

Lionello Puppi

Verso l'Olimpico^{*}

Abstract

The restitution of Ancient theatre to Modernity, within Palladio's classicistic project, produced a constant inner turmoil: from the experiences in Vicenza and Venice in the Sixties well into the enterprise of Olimpico theatre, undertaken by the Master in his late years. The essay traces the main planning and construction phases of his last and forever asting architectural venture.

La restituzione alla Modernità del teatro secondo gli Antichi costituì, nel progetto classicistico di Palladio, un inquieto rovello: dalle esperienze vicentine e veneziane degli anni Sessanta sino alla basilare vicenda del teatro Olimpico, vissuta dal Maestro da vecchio. Di quella diuturna avventura architettonica, esperita fra teoria e cantiere, si rivisitano i momenti salienti.

Nel 1565, il Palladio vien invitato dalla compagnia della Calza degli Accesi, una delle più attive e brillanti di Venezia¹, a realizzare, nel cortile di un palazzo dei Foscari a Santa Croce, un nuovo teatro per la recita della tragedia biblica *Antigono*, scritta dal vicentino Conte da Monte²: e doveva trattarsi, nelle intenzioni dei promotori, di un organismo stabile; ebbe, invece, vita breve, e nient'affatto documentata (sul luogo stesso ove fu eretto, sino a poco tempo fa, gli studiosi furono incerti)³, così che manca

* La ricostruzione più convincente del tormentato *iter* palladiano per la restituzione all'attualità moderna dello spazio teatrale degli Antichi è stata fornita, a nostro giudizio, da Licisco Magagnato nei saggi che traggono da *The Genesis of the Teatro Olimpico* (MAGAGNATO 1951) a *Teatri italiani del Cinquecento* (MAGAGNATO 1954, 50ss.), da *La concezione del teatro palladiano* (MAGAGNATO 1972) a *Il teatro Olimpico* (MAGAGNATO 1992, 34-50). Tra quanto è successivamente apparso, meritano attenzione BEYER (1994, in partic. 12-38), e GROS (2006, 83-95); mentre resta lacunosa e deludente la sintesi proposta da BURNS (2008, 244-55): dove, per giunta, l'attribuzione a sfera palladiana di studi abbozzati su *recto e verso* del foglio CN 4.II.46 della Westminster Abbey Library appare quanto meno arrischiata. Per il punto di vista di chi qui scrive sui pensieri di Palladio per un luogo teatrale, si veda PUPPI (1999, 342-44 n. 75, 355-57 n. 89, 407-408 n. 121, 435-39 n. 143, 488 n. 92*, 493 n. 109*, 504 n. 148*, 511 n. 174*). Infine, per la basilare vicenda dell'Olimpico cf. soprattutto MAZZONI (1998).

¹ Tuttora basilare per lo studio delle compagnie veneziane della Calza resta il vecchio saggio di VENTURI (1908-1909). Una circostanziata ricognizione, soprattutto sui *Diarii* di Marin Sanudo, dell'attività teatrale delle compagnie è stata effettuata da MANCINI – MURARO – POVOLEDO (1995, VIII-XIV e 18-33, 41-85). Fondamentali, infine, ZORZI (1988); ANDERSON (2008).

² *Antigono. Tragedia dell'ecc. m. Conte di Monte vicentino. Al clarissimo signor Francesco Pisani*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1565. Il testo della dedica e alcuni passi della tragedia, nonché il sunto del suo svolgimento, sono stati pubblicati dai MANCINI – MURARO – POVOLEDO (1995, 82-84 e 78s.). Su Conte da Monte, si vedano le notizie fornite da MANTESE (1969, 66-71); ZORZI (1969, 278s.); PUPPI (1973, 61s.); OLIVATO (1982, 100 n. 12).

³ L'ubicazione del «mezzo teatro di legname» è stata a lungo discussa e le ipotesi di identificazione del luogo, a cominciare dal TEMANZA (1778, 313s.), che aveva indicato il chiostro del convento della Carità, son state sempre poco convincenti: le si vedano riassunte e commentate da OLIVATO (1982, 96s.). La stessa studiosa ha il merito d'aver proposto la congettura più credibile circa il luogo sulla base della corrispondenza di Cosimo Bartoli con la corte medicea: OLIVATO (1982, 97-102) e OLIVATO (1983, 739-

ogni strumento utile ai fini di una sua pur generica ideale restituzione. Poiché nulla s'evince dalla cronaca del fiasco penoso della messinscena, rilasciati da Fabio Monza⁴, restiamo pertanto fermi al cenno del Vasari, informato dallo stesso Palladio, allorché nel 1566 lo incontrò a Venezia, o da Federico Zuccari che ne curò l'orchestrazione pittorica: «un mezzo teatro di legname a uso di colosseo»⁵. Troppo poco, che tuttavia non esclude la possibilità di avanzare la congettura onde, consegnando l'edificio ligneo ai committenti, Andrea avesse risolto – o si fosse ulteriormente approssimato alla soluzione – i problemi rimasti aperti a Vicenza nel duplice teatro in Basilica⁶. È l'architetto stesso che lo autorizza in un passo della lettera indirizzata all'amico e cliente Vincenzo Arnaldi il 23 febbraio 1565, tre giorni prima dello spettacolo inscenato nella *macchina* da lui progettata e realizzata: «ho fornito di far questo benedetto Theatro, nel quale ho fatto la penitentia de quanti peccati ho fatti e son per fare»⁷.

D'altra parte, al Palladio non mancheranno ulteriori occasioni di perfezionare la propria idea teatrale anche attraverso l'allestimento scenografico di entrate *trionfali*: l'ingresso del vescovo Matteo Priuli a Vicenza per prendere possesso della diocesi il 3 settembre 1565; lo sbarco di Enrico III di Valois al Lido di Venezia, nel viaggio che, dalla Polonia, lo portava a Parigi a raccogliere la corona di Francia, il 18 luglio 1574⁸.

Sappiamo che, nella prima occasione, Andrea aveva scandito il percorso del presule, e del corteo che lo accompagnava, attraverso Vicenza, con un «arco trionfale eretto allo entrare del ponte della Madonna degli Angeli»; «due grandi piramidi alte trentadue piedi di legname e coperte di tela» «sull'isola» all'altezza del «cantone della casa del signor Valerio Chiericato»; da due coppie di statue presso «casa Valmarana all'altezza del Pozzo Rosso»; da un «colosso grande con una colonna fatta per un Sansone» sulla piazza del Castello⁹. Non s'era trattato, pertanto, dell'addobbo che aveva caratterizzato l'*entrata*, oltre quattro lustri innanzi, del cardinal Ridolfi, prefigurando programmaticamente l'immagine della nuova città che, lui stesso, sarebbe stato chiamato a informare: ma dell'enfaticizzazione trionfale del *canale ottico* costituito dalla *spina dorsale* della strada del Corso, appoggiata alle quinte di due emergenze architettoniche – il Palazzo Chiericati all'Isola e il Palazzo Valmarana al Pozzo Rosso –

50). Ma vedi anche e infine MANCINI – MURARO – POVOLEDO (1995, 70-77), per la proposta di riconoscere il luogo nel cortile di Ca' Foscari a san Pantalon.

⁴ Cf. LOMASTRO (2009, 240ss.) e quanto argomento in PUPPI (2011).

⁵ MILANESI (1906, 100).

⁶ Mi si permetta rinviare alla mia ricapitolazione: PUPPI (1974, 287-307) e quindi, a MANCINI – MURARO – POVOLEDO (1985, 190-95).

⁷ La lettera, celeberrima, si conserva presso la Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, ed è stata pubblicata per la prima volta dal TEMANZA (1778, 312s. n. C), per venir da ultimo riedita dai MANCINI – MURARO – POVOLEDO (1995, 81), da cui si cita.

⁸ Su tali apparati cf., anche per la precedente bibliografia: PUPPI (1999, 372s. n. 97, 407s. n. 121); nonché le schede di aggiornamento stilate da Donata Battilotti (PUPPI 1999, 497 n. 118*, 504 n. 148*).

⁹ Per le citazioni: PUPPI (1999, 372s.).

che Andrea stesso aveva progettato ad esecuzione dell'impegno annunciato dallo spettacolo urbano del 1543¹⁰.

Nell'apparato per Enrico III – attestato da numerose memorie letterarie, pittoriche e grafiche –, l'architetto appare rivolto a esaltare il rapporto tra un arco trionfale, destinato a solennizzare simbolicamente il momento dell'*entrata* del sovrano, una loggia di ordine corinzio immediatamente retrostante (di cui, recentemente ma non convincentemente, è stata negata la paternità palladiana)¹¹, quasi una *columnatio* posta a coronare il momento del *ricevimento*, e lo sfondo urbano di Venezia inquadrata per legami suggestivi, di qualità atmosferica e tonale, che ogni ingrediente compositivo fondesse in un solo evento spaziale luminoso. Di guisa che, trasferito l'impegno scenografico a scala amplissima, la tensione ad asserire un unitario evento spaziale, risulta permanente e irrevocabile.

La costruzione di un *circo* in Campo Marzio per la corsa dei cavalli a celebrazione d'Ercole, nume tutelare dell'Accademia Olimpica¹², nel 1576, allorché Vicenza si riteneva isola felice risparmiata dall'imperversar della peste, rinfocolerà sì l'attenzione palladiana per i luoghi antichi dello spettacolo, ma senza coinvolgere, tuttavia, la tensione estenuante a restituire all'attualità lo spazio teatrale dei Greci e dei Romani: e si sarà trattato, piuttosto, di un impegno privilegiante gli interessi del Nostro, sinora trascurati dagli studiosi, per la ginnastica e le attività sportive. Laddove la scelta dell'area destinata a quell'evento, peraltro non necessariamente imputabile ad Andrea, sottende l'intuizione, ancor oscura magari ma inequivocabile, di espansione urbana *extra moenia* verso il Colle Berico, che, meno di un secolo e mezzo appresso, Francesco Muttoni raccoglierà nell'idea di una fiera e di un *passaggio* preludenti all'agganciamento rappresentato dai portici salienti al di là della Porta Lupia.

Ma ecco che, nella riunione dell'Accademia Olimpica avvenuta il 10 agosto 1579, vien notato e deprecato che, dopo la messinscena dell'*Amor costante* e della *Sofonisba* nel teatro effimero in Basilica, s'era fatto «un quasi continuo silentio a spettacoli pubblici»¹³: ch'era pur vero al riscontro di una documentazione discretamente generosa, la quale allude a recite *private* di testi drammatici (e la *Mandragola* di Machiavelli, tra questi), che possiam agevolmente immaginare senza apparato e consistenti in semplici *letture*. Constatata, dunque, la troppo lunga e insopportabile *vacanza*, gli Olimpici convengono ch'essa debba quanto prima possibile cessare, pena il venir meno di un prestigio conseguito anche e soprattutto grazie alle premure dedicate all'attività teatrale, e deliberano che, «questo prossimo carnasciale venturo sia recitata pubblicamente a casa

¹⁰ Cf. PUPPI (1999, 257 n. 16).

¹¹ Cf. WOLTERS (1979).

¹² Cf. PUPPI (1974, 301 n. 11).

¹³ Cf. MAZZONI (1998, 231 doc. 1).

dell'Accademia, con quella minor spesa che sia possibile, attesa la dignità sua, una favola pastorale»¹⁴.

Tanta determinazione colpisce, e induce a qualche non oziosa domanda. È, plausibilmente, immaginabile chi o qual gruppo, all'interno della compagine accademica, possa aver spinto al soprassalto? Doveva esser permanente la struttura teatrale destinata a ospitar la messinscena, o limitarsi al consueto, effimero impianto «di legname»? Procediamo da codesto quesito: per esprimere la convinzione che proprio di quest'ultimo doveva trattarsi: l'identificazione della «casa dell'Accademia» ad ospitarlo non può prestarsi a conclusione diversa giacché si trattava di un luogo preso ad affitto temporaneo, «Casa Brasca sul Corso»¹⁵, a capo di una serie precedente di spostamenti talora presso le residenze di singoli accademici. Per l'altro riguardo, allorché constatiamo che lo spettacolo sarebbe consistito nella messinscena di una pastorale, e riscontriamo che il testo era già stato individuato in un componimento, l'*Eugenio*, appositamente redatto da un membro del sodalizio, il medico Fabio Pace, potremmo quanto meno sospettare che la decisione improvvisa, una sorta – quasi – di *colpo di mano*, sia da rapportare alla *setta*, precisamente, dei medici, presente in forza nell'Accademia, e non a velleità di espressione letteraria e drammaturgica, rinfocolata – come ha ben suggerito Stefano Mazzoni¹⁶ – dalla gran voga che il genere della pastorale veniva prendendo. Altri accademici, però, condividevano quelle velleità, e già il 4 settembre la scelta del testo è messa in discussione, di guisa che, poco più di due mesi appresso, 5 novembre, «per legittimi impedimenti», si rinuncia alla scadenza dell'ormai non lontano carnevale¹⁷. Ma l'occasione era stata raccolta da qualcuno, tra i sodali, che pensava in grande (Palladio tra costoro?): perché, invece d'affidare le periodiche messinscena a un impianto che, con esse, cessava, non decidere, una volta per tutte, per uno stabilimento permanente? E v'era, magari, qualcos'altro nei pensieri di un consesso ormai egemonizzato da un'aristocrazia che si rinserrava sempre più nell'autocompiacimento di sé (e, dal motto accademico, si accingeva a cancellare il riferimento al *labor* – alla *meccanica* fatica – per isolare lo splendore di un *opus* come timbro di privilegio assoluto e incontestabile) nel momento in cui sentiva insostenibile la realizzazione del sogno temerario di palingenesi urbana, e meditava oscuramente di trasferirne l'immagine, e sigillarla, entro un tempio riservato ai suoi riti. Certo: occorreva disporre di un'opportunità non condizionata dalla temporaneità labile di un contratto d'affitto. Ed ecco che, il 15 febbraio 1580, l'assemblea accademica conferma la decisione di allestire quanto prima uno spettacolo, ma entro una struttura della quale fosse possibile l'uso in prosieguo di tempo – dunque, stabile –: «a eterna gloria» del «virtuoso» consorzio e della città di Vicenza. Contestualmente, dopo l'inequivocabile,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. MAZZONI (1998, 94).

¹⁶ Cf. MAZZONI (1998, 95).

¹⁷ Cf. ZORZI (1969, 309 doc. 1).

scoperto ammiccamento, rivolge al Comune supplica per ottenere la concessione permanente del «loco parte coperto et parte scoperto nella parte delle pregion vecchie»¹⁸, un'area angusta, in verità, e mal conformata all'interno del recinto del visconteo, dismesso “Palazzo del Territorio”, incuneato tra lo slargo dell’“Isola” e il ponte degli Angeli, quale possiamo appieno apprezzare su un prezioso disegno (**Fig. 1**) datato 1599, ma copiato da una redazione perduta del 1585 e conservato nel Civico Museo di Vicenza, della «pianta de tutto 'l corpo della Casa chiamata l'Isola e Preggion Vecchie che già per tempo era tutti granari da formenti per monicion della Città et parte dell'illustrissimo Consiglio dei X e parte della magnifica Comunità»¹⁹. Immediata è la risposta del Civico Consiglio: è favorevole e gli accademici ne prendono atto il 24 febbraio, sicché Palladio, immediatamente incaricato di stendere il progetto del teatro, dovette mettersi subito all'opera, approntando, dopo il necessario rilevamento del sito concesso, il “modello” sul quale poter dar principio alla gran fabbrica.

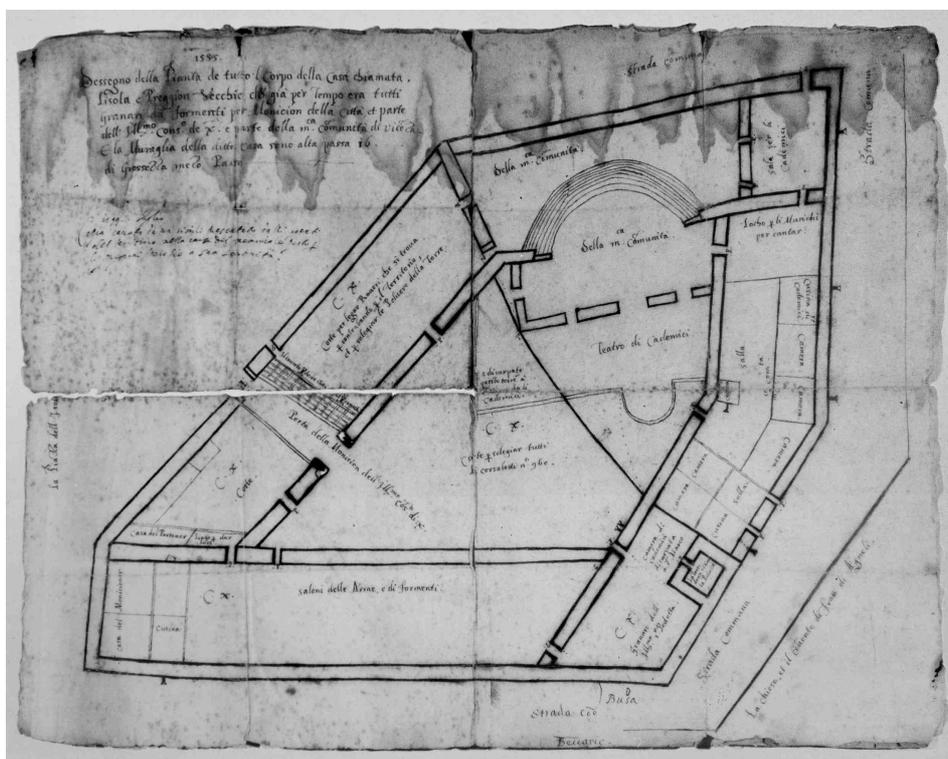


Fig. 1: Anonimo, Planimetria del teatro Olimpico di Vicenza, della sede dell'accademia e del palazzo del territorio, 1599 (da una redazione perduta del 1585), inchiostro su carta (Vicenza, Museo Civico, D. 52)

¹⁸ Cf. MAZZONI (1998, 231 doc. 3, 24 febbraio 1580).

¹⁹ Museo Civico di Vicenza, D. 52; il disegno è stato pubblicato da MAZZONI (1992, 164 scheda 1.14).

Se l'occasione, finalmente, si presentava all'architetto di realizzare, dopo le miliari sperimentazioni del 1561, 1562 e 1565, e di consegnare alla posterità la propria, definitiva restituzione del teatro «al modo degli Antichi», questa, non tanto cadeva in un momento non certo propizio per l'assillo di mille altri impegni incombenti e impellenti, mentre l'età faceva sentir sul fisico il suo peso, e la mano non era più ferma come prima, quanto poneva il condizionamento di un *sito* angusto che, di sicuro, non facilitava l'impresa.

Spetta, ancora, a Stefano Mazzoni²⁰ il gran merito di aver sfatato, su documenti coevi, un *topos* storiografico settecentesco che, troppo a lungo, aveva pesato sullo sforzo di intendere la genesi concreta, materiale, del teatro, stabilendo, insomma, inequivocabilmente, che il “modello” di Andrea, prima che la morte lo sorprendesse, consisteva nel disegno (**Fig. 2**) oggi presso il RIBA (ex XIII, f. 5: ora Burlington Devonshire, VIII, f. 5), redatto forse, e *sotto dettatura*, da un collaboratore (da taluni studiosi identificato nel figlio Silla, ma che preferirei riconoscere in Francesco Zamberlan).

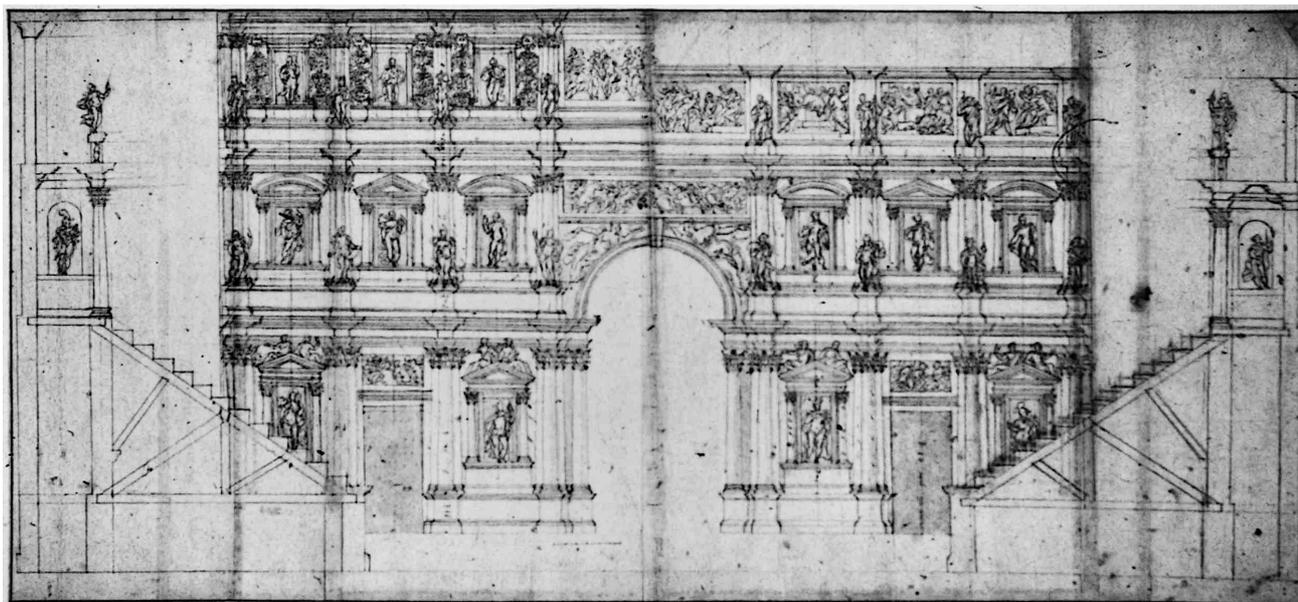


Fig. 2: Andrea Palladio (e aiuti?), ‘Modello’ per il teatro Olimpico di Vicenza, 1579-1580, penna, inchiostro e acquerello su carta filigranata (Londra, RIBA, BD VIII, f. 5, già XIII, f. 5)

Il disegno giustappone due soluzioni alternative dell'altimetria della partitura dell'ordine superiore della scenafrente senza privilegiare una scelta, ed evidenzia il calcolo della distribuzione in essa dell'orditura architettonica e delle articolazioni plastiche e decorative, anche in rapporto alla sviluppo della *cavea* accennata come

²⁰ Cf. MAZZONI (1998, 109-13).

emiciclo a gradoni coronato da una loggia corinzia a colonne. Affronta, altresì, il problema scottante delle prospettive prevedendone una struttura plastica di limitata profondità per la *porta regalis*, che nel disegno infatti è evidenziata in bianco, mentre per le due laterali – gli *hospitalia* –, che appaiono velate di scuro, dovette prevedere semplici partiti pittorici. Evidentemente, lo determinava lo spazio retrostante disponibile il quale, di fatto, lo costringeva a far coincidere la parte retrostante della *frons scaenae* con la parete esterna del palcoscenico. E, mentre l'alternativa indicata per l'ordine superiore della scenafrente non è solo altimetrica ma vale la *sospensione* tra una terza fascia di statue e una partitura di bassorilievi, ignoriamo se, nel momento in cui Andrea formulava il suo progetto, l'intenzione già fosse esplicita di risolvere la seconda in scansione di bassorilievi rappresentanti una selezione di rappresentazioni delle fatiche di Ercole, nume protettore – come accadrà –, e la prima con statue nei nicchi di figure allegoriche ovvero di ritratti di protagonisti dell'avventura accademica in foggia antica. Il che, in effetti, del pari sarà: ma dopo la delibera, il 23 maggio 1580, con cui gli Olimpici, laddove si «obbliga[vano] di pagar quel tanto che a ciascuno parerà» «per far detta fabrica», avevano previsto che «ogni Accademico possa a spesa sua propria far fare la sua statua di stucco [...] con l'iscrizione del suo nome et con l'impresa et arma, quali statue debbano esser poste nei piedestali delle colonne et nicchi dell'apparato sopradetto»²¹.

Sino a qual punto, dopo la morte di Palladio (agosto 1580)²², il cantiere sia andato avanti, non è chiaro, mentre è assodato che il triennio 1581-1583 fu soprattutto impegnato in una disputa interminabile intorno al genere e al testo dell'opera drammatica da adottare per il solenne spettacolo dell'inaugurazione²³. Solo con la scelta della tragedia e dell'*Edipo tiranno* di Sofocle che sarà presentato nella traduzione di Orsatto Giustiniani per clamoroso evento che, il 3 marzo 1585, aprirà le porte del teatro a un pubblico di personaggi, giunti da «tute le città de Italia» e che «furno stupore a vedere» e fu «tanta grandeza et pompa che la maestà de un re proprio non potriano rapresentarla più ricca»²⁴, la costruzione era stata portata a termine col concorso convergente e determinante del corago Angelo Ingegneri e dell'architetto Vincenzo Scamozzi, assistito da Battista Guarini e da Antonio Pasi, con modifiche anche sostanziali all'idea espressa da Palladio. E se pur il suo nome sarà impresso sulla *frons scaenae*, ne sarà esclusa la scultura del ritratto dal concorrere degli accademici a farsi rappresentare in un proscenio che diveniva così il gran retablo celebrativo di un ceto aristocratico che era venuto sempre più ripiegando e chiudendosi nell'autocoscienza dei propri privilegi di sangue e di fortuna, e nel momento in cui s'eran chiusi o eran per

²¹ Cf. ZORZI (1969, 310 doc. 1).

²² Per la morte e i funerali di Palladio: PUPPI (1982).

²³ Su tale dibattito: MAZZONI (1998, 94-105).

²⁴ Citiamo dalla anonima descrizione dello spettacolo inaugurale conservata a New York, Public Library, cod. Spenser 181, edita in PUPPI (1973, 63 n. 198).

chiudere i cantieri dei palazzi inventati da Palladio ad assecondare quel sogno di far di Vicenza una nuova Roma, che si relegherà e immobilizzerà nella finzione urbana delle prospettive scamozziane d'una nuova Tebe, «sede d'imperio»²⁵: e par di percepire l'imbalsamazione rituale in un'immobilità senza più tempo del dinamico spettacolo progettuale allestito quarant'anni prima per l'ingresso del cardinal Ridolfi in quello che s'accingeva a diventare un orgoglioso e fiducioso cantiere urbano. Non sappiamo, né potremo mai sapere, quali sviluppi e quale assetto Palladio avrebbe conferito al “modello” consegnato agli Olimpici tra febbraio e marzo 1580 se la morte non glielo avesse impedito; quali risposte, insomma, avrebbe dato all'incalzare delle domande che l'estenuante dibattito sul genere e sul testo veniva ponendo, e come avrebbe condotto il confronto col corago e con i tecnici della scenografia, sempre che, lui vivendo, gli accademici avessero ritenuto di affiancarglieli; come avrebbe utilizzato l'accresciuta, a un certo momento, disponibilità di terreno retrostante. Quale, infine, sarebbe stato l'atteggiamento di Palladio “in cantiere”.

Dietro all'assetto spaziale che assesterà, tentando di pilotarlo entro l'alveo della paratassi spaziale della tradizione teatrale fondata dal Serlio²⁶, l'Olimpico lascia così intravedere in trasparenza e come sospesa l'immagine di un edificio teatrale scaturito dall'esigenza costante e imperterrita di un'«architettura rigorosa» volta ad asserire un organismo architettonico unitario, in cui la scenafrente venisse a rappresentare l'elemento coordinatore di un'orchestrazione sinfonica, riferendo a sé, guidandone la compenetrazione, ed esaltandone tuttavia la presenza, le componenti costituite qua dalla *cavea*, dalla gradinata e dalla loggia, là dalle prospettive appena accennate dietro agli

²⁵ INGEGNERI (1584, 9); e si veda il contributo di Mazzoni in questo numero di «Dionysus ex Machina».

²⁶ S. Serlio, *Trattato sopra le scene e De' lumi artificiali delle scene* (1545), in SERLIO (1619, libro II, cc. 46v, 45v, 47r: scene tragica, comica e pastorale). Pur non restandone sostanzialmente influenzato, è fuori di dubbio che Palladio della concezione serliana dovette essere ben edotto, se non altro attraverso la mediazione di Giangiorgio Trissino del cui dialogo con Sebastiano esistono indizi probanti (cf. PUPPI 1971, 72-91; MORRESI 1994, 117-34). Né è da escludere che Palladio abbia potuto considerare da vicino la *macchina* teatrale allestita dal Serlio entro il cortile di casa Porto a Vicenza la «domenica di Carnevale» dell'«anno 1539», della quale, però, nulla sappiamo, oltre alla mera notizia ed ai grafici prodotti dallo stesso SERLIO (1619, libro II, c. 44v) che consentono di riconoscerne almeno in parte le matrici nell'esperienza raffaelliana per villa Madama (si controllino i documenti visivi pubblicati alle tavv. 108, 109, 156 nell'eccellente MAZZONI 2008⁴) e una conseguenza immediata nel teatro progettato da Giovan Battista Bertani per il cardinal Ercole Gonzaga nel 1549 (cf. CARPEGGIANI 1975, 101-103). Tuttavia, se puranco la committenza, riferita ad una improbabile compagnia di «Signori della Calza vicentini», dello spettacolo del carnevale del 1539, ci resta misteriosa (cf. OLIVATO – PUPPI 1980, 166-68), l'identificazione, da parte di BANDINI (1990, 17) del BECCANUVOLI (1539), che firma il poemetto celebrativo dell'evento di casa Porti, con Giambattista Maganza, il Magagnò, introdotto fra i Berici da Giangiorgio Trissino – che, nell'*Italia liberata dai Goti*, lo soprannominerà Terpandro (II 414s.) –, consente di inquadrare l'iniziativa di quello spettacolo entro un *milieu* socioculturale di cui anche Andrea di Pietro della Gondola – che, proprio in quella congiuntura, e pur sempre dal Trissino, vien ribattezzato Palladio – era partecipe.

stretti vani, per asserire un esito analogo alle invenzioni luminose dei cori di San Giorgio Maggiore e del Redentore²⁷.

²⁷ Una redazione del testo simile a questa era già apparsa in PUPPI (2005, 77-80); tuttavia senza l'apparato di annotazioni allestito a supporto della presente versione che non sarebbe stata possibile senza la collaborazione meticolosa ed intelligente del Collega e Amico carissimo Stefano Mazzoni, cui va il ringraziamento più affettuoso di chi qui scrive.

riferimenti bibliografici

ANDERSON 2008

J. Anderson, *Spectacle in Sixteenth-Century Venice: or How Carpaccio, Giorgione and Titian Represented Patrician Youth Theatre*, in *Annual Lecture 2008*, Sydney, 109-29.

BANDINI 1990

F. Bandini, *La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento*, in F. Barbieri e P. Preto (a cura di), *Storia di Vicenza*, vol. III/2, *L'età della Repubblica veneta (1404-1797)*, Vicenza, 15-26.

BECCANUVOLI 1539

L. Beccanuvoli, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove, e dongelle [...]*, [Vicenza o Bologna?] (rist. anast. a cura di I.F. Baldo, Vicenza 2008).

BEYER 1994

A. Beyer, *Andrea Palladio Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, Frankfurt am Mein.

BURNS 2008

H. Burns, *Il teatro Olimpico*, in G. Beltramini – H. Burns (a cura di), *Palladio*, Catalogo della mostra (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009), Venezia, 244-55.

CARPEGGIANI 1975

P. Carpeggiani, *Teatri e apparati scenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento*, «Bollettino del CISA A. Palladio» XVII 101-18.

GALLO 1973

A. Gallo, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, prefazione di L. Puppi, Milano.

GROS 2006

P. Gros, *Palladio e l'Antico*, Venezia.

INGEGNERI 1584

A. Ingegneri, *Progetto per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico*, [post sei maggio 1584?], in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., ff. 283r-98r (in GALLO 1973, 3-25, doc. I).

LOMASTRO 2009

F. Lomastro (a cura di), *I «Zornali» di Fabio Monza nella Vicenza di Palladio*, vol. I, *Anni 1564-1566, 1571-1572*, con la collaborazione di L. Pasqualotto, S. Tecchio, Roma.

MAGAGNATO 1951

L. Magagnato, *The Genesis of the Teatro Olimpico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XIV 209-20.

MAGAGNATO 1954

L. Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia.

MAGAGNATO 1972

L. Magagnato, *La concezione del teatro palladiano*, «Bollettino del CISA A. Palladio» XIV 137-47.

MAGAGNATO 1992

L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, 9-77.

MANCINI – MURARO – POVOLEDO 1985

F. Mancini – M.T. Muraro – E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. II, Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio, Venezia.

MANCINI – MURARO – POVOLEDO 1995

F. Mancini – M.T. Muraro – E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. I, t. I, Venezia. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia.

MANTESE 1969

G. Mantese, *Per una storia dell'arte medica in Vicenza alla fine del secolo XVI*, Vicenza.

MAZZONI 1992

S. Mazzoni, *Introduzione. Per la storia delle prospettive e dell'odeo Olimpico; Regesto iconografico; Bibliografia*, in L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, 143-315.

MAZZONI 1998

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Firenze.

MAZZONI 2008⁴

S. Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (Pisa).

MILANESI 1906

G. Milanesi (a cura di), *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori [...]*, t. VII, Firenze.

MORRESI 1994

M. Morresi, *Giangiorgio Trissino, Sebastiano Serlio e la villa di Cricoli: ipotesi per una revisione attributiva*, «Annali di architettura» VI 117-34.

OLIVATO 1982

L. Olivato, *Il luogo del teatro palladiano per gli "Accesi"*, in L. Puppi (a cura di), *Palladio e Venezia*, Firenze, 95-102.

OLIVATO 1983

L. Olivato, *Cosimo Bartoli, un intellettuale mediceo nella Serenissima*, in G. Garfagnini (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II, *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-14 giugno 1980), Firenze, 739-50.

OLIVATO – PUPPI 1980

L. Olivato – L. Puppi, *Andrea Palladio accademico olimpico*, in Id. (a cura di), *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, Catalogo delle mostre (Vicenza 30 agosto-9 novembre 1980), Milano, 166-200.

PUPPI 1971

L. Puppi, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, «Arte veneta» XXV 72-91.

PUPPI 1973

L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI [...]*, Vicenza.

PUPPI 1974

L. Puppi, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, «Bollettino del CISA A. Palladio» XVI 287-307.

PUPPI 1982

L. Puppi, *La morte e i funerali di Palladio*, in Id. (a cura di), *Palladio e Venezia*, Firenze, 155-72.

PUPPI 1999

L. Puppi, *Andrea Palladio* (1973), nuova ed. aggiornata e ampliata a cura di D. Battilotti, Milano.

PUPPI 2005

L. Puppi, *Palladio. Introduzione alle Architetture e al Pensiero teorico*, fotografie di P. Codato e M. Venchierutti, Venezia-San Giovanni Lupatoto (VR).

PUPPI 2011

L. Puppi, «*Hiersera si recitò [...] una tragedia*»: *Palladio e un insuccesso teatrale*, in S. Mazzone (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 95-105.

SERLIO 1619

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva [...]*, Venezia.

TEMANZA 1778

T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia.

VENTURI 1908-1909

L. Venturi, *Le compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, «Nuovo archivio veneto» n.s. XVI, parte II, 1908, 161-221 e XVII, parte I, 1909, 140-233.

WOLTERS 1979

W. Wolters, *Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574*, «Bollettino del CISA A. Palladio» XXI 273-89.

ZORZI 1969

G.G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia.

ZORZI 1988

L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino.