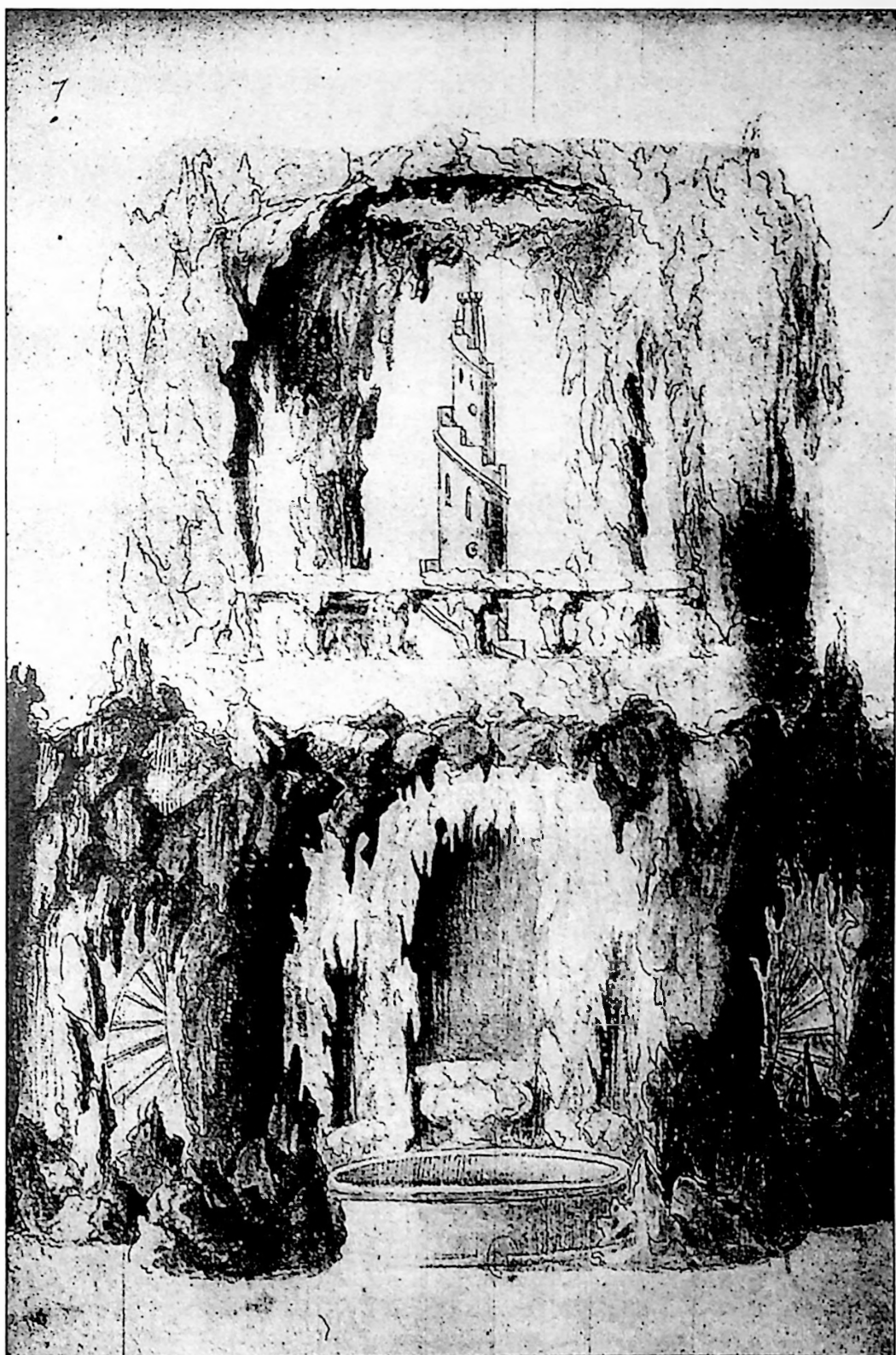


Fig. 1. T. Francini, *Disegno di grotta*.

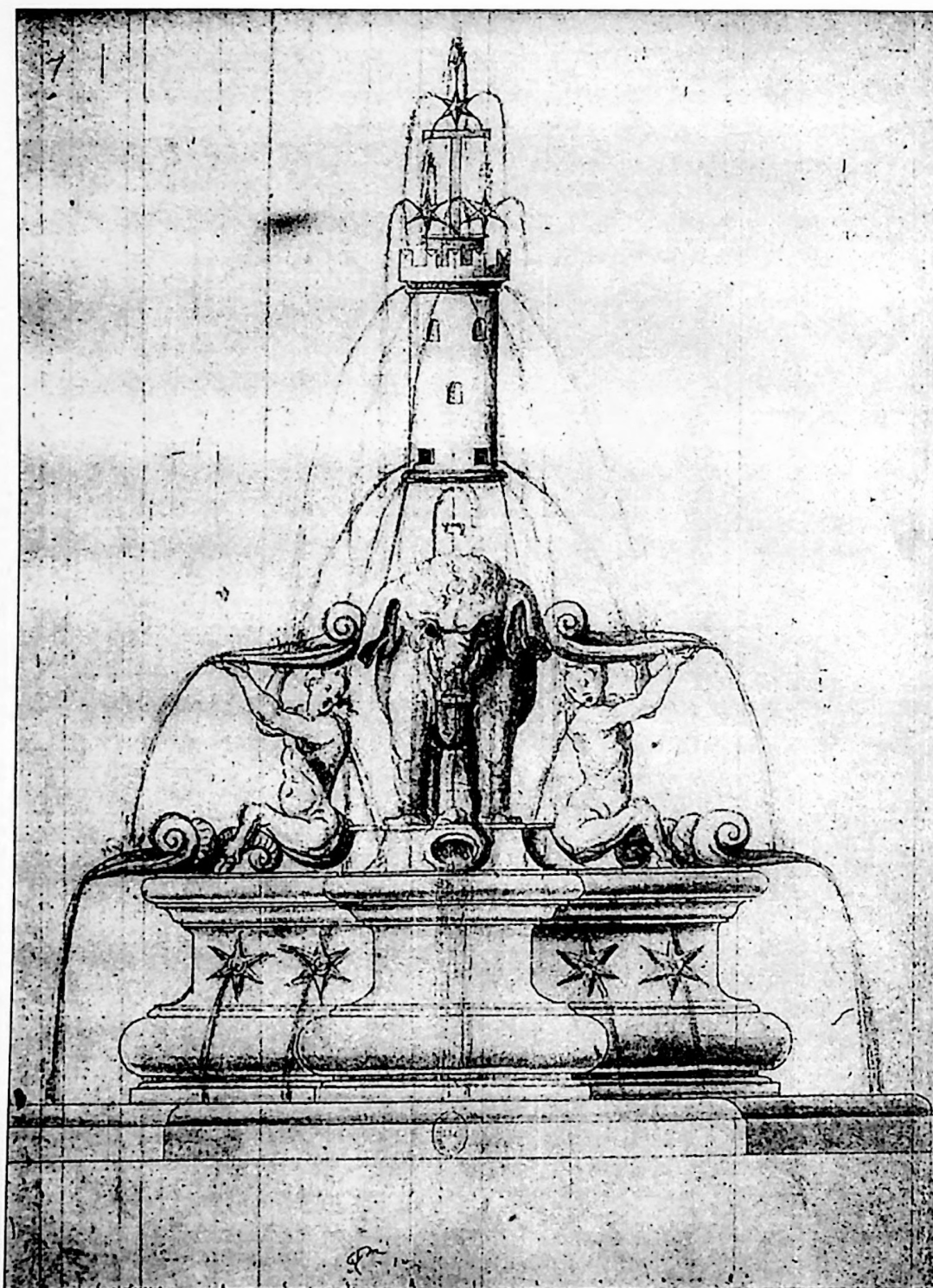


Fig. 2. T. Francini, *Disegno di fontana*.

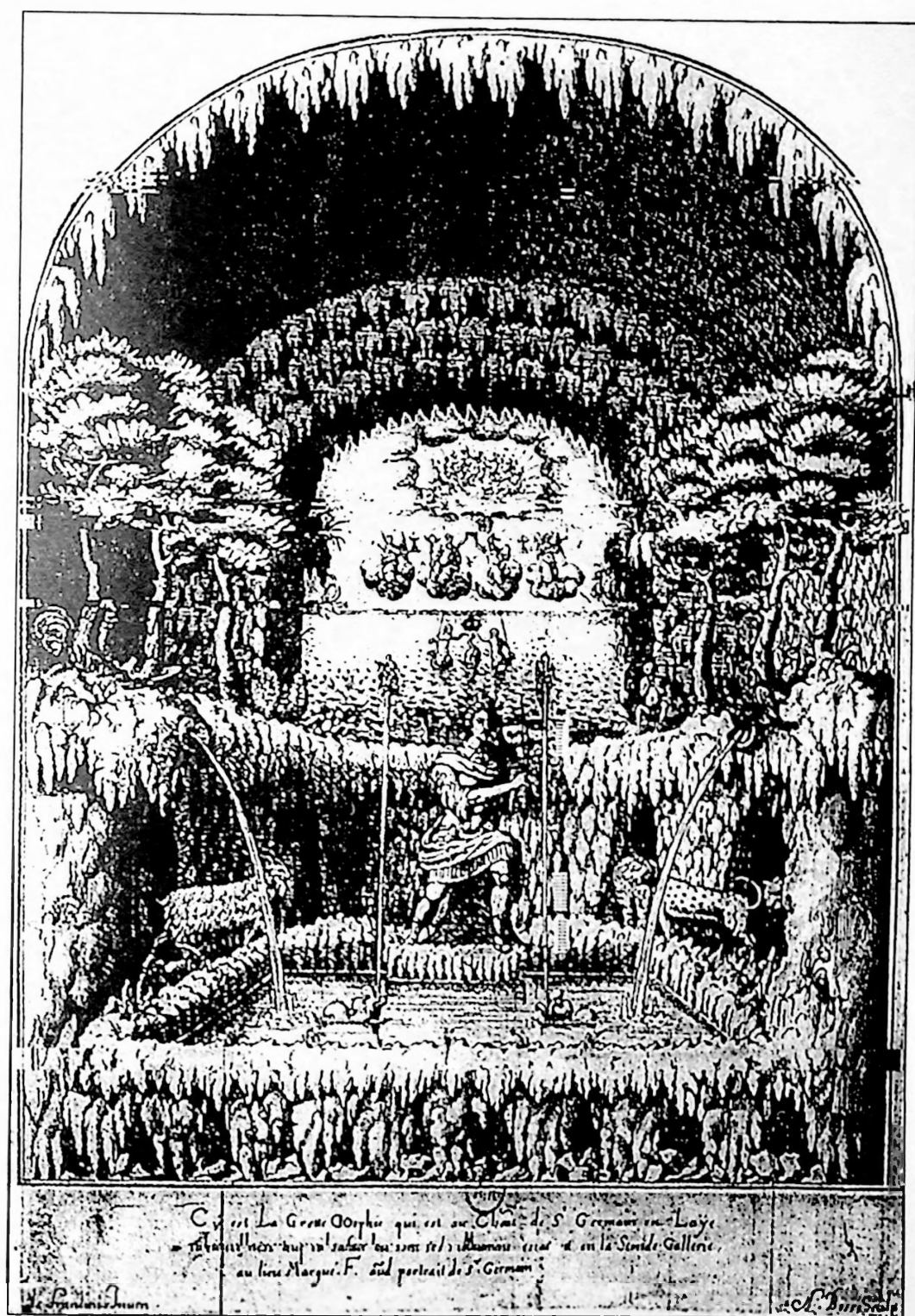


Fig. 3. A. Bosse, Incisione di grotte e fontane di Tommaso Francini.

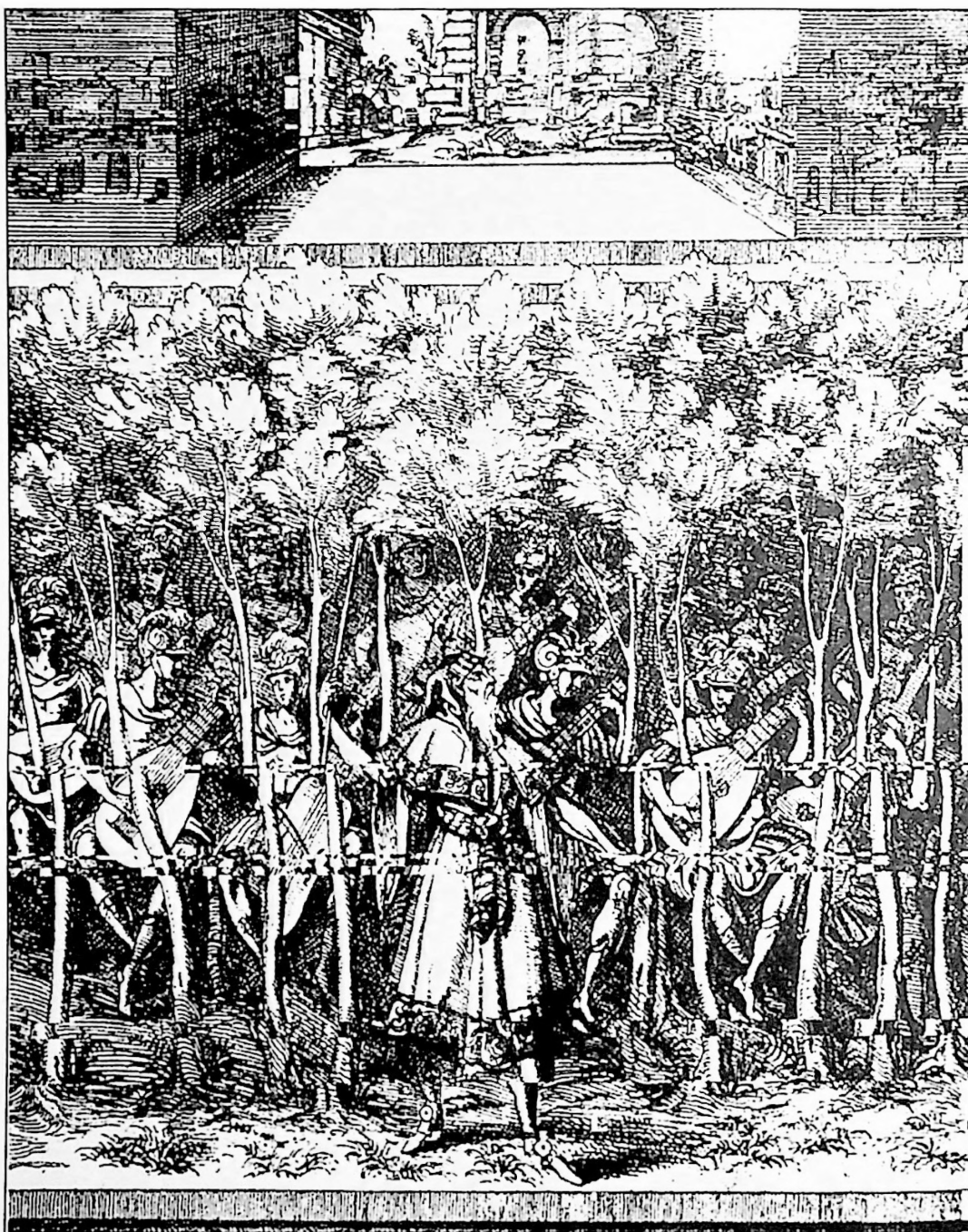


Fig. 4. Incisione dal *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617).

JARDIN DELICIEUX TERMINE PAR
UNE GROTTES
SECONDE DECORATION



Fig. 5. Incisioni dal Ballet de la délivrance de Renaud (1617).

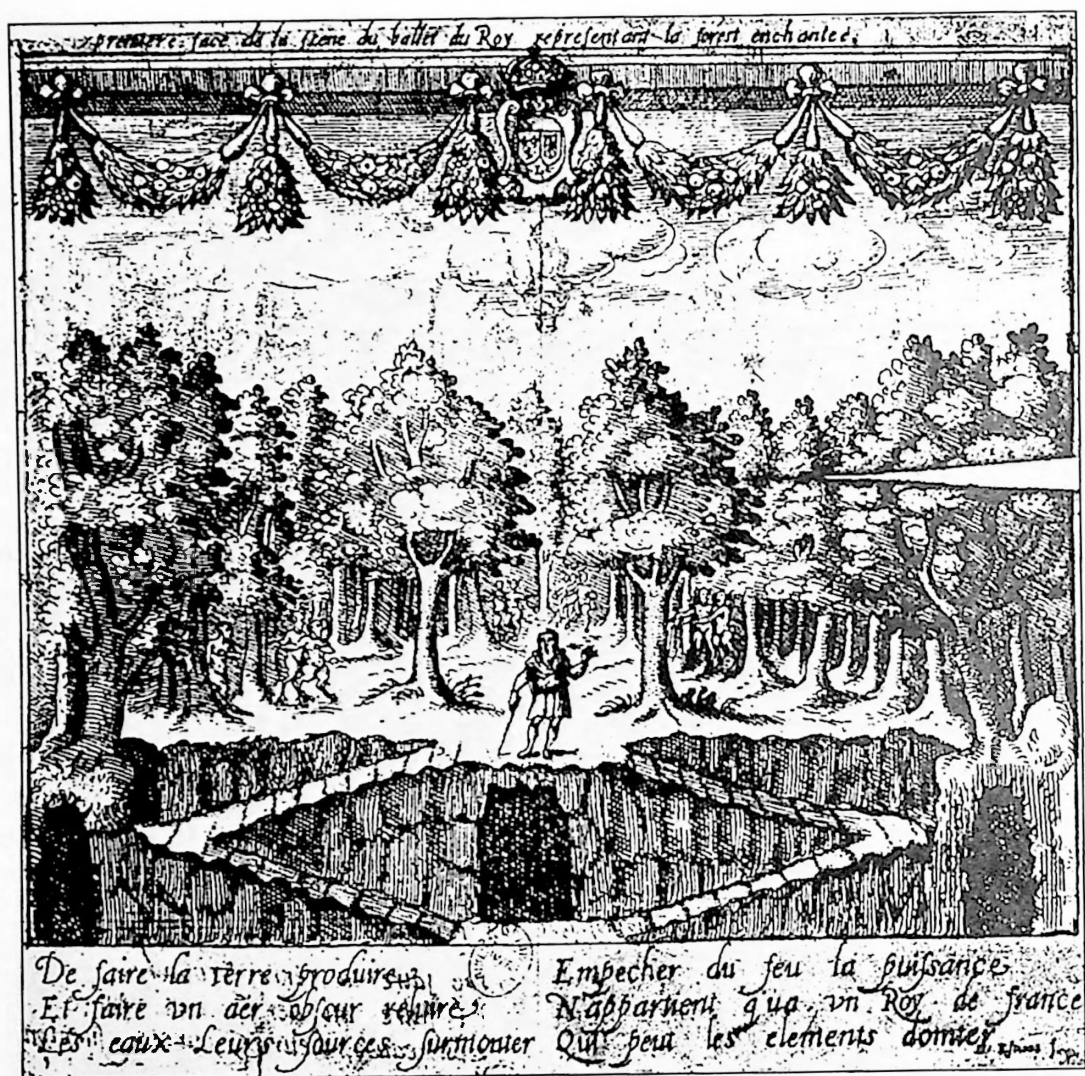


Fig. 6. Incisione dal Ballet des adventures de Tancrede (1619).