Domenica Landolfi SU UN TEATRINO MEDICEO E SULL'ACCADEMIA DEGLI INCOSTANTI A FIRENZE NEL PRIMO SEICENTO 1. Una delle fonti principali per la storia della vita spettacolare fiorentina nei primi decenni del Seicento è, come ben noto, il Diario di S.A.S. scritto «per comesione granducale» da Cesare Tinghi, aiutante di camera di Ferdinando I, Cosimo II e Ferdinando II¹.

di S.A.S. scritto «per comesione granducale» da Cesare Tinghi, aiutante di camera di Ferdinando I, Cosimo II e Ferdinando II¹. Ricco di informazioni sui trattenimenti della corte medicea e dei personaggi ad essa legati, il diario del Tinghi costituisce il naturale punto di partenza e di riferimento per la presente ricognizione che, sulla scorta di questa come di altre fonti sia edite sia inedite, si propone di fornire qualche notizia su uno dei vari teatri sorti in quegli anni a Firenze tra le mura di una casa signorile², quello di don Giovanni de' Medici nel palazzo di via Parione, oltre che intorno all'attività di alcuni illustri attori dilettanti che, all'incirca tra il 1611 e il 1625, occuparono un posto di rilievo nel panorama teatrale fiorentino.

Questo studio si è svolto all'interno di una ricerca sull'ambiente della Commedia dell'Arte condotta presso la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo della Facoltà di Lettere di Firenze.

¹C. Tinghi, Diario di S.A.S., parzialmente edito in A. Solerti, Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari, Firenze, Bemporad, 1905 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969). Il testo originale del diario (d'ora in poi cit. Tinghi) è composto di tre volumi mss.: il vol. I (22 luglio 1600-12 settembre 1615) e il vol. II (13 settembre 1615-9 novembre 1623) sono conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Gino Capponi, 261; il vol. III (11 novembre 1623-13 luglio 1644) è conservato all'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Miscellanea Medicea, f. Il. Va precisato che la narrazione del Tinghi si interrompe, proseguita da altro dipendente granducale non identificato, nel gennaio 1626 (cfr. ivi, vol. III, cc. 155 sgg.) e non nell'aprile dello stesso anno, come invece segnala il Solerti (cfr. Musica, Ballo e Drammatica, cit., p. XIII). Nel riportare i passi del diario mi rifaccio – ove esistente – alla trascrizione del Solerti (d'ora in poi cit. Tinghi-Solerti), anche se non è sempre del tutto fedele all'originale.

² Per i luoghi teatrali privati sorti a Firenze nel primo Seicento cfr. *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, Introduzione di L. Zorzi, Milano, Electa, 1975, pp. 87-91.

TEATRO E STORIA / a. VI, n. 1, aprile 1991

L'unica notizia circostanziata relativa a rappresentazioni tenute nel palazzo del colto e versatile figlio di Cosimo I³ risale al carnevale del 1611, quando, come c'informa il Tinghi, loro Altezze e il cardinale Ferdinando Gonzaga, allora in visita a Firenze, «adì 9 detto [febbraio] [...] doppo desinare andorno a casa il Sig. D. Giovanni Medici a sentire recitare una Comedia del sig. Ottavio Rinuccini la Dafne nominata»⁴. Significativo omaggio di un principe che aveva seguito con partecipe attenzione le esperienze preludenti alla nascita del melodramma⁵ ad un ospite d'eccezione che vantava rapporti non solo d'amicizia, ma anche di collaborazione artistica con gli artefici del nuovo genere di spettacolo⁶, questo allestimento della Dafne

³ Su don Giovanni de' Medici (1565-1621) si vedano principalmente: G. Sommi Picenardi, Don Giovanni de' Medici governatore dell'esercito veneto nel Friuli, in «Nuovo Archivio Veneto», VII (1907), fasc. 25, pp. 104-142 e fasc. 26, pp. 94-136; G. Pieraccini, La stirpe dei Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici, Firenze, Vallecchi, 1947², vol. II, P. I, pp. 222-257; D. Landolfi, Don Giovanni de' Medici «principe intendentissimo in varie scienze», in «Studi secenteschi», XXIX (1988), pp. 125-162. Sul palazzo di via Parione – oggi palazzo Corsini – cfr. L. Ginori Lisci, I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1972, vol. I, pp. 147 sgg.

⁴Tinghi-Solerti, pp. 60-61.

DOMENICA LANDOLFI

⁵Nella vasta bibliografia sulle origini del melodramma sia sufficiente ricordare qui il saggio di N. Pirrotta, Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1981 (prima ed.: Torino, Eri, 1969). Nel carnevale del 1597 (stile fiorentino?) don Giovanni presenziò in casa di Iacopo Corsi ad uno dei più importanti tentativi di realizzazione della nuova forma di spettacolo, vale a dire alla rappresentazione della Dafne del Rinuccini con musica di Iacopo Peri e arie del Corsi, come attesta Marco da Gagliano nella sua prefazione all'opera (1608), riprodotta in A. Solerti, Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei, Torino, Bocca. 1903 (rist, anast.: Bologna, Forni, 1969), pp. 80-81. Con ogni probabilità questa del 1598 fu la prima rappresentazione in assoluto della Dafne: cfr. W.V. Porter, Peri and Corsi's «Dafne»: Some New Discoveries and Observations, in «Journal of the American Musicological Society», XVIII (1965), pp. 170-196. Ancora controverso, ma in ogni caso di rilievo, è il ruolo che don Giovanni svolse nello spettacolo principale dei festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV. Il rapimento di Cefalo di Gabriello Chiabrera, che il 9 ottobre 1600 fu rappresentato con musica di Giulio Caccini nel Teatro Mediceo degli Uffizi. All'«irrequieto ed eclettico ingegno del principe» le fonti attribuiscono in modo non univoco e comunque generico la composizione degli intermezzi del Cefalo, che invece fu opera interamente cantata, anche se inscenata con la tecnica dell'intermezzo: cfr. a tal proposito S. Mamone, Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de Medici, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi; Firenze, Menarini, 1987, pp. 81 sgg.

⁶ Per i componimenti musicali e drammatici di Ferdinando Gonzaga e per i rapporti che sin dal 1606-7, al tempo in cui studiava a Pisa, egli intrecciò con il Peri, il Caccini e il Rinuccini, nonché con altri compositori e letterati della corte medicea,

dovette richiedere un serio impegno realizzativo. Da una lettera del 25 gennaio indirizzata a Mantova da Cosimo Baroncelli, maggiordomo del Medici, si apprende infatti che lo spettacolo rientrava nella serie dei festeggiamenti ufficiali per la venuta del cardinale Gonzaga: «Il granduca sarà giovedì sera all'Ambrogiana e sabato sera qui, dove si preparano giostre, balletti, sbarre e comedie, e il sig. Ottavio fa il balletto e rifà la *Dafne* sua comedia antica [...]»⁷.

Qualche eco dell'importanza di tale messinscena si rinviene anche in un inventario del palazzo di Parione redatto dal Baroncelli nel 1618, dove, tra le varie «robe» elencate, sono menzionati: «un mantellino di drappetto verde e d'oro servì per la commedia; una striscietta di teletta di teletta d'oro servì per la commedia; una striscietta di teletta, più veli e ritagli avanzati alla commedia; [...] il serpente che servì per la commedia: [...] la tela della tenda del cortile che si dipinse per la commedia». La presenza di un serpente nell'elenco degli oggetti espressamente utilizzati «per la commedia», dunque per una rappresentazione talmente memorabile da non richiedere ulteriori specificazioni per essere ricordata, rimanda in modo pressoché inequivocabile alla Dafne, e precisamente alla famosa

cfr. S. Davari, Notizie biografiche del distinto Maestro di Musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'Archivio Storico Gonzaga, Mantova, Tip. Mondovì, 1885, pp. 31 sgg.; A. Ademollo, La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 59-71; E. Faccioli, Mantova. La storia, le lettere, le arti, Mantova, Ist. C. D'Arco per la storia di Mantova, 1958-63, Mantova. Le lettere, vol. II, pp. 580-581.

⁷La lettera è riportata in S. Davari, Notizie biografiche, cit., p. 15 nota 3 e in Tinghi-Solerti, p. 60, nota l. Il Solerti ricorda anche che per questa rappresentazione della Dafne il Rinuccini compose un nuovo prologo: cfr. Ibidem e A. Solerti, Gli albori del melodramma, Milano-Palermo, Sandron, 1904-5, vol. II, pp. 102-104, dove è pubblicato il Prologo fatto alla Dafne recitata in casa del signor Don Giovanni Medici (s.d.).

*Inventario di tutte le robe che di presente si ritrovano qui in Fiorenza in casa dell'Ill.mo et Ecc.mo signor don Giovanni Medici, tanto in quella della fonderia, quanto nel palazzo di Parione (18 dicembre 1618), in ASF, Archivio mediceo del principato (d'ora in poi Mediceo), f. 5148, cc. 2007-2127, in part. c. 2067. Nella trascrizione di documenti e testi finora inediti ho adottato i seguenti criteri: razionalizzazione della punteggiatura, degli accenti, degli apostrofi e delle iniziali maiuscola o minuscola secondo l'uso odierno; distinzione di u da ve trasformazione di j in i; divisione e legamento delle parole secondo l'uso moderno: scioglimento di tutti i simboli e le abbreviazioni, tranne di quelle degli aggettivi e dei nomi astratti onorifici, quali ad es.: S.A.S. (Sua Altezza Serenissima), Ill.mo/a, Ecc.mo/a (Illustrissimo/a, Eccellentissimo/a) ecc.

scena che in apertura dell'opera vedeva Apollo trionfare sul serpente Fitone⁹.

Non siamo in grado di stabilire se per l'occasione fu eretto in qualche vano del palazzo un palco provvisorio o fu utilizzata qualche stanza già predisposta a uso spettacolare. Tuttavia, al di là di questo memorabile – e in quanto tale probabilmente unico – allestimento, la dimora del Medici dovette accogliere una considerevole attività teatrale, che, almeno limitatamente all'ultimo periodo in cui don Giovanni visse a Firenze prima di trasferirsi nella Repubblica di Venezia, cioè tra l'ottobre del 1608 e il giugno del 1615¹⁰, possiamo definire con un certo margine di sicurezza pressoché stabile. Nel citato inventario del 1618, oltre alle «robe» adoperate per «la commedia», sono infatti elencati «un paramentino di cuoi» e «due cortine di tele nere» provenienti dallo «stanzino delle commedie»¹¹, dunque da un luogo del palazzo specificamente destinato a uso spettacolare prima del 1615.

Più puntuale e preziosa al riguardo è la testimonianza offerta da una lettera di Gabriello Ughi, ingegnere al servizio del Medici, scritta da Venezia nel settembre 1616, quindi a poco più di un anno di distanza dal trasferimento del padrone nella città lagunare. In quel tempo fervevano a Firenze i lavori di riordino e di sgombero del palazzo di Parione, che dal novembre seguente sarebbe stato ceduto in locazione al nunzio apostolico Valerio¹². Con la sua lettera l'Ughi dava appunto al Baroncelli istruzioni «di ordine di S.E.» circa i lavori ancora da ultimare o eseguire¹³, tra i quali era com-

⁹Cfr. O. Rinuccini, La favola di Dafne, in Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno, a cura di A. Della Corte, Torino, UTET, 1958, vol. I, pp. 51-53.

preso anche lo smantellamento del teatrino:

Delle cose che sono nella stanza dove si fece l'ultime commedie, far levar via ogni cosa; far intender al provveditore delle fortezze che dia la nota di quanto vi sia di suo e farli rendere ogni cosa, sì di quello che s'è cavato di Fortezza, come di quanto s'è hauto dalla sala grande delle commedie di S.A.Se.ma, che di tutto ne hanno preso la nota in questi due luoghi. Et avvertire che per i fori della prospettiva ci sono due tele grande che sono adosso l'uno a l'altro, che s'ebbono dalla sala grande. Quando si sarà reso ogni cosa al signor provveditore, avvertischino farle spuntare, ché per errore non rimanessino appuntate.

Quel che resterà quando il provveditore habbia ricevuto le sue cose, viene a esser di S.E., come di legniami che fanno il palco di detta prospettiva. V'è tavole e tavolini co' lor piedi e trespoli: farli riporre con l'altre robe¹⁴.

L'«ordine particulare» dell'Ughi, oltre a rivelarci, con l'espressione «la stanza dove si fece l'ultime commedie», l'esistenza di una o più stanze del palazzo precedentemente a questa adibite all'uso teatrale, fornisce, in virtù della sua estrema concisione, alcune informazioni piuttosto precise e interessanti circa gli elementi costitutivi del teatrino e la loro provenienza. Munito di palco e scena prospettica, lo «stanzino» doveva buona parte della sua attrezzatura a prestiti granducali, per l'esattezza a prestiti provenienti dalla Fortezza da Basso e dalla «sala grande delle commedie di S.A.Se.ma», ovvero dal Teatro Mediceo degli Uffizi. Il tutto andava restituito al provveditore delle fortezze, che tra i suoi compiti aveva infatti anche quello di sovrintendere alla gestione amministrativa della 'fabbrica' del teatro granducale. Compito derivante con ogni probabilità dall'essere la Fortezza una sorta di enorme magazzino ove attingere e ove custodire per diverso o simile uso quei materiali primi - quali legname di ogni tipo e dimensioni, tela, ferramenti ecc. - indispen-

Alessandri, f. 11, 2 cc. contrassegnate col numero 24 (ma non tutte le carte conservate nella filza sono numerate). Sul retro della lettera, che è purtroppo mutila della parte iniziale, è annotato di mano del Baroncelli: «Ordine particulare di ordine di S.E. per lo sgonbero della casa» (ivi. c. IIv).

¹⁰ Per questo periodo della vita del principe, trascorso, ad eccezione di alcuni soggiorni a Venezia e a Roma, quasi interamente a Firenze, cfr. G. Sommi Picenardi, Don Giovanni de' Medici, cit., fasc. 25, pp. 127-136 e G. Pieraccini, La stirpe dei Medici, cit., vol. II, P. I, p. 225.

¹¹ Inventario di tutte le robe, cit., cc. 2061 e 2091.

¹² Cfr. ASF, Mediceo, f. 5146, c. 353r, ove è riportata la copia del contratto d'affitto del palazzo di Parione con Pietro Valerio, vescovo di Famagosta e nunzio apostolico a Firenze dal giugno 1616 al gennaio (?) 1621. Il contratto, di durata triennale a decorrere dal 1º novembre 1616, venne stipulato il 3 settembre dello stesso anno. Per i lavori che in tale occasione furono eseguiti nel palazzo si vedano le lettere scritte a don Giovanni dal suo agente fiorentino, Francesco Renzi, conservate in ASF, Mediceo, f. 5137, passim.

¹³ Gabriello Ughi [a Cosimo Baroncelli], da Venezia, 10 settembre 1616, in ASF,

¹⁴ Ivi, c. Ir. Altri accenni relativi allo sgombero del teatrino sono contenuti in alcune lettere del Baroncelli a don Giovanni, scritte rispettivamente il 20 febbraio, il 5 marzo e il 24 settembre 1616 (cfr. ASF, *Mediceo*, f. 5146, cc. 187r, 198r e 372v), e in una lettera del Renzi, sempre indirizzata a don Giovanni, del 24 dicembre 1616 (cfr. ASF, *Mediceo*, f. 5137, c. 153v).

sabili per l'allestimento di un luogo teatrale e di uno spettacolo¹⁵.

L'unico prestito dichiarato del teatrino di Parione derivava comunque non dalla Fortezza, bensì dal Salone Mediceo e consisteva nelle «due tele grande» che, certo ai fini di una migliore conservazione nel periodo di inattività della stanza, erano «appuntate» l'una su l'altra «per i fori della prospettiva». La loro presenza rimanda o all'eventualità di spettacoli realizzati con mutamenti di scena o alla possibilità che il teatrino fosse dotato di una serie di fondali da utilizzarsi singolarmente secondo il tipo di spettacolo rappresentato. Inoltre, se la nostra interpretazione non erra, il plurale «fori» riferito alla «prospettiva», o meglio alla tela di fondo del palcoscenico decorata prospetticamente, presuppone una scena avente più di un punto di fuga prospettica, secondo una formula già sperimentata a Firenze nelle feste del 158916.

15 Questa sunzione della Fortezza da Basso e il particolare compito del provveditore delle fortezze (o del soprintendente generale delle stesse, nel caso in cui tale carica risulti ricoperta) relativo al Teatro degli Uffizi sono ampiamente attestati in alcuni documenti conservati nel fondo Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche dell'ASF. Anzi, dagli stessi risulta che il provveditore e/o il soprintendente generale avevano non solo la gestione amministrativa della «sala grande», ma anche quella di tutti gli altri luoghi teatrali e di tutti gli apparati connessi alla macchina spettacolare medicea. Ad es., nel novembre 1607, al tempo dei preparativi per le nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria, l'allora provveditore delle fortezze Giovan Battista Cresci riceveva con mandato granducale un supplemento di cinquecento scudi oltre a quelli già avuti nel luglio precedente «per disfare la prospetiva che era nel salone de' Pitti e per rifarla di nuovo», nonché per realizzare «quella del salone sopra alli Ofizi di piazza» (ivi, Fabbriche medicee, f. 123, c. 73rv). O ancora, nel settembre 1620, dovendosi fare per le nozze di Claudia de' Medici una «credenza nel salone del Palazzo Vecchio» a cura del Ligozzi e del Nigetti, il granduca ordinava a Girolamo Guicciardini, soprintendente generale delle fortezze, che disponesse affinché qualcuno dei suoi «offitiali [...] obbedisca al cavalier Giugni [Guardaroba Maggiore di S.A.] per la somministratione di quello sarà di bisognio somministrarsi in simile occasione, cioè legnami, ferramenti e pittori, et altre cose solite darsi del magazzino delle fortezze» (ivi, f. 125, c. 6v). L'attribuzione permanente di certe mansioni all'ufficiale granducale preposto alle fortezze consente fra l'altro di inquadrare meglio il ben noto caso - altrimenti isolato - di Girolamo Seriacopi, «provveditore del Castello di Firenze», autore di un memoriale di lavoro (ASF, Nove conservatori del dominio, f. 3679) rivelatosi assai prezioso per la ricostruzione degli spettacoli medicei del 1589: cfr. F. Berti, Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589, in Il teatro dei Medici, «Quademi di teatro», II (1980), 7, pp. 157-168 e S. Mamone, Il teatro nella Firenze medicea, Milano, Mursia, 1981, pp. 76-77 e 120-125.

16 Per «foro della prospettiva» o «foro della scena» s'intendeva all'epoca il fondale della scena prospettica, come risulta abbastanza chiaramente da vari docu-

Per l'individuazione del periodo in cui fu inaugurata l'attività teatrale della stanza è ancora la lettera dell'Ughi a fornirci utili indicazioni:

In detto palco v'è un assortimento d'asse d'abeto, fatto segare per fare imposte per usci e finestre; quelle potrebbon servire per la casa della signora se ve n'è bisogna. Si fecion segare per servirsene in detto luogo, ma mediante l'occasione del far le commedie, si messon costì [...]17.

La «casa della signora» per cui inizialmente erano state segate le assi che poi, con «l'occasione del far le commedie», erano invece andate a costituire il palcoscenico del teatrino, era la casa che don Giovanni aveva acquistato di fronte al proprio palazzo in via Parione per la sua compagna Livia Vernazza, una genovese di umili origini che aveva conosciuto a Firenze intorno al 1609 e che poi nel '15 aveva condotto a vivere con sé nella Repubblica¹⁸. Purtroppo ignoriamo il tempo preciso in cui la casa fu acquistata (e magari vi furono fatti dei lavori), ma conosciamo soltanto la data in cui - il 5 ottobre 1613 - la Vernazza venne ufficialmente nominata proprie-

menti e testi dei primi decenni del Seicento. Si veda per tutti il trattato scritto da Pietro Accolti, che fra l'altro fu segretario di don Giovanni dal 1605 al 1616, Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica di P.A. gentilhuomo fiorentino. E della toscana Accademia del Disegno, Firenze, Pietro Cecconcelli, 1625 (stile fiorentino), pp. 89-94. La prima scena realizzata con più di un «foro» fu quella ideata dal Buontalenti per La Pellegrina di Girolamo Bargagli rappresentata al Teatro Mediceo degli Uffizi in occasione delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena. Così almeno afferma Bastiano de' Rossi, relatore ufficiale dell'apparato della commedia, il quale scrive che la «Scena» raffigurante la città di Pisa «[...] aveva tre sori: quel del mezzo di linee rette, e l'altre due, per contraffar la città predetta, in tutto e per tutto, di linee curve, avendo ella quasi tutte le strade di linea curva. In queste due cose ha mostrato l'Artefice veramente [...] il mirabile ingegno suo: perciocché, né del tirare in prospettiva le linee curve, né alla scena far più d'un foro, non ce n'è esemplo, che noi sappiamo» (Bastiano de' Rossi, Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana, Firenze, Padovani, 1589, p. 33). Sul modello di scena «a triplice fuga prospettica» adottato dal Buontalenti in tale occasione cfr. anche Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II, catalogo della mostra a cura di G. Gaeta Bertelà e di A. Petrioli Tofani, Firenze, Olschki, 1969, scheda n. 36 alle pp. 77-78.

17 Lett. cit. del 10 settembre 1616, c. lr.

18 Su Livia Vernazza (1590-1654) si veda, oltre ai citati studi del Sommi Picenardi e del Pieraccini, F. Mazzei, La Macine a Montughi. Villa storicamente illustrata, Firenze, Le Monnier, 1885.

6.

taria del blocco principale di questa¹⁹. Tuttavia, dall'atto relativo alla compera del blocco minore della casa, acquistato il 29 novembre 1612, risulta che in tale data la «signora Livia» già «possedeva» e «abitava» il nucleo principale della stessa²⁰. Il che confermerebbe in parte l'attendibilità di alcune testimonianze più generiche contenute in altri documenti ove si afferma che la compagna del Medici andò ad abitare in via Parione «dall'anno 1612 in circa»²¹.

Risale proprio al 1612, per l'esattezza all'11 febbraio, la seguente lettera scritta da don Giovanni, allora temporaneamente in Venezia, al Baroncelli rimasto a Firenze:

[...] quanto alla stanza per la commedia di quelli giovani, V.S. faccia che la detta mia signora et patrona comandi la sua volontà, perché da quella si regola et si regolerà sempre la mia. Et se la signora Livia ne ha gusto, facciasi; se no, non se ne parli, ché io così in questo come in ogni altra cosa non voglio, né vorrò mai se non quanto la signora vorrà, gusterà et accennerà [...].

E nel post scriptum aggiungeva:

Mando a V.S. la lettera del signor Ottavio acciò la signora Livia la vegga et comandi, con dirli che nissuno saprà la sua resoluzione quando ella non ne gustassi, ché in tal caso piglierò la colpa io; et se ne gusterà, voglio che la grazia sia riconosciuta da lei²².

Si sarebbe tentati di mettere in relazione questa lettera con gli altri dati esaminati e di vedere in essa l'atto di nascita della «stanza dove si fece l'ultime commedie». Comunque in mancanza di dati più sicuri, si può a questo punto circoscrivere il probabile periodo di attività del teatrino agli anni 1612-15, e limitarsi a segnalare, sulla base della lettera citata, questa nuova rappresentazione di un'opera di Ottavio Rinuccini (certo è lui il «signor Ottavio» cui si fa riferimento nel post scriptum), forse una replica della *Dafne* o un altro lavoro, che nel carnevale del 1612 fu probabilmente realizzata nel palazzo di Parione.

22 ASF, Alessandri, f.2, c. 12rv.

2. Oltre agli impegnativi drammi del Rinuccini, il palazzo di don Giovanni ospitò sicuramente anche una produzione più leggera, fatta soprattutto di commedie recitate o meno all'improvviso, e non poteva essere diversamente trattandosi della dimora di un grande estimatore della Commedia dell'Arte, che tra l'altro fu, dal 1613 al 1621, protettore di una delle maggiori formazioni di comici professionisti del tempo, la compagnia dei Confidenti diretta da Flaminio Scala²³.

In una biografia inedita del principe, forse scritta da Giovan Battista Strozzi il Giovane, letterato fiorentino assai legato al Medici e come questi membro dell'Accademia degli Alterati²⁴, è riportata la seguente notizia: «Alcune volte in meno di due giorni [don Giovanni] ha composto una intera e perfetta commedia, e subito fattala recitare a presenza di gran personaggi e litterati»²⁵. Al di là dell'evidente tono encomiastico, che del resto impronta tutta la biografia, la testimonianza è piuttosto indicativa del genere di spettacoli che venivano allestiti nel palazzo di Parione. La sottolineata rapidità sia dei tempi di stesura del testo drammatico (scritto «in meno di due giorni») sia di quelli della relativa messinscena («subito fattolo recitare») rimanda infatti alla ben nota tipologia delle commedie «ridicolose», delle commedie cioè di maschere e dialetti, esemplate su quelle ordinariamente prodotte dalle compagnie professioniste, che in questo periodo in Italia un numero sempre più

¹⁹Cfr. l'atto relativo conservato in ASF, Notarile moderno, prot. 9076, c. 47 rv.

 ²⁰ Ivi, prot. 9075, cc. 148r-149v.
 ²¹ ASF, Mediceo, f. 5159, c. 644r e cfr. anche ivi, cc. 665v e 677rv.

²³ Su don Giovanni protettore dei Confidenti cfr. i contributi di S. Ferrone, Dalle parti «scannate» al testo scritto. La Commedia dell' Arte all' inizio del sec. XVII, in «Paragone», XXXIV (1983), 398, pp. 33-68, in part. pp. 53-61 e La compagnia dei comici «Confidenti» al servizio di don Giovanni dei Medici (1613-1621), in «Quaderni di teatro», VII (1984), 26, pp. 135-156. L'esistenza di un interesse del principe per la Commedia dell'Arte prima dell'affiliazione dei Confidenti è ben testimoniata dal rapporto di stima e protezione che egli instaurò con Pier Maria Cecchini nel 1608 in Francia, come lo stesso comico ricorda nella dedica premessa alla prima edizione de La Flaminia schiava (1610): cfr. P.M. Cecchini, Le Commedia. Un commediante e il suo mestiere, Testo, introduzione e note di C. Molinari, Ferrara, Bovolenta, 1983, pp. 20-21, 37 e 55; C. Burattelli, Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini, tra i comici detto «Frittellino», in «Il Castello di Elsinore», I (1988), 2, pp. 33-63, in part. pp. 40-41 e 46.

²⁴ La biografia in questione è conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cod. Magl., Cl. IX, 124, cc. 55r-62v. Su di essa, sui rapporti tra lo Strozzi e il Medici e la loro comune appartenenza all'Accademia degli Alterati cfr. D. Landolfi, Don Giovanni de' Medici, cit., passim.

²⁵ Biografia cit., c. 56v.

crescente di nobili e/o colti dilettanti riuniti in 'conversazioni' accademiche o protoaccademiche compongono e rappresentano – naturalmente accanto ad una produzione più 'seria' – per puro svago e trattenimento²⁶. Queste commedie potevano essere, come quelle presumibilmente scritte da don Giovanni, 'intere' e 'perfette', dunque in qualche modo ossequiose della tradizione drammaturgica classica, ma potevano anche essere costituite, come le loro consorelle dell'Arte, da un esile soggetto su cui imbastire 'all'improvviso', al momento della messa in scena, il livello verbale²⁷.

Recite di commedie all'improvviso furono sicuramente tenute nel palazzo di Parione, come attesta la seguente lettera scritta il 1° dicembre 1618 da un gruppo di neoaccademici fiorentini al principe:

Quella conversatione di giovani che alcuna volta fu degna di recitare commedie improvisamente nel palazzo di V.E. è divenuta un'Accademia formata, nominandosi gl'Incostanti, et dal Ser.mo granduca è stata favorita

²⁶ Il fenomeno della Ridicolosa, pur interessando, anche se in modo non uniforme, l'intera penisola, gode di un ampio e ricco studio per la sola Roma e provincia: cfr. L. Mariti, Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi, Roma, Bulzoni, 1978. Sulle accademie nel Cinque-Seicento e sul loro essere «sotto il segno della conversazione» cfr. A. Quondam, L'Accademia, in Letteratura italiana. I: Il letterato e le istituzioni, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-889, in part. pp. 825-841.

²⁷ Il fatto che nei primi decenni del Seicento la tecnica dell'improvvisazione applicata al teatro sia ormai diffusa anche presso le accademie è attestato oltre che da varie testimonianze documentarie, dal noto «traffico di soggetti» che si verifica in questi anni tra comici dilettanti e comici professionisti (cfr. L. Mariti, Commedia ridicolosa, cit., n. 29, p. XXXVII e n. 21, pp. CXLII-CXLIII). L'esistenza di questo «traffico» è indirettamente confermata dallo stesso Scala, il quale, pubblicando nel 1611 Il teatro delle favole rappresentative, indica infatti - e mi sembra importante sottolineare che lo fa in modo del tutto pacifico - come possibili destinatari dei suoi soggetti quegli «intelletti, li quali di simil cose, o per ricreamento, o per loro professione, si dilettano» (F. Scala, Il teatro delle favole rappresentative, ed. moderna a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, vol. I, p. 2; i corsivi sono miei). Del resto va ricordato che la tecnica dell'improvvisazione non era una novità in ambito accademico, ove da sempre uno degli esercizi più praticati era la composizione e recitazione estemporanea di sonetti, discorsi, orazioni ecc. Anzi, è proprio dal mondo accademico che i comici dell'Arte mutuarono la pratica della recitazione all'improvviso, adattandola alle proprie esigenze professionali e produttive: cfr. F. Taviani-M. Schino, Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo, Firenze, La casa Usher, 1982, Parte seconda, capp. II e III.

con molte gratie non ordinarie, havendo in più occasioni recitato in camera di S.A. Et perché ciascuno conserva viva et verde la memoria della protettione, gentilezza et humanità di V.E., però non solo ci è parso debito nostro il dargliene conto, ma anco con questa occasione supplicare V.E. si degni continuare nella medesima protettione [...]²⁸.

La lettera costituisce l'unico documento conosciuto che consente di stabilire con esattezza la data di fondazione dell'Accademia degli Incostanti, vale a dire di quella adunanza di «giovani fiorentini» che tra il '18 e il '25 rappresentarono presso la corte medicea soprattutto commedie all'improvviso, generalmente su soggetto del loro personale drammaturgo, il «dottor» Iacopo Cicognini, senza dubbio una delle figure più interessanti e complesse – autore, attore dilettante, organizzatore di spettacoli e forse anche maestro di recitazione – del panorama teatrale non solo fiorentino ma anche italiano nel secondo e terzo decennio del Seicento²⁹.

Stando al brano citato, gli Incostanti recitarono nel palazzo di Parione quando ancora don Giovanni vi risiedeva: dunque la loro attività filodrammatica risale sicuramente a prima del giugno 1615. In effetti, scorrendo a ritroso le pagine del Tinghi a partire dal 7 febbraio 1619, giorno in cui l'«Accademia del dottore Cicognini» fa il suo ingresso ufficiale nel diario³⁰, è possibile, come vedremo, trovare tracce di sue rappresentazioni anteriormente non solo al

²⁸ ASF, *Mediceo*, f. 5141, c. 275rv. Alcuni cenni su tale lettera sono anche in G. Pieraccini, *La stirpe dei Medici*, cit., vol. II, P. I, p. 229.

30 Tinghi-Solerti, p. 143.

²⁹ Nel diario del Tinghi l'«Accademia del dottore Cicognini» è nominata per la prima volta nel febbraio 1619, ma soltanto a partire del gennaio 1620 i giovani che ne fanno parte sono ricordati come «Accademici delli Incostanti» (Tinghi-Solerti, pp. 143 e 152). Il Maylender, sulla base di uno studio di Emilio Vogel (1889), indica come anno di fondazione dell'Accademia il 1621 circa: cfr. M. Maylender, Storia delle accademie d'Italia, Bologna, Cappelli, 1926-30, vol. III, p. 215. Per notizie sulla vita e l'opera di Iacopo Cicognini (1577-1633) occorre tuttora rifarsi, in mancanza di studi più recenti e aggiornati dal punto di vista critico, a M. Sterzi, Iacopo Cicognini, in «Giornale storico e letterario della Liguria», III (1902), pp. 289-337 e 393-433. Si vedano inoltre: A.M. Crinò, Documenti inediti sulla vita e l'opera di lacopo e di Giacinto Andrea Cicognini, in «Studi secenteschi», II (1961), pp. 255-286 e M. Vigilante, Cicognini, Iacopo, in Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXV (1981), pp. 431-434. Segnalo che presso la Cattedra di Storia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze è stata recentemente discussa da Silvia Castelli, relatore Siro Ferrone, una tesi sul Cicognini.

1619, ma allo stesso 1615. Tracce tuttavia non sempre facili da reperire all'interno delle varie notizie di commedie «al'improvviso, a uso di zanni et pantalone» che, recitate da «giovani» dilettanti, sono sparse nel diario a contrassegnare le legittime pause festive o puramente ricreative della famiglia granducale in ogni periodo dell'anno³¹.

La presenza di questo genere di rappresentazioni (la cui reale incidenza deve essere stata molto più consistente di quella registrata dal Tinghi) tra i divertimenti ordinari della corte non è altro che la conferma indiretta del notevole gradimento che il consueto prodotto teatrale dei comici professionisti riscuoteva presso i ceti non solo popolari ma anche aristocratici del tempo. Le ragioni di questo successo sono evidenti: la «commedia di zanni», come la chiama il Tinghi, era costituita da una sapiente miscela di ingredienti che incontrava il "gusto" di ogni strato di pubblico e inoltre, cosa da non sottovalutare, era un trattenimento quanto mai economico, richiedendo costi e tempi di realizzazione minimi rispetto a quelli richiesti dai non meno amati, ma altamente dispendiosi e impegnativi spettacoli cortigiani³².

La passione della famiglia granducale per la Commedia dell'Arte è ampiamente testimoniata nel Diario di S.A.S. Soprattutto al tempo di Cosimo II quasi non c'è anno che il Tinghi tralasci di annotare tutte le volte che loro Altezze, accompagnate o meno da ospiti forestieri, si recano «la sera alla commedia di zanni», si recano cioè negli «stanzini» o palchetti dello Stanzone pubblico di Baldracca per assistere alle recite degli attori professionisti³³. Tal-

³²Cfr. al riguardo C. Molinari, La Commedia dell'Arte, Milano, Mondadori, 1985,

p. 41.

33 Tinghi-Solerti, pp. 59, 63 e passim. Per la struttura e l'ubicazione dello Stanzone di Baldracca cfr. il fondamentale contributo di A.M. Evangelista, Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze (ricognizione dello «Stanzone delle Commedie» detto di Baldracca), in «Biblioteca teatrale», IX (1979), 23-24, pp. 70-86. Relativamente agli «stanzini» o palchetti dello Stanzone è stato affermato, sulla base di un'incompleta trascrizione del Solerti dal diario del Tinghi («Et adì 10 detto [dicembre 1624]

volta questi ultimi venivano addirittura convocati a corte per rappresentazioni straordinarie alla presenza di un pubblico ristretto³⁴. I Medici tuttavia, non disponendo di una compagnia di comici permanentemente al proprio servizio, se volevano godersi le caratteristiche commedie degli attori professionisti dovevano accontentarsi di farlo soltanto nella stagione autunnale, ovvero nell'unico periodo in cui questi erano soliti recitare nella capitale granducale³⁵. Forse fu in parte per supplire a questo vuoto che potè sorgere a Firenze, e proprio in seno alla corte, un gruppo di dilettanti specializzato in rappresentazioni all'improvviso: appunto gli Incostanti del Cicognini, i quali, non a caso, nella citata lettera a don Giovanni si sottoscrive-

[...] loro Altezze [...] andorno nella sala delle Comedie dreto a uno ingraticolato a vedere recitare una comedia a l'improvviso da' comici Incostanti», in Tinghi-Solerti, p. 177), che questi erano schermati da una grata attraverso la quale il granduca e i suoi familiari e ospiti potevano assistere agli spettacoli dei comici senza essere visti. Il che ha portato alla formulazione di una suggestiva ipotesi interpretativa sul rapporto del Principe con la Commedia dell'Arte: cfr. L. Zorzi, Introduzione a Il luogo teatrale a Firenze, cit., poi ripubblicata con note in Id., Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino, Einaudi, 1977, pp. 61-234, in part. pp. 127-128 e nota 198, p. 230, e si veda anche A.M. Evangelista, Il teatro dei comici dell'Arte, cit., p. 79. Tuttavia dalla lettura del manoscritto del Tinghi ho potuto verificare che il passo citato si riferisce non allo Stanzone di Baldracca, bensì ad una sala di Palazzo Pitti. A margine della notizia è infatti aggiunto: «Loro A.S.e [...] stettono dreto a uno ingraticolato alla comedie di zanni nel palazo de' Pitti» (Tinghi, vol. III, c. 96v). Inoltre, sempre per quello che ho potuto constatare dalla diretta consultazione dell'originale, non mi risulta l'esistenza di nessun altro passo che in qualche modo faccia riferimento ad eventuali grate dei palchetti di Baldracca. Gli unici «ingraticolati» di cui dà notizia il Tinghi sono infatti sempre relativi a Palazzo Pitti, anche se utilizzati da loro Altezze per assistere a spettacoli di comici professionisti: cfr. ad es. ivi, vol. II, cc. 645v, 647v, 650r e vol. III, cc. 2r e 7r.

³⁴ Si vedano al riguardo, oltre ai passi del diario citati nella nota precedente, quelli riprodotti in Tinghi-Solerti, pp. 34, 75-76, 86, 115, 142 e passim.

35 La stagione tradizionale della Commedia dell'Arte a Firenze risulta essere, almeno nel Seicento, il solo autunno, come si può facilmente ricavare da vari luoghi del diario del Tinghi e dai documenti pubblicati nell'articolo di A.M. Evangelista, Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653), in Le Commedie dell'Arte, «Quaderni di teatro», VI (1984), 24, pp. 50-72. L'unica famiglia sovrana che all'epoca aveva alle proprie dipendenze una o più compagnie di attori professionisti era, come ben noto, quella dei Gonzaga di Mantova, i quali sin dalla fine del Cinquecento avevano instaurato coi comici al proprio servizio un tale rapporto di gestione che potevano disporne in qualsiasi occasione e periodo dell'anno. Questo genere di rapporto non mancò di dare origine a frequenti rifiuti e proteste da parte degli stessi attori in nome di una deontologia professionale che salvaguardasse in primo luogo gli interessi della compagnia: cfr. a tal proposito S. Ferrone, Dalle parti «scannale» al testo scritto, cit.

³¹ I luoghi del diario ove si dà notizia prima del 1619 di rappresentazioni all'improvviso ad opera di dilettanti sono i seguenti: ivi, pp. 33 e 34 (Firenze, 27 aprile e 9 dicembre 1604); p. 40 (Pisa, 19 febbraio e 8 aprile 1608); p. 65 (Firenze, 22 settembre 1612); p. 87 (Firenze, 4 febbraio 1615); p. 126 (Pisa, 25, 26, 27 febbraio e 1° marzo 1618); pp. 131, 135 e 138 (Firenze, 3 maggio, 1° luglio e 20 agosto 1618).

- 7

vano col titolo di «accademici di S.A.S.»36.

Il loro costituirsi in accademia, come in fondo essi stessi fanno trapelare menzionando nella medesima lettera le varie recite fatte «in camera di S.A.», fu anche legato ad un momento particolare della vita di Cosimo II, il quale, da tempo ammalato e sempre più spesso costretto a letto37, necessitava ormai quasi di continuo di trattenimenti in grado di «divertire il male»38 e al contempo veloci, pratici da realizzare39. Allora che cosa c'era di meglio e di più salutare, accanto ai numeri dei cantanti e musici di corte, di una ridicolosa commedia all'improvviso recitata in camera, per giunta da rispettabili sudditi pronti in ogni momento a soddisfare il desiderio del loro signore? La trasformazione da semplice «conversatione di giovani» ad «Incostanti accademici di S.A.S.» fu dunque probabilmente determinata dall'esigenza di regolarizzare e quindi legittimare un'attività teatrale che non essendo più saltuaria era divenuta difficilmente giustificabile, oltre che, da parte del granduca, dall'esigenza di assicurarsi la privativa e la continuità di uno dei passatempi più efficaci di cui poteva disporre.

Così, in concomitanza con le ricadute o le fallaci riprese di Cosimo II, occorre di leggere nel diario del Tinghi passi del seguente tenore:

³⁶ASF, Mediceo, f. 5141, c. 275v. Gli Incostanti godettero di una vera e propria fama di specialisti nella tecnica della recitazione all'improvviso; nel 1626, nominandoli nella dedica di una sua commedia a stampa, il Cicognini li definisce infatti «celebri nel recitare improvvisamente»: cfr. I. Cicognini, La finta mora, Firenze, Giunti. 1625 (stile fiorentino).

³⁷ Sulle malferme condizioni di salute del granduca cfr. G. Pieraccini, La stirpe

dei Medici, cit., vol. II, P. II, pp. 11-24.

³⁸ Il 7 marzo 1620, parlando della malattia del granduca, così scriveva don Giovanni al cavaliere Cioli: «Intanto credo veramente che sia ottima cosa il procurare di divertire il male con qualche trattenimento; e per dire a V.S. (se bene è mala cosa il far comparatione della luna a' granchi), io ancora il venerdì del carnevale volsi haver almeno un poco di passatempo col vedere una comedietta nella mia propria camera [...]» (ASF, Mediceo, f. 5151, c. 1451).

¹⁹ Nel settembre del 1618 il granduca ordinava che fosse somministrato a Giulio Parigi l'occorrente per realizzare «una scenina d'una comedia portatile da gangherarsi con suo palco fatta con la maggiore leggerezza possibile» (ASF, Mediceo, f. 1848, c. 347r). L'ordine, che è citato anche da A.R. Blumenthal, Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle, New York and London, Garland, 1986, p. 219, nota 65, si riferisce con ogni probabilità alle recite dei futuri Incostanti e non a quelle, come ipotizza il Blumenthal, dei comici professionisti, che nel 1618 sono presenti a corte soltanto due volte nel novembre: cfr. Tinghi-Solerti, p. 142.

Et adì 14 gennaio [1620] [...] [S.A.] la sera per dare un poco di gusto alla Ser.ma Arciducessa et a' sig.ri fillioli fece in camera sua recitare una comedia all'improvviso dalli Accademici delli Incostanti detti del Cicognino, et S.A. et tutti ebbero gran gusto [...].

Et adì 2 detto [marzo 1620] [...] venute le 22 ore, volendo S.A. dare un poco di piacere alla Ser.ma Arciducessa et a' sig.ri fillioli et sorelle, fece recitare una commedia all'improvviso dalli Accademici delli Incostanti a uso di Zanni et Pantaloni, in camera sua, et S.A. stette a letto [...]⁴⁰.

3. Ma chi furono questi «giovani fiorentini» che per alcuni anni allietarono le pause ricreative della corte medicea e che prima del 1615 recitarono anche nel palazzo di don Giovanni? All'epoca della loro attività ufficiale l'unico nome che viene fatto dal Tinghi è quello di Iacopo Cicognini: sarà dunque questa la prima traccia che seguiremo per tentare di identificare gli altri personaggi del gruppo. La strada che percorreremo forse non ci porterà a scoprire nulla o quasi di sicuro, ma ci consentirà tuttavia di ricostruire una particolare immagine della Firenze del primo Seicento che per certi versi richiama quella offerta da Roma nei carnevali e nelle estati animati da Salvator Rosa e dal Bernini⁴¹.

Anteriormente al 7 febbraio 1619, quando, come si è detto, gli Accademici fanno il loro ingresso nel diario di corte, il Cicognini è menzionato dal Tinghi soltanto due volte. La prima, il 22 settembre 1612, in occasione di una commedia da lui composta recitata all'improvviso da alcuni «giovani fiorentini» in Pitti⁴²; la seconda, il 1° luglio 1618, in occasione di un'altra commedia all'improvviso cui egli stesso prende parte nel giardino di Boboli:

Et adì 1° di luglio in domenica [...] venuto le 22 ore S.A.S. con la Ser.ma Arciducessa et tutti i sig.ri fratelli e filioli andorno nel giardino de' Pitti nel laberinto di Bovoli, dove era preparato per recitarsi una commedia detta da alcuni giovani fiorentini all'improvviso; et fu opera parte rusticale et parte

42 Tinghi-Solerti, p. 65.

⁴⁰ Ivi, pp. 152 e 153.

⁴¹ Sull'attività teatrale del Rosa e del Bernini cfr. G. Martucci, Salvator Rosa nel personaggio di Formica, in «Nuova Antologia», XX (1885), LIII, pp. 641-658; A. Ademollo, I teatri di Roma nel secolo decimosettimo, Roma, Pasqualucci, 1888, cap. IV; R. Tessari, La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca, Firenze, Olschki, 1969, pp. 39-41 e L. Mariti, Commedia ridicolosa, cit., pp. CXLVII-CXLVIII, nota 56, e p. CLXVII.

zannesca, detta et recitata bene; et avevano assettato la residenza per S.A. coperta per rispetto alla aria; et v'era tutte le dame di casa et quasi tutta la corte. Fu recitata detta commedia dal dottore Iacopo Cicognini, da Filippo Scameroni pittore, da Cosimo Lotti pittore, et da molti altri giovani vertuosi, et durò perfino a calata di sole [...]⁴³.

La singolare rappresentazione fu particolarmente gradita a Cosimo II, come c'informa il Tinghi con inusitata insistenza:

[...] et S.A. se ne ritornò per il giardino a piede avendo auto molto piacere. Tornato a Pitti dette molte udienze a diverse persone et cenò la sera solo et se ne andò a riposare avendo auto gusto⁴⁴.

Chissà se dietro questo senso di prolungata soddisfazione, tale da trasmettere al granduca un'energia e un buonumore che lo accompagnano fino al termine della giornata, non vada forse individuato l'inizio delle varie commedie recitate «in camera di S.A.» dai futuri Incostanti? Comunque sia, tra i «giovani fiorentini» che avevano recitato la salutare commedia di Boboli, il Tinghi ricorda soltanto, oltre al Cicognini, Filippo Furini detto Pippo Sciameroni e Cosimo Lotti, due artisti che godevano entrambi – ma soprattutto il primo – di una considerevole posizione presso la corte medicea.

Filippo Furini, padre del più celebre Francesco⁴⁵, nonostante il suo aspetto trasandato a cui doveva il caratteristico soprannome, era benvoluto dalla famiglia regnante sia per i suoi apprezzati «ritratti al naturale», sia per essere persona «d'ingegnio vivissimo, e pronto» e «nelle conversazioni sollazzevole molto»⁴⁶. Membro del-

l'Accademia del Disegno e iscritto nei «Ruoli della famiglia di S.A.»⁴⁷, egli era fra l'altro riuscito ad ottenere per una delle sue figlie, Angelica, un posto di rilievo a corte in qualità di musica di professione⁴⁸.

Quanto a Cosimo Lotti, già al tempo in cui il Tinghi lo cita come «pittore», era conosciuto soprattutto come architetto e «bizzarro ingegnere», avendo ideato oltre che restaurato automi e scherzi d'acqua per le fontane di Boboli, Pratolino e Castello⁴⁹. Allievo del

d'Austria eseguito da Giusto Suttermans poco dopo la morte di Cosimo II (l'originale si trova a Palazzo Pitti, mentre la copia dello Sciameroni è esposta al Museo Diocesano di San Miniato in provincia di Pisa): cfr. A. Matteoli, Un'opera ignorata di Francesco Furini, in «Commentari», XIX (1978), n.s., pp. 181-187, in part. p. 187, nota 3. Quanto all'origine del soprannome del Furini, così scrive il Peruzzi, regalandoci una vivissima immagine dell'aspetto fisico e dei modi di fare del pittore: «E per che Filippo, che con una certa libertà non solo di vita, ma di vestire se ne andava, e quasi sempre, mezzo sfibbiato dinanzi la casacca, e del' tutto da mano le maniche, e bene spesso sciolte le calze, come quello, che assai corpulento lo noiava grandemente il caldo, non più con il cogniome del'Furia, o Furino, ma di Sciameroni, e Sciamerone era da S.A. [Cosimo II de' Medici] chiamato, et egli per che tal' cogniome da un tal' Personaggio veniva fuor di modo sene gloriava, et anbiva di essere così da tutti chiamato» (D. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, cit., p. 79).

47 Cfr. A. Barsanti, Una vita inedita, cit., 289, p. 83, nota 4 e p. 84, nota 15.

⁴⁹ F. Balducci, *Notizie*, cit., vol. V, p. 7. Su Cosimo Lotti (1575 c.-1643) cfr. principalmente oltre al citato Baldinucci (ivi, pp. 7-15), G. Verdiani, *Lotti, Cosimo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. VI (1959), coll. 1672-1673 e A.R. Blumenthal, *Giulio Parigi*, cit., pp. 298-303 e note 277-304 alle pp. 339-342.

⁴³ Ivi, p. 135.

⁴⁴ Tinghi, vol. II, c. 149v.

⁴⁵ Notizie sulla vita e l'opera di Filippo Furini (m. 1624 c.) sono rintracciabili unicamente negli scritti dedicati al figlio Francesco (1603-1646). Per entrambi gli artisti si rimanda quindi alle indicazioni bibliografiche fornite da G. Cantelli, Francesco Furini, in Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra, Firenze, Cantini, 1986, vol. III (Biografie), pp. 93-94.

⁴⁶Le citazioni sono tratte dalle due principali fonti per la biografia di Filippo Furini: F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno (1681-1728), a cura di F. Ranalli, Firenze, Batelli, 1845-1847, vol. IV, p. 629 e D. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, in A. Barsanti, Una vita inedita del Furini, in «Paragone», XXV (1974), 289, pp. 67-86 e 291, pp. 79-99 (in part. 289, p. 78). L'unica opera sicuramente attribuibile al pittore è la copia di un ritratto dell'arciduchessa Maria Maddalena

⁴⁸ Angelica Furini risulta attiva come musica sin dal 1614: il 26 febbraio di tale anno è infatti menzionata in una lettera di Domenico Montauti, aiutante di camera del granduca, a Michelangelo Buonarroti il Giovane: «Il Ser.mo padrone manda a V.S. un paro di orecchini con perle per la signora Cecchina figliola del signor Giulio Romano, un centiglio da capello per quella donna che fece la contadina nella comedia moglic del Mainardi, quindici scudi di moneta per la figliola di Pippo Ciamerone pittore. La S.ra V. si contenti darli di parte di S.A.S.». La lettera, che con ogni probabilità si riferisce all'avvenuta rappresentazione del Passatempo del Buonarroti (Palazzo Pitti, 11 febbraio 1614), è conservata alla Casa Buonarroti di Firenze, Archivio Buonarroti, f. 50, lett. 1255. La figlia del Furini sposò in seguito il rinomato maestro di musica Domenico Belli; già nel settembre del '19 i due sono registrati come marito e moglie tra i «musici di S.A.»: cfr. A. Barsanti, Una vita inedita, cit., 289, p. 84, nota 17. Sull'attività e sull'ottima posizione di Angelica a corte cfr. Tinghi-Solerti, pp. 129, 169 e F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, cit., vol. IV, p. 631. Da fonte non verificata risulta inoltre che anche un'altra figlia del Furini, tale Alessandra, concluse un ottimo matrimonio, andando in sposa al celebre poeta di corte Andrea Salvadori: cfr. G. Gargani, Commentario della famiglia Forini di Firenze, Firenze, Tip. Cenniniana, 1876, pp. XV, 25 e A. Barsanti, Una vita inedita, cit., 289, p. 84, nota 17.

Buontalenti e di Giulio Parigi, egli aveva inoltre dato ottima prova di sé anche in qualità di scenografo, allestendo con riconosciuta perizia la «prospettiva» e le «macchine» per l'Andromeda di Iacopo Cicognini, rappresentata nel marzo 1618 nel palazzo dei signori Rinaldi⁵⁰. Ma la fama del Lotti in qualità di geniale ingegnere, architetto e scenografo è legata in primo luogo all'attività che egli svolse dopo che, nel 1626, passò al servizio di Filippo IV in Spagna, dove sistemò 'all'italiana' i giardini reali di Aranjuez, El Pardo, Zarzuela e del Buen Retiro e operò con successo in campo teatrale, realizzando fra l'altro complesse scenografie per vari spettacoli di corte⁵¹.

Così come il Furini, anche il Lotti era «uomo assai faceto e piacevole nella conversazione». Anzi, secondo quanto racconta il Baldinucci nelle sue *Notizie dei professori del disegno*:

Non solamente fu questo virtuoso uomo assai faceto e piacevole nella conversazione, ma nella poesia burlesca ebbe buon talento, e molto più nel rappresentare in commedia parti ridicolose. Era la sua ordinaria parte il contraffare quegli uomini sordidi e plebei, che noi diciamo Battilani; ed in questa era tanto singolare, che fin nel tempo ch'egli era in Toscana, e lavorava nella villa di Castello (dove si trovava per diporto il serenissimo granduca Cosimo, e però facevansi molte commedie co' soggetti di Jacopo Cicognini, detto il Cicognin vecchio), egli e Pippo Siamerone (che fu padre del celebre pittore Francesco Furini, che pure anch'esso faceva mirabilmente la medesima parte) fu il condimento di tutte: ed era cosa veramente gustosa il veder comparire il sul palco quelli due, nell'abito e nel gesto tanto simili alle persone rappresentate, che, solamente in vedergli, ognuno si moveva a riso: al che aggiunte le parole e i concerti, non è possibile a dire quanto diletto arrecavano⁵².

Il nome del Cicognini fu dunque legato a quelli del Furini e del Lotti non solo in occasione della performance del luglio 1618, ma anche di molte altre commedie che i due artisti recitarono su soggetto del primo. La testimonianza del Baldinucci – da considerarsi abbastanza attendibile in quanto lo storiografo conobbe personalmente il figlio del Cicognini⁵³ e in quanto, come vedremo, trova conforto in altre fonti più o meno dirette – congiunta a quella del Tinghi ci porta inevitabilmente ad individuare nel gruppo Cicognini-Furini-Lotti il probabile nucleo costitutivo degli Incostanti. Del resto, anche in un'altra fonte piuttosto sicura, la biografia di Francesco Furini scritta dall'allievo Domenico Peruzzi, troviamo conferma dell'attività nient'affatto episodica dello Sciamerone come attore dilettante:

SU UN TEATRINO MEDICEO E SULL'ACCADEMIA DEGLI INCOSTANTI

Et come d'ingegnio vivissimo, e pronto, sì nelle burle, e facezie, come nelle risposte, fattosi strettissimo amico, et familiare di tutti i belli, e nobili ingegni de sua tenpi, non sì recitavono quasi niuna Commedia ò inparata a mente, ò all'inprovviso, che fussero, dove egli non intervenisse, e desse tanto di gusto, e satisfazione, che innamorava affatto tutti gli spettatori; Et particolarm.te in quelle all'improvviso per il suo sublime ingeg.o che nelle facezie, burle, risposte argutissime, et vivissimi concetti, riusciva in tutte le parte, che pigliava a fare, Eccellentissimo⁵⁴.

Delle recite del Furini e del Lotti alla villa di Castello ricordate dal Baldinucci, il Tinghi non fa alcuna menzione diretta, ma di una di esse conosciamo, grazie ad una lettera del Baroncelli a don Giovanni, la data precisa: il 10 giugno 161855. Nel diario di corte si legge che in tal giorno fu rappresentata nel prato dietro alla villa una composita «festa» alla presenza di loro Altezze e di un numero «infinito» di spettatori («ve n'era passa quattro mila persone»). Tra i vari numeri che si susseguirono con «gran gusto» di tutti, ce ne fu uno in cui comparvero tre «uomini» vestiti «uno da vecchio, l'altro da battilano et l'altro da contadino, i quali cominciorno in be' detti all'antica fiorentini, che li era stato fatto del danno in villa [...]»56. Così si limita a riportare il testimone ufficiale, tralasciando di anno-

⁵⁰ Di questa rappresentazione dell'Andromeda resta testimonianza in due lettere entrambe edite e scritte da Firenze, rispettivamente il 2 e 10 marzo 1617 (stile fiorentino): la prima, indirizzata dal cavaliere Ainolfo de' Bardi ad un segretario granducale, è pubblicata in A.M. Crinò, Documenti inediti, cit., pp. 263-264; la seconda, scritta da Giulio Caccini ad Andrea Cioli, è riprodotta in Tinghi-Solerti, pp. 127-128.

³¹ Cfr. F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. V, pp. 9-14; G. Verdiani, voce cit., coll. 1672-1673; A.R. Blumenthal, Giulio Parigi, cit., pp. 299-303; L. Zangheri, Salamon De Caus e la fortuna di Pratolino nell' Europa del primo Seicento, in La fonte delle fonti: iconologia degli artifizi d'acqua, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Alinea, 1985, pp. 35-43, in part. p. 36.

⁵² F.Baldinucci, Notizie, cit., vol. V, pp. 14-15.

⁵³ Cfr. ivi, vol. IV, pp. 387-388 (nelle Notizie di Jacopo Callot, pp. 372-390).

AD. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, cit., p. 78.

⁵⁵Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, da Firenze, 16 giugno 1618, in ASF, Mediceo, f. 5147, cc. 116r-120v.

⁵⁶ Tinghi-Solerti, pp. 133, 134 e 135.

7

tare nomi e soprattutto particolari che potevano nuocere alla memoria di così «bella festa» e che invece fortunatamente il Baroncelli ci restituisce nella sua lettera, senza tuttavia fare alcun cenno sull'uomo travestito da vecchio (forse il Cicognini?):

Si fece domenica un bel ballo a Castello con una commedia di contadine che riuscì benissimo, solo ci fu di male che un palco rovinò e molti che vi erano sopra si fecero male, e un bonbardiere si ruppe una ganba. Fecero un framesso ancora Pippo Sciameroni e il Lotti: questi da battilano con un fiasco in mano, e Pippo da contadino; e venendo a contese, credendo un todesco della guardia che dicessero e facessero da vero, entrò di mezzo con il manico dell'alabarda, con molto riso e gusto di tutto il popolo⁵⁷.

La specializzazione del Furini e del Lotti in parti di contadini e popolani («battilano» a Firenze vuol dire materassaio), il talento del Lotti nella pocsia burlesca e la commedia all'improvviso «parte rusticale et parte zannesca» recitata a Boboli nel luglio del '18, sono tutti elementi che consentono di farci un'idea del particolare aspetto che dovette assumere la commedia ordinaria degli attori professionisti in terra toscana. Tutte le testimonianze citate rinviano infatti in modo abbastanza chiaro alla singolare commistione che si verificò fra la tradizione di matrice propriamente fiorentina, quella rusticale e bernesca, e il filone «ridicolo» (per intendersi, quello di «zanni et Pantalone») della Commedia dell'Arte. Commistione che probabilmente derivò non solo dalla semplice esigenza di dare una pennellata di colore locale al prodotto imitato, ma anche dal desiderio di alcuni virtuosi ingegni di personalizzare in qualche modo il modello di partenza, di intervenire su di esso facendovi confluire il patrimonio di una tradizione culturale che in ambito fiorentino non aveva conosciuto soluzioni di continuità⁵⁸ e che proprio in quegli anni avrebbe dato uno dei suoi frutti migliori: La Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane⁵⁹. Qualche vaga eco di quelle che dovettero essere le performances del Furini e del Lotti si può ritrovare proprio in alcune scene della Tancia, oltre che nelle stanze di Pippo lavoratore da Legnaia alle dame fiorentine e Allegrezza di Pippo per la nascita del primo figliuolo, composte da Iacopo Cicognini quasi certamente per l'amico Filippo, come il nome del contadino protagonista lascia supporre⁶⁰.

All'epoca un altro pittore ancora era famoso a Firenze per la sua abilità nel comporte «in poesia bernesca» e per il suo talento come attore, musico e ballerino: Cristofano Allori detto il Bronzino, un artista la cui fama e la cui opera non richiedono particolari presentazioni⁶¹. D'«ingegno spiritoso e vivace», «bravissimo nel suono, nel ballo» e «nella rima piacevole», il Bronzino fu, secondo quanto riferisce il Baldinucci, «uno de' più bizzarri, e baiosi cervelli, che avesse allora Firenze», richiestissimo in tutti i «festini pubblici, e privati» 62.

Aveva poi – racconta ancora il Baldinucci – un singolar talento in contraffar le voci d'ogni persona, pur che l'avesse sentita una volta parlare, con che faceva, per così dire, morir di risa chi l'ascoltava, anzi piacque in lui sì fattamente questo talento a persone d'alto affare, che (così volendo esse) gli abbisognò contraffare lor voci, e gesto in lor propria presenza con infinito lor gusto. Contraffaceva eziandio il parlare di persone di nazioni diverse italianate, sì bene, che era un gusto troppo bello lo starlo ascoltando [...]⁶³.

Era probabilmente di questa straordinaria virtù mimetica che egli dava sfoggio quando, assieme all'amico Filippo Furini⁶⁴, cercava di risollevare il morale del granduca ammalato, come si apprende dal Peruzzi, il quale scrive che entrambi «con le loro virtuo-se piacevolezze» davano «non poco di alleviamento, et consolazio-

⁵⁷Lett. cit. del 16 giugno 1618, cc. 119v-120r.

⁵⁸ Sulla fortuna della tradizione rusticale in Toscana cfr. I. Marchetti, *Note sulla poesia rusticale*, in «Studi secenteschi», I (1960), pp. 61-88.

⁵⁹ M. Buonarroti il Giovane, La Tancia (prima ed.: Firenze, Giunti, 1612), in Teatro del Seicento, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 857-1004. Su Michelangelo Buonarroti (1568-1646) si veda M.G. Masera, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Torino, R. Università, 1941.

⁶⁰Le stanze del Cicognini su Pippo da Legnaia si possono leggere nella raccolta *Poesie rusticali*, a cura di G. Ferrario, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808, pp. 153-169.

⁶¹ Sulla vita e l'opera di Cristofano Allori (1577-1621) si vedano principalmente: F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. III, pp. 717-738; C. Pizzorusso, Ricerche su Cristofano Allori, Firenze, Olschki, 1982; Id., Cristofano Allori, in Il Seicento fiorentino, cit., vol. III, pp. 31-33.

⁶² F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. III, pp. 726 e 735.

⁶³ Ivi, vol. III, pp. 735-736.

⁶⁴ Per l'«amicizia grande, che passava» fra i due artisti cfr. ivi, vol. IV, pp. 629-630.

ne di animo» a «quell'Altezza Ser.ma che se ne stava quasi di continovo nel' Letto indisposto»65. La notizia di queste esibizioni dei due pittori al cospetto di Cosimo II induce così a ravvisare nel Bronzino un altro probabile componente della nostra «conversatione di giovani»; tuttavia, le cattive condizioni di salute dell'artista a partire dall'estate del '18 inducono ad escludere la sua appartenenza agli Accademici Incostanti veri e propri. Tra il giugno e il luglio del 1618 si manifestò infatti, per la prima volta in modo violento, la cancrena che nel giro di tre anni avrebbe condotto l'Allori alla morte⁶⁶, minandolo oltre che nel fisico, nella consueta giocondità⁶⁷. Ma anteriormente al prorompere della malattia, egli dovette certo partecipare, in virtù delle sue straordinarie doti di imitatore, musico, ballerino e poeta, ad alcuna di quelle rappresentazioni non solo estemporanee che giovani fiorentini recitavano per la corte nelle più disparate occasioni festive; tanto più che in un caso, quello della barriera realizzata nel palazzo dei signori Montalvo nel carnevale 1609, l'intervento dell'artista è documentato in modo diretto⁶⁸.

È arrivato a questo punto il momento di andare a ricercare nel Diario di S.A.S. le tracce dell'attività teatrale della nostra «conversatione di giovani» anteriori al giugno-luglio 1618. Se torniamo ad esaminare il passo del Tinghi relativo alla commedia «parte rusticale et parte zannesca» rappresentata nel luglio 1618 a Boboli, leggiamo che, oltre al «dottore Iacopo Cicognini», a «Filip-

65 D. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, cit., p. 79.

⁶⁶ Sulla malattia dell'Allori cfr. C. Pizzorusso, Ricerche su Cristofano Allori, cit., pp. 29-32.

⁶⁷ Il 14 luglio 1618 il Baroncelli scriveva a don Giovanni: «Il Bronzino è stato malato assai, et è ancora convalescente [...]. Egli è dato tutto allo spirito, e vuole finire tutti i lavori di quelli da chi ha hauto danari, e non lavorare più, e farsi frate, e forse ha anco il med.o pensiero il Sig. Ottavio Rinuccini, il quale fa spesso seco dialoghi spirituali bellissimi facendosi grandissima conscienzia de sonetti lascivi, e canzonette composte, sì come il Bronzino delle libidinose pitture con le quali ha incitato questi e quelli a lussuria [...]» (ivi, p. 111).

68 Csr. lacopo Franceschi, Descrizione della barriera fra i Traci e l'Amazone rappresentata da nobile gioventù fiorentina in casa i Signori Montalvi a di 17 di febbraio 1608, Firenze, Volemar Timan, 1608 (stile fiorentino), p. 14, ove si legge: «La persona d'Orfeo fu rappresentata dal Signor Cristofano Allori, giovane di mirabil disposizione di voce, et adomo di molt'altre virtù, e cantò con tanta grazia, e vivezza al suono d'un gravicembalo d'una tiorba, e d'un leuto piccolo, che dette infinita soddissazione, massime, che mostrando di toccar' tal volta l'aurata lira, pareva, che da per se stesso sonasse».

po Scameroni pittore» e a «Cosimo Lotti pittore», vi parteciparono anche «molti altri giovani vertuosi»69. La segnalazione, di per sè estremamente generica, può tuttavia rivelarsi molto utile ai nostri fini. 'Virtuoso' è all'epoca un termine molto invalso che, adoperato da solo, sta in genere ad indicare o i professionisti del canto e della musica o gli iscritti a qualche accademia⁷⁰. Nel nostro contesto, il fatto che il termine segua, con la specificazione «altri», i nomi di due 'pittori', fa supporre che per «vertuosi» il Tinghi voglia intendere qui altri artisti fiorentini, i quali, con l'istituzione dell'Accademia delle Arti del Disegno⁷¹, erano ormai assurti – come già i 'letterati' riuniti in conversazioni accademiche - alla dignità di 'virtuosi'. Purtroppo non siamo in grado di utilizzare questa indicazione del Tinghi per ipotizzare con un minimo di fondamento altri nomi di artisti oltre a quelli già noti, né per questa rappresentazione, né per quelle realizzate in precedenza o in seguito ad essa, presumibilmente dallo stesso nucleo di dilettanti. Nondimeno possiamo fare ricorso al termine 'virtuosi', nella particolare accezione stabilita, per individuare nel diario, quando ovviamente la testimonianza del Tinghi non sia già abbastanza esplicita, le altre recite cui forse prese parte la nostra «conversatione di giovani» prima del giugno 1618.

Così, con l'insieme degli elementi raccolti, le notizie di rappresentazioni che si possono reperire sulla scorta (certo incompleta) del diario prima di tale data sono almeno quattro, la prima delle quali risale addirittura al carnevale del 1611. Per il giorno 11 febbraio abbiamo infatti notizia di «una Comedia detta da alcuni giovani pittori » a Palazzo Medici cui assistono «S.A. con l'Arciducessa»⁷². Probabilmente alla recita assiste anche il cardinale Ferdinando Gonzaga che, come sappiamo, in questo periodo è in visita a Firenze e proprio il giorno 9 è stato nel palazzo di Parione a «sentire recitare» la Dafne del Rinuccini. Il giovane cardinale è forse presente anche ad un'altra rappresentazione assai più importante di

⁶⁹ Tinghi-Solerti, p. 135.

⁷⁶Cfr. B. Migliorini, Storia della lingua italiana, Firenze, Sansoni, 1978⁵, p. 396 e nota relativa; A. Quondam, L'Accademia, cit., pp. 831 sgg.

⁷¹ Per l'Accademia fiorentina delle Arti del Disegno cfr. Z. Waźbiński, L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione, Firenze, Olschki, 1987.

⁷² Tinghi-Solerti, p. 61 (il corsivo è mio).

queste, quella della *Tancia* di Michelangelo Buonarroti, recitata il 25 maggio 1611 nel Casino di don Antonio de' Medici da alcuni «giovani *virtuosi* fiorentini»⁷³. In una lettera del 30 luglio 1611, infatti, il Cicognini si congedava dal Gonzaga scrivendo: «Li due histrioni Ciapino et Cecco fanno umilissima reverenza a V.S.III.ma», aggiungendo cioè i saluti dei principali interpreti dell'opera, che dovette avere all'epoca un'eco molto più vasta di quella che possiamo immaginare⁷⁴.

Senza trascurare il significativo fatto che in questa lettera il nome del Cicognini sia in qualche modo legato alla rappresentazione della *Tancia*, la sola volta che egli viene menzionato nel diario prima del luglio 1618 risale, come abbiamo detto sopra, al 22 settembre 1612, quando fu recitata a Pitti una sua commedia da alcuni «giovani fiorentini» all'improvviso⁷⁵. Dopo questa data si salta subito al 3 maggio 1618 per trovare una nuova rappresentazione attribuibile ai futuri Incostanti: si tratta di «una commedia recitata all'improvviso da alcuni giovani fiorentini *virtuosi*» alla presenza della famiglia regnante «su nella sala di sopra de' Pitti»⁷⁶.

Queste dunque tutte le recite rinvenibili nel diario prima del giugno 1618 che si possano in qualche modo riferire alla rinomata attività teatrale dei nostri pittori. Per una di esse, quella della Tancia nel 1611, disponiamo fra l'altro di un'eccezionale testimonianza che conferma in parte la validità del nostro percorso e allo stesso tempo la dice lunga sulla consumata abilità di questi attori dilettanti, assai vicina a quella dei più acclamati ed esperti professionisti. A proposito delle straordinarie capacità del Furini nel recitare qualsiasi «Commedia ò inparata a mente, ò all'inproviso», si legge infatti nella biografia del Peruzzi:

Et nelle inparate a mente, siami concesso dire questo solo, che facendo recitare il Ser.mo P.npe Card.le Carlo de Medici [...] la tanto celebre

⁷³ Ivi, p. 62 (il corsivo è mio).

⁷⁶ Ivi, p. 131 (il corsivo è mio).

Commedia Rusticale, intitolata la Tancia, nel suo Palazzo di Fiorenza sopra via larga circa l'anno 16 [lacuna]. conposta dal' Sig.r Michelagniolo Buonarroti [...], et facendo Filippo in quella la parte di Giovanni Padre della già d.a Tancia, conpariva in Scena da vecchio con un bastone in mano, e contraffacendo quella tanto al' vivo, e come ò detto con tanto Spirito, che nel' conparire che faceva in Scena, cominciava prima di uscir fuori a battere in terra il bastone prima piano piano, e poi rinforzando i colpi facendo parere di venire di lontano, et a poco a poco approssimarsi a gli spettatori, subito che sì conprendeva esser lui che dovesse uscire in scena, si levavono con le risa gli applausi di ogn'uno, in modo tale, che buona pezza, uscito, bisogniava, che stesse fermo, e cheto aspettando, che sì quietasse il popolo, e di poi cominciando a recitare, non profferiva quasi parola, che nell'istesso modo non sì sollevasse il popolo, di modo tale, che comunemente fù detto, che la più bella e meglio recitata parte, che fusse in quella Commedia, fù la meno goduta⁷⁷.

Non è escluso che oltre al Furini partecipasse alla fortunata commedia anche l'Allori, in quegli anni sicuramente attivo teatralmente e fra l'altro molto legato al Buonarroti⁷⁸. Ci sembra comunque importante aver avuto la possibilità di documentare, per almeno uno dei nostri pittori, la partecipazione ad una delle recite che gli abbiamo attribuito, tanto più che non si tratta di una recita qualsiasi, ma della *Tancia*, vale a dire di un'opera che, accanto a *La Fiera* dello stesso autore⁷⁹, costituisce senz'altro uno degli eventi più rilevanti della storia teatrale fiorentina nel primo Seicento.

E non è un caso che ad interpretare «la maggior parte» della *Fiera* nel carnevale del '19 furono proprio, come ricorda il Tinghi, gli «accademici del dottore Cicognini»⁸⁰. L'opera, che per note ragioni ebbe un'accoglienza un po' tiepida⁸¹, venne rappresentata con

⁷⁴La lettera è riprodotta interamente in A. Ademollo, La bell'Adriana, cit., p. 62, nota 2. Un'ulteriore prova della notevole risonanza che ebbe la rappresentazione della Tancia è offerta dal gustoso scambio di sonetti che intorno all'opera si indirizzarono Ottavio Rinuccini e il suo amico Raffaele Ansaldi; entrambi i sonetti si possono leggere in A. Solerti, Gli albori del meiodramma, cit., vol. I, pp. 113-114.

⁷⁵ Tinghi-Solerti, p. 65.

⁷⁷ D. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, cit., 289, pp.78-79. All'epoca della prima rappresentazione della Tancia proprietario del Casino di San Marco era don Antonio de' Medici e non, come scrive il Peruzzi, il cardinale Carlo, che lo divenne soltanto nel 1621 (cfr. ivi, p. 83, nota 10). Con ognì probabilità il biografo è dunque incorso in un errore, come del resto induce a supporre il suo non essere in grado di indicare la data esatta dell'avvenimento narrato.

⁷⁸ Sui rapporti d'amicizia fra l'Allori e il Buonarroti cfr. C. Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 13-14.

¹⁹ M. Buonarroti il Giovane, La Fiera, redazione originaria (1619), a cura di U. Limentani, Firenze, Olschki, 1983.

⁸⁰ Tinghi-Solerti, p. 143.

⁸¹ Cfr. M.G. Masera, Michelangelo Buonarroti, cit., pp. 49-51 e 75-80 e U. Limentani, Introduzione a M. Buonarroti il Giovane, La fiera, cit., pp. 10-14.

scene di Giulio Parigi nel Teatro Mediceo degli Uffizi l'11 febbraio 1619. Poco più di un mese prima, il 9 gennaio, la Segreteria del granduca aveva diramato ai vari responsabili della realizzazione pratica della «comedia ò festa» un «ordine» relativo a questa. Nel mandato era contenuto anche il seguente «Ordine al Dottor Cicognini»:

Havendo S.A. deliberato, che si prepari una comedia ò festa per q[u]esto carnovale, da doversi rappresentare nel salon grande delle Comedie, comanda al Dottore Jacopo Cicognini, a Ser Michele Bandini, et à Cosimo Lotti, che quanto prima vadino à trovare Michelagnolo Buonarruota Autore di d[ett]a festa, per ricever da lui, et essiguire prontam[en]te gli ordini, che darà loro per conto della recitazione, et distribuzione delle parti⁸².

Anche se purtroppo non siamo in grado di dare alcuna notizia sul «Ser Michele Bandini» nominato accanto al Cicognini e al Lotti, la presenza di quest'ultimo nell'ordine relativo alla «recitazione, et distribuzione delle parti» della *Fiera* costituisce un'innegabile conferma della nostra ipotesi di partenza per almeno uno dei personaggi indicati come probabili accademici Incostanti. Possiamo così chiudere questo excursus con almeno una certezza: Cosimo Lotti fu veramente, se non altro nel 1619, uno degli «accademici del dottore Cicognini». Per quel che riguarda il terzo personaggio ipotizzato come appartenente al nucleo costitutivo degli Incostanti, vale a dire lo straordinario Pippo Sciamerone, mancano dati altrettanto sicuri, ma non è escluso che egli, che già aveva offerto una memorabile interpretazione nella *Tancia*, non partecipasse anche a quest'altra opera del Buonarroti, sempre ammettendo che si trovasse a Firenze in questo periodo.

4. Più volte si è detto che la «conversatione di giovani» recitò commedie all'improvviso anche nel palazzo di don Giovanni de' Medici, come del resto essa stessa dichiara nella citata lettera del 1º dicembre 1618 al principe. A ulteriore sostegno di tale testimonianza è pressoché inutile ricostruire la trama dei rapporti che il Medici ebbe con il Cicognini, il Furini, il Lotti e l'Allori: infatti era inevi-

tabile che un membro della famiglia granducale così attento ad ogni forma di espressione artistica, contemporaneamente iscritto all'Accademia degli Alterati e a quella del Disegno⁸³, fosse in qualche relazione più che meramente formale con alcuni dei protagonisti della vita culturale fiorentina di quegli anni⁸⁴.

In un caso, però, quello del Furini, questi rapporti acquistarono una dimensione del tutto particolare e vale dunque la pena di soffermarvisi, anche perché permettono di illuminare meglio la biografia dell'artista. Ad esempio sappiamo per certo che lo Sciameroni frequentò la residenza veneziana del principe, ed è facile immaginare che, magari con l'occasione di un 'ritratto al naturale' o anche di una semplice visita di cortesia, egli abbia avuto modo, confermando la sua fama di personaggio «sollazzevole molto», di esibirsi in qualche divertente a solo di fronte alla piccola corte di casa Medici.

Era proprio sotto questo aspetto che nell'ottobre del '18 veniva annunciato il suo prossimo arrivo nella Repubblica in una lettera scritta da Francesco Salvadori, un procaccio fiorentino al servizio di don Giovanni⁸⁵. Il Salvadori, che godeva di una particolare benevolenza presso i padroni per le sue capacità di «sciorinatore ribaldo» e di comico intrattenitore⁸⁶, scusandosi nella lettera per il rinvio del

⁸³ Don Giovanni entrò a far parte dell'Accadernia del Disegno il 17 aprile 1583 e di quella degli Alterati il 5 marzo 1587; cfr. Z. Waźbiński, L'Accademia Medicea, cit., vol. I, nota 79, p. 283 e D. Landolfi, Don Giovanni de' Medici, cit., p. 134.

⁸² L'intero documento è riprodotto in A.R. Blumenthal, Giulio Parigi, cit., pp. 378-379.

⁸⁴ Circa i certi o presumibili rapporti del principe con l'Allori, il Cicognini e il Lotti (per quelli col Furini si veda più oltre nel testo) mi limito a ricordare qui ciò che è noto o deducibile da fonti e studi editi: per i rapporti con l'Allori si vedano gli stralci del Carteggio di Don Giovanni pubblicati da C. Pizzorusso, Ricerche su Cristofano Allori, cit., pp. 9, 29-32, 106-112, 115 e 119; per quelli col Cicognini, di cui resta testimonianza in un'ode dedicata da quest'ultimo al Medici, cfr. M. Sterzi, Iacopo Cicognini, cit., p. 299, nota 2. Quanto agli ipotetici rapporti con il Lotti è sufficiente ricordare che il pittore era «grande amico», nonché provvisionato, di Giovan Battista Strozzi (F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. V, p. 8), il quale, come sappiamo, fu molto legato a don Giovanni e suo collega nell'Accademia degli Alterati.

⁸⁵ Francesco Salvadori a don Giovanni de' Medici, da Firenze, 13 ottobre 1618, in ASF, *Mediceo*, f. 5141, c. 211t. Per la professione del Salvadori e il suo rapporto di servitù con don Giovanni cfr. ASF, *Mediceo*, f. 5159, c. 655v.

⁸⁶Per queste caratteristiche del Salvadori cfr. ad es. ASF, *Mediceo*, f. 5145, cc. 4r, 139r (lettere di Livia Vernazza a don Giovanni, rispettivamente da Rocca Maggiore, 20 giugno 1615 e da Udine, 5 luglio 1617) e f. 5150, c. 475r (lettera di Flaminio Scala a don Giovanni, da Firenze, 20 novembre 1616).

proprio viaggio da Firenze a Venezia, annunciava a mo' di consolazione per il suo mancato rientro la prossima venuta del Furini: «Filippo Scameroni viene chostà e l'ò inchaparato che starà a 'ntrattenere V.E.Ill.ma, che è buono chiachierone»⁸⁷. Le modalità e la durata di questo soggiorno del Furini nella Repubblica non sono note, ma forse è qui che va individuata una possibile causa della sua mancata menzione nel citato «ordine» relativo alla rappresentazione della Fiera.

Nel luglio del 1621 troviamo il pittore nuovamente a Venezia, questa volta al capezzale di don Giovanni moribondo. Come riferisce il residente mediceo Niccolò Sacchetti, lo Sciameroni assiste il principe «giorno et notte [...] con grandissimo et sviscerato affetto». affetto peraltro ricambiato dal Medici, che lo «ama grandemente»88. Al momento del decesso di don Giovanni, avvenuto il 19 luglio, il Furini ha già quasi completato, come informa sempre il Sacchetti, «[...] il ritratto di S.E. et se bene il volto non è finito, ha nondimeno talmente fissa nella sua idea quell'effigie che in ogni modo la colpirà. Li ho detto che non contratti questo quadro con alcuno, ma che prima lo faccia vedere a' padroni, immaginandomi che forse lo vorranno per il Palazzo. Egli si è ancora preso cura di far gettare la testa di S.E. et ne porta seco un'impronta di gesso fatta con molta diligenza per darla a loro AA. [...]»89. A conferma del notevole grado d'intimità ormai raggiunto con la famiglia del principe e allo stesso tempo della fiducia che ispira nei ministri del granduca, lo Sciameroni ottiene quindi assieme a Faustino Moisesso, letterato friulano altrettanto legato al Medici90, il delicato compito di accompagnare a Firenze il piccolo Francesco Maria, il bimbo nato nell'agosto del '19 dall'unione di don Giovanni con Livia Vernazza91.

Il 28 luglio, giorno in cui il bambino appena reduce da un vaiolo veniva finalmente affidato ai due per il viaggio, il Sacchetti scriveva infatti rassicurante alla corte: «[...] si è questa sera consegnato al signor Faustino Moisesso et a due altri già servitori del Signore, et in particolare a messer Filippo Sciameroni, il quale so che particolarmente premerà in haverne diligentissima cura»⁹².

Sul finire del luglio 1621 il Furini rientrò così nella capitale granducale. Altri lutti, oltre a quest'ultimo di don Giovanni, avevano nel frattempo colpito più o meno da vicino la vita del pittore e quella della stessa Firenze: tra la fine di febbraio e i primi di maggio di quell'anno erano infatti scomparsi uno dopo l'altro il granduca Cosimo II, Ottavio Rinuccini, Cristofano Allori e don Antonio de' Medici⁹³. Una volta uscite di scena alcune delle figure centrali della vita culturale fiorentina del primo ventennio, e una volta assurte alla reggenza per il minore Ferdinando II l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria e la granduchessa Cristina di Lorena, il clima della corte era sensibilmente mutato. Non a caso per circa un paio d'anni il diario del Tinghi non dà più notizia di commedie all'improvviso o di spettacoli di puro trattenimento, ma quasi unicamente di «messe, di vespri, di sermoni religiosi» o comunque di rappresentazioni a sfondo devozionale⁹⁴.

Così, dopo una prima stagione particolarmente vivace durata, almeno sul diario, dal febbraio del '19 all'ottobre del '20, gli Incostanti fanno la loro prima – attendibile – ricomparsa nelle pagine del Tinghi soltanto il 6 febbraio 1623, quando rappresentano all'improvviso nel Casino del cardinale Carlo de' Medici *La finta mora* del Cicognini⁹⁵. Non è comunque detto che a questo silenzio della

⁸⁷Lett. cit. del 13 ottobre 1618.

⁸⁸ Niccolò Sacchetti a segretario granducale non specificato, da Venezia, luglio 1621, in ASF, *Mediceo*, f. 3007, c. 273r e cfr. G. Sommi Picenardi, *Don Giovanni de' Medici*, cit., fasc. 26, pp. 107-108.

⁸⁹ Lett. cit. del luglio 1621. Il brano citato è riprodotto anche in G. Pieraccini, La stirpe dei Medici, cit., vol. II, P.I, p. 239, nota a e in K. Langedijk, The portraits of the Medici. 15th-18th Centuries, Firenze, SPES, 1981-1987, vol. II, p. 1022 (55,6).

⁹⁰ Sui rapporti tra Faustino Moisesso e il Medici cfr. D. Landolfi, *Don Giovanni de' Medici*, cit., pp. 142 sgg.

⁹¹ Su Francesco Maria de' Medici (1619-1685) cfr. G. Sommi Picenardi, Don Giovanni de' Medici, cit., fasc. 26, pp. 100-101 e 134-136.

⁹² Niccolò Sacchetti a segretario granducale non specificato, da Venezia, 28 luglio 1621, in ASF, *Mediceo*, f. 3007, c. 252r e cfr. G. Sommi Picenardi, *Don Giovanni de' Medici*, cit., fasc. 26, p. 120.

⁹³ Il granduca Cosimo Il morì il 28 febbraio; il Rinuccini il 28 marzo, seguito a ruota il 31 dello stesso mese dall'amico Bronzino; il supposto figlio di Francesco I de' Medici e di Bianca Cappello si spense invece il 2 maggio.

⁹⁴La citazione è tratta da un commento personale del Solerti in Tinghi-Solerti, p. 158 e cfr. i passi del diario riportati ivi, alle pp. 158-164.

⁹⁵ Cfr. ivi, p. 168. Non ritengo sia da attribuirsi agli Incostanti anche la rappresentazione del Martirio di Sant'Agata del Cicognini, avvenuta il 10 febbraio 1622 nell'Oratorio della compagnia di Sant'Antonio in Costa San Giorgio, come invece afferma il Tinghi, il quale scrive che l'opera fu «recitata da giovani di detta

documentazione corrisponda necessariamente un totale arresto dell'attività teatrale dei nostri accademici. Forse l'ormai invecchiato Furini continuò talvolta ad esibirsi, in contesti sempre meno ufficiali. di fronte al giovane Ferdinando e ai suoi fratelli, magari ancora in coppia con il Lotti, che con le sue geniali invenzioni aveva nel frattempo conquistato definitivamente il cuore dei piccoli principi e delle reggenti⁹⁶. Inoltre è assai probabile che dietro coloro che dal marzo 1620 vengono denominati unicamente come «Accademici Incostanti» ⁹⁷ si succedano nel corso del tempo personaggi diversi da quelli di partenza, più giovani dei primi, anche se forse ancora legati in qualche modo alla figura del «vecchio» Cicognini, che sembra continuare a fornire loro soggetti da rappresentare (almeno così avviene il 6 febbraio 1623) e magari si occupa di addestrarli alla recitazione improvvisa. Anzi, possiamo ipotizzare che tra questi giovani si faccia le ossa anche il figlio di Iacopo, Giacinto Andrea, che già nel '22 opera come attore dilettante nell'Accademia degli Infiammati98.

Comunque sia, stando al diario del Tinghi, i vecchi o rinnovati Incostanti conoscono, dopo quella del 1619-20, soltanto un'altra stagione di attività, che, ripresa in grande stile nel carnevale del '23 con *La finta mora*, si conclude un po' in sordina nel carnevale del '25. Tra il 26 dicembre del '24 e il 9 febbraio del '25 gli Incostanti tengono infatti il loro ultimo ciclo di recite⁹⁹ per la famiglia regnante in un clima assai diverso da quello dell'esordio. Le loro

compagnia et da parte delli Accademici Inconstanti» (ivi, p. 162). Con ogni probabilità nel fare tale asserzione il Tinghi si è lasciato trarre in inganno dalla presenza del Cicognini nell'Accademia degli Infiammati, che su la vera organizzatrice e protagonista di questa «festa» della compagnia di Sant'Antonio: cfr. G. Baccini, Notizie di alcune commedie sacre rappresentate in Firenze nel secolo XVII, Firenze, Libreria Dante, 1889, pp. 9-16.

96 Cfr. F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. V, p. 9.

97 Cfr. Tinghi-Solerti, pp. 153 sgg.

98 Cfr. G. Baccini, Notizie di alcune commedie, cit., p. 11.

commedie all'improvviso, che, quasi a evidente riprova di un prodotto nato dall'esigenza di surrogarne un altro, vengono rappresentate nella stessa sala di Palazzo Pitti dove fino a qualche giorno prima si è esibita in alcune recite private per i sovrani una compagnia di comici professionisti allora in tournée a Firenze¹⁰⁰, sembrano ormai far parte della impallidita routine di corte. Alla penna dell'invecchiato cronista ufficiale non sfuggono più espressioni che alludano, anche lontanamente, al «gusto» o al «piacere» che una volta questo genere di rappresentazioni era in grado di suscitare. Relegate in un tempo e in uno spazio precisi, le commedie degli Incostanti, pur facendosi sempre più frequenti, sembrano aver perso il loro antico potenziale ricreativo e assimilarsi piuttosto ad uno dei vari impegni che scandiscono, senza più alcuna distinzione tra dovere e piacere, la pesante giornata di Sua Altezza:

Et adì 2 detto [gennaio 1625] S.A. udito messa in casa et con la S.a arciduessa andonno alle stalle a vedere provare il balletto a cavallo et tornati desinono insieme al solito, et la dette molte udienze et ateseno a' negotti et S.A. con e' fratelli andò nel giadino, et tornati andonno di sopra a vedere provare il balletto delle dame et a vedere ricitare la comedia al'iproviso detta dalli academici Incostanti, et finita tornati a basso S.A. cenò solo¹⁰¹.

Dopo il carnevale del '25 gli Incostanti non vengono più menzionati nel Diario di S.A.S. Il loro progressivo spegnersi fu forse dovuto in parte oltre che all'innegabile mutamento di clima della corte fiorentina, al venir meno di quelle grosse personalità che avevano permesso al tempo di Cosimo II la loro stessa costituzione. Infatti, mentre verso la fine del '24 lo Sciameroni era morto a Pisa, dove da circa un anno era stato confinato avendo ucciso per legittima difesa uno dei Pandolfini¹⁰², nei primi mesi del '26 il Lotti si

⁹⁹ Le ultime recite degli Incostanti di cui dà notizia (non sempre in modo diretto) il Tinghi sono effettuate nei seguenti giorni: 26 dicembre 1624 (cfr. Tinghi, vol. III, c. 98v e Tinghi-Solerti, p. 178); 2 gennaio 1625 (cfr. Tinghi, vol. III, c. 99v e Tinghi-Solerti, p. 178); 12 gennaio 1625 (cfr. Tinghi, vol. III, c. 101r); 29 gennaio 1625 (cfr. ivi, cc. 105r, 111v e Tinghi Solerti, p. 179); 1° febbraio 1625 (cfr. Tinghi, vol. III, c. 105v e Tinghi-Solerti, p. 179, ove però il passo corrispondente è riportato con data erronea: 31 gennaio 1625); 9 febbraio 1625 (cfr. Tinghi, vol. III, c. 113v).

¹⁰⁰ Cfr. Tinghi, vol. III, cc. 96v-97v e Tinghi-Solerti, p.177. Il 10 dicembre 1624 il Tinghi chiama, sicuramente per errore, questi comici professionisti col nome di Incostanti: cfr. ibidem e qui sopra nota 33. Il 18 dicembre 1624 è riportata nel diario la seguente notizia: «Non si ma[n]cherà di dire come S.A.S. regalò li comici di zanni di scudi cento per avere fatto alcune comedie ne' Pitti alla presenza di loro A.S.e» (Tinghi, vol. III, c. 97v).

¹⁰¹ Ivi, c. 99v, parzialmente riportato anche in Tinghi-Solerti, p. 178.

¹⁰² Cfr. D. Peruzzi, Vita di Francesco Furini, cit., pp. 83-84. Il 23 gennaio 1625 il Furini risulta già morto (cfr. ivi, nota 56 della Barsanti alle pp. 93-94); l'ultima

apprestava a lasciare Firenze per passare al servizio di Filippo IV in Spagna, dove, come si è detto, avrebbe avuto maggior campo per sbizzarrire il suo genio di architetto e scenografo. Qui egli ebbe modo di lavorare con i più importanti drammaturghi dell'epoca, in primo luogo con Lope de Vega, per la cui Selva sin amor realizzò nel 1629 una memorabile scenografia marina¹⁰³. Probabilmente fu in parte grazie al Lotti che non solo iniziò la lunga serie di scenografi italiani operanti in Spagna fino all'Ottocento 104, ma si creò anche un ulteriore tramite per l'influsso del teatro spagnolo in Italia. Infatti si deve forse alla consolidata amicizia con l'antico compagno delle recite improvvise se il vecchio Cicognini, l'unico personaggio del nucleo costitutivo degli Incostanti rimasto a Firenze dopo il '25, poté instaurare con Lope de Vega un fruttuoso rapporto epistolare, come egli stesso accennava nell'avvertenza al suo Trionfo di David pubblicato a Firenze nel 1633, ove dietro consiglio del grande drammaturgo spagnolo abbandonò per la prima volta la vincolante regola dell'unità di tempo e fece finalmente «[...] prova del diletto, che porta seco il rappresentare azzioni, che passino lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi, et anni, acciò si goda de gli accidenti dell'Istoria non con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azzioni in vari tempi seguite» 105.

notizia a lui relativa prima di tale data è offerta dalla nota di pagamento per il ritratto che il pittore eseguì in occasione delle feste per il ricevimento dell'arciduchessa Maria Maddalena a San Miniato [agosto1624]: cfr. A. Matteoli, *Un'opera ignorata di Francesco Furini*, p. 187.

100 Per questa e le altre scenografie realizzate dal Lotti in Spagna efr.: F. Baldinucci, Notizie, cit., vol. V. pp. 13-14; I. Cicognini G. Verdiani, voce cit., e A.R. Blumenthal, Giulio Parigi, cit., pp. 300-302 e note 291, 292 e 300 alle pp. 341-342.

¹⁰⁴ Cfr. G. Verdiani, voce cit., col. 1673 e A.R. Blumenthal, Giulio Parigi, cit., pp. 302-303.

¹⁰⁵ I. Cicognini, *Trionfo di David*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1633 (la citazione è tratta dalla nota dell'autore *A cortesi lettori*). L'opera fu edita qualche mese prima (la prefazione di Antonio del Soldato è in data 31 marzo 1633) della tragica fine del Cicognini, morto suicida il 27 ottobre 1633.