

STEFANO MAZZONI
L'OLIMPICO DI VICENZA
UN TEATRO E LA SUA “PERPETUA MEMORIA”

PREFAZIONE ALLA PRESENTE EDIZIONE

1. La progettazione e la realizzazione del Teatro Olimpico di Vicenza, ad opera degli architetti Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi (1580-1585), rappresenta un episodio cruciale del teatro del Cinquecento in Italia. Come ha scritto Fabrizio Cruciani, l'Olimpico è “uno spazio che consacra un secolo di riflessione teorico-pratica sul teatro antico”.¹

Nel 1486, nella lettera dedicatoria al cardinale Riario, con cui si apre l'*editio princeps* del *De architectura* di Vitruvio, Sulpicio da Veroli scrive: “Theatro est opus”, “c'è bisogno di un teatro”. Cent'anni dopo l'Olimpico arriva a inverare pienamente questa esortazione, componendo in una sintesi inedita e di altissimo valore artistico, le varie spinte culturali, spesso divergenti fra loro, che avevano animato la riflessione teorica e le elaborazioni pratiche nel campo dell'architettura e della scenografia teatrali lungo tutto il Cinquecento, permettendo infine di colmare la distanza fra luogo teatrale e teatro vero e proprio.

Sia le riflessioni teoriche che le elaborazioni pratiche, spesso strettamente intrecciate fra loro, si nutrono di un *immaginario spaziale* che viene fissandosi dai modi in cui, rileggendo Vitruvio, con traduzioni, commenti e illustrazioni, visitando i siti archeologici, ma anche e soprattutto riscoprendo le commedie e tragedie classiche e cominciando a rappresentarle, nell'ambito delle corti e delle accademie, gli uomini del Rinascimento rispondono alle domande su come fosse fatto il teatro romano e come essi potessero recuperarlo e farlo rivivere. Si trattò di modi che dovevano risultare funzionali alle nuove esigenze in materia di allestimenti oltre che fedeli alla loro idea dell'antico. Anche se, nella fase iniziale, la seconda istanza sembra prevalere ancora, comprensibilmente, sulla prima.

Si va dalle illustrazioni delle edizioni a stampa tardoquattrocentesche delle commedie di Terenzio (e poi di quelle plautine), tra Francia e Venezia, alle già ricordate edizioni e traduzioni del *De Architectura* con commenti e illustrazioni (Fra' Giocondo, Cesariano, Caporali, Barbaro con illustrazioni del futuro progettista dell'Olimpico vicentino, Andrea Palladio); dall'autonoma trattatistica sullo spazio scenico (Serlio, Barbaro, Danti, Sirigatti) a quella sullo spettacolo, che cerca di colmare il vuoto fra esegesi vitruviana ed esegesi aristotelica (Giraldi Cinthio, Serlio, de' Sommi, Ingegneri).² Sul piano pratico, a partire dai *festivals* plautini alla corte estense di Ferrara e dai coevi allestimenti classici dei Pomponiani a Roma, negli

¹ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 22.

² Cfr. Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

ultimi due decenni del XV secolo, si dispone una serie di esperienze, tra Ferrara, Urbino, Roma e Firenze principalmente, dalle quali emerge la definizione della *scena a prospettiva urbana*. Forse già nell'allestimento della *Cassaria* di Ludovico Ariosto nel 1508 a Ferrara (scene di Pellegrino da Udine), certamente (grazie a Girolamo Genga) nella rappresentazione della *Calandria* del cardinal Bernardo Dovizi da Bibiena a Urbino nel 1513, evento chiave del teatro rinascimentale, anche per le figure che vi sono coinvolte, a cominciare da quella di Baldassarre Castiglione in veste di “regista”. Personaggio chiave per la vicenda dell'avvento della prospettiva a teatro è Baldassarre Peruzzi, allievo di Raffaello, che secondo il Vasari “aprì la via”.³

Si tratta in ogni caso di una vicenda non lineare, sulla quale pesano anche le persistenze romanze tardomedievali della struttura a luoghi deputati, particolarmente evidenti in quella che è stata chiamata da Elena Povoledo, ripresa in maniera innovativa da Ludovico Zorzi,⁴ la “città ferrarese”, un originale compromesso fra la paratassi delle *mansiones* medievali e l'ipotassi della scena a prospettiva urbana, che secondo lo storico veneziano perdurò fin verso la metà del secolo, cioè fino almeno al momento in cui Sebastiano Serlio codifica definitivamente le tre scene (tragica, comica e boschereccia) nel secondo libro del suo trattato di architettura (1545).

Ma furono anche e soprattutto le diverse interpretazioni e applicazioni del dettato vitruviano a permettere esiti disomogenei, posti fra i poli opposti della scena architettonica-neutra e della scena pittorica-figurativa, con varie soluzioni intermedie.

Altrettanto ricche e variegata risultano le esperienze e le ricerche sull'edificio teatrale. Per molto tempo esse preferirono la soluzione della struttura provvisoria (come nel caso del teatro ligneo eretto nella piazza del Campidoglio a Roma nel 1513)⁵ e dell'adattamento di spazi preesistenti (sale, cortili, piazze), come nel caso dell'apparato realizzato da Giorgio Vasari nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze, nel 1565, o del Teatro Mediceo degli Uffizi dovuto a Bernardo Buontalenti nel 1586, l'altra fondamentale epitome di un secolare percorso, accanto al quasi coevo Olimpico di Vicenza.

Ma i primi decenni del XVI brulicano soprattutto di proposte di restituzione del teatro antico all'aperto da parte di grandi architetti, da Giuliano da Sangallo a Napoli (1488, progetto non realizzato per il palazzo del Re di Napoli) al teatro scoperto inserito da Bramante nel cortile del Belvedere a Roma, 1505, e – sempre nell'Urbe – alla facciata nord della Farnesina (la villa di Agostino Chigi, costruita fra 1505 e 1511), progettata da Peruzzi come “*scaena pro tragoedis vel comoediis*”. E ancora: il teatro semicircolare all'aperto inserito nel 1518 da Raffaello a Villa Madama, la residenza suburbana del papa; la loggia realizzata da Gian Maria Falconetto per Alvise Cornaro a Padova nel 1524.

³ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁴ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare il capitolo I.

⁵ Fabrizio Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1969.

2. Andrea Palladio aveva cominciato ad occuparsi di apparati teatrali fin dagli anni Quaranta, mentre in parallelo conduceva le sue ricerche sul teatro antico attraverso lo studio del trattato di Vitruvio e i personali rilievi archeologici. Nel 1561, per incarico dell'Accademia Olimpica (nata nel 1555) egli aveva allestito, nel Palazzo della Ragione di Vicenza, l'apparato per l'*Amor costante*, commedia di Alessandro Piccolomini. Quattro anni dopo, a Venezia fu lui ad erigere un teatro ligneo, di incerta ubicazione, per la rappresentazione della tragedia di argomento biblico *Antigono*, di Antonio Pigatti, conte da Monte, da parte della Compagnia della Calza detta degli Accessi.

E' attraverso queste esperienze che Palladio definisce sempre meglio la sua idea classicistica di restituzione di un teatro antico per la tragedia, che avrà modo di tradurre nel progetto che gli Olimpici vicentini gli commissionarono nel 1580. Egli dovette tuttavia fare i conti con i limiti dell'involucro murario preesistente: il teatro era infatti inserito nel contesto architettonico di una fortezza medievale abbandonata. Da qui, ad esempio, la forma accentuatamente semiellittica della cavea.

Gioviamoci della precisa descrizione di Marzia Pieri:

Per il suo teatro, realizzato nei consueti materiali poveri di legno e stucco, il Palladio, adattandosi genialmente al ristretto spazio disponibile, concepì una cavea semi-ellittica con tredici gradinate antistanti un'orchestra e un palcoscenico. Questo è dominato da una scenafrente architettonica con due ordini di colonne corinzie, nicchie e statue; al centro si apre una maestosa porta "regia" che ricalca il modello di tanti archi trionfali e reca ai lati le due *hospitalia*, come nell'antico teatro latino; lo completano le *versurae* cioè le ali aggettanti rigorosamente restituite. La sommità dei gradoni reca una serie di intercolumni corinzi, alcuni dei quali con nicchie che ospitano statue di accademici atteggiati alla romana; il soffitto, forse in origine provvisto di un *velarium*, è affrescato con finto cielo al di sopra della cavea, e alla ducale sopra il proscenio. La capienza era di circa ottocento spettatori.⁶

La morte dell'architetto padovano nell'agosto del 1580 coglie i lavori appena all'inizio. Essi proseguiranno sotto la guida di Silla, figlio di Andrea. Tre anni dopo, quando la scelta dell'opera da rappresentare cadde sull'*Edipo re*, invece che su di una pastorale come inizialmente previsto, si chiese all'architetto Vincenzo Scamozzi di realizzare delle scenografie adatte a quel testo. Scamozzi costruì delle prospettive urbane plurime, ispirate a strade vicentine ma rappresentanti le sette vie di Tebe, da collocarsi dietro le tre porte frontali e le due laterali. Tre furono situate dietro la porta "regia". La scena di città, codificata quasi mezzo secolo prima dal Serlio, veniva così a giustapporsi alla scena monumentale-neutra concepita da Palladio, ben diversa concettualmente. Osserva Pieri:

Le prospettive piacquero e non furono più rimosse: in tal modo anche il massimo (e unico) esempio di restituzione integrale del teatro antico, che coronava il sogno più alto dell'umanesimo veneto, si contaminava fin dalla nascita con la tenace tradizione empirica di matrice tosco-romana.⁷

⁶ Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 102.

⁷ *Ibidem*.

3. La monografia di Stefano Mazzoni, che qui si ripropone in versione digitale, a quasi due anni dalla prematura scomparsa dello studioso, rappresenta un punto fermo degli studi sul teatro nel Cinquecento, frutto di molti anni di ricerche d'archivio e di pubblicazioni intermedie.

L'autore procede a ritroso, partendo dalla “riscoperta” del teatro di Palladio e Scamozzi operata a metà del Settecento (quando fu realizzato il coronamento scultoreo del peristilio, nel quale trovarono finalmente posto anche i due architetti) dall'accademico Bartolomeo Ziggotti, per situare la storia dell'Olimpico “tra arte della memoria e idea dell'impero”.

Il piatto forte del volume, vera e propria monografia nella monografia, è costituito dal lungo capitolo sullo spettacolo inaugurale, che si svolse il 3 marzo 1585. Con acribia filologica e acume ermeneutico, servendosi di una gran mole di documenti, molti dei quali inediti, Mazzoni qui riesamina uno ad uno tutti gli elementi che concorsero a comporre la rappresentazione dell'*Edipo*: dalla scenografia, di cui s'è appena detto, all'illuminotecnica, dalle musiche alle coreografie, dai costumi agli attori (dilettanti). Così facendo, non soltanto ha modo di rettificare un gran numero di errori o imprecisioni, e di colmare diverse lacune (sul sipario, l'illuminotecnica, i costumi), ma soprattutto ricostruisce in dettaglio la rete di persone, artisti, letterati, ingegneri, artigiani, che andarono a comporre lo *staff* preposto alla promozione, organizzazione e realizzazione dell'evento.

Oltre a Scamozzi, il patrizio veneziano Orsatto Giustiniani, traduttore della tragedia; Angelo Ingegneri, anch'egli di Venezia, che funse da “corago”, ovvero da “regista”; il ferrarese Giovan Battista Guarini, poeta e drammaturgo, capofila del nuovo genere drammatico, la pastorale, che dette consigli su tutto; il pittore veneto Giovan Battista Maganza, che disegnò i costumi; l'ingegnere ferrarese Antonio Pasi che curò le luci insieme a Scamozzi, Ingegneri e Guarini; Andrea Gabrieli, organista in San Marco, che compose le musiche; e infine due Accademici di spicco: Leonardo Valmarana, che finì addirittura effigiato in una delle statue inserite nel peristilio sovrastante la cavea, e Pompeo Trissino, nipote prediletto di Gian Giorgio, l'autore di una delle tragedie più importanti del Cinquecento, *La Sofonisba*.

A un'inaugurazione così straordinaria, davvero a “perpetua memoria”, non fece seguito un'analogia fortuna scenica. Utilizzato molto saltuariamente per allestimenti teatrali (nonostante avesse cercato di dotarsi in seguito di “ingegni” e “machine”, ancora presenti nel Settecento, come ricorda Mazzoni), l'Olimpico fra Sei e Ottocento servì soprattutto per cerimonie di altro genere, fino a cadere completamente in disuso, tornando a ospitare spettacoli solo a partire dalla seconda metà del Novecento.⁸

Del resto già alla sua nascita l'Olimpico vicentino è un teatro fuori tempo massimo, anacronistico, con la *scaenae frons* monumentale e la scenografia fissa, in

⁸ Non ebbe miglior sorte il secondo Olimpico, quello realizzato pochi anni dopo (1588-1590) da Vincenzo Scamozzi a Sabbioneta, su richiesta di Vespasiano Gonzaga. Anch'esso “all'antica” ma senza scenaforte monumentale, si caratterizzò per l'impianto sul palco di quinte fisse “serliane” che riproponevano il motivo rinascimentale della scena di città, ripreso anche negli affreschi sulle pareti della sala.

anni in cui, fra gli intermezzi, i drammi pastorali e, di lì a poco, i melodrammi, si richiedevano invece scene mutevoli, capaci di continui cambiamenti, e macchinerie per ogni genere di sorprese ed effetti.

In realtà l'Olimpico, ancor più che come spazio funzionale agli spettacoli, nasce come monumento culturale, luogo simbolico della città, funzionale all'autocelebrazione di una comunità elitaria, che si idealizza ancora una volta "all'antica", rendendo nello stesso tempo un nostalgico omaggio all'Impero (non per caso Valmarana venne effigiato come Carlo V), con un'evidente presa di distanze dalla Serenissima alla quale pure appartiene.

MARCO DE MARINIS