

Stefano Mazzoni

L'Olimpico di Vicenza:
un teatro e la sua «perpetua memoria»

2023



Digitized by Google

La pubblicazione di questo volume è stata in parte sostenuta da un contributo CNR.

Digitized by Google

L'Olimpico di Vicenza

«L'olimpico di Vicenza»

Edizione Elettronica - Novembre 2023

Ristampa - Aprile 2010

Copyright © 1998 by Casa Editrice Le Lettere - Firenze
ISBN 88 7166 324 1

digitalizzazione e ottimizzazione, su autorizzazione degli aventi diritto,
a cura di G.B. Palumbo & C. Editore S.p.A. - Divisione Digitale



INDICE GENERALE

Prefazione alla presente edizione	Pagg.	VI-XI
Marco De Marinis		
<i>Stefano Mazzoni. L'Olimpico di Vicenza.</i>		
<i>Un teatro e la sua perpetua memoria.</i>		
Premessa	Pag.	1

PARTE PRIMA

LE INCHIESTE DI UN ACCADEMICO DEL SETTECENTO

I. I viaggi di Bartolomeo Ziggiotti		
1. <i>Sulla strada di Parigi</i>	»	5
2. <i>Tra Parigi e Versailles</i>	»	5
3. <i>Luoghi di spettacolo a Nîmes e ad Arles</i>	»	7
Note	»	9
II. Fonti per la storia del teatro Olimpico		
1. <i>La mappa delle fonti</i>	»	13
2. <i>La fonte delle fonti</i>	»	15
3. <i>Disegni autografi e incisioni postillate</i>	»	17
4. <i>Il registro della «perpetua Memoria»</i>	»	24
Note	»	26

PARTE SECONDA

LA STORIA DELL'OLIMPICO TRA ARTE DELLA MEMORIA E IDEA D'IMPERO

I. Una incisione ritrovata e un teatro della memoria		
1. <i>Momenti di vita accademica</i>	»	35
2. <i>Un ritratto di Egidio Romano</i>	»	36
3. <i>Mnemotecnica e metafore</i>	»	38
Note	»	44

II. Compromessi e fedeltà alla memoria Olimpica	
1. <i>Ambasceria vicentina a Venezia</i>	» 53
Note	» 58
III. Drammaturgie virtuali	
1. <i>L'“Eugenio” di Fabio Pace</i>	» 61
2. <i>L'“Idropica” di Battista Guarini</i>	» 64
3. <i>Guarini consulente degli Olimpici e dei Gonzaga</i>	» 70
Note	» 75
IV. Lo spettacolo inaugurale	
1. <i>Hoc opus: committenti e artisti</i>	» 87
2. <i>La scelta del testo</i>	» 94
3. <i>L'officina (1584-1585)</i>	» 105
4. <i>La scenografia</i>	» 108
5. <i>Il corago</i>	» 113
6. <i>Sistema di ingressi e pubblico</i>	» 116
7. <i>Sipario e illuminotecnica</i>	» 122
8. <i>Musici e cori, coreografie, attori e costumi</i>	» 130
9. <i>La ricezione dell'“Edipo tiranno” e l'idea di impero</i>	» 155
Note	» 167
V. Appunti sugli spettacoli all'Olimpico nel Seicento	
1. <i>Per la storia del vestibolo e dell'odeo (1596-1609)</i>	» 209
2. <i>“Tòrrismondo”</i>	» 212
3. <i>Macchinerie barocche e maestranze veneziane</i>	» 214
Note	» 219
Documenti	» 225
Abbreviazioni bibliografiche	» 249
Indice dei luoghi	» 281
Indice dei nomi	» 285
Indice delle illustrazioni	» 301

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'analogha 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

PREMESSA

Questo volume indaga un edificio d'importanza fondamentale nella storia della cultura teatrale europea. Si tratta di una tappa per me significativa di un percorso di ricerca iniziato ormai dieci anni fa con la collaborazione - nata da una offerta generosa di André Chastel e Renato Cevese - al Novum Corpus Palladianum patrocinato dal Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio' di Vicenza. Di tale collaborazione dà conto il libro di Licisco Magagnato, a cura di Lionello Puppi, che il medesimo Centro ha dedicato al teatro di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi (Milano, Electa, 1992). Lì ho raccolto e discusso duecentoundici documenti iconografici di cui cinquantaquattro inediti. Anche qui non mancano acquisizioni documentali frutto di nuove indagini. Un filo rosso percorre infatti l'intero progetto pensato come un nucleo unitario sebbene fissato in due principali 'stazioni' editoriali e in alcuni scritti d'occasione: il desiderio di rivisitare la storia dell'Olimpico sulla base di capillari inchieste sul campo. In questa prospettiva ho tentato di dar vita a un quadro multilineare di storia della cultura (teatrale e non) fondato sulla critica delle fonti e sull'analisi contestuale tesa a ricollocare la fabbrica palladiana nel milieu in cui fu ideata, realizzata e vissuta nei tempi lunghi della storia.

Al lettore il giudizio sui contenuti. All'autore il piacere di ringraziare coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questa lunga avventura: in primo luogo Alessandra Maretti, Siro Ferrone, Lionello Puppi e Sara Mamone cui tanto debbo; e poi la direzione e il personale della Biblioteca Bertoliana e del Civico Museo di Vicenza che, con cortesia squisita, hanno facilitato in ogni modo le indagini. L'elenco degli altri amici con i quali ho contratto debiti dialogando e discutendo su punti particolari e che mi sono stati vicini con il consiglio e l'aiuto sarebbe assai lungo. Mi sia consentito rammentare almeno Renzo Guardenti, Sandro Bernardi, Cesare Molinari, Tino e Pia Patuzzi, Ovidio Guaita, Andrea Chegai, Donata Battilotti, Bruno Itri, Tancredi Carunchio, Maria Vittoria Pellizzari, Lia Lapini e Isabella Innamorati senza i quali tutto sarebbe stato più difficile. Il libro è dedicato alla mia solare Alessandra lieve dolcissima e ottima lettrice: for ever.

s. m.

PARTE I

LE INCHIESTE DI UN ACCADEMICO DEL SETTECENTO

I VIAGGI DI BARTOLOMEO ZIGGIOTTI

1. Sulla strada di Parigi

L'estate del 1753 fu un periodo felice nella vita di Bartolomeo Ziggiotti. Uomo di cultura non mediocre l'abate vicentino amò viaggiare. Aveva «più volte girata la nostra Italia»¹ quando, il primo giugno, partì per un *tour* d'ampio respiro che lo avrebbe portato in Svizzera, in Germania, in Olanda, in Belgio e in Francia. Erano con lui il conte Alessandro Piovene e il conte Giorgio Mattarelli suoi «Signori e Compagni»². Videro molte città risalendo il corso del Reno «per acqua» e «per terra». Si fermarono, tra l'altro, a Strasburgo, a Magonza, a Colonia; soggiornarono a Utrecht, Amsterdam, Leida; visitarono L'Aia e Rotterdam, Anversa e Bruxelles³. Il diciotto luglio giunsero «assai tardi a Parigi per la Porta di Denis». Vi si trattennero sino al ventidue agosto⁴. Bartolomeo ebbe così l'opportunità di ammirare e studiare con passione un monumento al «carattere monarchico dell'architettura»\ una «cittadella della nobiltà» sorvegliata dal sovrano: Versailles⁶.

Viaggiatore pieno di curiosità, con una inclinazione tipicamente vicentina per la cultura architettonica, Ziggiotti registrò le impressioni di quei giorni in un diario tutt'oggi inedito⁷. Nelle pagine del *Viaggio di Parigi*, dapprima abbozzate in uno «Scartaffacio» scritto «nell'Osterie, appena arrivato, oppresso dalla stanchezza, e dal sonno»⁸ e poi rielaborate in patria tra l'ottobre del 1753 e i primi di febbraio dell'anno successivo⁹, vengono fissati, in una visione consuntiva talvolta idealizzata, gli episodi salienti di quella felice esperienza intrapresa per suo «solo piacere»¹⁰.

2. Tra Parigi e Versailles

D'ascendenza nobile (la madre apparteneva alla famiglia dei Branzo Loschi)¹¹, accompagnato da due aristocratici quali il Mattarelli e il Piovene, Zig-

giotti durante il soggiorno parigino ebbe modo d'intrattenersi con la nobiltà francese e italiana; d'essere ricevuto con «cortesìa e familiarità» dal Mocenigo ambasciatore della Serenissima¹²; d'incontrare alti prelati¹³; d'avere udienza dal Delfino e dalla consorte a Versailles dove poté assistere alla messa presenziata dal sovrano¹⁴. Ma i riti delle «buone maniere» non furono al centro della sua attenzione. Naturalmente nel diario non mancano considerazioni in proposito, condite, in qualche caso, da un pizzico di salutare ironia. Gustoso ad esempio l'episodio legato alla partenza di Luigi XV da Versailles e a quella immediatamente successiva della Pompadour: «Si fè aspettare, ma venne, et eravi più curiosità che per l'andata del Re medesimo»¹⁵. L'asse primario su cui ruota la narrazione è però un altro: il puntiglioso interesse per l'architettura e il *décor* dei palazzi, delle chiese, delle residenze reali, dei teatri. I ponti sulla Senna lo entusiasmano: fra cui il *Pont Neuf*, il *Pont Royal* «e quello detto di Nostra Dama» che «fanno la principale figura tra molti altri»¹⁶; e così le piazze, i giardini, i monumenti. Nell'osservare questi oggetti lo sguardo diviene attento, selettivo, e la cronaca acquista mordente offrendo ragguagli arricchiti da giudizi critici. Visita il palazzo del Lussemburgo cogliendone gli archetipi fiorentini e dando il giusto rilievo al ciclo rubensiano su Maria de' Medici¹⁷. Si reca al castello di Marly, lo analizza e conclude rivendicandone la matrice palladiana¹⁸. Ha parole di ammirazione per il Louvre ed è colpito dalla gran «fabbrica» degli Invalides¹⁹. Fitte di notazioni sono le pagine dedicate ai maestosi giardini della città e dei dintorni illustri: dai «teatri di verde ornati di statue antiche» di Marly ai giuochi d'acqua di Versailles, indescrivibili 'teatri' «di puro cristallo»²⁰. Degne di nota risultano inoltre le osservazioni circa i teatri della Comédie-Française e dell'Opéra dove l'abate ha il merito di affiancare alla descrizione dei due ambienti una sorta di recensione degli spettacoli cui aveva assistito²¹. Si tratta in realtà di commenti non particolarmente originali che possiamo rubricare fra le tante analoghe testimonianze dei viaggiatori dell'epoca²². D'altra parte questi brani sono di una certa importanza non solo perché offrono notizie di prima mano sui due più celebri teatri pubblici ufficiali della città²³ ma, soprattutto, perché consentono di rilevare una specifica attenzione dello Zingotti per il teatro. Si veda l'illustrazione puntuale della sala di rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain nella quale si svolse tanta parte dell'attività della Comédie nel Settecento²⁴. Curiose sono le informazioni relative all'uso - deprecato da Voltaire - che consentiva al pubblico di assistere alla rappresentazione prendendo posto anche sul palcoscenico (i «due gran Banconi» rammentati dal cronista vennero aboliti nel 1759 per rendere più agevoli i movimenti degli attori)²⁵, come quelle attorno alla presenza sulla scena del Théâtre-Français di un folto corpo di ballo composto da «Ballarini al numero di 36»: infrazione abbastanza usuale alla normativa risalente ai tempi del Lulli che vietava alla Comédie di arricchire gli spettacoli con danze e intrattenimenti musicali, vocali e strumentali, eccessivamente fastosi²⁶. Giudizi negativi sono espressi sulla musica degli «intermezzi [...] che dispiace assai à chi hà il gusto italiano»²⁷, mentre viene

valutata positivamente la recitazione. Le considerazioni circa i costumi degli attori e la scenografia divengono più articolate nella descrizione dell'«Opera in Musica» andata in scena al Palais-Royal dove l'abate apprezzò i «Giuochi Greci, e Romani, e fù un bel vedere li abiti e le scene: il tutto alla foggia di quelle antiche Nazionil»²⁸, Lo stupore per l'educato silenzio del pubblico rivela invece la meraviglia di uno spettatore assuefatto ai diversi modi di fruizione dello spettacolo nei teatri veneziani²⁹. Tutti questi appunti dimostrano una consuetudine con la prassi scenica, anche se l'attenzione per gli eventi, le tecniche e la pratica contemporanei non denota mai l'adesione incondizionata e compiaciuta dell'osservatore al presente.

3. Luoghi di spettacolo a Nimes e ad Arles

Gli interessi di Bartolomeo vertevano su una diversa idea di teatro. Più che il teatro del suo tempo destavano in lui emozione gli edifici per lo spettacolo dell'antichità. Significative in proposito le osservazioni appuntate sulla via del ritorno visitando l'anfiteatro di Nimes e il teatro e l'anfiteatro di Arles:

Giungemmo a Nimes per tempo[...] Passammo all'Anfiteatro di figura ovale di cui non resta che la cinta, simile a quelli di Roma e di Verona;[...] è male assai che nell'Arena vi abbiano fabbricate più Casette quali coprono quasi tutti gli Scalini. La cinta è tutta di pietra, il cui giro montandovi sopra è mancante d'un ottavo circa di circonferenza ch'è di 180 pertiche, ed ha due ordini di archi, 60 per ciascheduno: detto Anfiteatro è chiamato *Castrum Arenarium*, Vi sono de' sotterranei, e servì nelle guerre di Fortezza, e vi si veggono ancora due Torri. Si vide pure un Tempio antico tutto di marmo, non di grand'estensione, d'ordine corintio e composito lungo pertiche undici e mezza, e largo sei: era dedicato a Diana, ed in oggi è quasi tutto in ruina: tuttavia anche le reliquie sorprendono. Ha tre facciate quadre, e quella di dietro è mezzo [sic] rotonda, e vi sono nicchie di statue³⁰. (E ad Arles:] Questa è Città antichissima[...] ed ha molte fabbriche de' Romani: era le altre nella Piazza un Obelisco antico alto più di 50 piedi, che ritrovato sepolto da molti secoli fù innalzato a Luigi XIV. È di granito, e nella sommità ha una palla ornata di gigli, e sopra di essi il Sole. L'Anfiteatro (fig. 1) è simile quasi in tutto a quello di Nimes con una sola cinta [...] tutto di gran pietre e vi si sono erette pure nella grande Arena delle Case: oh peccato imperdonabile! Ha circa 200 piedi di circonferenza. Non molto discosto si veggono parimenti delle rovine d'un Teatro: entrammo in certe cantine per veder le cave, po vedemmo due grandi Colonne [...] reliquie di detto Teatro. Nell'Osteria discorrendo coll'Oste ci esibì egli un dettaglio d'ogni antichità d'Arles, *ecopiammo il capitolo intero che descrive il Teatro antico*, ch'è appresso il Conte Piovene³¹.

La prosa è modesta, talvolta enfatica, ma il documento svela la *forma mentis* del cronista. I due anfiteatri, il tempio «tutto di marmo» con «nicchie di statue», l'obelisco «antico» rifulgente di nuovo splendore regale (i gigli il sole), le fondamenta e le superstiti maestose «grandi Colonne» del teatro di Arles³² sono le

vestigia monumentali contemplate con venerazione e nostalgia: «belle reliquie» che «s'ammirano con gran piacere»³³. Segni tangibili di un passato glorioso che, nella mente dell'abate, acquista rinnovata linfa vitale e si tramuta in presente mediante lo studio, i viaggi, la ricerca sistematica: lucenti fili d'Arianna che illuminano un quotidiano non esaltante *idealizzato* nel culto dell'antichità classica e pertanto degno di essere vissuto.

L'idea del «Teatro antico» è il recinto intellettuale privilegiato: «copiammo il capitolo intero che descrive il Teatro antico»³⁴. *L'hortus eone/usus* della psiche dove s'incontrano due linee di tendenza di lunga durata del *milieu* colto vicentino che Bartolomeo Ziggiotti assommava in sé: l'interesse per l'architettura abbinato a una vocazione aristocratica³⁵. È questa la griglia da tenere presente se vogliamo capire perché l'abate, prima del viaggio dell'estate del 1753, avesse dedicato alcuni anni a un *tour* ben più faticoso che l'aveva impegnato a lungo; un percorso estenuante attraverso le fonti che, nell'arco d'oltre cinque anni, lo aveva condotto a delineare la prima e più esauriente cronistoria, tuttora d'importanza fondamentale, dell'accademia Olimpica³⁶. Anche quel 'viaggio', condotto sul filo di un 'diario' composto per virtù antiquaria più che per curiosità visiva, aveva al centro, come a Parigi, una città elitaria. Impalcata però nello spazio angusto di un teatro voluto da una committenza aristocratica per celebrare degnamente un sogno antico e imperiale: l'Olimpico di Vicenza. La sala palladiana aveva affascinato l'abate sia per l'impianto architettonico vitruviano sia per le valenze ideologiche nobiliari a essa collegate. Si era così dipanata un'avventura documentaria mossa da un frenetico desiderio di apprendimento, esperita in generose ricerche d'archivio e nella ricognizione meticolosa del monumento. Come sfuggire alla suggestione degli edifici solenni animanti le prospettive scamozziane e a quella dello spazio armonioso «tutto architettura» ideato dal maestro patavino? Era possibile non rimanere colpiti dal *décor* scultoreo celebrante una blasonata committenza?

NOTE

¹ B. ZIGGIOTTI, *Viaggio di Parigi per la strada de' Grigioni, Svizzeri, corso del Reno, Oliando* (sic), e *Fiandra*, ms. autografo, 1753-1754, in Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (d'ora in avanti BBV), 23.7.15 (2376), 3. Il codice, a nostra notizia inedito, venne segnalato dal Mazzatinti e dal Donazzolo che fissarono al 1773 la data del viaggio, iterando un errore compiuto dal bibliotecario Andrea Capparozzo. Cfr. A. CAPPAROZZO, *Inventario della Camera G. Manoscritti e qualche stampato prezioso*, 122 (ms. consultabile in BBV); G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Casa Editrice Luigi Bordinani, 1892, voi. II, 70; P. DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori. Studio bio-bibliografico*, Roma s.d. (ma 1929), 308 («Memorie della Reale Società Geografica Italiana», voi. XVI). Del *tour* resta memoria inoltre in un altro diario ricavato da diverso autografo ziggioriano oggi smarrito e trasmessoci in copia ottocentesca da Vincenzo Gonzati: cfr. *Viaggio a Parigi dell'abate Bartolommeo* (sic) *Ziggiori vicentino*, BBV, ms. Gonz. 23.6.7 (1910). La copia è interessante perché presenta notevoli varianti d'autore che in qualche caso integrano le notizie registrate nell'autografo. Converrà dunque mettere a partito entrambi i manoscritti.

² Lettera di Bartolomeo Ziggiori al conte Antonio Magnani, Vicenza, quattro febbraio 1754, premessa al diario sopra citato, ms. autografo, 3. Un cenno efficace sul viaggio di Bartolomeo da FRANZINA 1980 b, 192 e n.

³ Per un riepilogo del percorso compiuto vedi B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 6r, 20v, 27v.

• Cfr. *ivi*, 28r (per l'arrivo), 58r (per la partenza). Nel ms. autografo l'arrivo a Parigi è registrato alla data venti luglio (cfr. B. Z1cc1orr1, *Viaggio di Parigi*, cit., 75). La data della partenza invece coincide (*ivi*, 148).

; R. MousNIER, *Parigi capitale nell'età di Richelieu e di Mazzarino*, Bologna, Il Mulino, 1983, 167.

⁶ Cfr. G. D'AGOSTINO, *Città e monarchie nazionali nell'Europa moderna*, in *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1987, 405.

⁷ Cfr. qui alla nota 1.

⁸ B. ZIGGIOTTI, *Viaggio di Parigi*, cit., ms. autografo, 1.

⁹ Il rientro a Vicenza ebbe luogo il quattro di ottobre (cfr. *ivi*, 183); la lettera dello Ziggiori al Magnani, menzionata alla precedente nota 2, consente di ancorare al quattro febbraio del 1754 il termine *ante q11em*.

¹⁰ Mj, 3.

¹¹ Maria Branzo Loschi sposò in seconde nozze Ippolito Ziggiori. Si consultino gli alberi genealogici della famiglia Branzo Loschi conservati in BBV, rispettivamente nel ms. G.4.3.32 (3153), fase. XLVIII, 266r, 267v; e in G. DA SCHIO, *Memorabili*, ms. autografo, sec. XIX, ms. G.5.9.5-16 (3392), 123v, alle voci *Orazio Loschi e Orazio Attonio Loschi (Branzo Loschi)*. Manca uno studio specifico su Bartolomeo. Per notizie al riguardo cfr. comunque qui 225-230.

¹² Cfr. B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 48v (vedi anche 36v).

¹³ Cfr. *ivi*, 44r, 48v-49r.

¹⁴ Cfr. Mj, rispettivamente a 44v-45r, 56r. Sui meccanismi cerimoniali della corte francese si veda N. ELIAS, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980.

¹⁵ B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 56r.

¹⁶ Mj, 40v.

¹⁷ Cfr. Mj, 36rv. La visita ebbe luogo il venticinque luglio del 1753. L'abate ricorda che il palazzo è «un luogo il più regolato che si veggia in Parigi: basta dire che Maria de' Medici nostra italiana nata in Firenze, ove regnavano le belle arti, e dove in que' tempi erano celebri Professori, fece gittare i fondamenti sui disegni bensì di Monsieur de Erosse Francese, ma ha imitato di molto il Palazzo Ducale di Firenze. [...] Il Cortile è un perfetto quadrato: ha nei lati grandi padiglioni i quali

escono un poco fuori della facciata, ove vi sono nicchie colle Statue di essa e di Enrico IV di lei marito. Questo quadrato è il corpo principale del Palazzo. Sotto il corpo di mezzo sivedi facciata v'è la Scala: l'ingresso che porta ne' Giardini non corrisponde a quella fabbrica: dai due lati del Cortile vi sono Loggie, sopra d'una delle quali v'è la Galleria de' quadri d'eccellenti Pittori, e tra i famosi numero venti di Rubens, avendo questo pittore in quelli sotto figure allegoriche mostrata la Storia di detta Regina Maria. Questa gran meraviglia dell'arte in oggi appartiene al Re». Una lettura di particolare rilievo dei semi spettacolari presenti nel ciclo rubensiano offre MAMONE 1988.

¹⁸Cfr. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 46v: «Detto Castello è simile da qualunque parte come la Rotonda del Signor Marchese Capra. [...] l'Architetto ha veduto certamente il disegno della Rotonda del nostro Palladio». Sul castello di Marly, e sull'opera di Jules Hardouin-Mansart, sono da menzionare almeno i lavori del Magne e dei Marie: cfr. E. MAGNE, *Le chateau de Marly* [...], Paris, Calmann-Lévy, 1934; J. e A. MARIE, *Marly*, Paris, Éditions "Tel", 1947.

¹⁹ Cfr. B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 29v: «il grande Ospitale degl'Invalidi, fabbrica che non ha pari al mondo»; e vedi pure a 53v. Sul Louvre cfr. *M*, 29v.

²⁰ *Ivi*, 47r. L'abate nota che le «statue antiche» di Marly erano «per la maggior parte copie[...] di quelle di Roma, e de' Medici di Firenze». Al riguardo sono utili le informazioni offerte da F. HASKELL e PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1981), 49, 51, 55, *passim*. La notizia su Versailles riportata nel testo si trova a 55v del ms. Ziggiotti ora citato.

²¹ Cfr. B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 31rv per la Comédie-Française; *Io*, *Viaggio di Parigi*, cit., ms. autografo, 91. La visita al teatro ebbe luogo il ventidue luglio 1753. La descrizione dell'Opéra si legge *ivi*, 105-106, *slb* ventisette luglio. Varianti sono riscontrabili in *Io*, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 37rv. I brani sono qui riportati tra i *Documenti* a 247-248.

²² Per un primo approccio all'argomento cfr. C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in *Storia d'Italia, Annali*, voi. V, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, 125-263; e lo studio di F. VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, voi. III, *Dal primo Settecento all'Unicà*, Torino, Einaudi, 1983⁸, 985-1481. Vedi inoltre E.J. LEED, *La mente del viaggiatore* [...], Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. or. 1991). D'interesse specifico il saggio di G. GUCCINI, *Esploratori e «indigeni» nei centri del '700: un viaggio intorno al pubblico e alla sua cultura*, «Biblioteca Teatrale», n.s. (1986), 4, 89-106 (a proposito dei viaggiatori italiani in Francia e dei viaggiatori francesi in Italia). Utili confronti si ricavano dall'articolo di P. SILVESTRI, *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, «Quaderni di Teatro», II (1980), 7, 238-261. Per altre referenze cfr. P. II, cap. V, nota 23.

²³ Che assieme all'Hotel de Bourgogne, ospitante la Comédie-Italienne, costituirono i luoghi privilegiati della vita spettacolare parigina nel secolo XVIII. Una essenziale scheda bibliografica circa il sistema teatrale di Parigi tra Cinque e Settecento comprende almeno: S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre de l'Hotel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 vol.; FERRONE 1993, 61-67; MAMONE 1988, *passim*; H. LAGRAVE, *Le théâtre et le publique a Paris de 1715 a 1750*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1972; M. DE ROUCEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988; G. RADICCHIO-M. SAJOUS D'ORIA, *Parigi: i teatri negli anni della Rivoluzione*, «Storia della città», XIII (1988), 47, 7-118; *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, a cura di R.M. Moudouès, Roma, Bulzoni, 1994; TESSARI 1995, 24-38, 107 sgg. Per un rapido ma stimolante quadro, delineato da un punto di vista architettonico, cfr. D. RABREAU, *Il teatro-monumento: un secolo di tipologia „alla francese... 1750-1850*, «Zodiac», n.s. (1989), 2, 44-69. Vedi infine gli eccellenti volumi di C. MELDOLESI, *Gli Sticotti, Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento. Con una scelta di testi rari*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969 e di M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori, l'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992.

²⁴ Cfr. per tale descrizione la precedente nota 21.

²⁵ *Ibidem*. Quanto alla presenza di pubblico in scena e alla proibizione di assistere allo spetta-

colo dal palcoscenico, con la conseguente soppressione dei sedili destinati agli spettatori, cfr. tra gli altri G. Guccini, *Introduzione a J/teatro italiano 161 Settecento*, a cura di G. G., Bologna, Il Mulino, 1988, 45 (con riscontri: 1754, Concert Hall di Edimburgo e, qualche anno dopo, il londinese Drury Lane) e TESSARI 1995, 42-45 (43-44 per le osservazioni di Voltaire cui si allude nel nostro testo).

²⁶ Cfr. ancora la descrizione qui registrata alla nota 21 (con oscillazioni nelle due diverse stesure del testo circa il numero dei ballerini). Per la normativa risalente ai tempi del Lulli e le molteplici infrazioni cfr. H. LAGRAVE, *Le théâtre*, cit., 364-367.

²⁷ Vedi ancora la precedente nota 21.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ricordiamo la nota indisciplinata del pubblico che assisteva agli spettacoli operistici in Italia (specialmente a Venezia). Cfr. sui diversi meccanismi di fruizione del pubblico italiano e francese il saggio di G. Guccini, *Esploratori e «indigeni»*, cit.; per gli usi del pubblico italiano cfr. anche F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, P. II / *I sistemi*, voi. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, 29-30; e in particolare, per l'esemplum veneziano, cfr. ZORZI 1977, 276-279 e TESSARI 1995, 4-7. Lo stupore provato dallo Ziggotti è comune a molti visitatori italiani: si legga ad esempio quanto notava Scipione Maffei nel 1733 descrivendo il pubblico parigino che assisteva ai concerti spirituali: «Un'udienza moltissima di 900 persone sta con tal silenzio, che per tre ore non si sente sputare. Mi son trovato appresso a Dame, che appena rispondono due parole, se si vuol dir qualcosa: e questo è l'uso ne' Teatri, e in tutte le pubbliche funzioni» (Lettera di Scipione Maffei a Isotta Nogarola Pindemonti, Parigi, quattordici aprile 1733, in S. MAFFEI, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano, A. Giuffrè, 1955, voi. I, 646).

³⁰ B. Z1GG1orn, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 63 rv; per la stesura autografa cfr. Io., *Viaggio di Parigi*, cit., 164-166.

³¹ B. Z1cG1orn, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 64v; cfr. anche Io., *Viaggio di Parigi*, cit., ms. autografo, 168-170. Il corsivo nel testo è nostro.

³² Circa l'emblema di Luigi XIV cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana*, P. III, voi. IV, *Forme e modelli*, Torino, Einaudi, 1982, 211 (mette in evidenza che l'«orgoglioso geroglifico emblematico» venne desunto dal programma di una festa). Sul teatro e l'anfiteatro di Arles cfr. almeno A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani [...]*, Firenze, Olschki, 1961, 125-127, 285-286 (anche per l'anfiteatro di Nîmes). Per il tempio di Diana a Nîmes cfr. P. WUILLEUMIER, voce *Gallo-Romani centri*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981, voi. V, 611-612.

³³ B. Z1cc1orr1, *Viaggio di Parigi*, cit., ms. autografo, 166.

³⁴ B. Z1cc1orn, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 64v.

³⁵ Rimandiamo il lettore al fondamentale studio di PUPPI 1973 d (con bibliografia) e al bel voi. di BARBIERI 1972 (con bibliografia); vedi poi Io. 1982; Io. 1987 (e relativa bibliografia). Già Schlosser aveva messo in luce il precipuo interesse della cultura vicentina del Cinquecento per i problemi d'architettura: cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1964, 406.

³⁶ B. Z1cc1orr1, *Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), BBV, ms. Gonz.21.11.2 (2916), 3-100. Per una valutazione del ms. (d'ora in poi indicato con la sigla ZIGGIOTTI) vedi qui *Dowmenti*, 225-230.

II

FONTI PER LA STORIA DEL TEATRO OLIMPICO

1. *La mappa delle fonti*

Sfruttando le informazioni e le chiose registrate nel diario del *tour* parigino comprendiamo meglio con quale sguardo Bartolomeo selezionò le fonti riguardanti l'Olimpico. Il suo punto di vista fu quello del gentiluomo appassionato di architettura, dell'aristocratico *amateur* di un teatro colto ed elitario. Un atteggiamento erudito e antiquario, fondato su istanze tese a mettere in luce ogni avvenimento nobile qualificante la storia dell'edificio e a idealizzare, mascherare o omettere gli episodi meno gloriosi, per non dir prosaici, costellanti la vita accademica.

D'altronde il *camouflage* è la caratteristica della documentazione manoscritta e a stampa concernente l'accademia Olimpica, e non potrebbe essere altrimenti. Da tempo la storiografia ha dimostrato che non esistono testimonianze neutre. I documenti, frutto della mentalità e della cultura di un determinato periodo storico, sottoposti ad alterazioni e manipolazioni seriori, trasmettono un punto di vista orientato dai contesti di provenienza. Occorre quindi esercitare una critica delle fonti basata sulla nozione di «documento/monumento», ovvero sulla consapevolezza che ogni reperto, orale letterario figurativo, riflette una immagine edificata dalle società del passato con l'intento di tramandare al futuro, intenzionalmente o inconsciamente, una deliberata rappresentazione di sé medesime¹. Solo decodificando tali meccanismi di costruzione del documento potremo tentare di demistificare il «significato apparente»² e spesso fuorviante, dell'ampia messe di materiali sul consesso accademico e il teatro di Vicenza. La stessa abbondanza di fonti non è casuale o priva di significato, se è vero che «quanto maggiore è l'improbabilità (ovvero l'arbitrio organizzato) di un sistema, tanto maggiore è la quantità di informazioni che esso produce»³. I monumenti prodotti dalla consorzeria aristocratica vicentina riunitasi nell'accademia Olimpica non sfuggono a questa norma: dall'affollato decoro statuaria dell'aula teatrale alle molteplici testimonianze letterarie, iconografiche e lapidee (le iscrizioni costellanti la *frons scae-*

nae, il vestibolo, l'odeo) destinate a perpetuare la gloria dei soci. Rientrano a buon diritto nella casistica menzionata perché il teatro Olimpico fu lo straordinario veicolo di espressione del ricordo, delle aspirazioni e dei valori politici dell'oligarchia berica. Scriveva Mare Bloch in un saggio magistrale composto in clandestinità durante l'occupazione nazista della Francia e pubblicato postumo da Lucien Febvre:

Nonostante ciò che talora sembrano credere i principianti, i documenti non saltan fuori, qui o là, per effetto di chissà quale imperscrutabile volere degli dèi. La loro *presenza o la loro assenza*, in un fondo archivistico, in una biblioteca, in un terreno, dipendono da cause umane che non sfuggono affatto all'analisi, e i problemi posti dalla loro trasmissione, nonché non essere soltanto esercizi per tecnici, toccano essi stessi nell'intimo la vita del passato, perché ciò che si trova così messo in gioco è nientemeno che il passaggio del ricordo attraverso le successive generazioni⁴

Ecco allora la necessità di porre una lente d'ingrandimento su alcuni nodi nevralgici che riguardano i meccanismi di trasmissione delle fonti che qui interessano. Non si è prestato sufficiente attenzione all'avvertenza «Al Lettore» che Ziggjotti premise al proprio lavoro sull'accademia Olimpica:

Le notizie, che si daranno dell'Accademia Olimpica, sono cavate da più autentici Summarj, e Manoscritti di molti Accademici di que' primi tempi, ritrovati appresso de'suoi discendenti; quali Summarj fanno anco menzione di molti libri, intitolati Episodj, et Atti dell'Accademia suddetta, che già mai essi, per diligenza usata non poteron rinvenire; e parimenti da varie Annotazioni, le quali accennano due Libri di Memorie d'essa; l'uno del Signor Alfonso Ragona, e l'altro del Signor Paolo Chiapin, ambi [sic] Accademici, e Segretarij acuratissimi, i quali tennero registrati tutti li Ordini, Rappresentazioni, Azioni, et operazioni degne di memoria, ed ogni altro notevole avvenimento. Moltissime altresì si sono raccolte da varj Autori, che di essa con molta lode ne scrissero, et da alcune carte da un antico Accademico lasciate, guaii sono state da me rinvenute, ed unite. Non poche altre Scritture[...] chiamate Libri et Atti dell'Accademia Olimpica, tutte scritte per mano dc' suoi Segretarij, fortunatamente conservate in un terzo luogo, per somma grazia favoritemi, ci somministrarono molte rilevanti nozioni di alcuni anni non interrotti; *come pure alcuni fogli nominati Commemarj, lasciatici da Soggetto assai benemerito, e che fu più volte di sì cospicua Adunanza al governo. Si son tralasciate certe particolarità di poco rilievo, riferendo solo le cose, che possono dar più dignità, e ripurazione a detta Accademia*⁵.

Il documento è importante non solo perché delinea il quadro delle fonti primarie utilizzate dall'abate (di norma citate a margine del testo); ma anche, e soprattutto, in quanto esplicita l'impianto idealizzato dell'opera, dando indicazioni per rintracciare le basi ideologiche di tale impostazione che, sinora ignorate, consentono di arrivare a una nuova lettura di alcuni episodi salienti per la storia del teatro paladiano-scamozziano.

2. La fonte delle fonti

Tralasciamo di soffermarci sull'intero brano e concentriamoci sulla parte finale, che abbiamo evidenziato in corsivo, notando in primo luogo il preciso riferimento al «Soggetto assai benemerito [...] che fu più volte (...) al governo» dell'accademia e ai «Commentarj») da lui composti. Nel corso della ricognizione dei materiali dell'archivio accademico custoditi presso la Civica Bertoliana⁶ è stato possibile individuare il personaggio e i documenti citati dallo Ziggiotti: si tratta di Pompeo Trissino e delle sue riflessioni sul sodalizio. Figura tra le più illustri della storia Olimpica, costui ebbe un ruolo decisivo, sinora trascurato, sia nella vita culturale e spettacolare dell'accademia che nelle vicende architettoniche del teatro. Socio dal dieci febbraio 1580, e dunque testimone oculare della avventura dell'edificazione sino dalla fase palladiana⁷, fu più volte principe degli Olimpici tra Cinque e Seicento, vale a dire nei momenti decisivi per il completamento del vestibolo e la costruzione dell'odeo⁸. Pompeo era il nipote prediletto del grande Giangiorgio il quale, la notazione non è priva di implicazioni, fu l'alfiere vicentino dell'idea di impero, cara a buona parte della nobiltà berica, e il rappresentante emblematico di «quell'antica aristocrazia feudale veneta, che Venezia aveva conservato nel suo originario assetto patrimoniale e però escluso da ogni partecipazione al governo dello stato»⁹. Pompeo scrisse una serie di considerazioni, relative alla storia del sodalizio e del suo teatro, da identificare nei «Commentarj, lasciatici da Soggetto assai benemerito, e che fu più volte di sì cospicua Adunanza al governo»¹⁰, ricordati da Ziggiotti. Stilò un vero e proprio progetto, in diverse redazioni autografe¹¹ in vista della pubblicazione delle memorie dell'accademia. Delineò in vari sintetici abbozzi un'articolata 'scaletta' dei punti fondamentali da inserire nell'opera che non vide mai luce. Sulle notizie riguardanti alcuni problemi che hanno dato vita a un acceso dibattito tra gli studiosi (in particolare sulla *Illexata quaestio* circa la paternità delle prospettive dell'Olimpico) torneremo più avanti¹². Per il momento rileviamo che gli abbozzi trissiniani furono studiati a fondo da Ziggiotti che, nella fase preparatoria del suo lavoro, testimoniata da un cospicuo *dossier* di carte autografe¹³, trascrisse ricchi stralci del «Sumario [...] della Historia Olimpica» e dei «Commentarj del[l']Acad[emia]»¹⁴, per poi utilizzarli nella stesura finale del manoscritto compendiandoli non sempre correttamente¹⁵.

Trissino, oltre a fissare gli argomenti principali da trattare nelle memorie, dà indicazioni circa il taglio ideologico da conferire al testo ponendo l'accento sui criteri consoni all'opera:

Dovendosi trattar dela origine e fondatione instituti ordini arcioni rapresentationi fabriche et d'ogn'altro notabile avenimento et operationi de[l']Academia Olimpica seguite dal suo principio fino à questi presenti tempi crederei fosse[...] bene con tal occasione tocar prima qualche cosa sucintamente della *Antichita Nobilta et qualita dela Citta di Vicenza et d'egli*

edificij antichi e notabili di essa et degli ingegni et sugetti virtuosi et honorati che son stati in essa, colfar qualche mentionedel amico Teatro et vestigij di esso che son al porton del Luzo per haver poi oportillna et convenevole occasione di venir a tratar di essa Academia [...] et del Teatro et attioni sue con piu dignit[à] et reputatione della Gitta et delle cose che si trattera¹¹⁰ [...] [riferendo] sempre cose che possono dar piu dignità et riputatione et tralasciando le frivole e basse, et di poco rilievo¹⁵

Si ritrovano qui concetti che si armonizzano con la trasmissione della memoria storica fondata sulla costruzione dei documenti/monumenti. Si pensi al culto di Vicenza nobile e antica da leggere in chiave di rivendicazione delle origini imperiali dell'aristocrazia berica e, contestualmente, in una prospettiva attualizzante: la città antica è l'ordito per svelare al futuro lettore le auspiccate glorie della Vicenza di Trissino. Oppure alla concezione del teatro quale monumento espressivo della «dignit(à) et reputatione» della città, vale a dire della stessa accademia: perché Vicenza, nelle aspirazioni degli Olimpici, si identifica per sineddoche con l'insigne consesso d'esponenti del privilegio. O, ancora, alle indicazioni relative all'inserzione di notizie soltanto 'alte' per delineare un'immagine rispondente alle aspettative dell'ideatore e dei promotori delle memorie da dare alle stampe. E, infine, alle direttive perentorie attorno all'omissione delle vicende «frivole e basse». La filiera che collega la parte finale dell'avvertenza di Ziggiotti al passo di Pompeo Trissino relativo ai canoni di cernita delle fonti è trasparente. L'abate riprende alla lettera il brano trissiniano quando asserisce la necessità di tralasciare «certe particolarità di poco rilievo, riferendo solo le cose, che possono dar più dignità, e riputatione» all'accademia¹⁶. Tra esse importanza speciale ebbe lo spettacolo. Si veda la puntuale ripresa, da parte di Bartolomeo, delle osservazioni di Pompeo sul

far particolar mentione delle attioni et rapresentationi [...] principali fatte di tempo in tempo in diversi lochi et sotto quali Principi con li ordini et avvertimenti notabili successi in esse con le ass¹stentie d[e] gran personaggi concorsi ad esse in diversi tempi laudando che si regulino doi discorsi del Ingegnero [Angelo Ingegneri] et d[e] Paulo Chiapin sopra le rapresentationi dela Sofonisba et del [E]dippo et si stampino in tal libro per maggior confirmatione delle cose fatte da essa Academia¹⁷.

E si faccia attenzione a come, nelle parole di Trissino, la vocazione nobile dell'accademia si sublimi nell'evento teatrale: degno di «particular mentione» per le potenzialità autocelebrative insite in esso. I «gran personaggi», che richiamano alla mente il brano serliane sulla scena tragica¹⁸, devono costellare la storia d'una gloriosa accademia creando così un meccanismo, speculare a quello impalcato nella 'macchina' del teatro, in grado di veicolare la fama dell'istituzione.

Si palesa, nell'evidenza dei riscontri, la matrice dell'impianto aulico adottato da Ziggiotti prima nelle memorie Olimpiche e poi nel diario del *tour*: il suo culto per le vestigia architettoniche del passato e in specie per gli edifici teatrali del mondo classico, la sua commossa ammirazione per le «relique» del «Teatro

antico» di Arles, perfetto *pendant* dei «vestigj» dell'«antico Teatro» Berga (fig. 2) ricordati da Trissino «per haver poi oportuna et convenevole occasione di venir a tratar» dell'«Academia [...] et del Teatro»¹⁹. Ziggjotti insomma non solo trasse dai manoscritti trissiniani molte notizie ma mutuò da essi la struttura concettuale ed espositiva prevista dal gran principe oltre un secolo prima²⁰. Non si trattò di un semplice anacronismo ma del persistere di una mentalità fondata sull'uso strumentale di un classicismo architettonico inteso quale forma espressiva d'istanze ambiziose²¹. Istanze nobili e solenni servite un tempo a riscattare, nell'illusoria metafora di un irripetibile edificio teatrale, le sorti di «alcuni virtuosi soggetti et belli ingegni» adunatisi, secondo Pompeo Trissino, in un'accademia sorta evemeristicamente «forse per voler divino»²². Una classe di eletti che nel corso del Cinquecento, avendo vissuto il progressivo declino delle proprie ambizioni politiche e del progetto di *renovatio urbis* a esse collegato - denso di sentimenti filoimperiali e di rivalsa nei confronti della Serenissima-, era precipitata in quello che è stato definito il dramma dell'ideologia frustrata²³.

Nel mutato clima storico-sociale della prima metà del secolo XVIII, mentre Ziggjotti compulsava le fonti, molte cose erano cambiate²⁴. Tuttavia il codice aulico costituiva ancora, come nella seconda metà del Settecento e agli inizi del secolo XIX, un tratto culturale significativo che, in una prospettiva storica ancorabile ai secoli XVI-XIX, si propone quale cifra *dell'habitus* mentale del ceto egemonico berico: stilema autentico della psicologia collettiva dei *milieux* aristocratici vicentini²⁵.

3. Disegni autografi e incisioni postillate

Emblematica la vicenda del *décor* statuario dell'Olimpico in cui si coagulano le valenze ideologiche qui evidenziate. Nella storia del teatro palladiano-scamosziano il problema del valore semantico delle statue è chiave di volta per comprendere il progetto culturale dell'accademia basato tra Cinque e Settecento²⁶ sulla vocazione autocelebrativa della committenza. Le cinquecentesche immagini pietrificate della *frons* e degli intercolumni ciecati del peristilio sono la prova di tale ambizioso disegno; il documento per eccellenza ideato per tramandare ai posteri le effigi (reali o idealizzate) di coloro che dettero vita a un monumento connotato da un uso parenetico del classicismo tragico. D'altra parte le medesime ambizioni, seppure depotenziate dal mutare dei tempi ed espresse in un registro minore determinato da un differente e più modesto contesto, qualificano l'operazione del coronamento scultoreo del peristilio: voluto e realizzato dagli Olimpici tra il 1751 e il 1754²⁷ per rinnovare, con le icone di «Soggetti» benemeriti del passato abbigliati in «Vestito greco, o romano» «parte all'Eroica, parte Togati»²⁸, i fasti di un'età ormai lontana da rivitalizzare per conferire nuovo lustro all'accademia.

Tutto ciò Ziggiotti l'aveva capito. In una 'storia' dell'istituzione orientata in senso encomiastico la questione delle statue costituiva un nodo essenziale. Naturale che riservasse a essa ampia e puntigliosa attenzione seguendo del resto, anche in questo caso, le direttive trissiniane che prevedevano il «Dichiarar per ordine li nomi dele statue di esso Teatro che sono deli fondatori di esso con li loro nomi a *perpetua memoria di opera così excelsa*»²⁹. Alle statue del secolo XVI l'erudito dedicò un lungo periodo di studio³⁰, con esiti non sempre felici al momento di tirar le fila delle ricerche. Cercò da un lato di dare un nome agli artefici del *décor* e dall'altro di giungere alla individuazione dei personaggi effigiati, spogliando accuratamente molteplici documenti (conservati nell'archivio Olimpico e in archivi privati) tra i quali il «Giornale Domestico di que' tempi scritto di pugno del detto [Pompeo] Trissino (...) [custodito] presso suo descendententi» e oggi smarrito³¹. Su questa fonte, trasmessaci in modo frammentario proprio dagli spogli ziggiotiani³², non è il caso di indugiare dopo quanto è stato osservato dalla critica³³.

Soffermiamoci su altri materiali che permettono di riconoscere le statue. Sinora non si era compreso che tutta una serie di documenti dispersa nei *dossiers* del fondo accademico della Bertoliana forma un *corpus* cronologicamente omogeneo attribuibile alla mano di una medesima persona. Pensiamo in primo luogo ai tre disegni raffiguranti l'ubicazione e l'identificazione delle sculture della scenafrente (figg. 3-5) pubblicati sin dal 1980 ma giudicati opera d'anonimo e datati intorno al 1585³⁴. In realtà i tre fogli sono assegnabili a Ziggiotti che li eseguì nel corso degli anni in cui lavorò alle memorie dell'accademia, ossia dal 1746 circa al 1752³⁵. Lo prova, oltre all'inconfondibile *ductus* ziggiotiano riconoscibile nelle didascalie associate ai personaggi, la carta fùigranata settecentesca dei tre schizzi (la medesima per tutti e tre i disegni) identica a quella di un intero volume, autografo di Bartolomeo, comprendente abbozzi e spogli per le memorie del sodalizio e del suo teatro. Non siamo in presenza di una testimonianza coeva all'intricata questione della decorazione statuaria della *frons* ma di tardi consuntivi disegnati a fini di studio. Ciò spiega la modestissima qualità stilistica dei fogli che sono da interpretare con la massima cautela.

A Ziggiotti sono attribuibili con altrettanta sicurezza la numerazione e le postille a penna, identificanti le statue cinquecentesche, leggibili su due esemplari delle note incisioni di Giacomo Ruffoni che raffigurano il «Frontispicio del Theatro Olimpico» e «Orchestra e gradi» dell'aula³⁷ (figg. 6-7). L'interesse dell'abate circa l'anagrafe delle effigi è dimostrato inoltre dall'elenco dei «Nomi, Cognomi delle Figure della Facciata della Scena», del peristilio e delle 'ali' dell'arcoscenico fissato nella stesura definitiva dell'epitome³⁸. Figure, stando a Ziggiotti, collocate in «Tabernacoli», «Nichi» e «Quareselli» ovvero, rispettivamente, nelle edicole dei primi due ordini della *frons*, nelle nicchie delle *versurae*, sui piedistalli delle semicolonne del secondo ordine e dinanzi ai pilastrini dell'attico. Si prenda atto, intanto, della corrispondenza lessicale tra l'elenco qui ricordato e le postille registrate nella incisione del Ruffoni (fig. 6) dove tornano

«Tabernacoli», «Nicchj, e Quareselli». Vanno poi menzionati, sempre a proposito della curiosità di Bartolomeo per la questione delle sculture, i ponderosi abbozzi autografi della sua silloge³⁹ che confermano un serrato lavoro di ipotesi, incertezze e ripensamenti⁴⁰.

Le oscillazioni nella individuazione dei personaggi devono far valutare in modo critico gli esiti raggiunti dal cronista. Occorre ripercorrere i suoi processi mentali e i suoi itinerari archivistici, collazionando a tal fine i documenti originali con i vari spogli da lui compiuti⁴¹, con la redazione finale del suo manoscritto⁴² e, naturalmente, con i documenti iconografici qui esaminati e ricondotti alla giusta datazione e paternità. Ancora: una delle chiavi per capire le identificazioni fissate dall'epitomatore è il ritmo alterno (dal centro ai lati, da sinistra a destra) della numerazione delle statue (figg. 6-7) che egli mutuò dalle indicazioni registrate nei documenti cinquecenteschi⁴³. Solo procedendo così sarà possibile mettere a punto un censimento affidabile della *suite* di manichini vanagloriosi voluti da una vanagloriosa committenza. È un *iter* faticoso che chi vorrà approfondire l'identità dei paludati eroi dell'Olimpico dovrà seguire. Basti qui aver posto il problema e dato il giusto rilievo alle fatiche esegetiche di Bartolomeo cui va riconosciuto il merito di avere realizzato la prima esauriente mappa dell'apparato statuario•◄

Nella seconda edizione della monografia sul teatro Olimpico edita nel 1749 Giovanni Montenari scriveva:

Le statue, che vi sono, rappresentano la effigie degli Accademici a quel tempo. Queste pertanto sono tutte di atteggiamenti diversi, e diversamente vestite ed ornate, secondo il genio, e la professione, cred'io, di que' Personaggi, eh'esse rappresentano. *Ma poiché più particolari memorie spettanti a dette statue non meno, che all'Accademia Olimpica e sua Origine, sono state raccolte dalla diligenza de' Abate Bartolommeo Ziggjotti, il quale à fa sperare aneo di darle fuori, io mi rimarrò di ragionarne [sic] più ollre⁴⁴.*

Nell'economia del nostro discorso il passo è di particolare interesse non solo perché ribadisce l'attenzione di Ziggjotti per la vicenda delle effigi (confermando indirettamente l'attribuzione all'abate degli schizzi e delle incisioni postillate), ma perché informa che all'epoca Bartolomeo stava lavorando alle memorie dell'accademia⁴⁶ con l'intenzione di pubblicarle perseguendo il segreto intento di rendere noti i propositi formulati da Pompeo Trissino. Il fervore archivistico del compendiatore fece di lui il massimo esperto della storia Olimpica con una specializzazione sui simulacri della scenafrente e degli intercolumni ciecati del peristilio.

Per questa ragione egli ebbe una parte non indifferente, per nulla rilevata dalla storiografia, nell'ultimo *exploit* decorativo celebrante le glorie accademiche. L'abate seguì con curiosità la realizzazione del coronamento statuario del peristilio iniziata nel 1751⁴⁷ mentre era impegnato a redigere la versione definitiva della sua silloge⁴¹. L'avvenimento lo appassionò, facendogli rivivere il clima concitato

del cantiere cinquecentesco dette sapore d'attualità alla polverosa officina delle sue carte. Lo dimostra anzitutto una significativa aggiunta alle memorie che, secondo le intenzioni dell'autore, avrebbero dovuto fermarsi al 1642:

- 1642 - Fu fatto parimenti in quest'anno un altro Torneo nel dì 6 Marzo - Mantenitori il Signor Marzio Capra, et Signor Orazio dal Sale: ma non fu in Teatro - [...] [e poi a capo:] Qui si fa fine, perché le memorie degli anni avvenire si ritrovano ne' Libri dell'Accademia presso il Signor Cancelliere⁴⁹.

A parte il cenno al torneo che ebbe luogo in Basilica⁵⁰, due sono gli elementi da mettere in luce: il riferimento al cancelliere dell'accademia, ovvero al segretario degli Olimpici, che, contrariamente a quanto è stato asserito, non era Ziggiotti che non ricoprì mai tale carica; e, soprattutto, il fatto che Bartolomeo aggiunse al brano sopra citato un solo anno - il 1751 - per registrare notizie sulla vicenda delle sculture di Giacomo Cassetti⁵¹ percepita come imprescindibile. Soltanto così è interpretabile il notevole 'sbalzo' 1642-1751: Ziggiotti giudicò l'episodio talmente importante da derogare ai termini cronologici fissati inizialmente. Era l'unico a *suo* avviso degno di nota nel periodo indicato, altrimenti non avrebbe rinunciato ad arricchire l'epitome di altre informazioni.

Le fonti principali relative alle statue del Cassetti sono note⁵². Sarebbe ozioso soffermarsi sulla questione se non vi fosse qualcosa di nuovo da osservare attorno al ruolo che ebbe Ziggiotti. L'erudito registrò alla data quattro luglio 1751 l'elenco dei committenti estratti a sorte per la scelta dei luoghi destinati ad accogliere le figure dei «Soggetti» benemeriti del passato nel diadema del peristilio⁵³. Al sorteggio sono riferibili altri due esemplari di una incisione del Ruffoni, da tempo noti agli studiosi⁵⁴, raffiguranti l'«Orchestra e gradi» dell'aula e postillati a penna con l'indicazione dei nominativi dei personaggi che Cassetti avrebbe dovuto realizzare sopra il loggiato (figg. 8-9). Le suddette 'chiose', sinora ritenute anonime⁵⁵, sono cronologicamente contestuali all'inserzione ziggiottiana del 1751⁵⁶ e attribuibili a Bartolomeo, come dimostra un confronto con i suoi autografi custoditi nella Biblioteca Bertoliana: dall'inedito diario del viaggio a Parigi ai materiali più volte citati rintracciabili nell'archivio antico dell'accademia⁵⁷. È ipotizzabile, per non dir certo, che, al momento di decidere l'identità delle statue da fare eseguire al Cassetti, gli Olimpici, avendo bisogno di *un'expertise* per non incorrere in errori o in iterazioni pleonastiche, chiedessero una consulenza a colui che in quel momento era considerato a ragione il più autorevole conoscitore delle vicende accademiche e in particolare del macchinoso problema della riconoscibilità delle sculture cinquecentesche. Si ripensi in tal senso alle indicazioni offerte dal Montenari nel 1749, ossia solo due anni prima della delibera relativa alla decisione di fare scolpire le effigi (primo marzo 1751)⁵⁸, e a quanto abbiamo notato sugli autografi ziggiottiani relativi alle statue del secolo XVI: i disegni e le postille alle incisioni di Giacomo Ruffoni databili 1746 circa-1752⁵⁹.

Vanno interpretati come documenti preventivi, redatti da Bartolomeo su richiesta degli Olimpici⁶⁰, sia l'esemplare della stampa intitolato (in alto a penna) «Statue da porsi sù la Ringhiera del Teatro N.º 28 - et quattro nelli Nichj sotto la detta Ringhiera» conservato nel fascicolo 36 del fondo accademico (fig. 9); sia quello privo di intestazione (fig. 8) custodito nel fascicolo 22 dello stesso archivio⁶¹. Le incisioni testimoniano due momenti diversi *dell'expertise*: la prima (fascicolo 36) è la bella copia, la seconda (fascicolo 22) l'appunto preparatorio. In quest'ultima manca il titolo e la scrittura delle postille è meno formalizzata. Vi sono poi, a laco in calce e nell'interlinea, alcune didascalie dei nomi dei committenti omessi nella stesura finale. Infine la numerazione sottostante alle figure, qui registrata direttamente sulla stampa, è effettuata nell'altro esemplare, per maggior intelligibilità, su una striscia di carta applicata alla balaustrata del peristilio. Non è sufficiente rilevare⁶² una semplice somiglianza tra i due documenti. I due fogli sono simili in quanto tra loro collegati essendo il frutto degli studi di un'unica persona, due documenti dovuti al medesimo estensore.

La consulenza per gli Olimpici fu utile a Ziggjotti che arricchì la scheda sul Cassetti di un grafico che indica la collocazione e l'identità delle nuove sculture. Il foglio fu replicato da Niccolò Montanari (segretario dell'accademia dal nove luglio 1769) in un disegno databile 1781-1782 circa⁶³, segnalato dalla critica senza precisarne la paternità e la datazione. Non si era capito il tratto distintivo del documento: derivazione, a distanza di trent'anni, dallo schizzo, coevo alla progettazione-realizzazione delle statue, delineato in prima battuta da Bartolomeo nel 1751-1752⁶⁴, e trasmessoci, oltre che dal disegno del Montanari, da altre due copie tratte dal manoscritto autografo: il notissimo codice Gonz. 21.11.2 (2916) della Bertoliana dovuto alla paziente trascrizione di Vincenzo Gonzati (1837 circa)⁶⁵; e l'assai meno conosciuto esemplare delle memorie ziggjotciane opera di anonimo copista (forse lo stesso Niccolò Montanari?) *che* portò a termine il lavoro nell'ottobre 1781⁶⁶.

Il quattro giugno di quell'anno e il trenta giugno dell'anno seguente ebbero luogo due riunioni del sodalizio che utilizzeremo per ragionare ulteriormente su alcune questioni centrali: dai criteri di selezione, assemblaggio e trasmissione delle fonti determinati dal contesto sociale di provenienza; al tenace persistere, nella mentalità della classe egemone berica del Settecento, di una stucchevole attitudine all'autocelebrazione tramite gli stilemi del classicismo: esplicita tangibilmente (anche a molti anni di distanza dalla esecuzione) nelle icone sormontanti il loggiato.

Vicenza [...] 4: Giugno 1781. Vedute da Noi sottoscritti Pressidenti [sic] a conti le Casse essibite [sic] volontariamente da Dominus Pietro Conti Barbaran Accademico, ritroviamo che dalli 15: Aprile 1751: per tutto 28: dicembre 1755: il quondam benemerito Dominus Ascanio Conti Cassier particolare hà fatte riscossioni in summa di troni 4224: da Accademici Numero 32: concorsi alla voloncara spesa di Cech. [zecchini] 6: per cadauno,

e che tal summa fù dalli 16: Maggio 1751: per tutto 21: dicembre 1754: contata al quomfarn Giacomo Ca setti detto Marinali valente Statuario Vicentino per Statue Numero 32: da *Esso* fatte *simbollegianti* [sic] *gli antichi Accademici benemeriti*, e poste sopra la Ringhiera della Scallinaca [sic] del Teatro Olimpico. Perciò restano Esse Casse approvate, e sarà la presente registrata a perpetua Memoria, e saranno custoditi li Fogli seguenti. Cioè (:) La Cassa marcata 1752: dello scosso, e speso in Statue 32: - La Filza con Riceveri 9: del suddetto Statuario. La Scrittura 1751: primo Marzo firmata dagl'Accademici, che volontariamente s'obbligarono a Cech. [zecchini] 6 = *Il Foglio in Rame d'Orchestra, e gradi del Semicirco per gli Spettatori*. Un Foglio 16: Aprile 1751: che stabilisce l'Elezione d(el) Cassier Dominus Ascanio Conti Et Una Nora degl'Accademici 32: concorsi alla spesa colli *Nomi degl'Accademici antichi rappresentati dalle rispettive Statue*. Niccolò Fracanzani Pressidente (sic) a conci, Luigi Porto Pressidente [sic] a conti. Ita est nell'auttentico [sic](...) Niccolò Montanari Segretario Accademico⁶⁷.

Il verbale della seduta steso dal Montanari oltre a dar vita a un efficace *résumé* della vicenda riveste ai nostri occhi un valore particolare informandoci in modo circostanziato sulle modalità di edificazione della memoria storica: organizzata, nel caso specifico, tramite la costituzione di un apposito *dossier* relativo alla impresa decorativa consumatasi tra il 1751 e il 1754⁶⁸. A trent'anni da quell'evento - giudicato memorabile - si decise di effettuare la cernita dei documenti ritenuti degni di essere conservati per tramandare il ricordo dell'avvenimento con il chiaro intento di creare un ulteriore meccanismo 'storicizzatore' della fama accademica. Nacque così l'attuale fascicolo 36 dell'archivio Olimpico nel quale sono rintracciabili quasi tutti i materiali menzionati nella «parte» del quattro giugno 1781, compreso «Il Foglio in Rame d'Orchestra, e gradi del Semicirco per gli Spettatori» (fig. 9) cui allude la nostra fonte e che è da identificare con l'esemplare della stampa ruffoniana postillato in bella copia da Ziggiotti⁶⁹. Il ricercatore odierno si trova dinanzi a ciò che quel giorno si stabilì di consegnare ai posteri. E tornano alla mente le parole di Mare Bloch circa la mancanza di casualità nella presenza-assenza delle testimonianze del passato nei luoghi deputati alla conservazione delle fonti. Anche in questa occasione era «in gioco (...) il passaggio del ricordo attraverso le successive generazioni»⁷⁰: immancabilmente concepito, nel *milieu* Olimpico, come l'ennesimo monumento «a perpetua Memoria» della gloria accademica destinato a innervarsi nelle fitte trame della storia vicentina riverberando una immagine aulica dell'istituzione. Non stupisce che un anno dopo si tornasse sull'argomento in questi termini:

30: Giugno 1782 [...] fù proposta la seguente Parre. A maggior ornamento del nostro Teatro furono già erette a spese di alcuni nostri Accademici le Statue collocate sopra il portico della graduazione (sic) ne fù pur anco determinato ove collocar si debba *l'iscrizione, che per antica collisuecudine di quest'Accademia, e per esecuzione del deliberato dovrà conservare grata memoria di questi Accademici liberali* [...] Sia preso, che nella contigua Sala destinata ad uso delle Lezioni scientifiche [...] sia collocata *onorata memoria con li Nomi dell'i Accade-*

*nisi benemeriti di questo da loro procurato ornamento, e nella base di cadauna Statua sia scritto il Nome del Soggetto che rappresenta, acciò apparisca la gelosa cura dell'Accademia verso chiunque à conribuico al decoro di (essa) e della Patria*⁷¹

La risoluzione di collocare una *tabula gratulatoria* coi nomi di coloro che avevano liberalmente finanziato il coronamento del *porticus in summa cavea* venne attuata ponendo nell'odeo, sopra alla porta che immette nel vestibolo, una iscrizione tutt'oggi *in loco*¹². Al contrario solo alcune delle sculture recano il nome del «Soggetto» rappresentato⁷, ed è probabile che il ricordato schizzo del Montanari, esemplato sul grafico ziggiottiano⁷⁰, sia stato disegnato in vista della esecuzione delle epigrafi sui basamenti delle effigi plastiche.

Riassumendo: solo l'esame diretto dei materiali qui attribuiti a Ziggiotti ha fatto nuova luce sul mannello di fonti iconografiche riguardante le sculture (figg. 3-9). L'analisi sul campo ha consentito, ad esempio, di riconoscere quella filigrana settecentesca che è elemento decisivo per interpretare i fogli. Un'analisi 'seconda' - basata su riproduzioni fotografiche - non avrebbe prodotto esiti soddisfacenti. Ristabilite la corretta attribuzione e l'esatta datazione, ricomposto il mosaico frantumato nei diversi incartamenti del fondo archivistico, possiamo valutare queste testimonianze in modo diverso. Resta da aggiungere un'ultima riflessione di ordine metodologico. La dispersione fra le carte dell'Accademia delle incisioni postillate e dei disegni analizzati è solo apparentemente incongrua. A un esame più attento risulta comprensibile e non priva di coerenza⁷². Quando si proceda a una disamina contestuale della documentazione è possibile rendersi conto dei meccanismi di trasmissione che hanno fissato l'attuale collocazione dei fogli e rilevare che la scansione non è casuale o arbitraria bensì razionale. Risponde alle esigenze di ordinamento archivistico determinatesi in un preciso periodo. È il caso dei fascicoli 22 e 36 che abbiamo indagato. Entrambi furono organizzati dal segretario Montanari tra il 1781 e il 1782 riunendo fonti compilate nel secolo XVIII. L'inserto 22 si apre a c. 1r con una copia, di mano del Montanari, dell'elenco dei «nominati e sottoscritti» nell'atto del primo marzo 1751, ossia con la lista dei firmatari che si erano impegnati a sovvenzionare e a fare scolpire le statue⁷⁶. Seguono trascrizioni e riassunti, anch'essi autografi del Montanari, ricavati dal manoscritto Ziggiotti sull'Accademia Olimpica⁷⁷ relativi alla storia cinquecentesca delle sculture. Logico che al termine dello spoglio (intitolato dal copista «Annotazioni per le statue del Teatro Olimpico»)⁷⁸ Niccolò ponesse, subito dopo la trascrizione dell'elenco ziggiottiano dei «Nomi Cognomi delle figure della facciata della Scena», proprio quei tre disegni della *frons* (figg. 3-5) realizzati da Bartolomeo che visualizzavano ciò che egli stesso aveva estratto circa tale argomento dal medesimo autore⁷⁹. Voleva indicare la precisa filiera che collegava i documenti. È altrettanto logico che il *dossier* si chiuda a c. 18 - specularmente alla prima carta del fascicolo: a conferma dell'omogeneità cronologico-concettuale della documentazione - con l'esemplare della incisione del

Ruffoni (fig. 8) fittamente postillato in brutta copia dall'abate con didascalie relative alle sculture settecentesche⁸⁰. Possiamo concludere che Montanari riuni con coerente diligenza tali materiali sapendo di associare spogli e documenti iconografici di matrice analoga. La stampa chiosata e gli schizzi di Ziggiotti si trovano in un contesto archivistico congruo costruito dal segretario degli Olimpici dopo la riunione del quattro giugno 1781 quando ricevette l'incarico, secondo la «parte» decretata in quel giorno, di creare un incartamento destinato a fissare 'per sempre' la memoria dell'impresa decorativa compiuta dagli accademici alla metà del secolo. Organizzò appositamente il *dossier* 36 e, in parallelo, l'inserto 22. La differenza tra i due fascicoli è evidente: l'uno - il 22 - ha carattere ufficioso e privato: semplice copia di servizio assemblata per motivi di studio; l'altro - il 36 - è il documento/monumento per eccellenza, la testimonianza ideata per il futuro. Non è una coincidenza che in esso si conservi la stampa ruffoniana di cui ci siamo occupati, illustrata in bella copia (fig. 9) dalle postille ziggiottiane, che suggella, come nel *dossier* precedente, il gruppo di documenti custodito nel fascicolo. Pure in questa occasione il contesto archivistico è pertinente. Non solo da un punto di vista tematico: tutte le carte trattano delle sculture del Cassetti; ma anche sotto il profilo concettuale: la nozione di documento/monumento applicata alle fonti riguardanti le statue settecentesche⁸¹.

4. Il registro della «perpetua Memoria»

Sia la delibera del giugno 1781 che quella del giugno 1782 suffragano ciò che si è detto circa il progetto culturale di lunga durata sotteso all'apparato decorativo del teatro e mettono in risalto la continuità tra la *forma mentis* degli accademici del Cinque-Seicento e la mentalità degli Olimpici del secolo successivo. Il registro della «onorata», «perpetua Memoriam»⁸² è il filo rosso che, dipanandosi fra le maglie dei documenti, consente di cogliere l'assenza di cesure tra il disegno autoglorificante realizzato all'Olimpico nel secolo XVI, teorizzato *a posteriori* da una figura di spicco quale Pompeo Trissino⁸³, e la parabola terminale settecentesca di tale ambizioso programma. Ziggiotti fu colui che, alla metà del Settecento, contribuì a tragittare, mediante la costruzione di un solido ponte archivistico, le valenze auliche insite nella storia cinquecentesca della istituzione vicentina veicolando l'ideologia aucocelebrativa formulata dal Trissino. Attraverso indagini sistematiche, fondate sulle direttive stabilite da Pompeo, egli rivisitò una considerevole mole di fonti interrogandola col medesimo sguardo selettivo del prestigioso esponente dei Trissino dal Vello d'oro. Rivisse così i momenti salienti dell'edificazione della sala dando particolare rilievo al *décor* statuario e si occupò, in qualità di stimato consulente in perfetta sintonia con i desideri della committenza, delle sculture da porre sopra la balaustrata del peristilio. Gli studi di Ziggiotti dettero un apporto decisivo per ravvivare, attualizzandoli, i valori cari

agli accademici e concorsero a perpetuare una *imago* delineata da un punto di vista esclusivamente 'alto' (e di conseguenza spesso fuorviante quando non addirittura mistificatorio) delle vicende del sodalizio, proposte di norma ai contemporanei e alla nostra attenzione così come aveva deciso con autorevolezza il principe degli Olimpici nipote di Giangiorgio Trissino e come volevano ancora gli Olimpici del XVIII secolo. Le indicazioni trissiniane, relative ai nominativi dei personaggi effigiati da registrare nelle memorie del consesso Olimpico «*a perpetua memoria*» dei fondatori di un'«*opera così excelsa*»⁸⁴, ritornano in vita e si saldano, senza fratture concettuali degne di nota, pure con i propositi di coloro che nel 1781-1782 vollero «*per antica consuetudine*» onorare di «*grata*» e «*perpetua Memoria*» i promotori del coronamento statuario del loggiato⁸⁵.

L'analisi condotta in queste pagine è stata sin troppo minuziosa. Non è stata imposta da puntiglio filologico ma dalla esigenza di offrire una esemplificazione di metodo, sperimentando una prassi d'indagine sul campo che per punti essenziali e discriminanti ristabilisse la corretta sequenza dei documenti. Mediante la ricostruzione e l'interpretazione della scoria esterna e interna delle fonti prese in esame sono emersi i meccanismi culturali, le attitudini intellettuali e 'psicologiche', le convinzioni durature di una *élite* che dette vita nel Cinquecento e conservò nei secoli un edificio dotato di una forte valenza cerimoniale concepito sin dal vestibolo⁸⁶ come magniloquente teatro dello *status*: pensato inverato e custodito gelosamente, pur era molteplici difficoltà, per tramandare il ricordo di una categoria privilegiata per natali e censo. Uno spazio che, a livello di committenza, affonda le proprie radici nella sintassi della invarianza ideologica, nella trasparente vocazione autocelebrativa iterata, a dispetto dei mutaci contesti storico-sociali, nei tempi lunghi della storia. Per chi scorra le filze dell'archivio antico dell'accademia o si soffermi a osservare il teatro Olimpico, il messaggio celebrativo è palese: al punto che un filo di inquietudine si insinua nel visitatore che sente crescere in sé una velata malinconia indotta dalla contemplazione di una grandiosa 'macchina' semantica che, proprio per questa enfatica e forse struggerente allegoria autocelebrativa, rivela la fragilità di un altissimo progetto culturale. Svanito il sogno la sala s'è tramutata in un luogo che, nel muto colloquio tra le statue veglianti e le lapidi della *frons* del vestibolo e dell'odeo, appare ormai avvolto da un'aura sepolcrale: al maestoso gran teatro del mondo è subentrato per sempre il gran teatro della morte⁸⁷.

NOTE

¹ Basti rinviare a P. ZUMTHOR, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, («Revue des sciences humaines», {1960}, 97, 5-19; alle riflessioni di M. FouCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 {trad. it. Milano, Rizzoli, 1971}); nonché all'ottima sintesi di J. LE GOFF, *Donwleno/mo1wme11to*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1978, voi. V, 38-48. Sempre sulla nozione di documento/monumento, con particolare e specifica attenzione allo statuto teorico dei documenti teatrali, cfr. il riepilogo di M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, 42-52, *passim*.

² J. LE GOFF, *Dornmento/mo11ume11to*, cit., 46.

³ ZORZI 1977, 119, a proposito della notevole mole di descrizioni ufficiali relative alle feste e agli spettacoli che ebbero luogo in Firenze in età ducale e granducale nei secoli XVI e XVII. Su tali resoconti cfr. inoltre C. MOLINARI, *Delle nozze medicee e dei loro cronisti*, «Quaderni di Teatro», II (1980), 7, 23-30.

⁴ Il corsivo è nostro. M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Colin, 1949; citiamo dalla ed. it. a cura di G. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1978⁷, 74.

s Z1cc10TT1, 5. Nostri i corsivi. Per una prima informazione sul codice e un censimento delle copie ricavate dall'autografo ziggioctiano da tempo perduto cfr. qui oltre 225-230.

"BBV, A.O.. buste 1-9. Avvertiamo che seguiamo e seguiremo la numerazione compiuta per cura della Civica Bcrtoliana da Antonio Ranzolin che ha rinumerato «in maniera congrua l'intero fondo, collocando il numero nuovo e definitivo, delle pagine o delle carte, sul margine inferiore sinistro della singola unità considerata» (RANZOLIN 1989, 10).

⁷ Cfr. BBV, A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 10r. Pompeo fu eletto su proposta del Pojana. Una bibliografia sul Trissino alla successiva nota 183 del cap. IV.

⁸ Circa le vicende costruttive e decorative del vestibolo e dell'odeo vedi in questo volume il § 1 del cap. V.

⁹ C. D10Nisorr1, *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*. Atti del convegno (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979), a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, 15. Quanto all'affetto di Giangiorgio per il nipote e la devozione di Pompeo per il nonno paterno si veda la parte finale del presente studio {cfr. 164-165}. Sul Trissino oltre ai saggi raccolti nel volume ora menzionato è da ricordare la vecdiia ma ancora utilissima monografia di MoRSOLIN 1894². Cfr. poi Wn,KOWER 1964, 61-65, 67-72, 80; L. PUPPI, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, «Arte Veneta», XXV (1971), 72-91; Io. 1973 d, 44-47, 57, 79-82, *passim*; G. BARBIERI, *Allinea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, prefazione di L. Puppi, Roma, Il Veltro, 1983, 149-153; CREMANTE 1997, 20-21, 25-26. Molteplici osservazioni circa la cultura e l'ideologia dell'aristocratico berico si ricavano dagli studi compresi nella *Storia di Vicenza*, III/1 e III/2, *L'età della Repubblica veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri e P. Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1989-1990, *passim*. Per la drammaturgia trissiniana e in particolare circa la *Sofonisba* cfr. qui oltre 134, 160 e nota 389.

¹⁰ I materiali sono custoditi nell'archivio storico dell'accademia: cfr. almeno P. TR1ssrNO, *Sumario del ordent della Historia Olimpica P. Tri.* ms. autografo, BBV, A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 5-11 (per il sommario; altri appunti autografi di Pompeo *ivi*, 21-33: a eccezione di 28 che è d'altra mano); Io., *Comme11tarij de/(1] Acad. Olimpica*, ms. autografo, *ivi*, 37-42 {con abbozzo di memorie dell'accademia Olimpica, sempre autografo, a 41-42}; Io., *ordini del Historia Olimpica*, ms. autografo, *ivi*, 55. Per questi documenti vedi, per un commento e alcune trascrizioni, nel presente volume 15-18, 24-25, 93, 109-112, 154. E cfr. anche MAZZONI 1996 a, 175 n., 193 n. Verranno da noi pubblicati integralmente in altra sede.

¹¹ Cfr. cap. IV, § 4.

¹² Per tali materiali rivedi la precedente nota 5 e la successiva nota 13.

u Cfr. la copia del «Sumarion, in A.O., b. 3, fase. 20, Copia del/i Sumarij. La copia comprende le pagine 5-8 del documento originale (per il quale vedi qui nota 10) ed è segnalata a margine del suddetto documento (in alto a sinistra di 5). I Commemarij e l'abbozzo furono trascritti da Bartolomeo in A.O., b. 2, fase. 11, libro segnato M, 83r-84v (copia di 41-42 dell'autografo trissiniano registrato sempre alla precedente nota 10), 85r-86v (copia di 37-40 dell'autografo citato alla nota 10). Anche queste trascrizioni sono segnalate a margine dei documenti originali. Daremo più ampio ragguaglio sulle trascrizioni compiute da Bartolomeo nell'edizione critica della sua epitome. I documenti trissiniani erano stati rubricati con qualche inesattezza da RANZOLIN 1989, 20. Cfr. anche la notizia offerta da N1ccouN1 1990, 96 (ma non vengono rilevare né la paternità né l'importanza del codice).

^{1*} Per un palese fraintendimento dello Ziggiocti che ha condizionato a lungo lo storiografo cfr. cap. IV, § 4.

¹⁵ P. TRISSINO, Sumario, cit., 5. Nostri i corsivi.

¹⁶ Cfr. ZIGGIOTII, 5.

¹⁷ Nostro 11 corsivo. P. TRISSINO, Commentarij, cit., 41. Per l'inserzione della descrizione dovuta all'accademico Olimpico Paolo Chiappini della messinscena della trissiniana Sofonisba cfr. Z1cc10TI1, 21-22. Il documento originale è stato pubblicato da PUPPI 1974, 306-307; cui rinviamo sia per l'individuazione di altre trascrizioni ziggioctiane (cfr. *ivi*, 304 n.) che per l'analisi dell'apparato per lo spettacolo che si tenne in Basilica nel 1562. Il consuntivo dell'Ingegneri circa la rappresentazione che nel 1585 inaugurò l'Olimpico si trova, come è noto, nel trattato del corago veneziano: cfr. INGEGNERI 1598, specialmente 26-27, 29-30. Ampii stralci del trattato furono trascritti dall'erudito (vedi ZtGGIOTII, 44-45, 51-52) il quale non omise di registrare notizie riguardanti il fitto reticolo di rapporti intercomi tra l'accademia e Angelo. Ci soffermiamo su Ingegneri, sul suo trattato e sulla messinscena dell'Edipo tiranno nel cap. IV di questo volume.

¹⁸ Cfr. S. SERLIO, Trattato sopra le scene e de' lumi artificiali delle scene, Parigi, Jehan Barbè, 1545. Il brano sulla scena tragica è leggibile anche in MAROTTI 1974, 200.

¹⁹ Per Arles rivedi qui 7-8. La referenza trissiniana è registrata alla precedente nota 15. Sul teatro Berga vedi // Berga teatro roinano, Vicenza, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, 1980². Preziosa, ai nostri fini, l'osservazione di PuPPI (1973 d, 64 e n.-65) sull'antico teatro romano vicentino assunto nel Cinquecento «per la sua imperiosità monumentale a garanzia e simbolo della "nobiltà di Vicenza",».

²⁰ Cfr. la nota 13.

²¹ Validi riscontri al nostro assunto offre la bibliografia sull'ambiente culturale vicentino registrata alla nota 35 del cap. precedente.

²² P. Ta1ss1No, Sumario, cit., 5. Sull'evemerismo all'Olimpico vedi MAZZONI 1992, 201.

²³ BARBIERI 1982, 76. Sui sentimenti filoimperiali della nobiltà vicentina cfr. qui P. II, cap. li e cap. IV, § 9.

²⁴ Per un esauriente quadro complessivo cfr. FRANZINA 1980 b, 511-584; nonché i *voli*. III/1 e III/2 della citata Storia di Vicenza.

²⁵ Illuminanti in proposito le posizioni teoriche e l'operosità di Calderari, Piovone e Malacarne. Sul Calderari cfr. anzitutto BARBIERI 1972, 93-144; Io., OctoneMaria Calderari, in Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, voi. XVI, 588-591. Vedi poi Io. 1982, 134, 137; MANTESE 1982, 861-865. Per Antonio Piovone cfr. BARBIERI 1972, 154-161; Io. 1982, 137-138. Quanto a Bartolomeo Malacarne vedi *ivi*, 137-138, 142, 144, 146-147 e, con maggior respiro, Io. 1972, 161-180. Cfr. anche L. OLIVATO PuPPI, Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXXXVII (1974-1975), 361-364. Buona la tesi di laurea di D. ZtNOLLN, Bartolomeo Malacarne architetto trentino, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa. 1970-1971 (vedila in BBV, Ts. 39). Vedi infine L. PuPPI, Territorio e città nel Veneto asburgico. Approssimazioni ad un'immagine annunciata, in // Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle

città venete 1814-1866, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (Verona, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Elecca, 1989, 379-381. Mirati sull'attività del Malacarne all'Olimpico l'intervento di PUPPI 1975, 322-326, e gli spogli documentari di G. MANTESE, *Itinerario archivistico nella vita vicentina del primo Ottocento*, a cura di V. Nori, Vicenza, s.e., 1986, 375-384. Cenni anche in OUVATO-PUPPI 1980, 183, 200, scheda 231; BARBIERI 1987, 95. Tra le referenze ottocentesche ancora utili F. CIOTTI, *Elogio di Bartolomeo Malacarne*, Vicenza, Tipografia Paroni, 1842; MACRINI 1845, 234-235. Nuovi materiali sono stati editi da MAZZONI 1992, 266-267, schede 2.58-2.59. Circa Calderari all'Olimpico cfr. qui 36.

²⁶ Per una bibliografia completa al riguardo cfr. MAZZONI 1996 a, 172 n.-173 n e qui avanti, cap. IV, nota 186.

²⁷ Cfr. PUPPI 1975, 321; SACCARDO 1980, 151-152.

²⁸ È noto che non tutte le sculture settecentesche raffigurano accademici Olimpici: cfr. ZORZI 1960, 231; ma soprattutto vedi SACCARDO 1980, 152-155. Traiamo le citazioni relative agli abiti dai documenti (pubblicati da SACCARDO 1980, 149, 152) custoditi in A.O., b. 1, fase. 9, *libro segnato I* (si tratta della delibera del primo marzo 1751 relativa alla decisione di realizzare le statue da collocare «sopra la Ringhiera» del peristilio (c. 16r]); *ibid.*, b. 3, fase. 36, 1751 = sino 1755. *Cassa del scosso, e speso in statue n.º 32 = per mettere in opera nel teatro Olimpico di Vicenza*, 2r. Esaminiamo quest'ultimo dossier a 21-24.

²⁹ Corsivo nostro. P. TRISSINO, *Commentar9*, cit., 42.

³⁰ Abbiamo visto che Bartolomeo compose l'epitome tra il 1746 circa e il 1752. Per ulteriori considerazioni in merito vedi oltre, nota 48.

³¹ Per un regesto delle notizie circa gli scultori, registrate da Bartolomeo nella fase preliminare del suo lavoro, cfr. più avanti 229 n.-230 o.

³² Vedi *ibidem* per ogni referenza e MAZZONI 1996 a, 176 n.

³³ PUPPI 1987, 192 n., pone l'accento sulle derivazioni dal «Giornale» di Pompeo Trissino presenti in A.O., b. 2, fase. 12, *libro segnato N*; *ivi*, fase. 13, *libro segnato O*; cfr. poi AVACCHINA 1992, 94, 107, 116. Vedi altresì qui avanti, 229 n.-230 n.

³⁴ Cfr. OUVATO-PUPPI 1980, 195, scheda 214 e relative illustrazioni. Per gli estremi archivistici e le riproduzioni fotografiche dei tre disegni vedi anche MAZZONI 1992, 235-237, schede 2.33-2.35. MANCINI-MURARO-Povou:oo 1985, 231, iterano gli Olivato-Puppi.

³⁵ Cfr. nota 30.

³⁶ Per una descrizione tecnica degli schizzi citati cfr. ancora MAZZONI 1992, 235-237, schede 2.33-2.35. Come abbiamo detto la filigrana è uguale a quella di uno dei *dossiers* autografi dello Ziggotti: precisamente il *libro segnato O* (A.O., b. 2, fase. 13). Vedi a puntuale riscontro esemplificativo le cc. 1 e 2 del fase. citato (ma l'intero fase., composto da 147 cc., presenta la medesima filigrana). Che si tratti di carta settecentesca lo conferma, oltre alla calligrafia ziggottiana (e vedi in proposito nota 57), la filigrana di una lettera attribuita a Giovanni Arduino scritta in Vicenza il ventuno di dicembre del 1758 che presenta la stessa aquila visibile nei fogli e descritta nel nostro citato, precedente contributo. Nella missiva l'aquila è di proporzione ridotta, come di misura minore è il formato della carta da lettere rispetto ai fogli utilizzati da Bartolomeo per scrivere e disegnare. La lettera dell'Arduino (vedila in BBV, ms. G.7.8.23 [1597], 43r-46r) ci è stata cortesemente segnalata dalla signora Adele Scarpari della sala manoscritti della Bertoliana. Per l'Arduino e sui cartai vicenrini del Settecento, rinviamo alle informazioni reperibili nei voli. III/1 e III/2 della *Storia di Vicenza*, cit. Più in generale vedi M. INFELISE, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti editori, 1990² (specialmente per il II cap., *Le cartiere e le carte*, 65-76); Io., *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989.

³⁷ Sulle incisioni di Giacomo Ruffoni cfr. OLIVATO-PUPPI 1980, 186, scheda 183, 195, 197, scheda 214, 198, schede 223, 224. Per il censimento e la bibliografia sui rami ruffoniani raffiguranti l'Olimpico cfr. MAZZONI 1992, 229, schede 2.29.a-b. Vedi altresì SACCARDO 1980, 154, 160 n. -

161 n.; OuvATO 1990, 206 e 207, schede 5.2, 5.3. Sull'incarico assegnato al Ruffoni alla metà del secolo XVII cfr. tra cuncti PuPPI 1975, 319, 329 n. Nessuno si è posto il problema di individuare l'autore delle postille identificanti le statue cinquecentesche.

³⁸ Cfr. ZrGGIOTTI, 63-65. Vedi inoltre *ivi*, 38 e dello stesso gli appunti in A.O., b. 2, fase. 13, *libro segnato O*, 74v: «Si deve avvertire che il Primo ordine è quello delli 10: Tabernacoli-Secondo quello dclii Nicchi, e Quareselli. Terzo è l'ordine superiore». Ziggjotti mutua il lessico dai verbali cinquecenteschi dell'accademia: cfr. *ivi*, b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 35v: «primo ordine è quello dclii X tabernacoli 2 quello delli nicchi, et quariscilli 3 è l'ordine superiore» (documento del primo aprile 1582). PuPPI 1967, 144, giudica il passo di difficile interpretazione. Ma la ripartizione degli ordini, come abbiamo evidenziato nel testo (cfr. 18), è chiarissima (e, a conferma, cfr. AVAGNINA 1992, 121 n.).

³⁹ Cfr. per tali abbozzi oltre 226, 229 n.-230 n. e vedi le note 13, 31-32, 57 di questo cap.

⁴⁰ Come dimostra, per esempio, una collazione tra le postille di Ziggjotti sulla incisione ruffoniana della *frons* (fig. 6), l'elenco fissato nella stesura definitiva dell'epitome (cfr. ZrGGIOTTI, 63-64) e le didascalie identificatorie registrate nei tre schizzi di Bartolomeo qui già ragionati e riprodotti fotograficamente alle figg. 3-5. Ritourneremo sul problema in altro momento. Vi sono però identificazioni certe: cfr. il rilevamento delle scritte originali, presenti sulle basi di alcune statue, condotto da AVAGNINA 1990, 232; Io. 1992, 121 n.-122 n. Ancora: le due figure più interessanti sono quelle di Pompeo Trissino (in posizione eminente nella scenafrente) e di Leonardo Valmarana (al cenro del peristilio) costituenti il fulcro iconologico del *décor* dell'aula. Per una interpretazione al riguardo cfr. oltre, cap. IV, § 9.

⁴¹ Per essi vedi più avanti, 226, 229 n.-230 n., anche per la mappa completa dei *dossiers* compilati da Ziggjotti.

⁴² Cfr. la nota 36 del cap. I.

⁴³ La numerazione è leggibile sia nei tre schizzi ziggjottiani (vedi figg. 3-5) che nelle incisioni postillate (figg. 6-7). Per la derivazione dai documenti del secolo XVI rinviato all'edizione critica del manoscritto di Bartolomeo che stiamo preparando e che sarà corredata dagli atti originali del sodalizio tra 1579 e 1585 e da altre fonti.

• Sostanzialmente ripresa da alcuni studiosi che si sono poi cimentati con la questione: cfr. MAGRINI 1845, LXII n.-LXIV n.; Io. 1847, 43-46; ZoRZI 1960, 241 n.-242 n.; Io.1962,119 n.-120 n. Il contributo di Ziggjotti è stato troppo sminuito dai due studiosi. Vedi quanto osserviamo nella nota introduttiva alla sezione *Documenti*.

⁴⁵ MoNTENARI 1749, 30. I corsivi nostri. Il passo è assente dalla I' ed. (1733).

⁴⁶ Per la datazione dell'epitome cfr. qui note 30 e 48.

⁴⁷ Rivedi 17 e le relative note 27 e 28.

⁴⁸ Conclusa dopo il quattro luglio 1751 e con ogni probabilità entro il maggio 1752 come si evince da precisi riferimenti interni del manoscritto. Vedi la nota introduttiva alla sezione *Documenti*.

⁴⁹ ZIGGIOTTI, 87.

⁵⁰ Cfr. *Il torneo a piedifatto da' cavalieri vicentini il giorno 6 marzo 1642. Sotto gli auspici felicissimi del'/i/ustriss. sig. Giovanni Cavalli podestà di Vicenza [...]*, Vicenza, Giacomo Zampieron, 1642. Su tale spettacolo cfr. FRANZINA 1980 a, 15-16; BERTOLDI 1984, 169 n., 172; BRIZI 1990, 189-190. Per i tornei all'Olimpico vedi soprattutto PuPPI 1990, 21-34.

⁵¹ Per l'infondatezza della *communis opinio* circa «Ziggjotti segretario» degli Olimpici cfr. MAZZONI 1996 a, 182 n., e vedi qui 225-226. Per la sutura paratattica 1642-1751 cfr. ZrGGIOTTI, 87. Le schede sulle stampe settecentesche impegnano le pagine 87-90 del codice. Le pagine seguenti, che concludono la storia del sodalizio Olimpico tracciata dall'abate, sono una mera tavola riassuntiva, ordinata cronologicamente, delle «Rappresentazioni dc' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618» (*ivi*, 91) e dei «Discorsi, Lezioni, et Orazioni straordinarie nella Residenza, et nel Teatro Olimpico» dal 1556 al 1614 (*ivi*, 91-93); segue infine un elenco dei «Lettori Ordinarj con onorario

per leggere ogni settimana» (ivi, 93). Le pagine 94-100 sono bianche.

⁵² Cfr. PuPPI 1975, 321,330 n.; SACCARDO 1980, 147-166.

; Cfr. ZIGGIOTTI, 88-89 e SACCARDO 1980, 152-153, 158 n. Per i documenti in A.O. vedi *ibidem*; nonché nota 28 di questo cap. *Del* documento del quattro luglio 1751 abbiamo già parlato a nota 48.

⁵⁴ I rami (figg. 8-9) sono custoditi in A.O., b. 3, fase. 22, *Nomi dei fondatori e di wcli quelli che lia11110 statua*, 18r; *ivi*, fase. 36, *1751 =sino 1755. Cassa del scosso, e speso in statue n." 32=per mettere il1 opera nel teatro Olimpico di Vicenza*, 20r. Sulle incisioni del Ruffoni vedi qui la bibliografia registrata alla nota 37. La stampa conservata nel fase. 22 è stata pubblicata da OLIVATO-PuPPI 1980, 195, 197 e scheda 214. Quella contenuta nel fase. 36 è stata edita e commentata da SACCARDO 1980, 154 e fig. 85, 160 n.; e riproposta da RANZOLIN 1989, fig. 2, tra 72 e 73.

⁵⁵ Cfr. OLIVATO-PUPPI 1980, 195; SACCARDO 1980, 154, 160 n.; RANZOLIN 1989, 71, 81.

⁵⁶ Vedi per la datazione della cronaca e per l'inserzione riguardante le sculture del Cassetti le precedenti note 30, 48, 51 e relativi rimandi. La data 1751 circa per le postille è documentata, tra le altre cose, dalla didascalia «Statue da porsi sù la Ringhiera del Teatro» e dalla annotazione «Scrittura primo Marzo 1751 apposte (rispettivamente sul re nel v) sulla incisione qui riprodotta alla fig. 9 (il corsivo è nostro). S'è detto che la delibera per la realizzazione delle statue risale appunto al primo marzo di quell'anno. Le chiose sono state correttamente datate da SACCARDO 1980, 154; RANZOLIN 1989,81.

⁵⁷ Per il diario del *tour* cfr. la nota 1 del cap. I. Per gli altri autografi dello Ziggotti vedi oltre, 226, 229 n.-230 n. e *passim*. Si veda, a titolo esemplificativo, il *ductus* della G rilevabile nelle didascalie della stampa rubricata alla fig. 8 (ad es. Camillo Godi, Guido Arnaldi, Marco Ghellin) e in A.O., b. 2, fase. 10, *libro segnato L*, 21 v (per es. Girolamo Schio, Francesco Ghelin, Girolamo Gualdo); *ivi*, fase. 11, *libro segnato M*, 18r (ad es. Girolamo Schio); *ivi*, fase. 12, *libro segnato N*, 62r-63r (ad es. Girolamo Schio, Giulio Pogliana, Giulio Ghelin); *ivi*, fase. 13, *libro segnato O*, 58r, 59r (ad es. Girolamo Buso, Camilla Godi). L'esemplificazione potrebbe continuare ed estendersi ad altre lettere ma sarebbe oziosa. Un ultimo riscontro. Cfr. il *ductus* della didascalia «Andrea Palladio» (numero 2, in alto a destra, in margine alla incisione citata) con la grafia «Andrea Palladio» registrata in A.O., b. 2, fase. 10, *libro segnato L*, 21 v; *ivi*, fase. 11, *libro segnato M*, 22r; *ivi*, fase. 12, *libro segnato N*, 63r; *ivi*, fase. 13, *libro segnato O*, 58v.

⁵⁸ Rivedi note 28 e 56. Il documento si può leggere in SACCARDO 1980, 148-149. Cfr. anche ZIGGIOTTI, 87-88.

⁵⁹ Si rileggano qui 18-19.

⁶⁰ Non è credibile una ipotesi consuntiva. Lo escludono dati cronologici e l'affermazione, inequivocabile, «Statue da porsi sù la Ringhiera del Teatro» riscontrabile alla fig. 9 (nostro il corsivo).

⁶¹ Cfr. per ogni referenza la nota 54.

⁶² Cfr. SACCARDO 1980, 160 n.

⁶³ Quanto alla nomina del Montanari vedi anche 226. Il disegno eseguito dal segretario degli Olimpici è in A.O., b. 3, fase. 36, *1751 =sino 1755, Cassa del scosso, e speso in statue n." 32=per mettere in opera nel teatro Olimpico di Vicenza*, 4r (in MAZZONI 1992, 243, scheda 2.40). Per la grafia del Montanari vedasi, a proficua comparazione, l'autografo *Abbozzo d'illustro* dell'A.O. conservato nella b. t del fondo. La datazione 1781-1782 circa è suggerita dai documenti qui analizzati a 21-25 e relative note.

^M Il foglio del Montanari, pubblicato da SACCARDO 1980, fig. 84 (e lì commentato: cfr. 153, 159 n., 162 n.), è registrato anche da RANZOLIN 1989, 81. Le osservazioni dell'editore sono generiche e rischiano di fare assumere sapore di novità a mera replica di documento noto. L'analogia (inevitabile!) con il grafico dello Ziggotti viene appena accennata in nota (cfr. SACCARDO 1980, 162 n.).

⁵ Cfr. ZIGGIOTTI, 90; ZORZI 1960, 232, fig. 1. Sul ms. 2916 cfr. qui nota 36 del cap. I e *passim*.

⁶⁶ La copia è qui citata per esteso a nota 79. A pagina 196 del codice si legge: «Tratta la presente copia da una raccolta scritta dal quondam Reverendo Signor Don Bortolomeo Ziggotti, et ora esistente appresso il Nobile Signor Giuseppe Branzo Loschi questo giorno 8: ottobre 1781: in fede di che Niccolò Montanari Segretario Accademico,>. Il disegno (ora in MAZZONI 1992, 242, scheda 2.39) è a pagina 189 del ms.

⁶⁷ I corsivi nostri. A.O., b. 6, fase. 82, *Parli de/a academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 54r. Un cenno su questo documento in SACCARDO 1980, 158 n.

⁶⁸ Cfr. 17 e *passim*.

⁶⁹ Vedi A.O., b. 3, fase. 36, 1751 =sino 1755. *Cassa del scosso, e speso ill statue n.° 32=per mettere ill opera nel teatro Olimpico di Vicenza*. Il dossier comprende 25 cc. L'incisione, di cui abbiamo diffusamente ragionato, è a 20r (vedi anche nota 54). Cfr. la descrizione del fase. fatta da RANZOLIN 1989, 81. Cfr. inoltre lo spoglio ragionato di SACCARDO 1980, *passim*. Dei sci documenti che dovevano essere custoditi nell'incartamento quattro vi sono rutc'oggi (la «Cassa» a 13r-17r; il «Foglio in Rame» - s'è detto - a 20r; il «Foglio» relativo all'elezione del cassiere a 1r; la «Nota» degli Accademici a 19r. Vedi anche 5r-7v per autografi dello Ziggotti); uno (la «Scrittura» del primo marzo 1751) trovasi in altro fase. dell'A.O. (cfr. qui nota 28). Della «Filza» con gli autografi del Cassetti (non rintracciata né da me né da Mario Saccardo: cfr. lo. 1980, 157 n.-158 n.) resta memoria a 18rv del citato fase. 36. Le carte 8-12 sono bianche.

⁷⁰ M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire*, cit., ed. it., 74.

⁷¹ Nostri i corsivi. A.O., b. 6, fase. 82, *Parti de/a academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 56v-57r. Documento edito per la prima volta da SACCARDO 1980, 160 n.

⁷² Cfr. i ragguagli offerti *ivi*, 148, 157 n., 160 n. (con la precedente bibliografia).

⁷³ Per il rilevamento delle epigrafi realizzate vedi *ivi*, 159 n.; e cfr. pure *ivi*, 160 n., 165 n., per la proposta, avanzata nel 1829 da Bartolomeo Bongiovanni, di porre «Nei piedestalli e basamenti delle Statue [...] i nomi, o difinizioni relative,>.

⁷⁴ Per tili rticgni rivf'di qui 21 f rcbtive note.

⁷⁵ Si prenda atto delle referenze archivistiche eterogenee dei documenti iconografici 2.33-2.41, in MAZZONI 1992, 235-243 (peraltro registrate via via anche qui).

⁷⁶ Cfr. A.O., b. 3, fase. 22, *Nomi dei fondatori e di tutti quelli che hanno statua*, lr. Quanto al documento originale cfr. gli estremi archivistici e l'indicazione bibliografica già ricordati alle note 28, 58.

⁷⁷ E precisamente, come attestano i puntuali rinvii alle pagine, dalla copia del codice autenticata dal Montanari stesso l'otto di ottobre del 1781: termine *post quem* per ancorare la costituzione del fascicolo 22. L'autentica del Montanari l'abbiamo trascritta in precedenza (cfr. nota 66). La copia del 1781 del ms. ziggottiano è qui citata a nota 79 e *passim*. Montanari menziona esplicitamente la propria fonte: rinvia al codice «Accademia Olimpica», ossia alle omonime memone stese da Bartolomeo {cfr., per tale rimando, A.O., b. 3, fase. 22, *Nomi dei fondatori e di tutti quelli che hanno statua*, 3r}. Le trascrizioni e i riassunti dal ms. Ziggotti impegnano le cc. 2r-7r del suddetto fase.

⁷⁸ *Ivi*, 13v. Registrata per errore da RANZOLIN 1989, 71, come bianca.

⁷⁹ La trascrizione dei nominativi delle statue sta in A.O., b. 3, fase. 22, *Nomi dei fondatori e di tutti quelli che hanno statua*, Sv-7r. Confrontala, a riprova, con quella presente in Z1cc10,n, 63-65; o, meglio, con la copia del 1781, 126-130 (A.O., b. 4, fase.51, *libro segnato academia Olimpica f copia del 1781 dal mss. del Ziggottij Montanari*). I disegni dello Ziggotti si trovano a 15, 16, 17 del citato fase. 22. Le carte 8r-13r, 14rv sono bianche. La 13v contiene, come abbiamo visto nel testo (e rivedi qui nota 78), il titolo del fascioletto compilato da Montanari.

⁸⁰ L'esemplare è stato qui analizzato a 21.

⁸¹ Per un esame dell'incisione postillata in bella copia cfr. *ibidem*.

⁸² Di «onorata memoria» si parla nella delibera del trenta giugno 1782 (cfr. 22 del nostro testo); di «perpetua Memoria» in quella del quattro giugno 1781 (*ibidem*). Per un riscontro sulle fonti cinquecentesche vedi oltre, nota 153 del cap. IV.

⁸³ Si rilegga in particolare quanto asserito da Pompeo nel documento qui registrato e commentato a 15 e sgg.

⁸⁴ Corsivo nostro. P. **TRISSINO**, *Commentarij*, cit., 42. E rivedi qui 18.

⁸⁵ Le citazioni sono tratte dai due documenti trascritti a 22 del presente lavoro. Vedi anche la nota 82. I corsivi nostri.

⁸⁶ Cfr. cap. V, § 1.

⁸⁷ Sviluppamo il rema del teatro del mondo e della morte nell'aula di Palladio e di Scamozzi nel cap. I della P. II.

PARTE II

LA STORIA DELL'OLIMPICO
TRA ARTE DELLA MEMORIA E IDEA D'IMPERO

UNA INCISIONE RITROVATA E UN TEATRO DELLA MEMORIA

1. *Momenti di vita accademica*

Nel periodo in cui Bartolomeo lavorò alle memorie e negli anni seguenti, l'accademia visse un momento positivo. Superate in gran parte le traversie finanziarie della fine del Seicento e dei primi decenni del secolo **XVIII** 1, gli Olimpici riportarono la vita della istituzione e del teatro a un buon livello. Il rinnovamento iniziò nel febbraio 1734 quando, preso atto della gravità delle circostanze («È tale la decadenza di questa nostra Academia, riddotta da gran tempo non solo senza esercizi leterari mà anco senza numero d'Academici sufficienti per sostenerla»), venne deliberato di studiare il rifacimento degli «Antichi Statuti»²; attuato sei anni dopo con la riforma delle leggi approvata il dieci settembre 1740 per ricondurre l'accademia al «primiero lustro [...] e tramandarla poi alla posterità»³. La rinascita prese le mosse anche dalle decisioni decretate sin dal marzo 1735: ad esempio dall'accrescimento del corpo accademico che portò a una sorta di rifondazione⁴. Fu l'inserimento di nuova linfa, ovvero la cooptazione di quarantadue nuovi Olimpici, in proficua interazione con altri provvedimenti (come il potenziamento della commissione deputata a sovrintendere ai lavori occorrenti)⁵, che consentì di girar pagina. I nuovi soci, tra i quali Enea Arnaldi e Carlo Cerchiarì che ebbero tanta importanza nelle successive vicende architettoniche dell'edificio, si impegnarono a versare «prontamente ducati dieci per ciascheduno» da impiegare in primo luogo, assieme ad altri fondi, «nella riparazione del tetto [...] e rinovazione del soffitto» del teatro⁶. Venne avviato così un risanamento economico che conferì respiro alle attività culturali e spettacolari e, soprattutto, permise di provvedere in modo adeguato agli indispensabili restauri, alla manutenzione e all'abbellimento della fabbrica'.

Negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento l'Olimpico, grazie alla buona riuscita della riforma statutaria (con l'obbligo per ogni socio di versare una quota annuale) e alle pubbliche sovvenzioni⁸, venne sottratto al degrado attestato, tra il 1686 e il 1733, da episodi come il crollo del «Tetto dell'Atrio Secondo»),

ossia dell'odeo, avvenuto nel 1710⁹. Si riuscì, insomma, a oltrepassare la fase negativa che aveva fatto temere la «Caduta» del teatro¹⁰ che minacciava più volte «imminente rovina»¹¹. A fronte delle iterate segnalazioni circa lo stato disastroso dell'edificio nell'arco cronologico sopra indicato, i lavori compiuti negli anni seguenti contribuirono in maniera efficace a salvaguardare l'aula teatrale. I propositi di rinverdire i fasti del consesso vicentino non erano rimasti semplice teoria. Lo dimostra una serie d'interventi: da quello sulla copertura e il soffitto della sala effettuato dopo il 1733¹² che contribuì a migliorare una situazione precaria¹³ alla sollecita «premura» nel «proseguire nella riparazione delle scene» manifestata nel 1743¹⁴; fino al restauro della scena e al rifacimento del piancito del palcoscenico e del pavimento dell'orchestra attuati tre anni dopo¹⁵. Vanno poi menzionati il completamento-abbellimento della balaustrata superiore della cavea con le sculture di Cassetti tra il 1751 e il 1754¹⁶; la «celere istantanea riparazione» della «scalinata», ovvero delle strutture lignee sostenenti i gradoni, resasi necessaria nel marzo 1756 e realizzata tempestivamente entro il maggio o al più tardi entro il settembre di quell'anno¹⁷; l'operazione condotta nel 1757 per «accomodare, pulire, et assicurare sì le statue come i bassi rilievi di stucco» della *frons*. Intervento quest'ultimo che, nella prassi esecutiva, rivela la coscienza della nozione di restauro¹⁸.

Nel panorama di questo periodo di rinnovata cura per la fabbrica si distingue non solo la figura di Ottavio Bertotti Scamozzi¹⁹, ma quella di Enea Arnaldi²⁰, troppo spesso ricordata dalla storiografia sull'Olimpico limitatamente alla *querelle* con Ottone Calderari attorno alla tipologia originaria del soffitto della sala. Ma, al di là della contesa, destinata a dar vita a un dibattito critico d'eco internazionale che si sarebbe trascinato a lungo senza raggiungere nel Settecento esiti operativi²¹, Arnaldi ebbe un ruolo centrale nel coordinare i restauri nel quinquennio 1755-1760. Nella disputa con Ottone, lungi dal disperdersi in un'analisi erudita, costui produsse una lettura intelligente della struttura della scenafrente, intuendo che la soluzione ideata da Palladio per la copertura dello spazio scenico antistante alla *frons* (il proscenio) doveva articolarsi in un impianto «*Lacunarj*» e non a velario²²: secondo la testimonianza probante offerta dal «disegno» delineato dall'architetto Ottavio Revese Bruti nel 1620, ossia dalla incisione patavina intagliata da Pietro Paolo Tozzi in quell'anno (fig. 10).

2. Un ritratto di Egidio Romano

Vale la pena aggiungere che tale incisione, per lungo tempo nota agli studiosi palladiani soltanto nella replica del 1637, dovuta a Stefano Scolari, è stata restituita alla fortuna dell'Olimpico²³. Possiamo ora mettere a confronto i due esemplari e asserire che l'incisione dello Scolari, a parte le aggiunte di didascalie, di motti filosofici e teologici e di un ritratto esposto al centro della *ianua regia*, è, dal

punto di vista architettonico-decorativo, conforme all'originale (figg. 10-11). Resta suffragata la congettura che la replica del 1637 riproducesse fedelmente l'immagine revesiana del 1620²⁴. La copia, d'altronde, è di notevole interesse per le interpolazioni citate che instaurano, in palese interscambio con l'iconografia erculea mutuata dall'incisione del Tozzi, una macchina iconologica raffigurante una sintesi tra inclinazioni alla retorica umanistica e scienziata del *milieu* accademico e istanze concroriformistiche²⁵: chiaro esempio di un «ibridismo culturale» che culmina nel trionfo della teologia (fig. 12) illustrato *sub specie* mitologica nell'apoteosi di Eracle dipinta nel lacunare ottagonale centrale della copertura del proscenio²⁶. Ma si possono fare ulteriori osservazioni.

Il susseguirsi di didascalie e di sentenze teologico-filosofiche, in stretto rapporto con l'effigie collocata nella porta regale (figg. 11-13), dà vita a un episodio inconsueto nell'atipica fortuna di quel teatro singolare che fu ed è l'Olimpico. Quando si osservino le iscrizioni registrate nella zona mediana inferiore e superiore della stampa e sul bordo dell'ovale pendente dall'arco della *ianua regia*, è possibile rispondere a due quesiti sinora privi di risposta: per quale circostanza venne realizzata la replica incisoria formata dallo Scolari «in Venetia a S. Zulian» nel 1637? Chi è il personaggio rappresentato nel suddetto ritratto? L'esemplare, come apprendiamo dall'epigrafe leggibile sullo zoccolo del palcoscenico²⁷, fu eseguito per essere esposto nella chiesa di San Nicola²⁸ in occasione di un capitolo provinciale di agostiniani nel quale il frate «Stephano Stephanio [...] Theologo Almo» avrebbe commentato, nel corso dell'adunanza presieduta da Giovanni Matteo Giberti²⁹, la dottrina enunciata da Egidio Colonna che, effigiato nel vano maggiore della *frons* (fig. 13), è individuabile in Egidio Romano, appartenente forse alla famiglia Colonna, discepolo dell'Aquinate a Parigi tra il 1269 e il 1272, generale degli eremitani di Sant'Agostino nel 1292, vescovo di Bourges nel 1295 e primo grande teologo dell'ordine³⁰. Le didascalie apposte sulla stampa sono illuminanti in proposito: da quella che circonda il ritratto dell'illustre prelado (B AEGIDIUS COLUMNA ROMANUS ORD. [INIS] ER. [EMITARUM] S. [ANCTI] AUG. [USTINI] DOCTOR FUNDAMENTARIUS: e si apprezzino la coincidenza con l'appellativo canonico di Egidio Romano: *doctor fundatissimus*, e il riecheggiamento della formula registrata sulla sua tomba: *Fr.[ater] Aegidius de Roma Ord. [inis]fratruum eremit. [arum] S. [aneti] Augustini*) alle epigrafi costellanti la scenafrente e la copertura alla ducale: dove, ad esempio, i puntuali riferimenti alla metafisica, alla dialettica, alla fisica e alla politica, riscontrabili sopra le quattro edicole centrali dei primi due ordini della *frons scaenae* (fig. 13), alludono ai commenti aristotelici di Egidio: *Archiphilosophiae Aristotelis perspicacissimus Commentator Clavis et Doctor theologiae lux in lucem*³¹. A lui, del resto, allude anche l'iscrizione situata in bella mostra nella cornice anteriore del soffitto: MYSTICUM VIRTUTIS THEATRUM SUPRA FUNDATAM PURPURATI PRINCIPI\$ AEGIDII ORD. [INIS] ER. [EMITARUM] S. [ANCTI] AUG. [USTINI] DOCTRINAM ELABORATUM (fig. 12). Ma, al di là di questa stimolante *quaestio*, proposta a suo tempo dalla critica e qui risolta³², va sottolineato un altro punto.

3. Mnemotecnica e metafore

Nella incisione dello Scolari (fig. 11) la scena viene percepita come un oggetto culturale che, adattissimo per costruire un 'manifesto' della teologia agostiniana, l'oracore intendeva utilizzare quale supporto visivo del suo argomentare (e le notevoli dimensioni del foglio [cm. 51,7x10] erano funzionali all'occasione). Il grandioso 'retablo' autoglorificante, concepito da un'aristocratica committenza come dichiarazione programmatica di una ideologia, si trasformava per la speciale circostanza in una sorta di *speculum virtutis* dell'ordine agostiniano, un mistico teatro della virtù fondato sulla dottrina di Egidio Romano: vero e proprio teatro della memoria destinato «publicae disceptationi»³³ e ideato per indurre alla meditazione. Nello slittamento dall'edificio teatrale reale alla struttura mnemotecnica, dalla ideologia alla teologia, l'Olimpico svela una delle sue caratteristiche più affascinanti: la poliedricità di un congegno, con un forte valore semantico, in grado di assumere significati ulteriori sublimandoli, nel caso specifico, valendosi di un 'doppio' figurativo. Il *Mysticum Theatrum* (fig. 11) rappresentato nella scena della sala vicentina costituisce un anello di congiunzione tra l'idea di ascendenza del miniana di teatro della memoria³⁴, gli innumerevoli metaforici 'teatri' del sapere dell'enciclopedismo cinque-secentesco³⁵ e uno spazio teatrale concreto circoscritto da un'atmosfera metafisica. La nozione di teatro in senso traslato si unisce qui all'immagine di un edificio tangibile, ma librato nell'utopia, che riverbera negli anni Trenta del Seicento gli echi di fatti compiutisi in Vicenza nel secolo XVI quando la classe signorile usò architettura, teatro e retorica (intesa come momento qualificante nella formazione intellettuale dei suoi esponenti) quali mezzi utili ad avallare la propria legittimazione e i propri privilegi³⁶. Non intendiamo riprendere l'ipotesi, cara alla Yates, di un influsso diretto del «Teatro del Mondo» di Giulio Camillo Delminio sul progetto palladiano per l'Olimpico³⁷, e sarebbe ozioso ripercorrere a una a una le linee dell'ampio dibattito attorno alla forma della macchina Innemonica del filosofo-retore friulano. Basti ricordare la congettura che Delminio non avesse ideato una struttura semicircolare arieggiante a una cavea teatrale (così la Yates), bensì un «artificiosissimo periatto» simile alla ottagonata Torre dei Venti vitruviana illustrata dal Cesariano nella edizione del *De architectura* pubblicata a Como nel 1521³⁸. La proposta è interessante per l'inversione dei dati mnemotecnici dall'udienza alla scena che ritorna (solo per caso?) nel teatro filosofico-teologico effigiato per volontà degli agostiniani nel 1637.

Sappiamo che già nel 1570, durante una riunione dell'accademia Olimpica, furono lette le opere di Giulio Camillo³⁹. Ma non è stato messo in luce adeguatamente che l'autore di tali letture fu Spirito Pelo Anguissola appartenente - la coincidenza dà da pensare - proprio agli eremitani di Sant'Agostino, procuratore generale dell'ordine nel 1580 e «generai Ministro, et capo Supremo» del medesimo nel 1584; figura prestigiosa presso la corte romana, padre spirituale di

Gregorio XIII e *deus ex machina* per l'inserimento della pianta di Vicenza tra le più importanti città d'Italia affrescate nella galleria delle carte geografiche in Vaticano sotto la direzione del matematico e cosmografo perugino Egnazio Danti⁴⁰. L'Anguissola morì nel maggio del 1586 senza poter attuare il progetto di riunire a Vicenza un capitolo generale degli agostiniani⁴¹. È significativo che, ancora nel marzo dello stesso anno, egli ricordasse la lettura delminiana tenuta per gli Olimpici come un evento memorabile della sua biografia intellettuale:

fui invitato dalli Academici nostri alla lettura del Misterioso Poema del mirabile Giulio Camilla nel soggetto del Santissimo Sacramento dell'Altare, la guai azione mi riuscì in que' tre giorni per grazia d'Iddio, e per l'humanità de nostri Cittadini con canto applauso, chcjo l'annoverai tra' le prime, e più honorace, e di maggior contento mio, le quali mi sia occorso di fare in diverse occasioni, ed in diverse parti del Mondo nel tempo di mia vita⁴².

La testimonianza, trasmessaci *in primis* da una missiva inviata dal religioso a Pompeo Trissino il primo marzo del 1586⁴³, appena un anno dopo la solenne inaugurazione dell'Olimpico, dimostra l'interesse dell'elitario consesso vicentino per la sapienza esoterica (attestato del resto dalla presenza nella biblioteca dell'accademia di trattati di cabala e di alchimia)⁴⁴ e prova la fortuna nel *milieu* berico dell'opera del friulano, giudicata strumento efficace di categorizzazione dello scibile, *exemplum* d'una concezione culturale retorico-mnemotecnica al servizio dei potenti volta a rendere sintetizzabili e rappresentabili - ovvero controllabili - «tutti gli humani concetti, tutte le cose, che sono in tutto il mondo, non pur per quelle, che si appartengano alle scienze tutte, et alle arti nobili, et mecaniche»⁴⁵. In questa fenomenologia l'«azione» delminiana, tenuta dal «Theologo, et Predicatore eccellentissimo, et d'altre varie Scienze, et virtù ornatissimo» Spirito Pelo Anguissola⁴⁶ su esplicito invito degli Olimpici, riveste un valore emblematico proponendosi, all'inizio del settimo decennio del secolo XVI, quale sigillo del progetto ideologico dell'accademia che si cristallizzerà nell'aula palladiana.

E il pensiero va alle amare, lucidissime parole dell'Horologi che, nel dedicare «agli honoratissimi signori academici olimpici» il suo dialogo *L'inganno*, asseriva nel gennaio del 1562:

coteste vostre adunanze vertuosissime, le compositioni, le dottissime lettioni, i ragionamenti, le musiche, i *soperbissimi Theatri*, le rapresentationi, quando di Comedie piacevoli, e quando di gravissime Tragedie, e tutti quei spiritali, e honoracissimi essercitii, ne i quali v'andate vertuosissimamente trattenendo, non sono altro che *inganni*⁴⁷.

Inganni che circa vent'anni dopo trovarono «soperbissim(a)» sede nell'ingannevole scatola magica del teatro stabile dove retorica e architettura, autocelebrazione e autocontemplazione ebbero, nell'illusione effimera della metafora scenica, campo privilegiato di esercitazione, dando vita tra Cinque e Settecento a una

teoria di spettacoli, feste e cerimonie nelle quali rivestirono una funzione primaria le *orazioni* declamate in svariate circostanze: ad esempio nelle onoranze funebri tributate agli Olimpici segnalatisi per «qualità et meriti»⁴⁸. Una diversa idea di teatro si congiunge e si sovrappone così allo spazio della sala palladiano-scamozziana: al rifulgente susseguirsi dei riti del gran teatro del mondo (rappresentazioni teatrali, barriere, riunioni accademiche, sontuose accoglienze riservate agli ospiti illustri animate da intrattenimenti musicali vocali e strumentali, danze, conviti e rinfreschi, recite di versi, discorsi eruditi, sfarzose esibizioni illuminotecniche e quant'altro) e all'immagine del mistico teatro della memoria mediata dall'incisione dello Scolari (fig. 11), s'abbina talvolta, e in termini non solo metaforici, l'ombra severa del gran teatro della morte. È il caso della commemorazione in onore dell'Anguissola che seguì nel luglio 1586 alle «pompose esequie» del generale degli agostiniani tenute nella vicentina chiesa di San Michele alla presenza degli accademici⁴⁹. *L'Oratione funerale* recitata in teatro da fra' Gherardo Bellinzona, edita a Vicenza per i tipi di Agostino Dalla Noce⁵⁰, contiene un cenno interessante relativo all'apparato funebre allestito in Olimpico:

Mira gli stessi muri di questo spatioso Theatro, i quali velaci di panni neri, et lugubri, anzi coperti di squalido horrore par ben che dolenti mostrino di fuori l'interna doglia de gli animi nostri⁵¹.

La notizia è scarna e mancano documenti letterari e iconografici che permettano una ricostruzione-interpretazione dell'addobbo approntato per l'avvenimento che sembra rientrare in una tipologia consueta: quella delle fastose celebrazioni *post mortem* di personaggi illustri, principi e regnanti che ha tanto rilievo nella storia dello spettacolo cinquecentesco⁵². E però indubitabile la suggestione figurativa che deriva dall'associare ai «panni neri, et lugubri», apprestati per il luttuoso evento, la limpida linea della cavea palladiana, gli effetti ottici creati dal gioco dell'alternanza dei pieni e dei vuoti del peristilio, l'architettura della *frons*, la città scamozziana tutta fondata sulle tonalità della scena tragica⁵³, e, soprattutto, l'apparato pietrificato delle effigi degli eroi fondatori. L'aura sepolcrale cui abbiamo accennato nel capitolo precedente diviene qui più che una inquietudine affidata alla sensibilità del visitatore odierno. L'Olimpico s'ammanta d'una tetra magnificenza semanticamente coerente e speculare al filo rosso della perpetua memoria che abbiamo individuato quale chiave per comprendere la mentalità della committenza dalla fondazione dell'edificio teatrale sino alla fine del secolo XVIII⁵⁴. Intanto si palesa, nell'episodio menzionato, un atteggiamento psicologico tipico della temperie culturale controriformistica e del suo tentativo inane di «esorcizzare il tempo e la morte» tramite il tradizionale meccanismo 'eroico' della sopravvivenza nel rimembrare dei posterì («maior fato virtus»)⁵⁵. Nasceranno così monumenti raggelanti: dall'algido comporsi dei gruppi di bronzee figure dorate in preghiera, raffiguranti Carlo V (con la moglie Isabella, le sorelle Eleo-

nora di Francia, Maria d'Ungheria e la figlia Maria) e Filippo II (assieme a tre delle sue consorti e a Don Carlos), realizzati per il *Panthéon de Los Reyes* all'Escorial da Pompeo Leoni⁵⁶ allo stagliarsi protervo dei pomposi avelli (sarcofagi edicole statue), incastonati nello sfarzo policromo ipocondriaco e devoto delle pietre dure sfavillanti di spettrale splendore nella Cappella dei principi in San Lorenzo, giudicati dal Lassels «si magnifiques qu'ils rendent le séjour de la more agréable, et semblent faire revivre l'orgueil des morts par leur cendres»⁵⁷.

L'evento supremo diviene, nel mausoleo Mediceo come all'Olimpico, avvenimento cerimoniale e cerimonioso, ennesimo ed estremo motivo di albagia scandito dalla rassicurante sintassi mistificatoria del *ricordo perenne* che trova a Vicenza antinomia nell'atteggiamento verso la morte assunto dagli ambienti ereticali berici che, nella sepoltura spoglia di orpelli, nel rifiuto delle glorie dei sepolcri e dei fasti funerari, nella negazione di «ogni elemento che porti ad una dissimulazione della morte»⁵⁸, esprimono una diversa sensibilità religiosa⁵⁹. Si spiega allora la nitida severa sequenza di arcate edificata dal Pizzocaro alla metà del Seicento nel chiostro interno dell'Ospizio dei Proti dove «gli stessi nobili vicentini, impoveriti e stremati da un'ulteriore orribile pestilenza, scopr[iranno] la mesta verità della vita, nella scarna essenzialità del linguaggio architettonico» doloroso «controcanto» alla *frons* dell'Olimpico⁶⁰. Mentre un'eco assonante risuona nella città dei morti che permise all'architetto Bartolomeo Malacarne di inverare il suo dogma classicheggiante e palladiano - «fuori dai condizionamenti e dalle remore inevitabilmente imposte dalla città dei viventi»⁶¹ - nel solenne cimitero monumentale ottocentesco di Vicenza che rivela, nella distribuzione spaziale delle funzioni, un pieno rispetto delle gerarchie sociali⁶². E non era accaduto lo stesso nell'implicito passaggio metaforico dalla città reale alla città ideale-simbolica impaginata nelle scamozziane prospettive?

Ma torniamo, infine, *all'imgo* meno angosciosa di Mnemosyne in Olimpo sottolineando la filiera *agostiniana* che raccorda i due momenti di *ars memoriae* collegaci direttamente e indirettamente all'accademia e al suo teatro: dall'orazione anguissoliana del 1570 (ricordata dal Bellinzona ancora nel 1586 durante la commemorazione dell'eminente «coacademico» scomparso)⁶³ alla esposizione dello Stefano nel 1637 della dottrina di Egidio Romano. Abbiamo accennato al capitolo generale dell'ordine che l'alto dignitario pontificio desiderava riunire nella città natale, sfumato per la sua morte. A questo punto vorremmo saperne di più: prevedeva l'Anguissola un *Mysticum Theatrum* analogo a quello che venne inciso per il capitolo provinciale del 1637? È da escludere che egli, magari a margine delle cerimonie ufficiali, intendesse utilizzare all'occorrenza la magnifica sala edificata da coloro (gli «Academici nostri» menzionati nella citata missiva a Pompeo Trissino del 1586) ai quali era profondamente legato? La macchina mnemonica del 1637 ha qualche aggancio con le strutture mnemotecnico-sapienzali che tanto avevano affascinato e affascinarono l'illustre teologo poco prima di morire mentre accarezzava il disegno di raccogliere nell'amata Vicenza

l'assemblea dell'ordine? Perché negli anni Trenta del secolo XVII fu scelto proprio il palcoscenico dell'Olimpico quale luogo deputato di memoria filosofico-teologica? Allo stato attuale delle ricerche non siamo in grado di fornire risposte. Ma il nesso arte della memoria-accademia Olimpica-agostiniani è meritevole di più lucide messe a fuoco; anche in rapporto alla presenza di stilemi camilliani nei 'teatri' architettonici costruiti nella trattatistica di Serlio e di Scamozzi tanto vicina al mondo della istituzione Olimpica. Del resto è sufficiente leggere la descrizione dell'aula compiuta nel 1652 dal «Napolitano» Domenico d'Alessandro Orefice per avere riprova della pertinenza degli accostamenti proposti:

spatiosissimo campo, che [...] addita con la corona di superbi edificij [come] in esso habbia ad ultimare tutte le sue differenze il Mondo. In questo luogo, come più degli altri proportionaco, sollevasi capriccioso Palaggio [...] *Apre diverse porte, per ostentare la diversità delle scienze, ch'ivi s'apprendono* [...]. L'architettura [...] accenna cose prodigiose di dentro⁶⁵.

L'immagine della *ianua regia* e degli altri fornic della scena che esibiscono <da diversità delle scienze>, esplicitamente connessa all'edificio, rinvia al clima e alle istanze culturali che abbiamo cercato di rievocare e trasmette forse il ricordo della incisione intrisa di temi egidiani da cui siamo partiti (figg. 11-13). In una prospettiva di ricerca più ampia sarebbe utile tener conto degli spettacoli a carattere retorico-pedagogico promossi dai gesuiti che non a caso ebbero ospitalità nell'aula⁶⁶. I binomi <<teatro e politica>>, «retorica e politica», «teatro e teologia», <<retorica e teologia>>⁶⁷ furono i segni forti di buona parte della cultura italiana ed europea fra Rinascimento ed età barocca e non stupisce che marchino la storia di un teatro accademico e nobiliare come l'Olimpico.

Per concludere il viaggio attraverso i semi di civiltà irradiati dal ceatro della memoria fissato nella stampa 'agostiniana' di Stefano Scolari e dagli altri oggetti culturali messi a confronto in queste pagine, leggiamo un passo delle *Confessiones* dedicato all'*ars memoriae*:

Ed ecco che vengo ai campi ed ai vasti palazzi della memoria, là dove sono i tesori delle innumerevoli immagini recate dalle percezioni multiformi dei sensi. Ivi sono raccolte tutte le cose che pensiamo, accrescendo, diminuendo o variando in un modo qualsiasi ciò che i nostri sensi hanno raggiunto e qualsiasi cosa vi sia stata affidata o deposta, prima che sia stata assorbita e sepolta dall'oblio. Quando sono là, io richiamo tutte le immagini che desidero; e alcune si presentano subito; altre si fanno attendere più a lungo ed emergono come da più segreti ricettacoli; ed altre ancora si precipitano in massa, mentre si cercavano e desideravano cose diverse; e ponendosi in primo piano sembra quasi che dicano: «Siamo noi forse?» Io le allontano, con la mano del cuore, dal volto del mio ricordo, sino a che esce dalla nebbia quella che io desidero e si offre al mio sguardo dal fondo del suo segreto. [...] La memoria le riceve tutte nel suo grande recesso, nel suo segreto e ineffabile seno, per richiamarle e riprenderle quando occorra. Esse vi entrano tutte per la porta riservata a

ciascuna di esse e vi si ripongono in ordine. Né vi entrano loro soltanto, bensì le immagini delle cose percepite dai sensi pronte e a disposizione del pensiero che le evoca⁶⁸.

L'Imago mundi «sub specie theatri» deformata dalle lenti fuorvianti delle ideologie, gli opprimenti dispositivi di stampo controriformistico di memoria perenne, le cupe atmosfere dell'autocelebrazione si depurano nella limpida prosa di Agostino. La pagina delle *Confessiones* sollevandoci dalla melanconia ci consente di apprezzare di nuovo le idee di teatro di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi che, liberate dalle soffocanti incastellature volute da un'altera committenza, restano nella loro bellezza! «esempio più alto in senso assoluto dell'edificio teatrale di età manieristica»⁶⁹. Da questo punto di vista il brano agostiniano, certo conosciuto da padre Spirito e fra' Stefano Stefano, non potrebbe trovare dimora ideale più suggestiva e, forse, nella mente dei due religiosi c'era tale consapevolezza.

NOTE

¹ Il miglior lavoro d'insieme sull'accademia Olimpica rimane LAMPERTICO 1872. Per il degrado dell'edificio tra Sei e Settecento cfr. PUPPI 1975, 317-320; OLIVATO 1990, 204-205, 207. Più in generale: di taglio erudito (e penalizzati da scarso aggiornamento bibliografico) gli studi sull'accademia Olimpica di MANTESE 1974, 920-942 (comprende i secoli XVI-XVIII); lo. 1982, 738-748 (specialmente per il Settecento). Di ben diverso spessore scientifico le pagine di FRANZINA 1980 b, 43-44, 406-407, 454-460, 550, 683-684. Vanno poi tenuti presenti i saggi di Lionello Puppi che abbiamo via via menzionato e menzioneremo oltre, e lo studio del medesimo, in collaborazione con Loredana Olivato, più volte citato. Si possono consultare altresì, con discreto profitto, MAGRINI 1845; lo. 1847; ZORZI 1969. Un rapido profilo è dovuto a NICCOLINI 1990, 94-102. Per ciò che concerne l'attività musicale promossa dal sodalizio (argomento d'importanza centrale) si vedano almeno: MANTESE 1956, 31 e sgg.; BOLCATO 1980, 24-26; lo. 1995, XVI-XXIX; CAITINI 1990, 168-171; PIGATO 1991. Vedi poi qui cap. IV, § 8 (dedicato a *Musici e cori, coreografie, attori e costumi dell'Edipo tiratito*) e relativa bibliografia.

² A.O., b. 3, fase. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 92v-93r, alla data quattro febbraio 1734.

³ *Ivi*, b. 6, fase. 82, *Parti della academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 1r-4r. La citazione riportata nel testo è a 1v. Il documento fu citato (senza riferimento) da LAMPERTICO 1872, 41. A questo studio si faccia riferimento per le riforme degli statuti attuate tra Cinque e Seicento (cfr. *ivi*, 39 e sgg.). Tra i regolamenti cinquecenteschi cfr. lo *Statuto. Esemplato l'anno MDXCVI di ordine dell'illustrissimo sig. Pompeo Trissino dal Vello d'oro principe*, ms. pergamenaceo, cc. 13, custodito in A.O., b. 8, fase. 89. Già segnalato da LAMPERTICO 1872, 39; registrato poi da RANZOLIN 1989, 142 e figg. 4-5 (tra 144-145) e vedi qui fig. 16. Ricordiamo poi gli *Statuti dell'accademia Olimpica*, Vicenza, s.n.t., 1650. Su di essi vedi qui oltre 89 e sgg. e fig. 15. Per il Settecento e l'Ottocento si consulti infine il citato repertorio di RANZOLIN 1989, *passim*.

⁴ Cfr. A.O., b. 3, fase. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 93r-95r, alla data venticinque marzo 1735.

⁵ Cfr. *ivi*, 93v.

⁶ *Ibidem* (per il cenno ai lavori da farsi); 94rv (per l'elenco dei nuovi accademici). La figura di Arnaldi non è stata ancora abbastanza indagata. Per le fonti disponibili vedi MAZZONI 1992, 252-253, schede 2.48.a-b e qui la successiva nota 20. Anche l'operato di Cerchiarri all'Olimpico meriterebbe una rassegna archivistica organica.

⁷ Si vedano per il versante architettonico PUPPI 1975, 320-322, 330 n.-331 n.; OLIVATO 1976, 80-81, 86; ID. 1990, 204-205. Integrazioni documentarie in SACCARDO 1980, 164 n.; e in MANTESE 1982, 740-747 e note. Sempre validi i riscontri offerti da MONTENARI 1733; lo. 1749; ARNALDI 1762.

⁸ Cfr. A.O., b. 6, fase. 82, *Parti della academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 2v, alla data dieci settembre 1740: per l'abolizione della tassa «volontaria» e la «Tassa imposta agli Accademici» di due ducati all'anno obbligatori (ancora in vigore nel 1755: cfr. *ivi*, 20r). Cfr. anche LAMPERTICO 1872, 41. Sui finanziamenti pubblici cfr. *ivi*, 44 e n. (Ducale del ventisei maggio 1742), Sovvenzioni pubbliche si registrano peraltro sin dal Seicento: vedi *ivi*, 43 (e cfr. su questo punto 53-54, 56 e nota 19 del nostro studio). Vedi poi la concessione dei Deputati di Vicenza nel 1710 (in OLIVATO 1990, 204; cfr. anche A.O., b. 3, fase. 27, *Per l'accademia Olimpica [...] Mandati diretti al Santo Monte e conteggio [...] 1651 sino 1787*, 22rv, alle date dodici e sedici marzo 1710). Informazioni ulteriori in MANTESE 1982, 740-741, 743.

⁹ Per l'arco cronologico 1686-1733 vedi A.O., b. 3, fase. 27, *Per l'accademia Olimpica [...] Mandati diretti al Santo Monte e conteggio [...] 1651 sino 1787*, 14r, alle date ventidue giugno, diciotto agosto 1686: «il Teatro per non aversi da restaurarlo corre a pericolo un giorno di rovinare»; *ivi*, 15

rv, alla data venti settembre 1694: il «Theatro [...] minaccia imminente rovinosa Caduta»; *ivi*, 16r, alla data sei maggio 1697: «premurose urgenze dell'Accademia Olimpica, per la presta reparatione del Theatro, che si ritrova in stato d'evidentissima caduta»; *ivi*, 17r; alla data sette giugno 1697: il «Cielo di detta Accademia in stato di cadere, et in premurosa neccessità [sic] di riparo»; *ivi*, 18rv, alla data sedici settembre 1709: «Teatro [...] in pericolo di smarire la sua grandiosità»; *ivi*, 19rv (documento allegato a quello del 1709): «li Teatro Olimpico[...] minaccia in gran parte rovina, che può di repente seguire se non viene sollecitamente provveduto». Per un altro riscontro cfr. nota 19 del cap. II (P. II). Al di là delle formule ricorrenti la sala e i contigui locali del vestibolo e dell'odeo versavano in quel periodo in cattive condizioni. Nel 1710, l'abbiamo accennato nel testo, l'Olimpico minacciava «una totale rovina, e Foriera è stata la caduta del Tetto dell'Atrio Secondo [idest dell'odeo], seguita i giorni passati» (*ivi*, 20 rv, alle date primo e sei marzo. Cfr. inoltre MANTESE 1982, 738 e n.). Si tengano presenti infine OLIVATO 1990, 204, 207, schede 5.4, 5.5 e qui la successiva nota 11.

¹⁰ Cfr. il documento del venti settembre 1694 citato alla nota precedente.

¹¹ Si aggiunga, ai documenti registrati alla nota 9, il verbale accademico del quattordici marzo 1733 nel quale si sottolinea «l'escraordinaria premura di riparare questo Teatro, il di cui tetto minaccia imminente rovina, come dalla Perizia di Gaetan Farina Perito» (A.O., b. 3, fase. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 92 r). Sulla vicenda cfr. PuPPI 1975, 319-320 e relative note.

¹² Preceduto peraltro nel 1709-1710 dall'episodio che coinvolse Francesco Murtoni e Carlo Borella ideatori di un restauro meticoloso ma non risolutivo. Cfr. OLIVATO 1990, 204-205, 207, schede 5.4, 5.5. Cfr. inoltre L. PuPPI, *Francesco Mulloni scenografo nel teatro Olimpico e nel giardino Valmarana a Vicenza*, «Venezia Arti», (1992), 6, 45-52.

¹³ Nonostante la mediocrità dell'intervento. Per i restauri alla copertura e al soffitto *post* 1733 cfr. tra tutti PuPPI 1975, 319-321. Vedi inoltre, per l'ovvio correlato della *querelle* sulle soluzioni da adottare, *ultra*, note 20-22.

¹⁴ Cfr. A.O., b. 6, fase. 82, *Parti de la academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 9 rv, alla data diciannove settembre 1743: «Fù proposta Parte [...] di gettar una colletta escraordinaria di ducati due correnti per ogni Academico da esser pagati immediate per provvedere all'urgente premura di dover proseguire nella riparazione delle scene del Teatro, non essendovi presentemente altra maniera per non lasciarle esposte in gran parte al pericolo di rovina».

¹⁵ Cfr. MONTENARI 1749, 72-73.

¹⁶ Rivedi P. I, cap. II.

¹⁷ Cfr. A.O., b. 6, fase. 82, *Parti de la academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 27v, alla data ventuno marzo 1756. Documento già segnalato da PUPPI 1975, 321, 330 n.

¹⁸ Cfr. A.O., b. 6, fase. 82, *Parti de la academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 29 rv, alla data ventiquattro settembre 1757. Vedi anche SACCARDO 1980, 164 n. (pubblica il documento).

¹⁹ Le referenze fondamentali sul Bertotti Scamozzi sono due: OLIVATO 1976 (con bibliografia): C. KAMM-KYBURZ, *Der Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi, 1719-1790: ein Beitrag zum Palladianismus im Veneto*, Bern, Benteli Verlag, 1983 (con bibliografia). Nello studio della Olivato cfr. specialmente il cap. IV, *Il wstode de l'aaademia Olimpica e la s'la biblioteca*, 77-88 (e per il ruolo d'Ottavio, vigile e sollecito curatore dei restauri della fabbrica Olimpica, cfr. *ivi*, 80-81 e n., 86). Vedi inoltre PUPPI 1975, 321-322 (e note); OLIVATO 1990, 205. Una sintetica campionatura di ulteriori referenze sull'architetto comprende altresì: F. FRANCO, *Ottavio Ber/01ti-Scamo:a:i*, «Bollettino del CISA A. Palladio», V (1963), 152-161; BARBIERI 1972, 53-84; M. BRUSATIN, *Venezia nel Seuecento: stato, ard, itectura, cernitorio*, Torino, Einaudi, 1980, 274-281; BARBIERI 1990, 273-277. Le incisioni dell'Olimpico che arricchiscono le fatiche storiografiche di Ottavio sono ragionate in MAZZONI 1992, 248-249, schede 2.45.a-c; 256-258, schede 2.51.a-f; 259-260, schede 2.52.a-d.

²⁰ Su Arnaldi all'Olimpico manca una ricerca esaustiva. Assaggi archivistici da noi effettuati hanno portato al reperimento di materiali inediti anche iconografici di notevole interesse. Cfr. ad esempio i due pregevoli disegni pubblicati *ivi*, 252-253, schede 2.48.a-b. Un primo approfondi-

mento su questo interessante personaggio della cultura architettonica settecentesca si fonda su: L. GONZATI, *Biografia del concè Enea Ama/di[...]*, Vicenz:t, s.e., 1869; E. Pov0tFDO, *Fnea Ama/di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., voi. IV (t 962), 245-247; L. Lo PRETE, *Enea Arnaldi teorico ed architetto*, «Arte Venera», XXIII (1969), 181-191; BARBIERI 1972, 37-52, *passim*; M. BRUSATIN, *Ve11i:zia nel Settecento*, c1t, 269-271; BARBIERI 1982, 127-128; Io. 1990, 270-271. Per la teoresi teatrale arnaldiana cfr. F. MAROTTI, *Lo spazio scenico. Teorie e cecniche scenografiche in Italia dal'elà barocca al Selerento*, Roma, Bulzoni, 1974, 99-104; P.L. CIAPPARELLI, *L'idea di teatro: due proposte per il teatro illuminista nella trattatistica icaliana del '700*, in *Spazi della 1itt1 col/euivn*, a cura di D. Mazzoleni, Napoli, CUEN, 1989, 51-56. Vedi inoltre, quanto alla disputa circa la copertura dell'Olimpico che ebbe luogo tra Arnaldi e Calderari, la successiva nota 21.

²¹ Riferimento imprescindibile per ricostruire l'annosa vicenda resta la testimonianza di ARNALDI 1762, 24-58 (*Discorso intorno al sofiito della scena esteriore del teatro Olimpico di Vicenza sovrapposto al pulpito, detto 11ell'accademia Olimpica cotwocata nel teatro stesso il giorno 26. setembre dell'anno 1761*). Vanno però aggiunti gli autografi amaldiani sulla questione censiti in MAZZONI 1992, 252-253, schede 2.48.a-b (e rivedi qui nota 20). Compulsa poi lo studio di O. CALDERARI, *Discorso i1ltomo la copertura da farsi al pulpito del teatro Olimpico di Vicenza*, Padova, Stamperia del Seminario, 1762. Per ogni ulteriore referenza bibliografico-documentaria vedi ancora MAZZONI 1992, 252-253, schede 2.48.a-b; 254, scbeda 2.49.

²² Vedasi il *Discorso* di Arnaldi menzionato nella nota precedente e cfr. la convincente analisi di MAGAGNATO 1992, 63-69 e qui 107-108.

²³ O. OREFICI (O. Revese .Bruti), *Proscce1110, scenafronte, prospettive e coperttaa della scena del teatro Olimpico*, 1620, incisione, Stoccolma, Nanonalmuseum (in prestito al Museo teatrale di Drotrnningholm). Altro esemplare presso la Nationalbibliothek di Vienna. La replica dello Scolari è custodita presso il Musco Cívico di Vicenza (B. 2086). Per la storia di queste immagini cfr. MAZZONI 1992, 225, scheda 2.26; 226-227, scheda 2.27.

²⁴ Cfr. PuPPl 1975, 328 n.

²⁵ Cfr. ,vi, 313.

²⁶ *Ibidem* (e noce relative). Per il mito di Ercole all'Olimpico cfr. MAZZONI 1992, 201, scheda 2.2.

²⁷ Per la trascrizione dell'epigrafe vedi qui nota 33.

²⁸ Non abbiamo ancora identificato l'edificio. Per San Nicola a Tolentino cfr. *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi «Agostino Trapè»i, Tolentino (MC)-Roma, Biblioteca Egidiana-Àrgos, 1992. Per San Nicola di Bari cfr. *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culco, arte, tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano, Electa, 1987. Della incisione 'agostiniana' dell'Olimpico non si parla nell'interessante saggio di P.J.A.N. RIETBERGEN, *Art, pouvoir er poli11que dan l'ordre augustinien au XVII' siècle*, «Annales ESC», XLVII (1992), 1, 65-86, che pure indaga la *querelle* iconografica tra Scalzi ed Eremitani e il 1637 <«annèe critique»> nella storia dell'ordine (cfr. *ivi*, 78). A questo studio s1 faccia comunque riferimento per approfondire il contesto della vicenda qui esaminata.

²⁹ Ev1dentementc un omorúmo del celebre vescovo di Verona defunto nel 1543; sul quale vedi almeno G. M1ccou, *Ln scoria religiosa*, in *Storia d'Italin*, cit., vol. II (19745), *Dalla caduta de/l'impero roman al secolo XVIII*, to. I, 904 e sgg., *passim*; FRANZINA 1980 b, 360-362; e, soprattutto, il fondamentale lavoro di A. PROSERI, *Tra evangelismo e concroriforma. G.M. Ciberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

³⁰ Su Egidio Romano basti ricordare: E. GARJN, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 1966, voi. 1, 207-212 e relativa bibliografia; G. BRUNI, *Egidio Romano*, in *Enciclopedia filosofica*, Firenze, Sansoni, 1967, voi. II, 752-755; P. ToYNBEE, *A dicriotinry of proper names a1ld notable marters in the works of Dance*, revised by C.S. Singleton, Oxford, Clarendon Press, 1968, 239-240; F. CANCELLI, *Egidio Romano*, in *Enciclopedia dancesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, voi. li, 636-639.

³¹ Così recita l'epitaffio parigino che si legge in P. TOYNBEE, *A dictionary*, cit., 239-240. Egidio morì ad Avignone il venti dicembre 1316. Fu sepolto a Parigi nella chiesa di Sant'Agostino (*ibidem*). Per l'appellativo canonico cfr. G. BRUNI, *Egidio Roma* 110, cit., 752. Per i commenti aristotelici di Egidio cfr. E. GILSON, *La philosophie au Moyen Age des origines patristiques a la fin du XIV' siècle*, Paris, Payot, 1947³, 546-548.

³² Si vedano le considerazioni di PuPPI 1975, 328 n. Ma cfr. anche LAMPERTICO 1872, 63 n. La acuta ancorché brevissima notazione su Egidio formulata da Lampectico è però caduca nell'oblio.

¹ L'incisione dello Scolari (fig. 11) reca, sulla base dello zoccolo del palco, la seguente iscrizione: THEATRUM HOC PUBLICAE DISCEPTATIONI EXPONETUR IN DIVI NICOLAI CLOOIE URBIS TEMPLO PRO COMITIIS PROVINCIAUBUS IBIDEM CELEBRANDIS OEFENOENTEIF. STEPHANO. STEPHANIO EMPORIENSI STUDR THEOLOGO ALMO SUB PRAESIDIO ADMOO RP. MR. 10: MATHEI CIBERTI VENETI REGENTIS [...].

¹⁴ G. CAMILLO DELMINIO, *L'idea del teatro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550. Disponibile ora in edizione moderna: cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991 (cui rinviamo per il bel saggio, *Lo spettacolo della memoria*, premesso dalla curatrice all'operetta delminiana: cfr. *ivi*, 7-34. Utili le indicazioni bibliografiche fornite a 39-40). Su Camillo rimangono fondamentali il contributo di F.A. YATES, *The art of memory*, London, Roudedge and Kegan Paul, 1966; ed. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, 121-159, e lo studio di P. Rossi, *Clavis tmiversalis. Art, della memoria e logica combinatoria da Lu/lo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983² (1' ed. 1960), 118-129. Tra gli studi successivi si ricordino specialmente: L. B. WENNEKER, *An examillation of/"Idea del Theatro" of Giulio Camilla*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 1970; G. STABILE, *Giulio Camilla*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., voi. XVII (1974), 218-230; C. VASOLI, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, 185-245; BARBIERI 1980, 209-218; Io., *La nawra discendente: Dattiele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze, Sansoni, 1982, 29-54; ZORZI 1981, 523-524; L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Carni/lo*, Padova, Liviana, 1984; E. BENINI CLEMENTI, *I «teatri del mondo» veneziani*, «Quaderni di Teatro», VII (1984), 25, 57-67; C. BOLZONI, *fl "Theatro" w,grao di r.iulio Cimillo. /" Urtext" ritrovato*, «Venezia Cinquecento», I (1992), 1, 217-271; P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1991, 15, 63. Per la filiera Delminio, Serlio, Scamozzi, ovvero per i rapporti tra la trattatistica architettonica cinque-secentesca e l'opera del friulano, vedi PUPPI 1973 d, 47-48, 73-74; OLIVATO 1979, 233-252; In. 1980, 168-169; MAZZONI 1985, 35-37; M. CARPO, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. A/berti, Raffaello Serlio e Camilla*, Genève, Droz, 1993. Spunti rilevanti sul tema del teatro della memoria danno S. SINISI, *Il palazzo della memoria*, nel numero monografico *Il Filarete* della rivista «Arte Lombarda», XVI 11 (1973), 38-39, 150-160 (su Camillo cfr. 151); e DE Pou 1997, 54-98.

³ Per i quali vedi il florilegio di titoli offerto da ZORZI 1981, 523, e la rassegna di A. QUONDAM, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano. Edizioni di Comunità, 1980, 137-144. Integrabili con gli spogli effettuati da M. COSTANZO, *Il «Gran Theatro del Mondo», schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Scheiwiller, 1964. A questi studi conviene rifarsi anche per una prima ispezione delle problematiche culturali sottese all'uso del termine «teatro» in senso metaforico. Cfr. poi la rassegna sui significati della parola teatro stesa da K. SCHWAGER, *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*, «Romisches lahrbuch fur Kunstgeschichte», 9-10 (1961-1962), cap. III, 379-382; e le considerazioni, sul *topos* del mondo come teatro, di E.R. CURNUS, *Europaische Literatur imd lateinisches Mittelaller*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; ed. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, 158-164, 419, 432, 624; e di F. ANGELANI, *Il gran teatro del mondo e i luoghi della storia barocca*, in *L'ottavo clima. Luoghi e immagini delle visioni*, a cura di R. Tessari, Reggio Emilia, Litograf 5, 1995, 27-34 (con essenziale bibliografia). Circa la tradizione vitruviana collegata al concetto di teatro del mondo cfr., per il versante inglese (Dee, Fludd), F.A. YATES, *Theatre of the world*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

³⁶ Il progetto egemonico della aristocrazia berica del Cinquecento è ben chiarito da PuPPI

1973 d, 25-28, 56-57, *passim*. Cfr. anche MAZZONI 1985, 34; più in generale vedi BARBIERI 1980, 217. Vedi anche qui, cap. IV, specialmente § 1

³⁷ Cfr. F.A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., 157-158. Si vedano, su questo punto del lavoro della studiosa, le riserve espresse da PUPPI 1973 a, 436; OLIVATO 1979, 241-242; BARBIERI 1980, 210-211; Io., *La natura discendente*, cit., 32, 36-41, 46, 50 n.-51 n.

³⁸ Cfr. *ibidem*; Io. 1980, specialmente 210-212, 215, scheda 258, Sull'idea di teatro del Ccsariano cfr. C. MOLINARI, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, «Biblioteca Teatrale», {1971}, 1, 39-43; MAROTTI 1974, 31-32; RUFFINI 1983, 61-123. Per l'immagine della Torre dei Venti nelle traduzioni, nella esegesi vitruviana e nella prassi scenica del Cinquecento vedi *ivi*, 180-190; ID. 1986, 280-288.

³⁹ Cfr. ZICCIORN, 24, *mb* 1570. La lettura in accademia Olimpica delle opere di Delminio sul «Sancissimo Sacramento dell'Altare» è stata segnalata (con sfasatura cronologica: 1569 anziché 1570) da OLIVATO 1979, 248. La studiosa {cfr. *ivi*, 252 n.} rinvia ad A.O., fase. 10, ossia al *libro segnato L* autografo di Bartolomeo (vedi qui 229 n. e *passim*). Vedi inoltre OLIVATO-PUPPI 1980, 172. Ma si rammenti che già Lampertico segnalava l'azione delminiana: cfr. LAMPERTICO 1872, 36. Va comunque rilevato che oltre alla tarda testimonianza dello Zicciotti disponiamo di fonte cinquecentesca importante: una missiva dello stesso autore della lettura delle opere di Camillo: vedi la seguente nota 42 e 39, 41 del nostro testo.

⁴⁰ Cfr. su tutto ciò F. BARBIERI, *La pianta prospettica di Vicenza del 1580*, Vicenza, Pozza, t973, 9-16. Sull'Anguissola buona bibliografia *ivi*, 41-42. Degno di nota il breve profilo del generale degli agostiniani fornito da MARZARI 1604, 203. La vicenda della pianta di Vicenza è stata analizzata anche da J.S. ACKERMAN, *Palladio's Vicenza: A bird's-eye plan of c. 1571*, in *Studies in Renaissance and Baroque art presented to Anthony Blunt*, London, Phaidon Press, 1967, 53-61. Per Egnazio Danti basti rinviare a I. DEL BADIA, *Egnazio Danti cosmografo e matematico e le sue opere in Firenze*, Firenze, Tip. M. Cellini e C., 1881.

⁴¹ Cfr. MARZARI 1604, 203; ZICCIORN, 56, 57; LAMPERTICO 1872, 49; F. BARBIERI, *La pianta prospettica*, cit., 12, 14. Vedi altresì la successiva nota 42. Per i solenni funerali dell'Anguissola che ebbero luogo nella città berica cfr. qui 40 e relative note.

⁴² Lettera di Spirito Pelo Anguissola a Pompeo Trissino, Roma, primo marzo 1586, BBV, ms. G 5.1.6 (E 125), n. 23. Nella missiva si parla anche del capitolo generale che Anguissola contava di tenere a Vicenza sottolineando che l'accademia Olimpica avrebbe svolto un ruolo importante. La lettera, nota allo ZICCIORN, 24, 56, fu consultata da LAMPERTICO 1872, 49 e n., che dette puntuale referenza archivistica rinviando al «volume ms. di lettere a Pompeo Trissino ora in Biblioteca Bertoliana», ovvero al codice sopra citato. Per la lettura vicentina delle opere di Giulio Camillo rivedi anche le indicazioni registrate alla precedente nota 39. Sulle opere religiose di Delminio vedi inoltre C. VASOLI, *Imà e gli astri*, cit., 197-217; Io., *Uno scritto inedito di Giulio Carni/lo, "De l'humana deificatrone"*, «Rinascimento», II s., voi. XXIV (1984), 191-227; TAFURI 1985, 96-98 (*ivi*, 108 n., per altra bibliografia su Delminio).

⁴³ Per la referenza vedi la nota precedente.

⁴⁴ Cfr. PUPPI 1973 d, 57 e n.; OLIVATO-PUPPI 1980, 172.

⁴⁵ G. CAMILLO DELMINIO, *Trauto del'imitatione*, in Io., *Tutte l'opere [...]*, Venezia, Giovanni e Gio: Paolo Gioliti de' Ferrari, 1580 (t- ed. 1552), 240. Cfr. poi P. Rossi, *Clavis universalis*, cit., 120; Un'analisi dell'edizione del 1552 (pubblicata da Gabriele Giolito) in BARBIERI 1980, 213, scheda 252.

⁴⁶ Vedi, per la citazione, MARZARI 1604, 203.

⁴⁷ Corsivi nostri. G. HOROLOCCI, *L'inganno. Dialogo*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferraci, 1562. Sul passo in questione si vedano le riflessioni di BANDINI 1969-1970, 54; PUPPI 1973 d, 58-59; OLIVATO-PUPPI 1980, 185, scheda 182; BRIZI 1990, 205 n.-206 n.

⁴⁸ Della vita spettacolare della sala parleremo nei capitoli III, IV e V cui rinviamo anche per ogni referenza bibliografica al riguardo. Per le orazioni organizzate dall'accademia si può partire

dall'elenco di «Discorsi, Lezioni, et Orazioni straordinarie nella Residenza, et nel Teatro Olimpico» compilato da Z1cGIOTTI, 91-93 (copre l'arco diacronico 1556-1614). Sulle cerimonie funebri promosse dagli Olimpici la bibliografia è carente. Cenni in MAGRINI 1847, 21-23; e in LAMPERTICO 1872, 48-49, 54 n.-55 n., 56 (49 per la citazione riportata nel nostro testo). Brevi ma stimolanti indicazioni dà PUPPI 1973 d, 61-62, 63 n.-64 n. Una disamina approfondita e innovativa di un episodio centrale (la morte e i funerali di Palladio) è dovuta allo stesso: cfr. Io. 1982, 155-172. Sulle orazioni funebri cinquecentesche per sovrani o personaggi illustri vedi, più in generale, M. ROSA, *La chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, voi. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, 303-305. Per il secolo successivo cfr. specialmente BOSSUET, *Orazioni funebri per Enrichetta Maria di Francia, Enrichetta Anna d'Inghilterra*, a cura di M. Lombardi, introduzione di A. Pizzorusso, Venezia, Marsilio, 1992.

⁴⁹ Le esequie e la commemorazione sono rammentate da Z1cc10TT1, 57, 58. Vedi poi MACRINI 1847, 23; LAMPERTICO 1872, 49 e n. Ma cfr. soprattutto BELLINZONA 1587. Abbiamo consultato l'esemplare custodito in BBV, Gonz. 41.49. Il libriccino venne segnalato da Z1cc10rr1, 58, e da LAMPERTICO 1872, 49 n.; indi da CRISTOFARI 1952, 201, n. t.10. Notizie sulla duecentesca chiesa agostiniana di San Michele (disturta nel 1812) si leggono in F. BARBIERI-R. CEVESE-L. MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, Eretna, 1956² (P ed. 1953), 133, 198-199 e in BARBIERI 1982, 92.

⁵⁰ Cfr. la nota precedente.

⁵¹ BELLINZONA 1587, 9v (numerazione a lapis).

⁵² La bibliografia afferente agli apparati cinque-secenteschi per esequie illustri registra importanti e numerosi contributi facilmente rintracciabili nei repertori correnti. Per quanto pertiene la ritualità e la simbologia del potere è obbligatorio il rimando ai classici lavori di M. BLOCH, *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Colin, 1961² (P ed. t.924); ed. it. *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1973; e di E. KANTOROWICZ, *The King's two bodies: a study in medieval political theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957; trad. it. *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989 (cfr. in particolare, per quanto qui interessa, il § *Le Roi est mort*, 351-360 e il § *Effigie*, 360-386). In questo filone di ricerca si inseriscono il volume di S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990 e il miscelaneo *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo di Alessandro Magno a Ceau escu*, a cura di S. Bertelli e C. Grottanelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990. Lo splendore della maestà regale rifugge anche nella spettacolarità del vermiglio «splendore dei supplizi» che dà vita a un vero e proprio «teatro dell'atroce» instaurante un'esemplare antinomia tra il corpo straziato del condannato e il corpo sacro del re: cfr. M. FouCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, 1991⁸ (cfr. 32, 50-51, 61-62, 69, 96, 102-103, 110, 119, 143-144, 205); e vedi altresì, sulla morte come pubblico rituale, L. PUPPI, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1990; nonché le pagine di MAMONE 1988, 173-174, t.96, t.99-200, sull'esecuzione del regicida Ravaillac. Per una bibliografia essenziale circa il tema della sensibilità e dei comportamenti dinanzi alla morte cfr. più avanti, nota 55.

⁵³ Non condividiamo le convinzioni di chi giudica la scenografia dell'Olimpico «polivalente, buona per la tragedia come per la commedia» (MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 208). Basta la testimonianza dell'arcefica delle prospettive vicentine per smentire tale asserzione. Scriveva Scamozzi, autocitandosi, nell'indice da lui compilato premesso a SERLIO 1600, ad 11: «Scena Tragica varia secondo il soggetto. Vedi la Scena dello Scamozzi con sette [strade] nel teatro di Vicenza». Della semantica tragica della scena dell'Olimpico furono perfettamente consapevoli gli studiosi settecenteschi: «la nostra scena serve solo per la favola tragica [...] questa nostra scena è con ornamenti propri della scena tragica a differenza della comica, e della satirica», (MONTENARI 1733, 19, 22). Affermazione ribadita nel 1761 da Ottavio Bertotici Scamozzi: «un Teatro (l'Olimpico)

fatto per le Tragedie [...] il che si comprende dalle prospettive delle Scene» (O. B. S., *Il forestiere istruito delle case più rare di architettura* [...], Vicenza, Giovambattista Vendramini Mosca, 1761, 93; vedi anche *ivi*, 95). Del resto la critica contemporanea più avvertita ha sottolineato che l'Olimpico è «il luogo ideale della grande poesia tragica» (MAGAGNATO 1954, 75), ponendo in luce la «compiuta ineccezionalità della sua concezione stilistica, legata indissolubilmente al 'genere' alto della tragedia, e a quello soltanto» (ZORZI 1981, 508). Carattere che si compenetra perfettamente con l'ideologia dei committenti della sala. Per ulteriori notazioni sulla valenza tragica delle prospettive scamozziane e per un'analisi delle differenze e delle analogie tra esse e la scenografia di poco successiva (1588-1590) realizzata da Scamozzi a Sabbioneta sia consentito rinviare a MAZZONI 1985, 31, 85-87, 91; *Id.* 1982-1987, 121, 134 n. Vedi anche, a conferma, H.-W. KRUFIT, *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà*, Roma-Bari, Lacerza, 1990, 53.

⁵⁴ Rivedi qui 24-25 e relative note.

⁵⁵ Cfr. M. COSTANZO, *Il «Gran Teatro del Mondo»*, cit., 61-62; L. BERTI, *Il principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, 1967, 248 n.; e cfr. anche ZORZI 1977, 227 n. Registriamo ora alcune referenze essenziali per inquadrare gli atteggiamenti riguardo alla morte (e le simbologie a essi correlate) nella diacronia dei tempi lunghi della storia. Un ampio quadro di storia della mentalità traccia P. ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977; trad. it. *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1989 (1^a ed. 1980); del medesimo autore cfr. anche il precedente contributo *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 1989⁵ (1^a ed. 1978). Per il mondo antico è ancora utile il volume ottocentesco (finalmente disponibile per intero in edizione italiana) di J.J. BACHOFEN, *Il simbolismo fimerario degli antichi*, a cura di M. Pezzella, Napoli, Guida, 1989; come l'opera di E. DEMARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento Jimebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975 (P ed. 1958). Sulla rappresentazione sociale del defunto nel Medioevo cfr. I. HERKLOTZ, *«Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. Studi sulla arte sepolcrale in Italia*, Roma, Edizioni Rari Nantes, 1990² (1^a ed. 1985); e R. GIGLIUCCI, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubéis, 1994. Per il periodo rinascimentale è da vedere soprattutto A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1957, 1989². Preziosa per l'età manieristica e barocca la menzionata indagine di M. COSTANZO, *Il «Gran Teatro del Mondo»*, cit. Vedi poi A. CHASTEL, *Il barocco e la morte*, in *Id.*, *Favole e figure efigure*, Torino, Einaudi, 1988 (ma il saggio è del 1954), 230-245; M. VovELLE, *Pièce baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle; les attitudes devant la mort d'après les clauses des testaments*, Paris, Plon, 1973; *Id.*, *Mourir autrefois: attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard-Julliard, 1974; P. CHAUNU, *La mort à Paris: XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

⁵⁶ Il clima culturale che determinò la realizzazione dell'Escorial è ben evocato da H. TREVOR-ROPER, *Princes and artists. Patronage and ideology at the Habsburg courts 1517-1633*, London, Thames and Hudson, 1976; trad. it. *Principi e artisti. Mecenate e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)*, Torino, Einaudi, 1980, specialmente 53-70. Tra gli apporti successivi si distinguono il voi. di M. CALI, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980, 191-282, il bel saggio di F. MARFAS, *El Escorial de Felipe II y la sabidura divina*, «Annali di architettura», 1 (1989), 63-76 e il ricchissimo contributo di F. CHECA, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992 (con imponente bibliografia). Sul re prudente vedi anche F. BRAUDEL, *Filippo II*, in *Id.*, *Scritti sulla storia II*, Milano, Il Saggiatore, 1991, 231-285 (il saggio è del 1969) e, naturalmente, *Id.*, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949; trad. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986 (1^a ed. 1953), 2 voli., *passim* (splendide le pagine sulla morte di Filippo: cfr. voi. I, 1326-1327, 130).

⁵⁷ Traiamo la citazione dal volume di L. BERTI, *Il principe dello Studiolo*, cit., 251 n. Sulla Cappella dei principi cfr. almeno, oltre all'ottimo apporto del Berti testé ricordato (e vedi *ibidem* per i precedenti contributi in merito dello stesso), U. BALDINI, *La Cappella dei principi e le pietre dure*, in *Id.*

potere e lo spazio, catalogo della mostra, Firenze, Edizioni Medicee (Electa, Centro Di, Alinari, Scala), 1980, 219-222. I nessi tra il clima figurativo della seconda redazione del buontaliento teatro Mediceo degli Uffizi e quello del mausoleo Mediceo sono stati studiati in modo magistrale da ZORZI 1977, 123-124 e note afferenti (cfr. *ivi*, 214 n.-216 n.).

⁵⁸ A. OLIVIERI, «Microcosmi» familiari e trasmissionarie „eretice»: i Trissino, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., 188.

⁵⁹ Ambienti dei quali Giulio Trissino, in aspra polemica col padre Giangiorgio, fu uno degli esponenti di maggior risalto: cfr. PUPPI 1973 d, 30, 36; A. OLIVIERI, «Microcosmi» familiari, cit., 187-188, *passim*.

⁶⁰ Cfr. G. BARBIERI, *Il teatro dei poveri. Alessandro Maganza e la decorazione di San Valentino*, in *La bottega di San Valentino. Una chiesa quattro secoli dopo*, a cura di L. Puppi, Milano, Electa, 1990, 54. Per il tema del «doloroso controcanto» vedi RICO BARBIERI 1990, 14.

⁶¹ BARBIERI 1982, 146 (cfr. inoltre *ivi*, 142, 147). Una bibliografia sul Malacame è alla precedente nota 25 della P. I, cap. II. Per episodi cronologicamente e geograficamente contigui cfr. L. CAMERLENGO, *I cimiteri: i rasi di Vicenza, Verona e Padova*, in *Il Veneto e l'Austria*, cit., 408-414, schede 340-348.

⁶² Cfr. BARBIERI 1982, 147; *Id.* 1972, 175-179. Il cimitero venne costruito sotto la direzione del Verda.

⁶³ Cfr. BELLINZONA 1587, 4v (numerazione a lapis).

⁶⁴ Rivedi, per la presenza di elementi del pensiero delminiano nella trattatistica di Serlio e Scamozzi, la bibliografia rubricata alla nota 34. Abbiamo detto che l'Anguissola scrivendo a Pompeo Trissino, allora principe del sodalizio, diceva che l'accademia Olimpica avrebbe dovuto svolgere un ruolo di rilievo durante il capitolo generale (cfr. nota 42). Anche Bellinzona (fonte Pompeo Trissino?) rammenta che da tale capitolo si doveva irradiare lo «splendore dell'Accademia Olimpica» (BELLINZONA 1587, 7v, numerazione a lapis). Quando si ricordi, sempre col Bellinzona, che Anguissola vide «i primi fondamenti» dell'aula (*ivi*, 6v, numerazione a lapis) non è da escludere che costui, in pieno accordo con gli altri accademici, intendesse utilizzare la sala degli Olimpici. Ma per formulare ipotesi fondate occorrono ulteriori ricerche. Andrebbe verificata, in primo luogo, la presenza a Vicenza di Padre Spirito durante la fase iniziale dell'edificazione del teatro.

⁶⁵ OREFICE 1652, 13-14. A pagina 20 l'autore definisce la «Scena» l'«anima del Teatro». Il libriccino (conservato in BBV, G. 20.1.31) venne segnalato da MAGRINI 1847, 4; e poi da LAMPERNEO 1872, 54 n. È stato riproposto all'attenzione della critica da BRIZI 1990, 203-204 e n. Il corsivo nella citazione è nostro.

⁶⁶ Per il teatro gesuitico all'Olimpico cfr. ZIRONDA 1989, 38-41 (prende in esame rappresentazioni del 1721 e del 1722); BRIZI 1990, 199 e n. Sempre in ambito berico vedi ancora R. ZIRONDA, *In margine al teatro gesuitico a Vicenza (1787-1789). Dalla corrispondenza di Arnaldo I Arnaldi Tornieri con Saverio Bettinelli*, estratto da *Onnis Istud a Domino. Il Magistero pastorale di Amodo Onisto vescovo di Vicenza. Studi di storia e di arte vicentina in onore del suo giubileo sacerdotale*, a cura di T. Motterle, Vicenza, s.e., 1984, 461-480. Più in generale: un quadro d'ampio respiro offre M. FUMAROLI, *Eroi e Matori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Mulino, 1990. Per ulteriori referenze cfr. N. GRIFFIN, *jesuit drama. A guide to the literature*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, 465-496.

⁶⁷ M. FUMAROLI, *Eroi e oratori*, cit., 22.

⁶⁸ AGOSTINO, *Colloquii*, X, 8. Il brano è commentato da C. VASOLI, *Arti della memoria e predicazione*, in «Medioevo e Rinascimento», III (1989), 303-304.

⁶⁹ ZORZI 1981, 506.

II

COMPROMESSI E FEDELTÀ ALLA MEMORIA OLIMPICA

1. Ambasceria vicentina a Venezia

Nella storia della istituzione Olimpica il 1637 fu un anno importante, da ricordare per altre ragioni oltre che per l'incisione dello Scolari analizzata nel capitolo precedente. In quel periodo l'accademia, trovandosi in serie difficoltà «non avendo[...] alcun certo peculio» per restaurare «le fabbriche» e promuovere spettacoli e intrattenimenti atti ad «ammaestrare gli animi», chiese l'aiuto di Venezia professando devozione alla Serenissima¹. Sembrarono così tramontare ufficialmente le inclinazioni antivenezie del consesso vicentino. L'iperbole revanscista degli aristocratici abitatori d'Olimpo, determinata soprattutto dalla propensione filoimperiale di molti esponenti della consorteria, si attenuò, almeno in apparenza, depotenziandosi nelle angustie del quotidiano, perdendo la vitalità e il vigore asseverativo di un tempo². Alle opere - o meglio, all'opera: *Hoc opus*: il teatro e le adiacenze del vestibolo e dell'odeo che sigillarono il sogno aulico dei committenti riassunto nel motto accademico posto in forma abbreviata al centro della *frons* e degli affreschi dell'antiodeo: *Hoc opus*, appunto³. seguirono i giorni. Nel 1637 i problemi economici erano assillanti e irresolubili senza un autorevole intervento esterno. La supplica degli Olimpici venne accolta, come testimonia una Ducale del ventotto gennaio 1639 (m.v.): il doge Francesco Erizzo e i senatori, ascoltate le «voci rappresentate etiandio *con riverenza devota* nel colleggio nostro» da Pietro Paolo Bissari e Alfonso Loschi, i due accademici incaricati di perorare, decretarono

in riguardo al sostentamento del Teatro, e della degna accademia [...] (di concedere] benignamente[...] soldo uno per lira sopra tutte le condanne[...] che faranno quei Rettori nostri [...] da pagare oltre la suma della pecuniaria condanna del Reo, come fu concesso per l'Accademia de' Filarmonici di Verona⁴.

Il Loschi nel pubblico «Ringraziamento» poi dato alle stampe asserì:

Voi Serenissimo Prencipe, Eccellentissimi Senatori, con la gratia concessa à vostri fedelissimi sudditi gli Academici Olimpici, che per noi loro Oratori à piè del vostro seggio Reale sono prostrati, havete in guisa d'Hercole, Nume tutelare della nostra Academia, sostenuto l'Olimpo. Impiegaremo questo pregiatissimo dono, e la costitutione dell'assegnata dote in esercitij virtuosi, con li quali affaticando i nostri talenti, non cessaremo mai con la penna, e con la lingua render tributi di veneratione, et humilissime gratie, e quali à vostri piedi divotamente inchinati professando, decanteremo con obligatione perpetua la gloria, e immortal nome di questa Augustissima Republica⁵

Al di là degli stucchevoli *topoi* retorici di circostanza - ridimensionati peraltro dalla beffarda aggettivazione «Augustissima» -, l'ampollosa orazione non è priva di interesse perché può essere assunta, assieme ai documenti menzionati poco sopra, quale *specimen* di un diverso atteggiamento dell'accademia verso il potere centrale che rientra nel quadro del «graduale avvicinamento dei nobili vicentini a Venezia» maturato nel corso del Seicento, palesato dall'infittirsi delle cerimonie promosse dall'oligarchia berica in onore dei rettori veneti di Terraferma e dal ruolo attivo e partecipe esercitato dai medesimi nelle feste della città soggetta⁶. Tale avvicinamento non fu coerente e rettilineo. Lo dimostra, ad esempio, il gesto di omaggio compiuto nel 1649 da un'altra accademia di Vicenza, quella dei Rifioriti, nei riguardi della casa d'Austria. Nella dedica all'imperatore Ferdinando III di un libretto contenente i componimenti dei soci per le nozze di Filippo IV di Spagna e dell'arciduchessa Maria Anna d'Austria si legge:

testimonierebbe ciascuno di noi col proprio sangue la devotione, che professiamo alla Vostra invittissima Corona; mà per hora, più non potendo la nostra Academia, tributa all'Austriaco Nome gl'inchiostri⁷.

Mera cortigianeria? probabile, ma molti dei Rifioriti appartenevano all'accademia Olimpica. Per comprendere la sostanziale ambiguità verso Venezia dell'aristocrazia vicentina e in particolare della politica perseguita anche nel XVII secolo dai numi tutelari del teatro palladiano, basterà nominare il fondatore dei Rifioriti, il conte drammaturgo e corago Pietro Paolo Bissari⁸ e il patrizio Alfonso Loschi: ossia proprio coloro che avevano espresso la dedizione degli Olimpici alla Serenissima dichiarandosi «fedelissimi sudditi (...) divotamente inchinati (...) à piè» del doge. Nella dedica smaccatamente filoasburgica del libriccino il tono retorico, dettato dalla occasione e dal genere letterario, è evidente (e trova riscontro figurativo nella secentesca *suite* di sovrani, votata alla consueta retorica filoimperiale, eseguita nel salone di palazzo Gualdo)⁹, ma viene il sospetto che in questo caso la «devotione» agli Asburgo fosse meno infida. Scriveva nel 1603 il capitano di Vicenza Nicolò Pizzamano:

Professano li nobili vicentini di *haver gran merito* appresso Vostra Serenità perché si diedero volontariamente l'anno 1404 alla sua devocione et dimostrano con ogni segno e ditione

d'esser contenti di questo [...]; parlano con molto affetto di riverenza verso la Serenità Vostra e si compiacciono del suo governo et particolarmente perché li privilegij della sua consolaria furono conservati [...]. È vero anco che in virtù di questi loro privilegij procurano d'amplificar la loro auttorità più di quello che si conveniria [...]. Tuttala nobiltà serve volentieri li Rettori non solo per creanza ma per loro comodo, perché si vanno insinuando nella gratia di quelli, con che sifan, io lecito di dimandar tutte le cose, le quali alcuna volta non si possono concedere per raggion et honestà, et così restano disgustati. Non voglio restar di dire quello che in opposito di quanto ho narra[t]o ho potuto osservare esser nell'animo de vicentini, nelli quali ho scoperto esser in loro inclinazione intrinseca verso imperiali ¹⁰.

Pizzamano aveva colto nel segno: opportunismo ricorrente (la «Creanza» in funzione del tornaconto), rivendicazione altezzosa dei privilegi 'dovuti', orgoglio smisurato (il proclamar «gran merito», l'essere «disgustati»), anfibologia politica, «inclinazione intrinseca» all'impero furono alcuni tratti peculiari del ceto nobiliare berico tra Cinque e Seicento e, ovviamente, del maggiore organismo culturale della città, l'esclusivo *clan* degli Olimpici, campione altisonante e rappresentativo di tale ceto egemone, dei suoi legami con le strutture economiche, delle sue scelte di campo e dei suoi comportamenti. Una classe dominante che malgrado le aspre rivalità interne, culminate alla fine del secolo XVI e nel secolo seguente nelle diatribe e nelle faide tra le famiglie illustri cittadine (generate in primo luogo da una «rissosa» causata da ragioni di supremazia economica) ¹¹, sapeva ricompaginarsi «con grandissima unione et ardore» - come apprendiamo dalla relazione presentata al doge dal podestà Antonio Marcello nel 1610 - quando occorreva salvaguardare «la conservacion de [...] privileggi» ¹². Una cerchia di nobili in competizione che si coagulò nell'accademia Olimpica ricomponendo nello 'scrigno' costituito dal proprio teatro «la compattezza della casta rintracciata e rivendicata nella comune, antica virtù di sangue» ¹³; ma immersa, mentre si costruiva l'Olimpico, in cavillose dispute sull'assegnazione dei luoghi di maggior prestigio dove collocare le statue degli aristocratici «fabricatori», protagonisti d'un metaforico «torneo immobile» combattuto da una schiera pietrificata di mantenitori e venturieri tesi ad affermare «la supremazia della propria condizione gentilizia» ¹⁴ evocata spesso in chiave imperiale ¹⁵.

Superfluo porre l'accento sulla radicata diffidenza e i timori, ancora vivi nel Seicento, nutriti dalla Serenissima nei confronti degli Asburgo d'Austria e di Spagna ¹⁶. Constatiamo piuttosto che l'*élite* vicentina, a dispetto dei contrasti e dei diversi orientamenti politici delle «fazioni» (in breve, filofrancesi, filospagnole e filoimperiali), fu sempre unita nel ribadire con alterigia il prestigio del suo rango dinanzi alla Dominante ¹⁷. Ripensiamo adesso all'episodio della dedizione accademica a Venezia del 1637-1639: l'atto di sottomissione è interpretabile non tanto come un cambiamento di rotta intervenuto nell'assetto ideologico degli Olimpici, guardiani per eccellenza dei meccanismi di *ricordo* e *memoria*, ma, meglio, quale espediente per rilanciare una istituzione che nel 1637 versava in un «ozio quasi tiranno» ¹⁸. Prendiamo atto però del coinvolgimento del potere centrale nella vita

finanziaria dell'accademia. Il 1639 sanciva il passaggio da un regime relativamente autonomo (legato alle contribuzioni degli affiliati e alle sporadiche elargizioni delle autorità municipali vicentine) a un sistema misto fondato anche su una sovvenzione statale permanente. La Serenissima intendeva in tal modo porre sotto la propria vigile egida il teatro degli aristocratici berici e trarne lustro a fini cerimoniali e diplomatici. Del resto, ancora nel XVIII secolo, il capitano di Vicenza Martinengo, decretando a favore di una richiesta di sovvenzione avanzata dal sodalizio, ribadiva l'opportunità di non «lasciare in abbandono, e distruger dal tempo opera sì Magnifica». Un'opera sontuosa - proseguiva il funzionario veneziano - «di cui finalmente *Il Principe* [il doge] *n'è il Sovrano*», destinata a stupire i «Principi esteri»¹⁹ Non poteva essere più esplicito: la valenza 'eversiva' e politica dell'Olimpico era percepita persino nel primo ventennio del Settecento, il che la dice lunga sui sentimenti degli accademici²⁰.

Erano lontani i tempi in cui la consorteria, guidata con acume da Leonardo Valmarana, aveva organizzato uno spettacolo in grado di competere con le rappresentazioni dei teatri di corte. Nel 1585 la messinscena *dell'Edipo*, attuata da una *équipe* d'eccezione, poteva rivaleggiare con la coeva rappresentazione de *L'amico fido* nel buontalientiano Mediceo degli Uffizi²¹. Nel 1637 il quadro era diverso. Mentre a Vicenza gli Olimpici lamentavano l'inattività del loro teatro, a Venezia e a Firenze andavano in scena due spettacoli emblematici per la storia del teatro italiano, accomunati dalla medesima forma espressiva (il melodramma) ma distinti per modalità di produzione e fruizione²². Nel luglio 1637 nello spazio appartato del cortile di palazzo Pitti ebbe luogo il grandioso spettacolo di corte de *Le nozze de' li dèi* promosso da Ferdinando II de' Medici, eseguito dal personale e dalle maestranze al suo servizio e riservato a un'udienza invitata ad assistere al trionfo autocelebrativo del granduca: committente e allo stesso tempo destinatario della celeberrima «favola cantata in stile recitativo». Nel carnevale dello stesso anno nel teatro della famiglia patrizia Tron in San Cassiano la messinscena dell'*Andromeda* inaugurò la prima stagione lirica pubblica, inserendo lo spettacolo operistico nella logica di mercato, cioè nei circuiti commerciali attivati da tempo dalle compagnie dell'Arte. «Da un lato, dunque, il mondo della separazione e dell'esclusione; dall'altro il veicolo della divulgazione e della promiscuità, quasi a sottolineare, intorno alla data di un comune *Wendepunkt*, il moto di rotazione che il melodramma andava imprimendo al proprio pubblico»²³. Episodi troppo noti per indugiarsi, e sarebbe pleonastico far più che un cenno alla ricca vita teatrale che animava in questo periodo non solo Venezia ma Padova: *l'Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi musicata da Felice Sances venne rappresentata nell'aprile 1636 nella sala dello Stallone sviluppata in verticale dal ferrarese Chenda con palchiettoni (barcacce) distribuiti su cinque ordini²⁴. Basti aver rilevato che nel 1637, anno topico di due fasi congiunturali del teatro italiano²⁵, l'accademia Olimpica era in declino.

La singolare coincidenza cronologica evidenzia l'anacronismo di un circolo

aristocratico e del suo edificio teatrale. L'Olimpico, vincolato dalla tipologia del palco a scena fissa, «non è il luogo della Commedia del primo Cinquecento, né del nascente melodramma - in questo senso è [...] anacronistico -; ma è un armonioso spazio unitariamente articolato, ed è altresì il luogo ideale della grande poesia tragica»²⁶. L'accademia che aveva edificato quel teatro era incapace di rispettare il progetto iniziale che si proponeva di emulare la *grandeur* delle sale d'apparato di corte e lo splendore delle forme spettacolari agite in esse. I committenti di un tempo avevano voluto e saputo portare a compimento il piano emulativo, ma, a questa data, i nuovi soci non erano più in grado di ravvivarlo. Nell'aula palladiana, illuminata dal fascino evanescente di un mistico teatro della memoria (fig. 11), per il momento aleggiava il silenzio.

NOTE

¹ La supplica venne pubblicata da LAMPERTICO 1872, 42-43.

² In proposito cfr. il successivo cap. IV, § 9. Ricche le referenze circa lo spirito di fronda amiveneziana e le simpatie filoimperiali della aristocrazia berica. Basri menzionare: P. PRETO, *Orientamenti politici della nobiltà vicentina negli anni di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., 39-51; G. FAGGIN, *Giangiorgio Trissino e l'impero*, *ivi*, 23-37; F. BARBIERI, *Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio*, *ivi*, 191-209; FRANZINA 1980 b, LXXIV, 310 n.-311 n., 432-451, 535; P. PRETO, *Aspetti della società veneta del Cinquecento*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*. Atti del settimo seminario internazionale di storia dell'architettura (Vicenza, 1-7 settembre 1988), a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano, Electa, 1990, 20-22; G. GUU1NO, *I rapporti tra la repubblica veneta e la sua nobiltà con il potere imperiale, nel corso del Cinquecento*, *ivi*, 23-26 (con ottima bibliografia); S. ZAMPERETTI, *Poteri locali, egoverno centrale in una città suddita d'antico regime dal dopo Cambrai al primo Seicento*, in *Storia di Vicenza*, cit., III/1, 67-113; L. PEZZOLO, *Uomini e istituzioni tra una città soggetta e Venezia: Vicenza 1630-1797*, *ivi*, specialmente 119-128. Sono da tenere presenti altresì le *Relazioni dei re/ari veneti in Terraferma*, VII, *Podestaria e Capiranaco di Vicenza*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Giuffrè, 1976; gli atti del convegno *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori* (Trieste, 23-24 ottobre 1980), a cura di A. Tagliaferri, Milano, Giuffrè, 1981 (vedi in particolare il saggio di P. PRETO, *L'atteggiamento della nobiltà vicentina dopo la lega di Cambrai nelle relazioni dei rettori*, 433-437) e il volume dello stesso PRETO, *I servizi segreti di Venezia*, Milano, Il Saggiatore, 1994, *passim*. Ricordiamo infine la ristampa (Milano, Edizioni Unicopli, 1993) del fondamentale lavoro di A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento* (1^a ed. 1964). Sull'ideologia del milieu Olimpico stimolanti le osservazioni di PuPPr 1971, 83; e di OLIVATO-PUPPI 1980, 167-168, 171; cfr. anche PuPPI 1982, 163. Per contestualizzare l'episodio vicentino vedi almeno: C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988; *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, a cura di M.A. Visceglia, Roma-Bari, Laterza, 1992.

³ Cfr. per il motto cap. IV, § 1.

⁴ Nostro il corsivo. Citiamo dalla trascrizione compiuta da Ziggjotti, A.O., b. 2, fase. 11, *libro segnato M*, 104r. A 103r l'abate informa che la Ducale si trova nell'Archivio di Torre, Libro delle Ducali. Vedi anche Z1cc10TT1, 87 e vedi a conferma BROGNOLIGO 1908, 318 e n., che offre puntuale referenza. Il finanziamento è ricordato da MONTENAJU 1733, 5, e da LAMPERTICO 1872, 43. Sull'accademia Filarmonica di Verona vedi almeno MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 66-104.

⁵ LosCHI 1665 (BBV, Gonz. 9.5.21), 91-92. Sulla vicenda cfr. ZIGGIOTTI, 87; LAMPERTICO 1872, 43-44; BROGNOLIGO 1908, 316 e n.-320. Non abbiamo potuto prendere visione dell'*Estesa et samario sopra il qirnlefu difesa l'accademia Olimpica a' piedi del serenissimo Doge*[...] dal Bissari (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Mss. Mise. Correr, XVII/1602; cit. in PuPPI 1975, 316; e da OLIVATO-PuPPI 1980, 186, scheda 184).

⁶ Cfr. su tutto ciò FRANZINA 1980 a, 12-14, 17-18; BERTOLDI 1984, 165.

⁷ *Tributi dell'accademia Rifiorita alla maestà di Ferdinando d'Austria re d'Ungheria, e di Boemia (...)*, Vicenza, Heredi di Francesco Grossi, 1649. La dedica è del venerdì maggio 1649; cfr. anche in LAMPERTICO 1872, 79-80. Notava a ragione lo studioso: «Saranno frasi da seicento, ma[...] molti de' Nobili di Terraferma ambivano di essere agli stipendi di Principi» ed erano controllati dalla Serenissima (*ibidem*). Cfr., più in generale, le condivisibili affermazioni di FRANZINA 1980 b 450-451, *passim*. Per i Rifioriti vedi BROGNOUGO 1908, 340-341; lo. 1912, 36; NICOLINI 1990, 107 (riproduce, alla fig. 20, l'impresa dell'accademia); e, inoltre, MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 180, 234-236.

⁸ Sui Rifioriti rivedi la nota precedente. Quanto alla figura interessantissima di Pietro Paolo Bissari, letterato, musicista e dinamico uomo di spettacolo, librettista e appassionato di macchinaria teatrale, si vedano i documenti ragionati a 215-216 di questo libro (relativi a due spettacoli promossi

da Bissari all'Olimpico). Una essenziale campionatura di referenze su tale personaggio annovera: LAMPERTICO 1872, 43-44, 54-55, 79-81; BROCNOLICO 1908, 292-400; Io. 1912, 1-37; G. BALLISTRERI, *Pierro Paolo Bissari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cic., voi. X (1968), 688-689; MOLINARI 1968, 194-197 e relative figg.; MANTESE 1974, 937 e n.; FRANZINA 1980 a, 16. Ma vedi specialmente l'eccellente contributo di G. MORELLI, *Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria*, in A. AURELI-F. Lucio, *Il Medoro* [...]. Milano, Ricordi, 1984, IX-LI e MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 180, 217, 219, 227, 234-237; A. DANIELE, *Attività letteraria*, in *Storia di Vicenza*, cit., III/2, 59-61; CATTIN 1990, 171 n.; NICCOLINI 1990, 99-101, 107; BRZI 1990, 187, 189, 190 e n., 204-205.

✓ Per la decorazione imperiale di palazzo Gualdo cfr. BARBIERI 1982, 103; Io. 1987, 54.

¹⁰ Nostri i corsivi. *Relazione di Nicolò Pizzamano*, presentata al Senato l'otto ottobre 1603, in *Relazioni dei recti 111etti il Terraferma*, cit., 151-152. Cfr. anche FRANZINA 1980 b, 446.

¹¹ Cfr. ilij, 505, *passim*. Sul secolo «rissoso» cfr. G.B. ZANAZZO, *Bravi e signorotti in Vicenza e nel Vicentino 11ei secoli XVI e XVII*, (<Odeo Olimpico>, V (1964-1965), 97-138, VI (1966-1967), 259-279 e VIII (1969-1970), 187-225; PuPPI 1990, 32.

¹² *Relazione di Anronio Marcello*, presentata al Senato il diciassette novembre 1610, in *Relazio,1i dei rettori 11e11elin Terraferma*, cit., 202. Vedi anche FRANZINA 1980 b, 504.

¹³ PUPPI 1990, 32.

¹⁴ /tj, 33-34.

¹⁵ Al riguardo vedi ancora oltre, cap. IV, § 9.

¹⁶ A integrazione della bibliografia registrata alla nota 2 si veda, per una lucida sintesi al riguardo, E. SESTAN, *La polit(a) vetlezialla del Seicento*, in *Storia della civiltà veneziana*, a cura di V. Branca, voi. III, *Dall'età barocca all'Italia contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1979, 7-22.

¹⁷ Cfr. specialmente FRANZINA 1980 b, 447, 450-451.

¹¹¹ Così recita la supplica del 1637 registrata alla nota 1.

^{rr} A.O., b. 3, fase. 27, *Per aaademia Olimpica [] Mandati diretti al Santo Monte e conteggio[...]* 1651 *siiO* 1787, 29r, alla data sci marzo 1720. Nostro il corsivo nel testo. Dal documento si apprende che in quel periodo l'cdificio necessitava di «riparatione [...1 non solo nel Coperto rovinoso» ma anche nel 1cTavolato del Pavimento, che smosso, e marcito non dà fermezza per regere il piede». Ricordato che la «publica Maestà; aveva assegnato all'accademia sin dal 1639 «meza decima di tutte le condanne criminali da depositarsi sopra il Santo Monte» (al riguardo rivedi qui 53 e nota 4) e preso atto dell'assenza di fondi, Martinengo concludeva ordinando al 11Tesoriere del Santo Mance di «esborsare» centoventi ducati da impiegare nei restauri. Per le funzioni svolte a Vicenza dal Monte di Pietà cfr. FRANZINA 1980 b, 334-335; L. PEZZOLO, *Uomini e istituzio11i*, cit., 137-138. È tuttora da scrivere un saggio circa i provvedimenti e i controlli attuati dalla Serenissima sull'Olimpico tra Cinque e Settecento (per i pubblici finanziamenti concessi all'accademia compulsa comunque le referenze qui registrate alla nota 4). Studio senz'altro auspicabile che acquisirebbe spessore muovendo dalla messa a partito di quei contributi che, dedicando particolare attenzione ai meccanismi di sorveglianza esercitati dalla Dominante sulla vita teatrale nelle città di Terraferma, costumiscono un solido punto d'avvio per un'analogha inchiesta sul teatro palladiano. Si veda ad esempio, per Brescia, il voi. di MESSORA 1978 (in particolare i cap. VII e VIII della P. I: *Le leggi rn11tuarie*, 70-75; *Legislazione teatrale e censura*, 76-88); e, per Verona e Vicenza, cfr. Io., *Il teatro sotto la repubblica di Venezia. L'enigma del teatro a Verona (1480-1548)*, (<Quaderni Veneti>, V (1989), IO, 75-131, e l'indagine di MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 13-14, 178-179. Per Padova vedi Io. 1988, specialmente 10-11. Per Treviso cfr. Io. 1994, 9-14, 18, 20-21, 53, 61-62, 78-79; 151-152 (sull'episodio del teatro accademico di Castelfranco Veneto). Riscontri proficui nella agguerrita bibliografia sulla legislazione veneziana in materia di teatri e spettacoli nei secoli XVI-XVIII. Basti rinviare, oltre che a D'ANCONA 1891, II, 452 n.-453 11, alle molteplici notizie discusse da G. Cozzi. *App1mti sul teatro e i teatri a vénezia agli inizi del Seicento*, c<Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Scato Vencziano,i, I (1959), 187-192; Io., *Paolo Sarpi tra vénezia e l'Europa*, Torino, Einaudi, 1979, 141-142 e n.; MANGINt 1974, *passim*; ZORz1 1977, 248-250; TAPURI 1985, 226-229;

FERRONE 1993, 53-55, 78-80, 89-97; MANCINI e MURARO e POZZO 1995, specialmente XXV-XXVIII; PUPPI 1997, 8-16. Sul periodo ottocentesco preunitario efficace il sintetico panorama regionale delineato da N. MANGINI, *Sulla politica teatrale dell'Austria nel Lombardo-Veneto*, in lo., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979, 67-74; ma vedi anche R. MASCHIO, *A teatro coi gendarmi. Episodi di architettura teatrale nel Veneto sotto gli Asburgo*, in *Il Veneto e l'Austria*, cit., 451. A fronte di questo quadro ricco e ben articolato la storiografia sull'Olimpico si è limitata o a compilare registi privi di tensione interpretativa (cfr. MANIESE 1982, 720 n., 738-748) o a considerare criticamente (ma troppo in breve) solo i provvedimenti presi dalle autorità veneziane in occasione della recita inaugurale: cfr. ad esempio NOGARA 1972, 10-11; GALLO 1973, XXII, XXVIII n.; PUPPI 1987, 192-193 e n., 197. Ci soffermiamo sulla questione anche nel successivo cap. IV, 144-145 e relative note. Utili, per impostare le coordinate storiche del problema che qui si propone all'attenzione del lettore, le pagine che Emilio Franzina dedica a *Le strutture, gli apparati e le istituzioni* nella città berica (cfr. FRANZINA 1980 b, 297-338).

²⁰ Del resto anche dopo la secentesca apertura dei ranghi del patriziato lagunare alle famiglie vicentine l'aristocrazia berica conservò «incarta l'antica, altera autonomia» (ivi, 535) e nemmeno ((il dischiudersi del libro d'oro e l'acquisto della nobiltà veneziana, valgono a circoscrivere la portata ideologica e culturale dell'esclusivismo di ceto aristocratico nei nobili vicentini» (ibidem). Sull'argomento cfr. inoltre le condivisibili osservazioni di L. PEZZOLO, *Uomini e istituzioni*, cit., 120-123 e rivedi qui 54-56.

²¹ Sulla recita inaugurale dell'Olimpico cfr. il cap. IV. La letteratura critica sul teatro Mediceo e nutrito, basti rammentare TESTAVERDE 1991, con ampia bibliografia.

²² Sui meccanismi di produzione, realizzazione e fruizione dello spettacolo operistico del Seicento e del Settecento cfr. le sintesi di F. PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., 3-71 e di L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993; vedi inoltre L. ZORZI, *La crisi del melodramma alla fine dell'età barocca* (1978), ora in lo., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, 295-305.

²³ Ivi, 299.

²⁴ Vedi C. DI LUCA, *Tra ((sperimentazione e «professionismo» teatrale: Pio Enea Il Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, «Teatro e Storia», VI (1991), 11, 257-303.

²⁵ Facciamo riferimento alla periodizzazione formulata da Ludovico Zorzi: cfr. L. LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in Ludovico Zorzi e la «nuova storia» del teatro, a cura di S. Mamone, ((Quaderni di Teatro», VII (1984), 27, 34-35 e note. Vedi altresì L. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase (il "Don Giovanni" di Mozart come Werk der Ende)*, in lo., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., 315-328.

²⁶ MAGAGNATO 1954, 75. Vedi comunque per la macchinaria all'Olimpico nel Seicento il cap. V, § 3. Per la valenza esclusivamente tragica della scena dell'Olimpico cfr. nota 53 del precedente cap.

III

DRAMMATURGIE VIRTUALI

Sappiamo del resto che lunghi iati scandirono la vita della sala. Gli studi sugli avvenimenti teatrali, le feste e gli spettacoli celebrati all'Olimpico sono numerosi e in molti casi hanno chiarito singoli episodi o tracciato efficaci quadri d'insieme¹. Ciò non esime dall'effettuare ricerche per mettere meglio a fuoco talune manifestazioni realizzate e non. Altrimenti rischieremmo di delineare un profilo riduttivo banalizzando - di contro a nuovi o dimenticati documenti - una situazione complessa. Alcuni esempi tra Cinque e Seicento.

1. *L'"Eugenio" di Fabio Pace*

Tra il 1595 e il 1598 gli accademici pensarono di rappresentare *'Eugenio* di Fabio Pace, la pastorale che era stata in ballottaggio per l'inaugurazione del teatro². Documenti primari sull'argomento erano sino a ora i verbali del sodalizio e l'epitome dello Ziggiotti su cui si basò in buona parte Antonio Magrini autore di uno scarno riassunto delle notizie registrate dall'abate vicentino. La compendiosa pagina di Magrini³ è stata a sua volta fonte di molti studi successivi. È così rimasta in ombra, a torto, una vicenda d'interesse non secondario malgrado [assenza quasi certa di esiti concreti⁴. Risale all'estate del 1595 la decisione seguente:

essendo stato piu volte in questa Academia deliberato per l'adierro di recitar una Pastorale, et à questo efferco fabricaco un sì nobil Theacro, ma, per diversi impedimenti [formula topica] fin'hora non eseguito, et parendo termine di gratitudine lo effettuarlo et honor di questa nobil Compagnia far prova del valor suo anco in questa sorta di poesia [...]: L'Andara parte, che si debba nel prossimo carnevale recitare in detto Theatro la Pastorale dell'Eccellente signor Fabio Pace⁵.

La «parte» non ebbe seguito e due anni dopo, preso atto dei consueti «impedi-

menti>> che avevano annullato lo spettacolo, si deliberò, il primo giugno, d'andare in scena nel carnevale successivo nominando a tale scopo le commissioni accademiche «sopra li recitanti, et li habiti», <<sopra li intermedij; la musica; et l'accommodation della scena»; nonché i quattro censori designati a vagliare <de compositioni, et imprese, che s'hanno da leggere, recitar' et veder»⁶. Il sei luglio venne deciso d'eleggere «Giacomo Bissaro» col compito di «far' esequire, et effettuare la rapresentatione» nel <<prossimo carnevale, ò quando si potra [...] con titolo, et auctorità di Ditatore>>, negandogli peraltro la possibilità di <<astrenere li Academici à contribution alcuna di dennari per tal conto>>⁷. Sta di fatto che, nonostante il nulla osta dei censori registrato nei verbali il ventinove dicembre 1597⁸ e il rinnovo delle commissioni deputate all'organizzazione dello spettacolo (ventitré febbraio 1598)⁹, la *fabula* del Pace, con ogni probabilità, non fu messa in scena l^o. Queste, in sintesi, le peripezie dell'Eugenio. Ma si può approfondire l'analisi.

Tra i documenti sunteggiati da Ziggiotci e omessi da Magrini va ricordato specialmente quello del due dicembre 1595 riguardante «Un jngegniere del Signor Duca di Ferrara Gio: Battista... [sic] ricercato dal Cavalier Guerini» per partecipare all'allestimento della pastorale. La notizia informa che l'«(jngegniere)», per soddisfare le richieste dell'autore del *Pastor fido*, chiese disegni e piante dell'Olimpico¹¹. Presso la Civica Bertoliana abbiamo rintracciato il documento originale che fa luce circa l'identità del funzionario della coree estense:

Molto Illustrissimo signor mio Collendissimo

2 dicembre 1595

Hò hauto la lettera di V.S. ne la quale ella mi signiffica Il desiderio che havrebe ch'io servissi questi Signori Olimpici Academicj di Vicenza, et sè bene grandissimo è il Grido de la magnif-icenza de !'opere dà loro rapresentate sì che a' noscri tempi non si sente ne anco principe alcuno eh'habbi tolto à Imitare gli antichi come hanno fatto questi Signori non per ciò mi sgomenta l'Animo di servirli (havendo Lei per Guida) per la debolezza de i bassi spiriti miei In cose cali; è vero che di presente non arderei dimandare Licenza à S.A. [Alfonso d'Este] poiché mio comodo sarà sempre l'haver occasione di poter servire e Lei et chi dà lei deppenderà, et in particolare à questi Signori, poi che ne la Illuminazione del Teatro facto per l'Edippo lo non potei haver Grazia di servirli quando in mio luogo le fu mandato(...] M. Antonio Pasi, dà chi si pensò farli (parola illeggibile) se ben poco honore, Ma fin tanto che non è preso la rotta del pò fatta [...] con tanta ruina di questa città sò che non potrei havere licenza alcuna, frà tanto se Io potessi haver dà lei un poco di lume di quello che ella Intenderebe difare et una pianta del luogo ove s'hà à rapresentare la pastorale con li IntermedU, et insieme l'Altezza et la maniera del coperto, et sè v'è palco o Scena l'Altezza e dinanti e di dietro, et quanto è longo e largo, sarebefacil cosa ch'io pensassi à qualche cosa per servirla, et In caso ch'io non potess] venire, forse che sarebe facilitata la strada ad altri in maniera che ella et questi Signori resterebero serviti bene. La ringrazio fra tanto de la memoria che ella tiene di mè, Come so eh'ella è sicura che s'Io fosj In libertà che sarei lo stesso la lettera et Il messo, Cossi

dovendo l'obligo et la perpetua volonta mia di eternamente servirla. Le baccio intanto la mano [...] et gli Auguro dà Dio ogni bene. Di Ferrara 2 dicembre 1595.

Di V.S. Molto Illustre

Vostro obligarissimo servitore perpetuo

Gio: Battista Aleotti ¹²

La missiva indirizzata al Guarini è importante: svela la figura prestigiosa coinvolta nell'allestimento *dell'Eugenio* e, attestando che l'architetto-scenografo non vide l'Olimpico fino al dicembre 1595, fissa finalmente un sicuro termine *post quem* ¹³. Il riferimento ai disegni del teatro non lascia adito a dubbi al riguardo. Evidentemente durante la prima collaborazione artistica tra Guarini e Aleotti - la rappresentazione a Sassuolo del *Sacrificio* del Beccari che nel 1587 segnò l'inizio di un affiatato sodalizio scenico ¹⁴. il cavaliere aveva fornito all'Argenta un mero resoconto orale circa la recita e il palcoscenico vicentini del 1585 che tanto lo avevano implicato ¹⁵. Spiace non aver reperito altre informazioni sui materiali iconografici richiesti dall'ingegnere e, a dire il vero, non sappiamo se vennero inviati ¹⁶. La mancanza di notizie, lo slittamento e la caduta della messinscena farebbero propendere per una risposta negativa ma si tratta di ipotesi. Ribaltiamo il punto di vista: quali potevano essere i fogli che gli Olimpici spedirono o pensarono di inoltrare? Da scartare l'impiego di documenti a carattere preventivo come il progetto palladiano o gli schizzi prospettici dello Scamozzi. Più plausibile optare per una documentazione consuntiva illustrante la struttura della fabbrica dopo che l'intervento scamozziano aveva modificato l'impianto del palcoscenico, vale a dire lo spazio sul quale si sarebbe dovuta concentrare l'attenzione del) Aleotti ¹⁷. La prima testimonianza pervenuta e in tal senso pertinente è il rilievo della scenafrente e delle prospettive, autografo dell'Albanese (fig. 14), trasmessoci parimenti da una replica del Flitcroft ¹⁸. Sulla natura consuntiva del disegno non vi sono incertezze ¹⁹ mentre non è chiaro per quale circostanza sia stato eseguito, né quando ²⁰. È stato proposto di metterlo in relazione con il rifacimento della copertura della *frons* attuato dall'Albanese e da Alessandro Maganza fra il 1598 e il 1600 circa ²¹. Tesi condivisibile che si concilia con la congettura che la genesi dell'accurato rilievo custodito presso il RIBA sia stata determinata *anche* dalla richiesta aleottiana di poter disporre di un meticoloso *dossier* grafico allo scopo di offrire una consulenza per la scenografia della «pastorale con li Intermedij» che s'andava approntando. Ipotesi non confermata né smentita da una referenza dimenticata dalla storiografia sul! 'Olimpico: una lettera di Battista Guarini del trenta dicembre 1595 nella quale lo scrittore, trasmettendo al «Conte Pompeo Trissino da Vello d'oro» - in quel periodo principe dell'accademia ²² - «da risposta dell'Ingegniero [la citata missiva dell'Aleotti] (...) acciò» potesse «etvedere quel che passa et deliberare quel che comanda», asseriva di aver pensato per lo spettacolo «alcune cose, ma senza raffrontarle coll'Ingegniero» ²³. Non è poi da dimenticare la volontà di Pompeo di dare alle stampe le memorie dell'accademia corre-

date da quel «disegno» del teatro in «bella forma»²⁴ che fu «ricercato da molti principi et Regi et concessoli cortesemente»²⁵. La genesi del foglio fu quindi determinata da almeno tre fattori cronologicamente concomitanti. Inaccettabile l'ipotesi che il disegno di Albanese «was probably based on, or copied from, his master Palladio's original designs»²⁶. Come abbiamo detto si tratta di immagine che visualizza l'aspetto della scena *d'op* o l'intervento scamozziano. Lo dimostrano, ad esempio, sia la struttura degli *hospitalia* sia la tipologia della scena prospettica²⁷.

Nel 1610 l'Argenta allestì nel teatro della Sala Grande a Ferrara un torneo²⁸. Il prospetto scenico (adornato «con architettura perfetta, d'ordine Corinthio, che rendeva l'aspetto d'una scena all'antica» e munito d'una «porta maggiore» e di due «porte minori») era ispirato *allafrons scaenae* palladiana²⁹. L'architetto disponeva dei disegni chiesti nel 1595? Il quesito per ora, a nostra notizia, è irresolubile. Ma varrà la pena di compiere nuovi scavi archivistici con la speranza d'individuare una possibile fonte di Giovan Battista e della sua poetica di architetto teatrale spesso avvicinata all'Olimpico senza riscontri documentali e non tenendo conto del 'filtro' costituito dall'esperienza compiuta da Guarini tra gli accademici berici³⁰. Per capire meglio le interferenze palladiane nell'operosità di Aleotti negli anni vicini all'edificazione del teatro vicentino una pista da seguire potrebbe essere la sua amicizia con il matematico-ingegnere accademico Olimpico Silvio Belli, al servizio del duca di Ferrara dal 1578, ben conosciuto da Palladio che lo annoverò tra gli «uomini intendenti»;¹.

2. L'"Idropica" di Battista Guarini

La scelta della pastorale del Pace fu soluzione di ripiego. Guarini il venti luglio 1595 scriveva da Venezia a Pompeo:

Vengo alla cortese lettere sua [...] Quanto alla favola, premetto a V.S. che non saprei dove darmi di mano. *Ne haveva io ima, che, qualunque si fosse stata, /'havrei volentieri, sì come debbo, esibita al serv. de' miei Sig." Accademici. Ma il S.' Duca di Mantova me la perdè con infinito mio dispiacere. Starò in pratica, e dovunque potrò immaginarmi che possa esser cosa di buono, mi proverò di fare il ser.º cominciando oggi co' sign Toscani, che son venuti al loro Ambasciatore per la solita cerimonia del nuovo Prencipe. Ci sono appunto due gentiluomini amici miei letterati ec cari alle Muse. Scriverò a Siena, a Roma, cercherò per Ferrara. In somma farò tutto quello che per me si potrà, bench'io dubito che peneremo assai Ella et io et ogni altro che si ponga alla impresa, a trovar cosa degna del Teatro nobile di Vicenza*³².

Dunque: prima di deliberare in favore dell'*Eugenio* (sedici agosto 1595)³³, Trissino aveva contattato Guarini per reperire una *pièce*, ma non essendosi trovata «Cosa degna del Teatro nobile» si optò poi - a malincuore? - per la sfortunata pastorale del medico vicentino. Tralasciamo di considerare la corrispondenza inedita³ ri-

guardante il reclutamento dei «Recitanti» e la selezione di altri testi drammaturgici tra il 1595 e il 1599^H. Rileviamo piuttosto il rammarico del Guarini di non potere offrire un suo lavoro. Va da sé che lo scritto perduto è da identificarsi con *l'Idropica*: commedia non eccelsa corredata da un prologo ambizioso permeato da istanze di riforma dell'istituzione teatrale³⁶; inviata manoscritta a Vincenzo Gonzaga nella primave-ra del 1584, andata smarrita in quell'occasione e recuperata vent'anni dopo; recitata da dilettanti a Venezia nei primi anni del secolo XVII in ambito accademico in uno spazio imprecisato attrezzato di palcoscenico con sipario e scenografia raffigurante Padova; rappresentata a Mantova nel 1608 per le nozze gonzaghesche coronate dall'*Arianna* di Monteverdi; pubblicata postuma nel 1613 per i tipi del Ciotti. A cura di quel Gregorio de' Monti cui l'editore Vincenzo Somasco offrì in «dono» nel 1615 una nuova edizione delle *Bravure del Capitano Spavento* (il nome d'arte dell'autore, Francesco Andreini), ricordando l'amicizia di Gregorio «Coprime letterati anche delle straniere nazioni», l'affetto nutrito per lui dal «Guerini [...] che come figliuolo l'ho» e la «grandissima lode» espressa dal De' Monti per l'opera composta dal famoso attore pistoiese³⁷.

L'idea di mettere in scena a Vicenza *l'Idropica* affascinava Guarini che, non appena rientrato in possesso del manoscritto nel 1604, accolse la proposta di Pompeo Trissino di realizzare uno spettacolo. Sarebbe stato il punto di arrivo di una vivace collaborazione, il coronamento di una avventura teatrale iniziata negli anni Ottanta del Cinquecento con l'articolata consulenza fornita da Battista per la recita inaugurale dell'Olimpico³⁸. Ma la commedia non venne rappresentata nel teatro palladiano. Seguì, ironia della sorte, il medesimo destino dell'*Eugenio* e così la drammaturgia guariniana non conobbe la scena di Scamozzi. Perché? A una lettura superficiale dei documenti noti le cose parrebbero chiare. Si veda la lettera inviata dal ferrarese a Virginio Orsini, nipote del granduca di Toscana, nell'ottobre 1604:

Le mando eziandio copia d'una mia comedia [*l'Idropica*, appunto] accio che mi favorisca di raccomandarla al Signor Bastiano dei Rossi, al quale scrivo, perché egli sia contento di darle una trascorsa et vedere se ci fosse alcun trabocco di lingua. [...] I Signori Academici di Vicenza la volevan rapprese1tare ma sono stati tardi a richiederla ch'io già l'haveva dat[a] a questi di Vinegia. Et però quelli mi han pregato a far opera di trovarne lor una che sia nuova e bella ond'io vengo a supplicarla ancora di questo che se costi si trovasse cosa a proposito, io fo sicuro l'autore di essa che sarebbe tanto honoratamente rappresentata quanto conviene alla bellezza di quel teatro et alla nobiltà di quei Signori che in così fatti spettacoli fanno spese magnifiche et sontuose³⁹.

Interessante il riferimento all'auspicata revisione linguistica del cruscante Inferigno⁴⁰ di cui conosciamo le implicazioni nei sontuosi spettacoli medicei, nei quali fu coinvolto lo stesso Guarini che ebbe parte anche nelle feste fiorentine del 1586⁴¹. Da rilevare inoltre il cenno «alla bellezza di quel teatro et alla nobiltà di quei Signori che in così fatti spettacoli fanno spese magnifiche et sontuose» che

attesta un ricordo diretto dei preparativi per la serata vicentina del tre marzo 1585^{•2}. Ma, nell'economia del nostro ragionamento, la missiva sollecita soprattutto un interrogativo: davvero la mancata rappresentazione *dell'Idropica* fu determinata dalla scarsa tempestività degli accademici nel richiedere al poeta la commedia o le cose furono più complesse? Per tentare di capire conviene rifarsi ancora una volta alla cronistoria stilata dal diligente Ziggiotti: nel 1605 Pompeo Trissino

ricercò una Comedia a[...] Gregorio Monti da recitarsi in Teatro, e gliene fu mandata una dal Signor Kavalier Guerini.; e perché fu rimandata senza servirsene, vi furono gagliarde doglianze di detto Signor Guerini^{•3}.

Il buon abate non lavora d'immaginazione rilevando la concessione della *pièce* e l'irritazione del cavaliere per la messinscena sfumata. Come non inventa niente quando registra la riappacificazione che ebbe luogo nel 1609⁴⁴. Non un ritardo vanificò lo spettacolo: la commedia venne *concessa* ma non piacque e fu riusata. Il rifiuto innescò una polemica poi smussata grazie alla paziente mediazione (d'altronde ininfluyente per la sorte *dell'Idropica* all'Olimpico) svolta dal fedele collaboratore del Guarini Gregorio de' Monti. Un documento inedito del diciannove aprile 1605, stilato da costui, conferma l'informazione settecentesca svelando alcuni retroscena che aprono uno spiraglio di luce sulla (s)fortuna vicentina dell'*Idropica*:

Ho finalmente ricevuta la Commedia mandata da V.S. [Pompeo Trissino] quando meno l'aspettava per essersi qui divulgata una voce che V.S. la faceva recitar sicuramente. Ma non mi di(spiace) che questa *non è riuscita* ha fatto per interesse (sic) mio[...] né per interesse [sic] della *mia compagnia*, che era mossa a gratificarla da me pregata, et per servire anche a cotesta Accademia ch'è l'ornamento d'Italia: Ma mi dispiace per rispetto del signor Cavaliere mio Signore [il Guarini], il quale essendo stato ricercato da me a nome di V.S. che foste contento dar la sua Commedia per doversi recitare in cotesto Teatro; et havendola non solamente conceduta, *ma anche privatosi del mio servizio per tanto tempo per soddisfarla*, et non essendo riuscita niuna cosa da me né detta, né creduta; *che diranno hora i maligni, che V.S. e non lafa recitare, e non scrive neanche la cagione perché?*[...] *qualcheduno*[...] *s'ingegnerà dire, ò che V.S. ha voluto far un'affroito al Signor Cavaliere ò che à cotesti Signori Accademici la Commedia non sia piaciuta*. Io non credo che né l'uno, né l'altro sia, *ma verrà detto anche peggio*. Cioè, ò che il Signor Cavaliere, ò io habbiamo pregata V.S. che faccia recitar la Commedia nel suo teatro, et che *lei dopo haverla veduta, et riveduta habbia terminato di ritornarla et senza Sua lettera, come mai non [l'avesse gradita]*⁴⁵.

Altro che un semplice diniego guariniano causato dal ritardo degli Olimpici! Guarini in realtà in un secondo momento aveva inviato la sua commedia e prese cappello a fronte di un rifiuto che si consumò definitivamente solo sei mesi *dopo* la menzionata lettera di Battista all'Orsini. Polemiche, liti, timori, risentimenti,

perplexità e mortificazioni sono il filo rosso della storia vicentina *dell'Idropica* che si intreccia alle tante discordie che segnarono gli ultimi anni di vita del cavaliere⁴⁶.

Con ogni probabilità la *pièce* non piacque per le *stesse* ragioni che mesi dopo ne inficiarono il progetto di messinscena nel teatro di corte gonzaghesco. Nel novembre del 1605 l'esperto corago mantovano Federico Follino⁴⁷ giudicò la commedia «~~del~~ Cavaglier Guerrini [...] riuscita con tante difficoltà et tanto lunga, che mi è bisognato lasciarla per forza»⁴⁸. Tedio, lunghezza eccessiva del testo. Non è difficile intuire *che* analoghe considerazioni fossero state espresse dagli Olimpici. Non si dimentichi a riprova che quando il duca di Mantova decise di mettere in scena *l'Idropica* nel 1608 ordinò allo scrittore ferrarese di abbreviare la commedia «~~assi~~ lunga». Intendeva valorizzare gli effetti scenotecnici e illuminotecnici ideati da Viani per gli intermezzi del Chiabrera ritenuti il fulcro dell'evento e obbligò Guarini a una sostanziale revisione del testo. Nonostante ciò il pubblico non prestò grande attenzione alla sua opera entusiasmandosi per «~~de~~ machine e le musiche» che «diedero inenarrabile diletto» e la «comedia [...] servì per intermedio degli Intermedii». Anche se, stando a Gabriele Bertazzolo, autore di un'analisi comparativa tra le messinscene *dell'Idropica* e del *Giudizio di Paride* rappresentato al Mediceo nell'ottobre dello stesso anno, la commedia mantovana fu «meglio recitata» di quella di Buonarroti⁴⁹. Nel 1605 gli Olimpici forse giudicarono la *pièce* scarsa di azione, densa di ripetizioni e di inserti narrativi⁵⁰. Già sette anni prima Angelo Ingegneri aveva censurato in sede trattatistica il racconto in palcoscenico «di cose già occorse ovvero di quelle che sieno per avvenire», sottolineando che il buon «poeta scenico» doveva essere abile nel far «proceder l'azione» per evitare il «tedio degli ascoltanti [...] schifando agli uditori la noia della lunghezza e della superfluità»⁵¹. Se non dimentichiamo che nel 1598 il corago, cui si doveva la buona riuscita della recita inaugurale del tre marzo 1585, aveva inviato a ogni collega accademico copia del suo trattato, apprezzato da Pompeo Trisino⁵², possiamo ipotizzare che in questa circostanza non venissero trascurate le sue indicazioni drammaturgiche affidate alla stampa⁵³. Non sono da omettere altre ragioni. La commedia avrà destato biasimo da un punto di vista tematico. Il porre l'accento sulla condizione servile del cortigiano⁵⁴; le allusioni oscene⁵⁵; il catalogo di prostitute sfacciatamente elencato in scena⁵⁶; i richiami al «mal francese» contratto da Loretta, al meretricio da lei sapientemente esercitato con «~~tutta~~ Vicenza» ossia con «tutti i ricchi» di quella città⁵⁷; il dileggio dell'età dell'oro mutata sarcasticamente in «età del! orso» e considerata mito buono per gente «fallita o d'appetito o di borsa» dedita a occultare così i propri «difetti» e «meschinica»⁵⁸ avranno suscitato riprovazione e sconcerto negli accademici che meschini di borsa erano stati spesso. Costoro per giunta erano abituati a cullarsi nelle teorie del classicismo tragico. *Leitmotiv* di un'idea di spettacolo destinata a vivere all'interno d'uno spazio rituale ed esclusivo - l'Olimpico - specularmente alla struttura apparente e sublime del copione tragico ed estraneo alle potenzialità

eversive e irridenti della drammaturgia comica⁶⁰. Per tutte queste ragioni *l'Idropica* non andò in scena a Vicenza. Insomma: Gregorio De' Monti idealizza la realtà quando nel presentare *A' lettori* la commedia asserisce essersi «per mezzo delle accademie intere che l'hanno udita, di volgata l'eccellenza di lei». Nella città degli Olimpici non era andata così. È più attendibile invece, nella medesima pagina, parlando della «malignità» di alcuni lettori della *pièce*⁶¹.

Vorremmo ora saperne di più sulla fantomatica «compagnia» che avrebbe dovuto recitare nel teatro palladiano capitanata proprio dal De' Monti. I dati attualmente disponibili sono insufficienti⁶², ma giova ripensare alla dedica del Somasco a Gregorio, nel 1615, della nuova edizione delle andreiniane *Bravure*. E ricordare che furono i Fedeli di Giovan Battista e Virginia Andreini (che ancora fruivano della supervisione prestigiosa di Capitano Spavento) a mettere in scena a Mantova nel 1608 *quell'Idropica* ben recitata⁶³ che lo stesso De' Monti, estimatore di Francesco, avrebbe dato alle stampe nel 1613, otto anni dopo lo sfortunato episodio vicentino, per i tipi del Ciotti (il medesimo editore della seconda edizione dello *Schiavetto*, commedia di Lelio), avendola ricevuta in custodia per lungo tempo, anzi in «cortesissimo dono», da Guarini¹⁴. Come non è da sottovalutare il precedente contatto tra Guarini e gli Andreini attestato dai tentativi della «Compagnia dell'Isabellina» di rappresentare il *Pastor fido* a Torino nel 1585-1586 in occasione di nozze sabaude⁶. Azzardato, sulla scia di questi dati di fatto, inferire che la *troupe* ricordata nella lettera del 1605 del De' Monti al Trissino fosse collegata agli illustri comici reduci dal triste evento della scomparsa della 'divina' Isabella sposa di Francesco e madre di Giovan Battista⁶⁶? La fortuna della commedia del ferrarese nelle successive recite dell'Arte (si pensi alla ripresa napoletana del 1618 dovuta al Cecchini)⁶⁷ derivò in qualche misura dalla ipotizzabile archetipica esperienza vicentina degli Andreini? Anche nell'ambito di tale vicenda va inserita la lode andreiniana del Guarini presente nel *Prologo in dialogo fra Momo e la verità* del 1612¹⁸? L'eventuale ventilata scandalosa presenza di attori professionisti (sia pure «corsari» illustri dediti a «mercar gloria»)⁶⁹ all'interno del santuario teatrale d'Olimpo, da sempre riservato a «recitanti» non mercenari⁷⁰, concorse a determinare il fallimento del progetto di recita? Non più che un'affascinante suggestione pensare a un filo d'Arianna collegante De' Monti (e per suo tramite forse l'Olimpico) al celeberrimo Francesco e all'esordiente Giovan Battista Andreini? Quali i rapporti tra lo stampatore di fiducia del Guarini, il celebre Giovan Battista Ciotti (editore, si è visto, sia *dell'Idropica* che dello *Schiavetto*), Vincenzo Somasco (stampatore carissimo agli Andreini e amico di lunga data del pupillo di Guarini), gli Andreini e Gregorio de' Monti destinatario della dedica delle *Bravure* di Francesco ripubblicate dal medesimo Somasco? Perché Lelio scelse i vicentini «Eredi Amadio» per dare alle stampe un suo «divoto componimento»? Certo, lui stesso informa che trovandosi a Vicenza compose e pubblicò *Le cinque rose del giardino di Berico*, ma occorrerebbe approfondire i motivi della scelta editoriale⁷¹. E poi. Solo per caso reperiamo ne l'inventario secentesco del-

l'aristocratica biblioteca dei Gualdo, così legati al *milieu* Olimpico, un'opera di Francesco Andreini impressa dal Somasco⁷²? Infine: chi mise in scena il *Pastorfindo* a Vicenza prima del 1600¹³? Per adesso non è lecito offrire risposte. Prendiamo atto di questa fitta rete di circostanze e di concrete relazioni contestuali e rileviamo, più in generale, l'assenza d'indagini adeguate sui rapporti tra le accademie venete e le compagnie professionistiche nel secolo XVII. Basti in questa sede avere schierato una serie di interrogativi che propone un altro possibile vettore d'inchiesta per riscrivere la storia intrigante degli spettacoli all'Olimpico.

Avvertiamo però che, in una più ampia ricerca, sarebbe utile uscire dal nostro teatro e compiere una ricognizione sistematica delle presenze degli attori dell'Area sulla 'piazza' vicentina. Perché se è certo che Vicenza fu un'area marginale nei circuiti dei comici professionisti è altrettanto vero che la città disponeva prima del 1630 del teatro delle Garzerie: una «stanza»

insieme con le sue ragioni sopra l'osteria annessa e che fa canton apresso detto salone dal qual non si ricava alcun utile cerco, ma solamente nelle occasioni che venissero a recitare opere o commedia⁷⁴

Un «salone» ubicato ai margini immediati del «sacrario» urbano» (la palladiana Basilica, la piazza dei Signori con le altre emergenze monumentali) nei locali posti sopra il Collegio dell'Arte della Lana⁷⁵. Uno spazio teatrale da identificare quasi sicuramente in quella «stanza coperta», munita di «palco fatto», che sin dall'estate del 1623 «i signori vicentini» offrivano insieme ad «altre cortesie» a una formazione in cui troviamo attori quali Giovan Battista Andreini e Tristano Martinelli⁷⁶. La notizia è preziosa perché stabilisce un puntuale termine *ante quem* cui ancorare la nascita del più antico teatro pubblico della città. Dieci anni prima, nell'agosto del 1613, un altro comico illustre, Pier Maria Cecchini in procinto di recarsi a Vicenza, si chiedeva se convenisse lì «fabricar il luoco» ove recitare⁷⁷. Possiamo così fissare un preciso termine *post quem*, riconducendo al decennio 1613-1623 (*post* dieci agosto 1613-*ante* ventisette agosto 1623) la genesi vicentina di un edificio stabile per il teatro venduto⁷⁸, analogo ai «teatri del soldo»⁷⁹ diffusi tra Cinque e Seicento nelle principali 'piazze' teatrali italiane: a Firenze e a Venezia ad esempio, ma anche a Mantova, Milano, Genova, Napoli⁸⁰. Sappiamo poi che tra il 1630 e il 1650 entrò in funzione a Vicenza una seconda sala pubblica: il teatro Torn.ieri destinato *esclusivamente* al repertorio comico⁸¹. In questi edifici (e nei precedenti luoghi teatrali) passarono altre stelle di prima grandezza e accori meno celebri ma non per questo da scordare? Ebbero successo? Quanti e quali gli spettacoli messi in scena⁸²? Quali i meccanismi organizzativi e di controllo del teatro venduto? Sappiamo troppo poco al riguardo⁸³. Ma non per caso recenti scudi hanno restituito documenti che consentono di integrare un quadro storiografico in buona parte da ridisegnare. Non ci pare che sino a ora si fosse dato adeguato rilievo alla presenza in Vicenza di *stars* dell'Improvvisa quali

Pier Maria Cecchini e Giovan Battista Andreini che troviamo di nuovo nella città berica nel settembre del 1633 e nell'aprile del 1636⁸⁵. Eppure la lettera del ventinove agosto 1613 in cui Frittellino, scrivendo a un segretario del duca di Mantova, ricorda

come la compagnia si ritrova qui [a Vicenza] con un concorso tanto grande che a voler trattar di moverla senz'offerirli uno equivalente sarebbe un rivolger il mondo sosopra⁸⁵

sembra sufficiente (al di là del tono enfatico dettato dal negozio con il funzionario gonzghesco) da un lato a ridimensionare un troppo sbrigativo giudizio critico circa il pubblico vicentino del secolo XVII - ritenuto a torto indifferente agli spettacoli dei professionisti e «scarso e poco generoso» nei confronti dei comici⁸⁶ - e dall'altro a controbilanciare una testimonianza negativa come quella di Francesco Allori, in Arte Valerio. Scriveva costui il venti aprile 1675:

Vicenza non fa per noi, essendoci noi stati tre anni in fila, et vi ci siamo morti di fame⁸⁷.

Testimonianza tarda, probabile riflesso di una diversa fortuna delle recite dell'Arte rispetto ai tempi del Cecchini. Stilata da un attore amareggiato che circa un mese prima aveva definito la 'piazza' milanese «ruina de comici»⁸⁸. E poi, a ben guardare, cosa conosciamo della vita e dell'attività professionale di quegli attori in quei tormentati giorni vicentini? E sappiamo forse qualcosa degli spettacoli agiti in Vicenza nell'estate 1686 da Costantino Costantini, «excellent Zan» secondo Luigi Riccoboni, che esordirà a Parigi un anno dopo⁸⁹?

3. Guarini consulente degli Olimpici e dei Gonzaga

Crediamo invece che le fonti guariniane ragionate producano tasselli sufficienti a ricomporre meglio il mosaico dei rapporti tra Battista e gli accademici berici. Si tratta di una questione meritevole di essere illustrata al di là delle riflessioni fissate in queste pagine⁹⁰. Il ferrarese accompagnò le vicende dell'Olimpico per oltre un ventennio (dal 1583 al 1605) segnando ad altissimo livello la storia delle forme dello spettacolo, reali e virtuali, agite e non, progettate per il teatro di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi. Le manifestazioni rimaste a una fase di ideazione non sono da trascurare. Lo studio dei molteplici preparativi consente di mettere meglio a fuoco le inclinazioni e le scelte degli accademici committenti e organizzatori; di ricostruire gli *staff* di tecnici ruotanti direttamente o indirettamente attorno all'Olimpico. Lo abbiamo visto analizzando il progetto di messinscena *dell'Eugenio* di Pace e la vicenda *dell'Idropica*. Percorrendo questa strada possiamo farci un'idea meno astratta delle persone e del gusto, delle consulenze artistiche e dei meccanismi produttivi delle rappresenta-

zioni, sovente irrealizzate per mancanza di fondi, immaginate e accarezzate per lunghi mesi nella piccola provinciale Vicenza da un manipolo di aristocratici dediti a far sì, così un inedito del 1609,

che ogni certo tempo a similitudine, et Imitacione degl'Antichi et celebri Olimpici si dovesse fare in questo nobil'rhearro qualche virtuosa rapresentatione⁹¹.

Accademici paradossalmente già «Antichi» al pari dei loro 'doppi' scultorei. «[C]ellebri» per avere realizzato un edificio teatrale capace di riproporre all'attualità e consegnare al futuro la «vera bellezza, e leggiadria de gli antichi»⁹² intese come retorico ornamento mitopoietico. E le paludate statue dei sodali, in abiti «all'antica» appunto, votate al registro della «perpetua memoria», sono ancora una volta emblematiche⁹³.

In questo contesto Guarini svolse un ruolo prezioso. Basti pensare alla vicenda aleottiana poc'anzi rievocata o alla preparazione della recita *dell'Edipo* su cui ci soffermeremo oltre. Una consulenza scenica a tutto tondo quella di Guarini agli Olimpici che offre buone ragioni per riprogettare alla luce delle recenti metodologie la biografia teatrale dell'autore assumendo un punto di vista non viziato dalla gabbia della letteratura. Vale a dire non dimenticando di indagare a fondo la concreta sapienza teatrale di Battista consapevole, ce lo racconta lui stesso scrivendo al figlio Alessandro, «che senza ch'io parli al nostro m. Gio. Batta [ancora l'Aleotti] malamente» avrebbe realizzato gli intermezzi - quelli ricondotti da alcuni alla messinscena del *Sacrificio* del Beccari allestita nel 1587 a Sassuolo, da altri a quella mantovana del *Pastor fido* nel 1598 - «perché molte cose vedrà egli nella pratica, che non posso veder io nella mia teorica»⁹⁴. E ancora: «da pratica della scena alcuna volta fa veder quello che l'autor medesimo non ha veduto»⁹⁵. Guarini, va ribadito, non fu soltanto, come talora si ripete, letterato spregiatore di comici professionisti⁹⁶ ma anche, nell'ambito delle corti e delle accademie - a Ferrara a Mantova come a Vicenza -, uomo di spettacolo attento alla recitazione, alle aspettative del pubblico, alla scenografia, alla scenotecnica, all'arte dei «dunu artificiali delle scene», alla musica e al ballo. Valga l'ulteriore riscontro offerto dalla missiva da lui indirizzata nel 1592 al duca Vincenzo Gonzaga: un principe educato al gusto del teatro e della musica - che tanto lo intrigarono - specialmente dalle giovanili parentali frequentazioni che lo portarono a diretto contatto con due capitali dello spettacolo del tempo, Ferrara e Firenze⁹⁷. Guarini sottolinea lucidamente come, per mettere in scena gli intermezzi del *Pastor fido*, occorra non soltanto

buon architetto, ma praticissimo ingegnere [pensava ad Aleotti}, che altre volte abbia fatta sperienza di sé nell'uso delle machine; che veramente è un'arte, la quale [...] ha bisogno di lunga pratica e di cervello molto isquisito. Un valentuomo farà non solo l'opera eccellentissima, ma la spesa molto minore, perciocché con vilissime e minutissime cose sogliono per Jo più questi tali rappresentar i loro miracoli

dimostrando di essere consapevole dell'apporto decisivo offerto dalla tecnologia alla buona riuscita della rappresentazione. Oppure si preoccupa che il Gonzaga

provegga di duo capi: ali'un dc' quali, che vuol essere cavaliere principalissimo, e sopra tutto *esecuti*¹¹⁰ e intendente, sia dat⁴ autorità di provvedere alle cose in ciò necessarie, di trovar uomini, di distribuir i carichi, di far ch'ognuno faccia il suo debito, che non si perda il tempo e, quel che tanto importa, che l danaro sia bene speso: insomma, che governi tutto l negozio; all'altro, che vuol aver gran pratica della scena e di tutte le cose appartenenti al condurre in palco ben *11estiti, bene istruiti e bene esercitati* i personaggi che recitano, sia data parimente autorità di dispensar le parti a migliori e, secondo il bisogno, mutarle, correggerle ed esercitarle. Così facendo e ordinando l'Altezza Vostra, non dubito punto che le cose non passin bene⁹⁸.

Reperimento di uomini. Distribuzione accorta dei carichi di lavoro. Richiesta di un sovrintendente con «gran pratica della scena»⁹⁹. Attenzione al *training* dei «recitanti» e ai costumi. Aperture verso una concenzione pratico-consuntiva della drammaturgia («sia data parimente autorità di dispensar le parti a migliori e, secondo il bisogno, mutarle, correggerle ed esercitarle») ¹⁰⁰. Ma anche, come testimoniano altre fonti, consuetudine con artisti, tecniche e colori delle esecuzioni musicali e delle danze, gusto sapiente per i movimenti coreografici, gran consuetudine col «palco» insomma. Fu anzitutto questa sua attitudine di matrice performativa ferrarese - affinata, dato sostanziale ma negletto, dall'esperienza vicentina compiuta a fianco di Ingegneri - che, incrociandosi nel 1598 a Mantova con la tradizione locale e le ricadute dello spettacolo musicale fiorentino caro a Vincenzo, fece della triplice messinscena del *Pastor fido*, tante volte progettata a partire dal 1584 e realizzata nel teatro di corte con scene e macchine di Viani e con robusti tagli al testo, il più alto momento della spettacolarità gonzaghese di fine secolo ¹⁰¹. Una spettacolarità molto probabilmente in debito in quella circostanza con le competenze di Aleotti. Perché se è indubitabile che l'«architetto[...] soprastante alla comedia che fu fatta in Mantova» nel 1598 fu Viani ¹⁰², è certo che il soggiorno dell'Argenta nella città dei Gonzaga con «stanza et spesa in Corte» nel maggio 1592 ¹⁰³ e la consuetudine scenotecnico-epistolare esistente anche successivamente tra lui e Guarini consentono di ipotizzare una *prolungata consulenza* scenica mantovana dell'ingegnere degli Estensi, senza per questo né attribuirgli *in toto* la paternità della scenografia e delle macchine per la rappresentazione del *Pastor fido* e relativi intermezzi ¹⁰⁴ né giungere a rigide esclusioni che non tengono conto delle invalse prassi di riuso della macchineria ¹⁰⁵. Un indizio indiretto per riflettere sulle modalità pratico-esecutive della consulenza in questione è la ricordata lettera del 1595 che prova l'abitudine aleottiana di fornire consigli per iscritto al cavaliere per giungere alla messinscena dell'Eugenio «pastorale con li Intermedij». Si ripensi ai disegni del palcoscenico dell'Olimpico richiesti in quell'occasione dall'Argenta convinto che, una volta in possesso dei fogli, «sarebe facil cosa ch'io pensassi à qualche cosa per servirla, et In caso ch'io non

potessj venire, forse che sarebe facilitata la strada ad altri in maniera che ella et questi Signori resterebero serviti bene>>. Una procedura analoga è ipotizzabile senza forzature per altre circostanze, *Pastor fido* del 1598 incluso¹⁰⁶. Scriveva Guarini qualche anno prima pensando al pubblico della sua tragicommedia:

si porrà cominciar alle 22 hore et finir verso le 4 di notte, et così la stanza sarà molto più fresca, poichè i lumi non vanno se non nel palco, et nel teatro non ce ne va pur uno, ché così conviene all'arre et alla comodità di chi ascolta. (...) Et così noi ci siamo apparecchiati di dar principio alla scena con gli intramezzi che si stabiliranno tra il S.' Co. Baldassar [Castiglione jr.], il Perito [l'Aleotti] et me¹⁰⁷.

Davvero di questo lavoro in comune non rimase traccia nell'allestimento del Viani? Davvero i consigli aleottiani per la macchinaria degli intermezzi e per la scenografia non lasciarono alcun segno? Improbabile. Meglio pensare a un saggio recupero di un simile patrimonio di esperienza spettacolare. Anche perché il documento testimonia a sua volta una logica di riuso, recuperando la memoria scenica tesaurizzata dal ferrarese in una precedente esperienza performativa: quella dei preparativi per la recita notturna dell'Edipo *tiranno* del 1585 alJestita con cavea e orchestra in penombra e illuminotecnica sfarzosa riservata al palcoscenico¹⁰⁸. Di più. Annotava Battista a proposito di musicisti, musiche e coreografie:

Et questi [alcuni dei musicisti impegnati nel 1591 nei preparativi per il *Pastor fido* mantovano] faranno la musica di que' soli scromenti, i quali cornetti vorrei, che fossero grandotti, perché fossero più concertati co'tromboni che sia possibile. Finita la Musica, ciascuno tornerà al luogo loro et sì come nel venire vorrei che s'andassero a poco a poco scoprendo fuor della nuvola, così nel ritorno havrei caro che tenessero il med.^o stile¹⁰⁹.

Osservava il segretario del duca di Mantova:

Quando sarà giunto il S. Cav. seco si tratterà del Prologo, degli intermedj, de' vestimenti et del Palco medesimo¹¹⁰.

Scriveva Guarini a cose fatte nel 1602:

Fece [parla di sé scesso] comporre il ballo a un perito di tale esercizio, divisandogli il modo dell'imitare i moti e i gesti che si sogliono fare nel giuoco della cieca[...]. Fatto il ballo, fu messo in musica da Luzzasco, eccellentissimo musico de'nostri tempi. Indi sotto le note di quella musica il poeta fe' le parole, il che cagionò la diversità dei versi [...] secondo che gli conveniva servire alla necessità delle note¹¹¹.

La testimonianza relativa al balletto cantato del *Gioco della cieca*, derivato dalla tradizione medica del *bai/et de cour* filtrata a Ferrara¹¹², basterebbe da sola a

infrangere molti luoghi comuni di matrice idealistica offrendo conferma del metodo seguito da Guarini nella stesura di simili versi: da lui composti in funzione del dettato scenico ossia *post* invenzione coreografica e musicale ¹¹³.

Sono questi tutti elementi che parlano nella direzione della guariniana concezione performativa dello spettacolo che stiamo cercando di evidenziare ¹¹⁴, con la speranza che altri possano proseguire con maggior respiro sulla via impervia della ricerca documentaria: l'unica possibile per chi intenda riflettere sull'antico teatro italiano senza limitarsi a formulare 'acute' ma spesso infondate intuizioni o a lambiccarsi pigramente solo sulla messe di informazioni raccolta nella fertile stagione della storiografia positivista. Messe ricchissima, certo, da cui l'odierna smaliziata teatrologia non può prescindere. Il che tuttavia non significa disporre di una griglia di fonti soddisfacente. Per fare storia dello spettacolo le indagini sul campo si possono dire appena avviate se non agli albori ¹¹⁵. Sarà questo un punto su cui dovranno misurarsi gli studiosi che vorranno schivare l'oziosità scientifica cosciente e ingiustificata; il ragionare a vuoto su notizie spesso suscettibili di più lucide messe a fuoco solo in base a nuovi reperimenti archivistici; il creare veri e propri castelli di carta storiografici destinati a svanire allo spirar dei venti dei riscontri documentali. Vedremo più avanti quanto tutto ciò riguardi da vicino una vicenda apparentemente indagatissima quale l'attribuzione delle scene prospettiche dell'Olimpico ¹¹⁶.

NOTE

¹ Si vedano le brillanti indagini, relative alla messinscena *dell'Edipo tiranno* nel 1585, di SHRADE 1960; PUPPI 1962 b, 57-69; Io. 1971, 73, 88-94; Io. 1987, 189-200; GORDON 1966, trad. it. 1987, 174-187; GALLO 1973; FIORESE 1984; PIRROTTA 1987, 43-61; Io. 1995. Per altre referenze al riguardo vedi oltre cap. IV. Sugli spettacoli *post* rappresentazione inaugurale vanno menzionati almeno: BANONI 1985 e PuPPI 1990, 21-34 (sui tornei del 1588 e del 1612. E cfr., per la *Bariera* del 1588, anche 125,214 di questa indagine); L. PuPPI, *Francesco Muttoni scenografo*, cit. (sull'accoglienza in Olimpico nel 1709 al re di Danimarca); ZIRONDA 1989, 38-41 (sulle recite promosse dai gesuiti nel 1721 e nel 1722. Al riguardo rivedi qui 42); RIGON 1987 (per la 'ripresa' dell'*Edipo re* nel 1847); A. MANCINI, "Amleto" di Baa/ielli. *Dall'Olimpico di Vicenza al convegno di Milano*, <Ariel>, II (1987), 4, 93-145 (sull'*Amleto* di Bacchelli rappresentato nel 1956). Tra i panorami complessivi sono ancora utili i lavori eruditi di MAGRINI 1847 e LAMPERTICO 1872, vere e proprie miniere di informazioni, integrabili con la monumentale bibliografia vicentina di S. RuMOR (*Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, Pont. Tip. S. Giuseppe, 1916-1939, 2 vol.), e il contributo di CRISTOFARI 1952, 191-214. Molte notizie anche nei più recenti complessivi lavori di NOCARA 1972; SCHIAVOGALANTE 1977 {corredato da un valido campione della drammaturgia berica del Cinquecento e della letteratura drammatica edita a Vicenza in quel secolo}; BRIZI 1990, 183-210; SCHIAVO 1990 (strove per il Novecento). Non sempre attendibile l'*excursus* di MANCINI-MURAROPOVOLEDO 1985, 210-220, 222-230. Segnaliamo infine la diligente tesi di laurea di TREVISAN 1972-1973 (sul periodo poco indagato 1585-1618) consultabile in BBV, Ts. 51.

² Quanto al dibattito per la scelta del testo per lo spettacolo inaugurale cfr. cap. IV, § 2. Per i propositi del 1595-1598 vedi le fonti e la bibliografia ragionate oltre.

³ Vedi MAGRINI 1847, 74. Per la derivazione dall'epitome dell'abate cfr. ZIGGIORNI, 71, 75. MAGRINI (1847, 59-60, 74) si basa anche su Rossi 1590, ossia sui *Discorsi di Nicolò Rossi „icentino academico Olimpico imomo alla tragedia* editi a Vicenza nel 1590 da Giorgio Greco (cfr., su questa ed., CRISTOFARI 1952, 204, n. 158). Rossi però dà scarna notizia, limitandosi a ricordare che la «non men artificiosa che bellissima pastorale» del Pace prevedeva danze di «satiri e sileni» (citiamo dall'edizione moderna procurata da WEINBERG 1970-1974, voi. IV, 105. Sul trattatista, figura di notevole interesse, si vedano qui 138, 141, 151). È ovvio, per quanto qui interessa, che l'informazione del Rossi è priva di pertinenza cronologica essendo antecedente ai progetti di messinscena del 1595-1598.

Cfr. più avanti nota 10 per ogni riferimento.

⁵ A.O., b. 1, fase. 6, *libro segnato F*, 50-51. Riassunto da ZIGGIORNI, 71, con sfasatura cronologica (sedici luglio anziché sedici agosto): imputabile al copista? Per una prima informazione sul Pace cfr. 95 e nota 51 del cap. IV.

⁶ A.O., b. 1, fase. 7, *libro ,,,,*, 10 G, 3r-4r. Riassunto in ZIGGIORNI, 75.

⁷ A.O., b. 1, fase. 7, *libro segnato G*, 5r-6r.

¹¹ 7v-8v: «la pastorale intitulata Eugenio dell'Eccellentissimo Pace nostro Academico» è «giudicata degna d'esser rappresentata nel nostro Teatro» (ivi, 8v).

⁹ Cfr. ilII, 9v: furono nominati gli accademici per completare la commissione «sopra li inrremedij, la Musica, et la accommodation della Scena della Pastorale».

¹⁰ L'ipotesi di una probabile rappresentazione nel 1598 fu avanzata da MAGRINI 1847, 74: «pare venisse prodotto [l'Eugenio] coll'apparecchio degli intermedi ricordati dal Rossi» (per i quali rivedi la precedente nota 3). La congettura a nostro parere è infondata. Si vedano a riscontro le concisioni al riguardo espresse da PuPPI 1971, 95; Io. 1975, 315; e soprattutto le considerazioni di TREVISAN 1972-1973, 144, 146, 147-148, 156. Vedi anche Galante, in SCHIAVOGALANTE 1977, 97. Nella scia di Magrini sono invece NOGARA 1972, 18, 263; Schiavo, in SCHIAVOGALANTE 1977, 42 n.; RIGON 1987, li-III; SCHIAVO 1990, 62, 67.

¹¹ Cfr. ZIGGIOTTI, 71. L'informazione dell'abate fu segnalata a suo tempo da PUPPI 1971, 95; e ripresa dallo stesso (1975, 315). Vedi anche TREVISAN 1972-1973, 143-144. Tali segnalazioni sino a ora erano rimaste lettera morta. Nessuno si è posto il problema di accertare l'identità dell'«ingegnere» degli Estensi. Vedi anche la nota seguente.

¹² Lettera di Giovan Battista Aleotti a Battista Guarini, Ferrara, due dicembre 1595, BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 38². I corsivi nostri. Per l'allusione all'illuminotecnica dell'*Edipo tiranno* dr. quanto osserviamo nel cap. IV, § 7, 127. Sul codice, ampiamente messo a partito nella presente indagine, vedi almeno la precedente nota 42 del cap. I (P. II), le note 23, 32, 35, 45 di questo cap. e la successiva nota 183 del cap. IV. Il ms. venne descritto nell'Ottocento dal bibliotecario A. CAPPARAZZO, *Carreggio collocato nella Camera G*, 11, 167-170 (inventario ms. consultabile in BBV); indi segnalato da G. MAZZATINTI, *Inventari*, cir., voi. II, 99-100. La missiva dell'Aleotti, segnalata da MAZZONI 1992, 218, scheda 2.19, 307, è, a nostra notizia, inedita (cfr. la bibliografia sull'Argenta qui rubricata alla nota 13. Abbiamo compulsato anche la bibliografia guariniana senza trovare indicazioni in merito. Per una rassegna di studi circa l'autore del *Pastor Fido* rinviamo qui a nota 95, a MAZZONI 1985 a, 336-338, *passim*; MARETTI 1992, 359, 373-376, 380-381, 383-385 e al successivo cap. IV, § 2, 98-102 e relative note). L'epistolario citato è stato impiegato di recente da G. PELLIZZARI, *Confini e trasformazioni di un sistema scolastico cittadino*, in *Storia di Vicenza*, cit., III/2, 79 e n., ma da un diverso punto di vista (a proposito della corrispondenza tra Pompeo Trissino e i Cillenio). Ancora. Sarebbe interessante ricostruire la storia archivistica della missiva di Aleotti che un tempo si trovava nel *libro segnato I* dell'A.O. (b. 1, fase. 9); ma si aprirebbe un percorso complesso che non è qui il caso di compiere. Basti solo prendere atto che nel fasc. suddetto si trova un piccolo appunto (a c. 10r, foglio volante) degno della massima attenzione e rilevare che nella copia del 1781 dell'epitome ziggioiana (A.O., b. 4, fase. 51: cfr. per essa la nota introduttiva alla sezione *Documenti*) l'informazione relativa all'Argenta è più completa (per probabile integrazione del copista) rispetto alla notizia, registrata nell'esemplare seriore della cronaca, citata qui alla nota 11.

¹³ Su Aleotti cfr. almeno: L. MAGAGNATO, *Giovan Battista Aleotti*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, voi. I, 273-275; A.O. QUINTAVALLE-E. POVOLEDO, *Giovan Battista Aleotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., voi. II (1960), 152-154; MALDI 1974; Io. 1980, 187-225; C. CAVALFÈRE TOSCHI, *La magnifica menzogna. Proposte per una lettura dell'effimero*, in *La chiesa di San Giovanni Battista e la vita ferrarese del Seicento*, catalogo della mostra, direzione della mostra R. Varese, A. Visser Travagli, Milano, Electa, 1981, 136-143 (cfr. specialmente nota 20: buona bibliografia); FRABETTI 1982, 183-208; CARANDINI 1990, *passim*; FRABETTI 1997, 203-215. Per Aleotti e il teatro Farnese basti rinviare a LAVIN 1964, 105-158; V. GANDOLFI, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1980 (con bibliografia); ZORZI 1981, 511-513; CAVICCHI-DALL'ACQUA 1986 (con bibliografia); R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma, Bulzoni, 1987 (con documenti e con bibliografia sull'Argenta a 41 n.-42 n.); I. MAMCZARZ, *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732). Etude d'un théâtre, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-toumci, drame musical*, Firenze, Olschki, 1988; *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, a cura di L. Ronconi, M. Dall'Acqua, P. De Angelis, C. Gallico, Torino, Nuova ERI, 1992. Integrazioni documentarie sono offerte dalle testimonianze di viaggiatori raccolte nel volume *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età Farnesiana e borbonica*. Testi raccolti e presentati da G. CUSHELLI e F. RAZZETTI, Parma, Ugo Guanda, 1990. Si vedano infine le referenze aleottiane discusse in questo stesso cap. al § 3 e noce.

¹⁴ Cfr. MALDI 1974, 17, 49. La missiva qui resa nota estende tale collaborazione all'area veneta e si affianca ai documenti su Sassuolo e Mantova già conosciuti da tempo di cui parliamo a 71-74.

¹⁵ Cfr. qui *ultra*, 98-102, 127-128, 142-144, 147-148, 174, nota 110.

¹⁶ Non pare condivisibile senza riserve l'affermazione di Puppi che i disegni siano stati

effettivamente spediti. Lo studioso si fonda sulla cronaca di ZJGGIOTTI, 71. In essa si informa semplicemente della richiesta di invio e non dell'avvenuta spedizione. Della quale non si parla nemmeno nella missiva originale qui trascritta a 62-63. Cfr. PuPPI 1971, 95; In. 1975, 315.

¹⁷ Per una fonte, pressoché coeva alla lettera dell'Argenta, che accenna a una immagine consuntiva della sala palladiano-scamozziana cfr. 63-64 e cap. IV, § 4, 109, 112.

¹⁸ Vedi MAZZONI 1992, 218-219, schede 2.19, 2.20.

¹⁹ Cfr. PuPPI 1963, 45; lo., *Giambattista Albanese architetto*, «Odeo Olimpico», VIII (1969-1970), 19; lo. 1975, 316; H. Burns, scheda 76, in *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns in collaborazione con L. Fairbairn e B. Boucher (Londra, 21 agosto-12 ottobre 1975), Londra, The Arts Council of Great Britain, 1975, 46. Per la replica del Flitcroft cfr. la brochure del RIBA, *The drawings collection: phase D Palladio* S111/19011 Adam, 11.

²⁰ Cfr. OLIVATO-PUPPI 1980, 197, scheda 221.

²¹ Cfr. *ibidem*; PuPPI 1975, 315-316.

²² Per la nomina di Pompeo cfr. A.O., b. 1, fase. 6, *libro segnato F*, 35-36. Vedi inoltre *ultra*, 209.

²³ Lettera di Battista Guarini a Pompeo Trissino, Padova, trenta dicembre 1595. Edita, su segnalazione del Morsolin, da D'ANCONA 1891, II, 563 n. Abbiamo rintracciato la missiva nell'epistolario di Pompeo in BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. (37). Si tratta di copia dovuta a Bartolomeo Gamba. È doveroso avvenire che già LAMPERTICO 1872, 69 n., segnalava il documento.

²⁴ P. TRISSINO, *ordini del historia Olimpica*, cit., 55.

²⁵ lo., *Commenrarij*, cit., 42. Per questo documento vedi anche *ultra*, 109, 111.

²⁶ BLUMENTHAL 1973, 58.

²⁷ Cfr. a conferma e integrazione PuPPI 1963, 45.

²⁸ Vedi in proposito MALDI 1980, 187-225; FRABETTI 1982, 183-208.

²⁹ Cfr. *ibid.*, 184-185 (e le ipotesi di ricostruzione del prospetto scenico delle figg. 10 e 11); cfr. anche MALDI 1980, 187-188 (da cui ricaviamo la citazione riportata nel testo).

³⁰ Cfr. per esempio LAVIN 1964, 111; MANCINI-MURARO-PovoLEDI 1985, 210; CARANDINI 1990, 200. Anche MALDI 1974, che pure coglie l'importanza del sodalizio Argenta-Guarini, non parla degli importanti rapporti teatrali intercorsi tra il cavaliere e gli Olimpici.

³¹ A. PALLADIO, *Serai sull'architettura (1554-1579)*, a cura di L. Puppi, Vicenza, Pozza, 1988, 128: «messer Silvio de Belli vicentino, geometra il più eccellente di queste nostre parti». Il giudizio è tratto dal palladiano *Disparere sul duomo di Milano*, Venezia, tre luglio 1570, indirizzato a Martino Bassi. Su Silvio Belli vedi PuPPI 1973 d, 49, 50, 61, 65-68, 71; e precedentemente WINKLER 1964, 134-135. A proposito di Belli-Palladio-Aleotti cfr. MALDI 1974, 62 n.

³² I corsivi sono nostri. Lettera di Battista Guarini a Pompeo Trissino, Venezia, venti luglio 1595, BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 36. Edita da D'ANCONA 1891, II, 561 n.-562 n., senza specificare la segnatura indicata poi da MAZZONI 1992, 307. La missiva era già nota a ZRGGIOTTI, 71, che ne dette uno scarso sunto.

³³ Per le referenze archivistiche rivedi qui nota 5.

³⁴ Peraltro meritevole di specifica attenzione: Livio Pagello, Marco Brunelli, Eustachio Rudio, tutti a Pompeo Trissino. Vedi *infra*.

³⁵ Le lettere sono leggibili nel più volte menzionato epistolario di Pompeo Trissino: cfr. BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 35 (Pagello, da Thiene, tredici luglio 1595); n. 38 (Brunelli, da Thiene, trenta ottobre 1595); n. 40 (Rudio, da Udine, ventitré gennaio 1596). Vedi inoltre A.O., b. 1, fase. 6, *libro segnato F*, 63, 75-76 (per Rudio); ZIGGIOTTI, 70, 72 (sunti afferenti ai documenti qui registrati). Su Livio Pagello, accademico Olimpico, letterato, poeta e autore drammatico, figura di spicco nella vita cinquecentesca del sodalizio, si è soffermata RYAN BARBIERI 1990, 29-32, 35, 37, 40-42, 71, 98. Notizie sul personaggio sono anche in CALVI 1779, V, CLXXXI-CXC; CROVATO 1894, 45-51, 131-135; MANIESE 1974, 996-1003 e Galante, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 95-97, con

ucile regesto della produzione drammaturgica di Livio. Coinvolto con la sua tragedia *Eraclea* nella infuocata discussione circa il cesto per la rappresentazione inaugurale, ebbe il dispiacere, come il suo rivale Fabio Pace con *l'Eugenio*, di vedere rifiutata l'opera anche in seguito al giudizio negativo espresso tra gli altri proprio da Guarini (cfr. specialmente GORDON 1966, trad. it. 1987, 178 e qui § 2 del cap. IV, 96, 98, 99, 102).

³⁶ Cfr. GUGLIELMINETTI 1971, 32-33.

³⁷ Cfr. "La *Idropica*" commedia del m. ili. sig. ca11alier Battista Guarini. Dedicata da Gregorio De Monti, al sereniss. sig. duca Cesare d'Este [...]; Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1613, ora in GUARINI *Opere* 1971, 3t9-466. Informazioni di prima mano sulla *pièce* si leggono nel prologo guariniano citato nel testo - dove si allude alla scena della rappresentazione veneziana e agli attoni «accademici» - e nella presentazione *A' lettori* dovuta a Gregorio de' Monti nella quale si accenna alla recita lagunare specificando che Guarini compose il prologo per quello spettacolo (cfr. *ivi*, rispettivamente 323-327, 32 t). Tale recita non è registrata nell'*Elenco cronologico degli spettacoli tenuti a vénezia dal t593 al 1642* edito in appendice al saggio di PovoLEDO 1971, 119-166, dedicato tra l'altro all'analisi di un'altra rappresentazione accademica interessante, quella del *So/imano* di Bonarelli che ebbe luogo nel 1634. Al saggio ora citato rinviando per un panorama sui sodalizi con interessi teatrali attivi in città in quel periodo. Notizie sull'*Idropica* danno inoltre Guarini stesso (vedi la sua lettera a Niccolò Panizzan, Ferrara, guindici febbraio 1593, in GUARINI *Opere* 1971, t39-142); P. ROLLI, note a *l'Idropica*, in GUARINI *Opere*, to. li, 139-148; Rossi 1886, 79-82, 153-155, 182, 292-294; D'ANCONA 1891, li, 540-541 e note, 561 n.-562 n.; I. SANESI, *Scoria dei generi letterari italiani. La commedia*, Milano, Vallardi, 1954 (t•ed. 1911), voi. I, 323-324; A. MANGO, *La commedia in lingua nel Cinquecento. Bibliografia critica*, introduzione di V. Pandolfi, [Milano], Lerici, 1966, 262-264, n. 173; CAVICCHI 1969, 151; GUGLIELMINETTI 1971, 31-36, 43 (e vedi anche *ivi*, 66-67, 69, 71, 73-74, 321 n.), ora, con varianti, in B. GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, TEA, 1994; D. ORTISI, "L'*Idropica*" di Giambauista Guarini, «Ausonia», XXVUI (1973), 5-6, 41-51; A. GRECO, *Commento a "L'Idropica" del Guarini*, in Io., *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976, 217-235; F. VAZZOLER, *La crisi del meccanismo comico nell'"Idropica" del Guarini*, in *Letteratura e critica. Scudi in onore di Natali, 10 Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, voi. IV, 253-273; CARPEGGIANI 1985, 121; CARANOINJ 1990, 14-16, 95. Sugli spettacoli mantovani del 1608 cfr. ad esempio FENLON 1992, 223-247 e la bibliografia registrata alle seguenti note 49, 63. Scarse, a nostra conoscenza, le informazioni sul De' Monti. Non più che accenni in Rossi 1886, 79 n., 82 n., 159 e n. Giusta un'informazione ottocentesca manoscritta il personaggio fu «Capocomico,1 (A. CAPPAROTTO, *Carteggio*, cit., 169). Zacc10TT1, 82, lo appella invece «P. monaco». Per la dedica a Gregorio delle *Bravure* (ed. 1615) cfr. F. ANOREINI, *Le bravure del Capitano Spavemo*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987, 429-432. La citazione da noi riportata nel resto è a 432. Tessari, pur ripubblicando la stampa definitiva del 1624 (Venezia, Vincenzo Somasco), non omette di registrare le dediche delle precedenti edizioni dell'opera. Un cenno sulla dedica al De' Monti è in MAROTT1-ROMEJ t991, LXIII. E vedi qui nota 71. Sul capostipite degli Andreini cfr., oltre al saggio introduttivo del ricordato volume curato da Tessari (dedicato a *Franco Andreini e la maschera del Capitano*), C. MOUNARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, 115-119; MARORT-ROMEJ 1991, 209-212, 213-302 (per un'ampia antologia della prima edizione delle *Bravure*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1607) e *passim*; FERRONE 1993, *passim*. Particolarmente accurata la scheda biografica stilata da C. BURATTELLI, in *Corrispondenze*, voi. I, 97 n.-98 n. Per ogni ulteriore referenza in merito cfr. infine MAZZONr 1996 b, 107-148.

³⁸ Vedi al riguardo il seguente cap. IV.

³⁹ Nostri i corsivi. Vedi la missiva in F. BO\ER, *Virginio Orsini ed i poeti del Secento. Lettere inedite*, «La Culcura1», (1926), voi. V, fase. 7, 315-319, a 316-317. Sull'Orsini cfr. Rossi 1886, 144.

• Si ricordi anche la revisione fiorentina del *Pastor fido* effettuata da Leonardo Salviati: cfr. FENLON 1992, 195, 207.

⁴¹ Il ruolo di Battista nei festeggiamenti fiorentini per le nozze tra Cesare d'Este e Virginia de' Medici è stato trascurato. È attestato da un codice (già Cicogna 537), conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, segnalato a suo tempo da Rossi, 1886, 79 e n. L'indicazione non è stata ripresa né dagli specialisti guariniani né dalla agguerrita letteratura sugli spettacoli medicei: vedi l'ampia silloge di fonti circa lo spettacolo del 1586 raccolta ne *Il luogo teatrale* 1975, 105-110, che tuttavia non registra il manoscritto in questione. Cfr. inoltre ZORZI 1977; MAMONE 1988; TESTA-VERDE 1991 che non sono a conoscenza di questa fonte. Il codice custodito al Correr verrà edito a nostra cura. Ricordiamo peraltro che ancora nel marzo del 1588 Guarini non era mai stato nella città toscana: cfr. Rossi 1886, 10.

⁴² Rivedi qui nota 15.

⁴³ Z1cc1on1, 82. Evidentemente l'abate non conobbe la lettera guariniana all'Orsini che attesta un contatto tra gli Olimpici e Guarini per *l'Idropica ante* ottobre 1604. La data 1605 deriva dal documento che tra poco produrremo che prova un successivo abboccamento fra gli accademici e il letterato: cfr. qui 66-67.

⁴⁴ Cfr. ZIGGIOTTI, 84.

⁴⁵ Nostri i corsivi. Lettera di Gregorio de' Monti a Pompeo Trissino, Venezia, diciannove aprile 1605, BBV, ms. G.5.1.6 {E 125}, n. 49. Vedi anche ZIGGIOTTI, 82. MAGRINI 1847, 74, vi accenna sulla scia dell'abate.

⁴⁶ Per la biografia di Guarini tra 1604 e 1609 vedi l'eccellente Rossi 1886, 142-149, che tuttavia non tocca la vicenda da noi considerata.

⁴⁷ La figura del Follino, d'importanza centrale nella vita spettacolare mantovana tra Cinque e Seicento, è stata messa a fuoco da recenti inchieste: cfr. C. BURATTELLI, *L'intermezzo mallico: Federico Follino e l'assedio di Canissa*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. Mamone, («Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. M {1992}, 133-149; Io. 1993, 123-157.

⁴⁸ Il documento è stato pubblicato da Rossi 1886, 153 n. Vedi anche BURATTELLI 1993, 91, 143.

⁴⁹ Anche De' Monti {A' lettori, in GUARINI *Opere* 1971, 321} ricorda i tagli apportati *all'Idropica* per la rappresentazione mantovana e gli intermezzi «maravigliosi» allestiti in quella circostanza. Per la documentazione da cui ricaviamo le citazioni nel testo vedi Rossi 1886, 155 n., 292-294. Quanto alla 'recensione' comparata si veda il resoconto dei due spettacoli trasmesso da una lettera di Gabriele Bertazzolo alla duchessa di Mantova, Firenze, ventotto ottobre 1608; edita da SOLERII 1905, 54-57. Sul Bertazzolo cfr. almeno CARPEGGIANI 1978, 14-56; Io. 1985, 112-123; BURATTELLI 1993, 180-200. Per lo spettacolo fiorentino del 1608 cfr. *Il luogo teatrale* 1975, 118-121, schede 8.26-8.36; MAMONE 1988, 95-96.

⁵⁰ Cfr. GUARINI 1971, 35-36.

⁵¹ INGEGNERI 1598, 14, 15.

⁵² Vedi *ultra*, § 5 del cap. IV, 115.

⁵³ Si ricordi ancora il significativo apprezzamento di Pompeo Trissino per le pagine di Ingegneri sull'Olimpico (registrato qui a 16).

⁵⁴ Per la condizione servile del cortigiano si legga quanto asserisce Patrizio rivolgendosi a Pistofilo: «Quante volte ti è egli venuto voglia di esser cortigiano? E se in cotesto tuo fantastico umore secondato t'avessi, non saresti tu in corte buon pezzo fa? O h Dio! non ti parrebbe di perder la libertà, vendendola a colui che con un pezzo di pane ti compera per ischiavo [...]?» (*La Idropica*, I, 3, in GUARINI *Opere* 1971, 345).

⁵⁵ Esclama ad esempio Lisca {*La Idropica*, I, 6, ivi, 353}: «EGrillo chiamate animaletto? So ben io s'egli è grande e grosso, che ogni di l'ho per mano e governolo». Vedi anche ivi, 354-355.

⁵⁶ Cfr. ivi, III, 5, 402.

⁵⁷ Vedi *ivi*, III, 10, rispettivamente 416, 414, 415.

⁵⁸ Si veda l'esordio di Moschetta nella scena quinta dell'atto secondo: «Solenni bestie per cerco dovevano esser gli uomini di quel tempo, che si pascevano di ghiande e d'acqua. E ci sono oggi

ancora delle canaglie che chiamano quella vita l'età dell'oro. L'età dell'orso, piuttosto la dire' io. Gente fallita o d'appetito o di borsa, così credono di coprir i difetti loro e le loro meschinità. Che ne dite, messer Antonio?» (ivi, 366).

⁵⁹ Cfr. qui a 92-93.

io Per la valenza tragica dell'Olimpico rivedi 40 e relativa nota 53. Sulle fenomenologie del teatro tragico cinquecentesco cfr. specialmente le belle pagine di ARIANI 1977, to. I, VII-XV (XI, XII), per interessanti notazioni sull'Olimpico). Ma vedi anche CREMANTE 1997, *passim* (con ricchissima, aggiornata bibliografia) e per una sintesi, TESSARI 1993, 105-112. Più in generale si tengano presenzi: G. STEINI;R, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992 (P ed. 1961); E. CoRSINI, *Lo stato come perfetta tragedia*, in *Metamorfosi del tragico*. «Sigma», n.s., IX (1976), 1-2, 3-42; *La tragedia italiana. Un'ipotesi di ricerca*, a cura di A. Casetta, Milano, Vita e Pensiero, 1988 (già in «Comunicazioni sociali», VII, 1986, 1-2); R.H. PALMER, *Tragedy and tragic theory: an analytical guide*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 1992; SORELLA 1993, 751-792.

¹³ Cfr. G. DE' MONTI, *A' lettori*, in GUARINI *Opere* 1971, 321.

⁶² Se le informazioni sul *De' Monti* risultano lacunose (rivedi nota 37), quelle sulla «compagnia» di cui si parla nella lettera qui resa nota sono, a nostra notizia, nulle.

⁶⁴ Per la rappresentazione mantovana dell'*Idropica* vedi BuRAITELLI 1993, *passim*: fondandosi su documenti inediti informa che la commedia venne recitata da «dijertanti cristiani» (ivi, 278-279). Di diverso parere S. FERRONE (*Commedie dell'Arte*, a cura di S. F., Milano, Mursia, 1986, voi. II, 12; Io. 1993, 268 n.) e MAROTTI-ROMEI (1991, 468 n.) che attribuiscono la paternità della recita ai Fedeli. Comunque sia, i Fedeli ebbero un ruolo importante nelle feste mantovane del 1608. È questo che conta ai nostri fini.

⁶⁴ La prima edizione de *Lo schiavetto* è del 1612 (Milano. Pandolfo Malatesta); la seconda (con varianti significative) vide luce in Venezia nel 1620. Il testo del 1612 è leggibile in *Commedie dei comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, UTET, 1982, pp. 57-213. Una puntuale cronologia delle opere di Giovan Battista Andreini è in *Corrispondenze*, voi. I, 71-75. Traiamo la breve citazione riportata nel testo dalla menzionata presentazione dell'*Idropica* stilata da Gregorio de' Monti, in GUARINI *Opere* 1971, 321.

⁶⁵ Si veda la nota del Pannizzari a una lettera di Guarini a Filippo d'Este, Padova, [1586]; in Rossi 1886, 185 n. e cfr. *ivi*, 253 n. La missiva si legge ora in GUARINI *Opere* 1971, 113-114. Sull'episodio cfr. Franca Varallo, *Nota introduttiva ad ANONIMO DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVI, Da Nizza a Toritto. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Enriatone I e Caterina d'Austria [...]*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1992, 83-84. Vedi poi qui cap. IV, 165.

⁶⁴ Nell'ottobre 1605, pochi mesi dopo la citata lettera del De' Monti (aprile 1605), Vincenzo Gonzaga chiamò Giovan Battista e la moglie Florinda nella *troupe* ducale mantovana (vedi *Corrispondenze*, voi. I, 66; voi. II, 41). Isabella Andreini morì a Lione nel giugno del 1604. In quel periodo Lelio debuttò come autore-attore: compose la *Florinda*, tragedia scritta per la fiorentina accademia degli Spensierati; recitò a Firenze ne la *Pazzia di Lelio*; pubblicò *La saggia egiziana*, dedicandola a don Antonio de' Medici, e *La diuina Iliade* offerta sempre all'accademia degli Spensierati. Sugli Andreini nel torno di tempo in questione cfr. da ultimo MAZZONI 1996 b, 127, 136-137 (con la precedente bibliografia).

⁶⁷ Cfr. C. MoUNARI, *Prefazione a P. M. CECCHINI, Le commedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note di C. M., Ferrara, Bovolenta, 1983, 28. Per il *Pastor fido* nel repertorio dell'Arte cfr. M. PIERI, *Il "Pastor fido" e i comici dell'Arte*, «Biblioteca Teatrale», n.s. (1990), 17, 1-15.

⁶⁸ Cfr. G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la verità [...]*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612; ora in MAROTTI-ROMEI 1991 (481-482 per l'elogio).

⁶⁹ Così Giovan Maria Pietro Belli a proposito di Lelio nella dedica della *Maddalena* di Giovan Battista Andreini (Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1610, 4v).

⁷⁰ È ancora da redigere una storia approfondita dei «recitanti», che calcarono le scene del-

l'Olimpico. Temeremo di colmare questa lacuna nell'ambito dell'edizione critica del manoscritto Z1ggiotti che abbiamo in preparazione. Un esempio di metodo il contributo di PuPPI 1987, *pa im*, che si sofferma in modo specifico sulla «personalità sociale e professionale degli attori» selezionati per la recita inaugurale, ponendo giustamente l'accento sull'«esclusione dell'attore di professione» perseguita dagli accademici in modo «omogeneo e inflessibile» (i.,i, 195). Cfr. in proposito qui cap. IV, § 8.

⁷¹ Cfr. G. B. ANDREINI, *Le cinque rose del giardino di Berico. Divoto compimento nell'apparizione della Regina degli angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo della Vicenza* [...] Vicenza, Eredi di Domenico Amadio, [1633]. Rammentiamo che gli Amadio pubblicarono anche i *Discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori di Piermaria Ceahiniferrarese* (Vicenza 1614). Per la presenza di Cecchini a Vicenza vedi qui 69-70. Ciotti fu l'editore di un'altra nota commedia (cfr. G. B. DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli ri, ali*, Venezia 1601: vedi A. MANCO, *La commedia*, cit., 248) e lo stampatore di fiducia di Guarini di cui pubblicò le lettere a partire dal 1593, le *Rime* nel 1598 e nel 1602 la sonruosa definitiva edizione del *Pastor fido*. Nel 1606 la sua insegna raffigurava la Minerva, immagine ricorrente della editoria lagunare (cfr. M. INFELISE, *L'editoria veneziana*, cit., 48 n.). Nel 1616, sempre per i tipi veneziani del Ciotti e sempre per cura del De' Monti, videro luce *Varie poesie di molti eccellenti autori in morte del m. illustre sig. cavalier Bauista G11ari11i* (cfr. Rossi 1886, 159 e n.). Per i rapporti tra Ciotti e Guarini cfr. AVELLINI-PULLECA 1975, 172-175. Molte notizie sull'attività del Ciotti si ricavano dalle lettere a lui indirizzate dal Marino (cfr. G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, *passim*). L'amicizia tra i Somasco e De' Monti è attestata dalla ricordata dedica dell'edizione del 1615 delle *Bravure*: ((All'illustre Sig. mio Osservandiss. il Signor Gregorio De' Monti. Con occasione di mandar di novo alla luce del mondo le virtuose fatiche del signor Francesco Andreini [...] ho voluto che compariscano col nome in fronte di Vostra Signoria per sodisfar ad un mio ardentissimo affetto che ho verso lei, nato in me dall'antica conoscenza che ho della sua persona[...] Prego Vostra Signoria di ricever con la solita sua benignità questo dono, che tanto è stato nelle mie prime stampe volontieri universalmente ricevuto. Li che tanto più mi giova credere ch'ella sia per farlo, q11a11to de da lei questa opera J11 già singolarmente commendata, come fatica in questo particolare degna di gra11d155ima lode.[...] Di Venezia li 25 novembre J 614. Di V.S. Illustre Affezionatissimo [sic] Servitore Vincenzo Somasco» (in F. ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, cit., 432. I corsivi nostri).

⁷² *I Ragionamenti fantastici* (...) Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1612. Cfr. G. MANTESE, *J mi/li libri che si leggevano e veudevano a Vicenza alla fine del secol XVII*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1976, 102.

⁷³ La notizia è trasmessa dal vicentino G. P. MALACRETA (*Considerationi di G. P. M.* [...] sopra il "Pastor fido" [...], Vicenza, Giorgio Greco, 1600, 31; indi Venezia, Marc'Antonio Zaltieri, 1601; poi in GuARTI *Opere*, to. [V, 42] e ripresa da Rossi 1886, 233. Nel 1602 gli eredi di Perin librare stampavano a Vicenza il *Prato de' prologhi* di Gian Donato Lombardo da Bitonto detto il Bitontino contenente una descrizione degli intermezzi del *Pastor fido*: cfr. D'ANCONA 1891, li, 570 n.-571 n.

⁷⁴ Il documento (una denuncia all'Estimo generale di Vicenza presentata nel 1665) si legge in G. MOCENICO JR., *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o dei due distrutti teatri di "Piazza" e delle "Grazie"*, Bassano, Stab. tip. Sante Pozzaco, 1894, 13; ma vedi ora MANTESE 1974, 935-936 (per un'importante precisazione cronologica: cfr. qui la successiva nota 78); MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 234, 179 (ivi, 234-237 per un'essenziale consunc-ivo sull'edificio e sulla sua vita spettacolare); OLIVATO 1990 a, 273.

⁷⁵ Per la ricorrente ubicazione liminare dei teatri riservati ai comici professionisti si vedano le osservazioni di FERRONE 1993, specialmente 54-55, 68, 78-79.

⁷⁶ Cfr. Lettera di Giovan Paolo Fabri al duca di Mantova, Verona, ventisette agosto 1623, Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, b. 10, 122r-123r, a 123r: «•Habbiam principiato in Vinezia, dove con tutta la sua perfezionc [sic] ella [la troupe] ha fatto poco, in Padoa meno, e pur ci era Arlechino, il quale scrive che senza lui e I Dottore noi faremo le verze, per usar la sua frase. In Verona le facciamo, è vero, e pur ci è I Dottore. Diasi la colpa all'angustia della stanza in Vinezia, e

al caldo; in Padoa alle nemicizie tra le corazze e i cittadini, e pur al caldo; in Verona alla sragione od alla nostra insufficienza: ma se fosse insufficienza, i signor, vicentini non ci mandriano ad offerire stanza coperta, palco farto e altre rrttesie» (i corsivi nostri). Il documento ci è stato cortesemente fornito da Claudia Buratrelli; è segnalato in *Corrispondenze*, voi. II, 25, scheda 109, cui rinviamo per un registro completo degli attori e dei luoghi menzionati nella missiva.

⁷⁷ Cfr. Lettera di Pier Maria Cecchini a un segretario del duca di Mantova, Padova, dieci agosto 1613, Archivio di Stato di Mantova, *Gonzaga*, b. 1545, 1 c.n.n. Autografa; vedila in *Corrispondenze*, voi. I, 268. La compagnia del Cecchini soggiornò poi a Vicenza sino ai primi di settembre: cfr. *illi*, 270.

^{7A} Viene così rettificata la datazione proposta a suo tempo dal Mocenigojr., *I teatri*, cit., 9-10 (metà del Seicento) e confermata e precisata quella avanzata da Mancese e da Franco Mancini, Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo (primi decenni del secolo). Rivedi qui per le referenze la precedente nota 74.

^{7Y} «IV]i sono, e si fanno anche teatri pubblici chiamati vulgarmente del soldo» nei quali «si fanno pagare non solo l'ingresso nel teatro, ma anche il comodo per dimorarvi»: F. CARINI MOTTA, *Tra flato sopra la struttura de' theatri, e scene* [...], Guastalla. Alessandro Giavazzi, 1676; citiamo dalla ed. moderna, con introduzione, note e piante di teatri dell'epoca, a cura di E. A. Craig, Milano, Il Polifilo, 1972, 41. Sul Carini Motta si vedano inoltre G. RICCÌ, *Note sull'attività di Fabrizio Carini, architetto teatrale e sce1lotecnico*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), Cinisello Balsamo (Milano)-Mantova, Silvana-Accademia Nazionale Virgiliana, 1985, 148-163; e il *Saggio introduttivo* di E. TAMBURINI a *Sce1lotecnica barocca. "Costruzione de' ceatri e machine teatrali" di Fabrizio Carini Molla (1688) e "Pratica de' machille de' teatri" di Romano Carapicchia (1689-91)*, Roma, E & A, 1996.

⁸⁰ Per i quali si veda il cap. II, *Le stanze del teatro*, del più volte citato FERRONE 1993, 50-88.

⁸¹ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 238-239.

^{M²} Stiamo eseguendo una ricerca in merito.

^{H1} Della Commedia dell'Arte a Vicenza parla da ultimo troppo velocemente (e ingenuamente) BREZI 1990, 185-187, 207. Soltanto cenni in GROVATO 1894, 125-126.

^{H4} Vedi, anche per le referenze archivistiche, *Corrispondenze*, voi. I, 154-155, 159-160 e rivedi qui la precedente nota 71.

¹⁵ Lettera di Pier Maria Cecchini a un segretario ducale mantovano, Vicenza, ventinove agosto 1613, Archivio di Stato di Mantova, *Gonzaga*, b. 1545, 1 c.n.n. Autografa; pubblicata in *Corrispondenze*, voi. I, 269. Sul Cecchini cfr. *ivi*, 191-197 (con la precedente bibliografia). Per Cecchini a Vicenza vedi C. BURATIELLI, *Borghese e gemi/uomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Ceah111i, tra i comici detto „Friuellino,,*, «Il castello di Elsinore», I (1988), 2, 45.

^{R1} Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 179.

^{K7} Lettera di Francesco Allori a un funzionario del duca di Mantova, Venezia, venti aprile 1675; in RASI 1897, 34; la lettera è citata in stralcio anche da MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 179. Rasi riporta un'altra testimonianza riguardante l'Allori a Vicenza: «Dimani facciamo l'ultima comedia qui in Padova e la settimana ventura mi porterò a Vicenza con tutta la compagnia, avendo già l'IIII. S. Conce Marcho Negri ottenuto da quelli Eccm. Rettori la licenza et il Teatro» (da una Lettera di Francesco Allori a un funzionario del duca di Mantova, Padova, ventotto luglio 1674; in RASI 1897, 32; vedi anche MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 238).

^{HII} Lettera di Francesco Allori a un funzionario del duca di Mantova, Venezia, sedici marzo 1675; in RASI 1897, 33; cfr. inoltre *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, prefazione e bibliografia aggiornata di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988 (rist. anast. dell'ed. Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957-1961), voi. V, 393; R.G. ARCAINTI, *I comici dell'Arte a Milano: a«oglienza, sospesi, riconosimenti*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta-R. Carpani, Milano, Vira e Pensiero, 1995, 301.

^{K9} Per Costantini a Vicenza vedi la *Nota introduttiva* premessa da G. Davico Bonino ad A. Co-

STANTINI, *La vita di Scaramuccia*, Torino, Einaudi, 1973, V; e MANCINI-MURARO-PovoLEDI 1985, 239. Per una informazione generale sull'arrote si vedano Ivs1 1897, 708-710 (709 per l'Clitate vicenrina). Per i suoi soggiorni parigini cfr. il bel voi. di R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, 19-20, 23; e D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla arte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, 234 e n. (con il giudizio del Riccoboni citato nel cesto), 242. Ricordiamo infine che una lettera di Angela d'Orso del tredici aprile 1672 (da Parma) svela la rinomata comica impegnata in trattative vicentine con il marchese Ippolito Bencivoglio: «altro non posso significarle se non che Vicenza non fa per noi in modo alcuno per esser (...) stata sbatuta l'anno scorso, et per non esser hora la ma staggiane» (nostri corsivi). Il documento si legge in RASI 1897, 793-794. Sulla D'Orso è da vedere il saggio di M. MARICO, *Ar1giola D'Orso, comica dell'arte e traduttrice*, «Biblioteca Teatrale», n.s. (1990) [ma 1991], 18, 65-94.

⁹⁰ E vedi anche qui *ultra e cap. IV, passim*.

⁹¹ A.O., b. 4, fase. 70, *Acti dell'academia Olimpica. Da l'anno 1600 in poi, et s1lccessivameuce N! 70=Atti della accacumia Olimpica dall'anno 1600 fino l'anno 1611*, 36r, alla data sette febbraio 1609. Il verbale tratta dei preparativi per la recita all'Olimpico di una tragedia dell'Alardi. Sul personaggio cfr. NICCOLINI 1990, 106; CATTIN 1990, 171; BRIZI 1990, 183 n., 188 n.-189 n., 206.

⁹² A. PALLADIO, *I quallro libri de/l'architeu1tra (...)*, Venezia, Dominica de' Franceschi, 1570, dedica *Al molto magnifico mio signor osservandissimo, il signor conte Giacomo Angaranno*, Venezia, primo novembre 1570.

⁹³ Per tale registro rivedi qui P. I, cap. II, § 4.

⁹⁴ Lettera di Batcista Guarini al figlio Alessandro, s.l., s.d., ma datata congetturalmente 1598 da Rossi 1886, 231 n., 311. VALDI 1974 (17-18, 35-43, 73 n.-74 n.) pensa che la documentazione sia piuttosto da riferire alla ricordata rappresentazione del *Sacrificio* nel 1587 (e vedi al riguardo cap. IV, 127, 148 e nota 549). Sugli intermezzi del *Pastor-fido* cfr. comunque Rossi 1886, 307-311; NERI 1888, 405-415; BROCNOLICO 1914, 307; MOUNARI 1968, 51-56. Per le rappresentazioni della tragicommedia guariniana e per la filiera Aleotti-Viani dr. qui 72-73.

⁹⁵ Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Venezia, primo dicembre 1607; in Rossi 1886, 294. La scienza teatrale del ferrarese e la sua attenzione alle tecniche esecutive sono ampiamente attestate. Le fonti primarie al riguardo, in attesa di indispensabili nuove ricerche (si pensi ancora alla missiva dell'Aleotti al Guarini recuperata in questo lavoro), sono accessibili nei fondamentali più volte ricordati volumi di Rossi 1886, specialmente 224 e sgg.; e D'ANCONA 1891, II, 535-575. Due lavori che, nonostante l'impianto ermeneutico per molti aspetti invecchiato, costituiscono, per la ricchezza dei materiali raccolti, un indispensabile punto di partenza. Nella plethorica bibliografia guariniana degli italianisti, densa di eleganti lumbicchi formali, i due studi si distinguono per l'ampia attenzione concessa ai problemi del farsi concreto dello spettacolo. Attente agli elementi tecnico-performativi della cultura guariniana e al contesto storico in cui maturò sono alcune ricerche d'ambito musicologico: vedi ad esempio l'eccellente FENLON 1992, specialmente 195-212. Pur muovendo da diverse angolazioni critiche in questa proficua direzione si erano mossi altri studiosi di Guarini o dell'Aleotti: cfr. CAVICCHI 1969, 139-156; lo. 1971, 63-72; lo. 1986, 13; fo. 1992, 45-66; VALDI 1974; FRABETTI 1982, 183-208; CRUCIANI 1985, 179 sgg.; CARANDINI 1990, 223 e n.-224. Recentemente (cfr. ZILLI 1993, 52, 54) ci si è limitati ad accennare alla «nota pratica scenica» di Guarini. Ma, a ben vedere, buona parte di quella pratica resta in attesa di indagini filologiche.

⁹⁶ Rivedi la nota precedente e cfr. ad esempio, da ultimo, le astratte osservazioni dedicate al rapporto tra Guarini e gli attori da SALA 01 FELICE 1993, 75 e n., 91, che parla delle opere teoriche guariniane senza prendere in considerazione la concretissima vicenda actorico-guariniana dell'Olimpico. Peraltro in un saggio per molti aspetti di rilevante spessore critico.

⁹⁷ Cfr. CAVICCHI 1969, 141; e soprattutto FENLON 1992, 170-173, 182-183, 188, 195, 197, 207-212, 225. Per Vincenzo e i comici dell'Arte cfr. invece FERRONE 1993, *passim*.

⁹¹ Nosm i corsivi. Lettera di Battista Guarini a Vincenzo Gonzaga, [Mantova, quattordici aprile 1592]; in GUARINI *Opere* 1971, 131-132; vedi anche Rossi 1886, 106 n., 226; DANCONA 1891, II, 558; CAVICCHI 1969, 148; lo. 1971, 67; VALDI 1974, 17, 56-57.

⁹² In quel periodo l'incarico venne affidato, con soddisfazione di Guarini, a Baldassarre Castiglione jr.: vedi la lettera di Battista alla marchesa di Grana, Ferrara, ventiquattro aprile 1592; in DANCONA 1891, II, 547 n.

¹⁰⁰ Sul concerto di drammaturgia consunriva rinviamo alle riflessioni di Sirot Ferrone, in particolare al saggio *Scrivere per lo spettacolo*, ((Drammacurgia>), I (1994), 1, 7-22. Una stimolante messa a punto si deve a L. Riccò, *Testo per la scena-Testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», (1996), voi. CLXXIII, fase. 562, 210-266.

¹⁰¹ Cfr. FENLON 1992, 55-56, 170, 188, 195-201, 207-212, 237. Sul teatro di corte dei Gonzaga e sulle scene e le macchine del 1598 vedi CARPEGGIANI 1975, 101-118; e, soprattutto, BURATIELLI 1993, 157-180; lo. 1996, 79-89 (che tuttavia ridimensiona eccessivamente l'apporto architettonico di Viani). Per una rapida sintesi sul sistema teatrale mantovano e attorno alle sue evidenti analogie con quello fiorentino vedi MAZZONI 1982-1987, 127 n.-129 n. Quanto alle rappresentazioni della tragicommedia guariniana attuare e non tra 1584 e 1598 cfr. anche la bibliografia qui registrata alla successiva nota 88 del § 2 del cap. IV. Per i cagli alla tragicommedia cfr. G.P. MALACIETA, *Considerazioni di G.P. M. [...] sopra il "Pastor fido"*, cit., 53, 57.

¹⁰² Cfr. Lettera di Nicolò Belloni al duca di Mantova, Milano, diciannove maggio 1599, Archivio di Stato di Mantova, *Conzaga*, b. 1723, c.n.n.; in DANCONA 1891, II, 572 n.; BURATIELLI 1993, 159 e n.

¹⁰³ Vedi Lettera di Baldassarre Castiglione jr. ad Annibale Chieppio, Mantova, ventuno maggio 1592; in DANCONA 1891, II, 554. Per l'Argenta a Mantova in quel periodo cfr. anche ivi, 547 n., 548, 550-551, 553-555, 557, 560; nonché l'utile riepilogo di VALDI 1974, 55-58; di CAVICCHI 1992, 58-59, e di FRABETTI 1997, 209, 213-214.

¹⁰⁴ Cfr. per la perentoria imputazione CAVICCHI 1969, 147-149; lo. 1971, 63-68; lo. 1986, 13; lo. 1992, 59, 61-62; FENLON 1992, 197, 219 n.

¹⁰⁵ Cfr. tra gli altri BURATIELLI 1993, 157.

¹⁰⁶ Il contributo di Aleotti allo spettacolo mantovano è più che probabile, anche senza tener conto della già citata missiva datata 1598 da Vittorio Rossi (vedi ancora Lettera di Battista Guarini al figlio Alessandro, s.l., s.d. (ma 1598?); in Rossi 1886, 311 e III, 231 n., quanto alla proposta di datazione) ma che VALDI 1974 (17. 35-43, 73 n.-74 n.) riconduce implicitamente alla recita del *Sacrificio* del Beccari nel 1587. Rivedi qui note 94 e 104.

¹⁰⁷ Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Mantova, ventuno maggio 1592; in DANCONA 1891, II, 553-554. Vedi anche VALDI 1974, 56.

¹⁰⁸ In proposito cfr., per uno sviluppo, cap. IV, § 2, § 7. Sulla logica del riuso vedi S. MAMONE, *Ca/101 e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma, Pisa, Napoli, giugno-dicembre 1992), Milano, Mazzotta, 1992, 69-77.

¹⁰⁹ Descrizione degli *Intermezzi per una rappresentazione del "Pastor fido"*. Il documento è stato rintracciato e pubblicato a suo tempo da Rossi 1886, 307-310: 309 per la citazione; si legge ora in GUARINI *Opere* 1971, 719-723.

¹¹⁰ Lettera di Annibale Chieppio al duca di Mantova, (Mantova), ventinove novembre 1591; in DANCONA 1891, II, 543.

¹¹¹ Guarini si riferisce al famoso *Gioco della cieca (Pastor fido, III.2)*. Per la citazione cfr. le sue *Annotazioni alla fabula* ora in GUARINI *Opere* 1971, 562 n.; per altre indicazioni vedi ivi, 547 n., 549 n., 561 n., 719. Per il balletto e le musiche in questione cfr. CAVICCHI 1969, 143-151; FENLON 1992, 197, 199-204, 210-212, 237 e la bibliografia stilata da MARETTI 1992, 383-384.

¹¹² Cfr. FENLON 1992, 206-212, per i nessi e le differenze tra balletto della duchessa di Ferrara, invenzioni francesi di Baltasar de Beaujoyeulx (*alias* Belgioioso) e Caterina de' Medici, sperimenta-

zioni fiorentine di Cavalieri e Laura Guidiccioni Lucchesini e *Gioco della cieca* di Luzzaschi-Gascoldi-Guarini. Una sintesi sulle origini e la diffusione del *ballet de cour* si legge in STRONG 1987, 104-110, 195-204. Sul balletto alla corte di Francia ai tempi di Maria de' Medici cfr. MAMONF. 1988, 171, 260-269.

¹¹³ L'importanza del procedimento è sottolineata da FENLON 1992, 201-202. 210

¹¹⁴ Vedi qui anche il successivo cap. IV.

¹¹⁵ Per una bibliografia essenziale di recenti studi fondati su analisi di prima mano cfr. NUZZONI 1996 a, 169 n.-171 n.

¹¹⁶ Vedi cap. IV, § 4.

IV

LO SPETTACOLO INAUGURALE

1. *Hoc opus: committenti e artisti*

Nelle pagine precedenti abbiamo evocato i protagonisti della storia cinquecentesca del nostro teatro. Ma li abbiamo appena intravisti. Si è privilegiato in larga misura un percorso *à rebours* portando dapprima alla ribalta colui che nel Settecento si preoccupò di 'storicizzare' costoro. Sapevamo che con la guida paziente ed erudita di Ziggiotti era possibile arrivare al cuore dei problemi ancora insoluti relativi alla storia iniziale dell'Olimpico. Decifrati i meccanismi di trasmissione della memoria accademica possiamo riosservare più da vicino e con maggiore profitto i problemi storiografici e gli uomini che quattro secoli fa promossero la costruzione del teatro e la messinscena *dell'Edipo* per conferire lustro alla loro accademia e alle loro casate. Centreremo così il nostro obiettivo primario: liberare il lettore da un sintagma astratto e ormai privo di significato (l'etichetta 'antica' accademia Olimpica) tessendo una più convincente e vivace trama di vicende e inclinazioni individuali. Di relazioni tra persone e persone. Di rapporti tra individui e istituzioni. La decisiva generosità di Leonardo Valmarana, ad esempio; la vocazione imperiale condivisa da molti Olimpici; il ruolo fondamentale svolto dallo stesso Valmarana e da Pompeo Trissino; le relazioni tra accademici committenti e artisti-esecutori (tra tutti: Palladio, Ingegneri, Scamozzi); le sfide supponenti e anacronistiche dell'aristocrazia vicentina a Venezia...

Ne deriva una riflessione metodologica d'ordine generale. Si conferma indispensabile per lo storico dello spettacolo redigere un censimento di coloro che dettero vita all'oggetto culturale da analizzare. Occorre ricostruire e interpretare anzitutto le propensioni culturali ideologiche e, perché no, esistenziali dei personaggi che agirono sulla scena della storia che vogliamo narrare un'altra volta. In altre parole: è decisivo rifarsi alle persone. Inserirle nel contesto storico in cui vissero. Ciò vale per i committenti e gli organizzatori di un'avventura spettacolare. Ma, ovviamente, anche per gli artisti-esecutori che a quella avventura det-

cero concretezza di palcoscenico. Promotori organizzatori e realizzatori costituiscono un trittico inscindibile della ricerca. Per svelare quest'ultimi dobbiamo spesso rifarci ai primi. Un trittico da porre in stretta relazione con i meccanismi di fruizione di un determinato spettacolo, con l'analisi del gusto e delle emozioni provate dagli spettatori. Vale a dire con lo studio del pubblico nelle sue mutevoli mentalità e composizioni sociali, senza tralasciare le strutture testuali a esso destinate ma nemmeno privilegiandole come unica «vera e globale misura intrinseca di valore»¹. Solo in questo incrocio di relazioni complesse e articolate è possibile intuire il significato delle fenomenologie spettacolari prodotte dalle corti, dalle accademie o dalle altre istituzioni delle società di antico regime per noi ormai evanescenti. In tal modo possiamo cercare di capire da un lato il senso dei 'manufatti' performativi (testuali verbali gestuali coreografici sonori luminosi materici) approntati dai tecnici del teatro (coraghi, attori, musicisti e cantanti, drammaturghi, architetti-scenografi-illuminotecnici, ecc.) al servizio di tali istituzioni e sottoposti, durante la messinscena, alla sorveglianza dei funzionari delle medesime; dall'altro tentare di comprendere il significato storico della cristallizzazione culturale di determinati luoghi ed edifici teatrali. Arriveremo così, nel nostro caso, a svelare meglio le drammaturgie che dettero vita e animarono gli spazi del teatro dell'accademia.

Quale accademia? Chi ne fece parte nel Cinquecento? Quali i rapporti tra i soci? E quelli tra gli accademici e gli artisti? Aggiungiamo colori del secolo XVI al quadro prevalentemente sei-settecentesco già delineato.

Chi più, chi meno a la lodata meta,/ Mercè di bello e di fiorito ingegno,/ S'avicina, se averso e rio pianeta / Non glie) contende, e non lo face indegno: / Ma ben ha stella fortunata e lieta/ Quello, che sol fra tanti arriva al segno./ Che questo è il fin di generoso core; / Et ivi è la fatica, ivi il sudore².

Così nel 1562 un famoso intellettuale veneziano al servizio dell'industria del libro - Lodovico Dolce redattore instancabile della stamperia Giolito³ - illustrò le intenzioni generose e liberali svelate dal motto originario del sodalizio vicentino: HOC OPUS HIC LABOR EST. La massima, tratta da un emistichio virgiliano, fu inserita nell'impresa accademica ideata nel 1556 dal medico Elio Belli⁴. Era trascorso appena un anno dalla nascita dell'istituzione Olimpica. L'accademia, fondata nel 1555 e caratterizzata agli esordi da un'attenzione perspicua ai fermenti più vivi della cultura contemporanea, fu connotata in quel periodo da una variegata composizione sociale. Nella medesima consorteria si riunirono personaggi di rango aristocratico, intellettuali e artisti distintisi nella loro professione e dunque in qualche misura nobilitati dalla condizione liberale. Alla fine degli anni Sessanta vi fu un sostanziale mutamento. Il *clan* divenne di fatto la punta di diamante del progetto culturale signorile arroccandosi su posizioni retrive d'impronta neofeudale. Assumendo e perpetuando gli intendimenti reazionari già propri di un altro

sodalizio vicentino (quello iperaristocratico ed esclusivo dei Costanti, sorto per volontà di Girolamo Gualdo nel 1556 ed estintosi dodici anni dopo), il consesso degli Olimpici rinnegava la struttura aperta e dinamica dei primi anni di attività, cristallizzandosi «su concezioni meramente erudite e astrattamente universalistiche, e retoriche, del sapere». Si attuò così un *virage* involutivo. Gli accademici, abbandonate le «fertili disposizioni scienziaste» di un tempo⁶, svolsero un programma rigidamente conservatore. Incentrato sulla creazione di una cultura eclettica e cortigiana: funzionale al discorso dell'ordine⁷ e destinata a celebrare l'oligarchia nobiliare locale", privilegiando i meccanismi permeabili di valenze utopistiche di sintesi 'informatica' dello scibile.

Un mutamento da tenere presente se vogliamo percepire le gerarchie esistenti all'interno del consesso al momento in cui maturò la decisione di edificare l'Olimpico e la realtà operativa del cantiere del teatro. Esempio in tal senso il ruolo subalterno di figure importanti come Giambattista Maganza, lo stesso Palladio o suo figlio Silla. Semplici funzionari-esecutori - come gli altri artisti al servizio dell'accademia - dei programmi indicati dagli aristocratici 'colleghi' appartenenti alla classe egemone. Percepriamo a una lettura attenta delle fonti la falsità dell'immagine raffigurante la consorterìa degli Olimpici, ancora negli anni Ottanta del Cinquecento, come un «club of equals follows [sic]»⁹. Immagine spesso riproposta senza le debite precisazioni¹⁰.

Proviamo a riflettere sul frontespizio degli *Statuti dell'accademia Olimpica* del 1650 (fig. 15)¹¹. Sotto il cartiglio contenente il titolo si staglia imponente e massiccio il nume patrono dell'istituzione: Eracle <<institutore degli antichi Giochi Olimpici>>¹². Il figlio di Alcmena mostra, con l'indice della mano sinistra, l'impresa accademica indicando in particolare il motto posto in evidenza in un circo d'impianto anfiteatrale. Attorno alla spina, munita di due obelischi, gareggiano i carri in piena corsa: allusione chiarissima alle gare agite durante i giochi panellenici nell'ippodromo di Olimpia; e, nel contempo, ideale memoria dei più domestici apparati celebrativi in onore di Ercole che ebbero luogo in Vicenza nel 1558 e nel 1576¹³.

È significativo ai nostri fini che all'interno del circo sia ben visibile la massima del sodalizio in forma *abbreviata*: **HOC OPUS**, di contro alla formula per esteso **HOC OPUS HIC LABOR EST** adottata nel 1556. Il motto dimidiato venne scelto nel Cinque e Seicento anche per l'impresa sormontante la *ianua regia* della *frons scaenae* palladiana. Lo testimoniano l'accurato rilievo compiuto dall'Albanese (1598-1600?), cui abbiamo dedicato attenzione (fig. 14)¹⁴, e quello altrettanto meticoloso dovuto al Revese Bruti (1620) (fig. 10). La scritta **HOC OPUS** campeggia inoltre in uno dei monocromi dipinti da Alessandro Maganza nel 1596 nel vestibolo del teatro¹⁵. È presente nello statuto «esemplato l'anno M.O.XCVI di ordine dell'Illustre Sig. Pompeo Trissino dal Vello d'oro Prencipe» degli Olimpici (fig. 16)¹⁶. Non basta. Silvestro Castellini, nella *Descrizione della città di Vicenza*, da lui redatta nella prima metà del secolo XVII, ricorda puntualmente che al centro

della scenafrente del teatro «si vede la particolare impresa et propria dell'Academia, che è un circo all'antica romana con queste parole intorno: *HOc OPUS*»¹⁸. Pochi anni dopo Gualdo jr. conferma, nella *Vicenza Tamisata* (1639-1647), che il «(Teatro [...] fatt'all'uso degli Antichi risplende di esquisita architettura del famoso Paladio con il moto Hoc opus»¹⁹. Prevalse dunque la forma abbreviata. Le fonti convocate sono inequivocabili. Perché i nobili abitatori d'Olimpo apportarono una simile variazione all'«anima» della *devise*? Quando si optò per la modifica? In quale circostanza?

Abbiamo accertato il termine *ante quem* 1596 fissato dalle leggi accademiche compilate sotto il principato di Pompeo Trissino e dalla coeva *grisaille* dell'antideo. Ma si può essere puntuali. Riteniamo che la scelta fosse già compiuta dodici anni prima, durante i preparativi dello spettacolo inaugurale. La notizia del 1584 concernente il polemico dibattito tra gli Olimpici («intorno all'Inscrizione Virtuti, ac Genio» e al motto da porre sopra la porta regale fa riflettere²⁰. Non va dimenticato che proprio in quella occasione fu espresso «biasimo» per l'intenzione di collocare il («nome del Palladeo archit.[etto]») nella epigrafe della scenafrente²¹. Quanto rilevato sulla condizione subalterna degli artisti nel contesto accademico trova qui conferma. Ribadiamo che costoro vennero considerati di norma, dai committenti aristocratici, semplici funzionari incaricati di eseguire precise direttive, abili tecnici in grado di realizzare servizi altamente qualificati²². Si legga, a ulteriore riprova, la delibera del sei maggio 1584 in cui si dispone esplicitamente che gli Olimpici scelti per sorvegliare il compimento dei lavori del teatro abbiano «facultà di far'accordi et pagamenti [...] à gli operarij, et *essecutori* delle cose, che essi *comanderanno*»²³.

Non stupisce allora la riprovazione riguardo al proposito di palesare nella lapide il debito contratto con Andrea, dichiarando in essa la paternità palladiana dell'aula. La disputa dimostra che il maestro patavino, a dispetto della sua appartenenza al sodalizio, non venne mai considerato alla stregua degli esponenti del circolo berico nobili per natali e/o per censo. Su ciò si discusse aspramente: era lecito e conveniente immortalare nel cuore della *frons*, popolata dalle statue celebrative dei committenti, il nome di chi aveva ideato la sala? Non si sarebbe dato a costui un riconoscimento eccessivo? Era concepibile che il solo nominativo del «Palladeo» scolpito in capitali dorate brillasse *isolato* e in luogo eminente nella *tabula* destinata a perpetuare la formidabile azione collettiva compiuta dall'accademia?

Evidentemente per molti degli Olimpici tutto ciò era inaccettabile e persino inopportuno. E se, infine, prevalse il buonsenso di coloro che vollero il nome dell'architetto sbalzato nella lapide (fig. 17), non dobbiamo dimenticare che si trattò di un riconoscimento tardivo e poco sincero. La rinuncia pretestuosa a organizzare funerali solenni in onore del maestro (1580) la penosa retrodatazione della parte accademica del primo aprile 1581 riguardante la pubblicazione dei componimenti in versi e in prosa scritti per la morte di Palladio (per giunta

mai editi); la mancata realizzazione, nonostante la pomposa delibera del ventiquattro aprile 1582, della statua di Andrea da situare sulla *frons*; l'avvilente dia-triba ora rievocata (1584); la voce propagata ad arte nel 1585 che l'artista avesse «pregato gli Accademici» che vi fosse in teatro «il suo nome scolpito»²⁴ dimostrano, contro le fuorvianti idealizzazioni del rapporto tra l'accademia e l'architetto, la sostanziale indifferenza degli Olimpici, sconfinante talvolta in malcelato risentimento, per il «concademico» che tanto contribuì a rendere degna di attenzione la storia del consesso²⁵. Erano lontani i tempi in cui, con affetto, gli accademici appellarono il maestro «Palladius nostro [sic]» auspicando «<qui sit Vitruvius alter»²⁶. Nella mente e nel cuore degli Olimpici e nell'artificioso teatro dello *status* a loro caro, non vi era ormai posto per il maestro patavino. Il ricordo del geniale funzionario divenne presto evanescente. Non di rado ingombrante o addirittura fastidioso. Nella retorica parata di statue degli eroi fondatori - «speculum virtutis» degli esponenti del privilegio²⁷ accomunati tra loro da una pragmatica «filosofia del denaro»²⁸ - l'effigie del figlio del mugnaio Pietro dalla Gondola risultò indesiderabile. L'aulico manto classicheggiante che Trissino, memore dell'appellativo dell'angelo *dell'Italia liberata da' Gothi*, aveva a suo tempo conferito ad Andrea, non bastò a garantire l'esecuzione della scultura che avrebbe testimoniato la gratitudine della consorteria per il massimo protagonista dell'architettura veneta del secolo XVI.

Palladio, assieme a Scamozzi che tanto poco l'amò, sarebbe stato ammesso nella sala soltanto nel Settecento. Nel coronamento statuaria scolpito dal Cassetti che abbiamo analizzato nella prima parte del volume.

Superbe mura, e preziosi tetti,/ e voi d'antica Maestà ripiene/ Cerchiate Seggie, e sculte,
e pinte scene/ Archi, Loggie, colonne, e marmi eletti:/ Da' Voi fregio maggior più non
s'aspetti/ Or che d'Andrea l'immagine a'star qua viene/ Che i prischi, e i nuovi onor tutti
contiene / Maravigliosamente in sé ristretti.

Così un mediocre componimento poetico, speculare alla modesta qualità delle statue settecentesche, declamato in teatro nel luglio 1752, ratificò il tardivo riconoscimento²⁹. A quella data l'enfasi che, a partire dalla morte di Palladio, aveva improntato il *topos* ipocrita della riconoscenza degli accademici per il consocio più illustre si era consolidata. Il rapporto tra i *cives* d'Olimpo e Andrea era stato mitizzato dall'inesorabile trascorrere del tempo. Da molti anni l'ombra dell'architetto era divenuta lo scudo culturale della città berica e dell'accademia. L'umbratile manto palladiano su Vicenza fu, ieri come oggi, più caldo e soffice di quello con il quale in un'epoca ormai lontana Giangiorgio Trissino rivestì il suo protetto.

Persino la risoluzione di privilegiare il motto abbreviato è da ascrivere a un'enfasi autocelebrativa. Alla volontà tenace dei committenti di costruire il mito Olimpico. Abbiamo già individuato, nelle discussioni del 1584 a proposito del-

l'iscrizione, della massima e della menzione del nome dell'artefice, la contingenza in cui maturò la preferenza. L'ipotesi, confortata da indizi archivistici, trova conferma negli esiti del restauro delle decorazioni dell'Olimpico eseguito tra il 1985 e il 1987. Tra i «recuperi più significativi» è da registrare infatti

la restituzione integrale del motto [...] HOC OPUS HIC LABOR EST [...] che era stato coperto con uno strato di intonaco *in epoca molto prossima alla realizzazione del teatro* e sostituito, per ragioni [...] ignote, dalla formula sincopata HOC OPUS (fig. 18p¹).

Concordiamo con tale cronologia, ma si prenda atto della precisazione qui formulata perché è fertile di spunti per mettere meglio a fuoco la mentalità dei committenti. L'involuzione retriva dell'accademia e il clima di retorica aristocratica rievocati forniscono le coordinate per determinare e intendere le «ignote ragioni» che fissarono l'elezione della citazione ridotta. La quale esprime il vanto degli affiliati per aver portato a compimento la macchina teatrale (*Hoc opus*: l'imponente teatro celebrativo); e, contestualmente, l'intenzione di celare gli sforzi sostenuti (*hic labor est*)³². Il motto sincopato suonò all'unisono con la svolta programmatica attuata in precedenza e culminata nella realizzazione dell'Olimpico. La conservatrice e «retorica enunciazione di principi che compongono un autentico statuto di comportamento del 'gentilhuomo' di fatto *predestinato* dal privilegio della condizione sociale,> revocò e smentì l'asserzione iniziale che <*d'opera* (il suggello virtuoso, e la dignità) si consegue attraverso il travaglio e le fatiche personali»³³. Il motto stilato dal Belli e l'illustrazione fattane dal Dolce erano ormai anacronistici. Non sono poi da sottovalutare le difficoltà finanziarie che complicarono *l'iter* costruttivo e la realizzazione della recita inaugurale. I verbali originali danno molte notizie al riguardo. L'avventura fu scandita da una girandola disonorevole di iterate morosità, conseguenti minacce di espulsioni dal sodalizio, polemiche, vendita dell'affiliazione per tentare di far fronte ai gravosi impegni assunti. Tutti fattori poco aulici³⁴. Scriveva Leonardo Valmarana nel marzo 1583:

Molto magnifico come fratello. Fin'hora habbiamo aspettato che pagaste il debito vostro mosso più tosto dall'affettione, che dovete portar' ali' Academia che dalla pena della parte presa in questa materia della quale sotto li pressioni nostri Vi fu data notitia. Ma non di meno la nostra aspettatione è stata indarno, et pur il bisogno del denaro è urgente per molti rispetti. Onde habbiamo voluto voluto scrivervi le presenti pregandovi à far che hormai siano pagati questi denari, accio che non si creda che poco vi caglia d'esser di questo numero olimpico, et quanto più tosto farete il pagamento, tanto più verrà à proposito et ci farete cosa gratissima et degna di voi con che molto vi ci rattiviamo³⁵.

Siamo in grado a questo punto di capire meglio quanto asserì Pompeo Trissino delineando, qualche anno dopo il termine dei lavori, il suo progetto di memorie dell'accademia e dell'aula teatrale:

Dovendosi trattar dela origine e fondatione instituti ordini attioni rapresentationi *fabriche* et d'ogn'altro notabile avvenimento et operationi del(l') Academia Olimpica seguite dal suo principio fino à questi presenti tempi crederei fosse(...) bene(...) (riferire] sempre cose che possono dar piu dignità et riputatione et tralasciando le frivole e *basse*, et di poco rilievo³⁶.

Assumendo il punto di vista di Pompeo la censura della seconda parte del motto è comprensibilissima. Rimembrare il *labor* nel teatro della memoria di un consesso sorto, sempre secondo Trissino, «*forse per voler divino*» sarebbe stato disdicevole³⁷. Toccata la meta e giunti al superamento delle vicissitudini si negò qualsiasi allusione alle traversie dell'accademia. Nel documento/monumento per eccellenza (l'impresa Olimpica della *frons*) il *labor* era davvero fuori luogo. Troppo ardua e concreta la fatica, il *labor* appunto, che aveva ritmato ossessivamente la vita del cantiere del teatro. Troppi coloro che erano stati riluttanti «a pagare il reale prezzo delle loro ambizioni»³⁸. La formula nella sua interezza venne considerata dissonante perché avrebbe potuto riverberare l'eco delle crisi economiche, delle liti, delle riottose inadempienze dei soci. Placate le difficoltà - grazie all'impegno generoso e decisivo di Leonardo Valmarana - la realtà spesso volgare fu idealizzata ancora una volta. Per dirla sempre con Pompeo Trissino le «cose (...) *basse*» vennero occultate. Rimosse. In maniera concretissima, nel caso specifico, prendo con uno strato d'intonaco la citazione originaria. Dissentiamo dunque da chi ha asserito:

Sulla grandefrons *scaenae* [...]l'Accademia[...] pose pomposamente il suo simbolo[...] e il suo motto <Hoc opus, hic labor est>. In un restauro dell'Ottocento fu cancellato «hic labor est». Rimase solo <Hocopus> diventato incomprensibile³⁹.

Ma la forma abbreviata risale *almeno* alla fine del Cinquecento e non è priva di valore semantico. Anzi, è densa di significato: è la logica conclusione di un trasparente processo di mitopoiesi, culminato nell'edificazione dell'Olimpico e nell'allestimento *dell'Edipo tiranno* il tre marzo 1585, che trovò espressione già attorno al 1549 nella esorcizzazione delle «*coe contrarie*» e nel travestimento della parola teorizzato nella quinta divisione della *Poetica* dall'avo di Pompeo, Giangiorgio, per la lingua della tragedia:

starà bene dare altezza e venustà alle predette (parole] proprie e comuni con la metafora e con l'omamento⁴⁰.

Ripercorriamo le tappe salienti che portarono a quel teatro e a tale messinscena.

2. La scelta del testo

L'avventura drammaturgica cominciò ufficialmente nell'estate del 1579. Gli accademici, riunitisi il dieci agosto di quell'anno, preso atto che:

Per che la rappresentatione di Sofonisba Tragedia dell'Eccellentissimo[...] Giovan Gorgio [sic] Trissino già nostro patricio, fatta l'anno 1561 [ma 1562] nel Palazzo publico per la riuscita sua non pur con sodisfatione, ma con meraviglia di chi ne furono spettatori, habbia causato fin hora in quest'Academia un quasi continuo silentio à spettacoli publici, come che potendosi difficilmente sperare più da lei imprese canto illustri, fosse meglio, per non declinare, non mettersi più à veruna attiene,

decisero di rinnovare la fama dell'accademia deliberando che nel

prossimo carnasciale venturo sia recitata pubblicamente à casa dell'Academia con quella minor spesa, che sia possibile attesa la dignità sua, Una favola pastorale, come cosa nova et non più fatta fin'hora da quest'Academia; quella cio è che serà eletta dal signor PrencIpe nostro, et da 4 Accademici che per questo consiglio saranno à tal carico deputati, i quali habbiano anco insieme cura d'informarsi da persone perite della spesa che vi potrà andare••.

L'intenzione di rappresentare una pastorale rivela che a questa data non si pensava a un edificio teatrale ma a un consueto apparato, da allestire nella «casa dell'Academia» che all'epoca si trovava in «Casa Brasca sul Corso», ovvero nell'attuale palazzo Braschi-Brunello. Questo lo spazio che inizialmente gli accademici prevedevano di adibire a luogo teatrale. Spazio di lì a poco giudicato inadeguato se il quattro settembre 1579 si dette il compito alla commissione, già incaricata di reperire la *fabula* e di contattare «persone perite» per valutare la spesa dell'allestimento, di individuare un *lieu* più adatto dove allestire lo spettacolo⁴². La genesi dell'Olimpico è quindi ricollegabile alle istanze drammaturgico-pastorali dei committenti. Lo avevamo accertato già nel capitolo precedente riportando un verbale del sodalizio che dichiara esser «stato piu volte in questa Academia deliberato per l'adietro di recitar una Pastorale, et à questo effetto fabricato un sì nobil Theatr0»⁴³. La decisione di costruire un vero e proprio edificio teatrale nel sito delle «pregon vecchie» dell'Isola giunse nel 1580⁴⁴. Probabilmente Palladio ebbe un ruolo decisivo al riguardo. Ce lo ricorda nel 1585, a giochi fatti, Filippo Pigafetta. Un testimone ben informato, cultore d'antichità, che già nel 1581 aveva scritto agli Olimpici una «lettera [...] circa il rappresentare nel Teatro la prima volta»⁴⁵.

Il Palladio, desiderando di lasciar dopo sé un'opera di perfetto lavoro, persuase a questi signori Accademici vicentini chiamati Olimpici, che avendo essi per nobile istituzione della loro Academia a recitare spesse volte egloghe, pastorali, comedie, tragedie [...] edificassero all'antica usanza dei greci e romani un teatro⁴⁶.

Nacque così il cantiere dell'Olimpico in cui l'architetto pose «ogni suo sapere»⁷, portando a compimento un lungo e tormentato percorso di restituzione interpretativa del teatro antico che aveva trovato tappe significative nell'osservazione giovanile della loggia Cornaro in Padova rimasta impressa nella sua mente; nelle triangolazioni del teatro latino secondo Vitruvio; nei rilievi degli edifici teatrali antichi di Roma Verona Vicenza Pola; nelle riflessioni grafiche sulla *columnatio* del Settizonio; nelle illustrazioni per l'edizione vitruviana di Daniele Barbaro edita nel 1556⁴; nei teatri da lui realizzati nel 1561-1562 a Vicenza e nel 1565 a Venezia trasferendo nella pratica le sue precedenti riflessioni teoriche⁴⁹.

Si pensò poi di rappresentare all'Olimpico *l'Eugenio* di Fabio Pace⁵⁰: una *pièce* ormai familiare al lettore ma oggi perduta. Chi era Fabio Pace? Un accademico Olimpico. Di U a poco divenne una figura insigne della cultura vicentina. Brillante studioso e docente di anatomia, buon conoscitore del latino, del greco e dell'ebraico, medico celebre nello Studio di Padova, attento ai nuovi fermenti scientifici europei, fu molto attivo nel sodalizio, e non per caso⁵¹. La corporazione medica vicentina ebbe un ruolo importante nell'attuazione del programma egemonico caro al circolo degli Olimpici⁵². *L'Eugenio* era una pastorale. Si trattava di una scelta coerente con le intenzioni iniziali, innovativa rispetto alle recite private e ai pubblici spettacoli promossi dal sodalizio *ante* 1579⁵³, da contestualizzare nell'ambito della fortuna della drammaturgia pastorale aulica e colta. Genere che in quegli'anni andava rapidamente conquistando il pubblico e che, sul finire del Cinquecento, si sarebbe rivelato, anche attraverso le polemiche sul tragicomico, come la novità drammaturgica destinata a segnare il progressivo declino della tragedia e favorire l'affermazione del melodramma⁵⁴.

Tra il 1580 e il 1582 il problema del cesto - così importante nel determinare la nascita del *lieu* degli Olimpici - passò in secondo piano. Dopo la morte di Palladio (agosto 1580)ss più gravi e urgenti erano le questioni legate all'edificazione del teatro⁵⁶.

Il dibattito drammaturgico fu ripreso approfonditamente solo a partire dal 1583. Dal sette al ventitré febbraio gli atti del sodalizio testimoniano quattro sedute fitte di discussioni:

di Luni 7 di febraro 1583 [...] il Prencipe nostro et Consiglieri [...] havendo già sentito, che molti degli Academici inclinano à comedia Pastorale, et altri à Tragedia, et parendo loro, che sia bene in questa difficoltà *prendere il parere et consiglio da persone Intendenti* fuori dell'Academia non solo di questa città ma di altre anchora, come di persone che non siano interessate, et c'habbiano a consiglier senza passione[...] L'Andarà parte, che esso Prencipe [...] et Consiglieri co l Conservacor delle leggi, *debbano pigliar questo consiglio così in questa città, come altrol)e da chi parerà loro esser più atti et Intendenci*⁵⁷.

Si discuteva se mettere in scena una pastorale o una tragedia e si decideva di rivolgersi a «Intendenti» in materia. Il diciannove febbraio all'inizio della riunione venne proposto di rappresentare in

Teatro la *Pastorale* già composta dall'eccelente Dominus Fabio Pace Academico nostro, Se però essa[...] sarà conosciuta buona dalli Censori dell'Acadcmia [...] Ovvero al medesimo tempo una *Tragedia*, quella cioè è d'alcun nostro Academico, ò d'altri, che sarà giudicata buona dalli medesimi censori⁵⁹.

Alla <<ballottatione>> la maggioranza deliberò di «rappresentare una *Tragedia*»⁵⁹. La pastorale del Pace, letta pubblicamente in quel periodo⁶⁰, non era piaciuta. Venne esclusa con non poca stizza dell'autore⁶¹. Due giorni dopo si tenne un'altra adunanza. Erano presenti ben quarantaquattro Olimpici. Un numero inconsueto. Segno evidente di contrasti e polemiche:

Essendo nata difficoltà fra gli Academici sopra la deliberatione publicata in consiglio à 19 del corrente di rappresentar più toscò una *Tragedia*, che la pastorale; perciò che alcuni di essi pretendevano, che tale deliberatione leggitimamente non fosse presa non havendo havuto i due terzi delle palle, come è statuito per legge [...] Il Prencipe nostro et consiglieri per provvedere ad ogn'inconveniente, che potesse succedere; et per acquetar questa difficoltà, Vi propongono [...] che al tempo delle pentecoste dell'anno 1584 si debbano rappresentare dall'Academia nel Teatro Prima una *Tragedia* di alcuno Academico, ò d'altri, et dòpo essa la pastorale dell'eccelente Messer Fabio Pace, se però l'una, et l'altra saranno conosciute buone dalli censori dell'Academia [...] et approbate dal Consiglio[...]. La quale rappresentatione di questi due spettacoli debba esser fatta à spesa volontaria di quelli Academici, che vi vorranno concorrere⁶².

Due i testi da mettere in scena, quindi: prima una tragedia «di alcuno Academico, ò d'altri», poi la pastorale del Pace. Compromesso insoddisfacente e dispendioso. Soluzione esplicitamente transitoria - «se però l'una, et l'altra saranno conosciute buone dalli censori dell'Academia [...] et approbate dal Consiglio» - dettata a Valmarana dall'esigenza di sedare un clima infuocato e conciliare i divergenti pareri delle due litigiose fazioni olimpiche. Entrarono allora in ballo altri testi oltre *all'Eugenio*. Secondo un elenco settecentesco la *Semiramide* del retore e accademico Olimpico Muzio Manfredi, *l'Eraclea* di Livio Pagello implicato nella fondazione del teatro⁶³, *l'Aminta* del Tasso, *l'Alessandro* di Alessandro Massaria (il celebre medico zio del Pace) socio del sodalizio, *l'Idalba* di Maffio Venier, *La Placidia* di Giovanni Luigi Valmarana padre di Leonardo, *l'Alessio* del notaio udinese Vicenza Giusti e la prima tragedia umanistica veneta, *l'Achilles* del vicentino Antonio Loschi⁶⁴. Per risolvere davvero la disputa furono indispensabili la rinuncia - apparentemente mite in realtà furente - del Pace ritiratosi, come racconta lui stesso, per rendere «finalmente [...] sodisfatti quelli, che bramano altra sorte di poesia, che pastorale»⁶⁵; e, soprattutto, gli interventi *super partes* decisi il sette. Tra il febbraio 1583 e l'aprile 1584 espressero <<pareri>> personaggi autorevoli.

Ricordiamo anzitutto Angelo Ingegneri. Nominato Olimpico su proposta del principe Pojana il ventidue aprile 1580 con il nome di Negletto fu accademico

sin dagli albori della vicenda costruttiva e spettacolare⁶⁶: ebbe un ruolo importante già mentre era in vita Palladio. Il futuro corago dello spettacolo inaugurale avanzò riserve *sull'Alessio* di Giusti e *sull'Eraclea* del Pagello⁶⁷. Anche *Semiramide* non venne risparmiata dalle critiche del veneziano. Lo testimonia una referenza che consente di identificare in Ingegneri l'autore, sinora poco noto, del perduto discorso contro la tragedia di Manfredi⁶⁸. Si legga l'istruttiva lettera scritta nel dicembre 1591 da Muzio ad Angelo:

trovandomi in Vicenza, mi capitano alle mani quattro vostre scritte [i due giudizi di Angelo *sull'Eraclea*, e quelli *sull'Alessio* e su *Semiramide*], fatte[...] l'Anno 1583 in biasimo di tre Tragedie, delle quali scritte, una è contra la mia *Semiramis*, e tale, per non dir delle altre, che à fatica discernere si potrebbe s'ella muova più in me ò disdegno, ò riso. E perciò conoscendo io la mia collerica complessione massimamente che la scrittura fù fatta in tempo, che più mi facevate l'amico, letta ch'io l'hebbi, la serbai da parte, senza alcun pensiero di rispondere ancora che assai pregatone da carissimo amico. Rivedutala poi qui pensai di rispondere in una tirata di penna, così in modo di propositioni; ma l'opera vana stata sarebbe per brevità, e per poco utile sentimento. Volendo io pertanto rispondere à voi, e giovare altrui, cominciai quattro mesi sono à scrivere quello, che costo, à Dio piacendo, vederete. Ve ne avvertisco, per non imitar voi, che nascosamente contra gli amici scrivete; e acciocche in tanto possiate, studiando, imparar qualche cosa, se vi verrà voglia di replicare. State sano⁶⁹.

A distanza di otto anni dall'episodio vicentino Manfredi non aveva né dimenticato né perdonato. Era irritato. Deluso da un amico poco sincero - da lui ricordato con parole affettuose in una lettera del marzo 1581⁷⁰ - che aveva tramato alle sue spalle nel 1583 allontanando dalle scene dell'Olimpico *Semiramide*.

È possibile che Ingegneri avesse proposto o analizzato altri testi. La ricordata *Ida/ba* del Venier, che annoverò in seguito tra le tragedie moderne da lui studiate e degne di lode⁷¹. Ne apprezzava specialmente l'inserimento di novità nell'ultimo atto per giungere alla soluzione della *fabula*. Una scelta corrispondente alla sua idea drammaturgica poi teorizzata nel trattato del 1598 e attuata nella tragedia *Tomiri* edita nel 1607⁷². Legatissimo al Tasso prediligeva la «gentil» *Aminta* edita da poco a Venezia da Aldo il Giovane⁷³. Si era ispirato a essa per la *Danza di Venere*: favola pastorale composta nel 1580, «a contemplazione dell'Academia Olimpica, [...] et a particular richiesta d'un Academico di essa, Signor mio molto caro e segnalatamente qualificato [...] il Signor Giacomo Ragona», con la speranza che venisse messa in scena a Vicenza. Rappresentata invece nel 1583 a Soragna per una «Corte quasi regale, com'è quella di Parma», alla presenza del giovane Rannuccio Farnese, e pubblicata nella città berica nel 1584 quando ormai all'Olimpico non si pensava più a una pastorale⁷⁴. Una recensione appena attenta delle fonti consente di ricondurre alle cure del corago oltre *all'Edipo* sofocleo, da lui caldeggiato e distillato «a parte a parte di tutta la sostanza sua» in sapiente «anatomia» emulando il «gran mastro Aristotele»⁷⁵, almeno cinque degli otto

titoli registrati da Ziggiotti. Si conferma il contributo determinante del veneziano nel dibattito drammaturgico.

Un altro personaggio decisivo in proposito fu Guarini di frequente a contatto con gli Olimpici e socio come Ingegneri dell'Accademia parmense degli Innominati di cui era principe nel 1580 Muzio Manfredi⁷⁶. È documentato un giudizio guariniano sulla malcapitata *Eraclea* che ribadisce la proverbiale acredine del cavaliere⁷⁷. Una fonte coeva informa che per l'occasione egli aveva «veduto e diligentemente esaminato» *l'Edipo* che poi considererà, nell'autistica autoesegesi delle *Annotazioni sopra il Pastor fido*, modello di agnizione⁷⁸. È ragionevole ipotizzare, come per Ingegneri, che il letterato, fine lettore della *Poetica* aristotelica, valutasse altre *pièces*. Dobbiamo pensare ancora, oltre che all'*Aminta*⁷⁹, alla citata tragedia di Manfredi e non solo per la militanza dei due tra gli Innominati di Parma. Vi sono altri indizi al riguardo. Nel 1588 Battista la menzionò nel *Verrato* deplorando «gli incesti di Canace, di Fedra, di Semiramis»⁸⁰. Ma già nei primi mesi del 1583 il ferrarese aveva incontrato Muzio nella piccola corte di Guastalla e gli aveva letto una parte del *Pastor fido* poi criticato aspramente da Manfredi stesso⁸¹. Si era intrattenuto col cesenate che proprio in quel periodo cercava con poca fortuna di far rappresentare nella vicina corte di Mantova la sua tragedia⁸². Di lì a poco Guglielmo Gonzaga declinò l'offerta a dispetto dei buoni uffici di suo figlio Vincenzo e, non ritenendo «di buon augurio di far recitar qui Tragedie», consigliò di mettere in scena «in qualche altro luogo quella del Sr Mutio Manfredi»⁸³. Pensava all'Olimpico? Contribuì questa vicenda a condurre *Semiramide* tra i testi in ballottaggio per la recita vicentina? Ingegneri allude anche alla superstiziosa convinzione del Gonzaga quando anni dopo, soffermandosi sulle tragedie, ricorda che alcuni «le stimano di tristo augurio e quindi poco volentieri spendono in esse i denari e ' tempo»⁸⁴? Non lo possiamo escludere. Specialmente se teniamo presente che Guglielmo conosceva bene la sala palladiana avendola visitata pochi mesi prima. Accolto solennemente nell'agosto 1582, il duca, musicista *amateur* di talento, in contatto con compositori prestigiosi quali Palestrina⁸⁵, discusse con gli accademici - Ingegneri incluso? - dei progetti per la solenne inaugurazione e

udi nel Teatro una breve; ma ornatissima, et facondissima oratione, fattagli dal magnifico Messer Antonio Maria Angiolello [...], alla quale precessero, et seguirono diversi concerti di Musica, et furono recitati diversi componimenti di Poesia da Messer Giovan Battista Maganza [...] così in lingua culta, come nella rustica Vicentina. Et sua altezza mostrando quanto sodisfacimento n'havesse havuto, creò pubblicamente nel teatro l'Angiolello suo Cavalliero postagli di sua mano una collana d'oro di cento scudi al collo, et fece far doni al Maganza et à Musici dell'Academia⁸⁶.

Pesava forse su *Semiramide* il giudizio contrario di Guarini testimoniato indirettamente dalla ricordata pagina del *Verrato*. Comunque sia, Guarini non si limitò a

valutare i testi in lizza. Successivamente reclutò e istruì un attore di spicco (quel Verato il cui nome cinque anni dopo avrebbe intitolato la polemica risposta agli attacchi del Nores) e un dilettante (lo Zabarella); raccomandò per l'illuminotecnica Antonio Pasi; dette lui stesso consigli sulle luci; soggiornò a Vicenza per seguire l'allestimento⁸⁷. Ebbe un ruolo primario pure in questa circostanza. Naturale che la sua assenza all'inaugurazione, dovuta agli assilli per mettere in scena il *Pastor fido*, suscitasse rammarico negli Olimpici che lo attendevano «più d'ogn'altra persona»⁸⁸.

Sull'*Eraclea* di Pagello vennero ascoltati altri noti eruditi del tempo: l'umanista Mare Antoine Muret⁸⁹ e il suo allievo Antonio Riccoboni⁹⁰ attivo a Padova fulcro dell'aristotelismo eterodosso cinquecentesco⁹¹. Nel 1571 Riccoboni aveva ottenuto la cattedra di umanità e retorica che, resasi vacante dopo la morte di Robortello, era stata rifiutata dal Muret trasferitosi a Roma. Dal 1572 interpretava e diffondeva le opere retoriche dello Stagirita. Aveva dato alle stampe nel 1579 *Aristotelis Artis Rhetoricae libri tres, graece et latine* arricchendoli di un commento dei luoghi più oscuri. Nel 1585 pubblicherà proprio a Vicenza la versione latina, con commento e parafrasi, della *Poetica*⁹². Un umanista aristotelico all'altezza della situazione, specie quando si ricordi il suo ruolo di «teorizzatore» della favola pastorale «con Aristotele alla mano»⁹³. Non a caso per suo consiglio e incoraggiamento Guarini compose il *Pastor fido*: iniziato sul finire del 1580, destinato alle scene ferraresi già nel 1581 ma non rappresentato, terminato in prima provvisoria **stesura nel 1584, distribuzione delle parti 'scannate' compresa, e subito presentato**, come dimostra una nuova fonte, anche agli Olimpici⁹⁴. In quel periodo il quarantacinquenne drammaturgo ferrarese, conclusa l'attività diplomatica per Alfonso II, aveva temporaneamente abbandonato la corte estense ritirandosi a «vita privata»⁹⁵. Libero da obblighi assillanti godeva della quiete della Guarina, la sua bella villa nella campagna veneta a San Bellino in Polesine, dove si era rifugiato per sgombrare la mente da «avvocati ingordi, procuratori bugiardi, tribunali pericolosi, (...) speranze oggi fiorite e doman seche»⁹⁶. Coltivava i suoi studi. Frequentava i circoli culturali della vicina Padova⁹⁷ da lui molto amata e considerata, col pensiero alle giovanili giornate dell'accademia degli Eterei di Scipione Gonzaga e ad altre liete circostanze, «sicuro e solito porto de' miei naufragi [...] patria senza fastidi» dove intrattenersi, ad esempio, «nella spezieria della Campana co' [...] dolcissimi ed eccellentissimi Riccobuono e Petrella»⁹⁸. Nella libreria Meietti esponeva e discuteva a lungo con i professori dello Studio, specialmente con Riccoboni, gli innamoramenti di Amarilli, Mirtillo e Corisca, le vicende di Montano, le profezie di Tirenio⁹⁹. In presenza dei letterati locali leggeva per due volte il manoscritto del *Pastor fido* «in casa del Signore Jacopo Zabarella, onoratissimo Cavaliere, [...] compare, e amico singolarissimo»¹⁰⁰, professore di logica e filosofia naturale nell'ateneo patavino, destinato a far parte dei recitanti selezionati per *l'Edipo* vicentino¹⁰¹. E non si dissertava in quel momento

di pastorali e tragedie nel vicinissimo Olimpico? Sicché Guarini Riccoboni e Zabarella ragionarono tra loro nel medesimo giro di tempo sia sulla innovativa forma drammaturgica della tragicommedia pastorale sia sull'opzione pastorale-tragedia che dilaniava il consesso berico mentre fervevano i lavori del teatro. Certo, alla base del *Pastor fido*, «<letto, e riletto in Padova, e in Vinegia, e corso per le bocche di tutti, e Letterati, e Stampatori, e Libraj, non altramenti, che se fosse stato in pubblica forma»¹⁰², diffusosi rapidamente manoscritto tramite la distribuzione agli «histrioni» delle parti 'scannate', vi furono stratificazioni molteplici: la tradizione egloghistica cortigiana aulico-rappresentativa; la rifondazione ferrarese della tipologia drammaturgica pastorale; l'esempio e la voglia di emulare, superandola, la fortunatissima *Aminta*; i tragici antichi (Sofocle compreso); il pensiero aristotelico; Pausania ed Ermogene; le suggestioni bibliche; la lirica cinquecentesca e la ricerca di effetti musicali, sonori; il genere madrigalistico; le indicazioni emerse dalle discussioni collegiali sulla tragedia - coeve a quelle degli Olimpici - fiorite negli anni Ottanta del Cinquecento nell'ambito della fiorentina accademia degli Alterati¹⁰³; le sollecitazioni del Riccoboni; e, infine, il pensiero dello Zabarella. Le tesi di quest'ultimo, sostenitore dell'unione tra logica poetica e retorica, in disputa con Francesco Piccolomini e Giason de Nores, esercitarono un ruolo tanto importante quanto di norma sottovalutato sulla scrittura della *fabula* (sottoposta a una fitta *amplificatio* retorica del dettato poetico) e sulla successiva infuocata lite tra Guarini e il nobile professore cipriota, aristotelico platonizzante **filoveneziano, nemico della contaminatio retorica-poesia**¹⁰⁴.

Ma gran parte di tutto ciò riflù e si decantò - parimenti alla ricaduta del neoplatonismo fiorentino nella scienza performativa degli intermezzi buontalenti - nei serrati preparativi per l'inaugurazione del gran teatro vicentino, nelle discussioni molteplici tra il ferrarese, Ingegneri, Scamozzi e i Verato padre e figlia, migrate poi nella fastosa messinscena mantovana del 1598 della tragicommedia¹⁰⁵. La genesi *dell'exemplum* drammaturgico guariniano, che contribuì a fondare il linguaggio del melodramma, si collega così per la prima volta alla vicenda dell'Olimpico superando la dicotomia storiografica che spesso ha separato in modo artificiale processi compresenti nella mente di Guarini: riflessione letteraria e creazione drammaturgica, tensioni esistenziali e utopie, pensiero filosofico e scrittura per la scena, ragionamenti su musica, danza, teatro boschereccio, tragicommedia, tragedia e messinscena: «<apparato e favola scenica>> per dirla con Battista¹⁰⁶. Per questa via il *Pastor fido* esce dal dominio dell'astratta speculazione intellettuale situandosi in una concreta vicenda teatrale che offusca l'occasione festiva e cortigiana estense che nel 1581 ne aveva determinato la redazione originaria¹⁰⁷. In una «favola scenica [...] bisogna [...] che la meraviglia non si scompagni mai dal verisimile: *hoc opus, hic labor*», affermava Guarini chiosando la sua pastorale¹⁰⁸. Non riprendeva soltanto Virgilio e Tasso¹⁰⁹. Sottotesto trasparente della citazione era il motto dell'accademia vicentina da lui conosciuto al pari di tanti suoi colti lettori. L'aveva visto effigiato sulla scenafrente (fig. 18) del glo-

rioso teatro palladiano e mutato nella forma contratta *Hoc opus* (figg. 15-16)¹¹⁰. Aveva probabilmente osservato anche il bassorilievo raffigurante Ercole che uccide il cinghiale di Erimanto, ben visibile sopra il fornice della *versura* sinistra, idealmente trasposto dal poeta dalla figurazione plastica vicentina alla pagina della tragicommedia (IV. 6)¹¹¹. Che non si tratti di *topos* lo fa credere anche la presenza, nella medesima scena della *fabula*, di echi dei versi scritti a suo tempo da Lodovico Dolce per illustrare il motto del sodalizio vicentino¹¹². L'esperienza all'Olimpico era stata significativa per Guarini. Al punto che, nel rivendicare alla sua tragicommedia di aver prodotto il mirabile rispettando il verosimile, rinviava alla massima che ancora oggi sigilla il teatro in cui si era cimentato con impegno negli anni della stesura del *Pastor fido* intriso di «verisimile» e «maraviglia»: binomio speculare alle meravigliose prospettive scamozziane fuse alla 'verosimile' messinscena di *Edipo tiranno*. Da un lato, dunque, l'invenzione e la rappresentazione di una utopia urbana alla maniera dei greci dichiarata nella scenafrente palladiana e passata nella mente di Ingegneri e di Guarini - che la seguì da presso - come nella scenografia 'tebana' dello Scamozzi (dettata dall'*Edipo tiranno*) e nel testo spettacolare che inaugurò la sala. Dall'altro la proposta drammaturgica altrettanto manieristica - perfettamente sincrona e geograficamente contigua a quella vicentina - di una comunità esemplare calata in una Arcadia fiorita, stando all'argomento e al prologo del *Pastor fido*, nell'Ellade e memore di Tebe Corinto Micene...¹¹³ Proprio un bel dittico tragico-pastorale di grecheggianti avventure teatrali tra loro correlate e interferenti più di quanto comunemente si creda¹¹⁴. Annotava Guarini la scena decisiva per il «riconoscimento» di Mirtillo da parte di Montano (V. 5):

Qui comincia il molto bello e artificioso riconoscimento di questa favola, il quale ha tutte quelle parti che c'insegna Aristotile convenire alle favole più perfette e più riguardevoli [...]. Soprattutto è tanto simile a quello dell'*Edipo tiranno*, veramente mirabile e sommamente dal fùosofo celebrato, che non potrebbe esser più, avendo eziandio messo in opera i medesimi termini e le parole stesse di Sofocle trasportate¹¹⁵.

Non poteva essere più esplicito. Il riferimento al volgarizzamento sofocleo di Giustiniani è chiarissimo. È la riprova che non possiamo separare queste riflessioni dalla sperimentazione maturata nell'officina Olimpica che portò Guarini a ripensare a fondo *Edipo tiranno*¹¹⁶. Si valuti in questa prospettiva la reinvenzione drammaturgica che a fronte del patricida Edipo schiera Montano - gran sacerdote, re discendente da Eracle al pari degli accademici berici - in procinto di uccidere il figlio Mirtillo che poi si rivela, grazie all'indovino Tirenio «ch'è cieco in terra e tutto vede in cielo», salvatore del padre e della sua gente¹¹⁷. E si veda la sintesi aristotelico-guariniana sulle tragedie del presente e del passato edita nel *Verrato* del 1588:

Le sommamente tragiche avranno i personaggi grandi, i nomi veri, l'azion grave, i costumi, l'apparato, il decoro, la locuzione e la sentenza magnifica, il riconoscimento, la mutazione di fortuna e il fine calamitoso: tale è *l'Edipo* di Sofocle ¹¹¹.

E di Ingegneri e Scamozzi avrebbe dovuto aggiungere. A quale apparato avrà pensato se non a quello scamozziano inaugurato appena tre anni prima a Vicenza? A quali costumi se non agli «habici» realizzati su disegno di Maganza di concerto con Ingegneri? A quale «azion grave» se non a quella agita tra gli altri dagli attori da lui cooptati ¹¹⁹? Di tutto ciò si dovrà tenere conto invece di occuparsi del valore poetico della *fabula* di Battista enucleandolo dal suo naturale contesto cronologico-concettuale ¹²⁰.

Torniamo brevemente alla più modesta tragedia di Pagello. I «~~pareri~~» sol-
i' *Eraclea* rivelano i criteri di giudizio e di gusto propri di uno specifico ambito accademico e le qualità che in quel clima culturale si ricercavano in un testo drammatico: in primo luogo un serrato aristotelismo ¹²¹. La strada per arrivare all'*Edipo* re sofocleo e alla conclusione del teatro era stata imboccata. L'otto di maggio 1583 si rafforzò definitivamente la decisione di rappresentare una tragedia:

conviensi [...] haver matura consideratione in far scelta di essa Tragedia; la quale scelta non si può fare, se prima non si ritrovano più Tragedie buone. Il Prencipe nostro, et consiglieri, accioche s'incamini hormai questa deliberatione al suo debito fine, secondo l'aspettatione già concitata Vi propongono, et cosi andarà parte, che nonostante alcuna deliberatione presa in contrario per questo Consiglio, alla quale in ciò s'intenda derogato, siano eletti sei de'più prestanti Academici nostri, i quali insieme co' l' prencipe, et li 4 Censori, habbiano da ritrovar quanto prima con ogni diligentia più tragedie buone, et ritrovatele far' electione di quella che alla maggior parte di tutti essi parerà più à proposito per l'Academia nostra, ò sia di alcuno Academico olimpico, ò di alcro autore fuori dell'Academia.

Si era costituito il comitato per la scelta di un testo *tragico*. Articolato, come di consueto, in commissioni cui erano assegnati compiti precisi. Era prevalsa, nella scelta della *pièce* ¹²², la linea culturale e ideologica incentrata su un riuso celebrativo funzionale del classicismo. La cifra del classicismo tragico, inteso in chiave esortativa, imperiale ¹²³ attualizzante e autorappresentativa, fu la chiave saliente anche nel determinare l'elezione del testo, lo spettacolo e la scenografia destinata a ospitarlo. La forma tragica venne percepita dai consiglieri e dai committenti come consona al loro progetto culturale: una tipologia drammaturgica illustre del mondo antico, in linea con il dibattito teorico contemporaneo (fondato sull'interpretazione cavillosa ed erroneamente normativa della *Poetica* di Aristotele) e in grado di illustrare con efficacia la grandezza dell'accademia e del suo teatro. La discussione fu vivace. Il primo gennaio 1584 dovendo eleggere i quattro nuovi censori si raccomandava di far presto

essendo necessario non solamente eleggerli, ma anco far'elezione di persone molto atte, toccando massime à censori novi far scelta della Tragedia, che per la parte presa in questa materia, l'Academia nostra è in obbligo di rappresentare ¹²⁴.

A questo scopo furono eletti nella medesima seduta Pietro Capra, Giulio Pojana, Alfonso Ragona e Spinella Bissari m. Era presente alla riunione, in qualità di «contradicente» Angelo Ingegneri ¹²⁶. Riportiamo in stralcio il passo iniziale del documento per avere un'idea precisa delle cariche accademiche. In quel capodanno si ritrovarono nella sede del sodalizio «(il [...] Principe [...] Consiglieri [quattro di norma], conservator delle leggi contradicence - !Ingegneri appunto - ordinarij», il segretario, cui dobbiamo il verbale, «et altri Academici»». In tutto ventinove persone, censori e tesoriere compresi. La discussione sul testo molto probabilmente ebbe strascichi ¹²⁷. Sulla rappresentazione venne consultato anche Sperone Speroni, letterato filosofo oratore critico e poeta, maestro di Giasone de Nores a Padova e amico di Ruzante. Aveva le carte in regola e ancora non si era guastato con Guarini che poi l'accuserà ingiustamente di avere indotto Giasone ad attaccare il *Pastor fido* ¹²⁸. Allievo di Pomponazzi a Bologna, principe dell'accademia patavina degli Infiammati, autore della *Canace* (la tragedia che doveva recitare Beolco nel 1542) ¹²⁹, conosceva a fondo sia la *Poetica* che la *Retorica* e professava la dottrina aristotelica sebbene in chiave originale ed edonistica. Ingegneri ne parla come di un uomo «d'acuto ed elevato intelletto» ¹³⁰. Sono conservati i suoi consigli sulla scena e i costumi dell'*Edipo*, mentre è perduto il parere *sull'Eraclea* ¹³¹.

Poi, come attestano gli atti originali, dal sei maggio 1584 u² si entrò in fase operativa per la realizzazione della scena prospettica, di altri lavori di completamento della sala e per l'allestimento dello spettacolo. Ormai le decisioni fondamentali erano state prese e si procedeva concretamente verso la messa in scena dell'*Edipo re* tragedia «stimata da ognuno bellissima sopra tutte l'altre, e della quale Aristotile istesso, in quella parte ov'egli ragiona della tragedia, si valse per essemplio nel formar la sua *Poetica*». Così asseriva il patrizio veneziano Orsatto Giustiniani autore della versione in endecasillabi sciolti udita e approvata dai censori Olimpici Ragona e Pojana recatisi appositamente a Venezia per ascoltarla e ottenerla ¹³⁴. E così dovettero pensare anche i committenti che videro nel testo sofocleo la tragedia per eccellenza ¹³⁵. Il sigillo perfetto per coronare l'avvenuta restituzione del teatro degli antichi. Un teatro classico, aristotelico e vitruviano, tragico e pertanto eroico e sublime n. Drammaturgia architettura teatrale e spazio scenico trovarono insomma nell'Olimpico coerentissima, intenzionale armonica fusione ¹³⁷. Non vi fu soluzione di continuità tra questi elementi costitutivi dell'evento teatrale. Va ribadito che la scelta del testo fu determinante per la chiamata di un architetto - Scamozzi - in grado di dar vita a un'adeguata cornice scenografica del solenne evento tragico: una *suite* di prospettive ideata da Vincenzo di concerto con il corago Ingegneri in funzione di una rappresentazione specifica ¹³⁸.
li ventotto maggio i verbali menzionano *l'Edipo*:

La cortese prontezza, che s'è veduta nel Clarissimo Signor Orsatto Giustiniano in favorir questa nostra Academia della sua tradottione dell'Edippo di Sofocle, ci pone in obbligo di mostrar'all'incontro [...] tutta quella più affezionata voi onta, che per noi si possa ¹³⁹.

È questo il termine *ante quem* attestato dagli atti cinquecenteschi per la scelta del testo sofocleo. In quel giorno Giustiniani venne eletto accademico ¹⁴⁰. All'epoca godeva di una discreta fama letteraria. Era amico fraterno di Celio Magno. Espo- nente come costui della stagione conclusiva del petrarchismo veneto, Orsatto aveva partecipato con assiduità alle riunioni del gruppo di rimatori che si racco- glieva nella ospitale dimora veneziana di Domenico Venier, zio di Maffio, a Santa Maria Formosa ¹⁴¹. Abile nelle traduzioni e nella poesia in volgare (madrigale compreso) fu impegnato attivamente nella vita politica lagunare. Rivestì cariche pubbliche. Non ebbe molto tempo da dedicare agli studi. Le sue uniche opere autonome a stampa sono le *Rime* ¹⁴² e il citato volgarizzamento eseguito, come ci racconta lui stesso, «in villa» per «(trastullo e semplice esercizio» e pubblicato per la sollecita amicale insistenza di Luigi Venier, del «clarissimo signor Giorgio Gradenico» e del «magnifico signor Celio Magno, uomo di [...] raro e perfetto giudicio» ¹⁴³. La versione dell'aristocratico piacque agli accademici. Forse perché si differenziava nettamente, per la più accentuata fedeltà a Sofocle, dal lavoro di un altro personaggio a loro noto e a noi meno: il «poeta plebejus» ¹⁴⁴ Giovanni Andrea Dell'Anguillara, socio e segretario degli Infiammati speroniani, dedito alla scrittura mercenaria. Autore anni prima sia del prologo per la rappresen- tazione in Basilica della *Sofonisba* trissiniana sia di un altro *Edippo*: fortunato rifaci- mento in volgare, sospeso tra Sofocle e Seneca, delle vicende del figlio-consorte di Giocasta ¹⁴⁵. Il testo dell'Anguillara fu un termine di paragone. Lo conferma indirettamente uno dei futuri protagonisti dello spettacolo inaugurale. Scriveva nel giugno 1584 Luigi Groto al Maganza:

questa Tragedia è la Reina delle altre chiamata il Tiranno, uscita dalle man di Sofocle, tolta da Aristocile per essemplio delle ottime, tradotta prima dall'Anguillara, poi da questo Signor Clarissimo [il Giustiniani] che di gran lunga deve haver lasciato adietro il primo traducitore, e in somma dignissima di comparire in questo sì famoso Teatro ¹⁴⁶.

A priori, e dunque non particolarmente significativo, l'apprezzamento della traduzione del Giustiniani. Dettato comunque da sentimenti di stima per il patri- zio veneziano. L'evocazione del «primo traducitore» Andrea Dell'Anguillara consente invece di circoscrivere meglio la griglia di riferimenti drammaturgici utilizzata per giungere all'elezione *d'Edipo tiranno* e chiama in causa il lavoro di un professionista della penna implicato nel commercio del teatro. Da lui eserci- tato a Roma aprendo una sala stabile dove, tra il 1549 e il 1553, si rappresentavano a pagamento, su un palco abbellito da una sontuosa scena prospettica realizzata dal pittore veneziano Battista Franco, volgarizzamenti di commedie e tragedie in

latino ¹⁴⁷. La fortuna cinquecentesca *d'Edipo* volgarizzato non fu soltanto veneta. In arca toscana Alessandro Pazzi de' Medici tradusse *l'Edipo re* (1526?) e nel 1551 Bernardo Segni dedicò a Cosimo de' Medici la *Tragedia dello Edippo il principe*; più tardi Pietro Angeli si cimentò con *l'Edipo* sofocleo, mentre nel 1597 Marco Pio Savoia faceva «grandi et belli preparamenti» per la recita dell'*Edipo tiranno* a Sassuolo ⁴⁸. Pure in questo quadro vanno collocate la scelta degli accademici vicentini e le sue ricadute spettacolari.

3. *L'officina (1584-1585)*

Entriamo adesso nell'officina dello spettacolo analizzando uno dei verbali originali, forse il più interessante. Si tratta della registrazione di una lunghissima e decisiva tornata accademica, che ebbe luogo il sei maggio 1584, densa di decisioni importanti da prendere tempestivamente ¹⁴⁹. Immaginiamo una seduta fiume, concitata. Erano presenti ventisei accademici ¹⁵⁰. Tutti coordinati dal principe del sodalizio Leonardo Valmarana che possiamo paragonare a un vero principe per autorevolezza e munificenza. Il «suo ardor d'animo, la sua diligentia» e il suo «spendere il [...] proprio» ¹⁵¹ fecero sì che l'Olimpico potesse essere concluso e sontuosamente inaugurato. Senza di lui le cose sarebbero andate in modo diverso sia a livello economico sia da un punto di vista organizzativo. Una figura carismatica di grandi capacità, in grado di sopire le rivalità e innalzare il teatro della piccola città veneta al rango dei fastosi teatri delle più fastose corti. Un uomo che, insieme agli artefici-esecutori (gli artisti) e ai «coacademici» committenti, dette vita a un irripetibile sogno di cristallizzazione della memoria vissuto con passione in chiave imperiale ¹⁵². Non a caso usiamo la parola memoria come una vera e propria *password*. L'abbiamo trovata spesso negli atti ufficiali del sodalizio in cui è frequente il sintagma «perpetua memoria»: sintesi essenziale efficacissima del significato dell'Olimpico ¹⁵³.

Il verbale del sei maggio, qui riportato tra i *Documenti*, è fonte d'importanza capitale. Fa il punto in modo chiarissimo sullo stato dei lavori e sul complesso sistema organizzativo che portò alla messinscena *dell'Edipo*. Conviene riassumerlo per poi procedere a un'analisi puntuale:

1) Sei accademici (più il principe) e «una persona sopra intendente» erano impiegati per il reclutamento e l'addestramento degli attori e per dare consigli sulle musiche.

2) Altri sei erano destinati a occuparsi della conclusione dei lavori, ovvero:

- realizzazione delle scene prospettiche;
- messa in opera di piancito del palcoscenico (il «proscenio») e sipaio («cortine, et tende»);

- compimento del soffitto dell'udienza (il termine «Teatro» qui va inteso così);
- realizzazione dei dispositivi illuminotecnici (a vista e occulti: i «lumi dentro et fuori della scena,>).

3) Altri Olimpici (sempre nel numero canonico di sei) vennero nominati per la «cura delle cose di Musica, et sopra i Cori della Tragedia>>. Dovevano agire di concerto con la prima commissione.

4) Sei si occuparono dei costumi.

A costoro dobbiamo aggiungere altri trentasei accademici: dodici per provvedere alla sistemazione e alla sorveglianza degli ingressi, dodici destinati alla distribuzione del pubblico maschile e altrettanti che si dovevano occupare di accompagnare l'udienza femminile nell'orchestra.

In tutto, sin qui, oltre cinquanta persone¹⁵⁴ cui vanno aggregati gli artisti-esecutori e i loro *staff*. Una macchina complessa anche se meno complicata e sofisticata di quella che nello stesso periodo operò a Firenze per la realizzazione e inaugurazione del Mediceo. Una macchina, quella vicentina, qualificata da artisti d'eccezione o comunque d'alto livello. Parleremo tra poco dei musicisti e delle musiche, degli attori, dei costumi e dei 'costumisti'. In questo percorso ci accompagnerà spesso il pubblico. Ricordiamo intanto l'organigramma dello *staff* di tecnici, veri e propri specialisti dello spettacolo, che portò a buon fine il compimento della «scena» e del «Teatro» (illuminotecnica compresa).

È ormai accertato il ruolo decisivo svolto da Scamozzi che lavorò all'Olimpico proprio a seguito delle decisioni prese nella fatidica cornata del maggio 1584. In quel periodo l'architetto già godeva della stima degli aristocratici berici avendo progettato nel 1576 la Rocca Pisana a Lonigo e il vicentino palazzo Trissino al Duomo iniziato nel 1577 e concluso due anni più tardi¹⁵⁵. Sotto lo sguardo attento di Leonardo Valmarana si era rivelato abile nel realizzare l'apparato vicentino del 1581 in onore di Maria d'Austria ospite dello stesso Leonardo¹⁵⁶. Nel 1582 aveva vinto a Venezia l'importantissimo concorso per le Procuratie di San Marco, ricevendo un compenso per «diversi disegni et modelli nella materia del fabricarsi le fabbriche nuove delli Clarissimi Signori Procuratori»¹⁵⁷. Era ormai un artista affermato, freneticamente attivo. Nello stesso anno iniziava i lavori per le chiese de!Ja Celestia a Venezia e di San Gaetano in Padova¹⁵⁸ e pubblicava densi *Discorsi* sulle illustrazioni delle antichità di Roma delineate dal vicentino Battista Pittoni autore di una pregevole incisione dell'impresa dell'accademia Olimpica¹⁵⁹. Nel chiosare la tavola dedicata al Colosseo Vincenzo informa che «De' Theatri e delle scene, e dell'abuso di farle, ne ragionammo a pieno con le dirnostrationi, ne'libri della nostra prospettiva>>¹⁶⁰. Una testimonianza del novembre 1581 conferma che l'architetto aveva stilato un trattato prospettico «con ornamento di molti disegni»¹⁶¹ apprezzatissimo dal patrizio veneziano Jacopo Contarini sostenitore di Palladio. L'opera, composta entro il 1575, oggi perduta ma in parte

ricostruita per via indiziaria, testimonia l'autorevole cultura prospettico-scenografica di Vincenzo e inserisce le sue non pedissequae riflessioni al riguardo tra le speculazioni di Serlio Barbaro e Danti¹⁶². È proprio del 1584, infine, la pubblicazione dell'*Indice copiosissimo a Tutte l'opere d'architettura* di Serlio, redatto da Vincenzo in collaborazione col padre Giandomenico¹⁶³. Ovvio che nel maggio di quell'anno gli accademici convocassero Scamozzi nel cantiere del loro incompiuto teatro. A lui, vicentino formatosi nel *milieu* Olimpico e del Seminario berico, in buoni rapporti con l'aristocrazia lagunare di cultura «scientista e romanista», polemico erede della cultura architettonica palladiana, apprezzato in Venezia dai sostenitori del maestro patavino, serliano virtuoso di prospettiva, esperto di teatri, trattatista, coltissimo antiquario, all'epoca già attivo in cantieri prestigiosi¹⁶⁴, vanno attribuiti senza esitazioni non solo la realizzazione della magistrale scenografia plurifocale (figg. 14, 19), l'illuminotecnica, la razionalizzazione definitiva del sistema di ingressi e del palcoscenico (retropalco incluso) (fig. 36)¹⁶⁵, ma anche tutti gli altri importanti lavori di completamento dell'edificio (odeo compreso) (fig. 56) *post* sei maggio 1584¹⁶⁶.

Soffermiamoci in primo luogo sulla *vexata quaestio* della copertura. Si tratta di un problema collegato all'idea di teatro di Palladio. Si è visto, nella prima parte del volume¹⁶⁷, che si discusse a lungo a partire dal secolo XVIII circa la tipologia originaria della copertura: integralmente a velario? a lacunari sulla scena e a velario sulla cavea¹⁶⁸? Crediamo si possa concludere ipotizzando che la copertura dell'udienza fu attuata proprio da Scamozzi che mise in opera un velario in stoffa. Lo attestano sia la soluzione neutra (allusiva a una stoffa?) visibile nell'affidabile monocromo di Alessandro Maganza eseguito nel 1596 nel vestibolo del teatro e raffigurante la serata inaugurale (fig. 42); sia, soprattutto, la descrizione capillare dovuta a Inigo Jones che visitò la sala nel 1613. L'architetto, divulgatore d'alto livello in area britannica della cultura palladiana e della scienza teatrale fiorentina¹⁶⁹, scrive:

Il teatro di Palladio ordina una scena frons di mattoni rivestita di stucco piena di ornamenti e di statue *come* nel disegno che ho. Le prospettive sono cinque: quella di mezzo è una strada con case, templi e edifici simili di fronte; al limite della scena un arco trionfale dipinto; tutte le case sui lati sono a rilievo; le finestre tagliate e realizzate con bordi interni per creare uno spessore; le colonne erano piatte ma arrotondate intorno ai bordi [si riferisce a quelle della prospettiva]; le statue di marmo e bronzo finti, voglio dire quelle raccorciate sono piatte ma di tutto rilievo, il che si dimostra strano vicino ma bene a distanza. Sui passaggi dei lati tutte le luci erano poste in modo da apparire come essi dicono, eccellenti; il piano di calpestio [il proscenio] era di legno semplice ma dipinto come un pavimento [un dispositivo per le coreografie, ci ritorneremo]; le cornici erano larghi sporgenti pezzi di tavole di legno di pino e delicatamente dipinte. Il tetto era di travi e tegole coperto con un telone; l'artificio principale era che dovunque uno sedeva vedeva uno di questi prospetti. In questa scena non vi erano apparizioni di nuvole o simili cose, ma soltanto è risolta nell'artificio della scena in prospettiva¹⁷⁰.

Un'analisi attenta quella di Jones, compiuta da un esperto appassionato di teatro in grado di apprezzare tecnicamente quello che stava vedendo. Il suo riferimento al «telone» superiore è da intendersi come un'allusione alla tipologia a velario posta da Scamozzi sopra l'udienza e probabilmente già prevista da Palladio. La scenafrente disponeva invece, come dimostrano il ricordato monocromo del 1596 (fig. 42) e la prima testimonianza incisoria relativa all'Olimpico (1620) (fig. 10), di un soffitto a lacunari sopra l'«intersiato Pavimento»¹¹¹ del proscenio. Vale a dire di una struttura che richiama la canonica copertura della scenafrente classica. Una tipologia da assegnare all'ideazione palladiana (eseguita da suo figlio Silla) per la struttura di derivazione vitruviana d'appoggio dei cassettoni: le 'ali' delle *versurae*¹¹². Velario, lacunari, cielo della prospettiva centrale (certo scamozziano)¹⁷³ dettero vita a una soluzione mista diversa sia dalla successiva e univoca centinatura attuata dall'architetto vicentino nel teatro di Sabbioneta (1588-1590) - da noi ipotizzata a suo tempo e accertata da recenti interventi di restauro - sia dalla copertura integralmente a velario del Mediceo nel 1589¹⁷⁴.

4. La scenografia

Mentre si lavorava al cielo del teatro iniziava la costruzione della scenografia. Il quattordici novembre 1584 la realizzazione delle prospettive era a ottimo punto e si prendeva «parte»

che per convenienti rispetti niuno Academico da qui inanzi fino al tempo della rappresentatione della Tragedia possa introdurr'alcuna persona così terriera, come forestiera à veder le prospettive della scena, et quando essi Academici vi verranno debbano lasciar fuori i loro servitori, et possa mostrare il Teatro solo à persone forestiere che desiderassero vederlo¹⁷⁵.

Ci si preoccupava di occultare le prospettive per sorprendere gli spettatori dell'*Edipo* con la stupefacente «mostra», apprezzatissima dallo stupito Pigafetta,

di bei casamenti e palazzi e tempj e altari ali'antica di architettura finissima, e di legname sodo per dover sempre durare¹⁷⁶.

La curiosità era grande, le infrazioni alla segretezza frequenti. Così il trenta gennaio dell'anno seguente - quando ormai la scena era conclusa e si procedeva alle rifiniture della fabbrica - si ribadiva:

La parte che fù presa i mesi passati in questo consiglio che non si lasciasse entrar'alcuno à veder le prospettive, il quale non fosse Academico; si come alhora non doveva prohibir l'adito al Teatro massime à persone forestiere, ma solamente la scena, che si faceva. la quale scena à quelli che fossero venuti nel Teatro facilmente per se stessa, essendo chiusa,

Non si vedeva; Così hora che detta scena è finita et convien esser'essercitata et scoperta, deve esser'aumentata con una totale prohibitione anco di esso Teatro; poi che ogni giorno importunamente vengono introdotte persone sopra i Gradi con disturbo di coloro che attendono del continuo alle cose necessarie della rappresentatione della Tragedia Però si propone et così andarà parte che da qui in anzi niuno sia di qual si voglia cooditione o terriero o forestiero possa esser Introdotto nel teatro, et tanto meno à veder la scena sotto qual si voglia pretesto imaginabile; et acciò che ciò più facilmente si osservi ogni Academico che sarà in nome del principe nostro ammonito et richiesto sia obbligato attender per un giorno alle porte del Teatro con la debita diligenza, non vi lasciando entrar'altre persone fuori *che* gli operarij della fabrica, et quelli che ad esso Principe pareranno esser di mestieri per le cose di essa rappresentatione¹⁷⁷.

Una scena pensata «per dover sempre durare»¹⁷⁸, dunque. Asserì il suo ideatore a sintetico bilancio della propria attività di architetto-scenografo:

Telari con tele s'adoprono per fare i casamenti delle Scene: secondo lo Scamozzi le Scene de importanza loda, che siano fatte di legnami, come egli ha ordinato la Scena dell'Accademia di Vicenza, et a Sabbionetta¹⁷⁹.

Lignee scene di «importanza» quelle di Sabbioneta e dell'Olimpico (figg. 19, 20), destinate a rimanere nella scoria. Vi è stata differenza di opinione, è noto, attorno alla paternità della scenografia prospettica vicentina: assegnata da tempo dalla critica più avvertita allo Scamozzi e a lui negata con ragionamenti capziosi da chi ricondusse le prospettive al maestro patavino e al figlio di lui, Silla Palladio. A tale ipotesi fu replicato in maniera convincente¹⁸⁰, ma un successivo intervento confutò la replica¹⁸¹. Le argomentazioni addotte dagli studiosi convinti della paternità scamozziana della scena di città dell'Olimpico trovano ora riscontro nella sconosciuta testimonianza di Pompeo Trissino che, parlando dei criteri da seguire per la compilazione delle memorie dell'accademia, afferma:

Venir poscia alla foundatione del Teatro secondo il modello del nostro Paladio che è stato uno de principali academici suoi, et riferir con che ordine et spesa et con publiche deliberationi et concessioni dela Citta tutta come appar dai Libri de Suoi atti (. E poi andando a capo:) Agiongendovi il proprio disegno di esso Theatro et dele *prospettive sue fatte per opera del Signor Vicenza Scamocio, compatriota nostro in bella et artificiosissima maniera* per il che esso è stato ricercato da molti principi et Regi et concessoli cortesemente¹⁸².

La nuova fonte attesta che l'autore della scenografia prospettica fu Vincenzo Scamozzi. L'attendibilità del documento, garantita dall'autorevolezza dell'estensore, è fuor di dubbio. Si ripensi al ruolo di spicco esercitato dal nipote di Giangiorgio Trissino nella vita culturale e spettacolare del sodalizio e nelle vicende decorative e architettoniche del vestibolo e dell'odeo¹⁸³. Ancora. Pompeo divenne accademico il dieci febbraio 1580 cioè cinque giorni prima dell'adu-

nanza, cruciale per l'edificazione del teatro stabile, in cui gli Olimpici decisero di chiedere il (doco delle pregon vecchie» dell'Isola alla <<Magnifica comunità>> di Vicenza al fine di «poter far l'apparato [...] à eterna gloria di questa città, et dell'Academia». Ebbe quindi l'opportunità di seguire sin dal principio la costruzione della sala teatrale¹¹⁴. Il ventotto febbraio dello stesso anno entrò a far parte della commissione incaricata di «ritrovar gli recitanti» per la favola pastorale che avrebbe dovuto inaugurare l'aula palladiana¹⁸⁵, e nella primavera del 1581 il suo nome fu registrato al quinto posto dell'elenco stilato per l'assegnazione dei luoghi destinati ad accogliere le statue degli accademici¹⁸. Il primo aprile 1582 Cristoforo Barbarano e Pompeo Trissino presero parte alla riunione «incorno alle statue» in qualità di <(Consiglieri substituiti) (ossia supplenti)¹⁸⁷. Non basta: Pompeo partecipò alla fondamentale seduta del sei maggio 1584 nella quale, come ormai sappiamo, vennero presi svariati provvedimenti <<per la rappresentatione della Tragedia>> e si decretò la realizzazione della sontuosa <<scena di rilievo, et di pittura con le prospettive», stabilendo nel contempo «di far dirizzare il proscenio,[...] di far' accommodar la orchestra, cortine, et tende, cielo overo soffitto sopra il Teatro»¹⁸⁸. In tale adunanza si fece il nome dello Scamozzi e l'aristocratico vicentino fu nuovamente eletto nel comitato <<Sopra i recitanti» che aveva il compito di reclutare gli attori, <<assegnar loro le parti [...] sollecitarli à mandarle per tempo à memoria sicurissima, et essercitarli con autorità di spender ne' viaggi, che facessero [i membri del comitato] per haverne de' forestieri più idonei, quella quantità del denaro destinato à quest'attiene, che sara necessaria»¹⁸⁹. Fu dunque impegnato nella preparazione dello spettacolo. Essendo consigliere intervenne alla seduta del ventitré dicembre 1584¹⁹⁰ e alla penultima riunione prima della messinscena dell'Edipo¹⁹¹, quando la scenografia prospettica era conclusa. Possiamo dichiarare con tranquillità che Trissino seguì passo passo l'edificazione della sala e l'ideazione e la messa in opera della città scamozziana.

Analizziamo altri documenti. Abbiamo visto, nella prima parte del volume, che Bartolomeo Ziggiotti studiò, trascrisse e rielaborò materiali trissiniani¹⁹². Preme adesso sottolineare la plurima utilizzazione - nella stesura finale dell'epitome - del passo sopra citato circa il «modello» palladiano e le prospettive scamozziane, trasmesso dagli abbozzi di memorie redatti dall'aristocratico berico. Bartolomeo mise a frutto il brano in diversi luoghi del manoscritto definitivo: riassumendolo correttamente in alcuni casi e mettendolo invece a partito in modo incongruo e fuorviante in altri. Sono del tutto corrette le inserzioni (in margine alle notizie del sei maggio 1584 e del trenta gennaio 1585: cfr. ZIGGIOTTI, 47, 49) a proposito della paternità scamozziana delle prospettive del)'Olimpico. L'abate indica con precisione a lato del codice gli estremi archivistici utili per rintracciare e verificare le sue fonti. Quando asserisce «Le Prospettive furono opera del Signor Vincenzo Scamozio» rinvia ad «A. p. 43. 65. 66» (ivi, 47). È esatto. Si veda il *libro segnato A* dell'A.O. (b. 1, fase. 1) dove alle pagine 64 e 65 (num. mod. = numerazione Ziggiotti 65. 66) vengono ricordati, da concisi anonimi appunti, «Sonetti al

Scamozzo» (64), «il Scamozi con prospettive» (*ibidem*)¹⁹³, un «Sonetto» di «Titoni al Scamozzo» (65). E si veda soprattutto la più importante e ignorata pagina 42 del medesimo *dossier* (= numerazione Ziggotti 43) contenente la citata certificazione di Pompeo Trissino attorno all'ideatore e all'esecutore della scenografia prospettica. La medesima pagina è la fonte esplicita anche della interpolazione successiva riguardante le prospettive: le quali - secondo Ziggotti ancora una volta sulla scia del Trissino - «erano invenzione, et opera del Signor Vincenzo Scamocio»¹⁹⁴.

Le aggiunte dell'erudito sono in questa circostanza pienamente affidabili. Ebbe torco Giangiorgio Zorzi¹⁹⁵ a credere il contrario, condizionato da una pregiudiziale antiscamozziana che lo portò a una ipercritica verso l'operato dell'architetto all'Olimpico. Ebbero ragione coloro che, in assenza dei riscontri archivistici qui presentati per suffragare le interpolazioni, le giudicarono degne di fiducia valutandole correttamente nel contesto di altri documenti che parlavano a favore di Vincenzo¹⁹⁶.

Nessuno invece ha tentato di controllare l'attendibilità del celebre passo relativo «alla fondazione del Teatro, secondo il modello già fatto dal loro concaernico Palladio, e disegno parimenti delle Prospettive,» che Ziggotti, omettendo di dare referenza, interpolò alla delibera del quindici febbraio 1580¹⁹⁷ riportata nella versione definitiva del suo lavoro a pagina 31¹⁹⁸. L'aggiunta è stata considerata affidabile dalla critica e ritenuta prova fondamentale dell'esistenza, sin dal febbraio 1580, di un articolato progetto del maestro patavino per le prospettive¹⁹⁹. Le cose stanno diversamente. L'unico ad avere intuito che la giunta potesse sollevare perplessità fu Donald James Gordon: «Tutto sommato non sono sicuro del significato del brano che ora viene generalmente citato in base al manoscritto Ziggotti 2916 (p. 31)»²⁰⁰. Seguendo il filo rosso degli atti accademici originali lo studioso pose con intelligenza, fin dal 1966, il problema dell'interpretazione e della credibilità di un passo accolto da tutti coloro che l'avevano preceduto. Insinuò il dubbio legittimo che il dato trasmesso solo da Ziggotti non fosse accettabile senza verifiche. In questo caso la diffidenza verso la silloge settecentesca fu (ed è) salutare; ma la riflessione rimase inascoltata. Gordon però, pur disponendo della documentazione originale in quegli anni negata alla maggioranza degli addetti ai lavori, non compì l'indispensabile passo conseguente alla sua premessa: reperire e illustrare la fonte dell'aggiunta. Giova allora rileggere la decisiva testimonianza di Pompeo Trissino da cui siamo partiti:

Venir poscia [nella stesura delle memorie della Accademia] alla fondatione del Teatro secondo il modello del nostro Paladio che è stato uno de principali academici suoi, et riferir con che ordine et spesa et con publiche deliberationi et concessioni dela Citta tutta come appar dai Libri de Suoi atti [. E poi andando a capo:] Agiongendovi i/ proprio disegno di esso Theatro et de/e prospettive suefatte per opera del Signor Vincenzo Scamocio, compatriota nostro in bella et artificiosissima maniera per il che esso [disegno] è stato ricercato da molti principi et Regi et concessoli cortesemenre²⁰¹.

Abbiamo provato la sicura conoscenza da parte dell'abate di questo documento: lo trascrisse, lo compendiò, ne fece resoro²⁰². Abbiamo accertato come e quanto le direttive di Pompeo attorno ai criteri ideologici da seguire nella compilazione delle memorie dell'accademia Olimpica lo condizionassero²⁰³. Comprensibile e quasi scontato che Bartolomeo, anche in questo caso, seguendo le indicazioni trissiniane postillasse la delibera che determinò la genesi del teatro stabile (il documento che segnava la «fondatione del Teatro» ricordata da Pompeo) inserendo il prezioso chiarimento circa la storia architettonica della sala proprio dove uno dei protagonisti della vicenda aveva autorevolmente suggerito.

La derivazione è limpida. La frase di Pompeo («Venir poscia alla fondatione del Teatro secondo il modello del nostro Palladio [...] Agiongendovi il proprio disegno di esso Theatro et dele prospettive sue»), ripresa quasi alla lettera con minime, funzionali varianti, si trasforma nella interpolazione «disegnando essi di venir alla fondazione del Teatro, secondo il modello già fatto dal loro concademico Palladio, e disegno parimenti delle Prospettive»²⁰⁴. Ma è altrettanto perspicua la incongrua e fuorviante sutura attuata dall'abate tra il preventivo «modello» palladiano e il consuntivo disegno del teatro e delle prospettive (certo non palladiano) che Trissino consigliava di pubblicare nelle memorie anche in un altro luogo del suo progetto: «Poi la Fondazione del Teatro et autori et esecutori di esso col disegno di esso Teatro *in bella forma*»²⁰⁵. E sarà questo uno dei motivi che determineranno la esecuzione del primo rilievo dell'Olimpico: l'accurato foglio dell'Albanese²⁰⁵ che forse venne inviato dagli Olimpici ad Alcotti (fig. 14).

Il frammento settecentesco, dal quale ha preso le mosse buona parte del dibattito critico sulla *quaestio* della paternità delle scene prospettiche e sull'esistenza per esse di un compiuto progetto di Andrea, si rivela a un'analisi approfondita del tutto inconsistente. Frutto d'una erronea parafrasi, di un grossolano fraintendimento. La storia dell'Olimpico si libera così di un referente archivistico tanto citato quanto inesistente nelle fonti originali, nato per un abbaglio consumatosi nel secolo XVIII. Il principe degli Olimpici parla in primo luogo del «modello» ideato dal maestro patavino. Poi - dopo essere andato a capo evidenziando così il passaggio a un nuovo e diverso argomento - tratta del «disegno» del «Theatro et dele prospettive sue fatte per opera» dello «Scamociol». Manca in tale testimonianza qualsiasi allusione alle prospettive palladiane, mentre si dichiara in maniera perentoria il ruolo di Vincenzo Scamozzi.

Dovremo quindi, d'ora in avanti, affrontare in modo diverso il problema della scenografia prospettica prevista da Palladio. Riconsiderare in una differente angolazione il suo progetto per l'Olimpico. Smantellato il *topos* erroneo sul «modello [...] e disegno parimenti delle Prospettive» cadono molte pseudo certezze, svanisce il castello fondato dalla storiografia sulle malsicure fondamenta del passo ziggiottiano²⁰⁶. Dobbiamo tornare all'unica testimonianza autografa del pensiero palladiano (fig. 21)²⁰⁷ e rilevare due dati di fatto: l'assenza nel foglio londinese di indicazioni prospettiche e il diverso trattamento grafico dei vuoti fornicati della

scenafronte. Possiamo ipotizzare con buone ragioni che Andrea, condizionato dall'esiguità dello spazio a disposizione dell'accademia mentre stilava il progetto della scena Olimpica tra 1579 e 1580 (figg. 22, 34), prevedesse prospettive plastiche solo nella *ianua regia* e pannelli dipinti negli *hospitalia*. Questi ultimi - dato accertato da recenti, accurati rilievi - in origine erano chiusi. Vennero aperti (o allargati) (fig. 23) dopo la scomparsa dell'architetto²⁰⁸. Il diverso trattamento cromatico dei fornic nel disegno palladiano (fig. 21) non è casuale o esornativo, ma illustra una proposta dettata dalle dimensioni del terreno disponibile (fig. 22). La differenza semantica tra il chiaro della *porta regalis* e lo scuro degli *hospitalia* è probante: il vano della *ianua regia* è evidenziato in bianco dal maestro a indicare il luogo dove calare brevi prospettive lineee meramente allusive progettate in funzione della pastorale cui si pensava in quel periodo; mentre la velatura in scuro degli *hospitalia* testimonia una diversa soluzione progettuale e sottolinea l'assenza d'una scenografia plastica nei due fornic minori conclusi probabilmente, nella ideazione palladiana, da partiti pittorici²⁰⁹. Recuperiamo così, forse, l'originaria idea di teatro che fu di Andrea, giungendo a una nuova restituzione dell'assetto primigenio della *frons* e dello spazio scenico a essa retrostante (fig. 24). Si spiegano allora gli elementi architettonici da *esterno*, altrimenti misteriosi, esistenti all'*interno* del lato sud-est del retropalco: la copertura a coppi ammorsati del grande arco ogivale e l'angolo in pietra conca su cui è impostato il suddetto arco (figg. 24-26) coincidente con la linea di confine attestata dalla cinquecentesca pianta dell'Olimpico (fig. 22). In origine insomma buona parte del lato posteriore della scenafronte, in assenza del sito per il retropalco, era stato ideato come conclusione *esterna* del palcoscenico. Solo la *porta regalis* e le relative prospettive disponevano di un autonomo 'contenitore' aggettante (fig. 24). È questa l'ipotesi di lavoro più economica in base ai reperti documentali disponibili.

Oltre a Palladio e Scamozzi vanno menzionati subito i protagonisti dello spettacolo: il corago Angelo Ingegneri; l'autore delle musiche dei cori Andrea Gabrieli; il pittore-costumista Giambattista Maganza; due attori famosi come Luigi Groto e Giovan Battista Verato. Ma il *cast* era più ricco. Partiamo da colui che ideò la messinscena.

5. Il corago

Ingegneri rivestì un ruolo decisivo nella storia dell'Olimpico. Ancora in parte da ricostruire²¹⁰. Già implicato tra il 1583 e il 1584 nella scelta del testo per lo spettacolo inaugurale, fu il vero e proprio 'regista' della serata del 1585 coordinando con maestria «tutto questo negozio tragico»²¹¹. Il suo impegno vicentino si consumò ad altissimo livello sia sul piano teorico che sul versante pratico. Angelo fu una delle figure più interessanti della cultura italiana tra Cinque e Seicento²¹². Nacque a Venezia nel 1550²¹³. All'epoca dell'inaugurazione dell'Olimpico aveva

trentacinque anni. Di famiglia patrizia spese la sua vita errabondando tra corti e accademie. Lo troviamo a Roma nel 1575. A Torino nel 1578 per conto del principe di Massa. Alla corte di Ferrara tra il 1579 e il 1580. Poi fino al 1582, in contemporanea con la parte iniziale dell'avventura Olimpica, a quella di Parma. Nel 1586 venne chiamato da Ferrante II Gonzaga a Guastalla²¹ dove, stimatissimo, svolse incarichi eterogenei: fu poeta, consigliere teatrale del principe e sovrintendente della fabbrica di sapone²¹⁵. Un incrocio eclettico di compiti e competenze in cui, come in altri casi coevi, l'esercizio del teatro ebbe un ruolo eminente ma non unico. Ingegneri rivestì insomma incarichi importanti nella piccola corte padana che tanto ispirò da un punto di vista urbanistico la vicinissima Sabbioneta di Vespasiano Gonzaga²¹⁶.

Perché non ipotizzare, sulla scia di una palese contiguità geografica concettuale e familiare, un incontro tra Angelo e il carissimo cugino di Ferrante, Vespasiano? Perché non pensare in quest'ambito a un possibile determinante «parere» del consigliere teatrale del Gonzaga di Guastalla circa l'architetto che due anni dopo (1588) venne chiamato a edificare il teatro di Sabbioneta? Era trascorso poco tempo dalla collaborazione tra il corago e Scamozzi (1584-1585). Il successo dell'impresa vicentina era stato grande. Grande la fama acquisita dalla coppia Ingegneri-Scamozzi. Stretti i rapporti tra i rami collaterali dei Gonzaga che favorivano la circolazione degli artisti²¹¹. In attesa di reperire riscontri concreti che consentano analisi fondate²¹⁸ osserviamo che gli inediti quesiti ripropongono l'esigenza di approfondire meglio gli intrecci biografici caratterizzanti tanta parte della cultura teatrale cinquecentesca. Compresi quelli capitali per la creazione del teatro moderno: in primo luogo i rapporti tra Palladio Vasari Buoncajenti Scamozzi. Sappiamo troppo poco delle relazioni tra costoro e degli scambi tra le loro esperienze nel campo dell'architettura teatrale e della scenografia. A dispetto dell'esistenza di una brillante bibliografia si tratta di un punto da riconsiderare attuando un'analisi comparata che porterà non poche sorprese: ad esempio una rilettura in senso vitruviano della storia del luogo teatrale a Firenze. L'hanno dimostrato di recente un seminario e un video multimediale, dedicati alla storia degli antichi teatri italiani, realizzati da una delle cattedre di storia dello spettacolo dell'Università fiorentina²¹⁹.

Ingegneri fu di nuovo a Roma nel 1592, a Urbino nel 1598 e a Torino nel 1602 dove, a partire da quell'anno, percepì lo stipendio di segretario di Carlo Emanuele I. Nel 1594 aveva pubblicato *Del buon segretario libri tre*, accompagnati da un lusinghiero sonetto di Tasso, *Angelo; tu di Cinthio, et di Parnaso*, in cui il poeta asseriva:

E tu nel Vatican la nobil forma/
Del segretario a noi descrivi; e mostri/
In lei pur te, co' l'
tuo Signore, espresso.

Un manuale pratico al servizio dell'alta burocrazia delle corti, non dissimile,

per tanti aspetti, da *Il segretario* che Battista Guarini dette alle stampe nello stesso anno²²⁰. Tralasciamo per brevità altri snodi biografici. Prendiamo atto di un percorso cortigiano comune alla situazione sociologica e civile di molti gentiluo-mini del secondo Cinquecento. Vissuti in viaggio tra principi e cardinali, tra corti e accademie, alla ricerca di solide protezioni, in un labirintico *tour* di palazzo in palazzo²²¹. Un *iter* che aiuta a comprendere meglio la scelta 'registica' degli Olimpici motivata da un'indubbia sintonia ideologica tra costoro e un intellettuale organico alle accademie e alle corti: il veneziano Angelo Ingegneri, appunto. Amico carissimo del Tasso, 'editore' nel 1581 della *Gerusalemme liberata* e poi, nel 1607, del *Mondo creato*²²², traduttore in giovinezza di Ovidio e autore di scritti poetici letterari politici e teatrali, compose una pastorale e una tragedia (le ricordate *Danza di Venere* e *Tomiri*)²²³ e un trattato d'importanza capitale nella storia dell'antico teatro italiano ed europeo. Un libro che tutti gli studiosi dello spettacolo cinquecentesco dovrebbero conoscere a menadito: il *Discorso*, dedicato a Cesare d'Este, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* edito a Ferrara nel 1598 dallo stampatore camerale Vittorio Baldini²²⁴. Si tratta di un consuntivo denso e intelligente delle esperienze teorico-pratiche maturate nel variegato mondo dello spettacolo del tempo. Spicca fra tutte quella della messin-scena dell'Edipo all'Olimpico. Il bilancio rivela attitudini 'registiche' notevoli: le pagine si concentrano più sulla pratica della scena che sulla letteratura teatrale, il daco teorico - l'aristotelismo, la mistione tragicomica, la fortuna della drammaturgia pastorale - è presente ma sempre filtrato e riscattato dalla diretta esperienza scenica, dall'attenzione per le esigenze della committenza e per i gusti del pubblico. Un atteggiamento teatrale pragmatico interessante. Non per caso le considerazioni di Ingegneri sono strettamente collegate alla esperienza vicentina del 1585. Era stata decisiva nella sua formazione teatrale. Lo dice lui stesso in una lettera scritta agli Olimpici nel 1598 inviando all'accademia e ai vari esponenti del sodalizio copie fresche di stampa del suo trattato:

Illustrissimi Signori et paroni miei osservatissimi.

Dalle fatiche ch'io feci già costi dintorno alla rappresentazione dell'Edipo Tiranno, fra gli altri guadagni d'honore, & di utile, et di tutti il piu generoso, della grazia delle Signorie Vostre Illustrissime, riportai una cognizione dellefavole drammatiche, una pratica della scena, ch'io non ho piu (sic] veduca in niun componimento, ne spettacolo di quella sorte, della quale per non tener sepolto un cosi fatto talento, mi son poi risoluto far presente al mondo, con un libretto, che n'ho composto, et che ultimamente s'e publicato: cui dovev'io certo dedicare a cotesta Illustrissima Academia si come a quella, ond'io posso dire d'haver quanto in Lui si contiene imparato²²⁵.

Siamo in presenza di un'operazione viva, né libresca né solo erudita, vicina all'artigianato del teatro, alla cultura materiale e performativa dello spettacolo, meglio, di un determinato spettacolo²²⁶. Il punto di vista ruota costantemente attorno a una messin-scena reale e ai suoi concretissimi problemi. Si riprende qui la

filiera inaugurata anni prima dal ferrarese Giraldo *Cinzio*, poi attuata nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni scelliche* composti dall'ebreo mantovano Leone de' Sommi²²¹. Altro dato significativo è la fruizione dell'evento teatrale prospettata da Ingegneri anche al di fuori della festa nel tempo del quotidiano, in uno specifico spazio della vita sociale²²¹. Nel trattato si incontrano e si sintetizzano la vitalissima cultura tecnico-teatrale ferrarese - che ebbe un ruolo privilegiato nella inaugurazione della sala vicentina e che da quella esperienza trasse a sua volta esiti proficui²²⁹ - e le istanze autocelebrative e archeologiche degli Olimpici. Di particolare interesse per noi è la seconda parte del *Discorso* intitolata *Del modo di rappresentare le favole sceniche*: un vero e proprio «manuale» per il corago dedicato alla drammaturgia intesa come azione²³⁰. Che riprende rielabora e sviluppa un altro testo importante di Ingegneri sull'Olimpico: il progetto della rappresentazione²³¹ stilato molto probabilmente nel maggio 1584²³². Lo fanno credere sia l'articolata analisi *dell'Edipo*, compiuta dopo che si era deciso di mettere in scena il testo sofocleo²³³, sia la precisa allusione alle prospettive ancora da farsi («da scena è già fatta, né le manca altro che le prospettive») ²³⁴ che riecheggia in modo trasparente la delibera al riguardo del sei maggio del medesimo anno²³⁵. Nel citato verbale si parla, si è accennato, dell'incarico da conferire a

una persona sopra intendente (...] così intorno à recitanti et allo stabilimento della rappresentatione, come anco per determinare se fia meglio inserir concerei di musica vocale et instrumentale in ciascuno de' Cori à fine che servano per intermedij, ò pur lasciar' i cori inceri, et la tragedia continuata²³⁶.

Parrebbe proprio la formalizzazione del ruolo del corago veneziano che era a Vicenza già dall'aprile di quell'anno²³⁷. Se l'ipotesi funziona è davvero plausibile pensare che Ingegneri stendesse il minuzioso progetto dopo (o immediatamente prima) la fondamentale seduta che dava il via alla preparazione concreta dello spettacolo e non sul finire del 1583²³⁸.

Disponiamo comunque del *preventivo* e del *consuntivo* dello spettacolo dal punto di vista del 'regista'²³⁹. Delle sue osservazioni analitiche relative all'apparato (la scena, il *théatron*, l'illuminotecnica, i costumi degli attori e dei figuranti); all'azione (la recitazione, la voce, il gestire degli attori); alla musica. Questi, secondo Ingegneri, gli elementi costitutivi della rappresentazione²⁴⁰.

6. Sistema di ingressi e pubblico

È giunto il momento di calarci nello spettacolo seguendo le testimonianze dei contemporanei. Immaginiamo di entrare in un teatrino virtuale e di poter tornare indietro nel tempo. Mescoliamoci con il pubblico che la mattina del tre marzo 1585, ultima domenica di carnevale, attraversando la piazza dell'isola (fig.

27) e il corso (l'antico decumano di *Vicetia*) si reca alla fastosa inaugurazione dell'Olimpico. Giunco in cicca da oriente, via terra o via acqua, da Venezia o da Padova, ammira, arrivato nella vasca piazza lambita dalle acque fluviali, il «misterioso isolamento»²⁴¹ dell'allora incompiuto palazzo Chiericati. Apprezza l'elegante aristocratica residenza dei Piovene «superbissimo palazzo d'Imperatoria spesa»²⁴². Dopo avere osservato le barche alla fonda e passeggiato sul molo, «sopra il quale vengono caricate e scaricate le robbe dalli vasselli»²⁴³, si sofferma tra le merci di quel porto, distrutto nel secolo XVIII, alla cui sistemazione si era dedicato Palladio. Ha modo di percepire la riqualificazione urbanistica del luogo attuata da Andrea che fu il principale artefice della trasfigurazione della spianata dell'Isola in piazza all'antica²⁴⁴. È un pubblico numeroso. Per l'occasione straordinaria sono arrivati a Vicenza molti ospiti. Se prestiamo fede alla testimonianza di Pigafetta, spettatore attento dell'evento (nonostante le distrazioni della «compagnia, la furia del vino e il tumulto del carnevale»²⁴), la città brulica di «gentiluomini, gentildonne, carrozze, cavalli e forastieri che venivano per trovarsi alla tragedia, e quasi tutti albergati e levati dall'osterie senza anco in certo modo esser conosciuti se non per forascieri»²⁴.

La folla giunge dinanzi al perimetro murario trapezoidale del medievale castel San Pietro (figg. 28, 34) dentro al quale, nel «cortile delle pubbliche case», ossia nella parte di terreno di proprietà della «magnifica Comunità» di Vicenza²⁴⁷, è stato da poco edificato l'Olimpico. Regna la curiosità. Si è parlato molto di quel teatro in costruzione da cinque anni e della tragedia che finalmente lo inaugura... Alcuni entrano dall'accesso previsto da Palladio, l'elegante portale lombardesco in pietra rosata (figg. 29, 35), e arrivano in una corte oggi scomparsa. Superate due porte di modeste dimensioni situate sul prospetto sud-ovest del teatro (figg. 30, 35) saranno all'interno della sala. Altri devono percorrere più a lungo il perimetro esterno del castello. Giungono così al secondo portale: quello profilato a bugnato di sapore serliano (fig. 31) (attribuibile a Scamozzi) che conduce al vestibolo munito di due porte che immettono all'interno dell'Olimpico (fig. 35). Tutti si trovano di fronte a una cortese ma ferrea organizzazione del sistema di ingressi. Riassumendo: due accessi 'esterni' e quattro 'interni'²⁴⁸. Le entrate sono sorvegliate personalmente, come di consueto negli spettacoli promossi dagli Olimpici, dai soci eletti a tempo debito «alla custodia di tutte le porte, per le quali si può entrar nell'Academia al Teatro, et alla scena, con autorità di far'acconciare scecati et ripari attorno esse porte»²⁴. Sono coadiuvati all'esterno del perimetro da «compagnie di soldati armati» chiamati a garantire la «sicurezza [...] e [...] ogn'altro buon rispetto»²⁵⁰. Dodici Olimpici smistano gli «huomini à luoghi loro»²⁵¹; altrettanti si occupano di fare «Accommodar le Donne» nell'orchestra²⁵². La folla imbocca le («Scale per ascender alle loggie» dalle quali parte del pubblico sciamina nella cavea, si dispone nella parte praticabile del peristilio, prosegue salendo nella zona anch'essa agibile del coronamento del loggiato²⁵³ (fig. 35). L'ingresso nell'orchestra avviene invece mediante due rampe di scale affrontate che sprofon-

dano verso il luogo più eminente del teatro. Sono visualizzabili nella pregevole sezione trasversale settecentesca dovuta a Ottavio Bertotti Scamozzi che mostra come la quota dell'orchestra fosse più bassa dell'attuale (fig. 32)²⁵⁴. Un'altra fonte utile per studiare la distribuzione del pubblico è la secentesca sezione del Revese (fig. 33). Attesta l'esistenza di «Poggi per gli spettatori» che sappiamo destinati, come gli spazi praticabili del peristilio, alle (<persone più ignobili a vedere>>²⁵⁵.

L'ubicazione degli antichi ingressi e i percorsi compiuti quel giorno dal pubblico sono stati ricostruiti attuando un montaggio documentale. Ossia mettendo a confronto la fonte principe - il monumento - con i dati archivistici e la fondamentale pianta del 1585 che trasmette fedelmente lo stato della fabbrica all'epoca della inaugurazione (figg. 34, 35)²⁵⁶. Osservando la mappa cogliamo differenze rilevanti rispetto alla situazione odierna. Si noti in primo luogo l'originario assetto rustico del cortile (l'attuale incongruo lezioso giardino) prospiciente «La Piazza dell'Isola»²⁵⁷. Strutture murarie e lignee oggi scomparse testimoniano l'esistenza della corte che creò non pochi impacci agli organizzatori dello spettacolo. Il luogo va identificato con «quella parte di terreno cinta di muri che è vicina al Teatro» che nella riunione del *sei* maggio 1584 gli accademici si premuravano affannosamente «di procurar d'haver dalla Serenissima Signoria [di Venezia]» anche per «fabricarvi porta et ciò, che sara necessario»²⁵⁸. Avevano ragione di preoccuparsi. Si trattava di uno spazio d'importanza vitale perché comprendeva il 50% del sistema di smistamento del pubblico. Insomma, andava acquisito a tutti i costi consentendo «d'adito non solo comodo, ma necessario [sic]» dal lato sud-ovest del teatro²⁵⁹. Altrimenti si sarebbe potuto utilizzare solo l'ingresso scamozziano dal vestibolo (fig. 31) e sarebbe stato assai laborioso regolare l'afflusso e il deflusso della folla. L'acquisto venne perfezionato tra il 1597 e il 1599 e concluso nel 1600. A quella data tuttavia l'accademia era in «possesso» da tempo del «cortile, e muraglie, che servono per l'ingresso del [...] Teatro»²⁶⁰. Nel 1584-1585, dunque, la «Corte» non era di pertinenza della «Comunità» (e conseguentemente del sodalizio) ma della Serenissima²⁶¹ che proprio tra il 1597 e il 1599²⁶² avrebbe concesso l'uso degli altri spazi veneziani dell'ex-castello all'ufficio del Territorio deputato a difendere le campagne marchesche dai soprusi della città imperiale. Questa istituzione sorvegliava i «saloni delle Arme, e di Formenti», il «Granare dell'Illustrissimo signor Podestà», la «Torre dove si tien la Polvere» reclamava la corte degli Olimpici «per logar Roveri [...] et per solegiar le Polvere» da sparo; rivendicava infine altre zone di San Pietro «disurpat(e) [...] a Teatro da li Cademici»²⁶³. Di qui una ricorrente plurisecolare conflittualità tra la «Comunità» e il Territorio, tra quest'ultimo e l'accademia, che porterà nella prima metà del Seicento a separare il cortile del Territorio da quello del teatro e della sede accademica con una struttura muraria abbattuta solo agli inizi del Novecento. Il monumentale portale revesiano del 1600 rimase escluso così, per quasi tre secoli, dal sistema di ingressi all'Olimpico²⁶⁴.

In questo spazio misto, di difficile organizzazione, Palladio calò genialmente

la sua macchina vicruviana «in evada forma»²⁶⁵ e Scamozzi dette un contributo determinante anche per la razionalizzazione degli ingressi all'Olimpico. L'architetto vicentino, costruendo *post* sei maggio 1584 la menzionata porta sul cortile che si affiancava a quella palladiana, non solo snelliva le entrate e le uscite del pubblico ma creava un sistema coerentemente speculare a quello da lui ideato per il vestibolo. A lui spetta inoltre la progettazione del portale nel retropalco (fig. 36) che migliorava in modo sostanziale l'organizzazione del palcoscenico. Alla luce di queste osservazioni possiamo capire meglio la matrice teorico-pratica della moderna differenziazione degli ingressi nel teatro di Sabbioneta. Qui gli accessi diversificati per gli spettatori, l'atrio con funzione di ridotto, il portale nel retropalco e i camerini riservati a comici e musicisti rinnovano le consuetudini dell'architettura teatrale cinquecentesca²⁶⁶. L'esperienza maturata dall'architetto quattro anni prima all'Olimpico aveva dato i suoi frutti.

In questo recinto polivalente, in cui convivono utopie teatrali e concretissimi strumenti del quotidiano (i grani, le armi) e in cui coesisteranno litigiosamente città e campagna, passa il pubblico. Gli spettatori iniziano a entrare in teatro tra le dieci del mattino e le due del pomeriggio. L'attesa è lunga: lo spettacolo inizia alle sette e trenta e termina poco dopo le ventitré. Sicché, dice Pigafetta, «alcuni, tra i quali fui io con altri amici e signori miei, stettero là dentro forse undeci ore senza increscerne punto». Altri entrarono più tardi. Dolfin parla di «*sei ora di tempo che erano corse dall'entrar nel teatro al cader della tela*». Molti peraltro furono allietati da rinfreschi con «*l'vini e frutti*» e dal «*vedere tanti visi nuovi successivamente sempre o nell'accommodarsi le donne o nel considerare quella ragunanza cutta*»²⁶⁷.

Disponiamo di altre notizie circa il pubblico. Già il nove febbraio 1585 gli Olimpici avevano ritenuto

convenevole, che al tempo della rappresentatione della tragedia non solamente *gli Academici*, ma anco le *mogli loro* habbiano loco distinto et as[se]gnato nel teatro, et non debbano star confusamente tra le altre persone senza ordine et differenza²⁶⁸

e deciso di riservare

ad essi Academici loco particolare nella orchestra, ove non sia concesso ad alcun' altro di sedervi, et in oltre le mogli di tutti gli Academici, haver debbano in essa orchestra uno ò due gradi, d'opo il primo che sarà destinato alla Clarissima Signora Capitana (la moglie del funzionario veneziano presente alla recita) et all'altre Gentildonne venetiane, et forestiere di conto; dovendo esse mogli degli Academici andar' in Compagnia della Signora moglie del principe nostro, all'Academia alquanto avanti la venuta della Clarissima Signora Capitana et dell'altre gentildonne; per poter, come si conviene ricever sua Signoria Clarissima Nè possa alcun'altra gentildonna entrar nel Teatro prima di essa moglie del principe nostro et sua Compagnia quegli Academici poi che non hanno mogli, possano dar loco insieme con le mogli degli altri negli stessi gradi, ad altre donne. che siano loro di sangue

congiunte, facendo che esse vadano parimente à levar' essa moglie del Prencipe à casa di lei, et se gli Academici havranno in casa gentildonne forestiere, possano tali gentildonne andar'insieme con le mogli, et con le parenti di essi Academici à levar' essa moglie del Prencipe et venir' all'Academia dovendo pero esse donne forestiere seder in altri gradi separati; con espressa *prohibitione* à donne et persone mascherate et travestite di poter haver loco nella orchestra, et meno in altra parte del Teatro per convenienti rispetti²⁶⁹.

E si concludeva:

Perche si dubita che I teatro habbia ad esser angusto, et incapace, attesa la gran quantità di persone forestiere, che è fama dover venire à questo spettacolo, si propone [...] che siano eletti tre Academici i quali habbiano carico, et cura di saper con ogni possibile diligenza tutto I numero delle persone forestiere, che hanno da venire, ò saranno venute in questa città per questa causa per poter dar'ordine et proveder secondo il bisogno²⁷⁰.

Abbiamo riportato un ampio stralcio del documento perché illustra in modo efficace una questione fondamentale per la storicizzazione del teatro cinquecentesco: il protocollo di distribuzione e composizione del pubblico. Rileviamo soprattutto la messa in atto di un dispositivo basato su una rigorosa distinzione tra i diversi ceti sociali. Solo agli accademici, alle loro donne e agli ospiti di maggior riguardo è destinata la zona eminente dell'orchestra²⁷¹ che viene apparsa con elementi facilmente rimovibili dopo lo spettacolo: gradi per le gentildonne, sedie e <<banchette>> assicurate al pavimento mediante ferri per gli uomini²⁷². Permane dunque la consueta separazione per sessi e la concezione classico-serliana dell'orchestra come luogo privilegiato: attestata al Mediceo, mutata in modo sostanziale - altra innovazione rilevante nella storia dell'architettura teatrale - da Scamozzi a Sabbioneta (realizzando nel peristilio il luogo <<eminente, e rilevato>>²⁷³ riservato al duca, alle gentildonne e agli invitati di prestigio), e, sulla sua scia, da Aleotti a Parma nel verone principesco del teatro Farnese²⁷⁴.

Tralasciando altri spunti (ad esempio il cenno al divieto di accesso all'orchestra per le persone mascherate) sottolineiamo che il dispositivo per l'udienza descritto nel documento conferma il carattere elitario dell'Olimpico che, anche sotto questo aspetto, fa venire alla mente gli analoghi meccanismi rigorosamente selettivi del teatro di corte. Degno di nota è poi il passo che fa luce sull'esistenza di un preciso cerimoniale per l'accoglienza destinata all'ospite femminile più importante, ossia alla consorte del capitano veneziano di Vicenza²⁷⁵. Non è da trascurare nemmeno l'etichetta cortigiana rigorosa prevista per onorare la moglie del principe Valmarana. Non solo si dava a costei il privilegio di accedere alla sala prima di ogni altra spettatrice: «Nè possa alcun'altra gentildonna entrar nel Teatro prima di essa moglie del principe nostro et sua Compagnia»; ma la si onorava con il privilegio di essere accompagnata al teatro da un adeguato corteggio di dame vicentine e «forestiere»: «possano tali gentildonne andar'insieme con le mogli, et con le parenti di essi Academici à levar' essa moglie del Prencipe et

venir' all'Accademia». Capiamo così quanto le considerazioni che siamo andati via via facendo sulla mentalità degli accademici committenti siano elemento interpretativo basilare. In quest'ottica assume un significato chiarissimo il *décor* imperiale dell'aula che contribuiva a conferire spessore ideologico e celebrativo al sontuoso teatro.

Dobbiamo porci ora il problema dell'effettiva capienza della sala. Quando Pigafetta parla di «tremila persone» esagera. E pure Marzari che dice il teatro di «5. mila persone capace»²⁷⁶. L'enfaticizzazione del numero degli spettatori è *topos* ricorrente nella storia del teatro cinquecentesco. Per l'Olimpico è testimoniata da altri documenti²⁷⁷. Ad esempio dalla poco nota anonima descrizione del lo spettacolo inaugurale conservata nel codice Spenser 181 della New York Public Library:

Adi 4 marzo 1585 fumo fato una tragedia in Vicenza over concorsero tanta copia et numero de forestieri che fumo stupore a vederre; di Venetia fumo estimati 500 nobilli et molti nobili i de scolari, furono estimati 800 de padoani, il medemo de Veronesi, 600 oltra tanti feraresi, mantovani, bresani et di tute le città de Italia: atali che tuta Vicenza era piena come un buso (...]. Ne l'intrare tanta fumo la difficoltà che molti ebero a morire sofogati per la calca del populo²⁷⁸.

La descrizione contiene forzature (il numero inverosimile degli spettatori, i decessi causati dalla soffocante «calca» privi di riscontri documentali) ma rende il clima concitato della giornata. Disagi nell'«intrare» vi furono. E vi fu davvero «calca grandissima»²⁷⁹. Lo confermano i giudizi coevi sulla questione raccolti da Giovanni Vincenzo Pinelli:

Che meglio:

- più rastelli e porte o portelli,
- in poco tempo ammettere tutti,
- diverse prime porte e intrar divise secondo le qualità delle persone o per l'età²⁸⁰.

L'accurato sistema di ingressi predisposto per l'occasione non era bastato. Probabilmente gli Olimpici non si erano serviti dei «segni a' forestieri», cioè dei contrassegni distribuiti in altre occasioni spettacolari dell'epoca per facilitare lo smistamento del pubblico e attuare una rigorosa selezione dell'udienza²⁸¹. Il codice Spenser si accorda poi con altre fonti²⁸² su un dato essenziale: la variegata composizione geografica del pubblico. Si dimostra così la fruizione allargata dell'evento spettacolare che, anche per questa ragione, ebbe ampia risonanza in Italia e all'estero divenendo presto, come altri grandi spettacoli del tempo, patrimonio della cultura internazionale²⁸³. Quanto al numero effettivo degli spettatori è ragionevole pensare a circa millecinquecento persone (ragioniamo per difetto)²⁸⁴. Del resto non si preoccupavano gli stessi accademici «che 'l teatro habbia ad esser angusto, et incapace, attesa la gran quantità di persone forestiere»?

7. *Sipario e illuminotecnica*

Grazie alla nostra macchina virtuale siamo ormai in attesa da molte ore. Aspettiamo coll'impazienza, come gli spettatori di allora, che si apra finalmente il sipario e inizi lo spettacolo. Ma vi era davvero un sipario all'Olimpico? E, in caso affermativo, dove era ubicato vista l'assenza di un vero e proprio arcoscenico? Cerchiamo di accertarlo.

Abbiamo visto che il sei maggio 1584 l'accademia, oltre a decidere la realizzazione della «Scena di rilievo, et di pittura con le prospettive», deliberò, contestualmente ad altri molteplici provvedimenti per la messinscena «della Tragedia», di «far dirizzare il proscenio, [...] di far' accommodar la orchestra, cortine, et tende, cielo ovvero soffitto sopra il Teatro». Il documento, già al centro della nostra attenzione e di quella di altri studiosi²⁸⁵, non è stato ancora indagato a sufficienza specialmente da un punto di vista lessicale.

I termini «cortine, et tende» alludono all'intenzione di mettere in opera stoffe in funzione di sipario. I riscontri al riguardo nel linguaggio dell'epoca sono molteplici e chiarissimi. Dai celebri versi ariosteschi densi di suggestione e fascino: «Qual al cader de le cortine suole parer fra mille lampade la scena, d'archi e di più d'una superba mole, d'oro e di statue e di pitture piena». Alla asciutta prosa del De' Sommi: «Ora veniamo al mandar giù della cortina, o sipario»; e poi: «Et questo [il dicitore del prologo] avrà da venire, subito calate le tende, con passo lentissimo et grave». Alle *Lettere* del Tasso: «io scrivo a Vostra Signoria [Lorenzo Malpiglio, gentiluomo della corte estense] queste cose [...], onde la prego che non voglia che siano divulgate, perché sarebbe quasi un rimuovere il velo dala scena, ed un far cadere le cortine molto prima eh'esca il prologo». Alla descrizione di Bastiano De' Rossi del teatro Mediceo degli Uffizi: «E in uno stante, [...] si levarono dinanzi agli occhi de' riguardanti, le cortine che coprivan la Scena». Fino al consuntivo trattatistico del 'regista' dell'*Edipo tiranno*: «alcader delle cortine io direi che si dovesse levar via ogni lume tenuto sin allora nel teatro per la mera necessità degli aspettanti»²⁸⁶.

«Cortine, et tende» vennero effettivamente impiegate nel fastoso spettacolo inaugurale. Lo provano anzitutto i resoconti dovuti a due spettatori analitici: il poco noto Giacomo Do!fin, protetto del Giustiniani e corrispondente del Guarini, e il meglio conosciuto amico dello Speroni e di Gian Vincenzo Pinelli Filippo Pigafetta - filospagnolo frequentatore di corti, esperto militare e consigliere politico, diplomatico, cartografo della città e del territorio vicentini, intellettuale di statura internazionale, scrittore celebre per le sue relazioni di viaggi in Europa, Asia e Africa - poi implicato nelle feste fiorentine del 1600²⁸⁷. Il primo pone l'accento su «come superbamente riuscisse quella scena illuminata nel calar della tenda». Il secondo, esperto cronista - nel 1585 descrisse un altro evento spettacolare importante²⁸⁸ -, informa che «Giunta l'ora d'abbassarsi la tenda, prima si sentì un soavissimo odore di profumi [...] e poi si diede nelle trombe e

tamburi, e scaricatosi codette [sic] e quattro pezzi da sei, [...] in un aprir d'occhio cadé la tenda tesa dinanzi la scena» con «grande letizia» e «piacer smisurato» dei convenuti «per la vista del proemio [...] e della prospettiva di dentro» e per la «musica da lontano concertata di voci e d'instrumenti»²⁸⁹.

Piuttosto che il fragoroso inizio dello spettacolo (le trombe i tamburi la salva d'armi da fuoco) - riecheggiante l'espedito consigliato da Leone de' Sommi per «destare gli animi, quasi adormentati per la lunga dimora che ordinariamente fan la maggior parte de gli spettatori, prima che si venghì al desiderato principio; et [...] anco per risvegliare i cori de i recitanti»²⁹⁰ - è opportuno riconsiderare una questione tuttora controversa: le dimensioni e l'ubicazione del sipario. È stato messo in dubbio, di contro a una consolidata tradizione critica, l'esistere «di quel mitico sipario che avrebbe chiuso tutto il proscenio», ritenendo «lecito [...] supporre l'esistenza di un velario solo dietro la porta regia»²⁹¹.

Le fonti convalidano questa ipotesi? Ne dubitiamo. Frasi come la «scena illuminata nel calar della tenda» (Dolfin), «cadé la tenda tesa dinanzi la scena» (Pigafecta) non paiono interpretabili nei termini sopra esposti. Nella relazione del Dolfin l'area semantica della parola scena non circoscrive soltanto la scenografia prospettica. Il cronista distingue dapprima le parti essenziali dell'intero edificio differenziando «teatro» (vale a dire lo spazio riservato al pubblico, il *théatron* e l'orchestra), «scena» e «prospettive» (il palcoscenico), per poi illustrare la suggestione della «scena illuminata» svelata ai riguardanti al «calar» delle «cortine». È molto probabile che egli faccia riferimento all'apparizione simultanea della scena-fronte e delle prospettive retrostanti. Un altro passo del medesimo documento legittima una simile lettura:

Questa caduca [del sipario] fu accompagnata da suono di trombe e di tamburi e da tuoni di artiglierie di tal maniera che con la magnificenza dell'apparato rallegrò molto i sensi di tutti gli spettatori. Il bellissimo ordine della scena fatto [...] per disegno del Palladio secondo le regole e forme della architettura antica, si ben è cosa che in ogni tempo può dilettrar l'occhio assai per esser cosa soda e vera e non finta, tuttavia con la forza de lumi parve più dell'ordinario e più tosto miracolosa che eccellente; come poi reuscissero le prospettive di dentro (alla scena) fatte dal Tamoscio, non occorre ch'io le dica, poiché ella sa benissimo che non illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa²⁹².

Si faccia caso che, subito dopo aver fatto cenno «al cader della tenda»²⁹³, vengono descritti contestualmente sia lo sfarzo illuminotecnico della *frons*, valorizzata da una sapiente luminosità artificiale, che lo splendore della scena di città esaltata a sua volta da un sofisticato sistema di luci. Ciò significa che sino a quell'istante ambedue le strutture erano state occultate allo scopo di dare vita a un memorabile *coup de théâtre*. Meglio pensare insomma a un maestoso sipario, situato all'altezza dell'embrionale boccadopera separante l'udienza dal palcoscenico (figg. 37, 38), che celasse non solo le prospettive scamozziane (e tantomeno unicamente quelle della *ianua regia*) ma anche la scenafronte palla-

diana. Da esibire entrambe agli astanti dopo che, secondo le indicazioni preventive dell'Ingegneri circa lo spettacolo vicentino, «al calar la tela dinanti alla scena, si comincerà parimente di dentro una musica di stromenti e di voci, dolce il più che si possa»²¹⁴

Interpretazione non smentita ma anzi confermata da altre fonti. La «[ten]da di tela grande da coprir la scena» rubricata nell'«Inventario delle cose de(l)la academia» dell'aprile 1586 è infatti da identificare con l'ampio sipario utilizzato nel marzo del 1585²¹⁵. Un altro riscontro, in parte indiretto, viene dalle pagine del trattato dell'Ingegneri²¹⁶. Angelo, sul filo della memoria delle soluzioni realizzate nell'aula palladiano-scamozziana, dà ampio spazio alle modalità d'illuminazione del palcoscenico e della zona destinata al pubblico dimostrandosi consapevole, al pari di Baldassarre Castiglione jr., che «l'allumar bene [è] una cognitione et scienza appartata dalle altre»²¹⁷. Di rilievo particolare ai nostri fini il brano seguente:

Questa [parla della illuminazione] dunque è un fregio pendente d'alto, il quale *divida il cielo della scena da quello del teatro, ma non cada tanto in giù eh'egli occupi troppo della vista della fronte della detta scena, e sia dal lato di dentro dirimpetto alla stessa fronte, tutto pieno di lampadini accesi con riflessi d'orpello accomodati talmente ch'essi mandino il lume addosso ai recitanti; i guai lampadini vi si dovranno ben fermar sopra e accender prima ch'egli sia ritirato si, avendo tutto ciò a farsi dentro delle tele innanzi ch'e/le si levino. (...) Per ultimo ricordo in questa materia d'illuminazione, abbiassi avvertenza [...] di fare che tutta la luce vada a percuoter la fronte della scena, le prospettive e' / proscenio e non si diffonda mica nel teatro ove scanno gli spettatori, il quale quanto sarà più oscuro, tanto farà parere la scena più luminosa; e al incontro più lucido ch'egli sia, disgregherà maggiormente la vista dei riguardanti e farà loro riuscire men chiaro e men vago quello ch'è di somma importanza che sia bene e distintamente veduto. Per questo al cader delle cortine io direi che si dovesse levar via ogni lume tenuto sin allora nel teatro per la mera necessità degli aspettanti: / qual lume ancora, quanto sino a quel punto fosse stato più debole, tanto il meglio fora, perché, calate le cæe poscia, parrebbe l'illuminazione molto maggiore e farebbe assai più bello effetto²¹⁸.*

Le osservazioni del corago forniscono preziose delucidazioni. Prima della caduta del sipario la cavea e l'orchestra dovevano essere appena rischiarate (o in ogni caso illuminate in maniera non eccessiva) per accentuare «al cader delle cortine» il fasto illuminotecnico della scena, cioè dell'intero palcoscenico («fronte della scena», «prospettive», «proscenio»). Un effetto teatrale consueto a quel tempo. Analogo, per esempio, a quello evocato da Tasso nel terzo giorno de *Il mondo creato*:

E come suol calor ceruleo velo, / Che gran teatro ricoprendo *adombri*, / Quinci e quindi ritratto in sé raccorsi, / E discoprir de la dipinta mole / Archi, statue, colonne, altari e tempi²¹⁹.

Impensabile supporre che il *théatron* dell'Olimpico fruisse della ricchissima illuminazione a vista della *frons* e del proscenio prima dell'avvio della rappresentazione³⁰⁰. La penombra della sala (il «teatro (... J oscuro») assolveva il compito di aumentare nei convenuti compiacimento e 'maraviglia' alla vista di quella scena appagante e strepitosa a loro negata durante la lunga attesa (si è detto: dalle dieci del mattino alle sette e mezzo di sera circa). Indispensabile e perfino ovvio l'impiego di uno schermo-diaframma (il sipario, appunto) capace di mascherare *tutto* l'apparato scenico. Il «fregio», sollevato mediante un meccanismo ad andamento ascensionale dal piancito del palco alla quota superiore della boccadopera, segnava il limite tra il «cielo della scena» e «quello del teatro», tra il mondo dell'illusione e la sfera del reale (figg. 37, 38). Il dispositivo «pendente d'alto» era munito sul retro di una batteria di «lampadini». Essa irradiava il palcoscenico di riverberi giallo doraci (i «riflessi d'orpello») che mettevano in risalto (grazie anche alle torcie sulla scenafronce «visibili e apparenti, si ben coperte verso il teatro da alcune bande che levavano l'offesa e l'ombra che avessero potuto fare agli occhi de spettatori») ¹⁰¹ il *décor* plastico della *frons* e i costumi e i volti dei figuranti; mentre le prospettive avevano un apparecchio di «lumiere invisibili e occulte» visualizzabile sia nei supporti ancora *in loco* che nei lumi conservati nel vestibolo dell'Olimpico (figg. 39, 40)¹⁰². Pure alcune luci della scenafrente erano celate. In «uno de i fenestroni» delle *versurae* c'erano fonti luminose schermate da una apposita «gelosia»³⁰³.

Prendiamo poi atto della raccomandazione di Ingegneri concernente l'approntamento delle luci nel festone predetto: «avendo tutto ciò a farsi *dentro delle tele* innanzi ch'elle si levino».

Disponiamo parimenti di una fonte diretta e decisiva, posteriore di soli tre anni alla messinscena *dell'Edipo*. Nell'opuscolo illustrante la *Bariera* fatta all'Olimpico nel 1588 leggiamo:

A vintiquattro ore fu illuminato il Theacro *dove in fronte* si vedeva solamente *una tela che copriva tura la fronte della Scena e l'apparato* fatto, come si suole nelle comedie e tragedie, che accendeva nei riguardanti grandissimo desiderio di voler veder ciò che dentro da quella stava nascosto ed ognuno attendeva il calar di essa attentissimamente. A un'ora di notte si sentì una salva di falconetti, e trombe e tamburi, e *in un baleno cascò giù la cortina la quale con bellissimo arteficio era stata accomodata di modo che sparve né si vide dove fosse riposta*. Allora non altramente parve a tutti il mirar così vaga prospettiva di fronte di Scena³⁰⁴.

Quanto argomentato circa le dimensioni e l'ubicazione della cortina d'Olimpo trova qui perentoria conferma. Il documento dimostra che il grande sipario, lungi dall'esser «mitico», esisteva ed era collocato in corrispondenza del rudimentale prospetto scenico (l'architrave e le due brevi ali di mura). Di conseguenza nascondeva integralmente *lafrons* e le prospettive nonché il piano di calpestio del palco. La frase evidenziata nell'incrj, it della citazione non lascia adito a incertezze inter-

pretative. Nella espressione «Theatro [...] in fronte» si ravvisa il boccascena; e non c'è dubbio che il cronista faccia uso della locuzione «fronte della Scena» nell'accezione di cui si avvale anche Ingegneri per designare la scenafrente palladiana³⁰⁵. Accezione non inconsueta nella terminologia teatrale del secolo XVI; impiegata ad esempio da Daniele Barbaro nel suo commento al *De architectura* di Vitruvio illustrato da Palladio:

Quando adunque in un circolo arai formati quattro trianguli equilateri che tocchino con gli anguli loro la circonferenza, tu prenderai uno di que' lari per la *fronte della scena*, e poi a quello egualmente distante tirerai una linea che passe per lo centro, e si può dire tira un diametro equidistante alla *fronte della scena*, che separi il pulpico del proscenio dall'orchestra³⁰⁶.

Accezione non inusitata, dicevamo, e che ritroviamo in altri documenti cinquecenteschi afferenti l'Olimpico, nei quali il prospetto scenico ideato dal maestro patavino viene appellato intercambiabilmente «scena», «scena o fronte» o, per l'appunto, «fronte della scena»³⁰⁷. Non abbiamo ragione di credere che il sipario adoprato per il torneo fosse diverso da quello dello spettacolo inaugurale. La ricordata «tenda di tela grande» conservata nei magazzini dell'edificio nel 1586³⁰⁸ fu riutilizzata nel 1588. Interessante poi il «bellissimo arteficio» attuato per fare sparire la «tenda che copriva tuta la fronte della Scena e l'apparato». La notizia garantisce la presenza di un congegno in grado di occultare la «cortina» caduta «in un baleno». Anche in questo caso replica invariante del dispositivo sperimentato nel 1585. Possiamo pertanto ritenere acquisito che la «tenda» cinquecentesca dell'Olimpico fosse del tipo *ad aulaeum* (il più comune nei teatri italiani tra Rinascimento ed età barocca), manovrata inoltre dalla macchinaria nascosta nel «cielo della scena» nel quale era allogato il meccanismo per il movimento del festone illuminotecnico (ripensiamo alle notazioni di Ingegneri). Del resto sopra al soffitto anteriore del palco v'erano, ancora nel Settecento, «ordigni, o machine, le quali al levarsi di que' lacunari in certi luoghi, scendevano in sul pulpito a qualche uso, che la favola il richiedeva»³⁰⁹.

I documenti ci hanno fatto parzialmente rivivere le emozioni suscitate negli spettatori dagli effetti illuminotecnici. La luce artificiale era uno degli elementi ricorrenti di 'maraviglia' per il pubblico cinquecentesco. Ricordiamo tra le tante testimonianze la nitida memoria luministica di Tasso che si riverbera nelle insistenti metafore teatrali che percorrono il 'palcoscenico' dei suoi testi: il castello di Armida che con «tante lampade d'intorno/ che ne fu l'aria lucida e serena [...] / Splende [...] come in teatro adorno / suol fra notturne pompe altera scena»; la Ferrara estense paragonata ne *Il Gianluca* a «maravigliosa e non più veduta scena dipinta e luminosa, e piena di mille forme e di mille apparenze»; la «scena luminosa, dipinta di molti colori» dove «si rappresentano l'azioni favolose» evocata nel *Ghirlinzone*³¹⁰.

Chi furono gli ideatori e gli esecutori delle soluzioni illuminotecniche vicentine? Certamente Ingegneri esercitò una funzione importante. Ma davvero possiamo individuare solo in lui, *come* è stato riproposto di recente, il direttore delle luci³¹¹? Più probabile che ad Angelo sia da attribuire un ruolo di coordinamento legato a doppio filo alla sua funzione di corago. In altri termini: è logico che Ingegneri si sia occupato del problema in linea generale. Si sarà preoccupato dell'effetto delle luci su attori, figuranti, costumi. Avrà posto attenzione alle esigenze del pubblico anche in rapporto a questo particolare aspetto dell'allestimento³¹². Ciò non esclude che abbia fatto ricorso a uno o più tecnici specializzati. Dobbiamo allora, in primo luogo, pensare a Scamozzi che si attribuisce *nell'Idea* (1615) l'illuminotecnica dello spettacolo³¹³. L'autoattribuzione, suffragata da altri documenti, appare plausibile³¹⁴. Lo scarto tra i pochi cenni alle luci registrati nel progetto dell'Ingegneri³¹⁵ e l'esauriente trattazione consuntiva del 1598³¹⁶ è interpretabile non tanto o non solo come il frutto di uno specifico apporto tecnico del veneziano nell'allestimento dei «lumi»; ma, meglio, come memoria formalizzata, *come* messa a partito delle soluzioni attuate per l'occasione da un vero e proprio *staff* di tecnici dello spettacolo e poi codificate da Angelo in termini di consuntivo trattatistico.

Lo *scalf* comprendeva, oltre a Scamozzi, «Montagna da Ferrara per l'illuminazione»³¹⁷. Figura rimasta sino a tempi recenti misteriosa. Si tratta invece del noto ingegnere ferrarese Antonio Pasi *alias* Montagna, raccomandato agli Olimpici dall'onnipotente Guarini³¹⁸. La presenza del Pasi è provata da vecchi e nuovi documenti. Ne ricordiamo specialmente uno perché inedito e significativo: la citata lettera indirizzata dall'Aleotti al Guarini nel 1595 nella quale l'Argenta si duole

che ne la Illuminazione del Teatro facto per l'Edippo Io non potei haver Grazia di servirli quando in mio luogo le fù mandato [...] M. Antonio Pasi, dà chi si pensò farli [parola illeggibile] se ben poco honore³¹⁹.

L'accenno dell'architetto-scenografo all'«Illuminazione del Teatro fatto per l'Edippo» è interessante. Rivela trasparente disappunto, condito da toni velatamente polemici, per l'affidamento al Pasi della illuminotecnica; e il rincrescimento di non avere potuto partecipare alla grandiosa serata del 1585 collaborando direttamente col cavaliere con cui, invece, aveva dato vita nel 1587 a eccellenti effetti di luce artificiale nella meno illustre Sassuolo³²⁰. Lo *staff* ferrarese d'uomini di teatro legato agli albori della vita spettacolare del 'Olimpico (Guarini, i Verato, Pasi) s'arricchisce idealmente per *l'Edipo* di un nome prestigioso sinora insospettato³²¹. Anche senza Aleotti l'autore *dell'Idropica* dette un apporto prezioso. Un testimone oculare *dell'Edipo tiranno* documenta come «d'aere illuminato senza *che* si sapesse onde nascesse il lume» fosse «ricordo e insegnamento» di Battista³²². Quanto Guarini giudicasse indispensabile il «lume artificioso» per la buona riu-

scita di uno spettacolo lo conferma una sua lettera del 1592 che, svelandolo immerso insieme al «Perito» Argenta nei preparativi per allestire il prediletto *Pastor fido*, è fonte indiretta per illustrare le sue idee di otto anni prima:

Habbiamo ancora conferito coll'A.S. la difficoltà che passa nella rappresentazione che pensava di fare il S.' Conte Baldassar [Castiglione jr.] senza lumi, havendo fatto conoscere che la scena non allumata è priva d'ogni ornamento[...]. Oltre a ciò la spesa si diminuisce assai allumandola, poiché quelle finte vaghezze che ingannano la vista a lume finto, non si potrebbero rappresentare se non con grandissima et ricca spesa. [...] i lumi non vanno se non nel palco, et nel teatro non ce ne va pur uno, ché così conviene all'arte et alla comodità di chi ascolta³²³.

La filiera vicentina collega la mantovana scena che «non allumata è priva d'ogni ornamento» con le prospettive scamozziane «che non illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa»³²⁴. Si avvalorà così la ricaduta tecnologica dell'officina spettacolare dell'Olimpico in quella degli iterati tentativi gonzagheschi d'allestimento della tragicommedia di solito ricondotti solo alle tradizioni spettacolari ferraresi e fiorentine¹²⁵. Parimenti le indicazioni di Battista relative al «palco» luminoso e al «teatro» privo di luci si accordano con quelle analoghe dell'Ingegneri tutte fondate sull'esperienza dell'Olimpico: «la luce vada a percuoter la fronte della scena, le prospettive e 'l proscenio e non si diffonda mica nel teatro ove stanno gli spettatori»^{3u'}.

Guarini e Pasi collaborarono con Scamozzi. Costui non trascurò di occuparsi del!'elemento essenziale per valorizzare le scene prospettiche: la luce artificiale. Istruttiva in proposito la lettera inviata tra il 1584 e il 1585 dall'architetto vicentino a Valmarana:

Sinora mi son imaginato più cose per far questo apparato illustre, di maniera che superi quanti altri sono stati fatti con artificio modernamente; fra i quali è una di volere che i *lumi* non abbagliano i spettatori, ma con artificio che *tutto il lume* sia accomodato in modo che l'ombre dei recitanti, della scena e delle *prospettive* come fussero alla luce del sole. La qual varietà compartisce il tempo e porterà via tutto quello che vi fosse di rincrescimento. (...) Io avrei da dire molte cose di quel ch'io ho preparato nella mente per questo apparato, ma o elle sono difficili a scrivere o difficilissime ad essere intese; mi riserbo il molto alla venuta mia³²⁷.

Il documento mostra l'intento scamozziano di abbellire le prospettive, le plastiche «Scene de importanza» (figg. 19, 20) da esibire ai convenuti «come fossero alla luce del sole». Vincenzo promise «molto» al principe degli Olimpici. Non fu un millantatore. Mantenne la parola ideando una scenografia e un effetto illumino-tecnico che affascinarono non solo gli spettatori del 1585 ma quelli dei secoli a venire. In una notte del luglio 1752 l'effetto speciale di una «straordinaria Academica funzione», centrata sull'«cunione di suoni e canti (...) per renderla

solenne,>³²⁸, era, ancora una volta, il teatro stesso «magnificamente illuminato». All'inizio della cerimonia le luci nella sala si sposavano a <<sinfonie» alternate a declamazioni di composizioni accademiche e rinfreschi. Ma il vero e proprio *coup de théâtre* si consumò solo quando

alzate le Tende, e scoperte le scene parimente illuminate fu dal Signor Principe fatta altra recita dando motivo alla cantata, che susseguì fatta da tre Musici a ciò condotti, e tratti fuori dalla scena di mezzo da un nobil carro apparentemente strascinato da due cigni, nel mezzo e nell'alto del quale esisteva la donna rappresentante il Genio di Vicenza³¹⁹.

Un tardo gioco accademico proposto in chiave di esibizione poetica, canto, *son et lumière*; una trasparente allegoria nella metafora: la figura femminile impersonante il genio della città posto all'interno della Tebe come Vicenza scamozziana. Il tutto reso splendido da un dispositivo sfarzoso munito di oltre settecento «Lumini di vetro» e trecento «di latta» (figg. 39, 40). Rimasto identico dall'ideazione all'Ottocento e migrato nel secolo **XVIII** negli apparati urbani vicentini a riprova di una fortuna indubitabile³³⁰.

Scamozzi - coadiuvato da Guarini e dal corago - fu l'inventore dell'illuminotecnica più che l'esecutore. Non vi fu tra 1584 e 1585 concorrenza tra gli artefici ma una ripartizione di ruoli e competenze³³¹. Il vero e proprio tecnico qualificato per la messa in opera di specchi rifrangenti, lumi a olio, superfici metalliche parafuoco va individuato nell'ingegnere Pasi <<eccellente di invenzioni per illuminare>³³². Una consulenza artigianale esercitò forse il poco noto Alessandro Tessame autore di una lettera a Ingegneri nella quale informa di aver

ritrovato il segreto dell'aglio tanto tenuto celato dal duca e da questi che se ne fanno autori; anzi di più vi aggiungo questa parte, che sarà di gran beneficio per l'intento della Accademia: che con spessi ordini di canalletti si guarniranno per di dentro le due ale della scena e con una vaso [sic] di aglio o due al più per ciascuna si distribuirà l'umore a tutti i canali, e già ho fatto prova del tutto tanto *de* reverberi o riflessi come anco di questa; e posso sicuramente promettere a V.S. che, se questa cosa mi passa per le mani, sarà una meraviglia e cosa mai più a nostri giorni veduta in materia di lumi tanto.[...] mi avvisi se si potranno far fare specchi che abbino la luce concava in modo di coppa che sia perfettamente mezzo tondo; e quando ciò non si possi, se costì si faranno coppe di legno tornite parimenti in mezzi tondi³³³.

La effettiva partecipazione di Tessame allo spettacolo non è attestata dalle fonti. Ma se consideriamo che il suo progetto era stato elaborato con il patrocinio di Ingegneri³³⁴ non è da escludere. Tenendo presente, in caso affermativo, che gli <<spessi ordini di canallettil> in cui fare scorrere l'olio sono da immaginare non nelle prospettive lignee (dotate di una soluzione tradizionale e sicura: mensole di appoggio con parafuoco e ganci di sostegno per lumi rispettivamente in latta e in vetro) ma, come dice Alessandro, «dentro le due ale della scena», ossia all'interno

degli 'appoggi' in muratura dell'architrave-boccascena che inquadrano il sipario e incorniciano la scenafronce resa da Scamozzi magnifica cornice delle prospettive.

8. *Musici e cori, coreografie, attori e costumi*

Finalmente il sipario è caduto. Fuori è calata la notte. La scena brilla di luci. Il teatro «troppo piccolo»³¹⁵ è un po' soffocante. «[Q]uasi tutti nel voler entrare si sono incontrati in qualche male: di spinte, strette (...) d'indugio, di cattive parole o facci»³¹⁶. Chi siede nei gradoni della cavea è infastidito dalle «gambe dei superiori»³¹⁷. La fanfara di trombe i tamburi i colpi d'arma da fuoco hanno destato l'attenzione dell'udienza e fatto capire agli artisti che inizia lo spettacolo. L'aria impregnata di profumi evoca i «vapori odoriferi» sparsi per placare gli dèi in una Tebe che, provata dalla peste e dalla carestia, risuona di canti purificatori, di lamenti, «d'inni e gemiti dolenti»^{13H}. Ma, al pari, maschera gli odori: è stata lunga l'attesa «nel teatro di Vicenza» privo di «commodità per li bisogni naturali» di uomini e donne^{3W}.

Pigafetta registra che dalla «prospettiva di dentro s'udì una musica da lontano concertata di voci e d'instrumenti»³⁴⁰. Dolfìn parla di «un concerto di stromenti da fiato e di voci che si udiva di dentro suave molto e dilettevole»³⁴¹. Ingegneri non aveva mutato le sue indicazioni preventive:

al calar la tela dinanti alla scena, si comincerà parimente *di dentro* una musica di stromenti e di voci, dolce il più che si possa, ma insieme altrettanto flebile; e s'avvertirà di far sì ch'ella paia risuonar di lontano e esser più tosto il fine d'una lunga armonia fattasi già prima che si calasse la tela che il principio di canto alcuno³⁴².

La soluzione ideata dal corago per introdurre la rappresentazione pone una questione importante: da quale spazio escluso dalla vista degli spettatori scaturivano i suoni di «stromenti e di voci»? La più volte citata descrizione di Pigafetta si limita ad alludere «alla prospettiva di dentro» da cui proveniva la musica. Anche la locuzione usata sia da Ingegneri che da Dolfìn («di dentro») non è risolutiva in proposito, al pari del consuntivo trattatistico del veneziano nel quale si parla di «stromenti posti dalla parte di dentro della scena», aggiungendo che la musica deve provenire da un luogo «dove ugualmente risuoni a tutto 'l teatro»³⁴³. Sicché la critica ha pensato i musici posti all'interno della scena prospettica³⁴⁴. Tesi condivisibile ma generica. Dove erano collocati di preciso musici e cantori? Tra le scene? Nel retropalco? Al centro o ai lati? La pianta del 1585 (fig. 34) dà indicazioni decisive su questo punto e rende eloquente un particolare altrimenti incomprendibile del noto schizzo di regia di Ingegneri (fig. 41)⁴⁵. Gli artisti prendevano posto in un luogo di proporzioni ridotte oggi non più esistente, attiguo al palco-

scenico, denominato «Locho per li Musichi per cantar» (fig. 34). Si trattava di un ambiente, raggiungibile dal vestibolo, costruito in funzione della scena. Un vano di servizio in diretta comunicazione con il piancito del palcoscenico attraverso la breve prospettiva e la relativa *versura*³⁴. Le dimensioni effettive del «Locho» sono meglio visualizzabili nell'appunto grafico di Ingegneri. Il foglio, malgrado l'apparente genericità descrittiva, determinata dalla rapidità d'esecuzione, integra la nuova fonte di un dettaglio prezioso: un tramezzo facilmente rimovibile che divideva lo spazio per i cantori dal rovescio della prospettiva collocata nella *versura* (fig. 41). Il carattere provvisorio di tale tramezzo è attestato proprio dalla mappa cinquecentesca che non per caso lo omette al pari delle linee 'provvisorie' prospettive. A conferma dell'uso di strutture effimere collegato alle esecuzioni musicali ricordiamo che nell'aprile del 1586 si conservava in accademia «Una gelosia da porre all'uscio [del vestibolo] quando si fa musica»³⁴⁷. L'utilizzazione musicale del vestibolo contribuì con ogni probabilità a determinare la collocazione degli esecutori in uno spazio limitrofo al vano cerimoniale. Che gli strumentisti potessero suonare nel retropalco senza vedere il «Locho per li Musichi per cantar» va escluso: musica «concertata di voci e d'instrumenti» (Pigafetta); «concerto di stromenti da fiato e di voci» (Dolfin); «una musica di stromenti e di voci, dolce il più che si possa» (Ingegneri). La fusione «concertata» tra esecuzione vocale e strumentale è ampiamente attestata. Impossibile ottenerla separando gli artisti)⁴.

Tra costoro si trovavano due musiciste-cantanti professioniste al servizio dell'accademia, Isabetta e Lucietta Pellizzari, che si esibirono con successo in una *performance* strumentale «col cornetto e [...] col trombone»³⁴⁹. Tre anni prima le giovani erano state apprezzate da Guglielmo Gonzaga in visita all'Olimpico³⁵⁰. Passate al servizio di suo figlio Vincenzo, estimatore appassionato di cantanti, lavorarono nel celeberrimo complesso vocale di virtuose del duca insieme a Lucrezia Urbani e alla sfortunata Caterina Martinelli, destinata a perdere la vita senza essere la protagonista dell'*Arianna* di Monteverdi³⁵¹. Le sorelle Pellizzari furono probabilmente implicate insieme al fratello Antonio, anch'egli musicista dell'accademia Olimpica³⁵², in un'altra inaugurazione passata alla storia dello spettacolo: quella del rinnovato Mediceo degli Uffizi³⁵³. Il terzetto, che si esibì vocalmente «con esquisita maniera, & ate»³⁵⁴ prima del canto delle Pieridi nel secondo intermezzo della *Pellegrina*, faceva parte del nutrito gruppo di talenti musicali preso in prestito per la speciale circostanza dalla corte di Mantova³⁵⁵. L'inclusione dei tre nella grande rappresentazione fiorentina del 1589 conferma sia l'alto livello esecutivo dell'*ensemble* vicentino-mantovano sia la consuetudine dello scambio dei *performers* tra le corti: prassi invalsa nell'organizzazione dello spettacolo del tempo (Commedia dell'Arte inclusa).

Sulla «piazza» dei greci della ipersimbolica città dell'Olimpico³⁵⁶ giungono figuranti e attori del prologo: anzitutto, secondo le indicazioni di Ingegneri, «fanciulli» nobili e «sacerdoti che primi di tutti usciranno in palco». I «putti»

procedono a due a due indossando «habiti bianchi [...] fregiati d'oro»». Sono incoronati da (<ghirlande d'oliva» e hanno in mano rituali ramoscelli d'ulivo «attornati di cotone»³⁷. Ingegneri aveva seguito il testo sofocleo che, sulla scia delle Targhelie ateniesi, alludeva ai ramoscelli votivi (derivati dai rami di maggio d'ulivo o di lauro coronati da lana abbelliti da frutti, dolci e piccole fiaccole d'olio e di vino) offerti dai giovinetti ad Apollo e da loro appesi alle porte delle case private per allontanare la carestia dalla città³⁸. I religiosi portano lunghi «camisi» candidi e «sopravesti di diversi colori»³⁹. Tutti si siedono attorno ai due altari disposti ai lati della porta regale perché, secondo Ingegneri, «nelle scene tragiche i Greci erano usati fare sempre due altari posti nella più acconcia parte del palco»⁴⁰. Queste strutture non erano solo ornamentali ma tornavano buone per bruciarvi «odori preziosi»⁴¹. I fanciulli sono arrivati per primi in scena: dovrebbero avere meno di quindici anni, aspetto nobile, un trucco di colore pallido, zizzerine bionde; tenere «la fronte bassa» e mostrare «la maggior mestizia che potranno; il che acconciamente faranno» - riecheggiando parzialmente i proutuari iconografici dell'epoca;⁴² - «tenendosi la man sinistra sotto alla guancia», mentre il «ramo d'oliva il lascieranno piegar verso la terra e così doveranno star sempre,¹»⁴³. Dietro di loro è il sacerdote di Giove, «di faccia molto grave e veneranda»», seguito successivamente dagli altri sacerdoti⁴⁴. Chiosa il polemico recensore Antonio Riccoboni:

Nel[...] prologo aveva la scena due altari, l'uno dall'una parte l'altro dall'altra, con alcuni sacerdoti accompagnati da un buon numero di fanciulli i quali tutti coronati di rami, supplichevoli se ne stavano a sedere atomo quelli altari, e vengono chiamati altari di Edipo. Dubito molto di questo. Percioché a che servivano quelli altari dove stavano a sedere? Adunque si sta a sedere intorno agli altari e non più presto in piedi o con le genocchia in terra per sacrificare o vero orare⁴⁵?

Arriva il re di Tebe dalla *ianua regia*⁴⁶. Risuona nella sala il volgarizzamento. Groto-Edipo parla con «maraviglia, [...] affetto e [...] gravità» se ha seguito con scrupolo le note di 'regia'⁴⁷. Naturalmente anche la versione del Giustiniani allude ai figuranti che accolgono il monarca seduti e ai profumi sparsi nella sala:

O figli miei Tebani, de l'antico/ Cadmo surpe novella, qual cagione/ or fa voi qui seder
col capo cinto / di supplicanti frondi, e la cittadc, / di vapori odoriferi ripiena, / risuonar
d'inni e gemiti dolenti⁴⁸

Edipo si rivolge ai concittadini chiamandoli figli. È accompagnato nel suo ingresso in scena da oltre due dozzine di «personaggi vestiti tutti sontuosissimamente»⁴⁹: soldati, gentiluomini, consiglieri e «servienti» degni di comparire insieme a un re che per l'occasione indossa un abito «tutto d'oro», colore divino e prezioso emblema della sua potenza⁵⁰, e ostenta altre «vesti di molta ricchezza e valore»⁵¹. Di questa apparizione si ricorderà Ingegneri quando affermerà che

nelle tragedie i «buoni coraghi» svelano al pubblico il «principe [...] col l'abito e colle insegne reali e attorniato da corte e da guardia d'uomini armati»³⁷². Poi arriva Creonte. E via via, nella canonica scansione parodo episodi stasimi esodo, giungono il coro e gli altri protagonisti con «vestimenti [...] magnifici e superbi»³⁷³ e adeguati corteggi a sottolineare il loro rango. I coreuti portano «sottane lunghe e [...] pallii più lunghi di varii colori» e hanno cappelli «alla greca»: m. Giocasta ha con sé venticinque figuranti: «matrone e donzelle e paggi»³⁷⁵. Questi ultimi calzano degli stivaletti a mezza gamba - i «borzecchini» - e indossano livree nere e argentate. Creonte la prima volta compare in scena con una compagnia di quattro persone, poi torna con una scorta di sei: una «corte convenevole» voluta dal corago in abiti azzurri, bianche cinture e con scimitarre nella prima *entrée*; nella seconda in vesti nere e di color «leonato» (orovecchio), segno quest'ultimo di animo intrepido³⁷⁶. Proveniente dalla «porta da man dritta» - ovvero per noi spettatori *dall'hospitalia* sinistra - Creante ha il compito di avvertire

il sacerdote di Giove di voltarsi verso i fanciulli, i quali, o tutti o parte di loro, aranno a fargli cenno colle mani e col volto debolmente rasserenato dalla venuta del detto Creonte^m.

Molte entrate sono un po' deludenti perché mortificate dallo svelamento del!'artificio prospettico:

nel'uscir delle persone dalle strade che calavano per centro della prospettiva, di lontano parevano giganti e nell'accostarsi si diminuivano, che dovrebbe esser il contrario³⁷⁸.

Giudizio condivisibile per chi abbia consuetudine con gli spettacoli all'Olimpico. Fastidio ottico dovevano procurare anche alcune uscite. Edipo e Creante nel prologo lasciavano la scena percorrendo la «via principale» mostrando «di ragionar fra di loro»; poco dopo i fanciulli e i sacerdoti andavano via dal palco passando dalla «terza delle [...] strade dell'arco di mezzo»³⁷⁹. L'uso della parte terminale della prospettiva mediana destò perplessità nei convenuti e tuttavia il corago trovò modo di farne tesoro in sede trattatistica. Si prenda la sua pagina sull'artificio scenico del!'ombra, «quel personaggio che si vede e si ode prima di tutti gli altri [...] al cader delle tele»³⁸⁰. Ingegneri consiglia di collocare il figurante, avvolto in un drappo di seta nera che non faccia intravedere gli arti e il volto, proprio nei pressi delle ultime quinte della prospettiva centrale perché,

secondo la proporzione degli edifici quivi posti, l'ombra vicina a loro e in lor paragone sembra di grandezza straordinaria, il che aita assai l'orribilità, eh'è molto opportuna in tale atto¹¹.

La messa a frutto dell'esperienza vicentina nella creazione di questo effetto di sapore barocco è evidente. Mentre il consiglio di Angelo di fare muovere sul

fondo della scena l'ombra su «picciole ruote») o «altra machina»^m riecheggia le sagome mobili peruzziane delle *Bacchidi* di cui resta memoria nella codificazione serliana come nella prassi degli spettacoli medicei di fine Cinquecento;⁸³

Nel «fine di ciascun atto») canta il coro³⁸⁴. Non è stato facile prendere tale decisione. Non si sarà dimenticato che il sei maggio dell'anno precedente gli accademici si erano preoccupati di trovare «una persona sopra intendente») per

determinare se fia meglio inserir concerti di musica *vocale et istrumentale* in ciascuno de' Cori à fine che servano per *intermedi*, ò pur lasciar' i cori *interi*, et la tragedia continuata introducendovi in altro modo la musica³⁸⁵.

Moderni intermedi o «cori interi»? Uso contestuale di strumenti e di voci? La questione della spettacolarità musico-coreutica non era un problema banale per gli uomini di cultura del Cinquecento che si interessavano alle tragedie degli antichi. Basti pensare al *milieu* fiorentino umanistico e musicofilo degli Alterati dove nel 1575 Rinuccini trattò in accademia «de'cori de le tragedie et comedie») ³⁸⁶. Si interrogavano puntigliosamente gli aristocratici vicentini abituati a considerare la musica tra le principali attività accademiche e a cimentarsi - sulla scia dei precetti del Castiglione e degli insegnamenti di Trissino e del Partenio - nel canto e nelle esecuzioni strumentali negli «orti» delle loro residenze patrizie³⁸⁷. All'epoca non si avevano idee chiare sulla musica nella tragedia. Non frequenti erano state le rappresentazioni nel corso del secolo³⁸⁸. Tralasciando quelle delle tragedie di Giraldo Cinzio e del Bombace a Ferrara e a Reggio Emilia, ricordiamo, in area veneta, almeno le notissime e palladiane messinscena della *Sofonisba* trissiniana rappresentata nel 1562 nella Basilica di Vicenza dagli Olimpici con «musiche divine» e «con tanto concerto, de' Recitanti, di Musica, e de Chori»³⁸⁹; e dell'*Antigono* di Conte da Monte allestita nel 1565 nel fastoso teatro ligneo veneziano «auso di colosseo» realizzato tra mille affanni dal maestro patavino per la Compagnia della Calza degli Accesi e ubicato probabilmente nei pressi di palazzo Foscaria San Simeon piccolo¹⁹⁰. Va poi rammentata la coeva fortunata rappresentazione lagunare della *Marianna*, tragedia di Lodovico Dolce intrisa di modiseneccani, che comprendeva alcuni cori di musica di compositore anonimo. Andò in scena, sempre nel 1565, in concorrenza con *l'Antigono*, «nel palagio dell'Eccellentissimo S. Duca di Ferrara»³⁹¹ (l'attuale Fondaco dei Turchi) suscitando le ire degli aristocratici compagni della Calza. Ne parla un dispaccio dell'ambasciatore ferrarese Claudio Ariosti datato sette marzo 1565 che registra il

gran strepito che fanno qui in sala, in disfare la sena, sopra la quale recitarono la tragedia luni di passato [...] notte qual il sabbato inanzi pross. mo non poterono rapresencare per la mala creanza di alcuni giovani nobili, però che mai non volsero levarsi di scena per invidia, si disse, che questa ha-vesse à riuscir meglio, et più bella dell'altra, [*l'Antigono*] ch'avevano recitata i compagni della Calza come fu in effetto⁹².

Abbiamo insistito su quest'ultimo episodio per un duplice motivo: a) riproporre all'attenzione degli studiosi un evento interessante in attesa di indagini adeguate³⁹; b) constatare che la tragedia con cori in musica composta da Lodovico Dolce, illustratore del motto degli Olimpici, fu rappresentata per intercessione dell'attore protagonista della *pièce*: Antonio da Molin (il Burchiella), mercante *performer* poeta musicista, «huomo piacevole, et che parlava in lingua Greca, et Schiavona corrotta con l'Italiana, con le più ridicolose, et strane inventioni, et chimere del mondo»³⁹⁵, che appena un anno prima aveva collaborato con Andrea Gabrieli futuro autore delle musiche per i *Cori* vicentini del 1585³⁹⁶.

Concludiamo con una curiosa «rappresentazione musicale»: la anomala *Tragedia* dell'umanista Cornelio Frangipane - in realtà una recita di tipo intermediale - messa in scena con cori in palazzo Ducale a Venezia durante i festeggiamenti del 1574 in onore di Enrico III di Francia nei quali si cimentò Palladio, autore dell'apparato trionfale che rese splendida l'*entrée* del sovrano al Lido³⁹⁷. Nella *performance* allestita nella sala del Maggior Consiglio tutti recitarono «con quella maniera [...] che si ha più ridotto alla forma de gli antichi», si esibirono «in suavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati; et in fin il coro di Mercurio era di sonatori, che haveano quanti varij istrumenti che si sanarono giamai»³⁹⁸. Nelle musiche non si era imitato «l'antichità [...] havendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giamai esser giunti gli antichi»³⁹⁹. Merulo e Andrea Gabrieli avevano già dato prova del loro virtuosismo dando vita a «un duello» tra i «due famosi organi» di San Marco⁴⁰⁰ mentre si celebrava in Basilica una solenne cerimonia in presenza di Enrico.

Nel 1584 agli Olimpici occorreva un esperto in grado di affrontare il delicato problema di come inserire la musica nella *fabula*. *Edipo tiranno*, si sa, non ebbe intermedi ma «act-end choruses» musicati solo vocalmente⁴⁰¹ al contrario delle *Troiane* del Dolce⁴⁰². Siamo convinti che il «sopra intendente» alle musiche Ingegneri⁴⁰³, intenzionato a rendere pienamente intelligibile il testo, offrì una consulenza decisiva su questo punto⁴⁰⁴. Egli era persuaso che

- La musica [...] aita il coro⁴⁰⁵;
- s'introducano i cori sempre nelle tragedie⁴⁰⁶;
- intermedi nelle tragedie non si richieggono perché né vi possono capire, né vi si debbono ammettere in veruna guisa [...] stieno lunge dalla tragedia gl'intermedi⁴⁰⁷;
- i cori delle tragedie debbano constare di voci umane solamente, ma ben rare ed elette, procurandosi che il canto sia formato da musico perfettissimo, il quale lo faccia placido, grave, flebile e inuguale. E intendo di quella inuguale che di sua natura induce tristezza e s'accomoda alla grandezza della calamità. E soprattutto che le parole sieno così chiaramente esplicate, ch'il teatro le intenda tutte, senza perderne una minima sillaba⁴⁰⁸.

I riscontri (preventivi e consuntivi) con le questioni sul tappeto nella riunione del sei maggio e con i cori della rappresentazione del 1585 sono copiosi e puntuali. Asse portante dell'impresa musicale vicentina, organizzata secondo le scrupolo-

lose indicazioni del corago, furono proprio i cori tragici cantati da due a sei voci - di cui quattro fondamentali: canto, alto, tenore e basso - e musicati senza strumenti in contrasto con la 'normativa' aristotelica per ragioni di comprensibilità⁴⁰⁹, ma coerentemente alla tradizione vocale polifonica del secolo. Del tutto in linea con lo Stagirita, invece, la decisione deliberata sempre il sei maggio 1584 di far «comporre la musica sopra li cori con accomodata *imitatione*»⁴¹⁰. Il riferimento alla rnmèsi è chiarissimo e indica, nell'esegesi aristotelica cinquecentesca, una musica atta a svelare i significati del testo⁴¹¹.

Quel giorno si stabilì inoltre che si poteva spendere denaro dell'accademia per reclutare «musicisti forestieri»⁴¹². Sfumato l'abbozzamento con il compositore fiammingo Filippo de Monte - al servizio dell'imperatore Rodolfo II - contattato in prima battuta (altra spia dell'inclinazione filoimperiale degli accademici), scartato il fedele Marc'Antonio Pordenon, si ingaggiò Andrea Gabrieli che, sebbene al servizio della Dominante, aveva dedicato nel decennio 1570-1580 a titolo di personale omaggio alcune sue opere a Carlo e Ferdinando d'Asburgo⁴¹³.

I *Chori in musica* [...] sopra li chori della tragedia di "Edippo tiranno" furono probabilmente l'ultima fatica artistica dell'organista di San Marco che morì pochi mesi dopo l'inaugurazione dell'Olimpico⁴¹⁴. Non sono la sua opera migliore, forse per la difficoltà di conciliare la sobrietà tragica con le peculiarità del comporre polifonico. Lo possiamo asserire grazie alla *pietas* del nipote Giovanni che dandola alle stampe nel 1588 la salvò dalla dispersione trasmettendoci l'unico esempio sopravvissuto di musiche cinquecentesche composte per una tragedia⁴¹⁵. Andrea 'imitò' il volgarizzamento di Giustiniani. Lo volevano autore, committenti e corago. Cercò come in altri casi - così affermò il nipote nel 1587 - «imitazione in ritrovar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de' concetti»⁴¹⁶, perseguendo l'interdipendenza tra testo poetico e composizione musicale dichiarata tra gli altri dal Willaert. Un impegno difficile e poco gratificante: la griglia drammaturgica preventiva non lasciava molto spazio all'estro del musicista. Ed è stato pensato che proprio la troppo vincolante versione del cesto sofocleo inducesse il raffinato contrappuntista madrigalista De Monte a declinare l'incarico non trovando in essa appigli sufficienti «per un'organizzazione formale della sua musica»⁴¹⁷. Per facilitare la comprensione del canto Gabrieli privilegiò sistematicamente l'omofonia, concentrandosi sulle variazioni del ritmo, sui giochi dei timbri, dell'armonia e del cromatismo, sulle sonorità. I trecentocinquanta versi da musicare gli posero «*ante litteram* il problema de "il tedio del recitativo"»⁴¹⁸. Spesso seguì i gusti del tempo. Ascoltò con attenzione i consigli di Ingegneri⁴¹⁹. Significativa al riguardo l'omissione della musica nel terzo stasimo, recitato solo dal corifeo in presenza di Edipo⁴²⁰, e nell'intervento conclusivo del coro perché «in quel punto le cose sono ridotte a tanta miseria ch'è venuto meno il canto e il pianto e ogni altra dimostrazione delle passioni altrui»⁴²¹.

Giudicati di scarsa intelligibilità da molti intenditori, a dispetto della recitazione sillabica e del rigoroso impianto armonico-verticale privo di ogni spunto

contrappuntistico⁴²², i cori furono stroncati da Riccoboni anche per il «canto sempre uniforme, che non lasciava intender le parole, che rasembrava frati o preti che cantassero le lamentazioni di Ieremia»⁴²³. Un giudizio forse troppo duro quando si ascoltino i diversi e tra loro perfettamente coincidenti pareri di Dolfin e Pigafetta:

la musica [dei cori] è stata fatta da messer Andrea Gabriel i [...] conveniente assai al soggetto e in maniera tale che per quanto si poteva nel concorso di tante voci s'intendevano distintamente quasi tutte le parole (Dolfin); con piacevole parlare e armonia [il coro] adempl l'offizio suo in maniera che s'intendevano schiettamente le parole quasi tutte, il che è molto malagevole a mandare ad effetto nelle tragedie {Pigafetta}◀²⁴.

Le critiche del Riccoboni, autore di una articolatissima confidenziale recensione dello spettacolo arricchita da ampie digressioni *sull'Edipo* sofocleo tratte dalla sua celebre parafrasi della *Poetica* edita da Perin e Greco nel 1585 a Vicenza⁴²⁵, investono molteplici aspetti della rappresentazione. Attraverso l'analisi di uno spettacolo reale una volta tanto le riflessioni teoriche sulla *Poetica* di uno dei grandi commentatori cinquecenteschi si distaccano dall'erudizione trasformandosi in 'critica militante'⁴²⁶. Non tutte le osservazioni sono equilibrate. Probabilmente scottava al prestigioso esponente dello Studio patavino l'esclusione all'ultimo momento degli illustri colleghi e amici Melchiorre Guilandini, Girolamo Mercuriale e Jacopo Zabarella che avevano recitato nella prova⁴²⁷. Con loro in scena la sua penna forse sarebbe stata meno caustica, meno condizionata dall'esegesi aristotelica avversa al Castelvetro. Più attenta insomma a valutare la rappresentazione nella sua concretezza e nei suoi brillanti esiti figurativi⁴²⁸. In alcuni casi lo sguardo del recensore non è limpido. Meglio, è ipercritico, capzioso e persino un po' ipocrita⁴²⁹. Come quando giudica la recita «poco riuscita», aggiungendo subito: «~~che~~ che non dico io, ma altri», per poi concludere: «La tragedia è parsa poco terribile e miserabile per esser stata recitata con poco affetto»⁴³⁰. L'intera articolazione retorica della stroncatura è sorniona. Riccoboni prima ridimensiona le «quattro [...] principali opposizioni» altrui «contra la rappresentata tragedia»⁴³¹ proclamandosi offeso per le critiche⁴³²; poi, ribadite le qualità intrinseche della «perfettissima» tragedia sofoclea per accentuare i demeriti dell'allestimento, passa all'attacco rivelando i suoi veri sentimenti e disapprova, senza tener conto del condizionamento imposto dalla traduzione, la recitazione: «~~che~~ non pareva esser fatta in versi, ma in prosa, tanto spezzavano i versi [gli attori] senza dar loro cadenza alcuna. Il che repugna alla natura della poesia»; i costumi: perché «~~in~~tempo tanto misero e calamitoso non si dovea andare nell'estremo di pompa così solenne»; la parodo: «~~hanno~~ solamente cantato, e così è stato defraudato Sofocle del ballo e del suono. Oltraché anticamente il coro in modo cantava e sanava che s'intendeva quello che egli cantasse, e quello coro faceva udir solo l'armonia sola delle voci senza che s'intendessero le parole»⁴³³.

L'assenza del ballo nella *parodos* venne contestata da molti «~~um~~ sit de essentia

del coro che movendosi balli e parlando canti»⁴³⁴. Sarà dispiaciuta all'indispettito permalosissimo Fabio Pace che *nell'Eugenio* aveva inserito, sulla scia di Giraldo Cinzio, satiri e sileni danzanti «a guisa d'una certa moresca, battendo i piedi e saltando con una certa leggiadria accompagnando il moto del corpo con parole in verso ridotte a quel ritmo»⁴³⁵. Soluzione quest'ultima apprezzatissima dal trattatista riccoboniano e performer Nicolò Rossi - il sacerdote di Giove *dell'Edipo* vicentino - che nei suoi *Discorsi intorno alla tragedia* la assimila al ballo del coro greco «entrante nella scena con il trocheo e l'anapesto»⁴³. Ingegneri tredici anni dopo la pensava ancora diversamente. In sede di consuntivo trattatistico consigliava che nell'entrata del coro il

suo passo dovrebbe essere con gravi giri, ed eziandio con qualche larga e riposata rivolta, sì eh 'il suo moto non avesse già del ballo a farro, ma non fosse ancora semplice camminare; e ciò perch'egli o nulla o ben poco imita rispetto agl'istrioni⁴³⁷.

Tutte le censure del Riccoboni sono critiche trasparenti all'operato del corago e trovano contrappasso nelle sue lodi agli accademici Olimpici (degni di «grandissima laude avendo fatto quello che [...] un re avrebbe potuto fare»), alla «perfettissima», *fabula* sofoclea, alla traduzione del Giustiniani («assai bene trattata, contro quello che era stato mormorato»), all'apparato (il «sì bel teatro veramente regio, che dichiara appieno la generosità dei signori vicentini»)⁴³⁸. La polemica nei confronti di Ingegneri è lampante. In larga misura è tendenziosa o arenata nelle secche d'una sterile concezione erudita e normativa del teatro antico. Si prenda il giudizio sulle coreografie del coro:

li primo stasimo non parve stabile perché, avendosi acconci quelli del coro in forma di una luna, finito il canto, per dar luogo agli interlocutori, si allargavano *assai bruuamente* e poi si mettevano insieme d'ora quella persona che si discostava dagli altri (...) sì che non era veramente stabile; e il medesimo si può dire del secondo e terzo stasimo^{n.9}.

In realtà, con buona pace dei filologismi del Riccoboni, le coreografie erano centralmente efficaci⁴³⁹. Le evoluzioni dei coreuti - che sulla scorta dei citati passi di Ingegneri e Riccoboni possiamo immaginare gravi, solenni e nel contempo ariose - ebbero importanza nel complesso dell'azione scenica costituendo significativo *pendant* al gestire e alla mimica degli attori. Il coro di «vecchi d'età e venerandi di presenza» agiva ordinatamente. Era composto da quindici persone disposte «sette per parte e il capo loro nel mezzo», al quale era affidata la «parte parlante ovvero istrionica». Dodici coristi cantavano al termine degli episodi. L'istrione, recitando senza cantare, fiancheggiato da «due compagni», faceva «d'ufficio del coro interlocutore» con i personaggi della *fabula*⁴⁴¹. I movimenti dei coreuti, come quelli degli attori e dei figuranti, venivano regolati con precisione da un dispositivo ideato da Ingegneri (fig. 10) che è stato considerato di incredibile modernità e che consentì effetti suggestivi durante l'intero spettacolo⁴⁴². Rileggiamo in stralcio l'imprescindibile riepilogo di Angelo che chiarisce tale artificio:

Non mi pare già, in proposito (...) di passare sotto silenzio una bella cosa che piacque supremamente a ciascuno che la notò. E questa si è che, essendo elleno [le persone in scena] cotante (...) e venendo a schiera a schiera in scena e partendosene similmente, givano così bene ordinate e disposte che ognuna d'esse, senza una minima confusione od intrico, ritrovava il luoco suo.(...) Il che tutto si fece con grandissima agevolezza, avendo solamente *compartito il pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori*, che rendevano pur anco vaghezza grande alla vista. E ciascun personaggio sapeva per quale ordine di quadri egli avea a camminare così nel venire come nel ritorno, e a quante pietre gli era di bisogno fermarsi. E parimente quando cresceva il numero in scena delle persone e facea di mestieri cangiar disposizione, ognuno era bene istruito a quale altra fila e colore di mattoni gli conveniva ridursi; calché senza nulla difficoltà appresero rutti a far la parte loro e la fecero in modo che non vi si scorse punto d'errore⁴⁴³.

Il punto di vista dell'autore talvolta idealizza i risultati. Quella sera vi sarà pur stato qualche «errore» o «minima confusione od intrico». La testimonianza tuttavia, suffragata da altre fonti⁴⁴⁴, è importante per ricostruire non solo la rappresentazione vicentina ma la poetica scenica globale di Ingegneri. L'impianto geometrico e policromo del piancito del palco che guidò le coreografie è documentato iconograficamente a partire dalla prima incisione del teatro in nostro possesso (fig. 10). Quanto il veneziano si fosse arrovellato sui movimenti coreutici lo attesta inoltre il suo appunto grafico databile 1584-1585 (fig. 41) in cui sono raffigurati sul proscenio dell'Olimpico dei tocchi puntinati sui quali non si è soffermata abbastanza l'attenzione degli studiosi. Illustrano l'idea iniziale del primo stasimo, aspramente criticato dal Riccoboni, che schierava «acconci quelli del coro in forma di una luna»⁴⁴⁵. I piccoli tratti indicano l'utilizzazione della **versura** di sinistra per l'ingresso e per l'uscita dei coreuti che, giunti al centro del proscenio⁴⁴⁶, davano vita a una coreografia curvilinea, «in forma di [...] luna» appunto. L'entrata da sinistra del coro - assumiamo come il corago il punto di vista dei **peiformers** - era inevitabile e non solo per ragioni filologiche. Si tenga presente che nel 1585 la *versura* opposta era impegnata, oltre che dalla prospettiva, dal luogo riservato ai musicisti; mentre quella a «manca» disponeva come oggi di un ampio settore del retropalco in cui i coreuti potevano raggrupparsi senza alcuna difficoltà. Anche per questo motivo Ingegneri un anno prima aveva deciso: «Il coro di vecchi [...] uscirà dalla porta da mano manca e si distenderà nella scena facendosi un mezzo ovato, e quivi canterà la sua canzone»⁴⁴⁷.

Lo schizzo mostra, in alto a destra, un pensiero illuminotecnico e, ai lati della *ianua regia*, i due menzionati altari previsti nel progetto di 'regia', poi realizzati⁴⁴⁸ e effigiati anni dopo nel monocromo del vestibolo dipinto a memoria dello spettacolo inaugurale (fig. 42)H⁹. Scriveva Ingegneri prima della recita:

Una cosa fia ben necessaria, che sul palco, nella più commoda parte, sian fatti due altari ovvero un tempio dedicato ad Edippo; ma sarà forse il meglio farvi gli altari; e tanto più che i greci soleano farne due nella scena tragica, l'uno a man destra dedicato a Bacco il guai era

cinto d'intorno d'edera, e l'altro a man sinistra dedicato all'eroe ove son chiamati gli altari della favola istessa. Starebbe bene (a giudizio mio) il far il destro altare in onor di Bacco, che fu pur eroe tebano, e l'altro di Edippo [...] Prima si faranno sula scena due altari di *figura quadra*, alti quanto un altare ordinario o poco più, con tanti ordini di gradi attorno a ciascuno che possano capir a sedere la compagnia dei fanciulli e dei sacerdoti che primi di tutti usciranno in palco; avvertendo che sarà bene non porre a seder alcuno *in* quei lati di detti altari ove stando non potrebbero veder né il re né li spettatori né d'esser da loro veduti⁴⁵⁰

Così fu fatto. Confrontando analogie e differenze tra progetto scritto, iconografico e trattato del 'regista', volgarizzamento del Giustiniani, descrizioni dello spettacolo (si ripensi specialmente a quella del Riccoboni) e affresco consuntivo ci facciamo un'idea di come il corago avesse disposto sacerdoti e fanciulli attorno agli altari. Si osservino nello schizzo (fig. 41) le linee decise raffiguranti i «gradi» su cui dovevano prendere posto fanciulli e sacerdoti attorno all'altare di Edipo e a quello di Bacco e si integri tutto ciò con l'altare quadrangolare, i «(gradi)» e i figuranti dipinti undici anni dopo da Alessandro Maganza (fig. 42) che forse aveva aiutato il padre nella progettazione dei costumi. Certo, la pittura filtra il testo spettacolare, lo traduce in un diverso linguaggio altamente formalizzato da tecnica specifica d'esecuzione, vena dell'artista, 'mnemotecnica' applicata alla rievocazione dell'evento. Come sempre in questi casi non siamo in presenza di una 'foto' ma di una reinvenzione più o meno felice di un diverso oggetto culturale⁴⁵¹. Il monocromo (fig. 42) è comunque fonte importante che, verificata e fatta interagire con altri documenti, permette di ricostruire meglio il clima figurativo dello spettacolo (coreografie, costumi, gestica degli attori), più precisamente: il momento in cui gli spettatori ammirano la «persona del re poi, alquanto più innanti di tutti e più accostata all'altar (...) che sarà circondato dai fanciulli, si fermerà a ragionare col sacerdote di Giove»⁴⁵². La fedeltà del dipinto ai precetti del 'regista' per quanto pertiene «abiti» e attrezzeria⁴⁵³ è manifesta. Lo schizzo autografo di Ingegneri aiuta a comprendere la concretezza dei suoi roveli scenici, il suo metodo di lavoro poi esposto nel trattato:

Converrebbe adunque che il poeta, il quale si dà a fare alcuna opera drammatica, primieramente si figurasse dinnanzi agli occhi la scena, divisandone fra di sé gli edifici, le prospettive, le strade, il proscenio e ogn'altra cosa opportuna per l'avvenimento di quel caso ch'ei si prende ad imitare; e ne facesse nella sua mente propria (sic) una cotal pratica, che non uscisse personaggio che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, né si facesse su l' detto proscenio gesto, né vi si dicesse parola ch'egli in certo modo no l' vedesse e non la udisse, mutando e migliorando, a *guisa di buon corago* e di perfetto maestro, quegli atti e quelle voci che a lui non paressero bene a proposito⁵⁴.

Per lui, come per ogni grande uomo di teatro del presente e del passato, riflettere sullo spettacolo significava in primo luogo rapportarsi allo spazio, pensarlo tangibilmente. La lucidità con cui viene sintetizzata la pianta dell'Olimpico (fig. 41)

- la percezione della forma cerchio-quadrato ideata da Palladio, l'allusione efficace alle prospettive probabilmente in corso d'opera, l'accento puntuale al luogo per i musicisti - rinvia a una idea di teatro che pone in armonico rapporto l'azione degli attori e dei figuranti con i due elementi portanti dello spazio teatrale: architettura e scenografia. Si evidenzia, nella mente di Angelo, una concezione dello spettacolo simile sotto questo profilo a quella che ai nostri giorni ha enunciato Peter Brook con il linguaggio semplice dei veri maestri:

nessuna esperienza fresca e nuova è possibile se non c'è uno spazio puro e vergine, pronto ad accoglierla⁴⁵⁸ -

Nello spazio purissimo dell'Olimpico Ingegneri disciplinò i movimenti di una massa imponente. Sul proscenio policromo (fig. 10) sfilarono nel corso della recita oltre cento persone: otto protagonisti, novantatré figuranti e il coro «di quindici», guidato dal corifeo, che dava vita a una coreografia avvolgente accogliendo «nel mezzo» gli attori e i seguiti e intrecciandosi armoniosamente con loro⁴⁵⁹. L'anonimo estensore della descrizione dello spettacolo, leggibile nel citato codice Spenser, ricorda che si videro «molte volte [...] fino 70 omeni in sena et pasorno con cauto silentio»⁵⁷.

L'anagrafe di coloro che agirono *la fabula* è lacunosa. Mancano notizie circa l'identità dei coreuti (forse in parte reclutati da Gabrieli tra i cantori di San Marco) e dei figuranti. Le cose vanno un po' meglio per quanto riguarda i protagonisti. Il *cast* annoverava il celebre Luigi Grato (dapprima Tiresia, poi Edipo)⁴⁵⁹, il pupillo di Guarini Giovan Battista Verato che si esibì insieme alla figlia (Tiresia e Giocasta)⁴⁶⁰, il letterato aristotelico teatrologo Nicolò Rossi (il ricordato sacerdote di Giove) allievo del Robortello e vicino al Riccoboni⁴⁶¹. Non conosciamo la parte sostenuta dal poeta e giureconsulto veronese Cristoforo Ferrari che nel 1598 invierà a Guarini un resoconto della seconda recita mantovana del *Pastor fido* cui il ferrarese non aveva potuto assistere⁴⁶². Né quelle assegnate ai dotti Zabarella, Guilandini e Mercuriale dello Studio universitario di Padova, esclusi peraltro dopo la prima prova forse pure a causa della legislazione veneziana in materia di spettacoli⁴⁶³. Purtroppo ignoriamo i nominativi dei sostituti di costoro. Sicché, allo stato attuale delle indagini, mancano all'appello ben cinque degli interpreti del volgarizzamento del Giustiniani⁴⁶⁴. Senza tener conto della distribuzione nella replica e della panchina lunga voluta dall'allenatore, ossia delle parti «tutte doppie perché non manchino» registrate da Pigafetta⁴⁶⁵ e accennate da Ingegneri in sede trattatistica⁴⁶⁶. Chi interpretò il personaggio di Creante? Cristoforo Ferrari? Le fonti non sono derimenti. Ciò vale anche per le parti meno impegnative: il vecchio messo di Corinto appellato Melibeo dal corago sulla scorta di Virgilio; l'anziano pastore di Laio senechianamente denominato, dallo stesso Ingegneri, Forbante; il giovane nunzio domestico del sovrano di Tebe⁴⁶⁷. Gli attori erano stati reclutati *post* sei maggio 1584 dagli accademici che avevano⁴⁶⁸

[il] carico di ritrovar li recitanti, assegnar loro le parti della tragedia, sollecitarli à mandarle per tempo à memoria sicurissima, et essercitarli con autorità di spender ne' viaggi, che facessero per haverne de' forestieri⁴⁶⁹.

La commissione coordinata dal Valmarana, composta da Fabio Pace Pompeo Trissino Giulio Pojana Giovan Battista Calderari Alfonso Ragona Pietro Porto, decise che i soci del sodalizio non potevano recitare⁴⁷⁰. Pace rinunciò all'incarico adducendo topici «leggittimi impedimenti»⁴⁷¹. Non aveva perdonato l'esclusione del suo *Eugenio*, ma dette qualche orientamento in merito.

Per selezionare gli attori furono consultati il corago, che fornì consigli «intorno à recitanti et allo stabilimento della rappresentatione»⁴⁷², e il consulente Guarini. Un *team* tecnico collaudatosi proprio all'Olimpico quello Ingegneri-Guarini: affiatatosi durante la vicenda della scelta del testo; misuratosi sull'illuminotecnica; confrontatosi, infine, sulla fondamentale questione dei «recitanti» e nelle prove. Acquistano ora spessore di vita sia le lodi del poeta scenico all'autore del «non mai quanto basti favorito *Pastor fido*, tragicomedia pur pastorale del facondissimo e 'nsieme fecondissimo signor cavalier Guarino» sia le allusioni dello stesso Ingegneri alla «maravigliosa riuscita» della *fabula* sulle scene mantovane nel 1598⁴⁷³; o le assonanze tra le loro concezioni drammaturgiche e di offerta-fruizione degli spettacoli. Affermava Battista nel 1588:

E veramente se le publiche rappresentazioni son fatte per gli ascoltanti, bisogna bene che, secondo la varietà dei costumi e dei tempi, si vadano eziandio mutando i poemi⁴⁷⁴.

Gli faceva eco Angelo nel 1598:

le consuetudini, e i costumi si mutano colla mutazione delle persone e in spezie dei principi e delle signorie. [...] Chiara cosa è che, se le pastorali non fossero, si potria dire poco men che perduto a fatto l'uso del palco e 'n conseguenza reso disperato il fine dei poeti scenici, *il qual deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati*⁴⁷⁵.

A monte di simili e di altre coincidenti asserzioni dei due e dell'affermarsi sul finire del secolo XVI della 'moderna' figura del poeta scenico che, seguendo Castelvetro, aspira alla messinscena dei propri componimenti codificando a livello trattatistico le prassi rappresentative, non sta solo la circolazione della pagina scritta, la fruizione erudita e solipsistica di un testo⁴⁷⁶. Fu più importante il confronto vicentino articolatosi in un triennio (1583-1585) di riflessioni in comune: in quell'occasione Guarini «facondissimo» teatrologo lo era stato davvero. Il veneziano non meno. La pratica esperita in quella circostanza determinò buona parte delle loro successive poetiche sceniche, fondamentali per l'antico teatro italiano.

L'inveterata consuetudine degli Olimpici di non avvalersi di attori professionisti⁴⁷⁷ era prassi diffusa sin dagli inizi del secolo in molte cerimonie teatrali

promosse dalle committenze chiuse ed esclusive delle accademie. Si pensi a titolo d'esempio alla romana <<Achademia tragica>> del vicentino Trissino e del fiorentino RucelJai in cui gli stessi autori di tragedie salivano «in banco, et recitando ciascun di loro un pezzo delle lor tragedie, attendevano dagli amici spettatori il giudizio»⁴⁷⁸. Non stupisce che per *Edipo tiranno* fossero scartati *a priori* gli estranei comici di mestiere: la «gente sordida e mercenaria» avversata dall'ascoltatissimo consigliere Guarini; «gl'istrioni mercenari, detti altre volte della *gazetta*» poco amati da Ingegneri⁴⁷⁹. Al posto di costoro furono reclutati <<gentiluomini>> partecipi che si dilettevano nella recitazione. Il nobilissimo teatro dell'«accademia e il sublime modello drammaturgico della tragedia, destinati a uno sceltissimo pubblico, non dovevano essere profanati da individui prezzolati, ma popolati di personaggi illustri quali il «magnifico» Giulio Thiene e l'«eccellentissimo» Conte da Monte (l'autore *dell'Antigono*) divenuti Olimpici per acclamazione nel novembre 1584 perché avevano collaborato fattivamente «intorno alla rappresentazione della Tragedia»⁴⁸⁰.

Tra la fine del 1584 e gli inizi del 1585 gli attori giungono in Vicenza e preparano lo spettacolo. Sono ospiti degli accademici e nobilitati dall'appartenza al sodalizio come previsto dalla delibera presa in maggio:

per quel tempo, che essi recitanti forestieri si tratteranno in Vicenza per esser'essercitati, et provati, siano alloggiati dagli Academici, come parerà al Prencipe et Consiglieri senz'alcuna spesa del publico [...] et ciascuno de'recitanti sia et s'intenda fatto nostro Academico non ostante alcuna cosa in contrario⁴⁸¹.

Ormai hanno le carte in regola. I Verato sono arrivati in città insieme al loro *sponsor* Guarini e all'illuminotecnico Pasi⁴⁸². Il cavaliere non disdegnava viaggiare in compagnia dei tecnici dello spettacolo. Di lì a pochi anni lo troveremo sulla strada di Mantova e del *Pastor fido* con l'Aleotti, di cui apprezzava il «sottilissimo ingegno» e «con la scorta del quale» si sentiva «l'animo di fare ogni gran cosa», con un paggio «che fa Corisca» e «con quel Giovanni Donato [Cucchetti] che fa la parte di Linco, tutti di brigata»⁴⁸³. Anche Zabarella, con ogni probabilità, è stato coinvolto nella prima prova della recita - insieme a Mercuriale e Guilandini - dal drammaturgo che si diletta nell'«essercitare [...] con gusto straordinario» i recitanti⁴⁸⁴. Jacopo nel 1584 si trovava in disaccordo con Francesco Piccolomini e Giason de Nores⁴⁸⁵. È possibile che la sua chiamata all'Olimpico suonasse come una presa di posizione in suo favore, concertata con Riccoboni dall'amico Battista, contro i platonizzanti padovani⁴⁸⁶. Si ripensi alla familiarità tra Guarini e Zabarella⁴⁸⁷. E si legga, a conferma del loro legame amicale, il madrigale guariniano del 1589 in morte del professore patavino, indice di una profonda stima per un personaggio considerato dal ferrarese *computer*:

Moristi, Zabarella, / anzi salisti al ciel, luce novella;/ e fuor di questo mar del mondo rio/

scorgi l'anime a Dio, / quasi faro celeste al vero porto. / Dunque chi t'ha per morto, / perché 'n terra lasciasti il mortai velo, / non sa come immortal si voli al ciclo⁴⁸⁸.

Un altro tramite forse fu il Pace. Aveva compiuto con Zabarella gli studi di filosofia e di logica e con Mercuriale quelli di medicina⁴⁸⁹. Nel l'archivio accademico vi è traccia di uno scritto di Mercuriale sullo spettacolo indirizzato proprio a Fabio⁴⁹⁰. Ipotizzare una sua mediazione è verosimile. Comunque sia, il quarantatreenne malandato Groto viene promosso al ruolo di Edipo. Aveva fatto cambiare parere al corago che inizialmente per questa parte pensava a un attore al massimo trentacinquenne e dal fisico «robusto assai»⁴⁹¹.

Da Venezia si dà infine «Licenza» che si possa rappresentare la tragedia⁴⁹² superando l'*impasse* legislativa e lo zelo del podestà di Vicenza Benedetto Zorzi che, deputato al controllo degli spettacoli insieme al capitano della città, «ripugna la rapresentazion se ben mutato Mercuriale Guilandini et cassato Zabarella»⁴⁹³. Il clima di quegli anni a Venezia e in Terraferma era denso di proibizioni, di occhiuti meccanismi di censura ma anche di flessibilità e di ampi poteri discrezionali⁴⁹⁴. Si considerino le frequenti violazioni o le deroghe ai ripetuti decreti promulgati dalla Serenissima a partire dal 1508 contro attori, teatri e spettacoli in Venezia⁴⁹⁵. Nel 1579 ad esempio si dava temporanea «licentia» di recitar «comedie»⁴⁹⁶. Due anni dopo Agostino Barbarigo persuase il Consiglio dei Dieci a proibire ogni commedia o egloga agita da «persone mercenarie» in «loco pubblico o privato»⁴⁹⁷. Va ricordato peraltro che le censure di norma colpivano i comici professionisti e non toccavano le tragedie; che i decreti validi per Venezia non si estendevano automaticamente a tutte le città soggette⁴⁹⁸; che nel dicembre 1582 le istituzioni revocarono l'ordinanza⁴⁹⁹. E tuttavia ancora nel gennaio 1583 si limitava la richiesta di mettere in scena commedie a Venezia durante il carnevale⁵⁰⁰. In questo contesto non stupisce che nel 1584 si facessero difficoltà nel concedere al sodalizio di Terraferma il nulla osta per lo spettacolo. Per ottenere il via libera alla rappresentazione fu risolutiva l'azione diplomatica dell'accademico Ragona che si recò di nuovo in laguna per annullare le persistenti opposizioni dei due rettori di Vicenza che erano contrari alla recita conoscendo l'animo dei promotori⁵⁰¹. Alla Serenissima spettava però la decisione finale⁵⁰². Grazie all'abilità del suo ambasciatore l'accademia non venne esclusa dalla svolta che, a partire dagli anni Sessanta, portò progressivamente la Repubblica a ritessere le trame delle pompe, dello «spettacolo di stato»⁵⁰³. Ragona, il censore Olimpico che insieme al Pojana aveva ottenuto a suo tempo da Giustiniani il testo del volgarizzamento sofocleo⁵⁰⁴, convinse le autorità veneziane - beffandole - della liceità non solo morale ma politica della recita: una celeberrima tragedia, tradotta da un insospettabile aristocratico veneziano, organizzata senza fini di profitto con la partecipazione esclusiva di 'nobih' recitanti, avrà sostenuto. Senza persuadere d'altronde l'accorto podestà Zorzi che rimase ostile sia per l'infrazione commessa sia per la sfacciata ideologia asburgica sottesa all'allestimento dell'Edipo *tiranno*. Non entrò nem-

meno in teatro la sera dell'inaugurazione⁵⁰⁵. Mentre l'altro rettore veneziano, il capitano della città, accettò le decisioni superiori. Fece buon viso a cattivo gioco presenziando alla rappresentazione⁵⁰. Ma procediamo con ordine.

Un documento del trenta gennaio 1585 informa che la «*scena è finita et convien esser'essercitata et scoperta*»⁵⁰⁷. Dopo quel giorno attori e figuranti presero confidenza con le prospettive (fig. 19). Incanto ai primi dell'anno nuovo si erano tenute, forse in presenza di Gabrieli, le prove delle musiche nella residenza di uno dei componenti della commissione sui «recitanti», il conte Pietro Porto. Il ventisette febbraio si ha notizia di una seconda turbolenta prova, quella generale⁵⁰⁸. Ingegneri, buon conoscitore della *Institutio oratoria* quintiliana e dei *Poetices libri septem* dello Scaligero, si era preoccupato di calibrare adeguatamente l'«azione» vale a dire la voce e il gesto degli attori ché

in queste due cose è posta la totale espressione e efficacia della favola, poiché l'una riguarda l'udire e l'altra il vedere; e ciascuno prova le cose e si commove per esse nel modo che egli le ode e le sente⁵⁰⁹. (E ancora:] in questa espressione dei gesti e della voce consiste la somma della lode che s'ha da riportare da così fatto spettacolo; il che supremamente assi ad attendere nella persona di Edippo⁵¹⁰.

Esperto della pratica del far teatro aveva aggiunto:

i particolari avvertimenti che resteriano, causerebbono tanta lunga scrittura che meglio fia rimettersi al giudizio di cui gli arà ad essercitare⁵¹¹.

Il *training* verbale corago-recitanti ebbe la meglio sull'astrazione normativa. Era essenziale anzitutto convincere gli attori a assimilare perfettamente le «*Coseaccadute innanzi all'azione*»⁵¹², guidarli in uno sforzo d'immaginazione e di conoscenza «a fine che, meglio intendendo ciò che essi dicono, il proferiscano più acconciamente e in quella guisa[...] ch'è richiesta al decoro e alla verisimilitudine dell'azione»⁵¹³. A pochi giorni dalla prima i pedanti Mercuriale e Riccoboni avanzarono critiche⁵¹⁴ e

fuvì nel Teatro grand'invetiva [...] et il signor Pace mostrò allegrezza perché l'opera non fu sua⁵¹⁵.

La preparazione lunga e puntigliosa dello spettacolo non aveva smussato né le polemiche né i «morsi de detrattori». Che vi furono, e pungenti^{r.m.}. Punte di diamante della recita del tre marzo furono Groto e Verato. Non casualmente ci sono pervenuti i loro nomi. Erano celebri. Per giunta si esibirono con successo all'Olimpico in due personaggi fondamentali della tragedia. Due attori in bilico tra molte accademie e la vivacissima corte estense, era letteratura e mestiere del teatro. Esercitato dal primo, con occhio attento alle sperimentazioni ferraresi, nel modesto «laboratorio provinciale» di Adria; dal secondo nell'ambito prestigioso

della spettacolarità promossa dagli Este⁵¹⁷.

Socio di molceplici accademie e principe degli Illuscraci; principale soscenitore del teatro di Adria inaugurato nel 1579; musicista, fine poeta madrigalista all'altezza di Celio Magno e Orsatto Giustiniani⁵¹⁸; scrittore di commedie tragedie e favole pastorali; attore e 'regista' abituato a lavorare con dilettanti ma estimatore dei Gelosi da lui ritenuti «nobilissimi Comici»^{s 19}. Groto era apprezzato da Ingegneri e amico del pittore poeta costumista Maganza^{s20}. A tempo debito aveva scritto due sonetti in morte di Palladio⁵²¹. Le sue innovative pastorali, composte e rappresentate per la prima volta ad Adria negli anni cruciali della sperimentazione teatrale degli Olimpici e di Andrea (1561-1565), riprese nel 1575 e nel 1582, erano note da tempo in area veneta⁵²². E così le sue tragedie, ricche di riferimenti eruditi agli *exempla* classici, andate in scena tra 1572 e 1584 ad Adria Verona e Venezia⁵²³. Contattato dal Magagnò partecipò allo spettacolo, nonostante le precarie condizioni di salute, motivando la sua adesione in termini aulici certo graditi agli Olimpici: «poiche [...] vi recitan gentil'huomini»⁵². Ma in fondo il Cieco di Adria non disdegnava i «nobilissimi» Gelosi e tanta parte della sua produzione drammaturgica testimonia un modo di lavorare attento ai gusti del pubblico, alle esigenze di mercato. Fu un dilettante *sui generis*⁵²⁵.

Il suo ritorno sul palco dopo la morte della «veramente divina» Giocasta⁵²⁶, «tutto imbrattato di sangue [...] rammaricandosi e piangendo e sospirando e disperandosi», fece, secondo Pigafecta, «ricciare i capegli» a molti e suscitò in «altri [...] pietà e orrore»^m. Altri ancora furono icastici con Sofocle Giustiniani e Groto:

- che Oedipo troppo lungo sopra ogni cosa, - che contra la natura di poter insistere tanto dopo d'essere accecato⁵²⁸.

Mercuriale del resto, medico d'esperienza e miope teatrante, aveva stigmatizzato chirurgicamente l'esodo della *fabula* sofoclea per

esser quasi impossibile e senza dubbio poco verisimile che uno s'abbia cavaci gli occhi e non sia in angoscia tale che non possa caminare e parlare sì lungamente, essendo grandissima e meravigliosa la doglia di quelli ai quali sono cavati gli occhi⁵²⁹.

Guarini sarebbe stato più attento all'«interna cagione di quella cecità»:

questo dolore l'accora sì, che non sente la perdita degli occhi, e parla delle sue pene interne, come se niuna parte avesse offesa del corpo. Spettacolo che [...] a coloro che cemon tanto il morire fa chiaramente conoscere che la natura umana ha cosa più terribile della morte, della quale, se pure si dee temere, di quella sola dell'animo si ha a temere, poiché quella del corpo a paragon di lei diventa quasi insensibile⁵³⁰.

Mentre Ingegneri, ritenendo «lungo e tedioso» il «pianto del cieco e sanguinolento che rimpie tutto 'l quinto dell'*Edipo tiranno*, dopo che s'è chiaramente

veduta nella fine del quarto la soluzione del groppo della favola»⁵³¹, si sarà preoccupato delle reazioni del pubblico. Sapeva che gli «wditori» aborriscono «la noia della lunghezza e della superfluità», i «lamenti tediosi»⁵³². Gli accademici scontenti della esibizione del Cieco d'Adria - che evidentemente era riuscito a ravvivare quel pianto con voce e gesti appropriati - lo ricompensarono con una pietra preziosa, un diamante. Lo racconta lui stesso dedicando la *princeps* delle sue *Oratio11i* al sodalizio vicentino⁵³³. Pochi mesi dopo, a differenza dell'errante, sopravvissuto re di Tebe, avrebbe perso la vita come il suo amico Maganza⁵³⁴.

Giocasta-Verato recitò «con voce accommodata» e «bella azione». La sua *performance* culminò, tra la commozione degli spettatori, nell'uscita «disperata di scena [...] nel fin del suo ragionamento [...] fatta la agnizione del figlio suo ucciditor del padre»⁵³⁵. Qualcuno non gradì che fosse «più giovane di Oedipo»⁵³⁶. Il reclutamento di una «recitante» troppo giovane per quella parte non è da imputare a Ingegneri. È vero che egli nel 1584 immaginava la consorte di Laio «<donna ancorché vedova nondimeno assai fresca e molto più bella>>; ma la intendeva così ai tempi delle nozze con Edipo specificando che, risalendo il fatto a quindici anni prima della vicenda agita nella tragedia, occorreva per la recita un'attrice di almeno «cinquantacinque anni»^m. La troppo acerba Verato fu voluta con ogni probabilità dal suo potente e cocciuto *sponsor* Guarini che disattese la proposta di Speroni il quale, con la mente a Penelope, aveva pensato a una «<donna attempata, vestita a bruno»⁵³⁸. Riccoboni notò che la «<giovinetta, assai bella putta>> era poco credibile. Biasimò l'abito dorato, l'assenza di una bianca parrucca e del trucco per impallidire il volto dell'attrice»⁵³⁹.

Attore illustre sul tipo di Sebastiano Clavignano da Montefalco, lontano dal mondo dei comici di mestiere⁵⁴⁰, direttore di recitanti, «honore delle scene, e specchio dell'Istrioni»⁵⁴¹, attivo come Guarini nell'ambiente intellettuale e spettacolare della corea estense⁵⁴², ricordato da Torquato Tasso «<n real veste Superbo>> e per l'«<alca sua voce e i dolci modi»⁵⁴³, lo «svegliatissimo Veratto da Ferrara», incluso dal corago Leone de' Sommi «tra molti galanti uomini, che di recitare perfettamente si sono dilettrati a' tempi nostri» e considerato dal cavaliere «Roscio de' nostri tempi[...] uomo da bene, e d'onore,[...] Principe» degli istrioni⁵⁴⁴, ebbe successo quella sera. «Histrione da Tiresia»⁵⁴⁵ doveva entrare in scena dalla «(porta da man manca condotto da un fanciullo e accompagnato da due delle guardie del re»». E poi «<piu piano accostandosi» al sovrano porsi «<alla man sua sinistra»⁵⁴⁶. Nel corso dello spettacolo rappresentò «<in ogni parola e in ogni gesto (...) molto naturalmente» il

vecchio cieco sacerdote d'Apolline e profeta provocato dal re a dir cosa che non voleva palesare e perciò adiratosi con esso⁵⁴⁷.

I Verato insomma onorarono l'impegno. Afferma Dolfin:

ciascuno de recitanti fece la parte sua, *ma due principalmente piacquero assai: la Giocasta e il Tiresia, che furono il Verato e sua figliuola.* [...] In che quei signori Academici come in molte altre cose debbono tener obbligo a V.S. [Battista Guarini] che gli ha fatto avere queste due parti, le più eccellenti senza dubbio e le più exquisite che avessero potuto ritrovare⁵⁴⁸.

Si potrebbe sospettare un parere tendenzioso influenzato dalla tipologia documentale: una missiva indirizzata a chi quegli attori aveva voluto sulle scene dell'Olimpico. Ma altre descrizioni della recita parrebbero non contraddire la fonte. È significativo in tal senso che, *post* messinscena dell'Edipo, Guarini si servisse del Verato per la rappresentazione del 1587 a Sassuolo del *Sacrificio* del Beccari con apparato e macchinaria dell'Alcotti⁵⁴⁹; e che, sulla scia della recita vicentina, intitolasse proprio col nome dell'attore - di cui si considerava «signore sì principale» - la sua prima difesa del *Pastorfido* nel 1588, affidandogli il compito di mostrar «i denti» al Nores⁵⁵⁰. Le cose all'Olimpico non dovevano essere andate male. La verità forse sta nel mezzo ed è ricavabile dalla media tra la sintesi finale assai negativa dell'implacabile Riccoboni:

La tragedia è parsa poco terribile e miserabile per esser stata recitata con poco affetto, dove il commo non si ha visto nelle persone del coro e della scena se non con certi gesti mutoli che non molto commovevano⁵⁵¹

e quella troppo lusinghiera e campanilista di Piga.fetta:

non s'intende dagli antichi in qua essere stata più magnificamente recitata alcuna tragedia né con più fissa maestria d'architettura né con miglior ordine nei cori e nei recitanti, della *Sojfonisba* predetta e di questo *Edippo*; tale è il privilegio della nostra patria fra le altre sue doti di splendore, di liberalità e di cortesia inverso i stranieri⁵⁵².

Gli attori si presentarono in scena in vesti sontuose⁵⁵³ e con cappelli di varie fogge e colori⁵⁵⁴. Portavano «*barba*» e «zazzera», ossia barbe posticce e parrucche: «più lunghe e più corte - come gli abiti - secondo ogni minima differenza della condizione di coloro che le averanno a portare»⁵⁵⁵. Il corago aveva curato ogni particolare. Non trascurò nemmeno di prevedere una rigorosa distinzione gerarchica per la statura: i personaggi più nobili dovevano sfoggiare «coturni più alti» a sottolineare il loro *status*. Vi erano poi ragioni d'ordine pratico. Vista l'ampiezza del proscenio Ingegneri volle che gli attori fossero muniti di calzature rialzate per acquisire una migliore presenza scenica; mentre non fece ricorso a nessun tipo di imbottitura - «*cottoni*» e «straccie» - per potenziare la presenza fisica dei protagonisti. Era persuaso che l'espedito avrebbe impacciato i *performers* e causato «sozza e mostruosa vista»⁵⁵⁶. Riccoboni, tanto per cambiare, disapprovò con toni moralistici il lusso dei costumi giudicandolo inverosimile. Aveva però capito che quella sera contava soprattutto la piena riuscita dello spettacolo, l'esibizione auto-celebrativa che coronava l'avventura edificatoria:

Ma concediamo loro questo modo pomposo di vestire, corrispondente forse maggiormente alla magnificenza dei signori Accademici che a un tempo di peste⁵⁵⁷,

L'inevitabile sfarzo degli abiti è attestato. Ingegneri pone l'accento sulla «compagnia numerosa e vestita nobilmente e di vari colori»; sugli «abiti, che [...] costarono parecchie centinaia di scudi, ne fecero mostra di molte e molte migliaia»; sull'ammirazione degli spettatori per la ricchezza delle vesti: «vi furono dei signori, i quali dopo la tragedia cercarono di mirargli da presso, non potendo essi credere che non valessero un tesoro, come gli avevano stimati *in vedendogli da lontano*»⁵⁵⁸. Tra costoro, forse, si trovava pure l'anonimo emozionato, sgrammaticato spettatore che appuntò:

La tragedia fono rapresentata con tanta grandeza et pompa che la maestà de un re proprio non potriano rapresentarla più ricca né tampoco li abiti de li entrclocutori di maggior spesa[...]. 9 soli fumo li interlocutori che pariamo, ma 150 omeni et puti fumo visti comparere cuti vestiti a la longa d'oro et argento⁵⁵⁹.

I reperti per tentare una ricostruzione di questo scintillante aspetto della rappresentazione vicentina sono numerosi: le indicazioni del veneziano e dello Speroni, un gruppo di disegni attribuibili a Giambattista Maganza (figg. 43-48), i commenti di alcuni spettatori, un inventario coevo, il monocromo raffigurante la recita inaugurale dipinto da Alessandro Maganza (fig. 42)⁵⁶⁰.

Tra i sei documenti iconografici sincroni all'evento distinguiamo anzitutto due tipologie: schizzi preparatori e bozzetti esecutivi per i sarti. Alla prima categoria sono ascrivibili: a) i dieci *sketches* a penna inchiostro e acquerello su carta (sul *recto* e nel *verso*) conservati presso privata collezione londinese (fig. 43); b) gli schizzi a penna e inchiostro fissati (sempre sul *recto* e nel *verso*) in un foglio custodito a Parigi all'École des Beaux Arts (fig. 44)⁵⁶¹. Tra i citati *sketches* di Londra, contenuti in un unico foglio, quattro sono contraddistinti dalle didascalie «fattal», «Fatto», «Fatto», «Fato»; scritte analoghe sono leggibili nei dodici schizzi appuntati nel disegno dell'École: allusione all'avvenuta confezione degli «Habit» a seguito di bozzetti più articolati⁵⁶² o semplice indicazione dell'avvenuta traduzione degli schizzi in bozzetti esecutivi⁵⁶³?

Tra le immagini preparatorie sono particolarmente preziose quelle di cui si sono smarriti gli esiti finali: il costume della «reina» ad esempio, visualizzabile sul *recto* del foglio parigino (fig. 44)⁵⁶⁴, è l'unica testimonianza iconografica dell'abito vicentino di Giocasta che Ingegneri voleva impreziosito da uno strascico sorretto da un paggio elegante di bell'aspetto. Il disegno dà un'idea della dorata «sottana secondo la nobiltà ricca, e colla coda lunga (...) si che la reina l'abbia lunghissima», nonché delle «sopravesti di color morello con coda lunghissima e colle Inaniche lunghe e aperte e foderate d'oro, con alcuna ricca bottonatura» previste da Angelo e poi realizzate⁵⁶⁵. Che l'immagine sia attendibile lo fa pensare inoltre

la costante derivazione dei bozzetti esecutivi dagli schizzi preparatori dotati di didascalie. Il confronto tra questi ultimi e i primi permette di riconoscere alcuni personaggi sinora misteriosi o di dubbia identità⁵⁶⁶.

Allo stadio esecutivo pertengono quattro disegni. Due sono custoditi nella collezione Scholz di New York (figg. 45, 47), uno nella Yacovleff di Ginevra (fig. 46), il quarto era un tempo nella collezione Rudolf di Londra (fig. 48). Illustrano complessivamente i costumi di due giovani figuranti e di cinque personaggi⁵⁶⁷. Li analizziamo seguendo, in linea di massima, l'ordine d'entrata in scena delle 'persone':

1) L'«homo nobile» dello schizzo preparatorio londinese (fig. 43)⁵⁶⁸ e l'aristocratico giovanetto raffigurato tra gli *sketches* dell'École (fig. 44)⁵⁶⁹ furono i modelli assemblati da Maganza in uno dei due bozzetti della newyorkese collezione Scholz (fig. 45)⁵⁷⁰. Il maestoso personaggio disegnato sulla destra rappresenterebbe secondo alcuni⁵⁷¹ il monarca di Tebe. Secondo altri⁵⁷² il sacerdote di Giove. Il fanciullo effigiato sulla sinistra invece è stato identificato con il nunzio di Corinto⁵⁷³. Quest'ultima ipotesi è facilmente ricusabile. È noto che il nunzio di Corinto altri non era, per Ingegneri, che il vecchio Melibeo che arrivava sulla scena dell'Olimpico in un dimesso abito da *pastore*⁵⁷⁴. Come assimilarlo all'elegante *fanciullo-paggio* di Maganza⁵⁷⁵? Ma non convince nemmeno la proposta Edipo-sacerdote.

Sull'abito e sulle insegne regali il corago aveva ragionato a lungo nel 1584. Il monarca doveva impugnare uno «scettro prezioso»; avere

sovra la zazzera un berettino di veluto cremisino attorno a cui s'avvolga una o due volte una bella fascia o sia velo ricchissimo, fuori del qual velo si veggano spuntar le cime d'una corona d'oro, il che averà di grave e del vago assai e darà benissimo al teatro a conoscere per re quel tale che l'arà in capo⁵⁷⁶;

indossare «sottana alla greca di ricchezza e ampiezza conveniente, ma di color leonato e un manto aver pallio di sopra [...] di broccato o di porpora guernita d'oro con coda [...] lunghissima»; calzare «cottoni in piede alti secondo il bisogno»⁵⁷⁷. Nell'inventario troviamo, a riprova consuntiva, «Una sottana del Re con oro [...] un manto del Re»; «La corona regale co 'l scettro dorato [...] Zoccoli dorati del Re»⁵⁷⁸. Il corago era stato esaudito puntualmente. Lo si evince pure dalla pittura monocroma di Alessandro Maganza (fig. 42) che documenta la particolare tipologia della corona edipea⁵⁷⁹, lo scettro e le vesti del sovrano. Le fogge trasmesse dall'attendibile affresco sono assai diverse dal costume e dal copricapo dell'anziano personaggio del foglio della Scholz (fig. 45)⁵⁸⁰. Non vi sono quindi indizi sufficienti per pensare al re di Tebe. Lo conferma l'assenza nel disegno di un elemento iperconnotante: lo scettro regale che, nel trattato, Ingegneri considerava, al pari della corona, indispensabile

a fine che le persone volgari del teatro a cotai segnali riconoscano i re, come perché della caduca loro d'alca in bassa forruna si senta tanto maggior commozione, quanto così fatte circostanze pare che rendano più cospicua la sublimità regale e la felicità di chi signoreggia. (...) si conducono nelle tragedie in palco i re con manto e corona e scettro e con compagnia numerosa (...) sì come fu fatto in Vicenza⁵⁸¹.

Poco credibile anche l'identificazione del personaggio col sacerdote di Giove. Costui, secondo il 'regista', doveva avere «zazzera grande e bianca e la barba parimente», porcare in testa <<Capello lungo, rotundo, schietto, di drappo bianco di seta over di tela d'argento>>, indossare <<uncamiso di sotto ampio e lungo di tela bianca e [...] una mantellina cinta di sopra la qual sia di color ceruleo>>⁵⁸². Nel 1586 tra i costumi, confezionati seguendo fedelmente le istruzioni del corago, si conservavano «Sette mitre sacerdotali» e «Sette camisi bianchi fregiati d'oro da sacerdoti con le sopravesti di diversi colori»⁵⁸³. Chi osservi il più volte citato monocromo del Maganza (fig. 42), raffigurante il momento in cui gli spettatori ammirano il re a colloquio col sacerdote di Giove⁵⁸⁴, potrà visualizzare le parole di Ingegneri e i costumi registrati nell'inventario ora citato e, nello stesso tempo, prendere atto delle notevoli differenze (negli abiti come nel copricapo) tra la figura sacerdotale affrescata non per caso in <<camise>> «sopraveste» e 'mitria' e il fuorviante sacerdote della raccolta Scholz privo di tali connotazioni costumistiche. La prima immagine, per quanto eseguita nel 1596, è analoga al «Sacerdote» dell'appunto parigino (fig. 44)⁵⁸⁵ del 1584-1585, ed è validissima fonte seriore. Poco conta se il pittore nell'eseguire l'affresco si sia ispirato al disegno francese o abbia lavorato con la memoria. Vista la piena aderenza dei bozzetti preparatori a quanto fu cucito dai sarti possiamo concludere che il costume dipinto da Alessandro nel monocromo corrisponda proprio a quello che indossò Nicolò Rossi nella parte del sacerdote di Giove mentre dialogava con Edipo-Groto con <(parlar [...] riverente, efficace e tutto affettuoso)>, concludendo <<Conuna esortazione grave e sentenziosa»⁵⁸⁶.

La comparazione delle fonti scioglie l'oscillazione relativa all'Edipo-sacerdote di Giove della Scholz e suggerisce una nuova ipotesi. Confrontando il bozzetto (fig. 45) con l'iconografia dell'«homo nobile» dello schizzo preparatorio londinese (fig. 43) svanisce ogni dubbio. Il discusso personaggio non è altro che uno degli aristocratici <gentiluomini di stato del re> - così Ingegneri - vestiti «nobilmente[...] e alla lunga»⁵⁸⁷.

Il foglio Scholz testimonia l'eleganza dei costumi per la recita e il gusto manieristico di Maganza che nell'ideazione aveva seguito l'accorta attualizzante <<via di mezzo non rifiutata anco da pittori eccellenti e da persone di giudizio» indicata da Ingegneri⁵⁸⁸. Il corago, mediando passato e presente, antichità e modernità, conciliava la filologia ai gusti del pubblico e, sottraendosi alla mera archeologia, poneva le basi di un'innovativa concezione costumistica fondata sulla verosimiglianza storico-geografica che verrà adottata di regola sulle scene solo a partire dal Settecento:

mi par in tal luogo di dever ricordare si è che si fugga più che sia possibile l'imitazione del vestir romano e di qual altro si sia abito conosciuto, eccetto il greco; il se ben lodarò che si faccia più all'antica che si potrà, non mi dispiacerà però ancora che egli sia alquanto mescolato colla moderna usanza, pur che ciò venga facto con giudizio e riesca con leggieria⁵⁸⁹.

La mediazione tra antico e moderno - attestata inoltre dall'assenza di maschere per non rendere gli attori «quasi statue parlanti»⁵⁹⁰ - spiega altresì gli anacronistici arcieri della scorta di Edipo <(vestiti al costume dei solachi del gran Turco)>, con «habiti verdi» e «habiti neri» fregiati d'oro, armati di scimitarre «con le cinte», archi e faretre, che davano vita a un oriente reale familiare agli europei della seconda metà del secolo XVI grazie ai molteplici rapporti con il mondo islamico⁵⁹¹.

2) Il disegno della collezione Yacovleff (fig. 46), di frequente messo in relazione al costume di Creante, è sviluppo di un'idea fissata con la didascalia <<Citadino di riputatione>> sul *recto* dello schizzo britannico sopra ricordato (fig. 43)⁵⁹². Una immagine analoga si intravede stilizzata dinanzi *all'hospitalia* destra nel monocromo del vestibolo (fig. 42) e, come si è visto, Creante nel primo episodio usciva proprio «dalla porta da man dritta»⁵⁹³. «Chreonte di meza Ettal» compare però sul *verso* del menzionato foglio preliminare (fig. 43) e le differenze tra quest'ultima figurina e il <<Citadino>> migrato nella raccolta Yacovleff e poi nell'affresco sono perspicue. L'identificazione della figura ginevrina resta quindi da verificare. Peraltro la descrizione fatta da Ingegneri nel progetto offre qualche conforto all'ipotesi Creonte, dà misura del suo puntiglio costumistico, rende vivo di colori il disegno e testimonia l'alternanza degli «habiti» durante lo spettacolo:

Creonte, la seconda volta, verrà con cappelletto rosso col cerchio d'oro attorno. Arà sottana ampia e ricca di tela d'argento cinta di bella cintura, con scimitarra al fianco, e sopra arà pallio di porpora schietta, grande e con lunga coda; arà i suoi coturni in piede⁵⁹⁴.

Nel 1586 si conservavano in accademia, assieme alle altre vesti di scena, quelle indossate dal fratello di Giocasta. Nella «Stanza di Sopra dagli abiti» erano l'«habito doppio per Creante pavonazzo et roano con oro» e «da sottana et (manto?) di Creonte»¹⁹⁵.

3) Nel *serrex* accompagnato dal fanciullo, passato dallo schizzo dell'École (fig. 44)⁹⁶ al secondo disegno della collezione Scholz (fig. 47), si può probabilmente ravvisare Tiresia⁵⁹⁷. Raccomandava Ingegneri prima dello spettacolo:

Tiresia, colla zazzera lunga, senza niente in capo, con sottana di color bestino, ma di lana grossa, ma con sopravvesca di panno rozzo e di color tarreto, col suo bastone in mano. Il fanciullo che il guiderà, con una zamaretta alla greca color verde, ma di maceria grossa, con zazzarina negra e senz'altro in capo⁵⁹⁸.

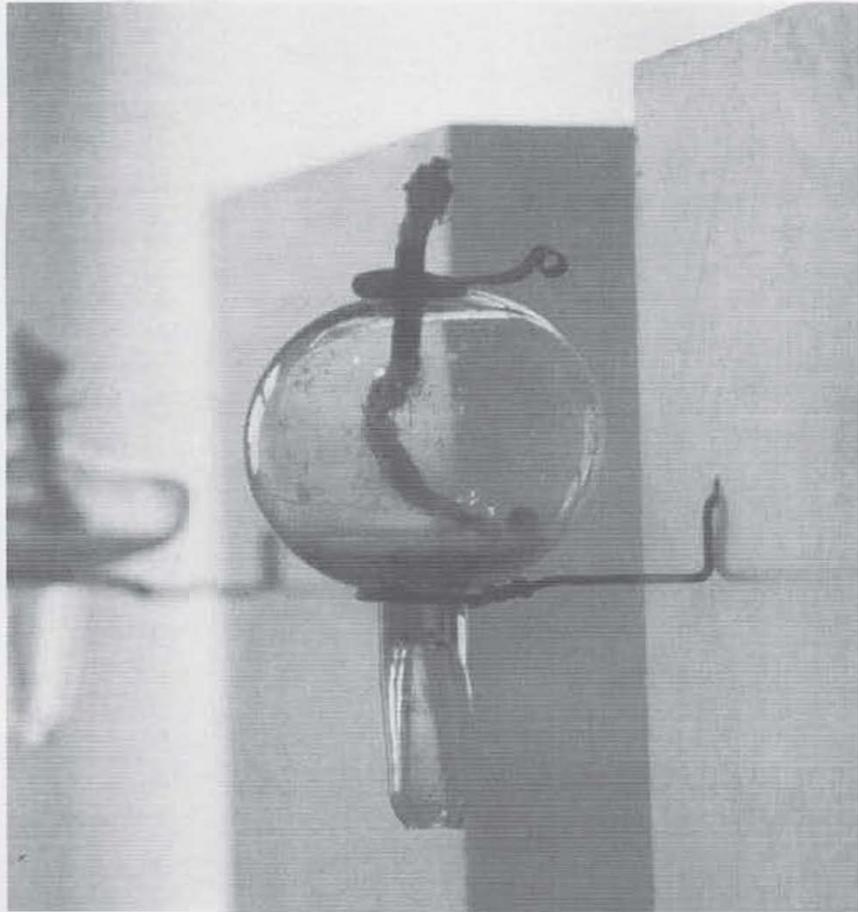


Fig. j 9 - Disp1) sirivo
illuminoccnico delle:
prospemvc del teatro
Olimpico.

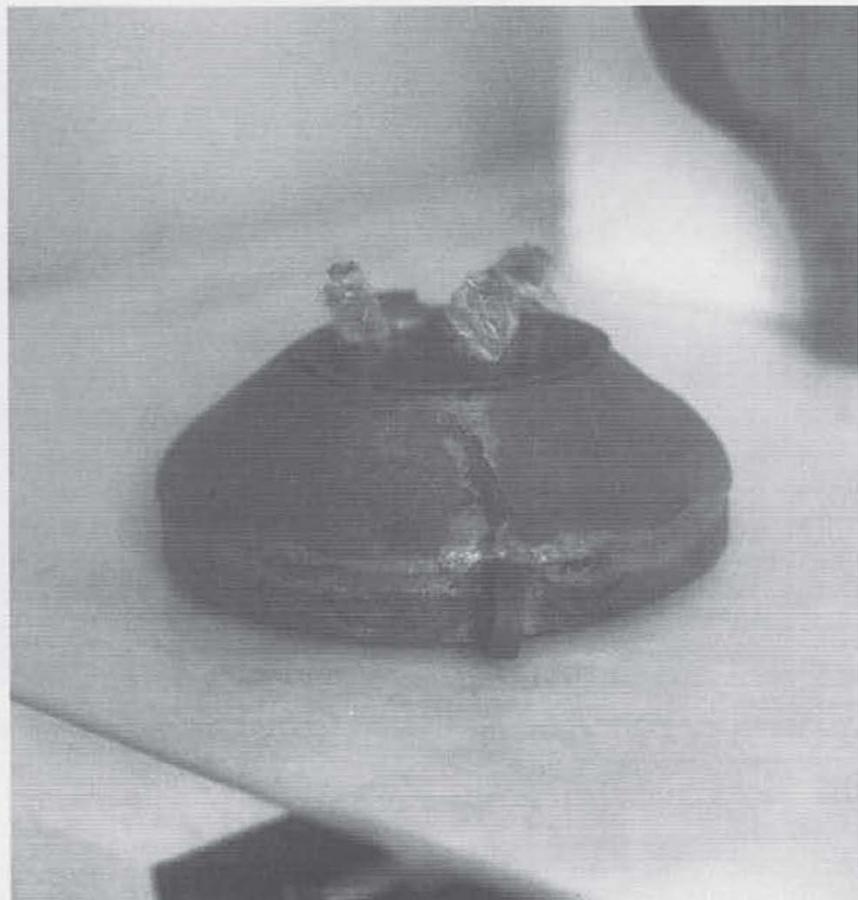


Fig. 40 - Di, posicivo
illuminoccnico delle
prospemvc del teatro
Olimpico.

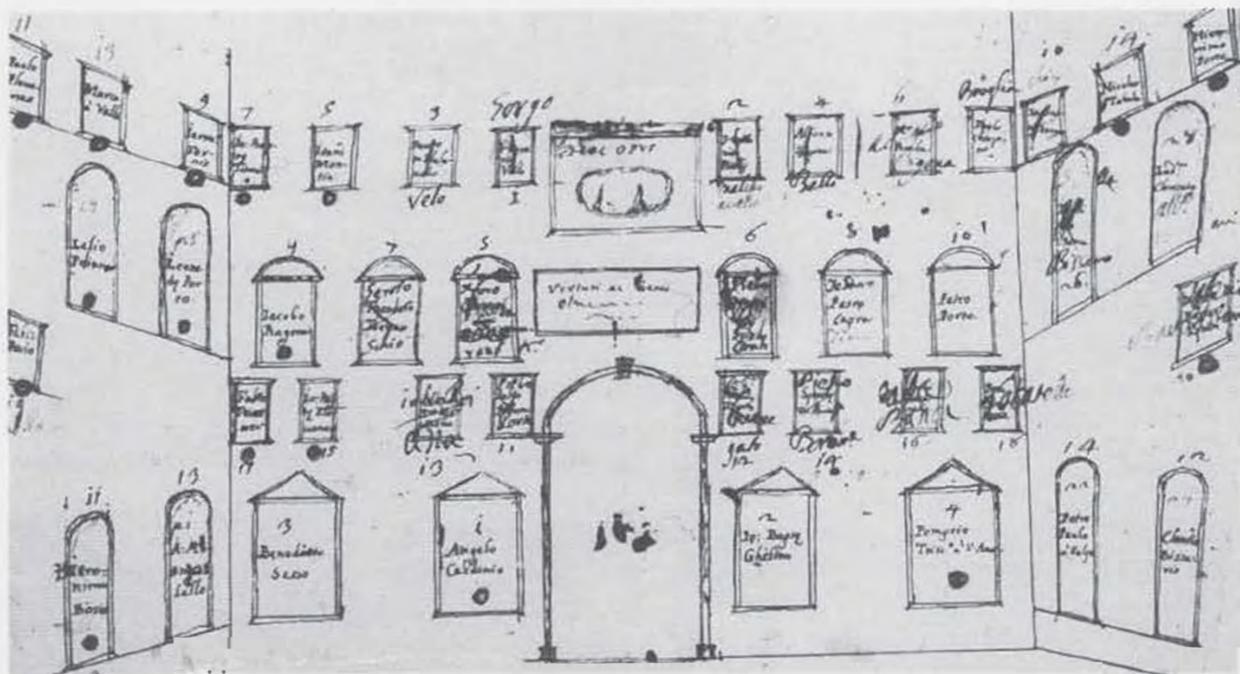


Fig. 3 • Bartolomeo Ziggioni, Schivo della scenafonre del rearo Olimpico, 1746 circa-1752.

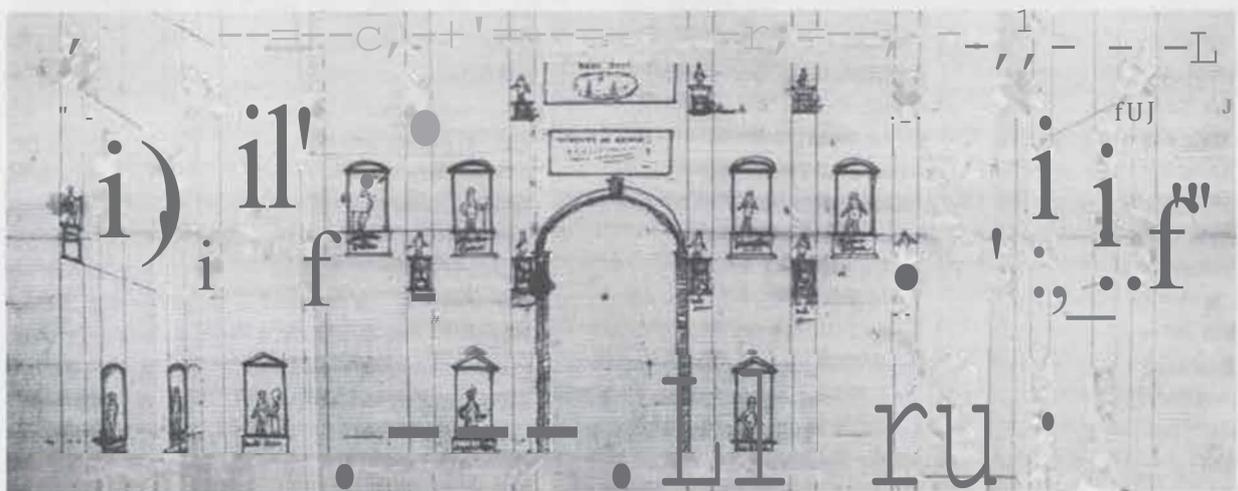


Fig. 4 - Barolomeo Ziggiori. Disegno della scenafonre del rearo Olimpico. 1746 circa-1752.

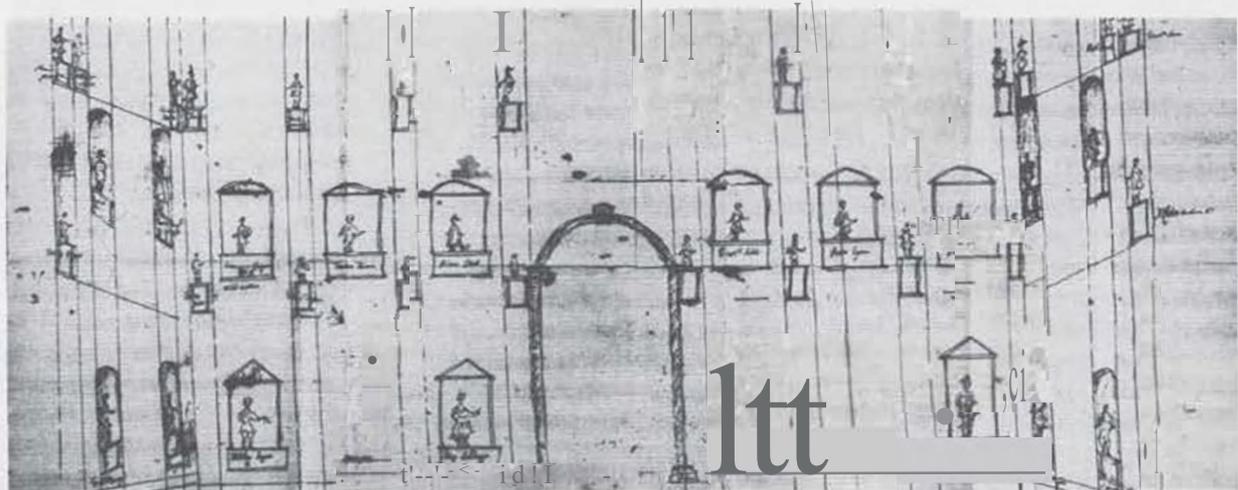


Fig. 5 - Bartolomeo Ziggiocti, Disegno ddla scenafonre del teatro Olimpico, 1746 circa-1752.

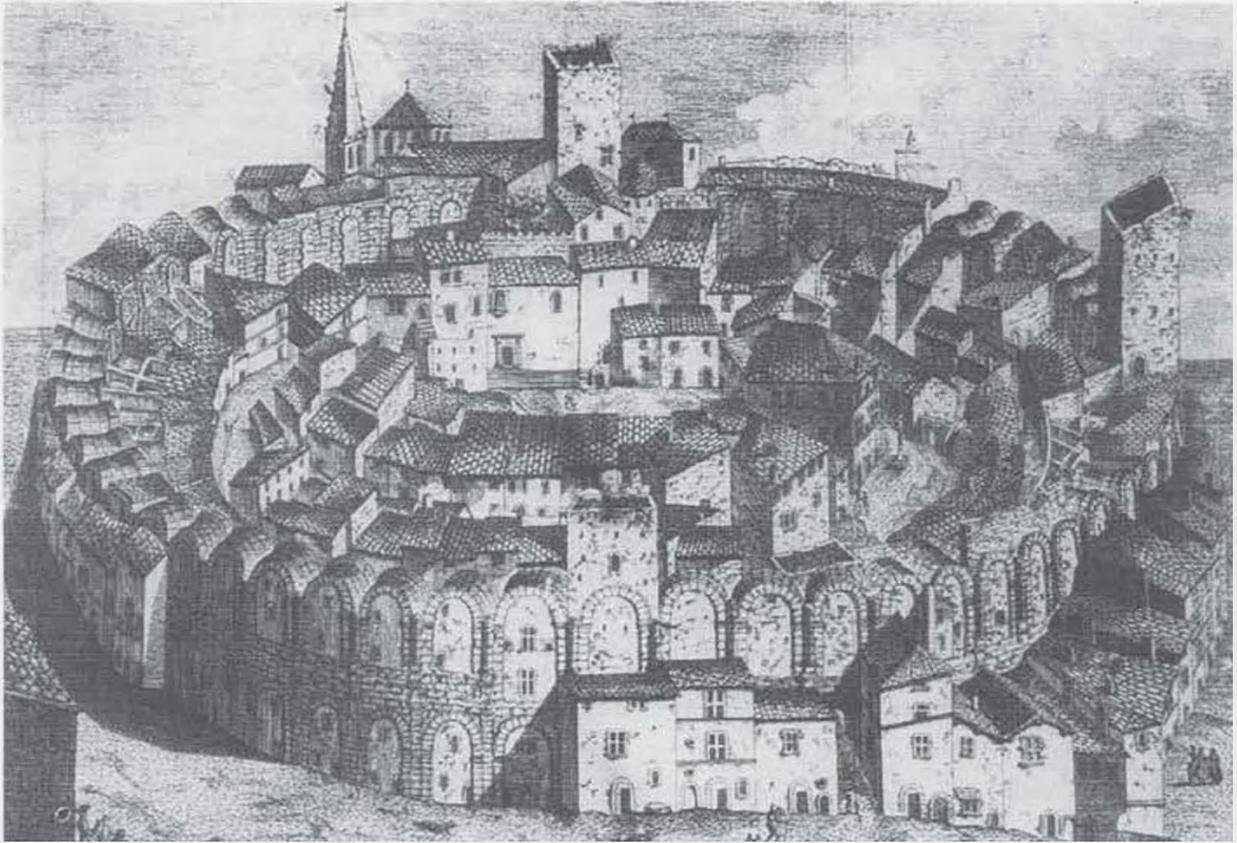


Fig. 1 - Jean-Baptiste-Ancoine Guiberc, L'anfireacro di Arles nel Seicenco, in 11^o sec. XVI 11(?).

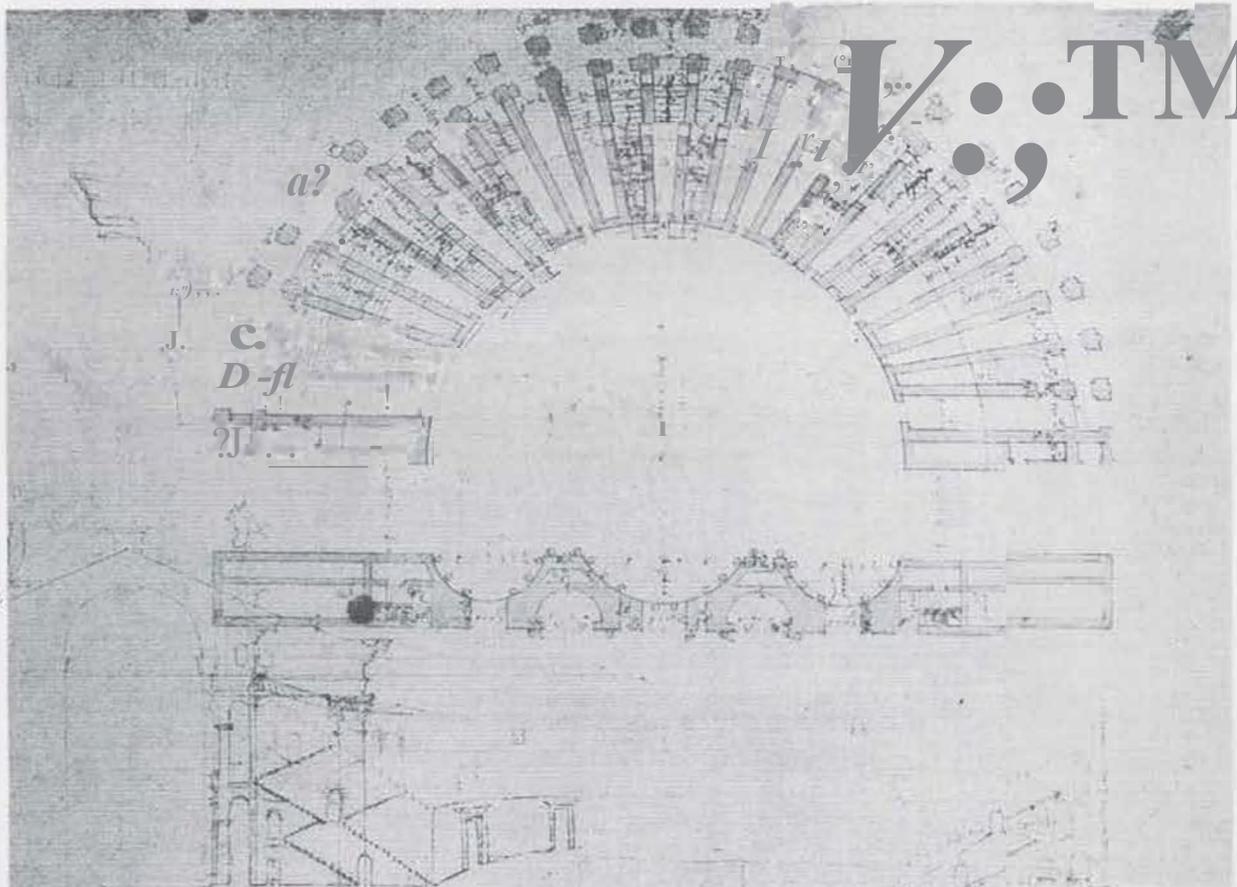


Fig. 2 - Andrea Palladio, Rilievi del 1earro Berga a Vicenza. sec. XVI.

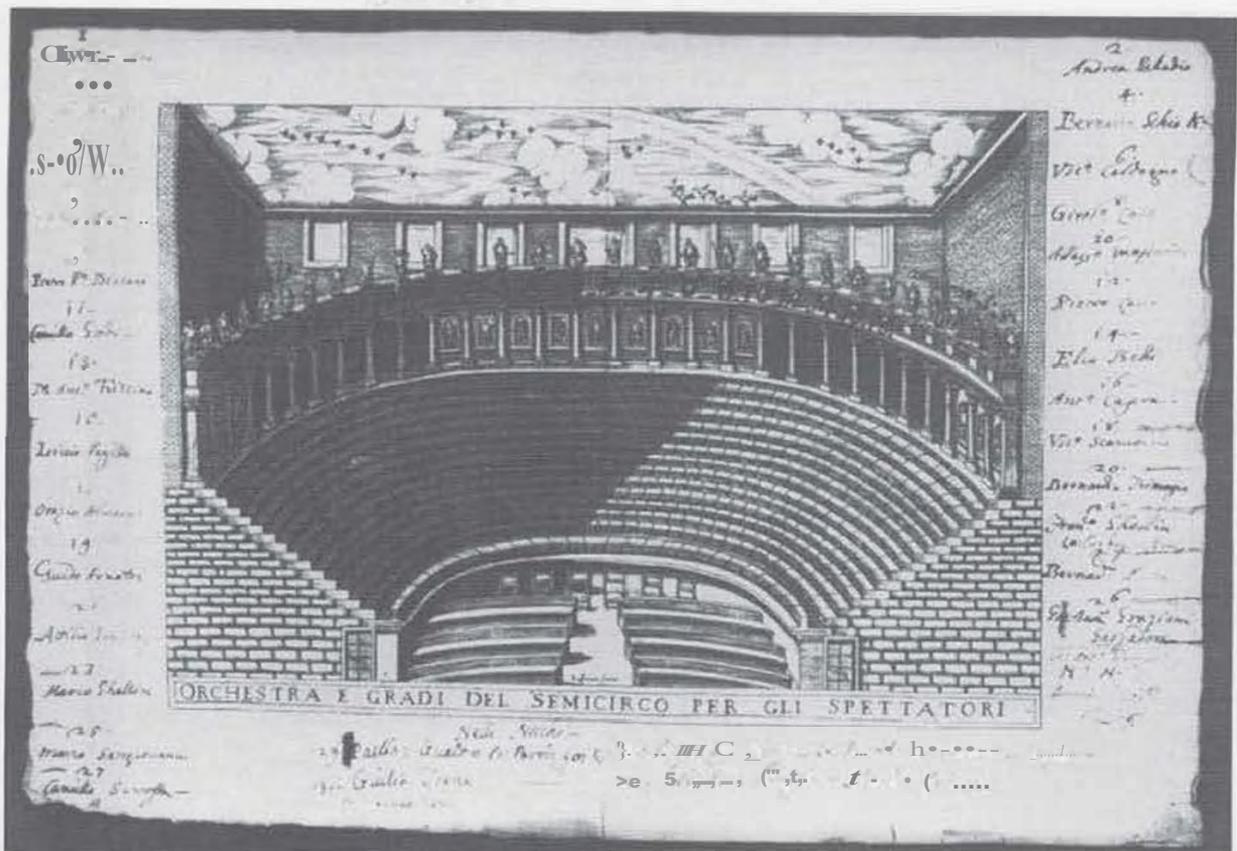


Fig. 8 - Giacomo Ruffoni, «Orchestra e gradi del semicirco per gli spettatori», 1650 circa (incisione con didascalie di Bartolomeo Ziggioni Jatabili 1751 circa).

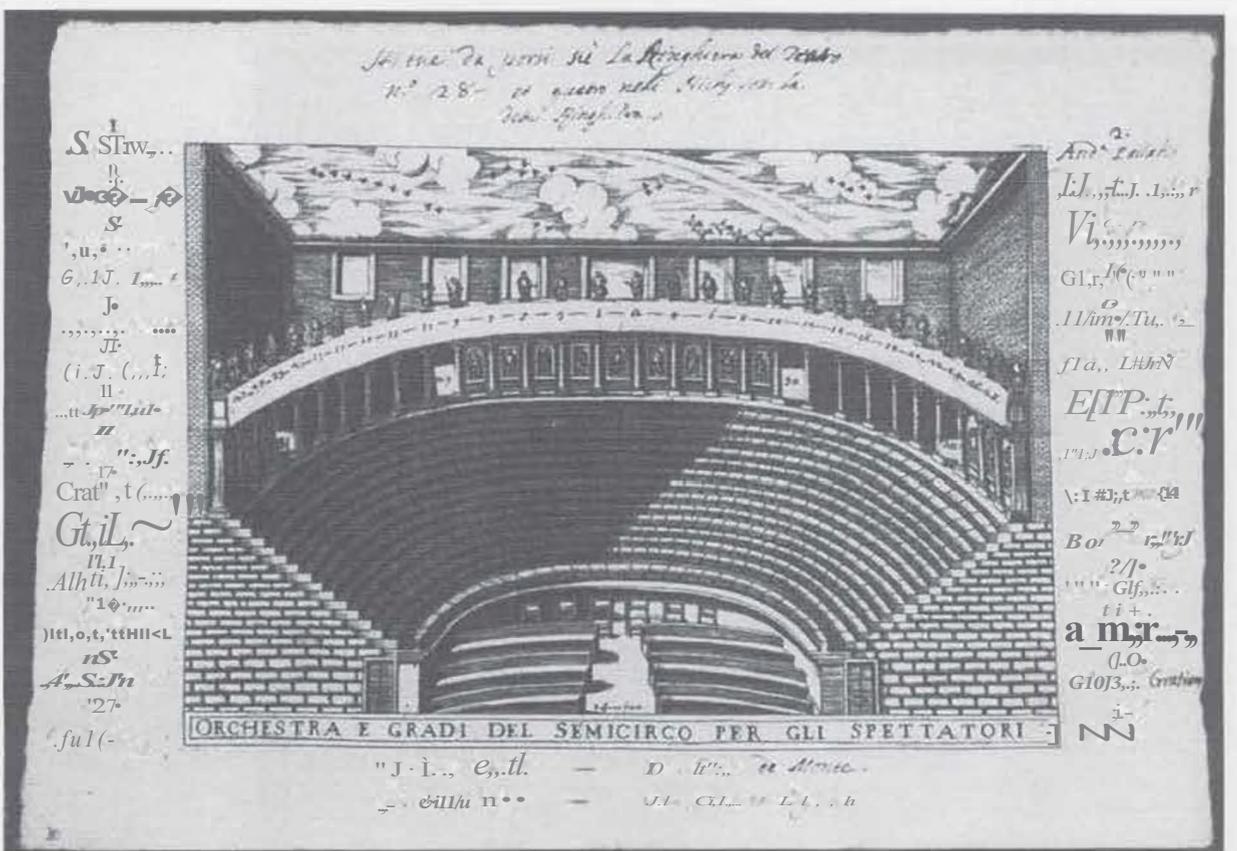


Fig. 9 - Giacomo Ruffoni, «Orchestra e gradi del semicirco per gli spettatori», 1650 circa (incisione con elenco autocrofico di Buto Lomco Ziggioni delle «Smuc da porsi sù b Ringhiera del Tcarro», 1751 circa).

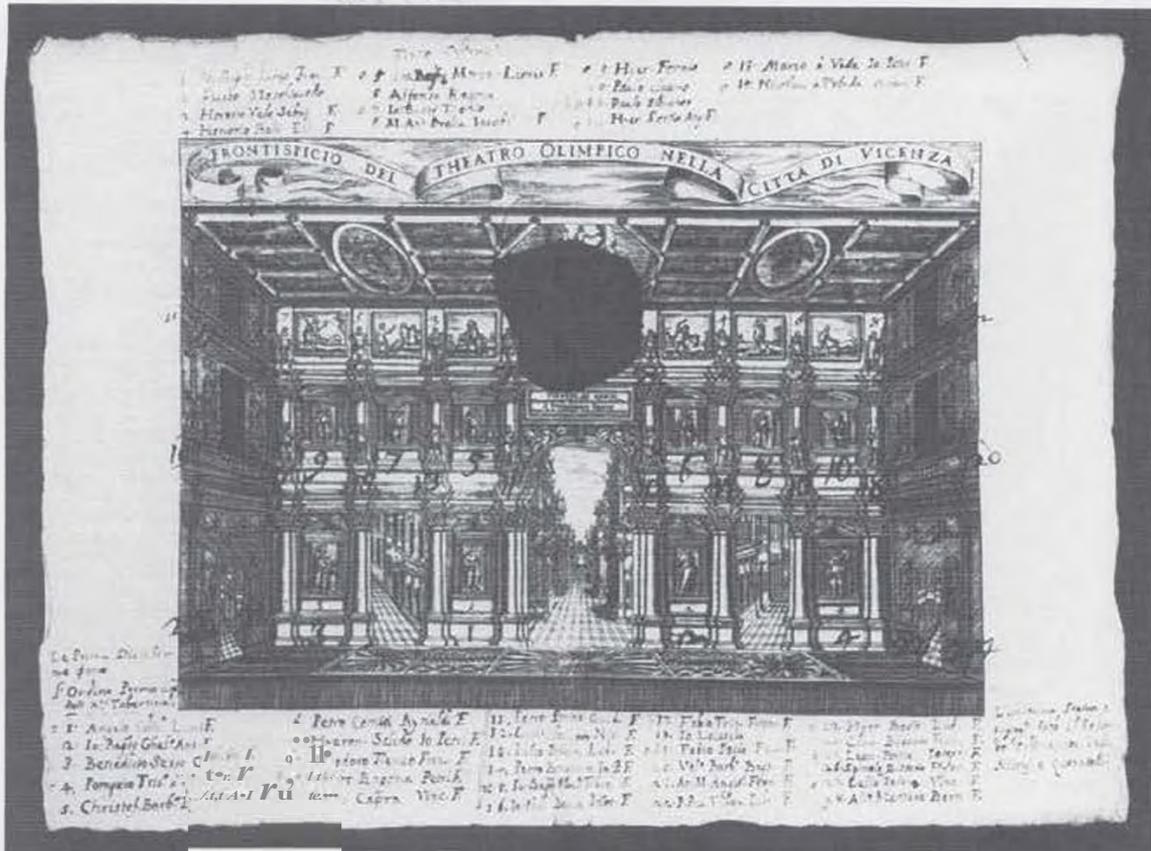


Fig. 6 • Giacomo Ruffoni. „Froncispicio del Theatro Olimpico nella cirra di Vicenza», 1650 circa (incisione con didascalie di Banolomco ZiggioHi databili 1751 circa).

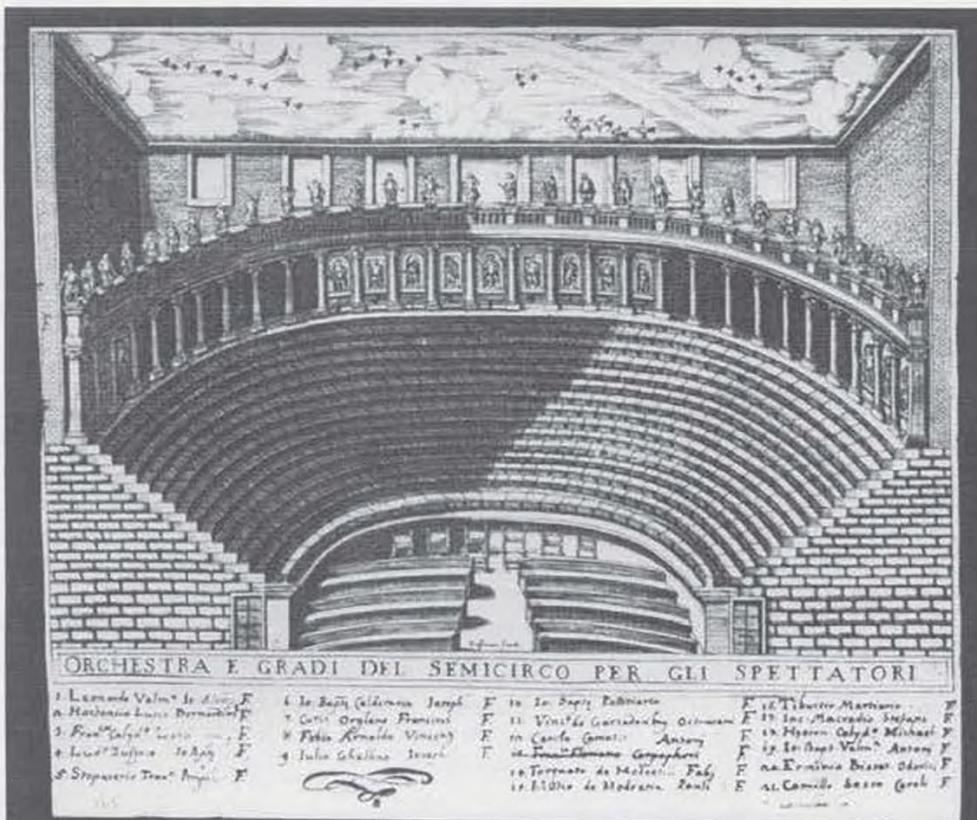


Fig. 7 • Giacomo Ruffoni. „Orchestra e gradi del semicirco per gli spueacori». 1650 circa (incisione con didascalie di Bartolomeo Ziggiotri databili 1751 circa).



Fig. 12 - Srefono Scolari (da Orravio Rcvcs.- Bruti), Copertura del prosc:io del re:tro Olimpico, particolare: lacunare raffigurancc il monfo della reologia, 1637.

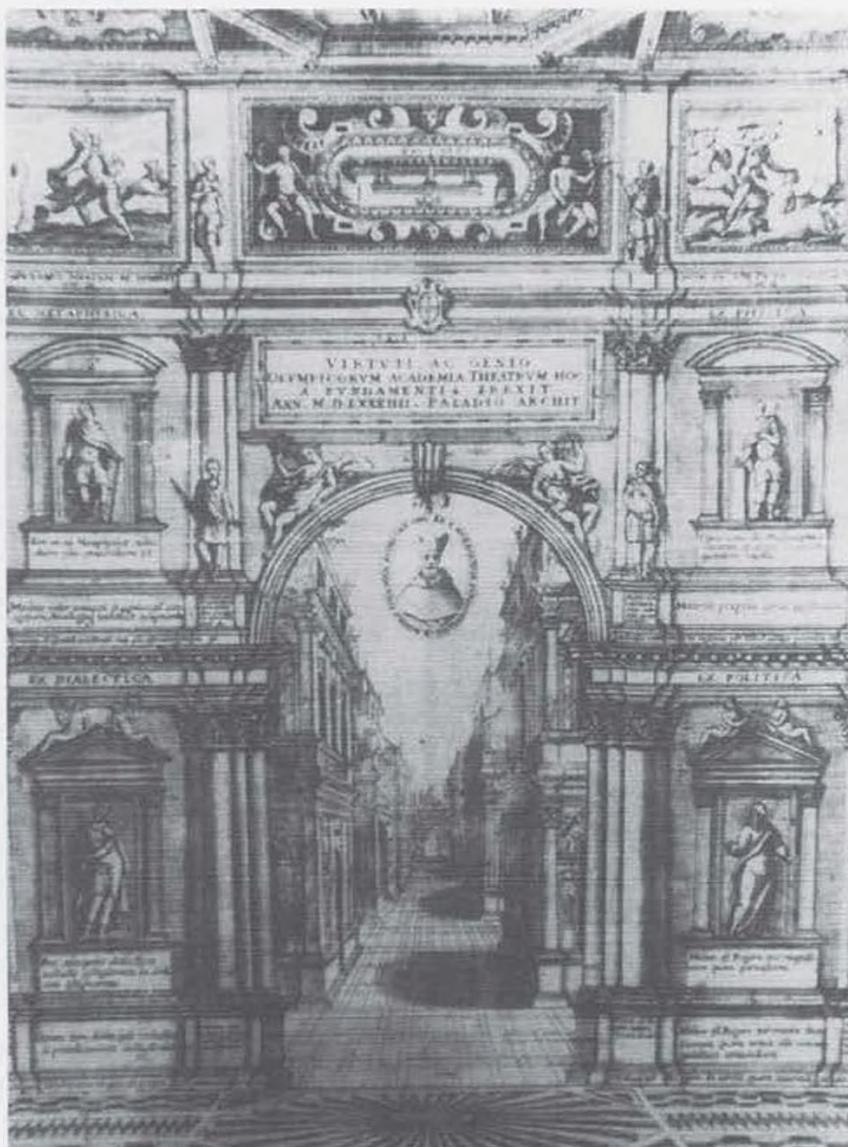


Fig. 13 - Srefono colari (da t)navio Rcvcsse Bruti), S:u,nafronn: tld lc lllm Olimpico, p:micolare: rilr:mo di Egidio Romano posto nella illnllll regii, 1637.

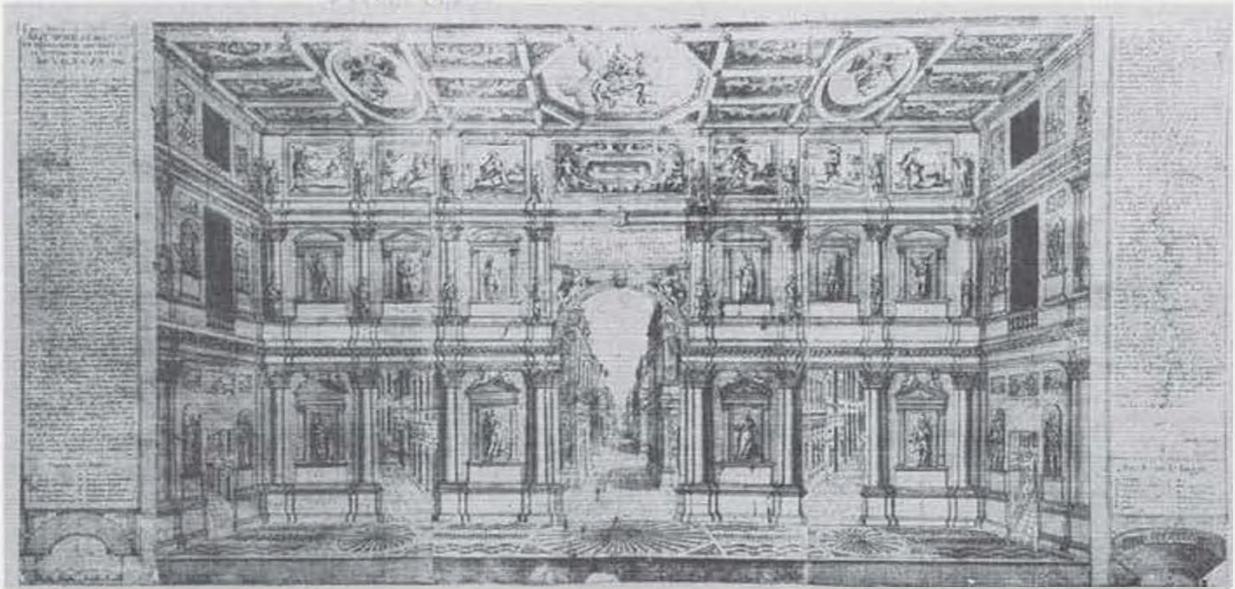
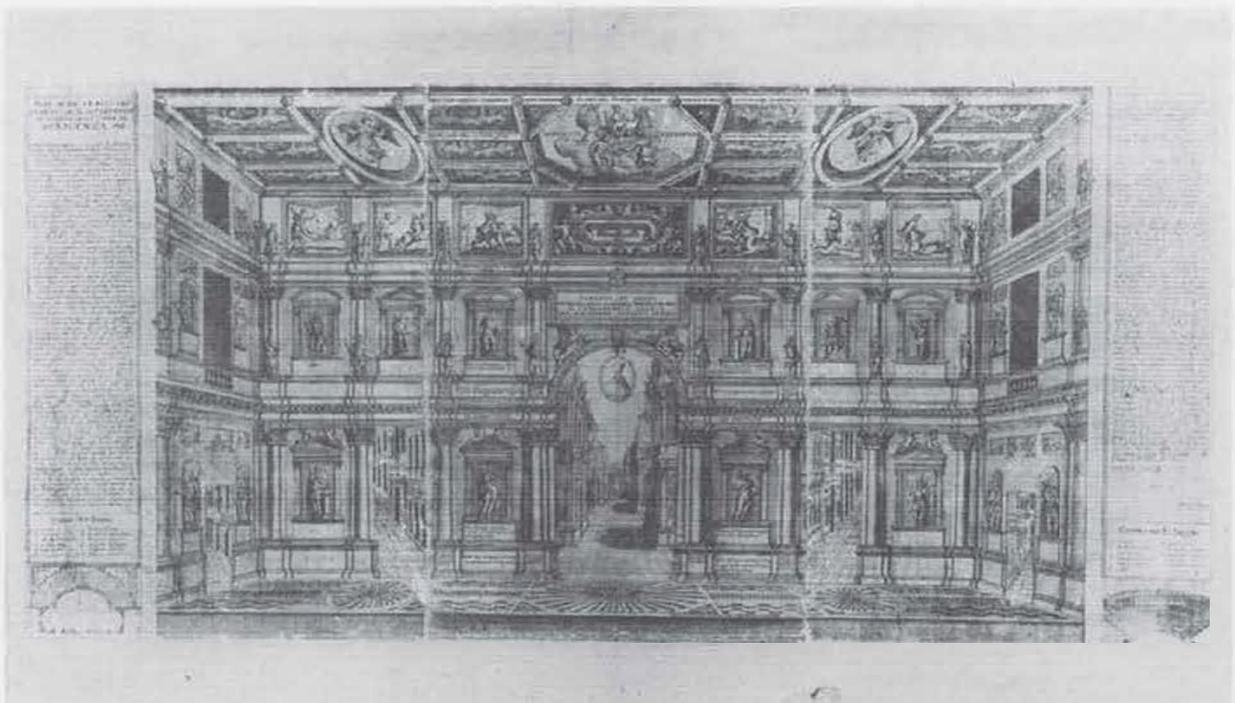
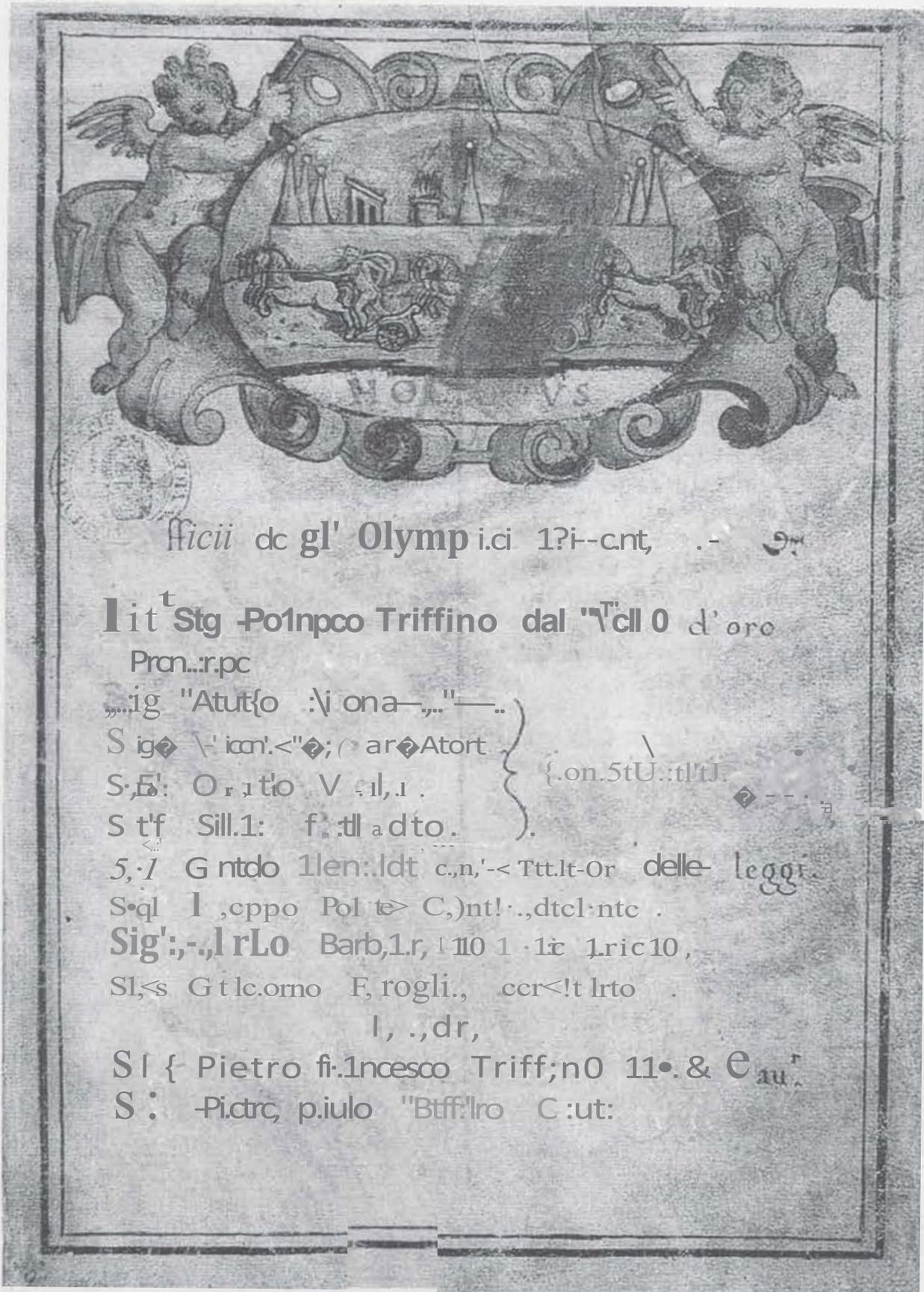


Fig. IO - Ottavio Orficio (Occavio Revvse Bruri), Proscenio. set:nafronre, prospccive e copertura della scena del cearro Olimpico, 1620.



rig. II - Stefano Scolari (da Orcavio Revvse l3rud), Proscenio. scen:ifromc. prospcnivc e copcraura dcli.i scena del reacro Olimpico, 1637.



ficci de gl' Olymp i.ci 1?i-cnt, .-

Lit^t Stg Po1npo Triffino dal Vcl 0 d'oro

Prn...r.pc

...ig "Atut{ o :i ona—,—" —..
 Sig ◊ \- ian' < "◊; (ar ◊ Atort } { .on.5tU...tl'U.
 S. E: O r 1 t o V 4 l, 1 .
 S t'f Sill.1: f .:tl a d to .
 5, / G n t d o 1 l e n : l d t c, n, ' - < T t t . l t - O r d e l l e l e g g i .
 S . q l I , c p p o P o l t e C ,) n t ! . , d t e l . n t e .
Sig' ; , - , l r L o Barb, 1, r, 1 1 0 1 . 1 x 1 r i c 1 0 ,
 S l , s G t l c . o r n o F , r o g l i . , c c r < ! t l r t o .
 I , . , d r ,
 S l { P i e t r o f i . 1 n c e s c o T r i f f ; n 0 1 1 . & E a u .
 S : - P i c t r o , p i u l o " B t f f : l r o C : u t :

Fig. 16 • Impresa dell'accademia Olimpica, 1596.

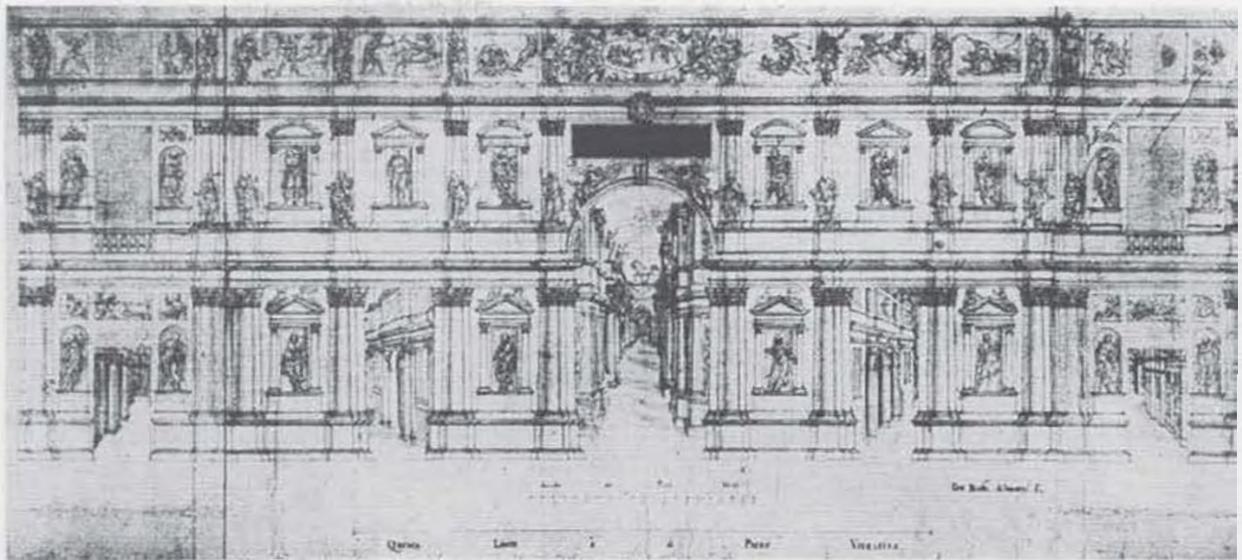


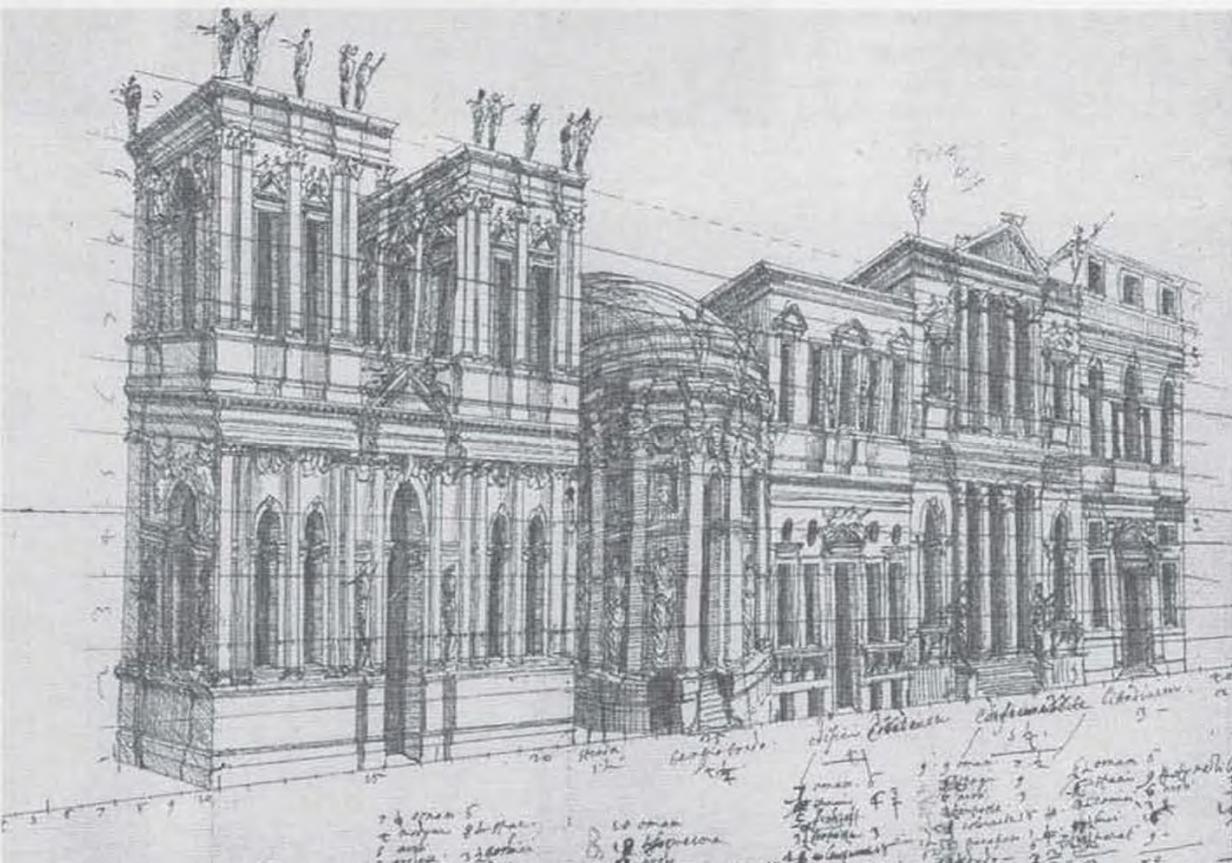
Fig. 14 - Giambartista Albanese, Rilievo della scenaf fronte e delle prospettive del teatro Olimpico, 1598-1600 (?).



Fig. 15 • Giacomo Ruffoni, Eracle e l'impresa dell'accademia Olimpica, 1650 circa.



Fig. 19 - Carlo
Olimpico: scorcio di
una delle prospere
scamozziane,
1584-1585.



Hg. 20 - Vincenzo Scamozzi, Disegno per le prospere dell'Olimpico, *post* sei maggio 1584-11me
quindici novembre 1584.

hg. 17 - Scenafmnce
del reatro Olimpico,
parricol.ue: lapide
dedicaroria opna h
parrill r;g.du,
1584-1585.



fig. 18 - Scenafrome del teatro Olimpico, particolare: impresa dell'accademia, 1584-1585.

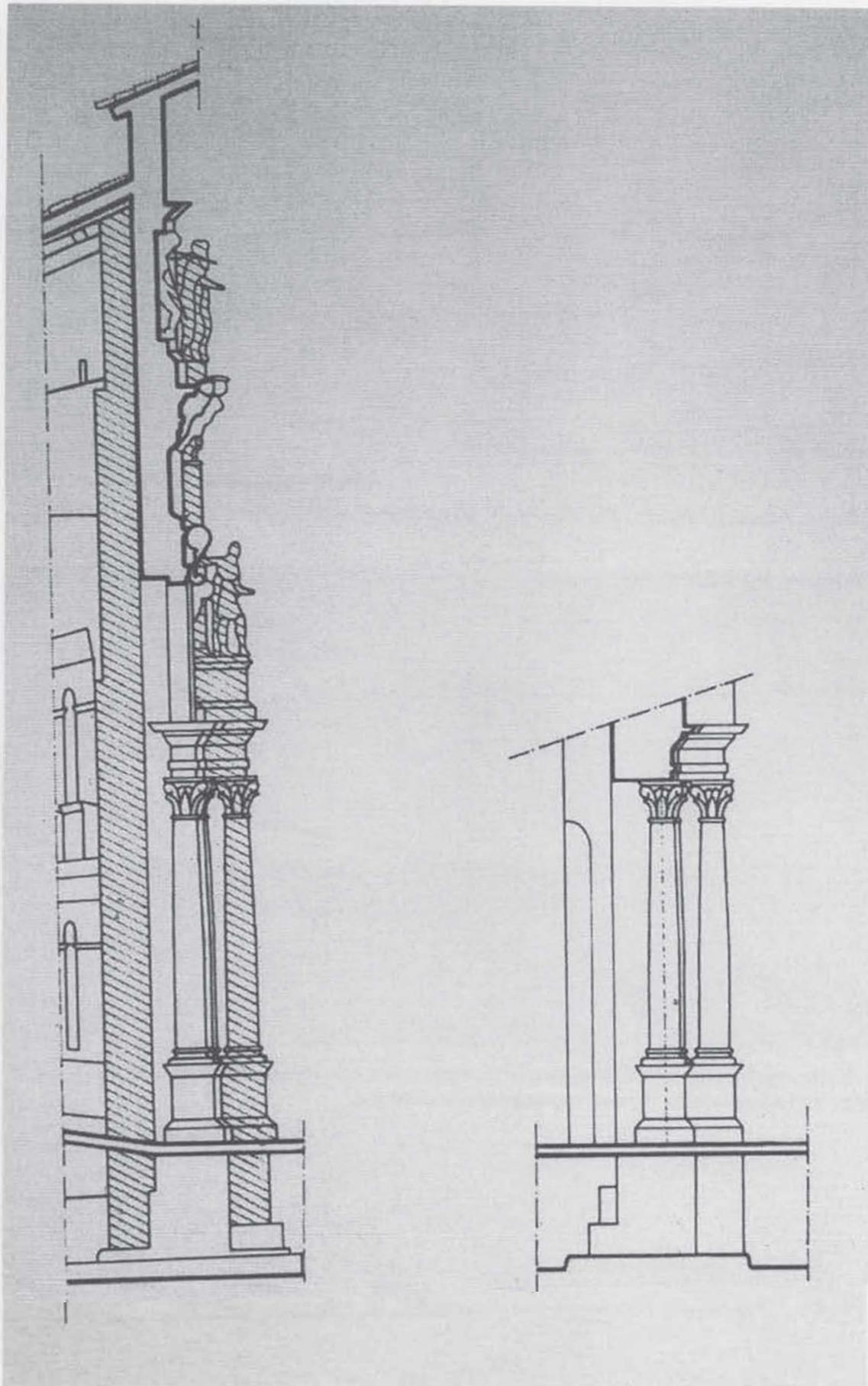


Fig. 23 - Tancredi Carunchio, Sezioni degli *ospedalini* dell'Olimpico, 1991.



Fig. 29 • Ingresso al corrale del rcarro Olimpico: arco lombardesco nelle mura del castello di San Pietro (laco sud.ovesr), sec. XV.

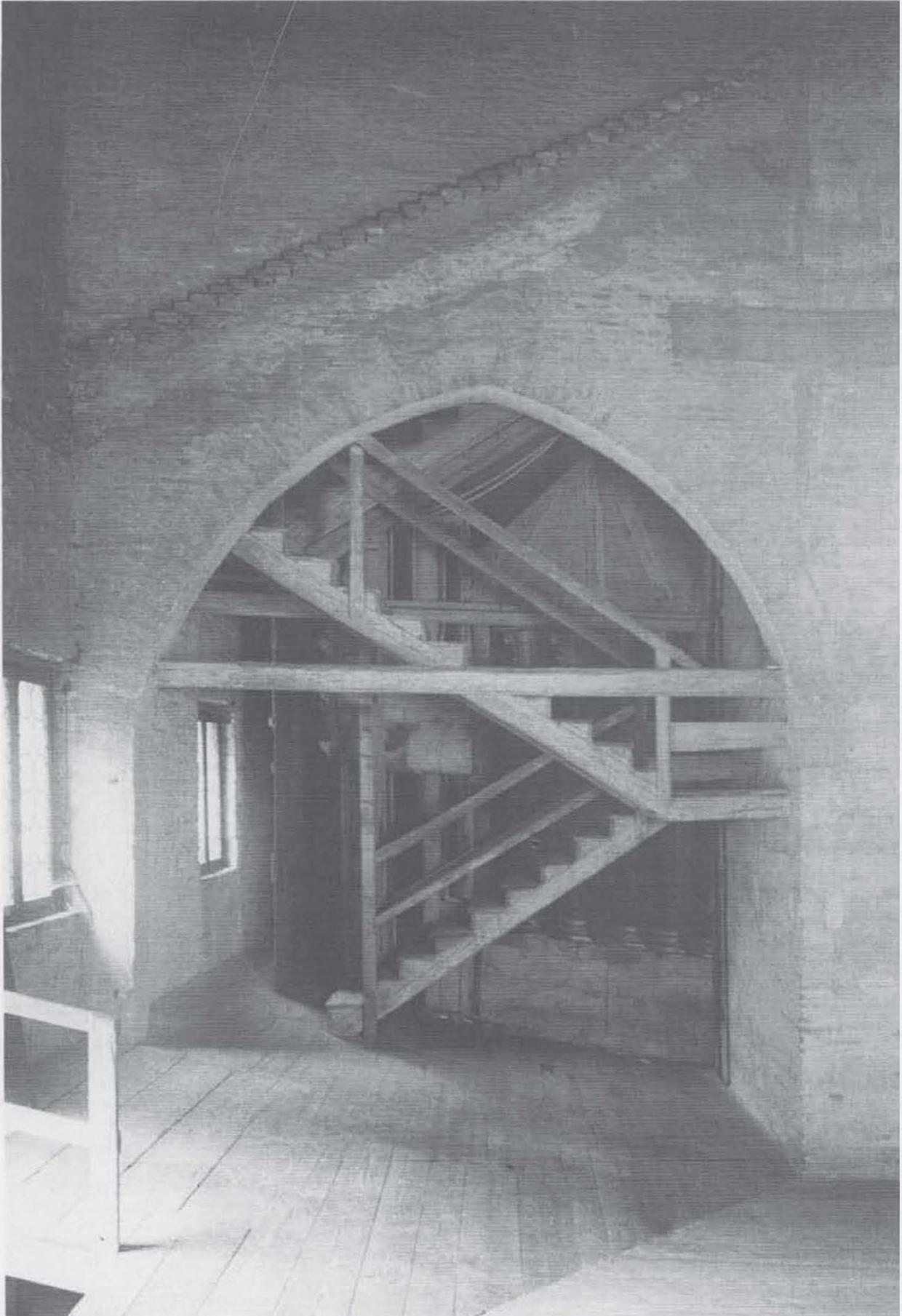


Fig. 25 - Tcacro Olimpico: arco a sesto acuto nel rerro della Scena, 1580(?).

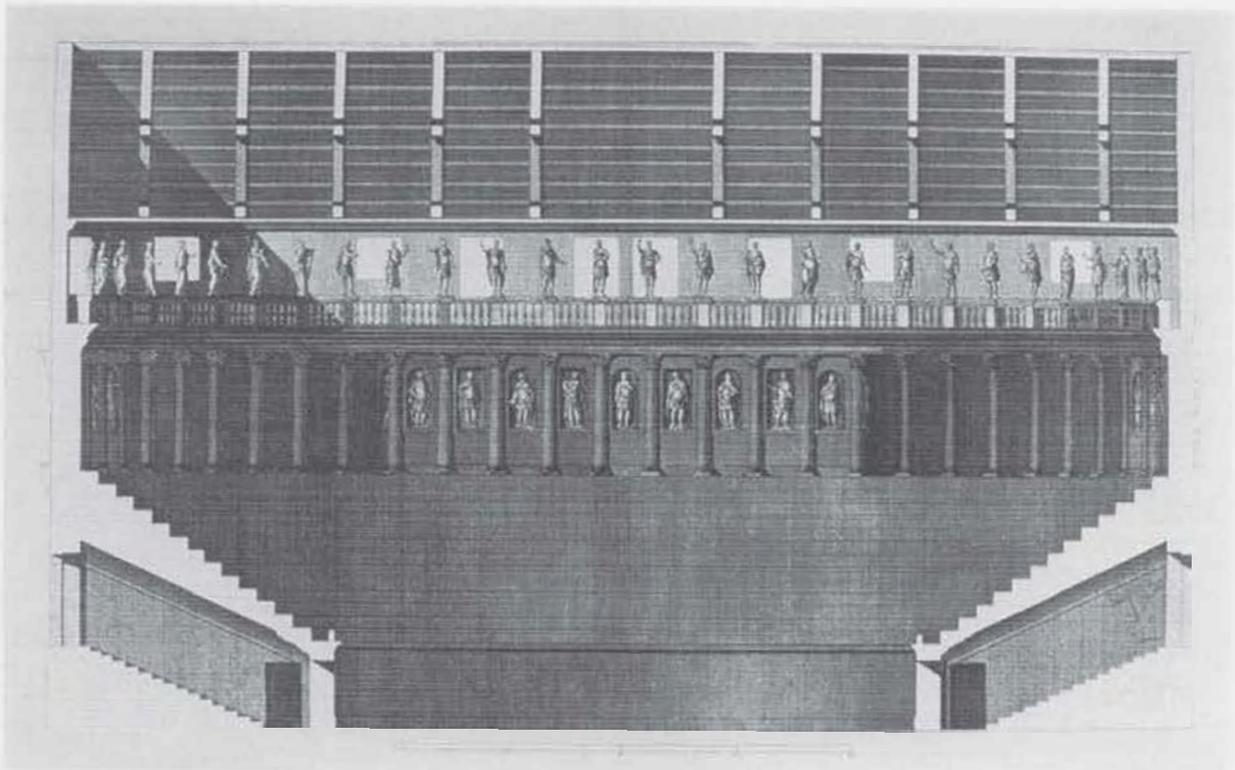


Fig. 32 - Onav10 Bc::mm Scamozzi, Teatro Olimpico, sc-lione trasversale: zona dell'udienza e rampe di scale che in origine immencvano nell"orchestra, 1776.

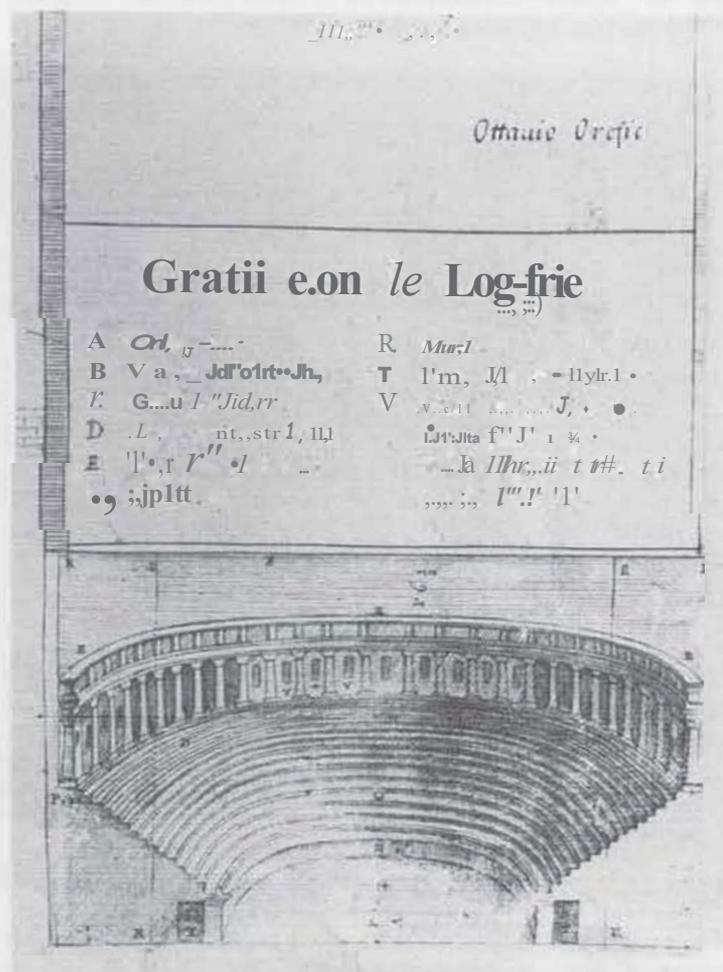


Fig. 33 - Ort:tviti Orsini (Omnio Revele Brun). Cllone trnwers:le ciel te,Hm Olimpico: orchstr:l r .cradi con le Loggie•, 1620.

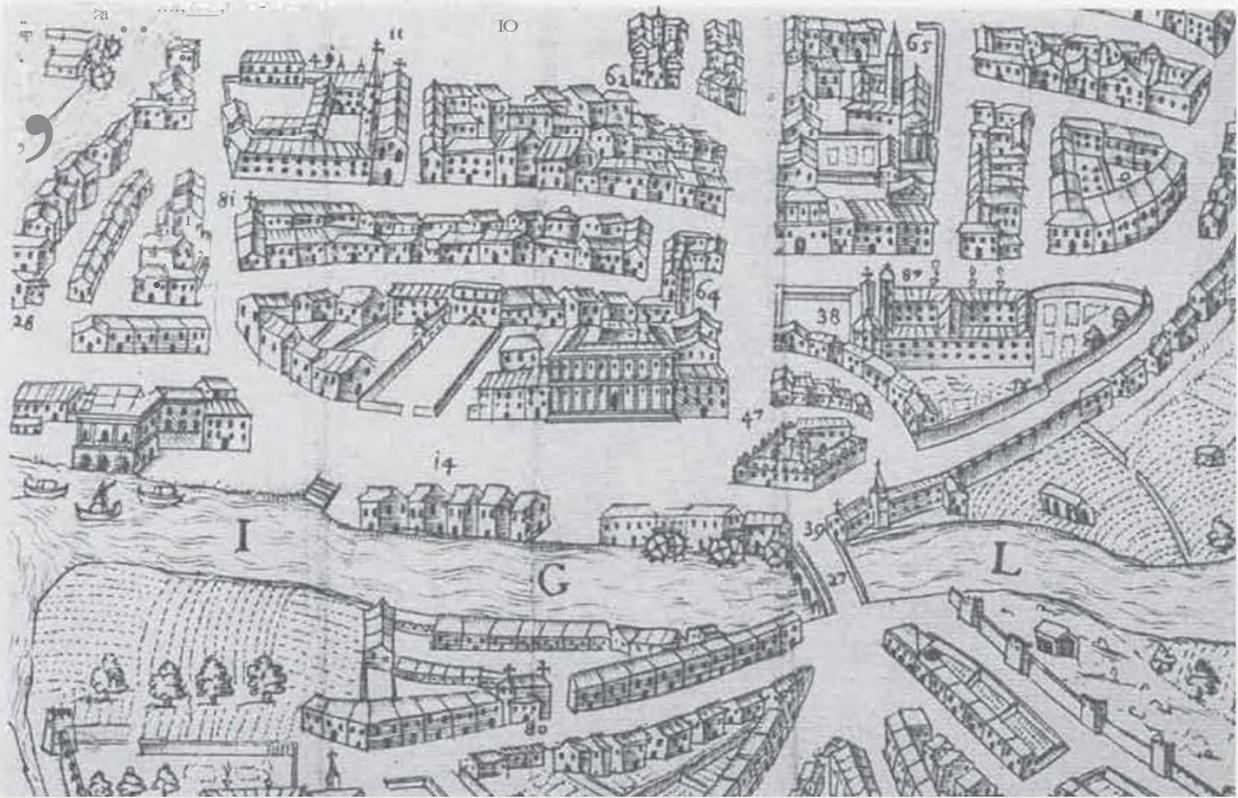
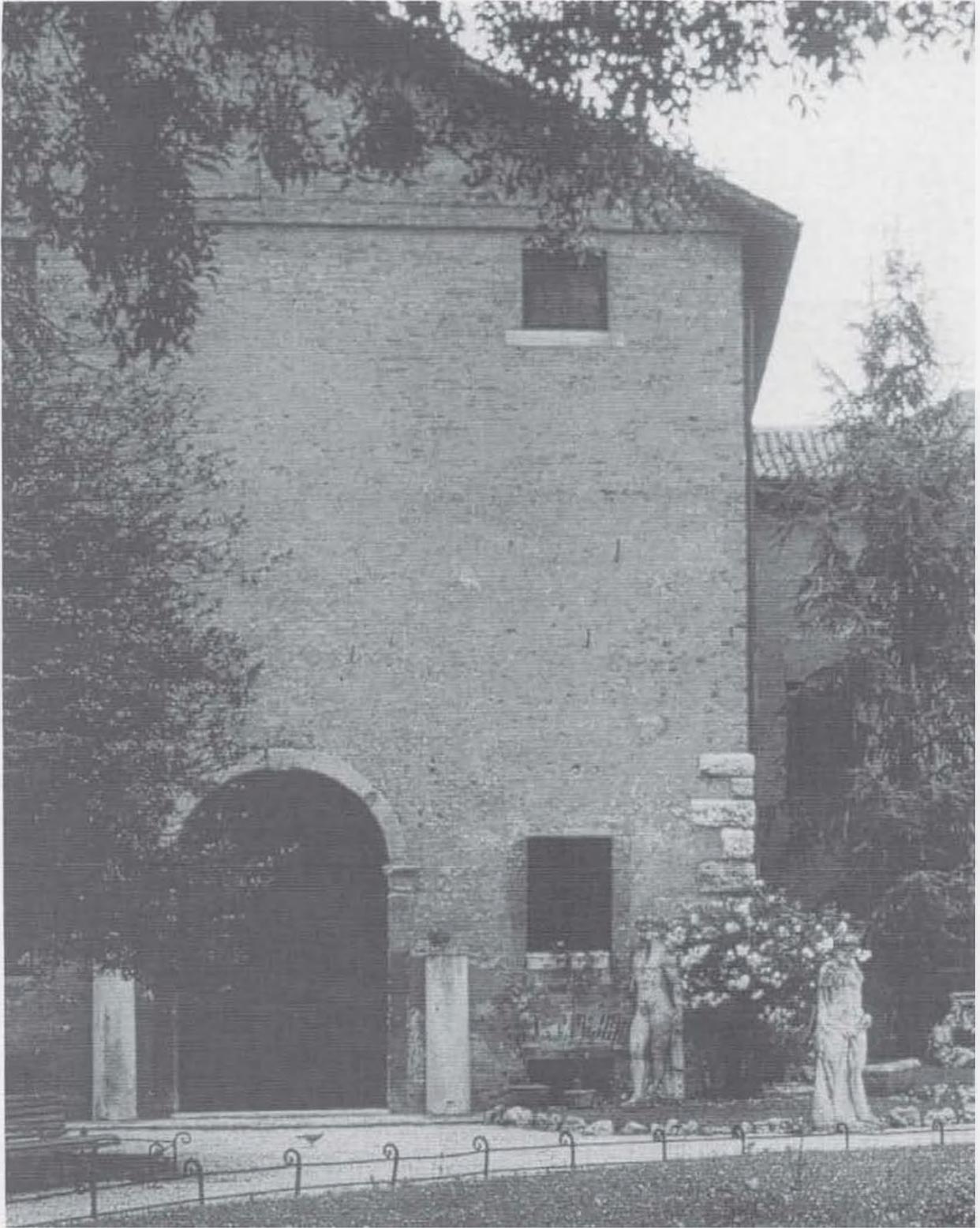


Fig. 27 • Giacomo Moniccolo. «Urbis vicentinae». particolare: ponte e chiesa degli Angeli, "limo Olimpico" (n. 47), piazza dell'Isola, 1611.



fig. 28 - Vicenza: veduta aerea della rea Iro Olimpico, dei locali didattici e del palazzo del Territorio.



rig. % - "(èarro Olimpico, pmspeuo sucl-ovc:st: portale scamoniano d'accesso al retropalco, 1584-1585.



Fig. 30 - Tearro Olimpico, prospetto sud-ovest:
ingressi originari dal corridoio alla sala, 1580-1585.

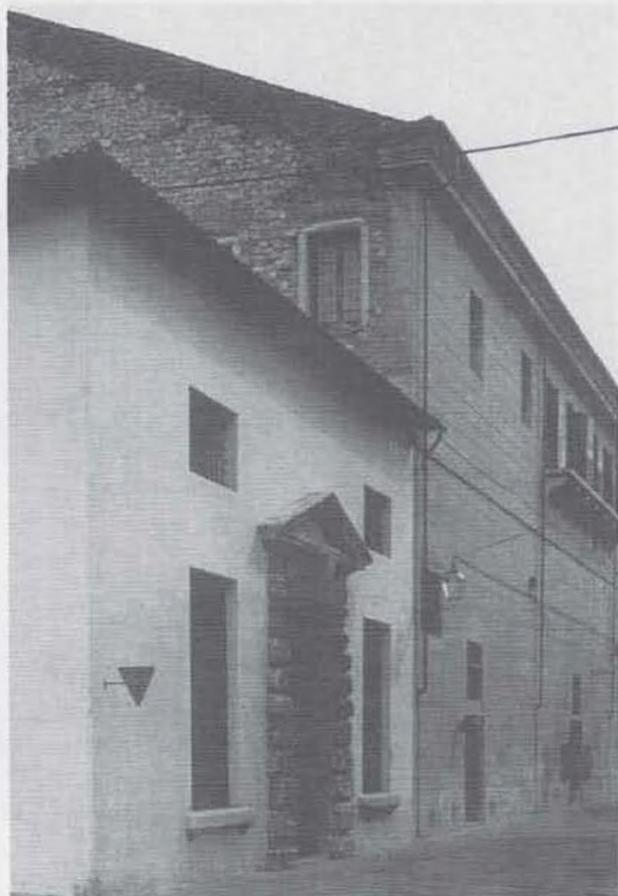


Fig. 31 - Te.mo Olimpico, prospetto nord-est:
portale scamoniato d'ingresso al vestibolo,
all'angolo e alla ab. 1584-1585.

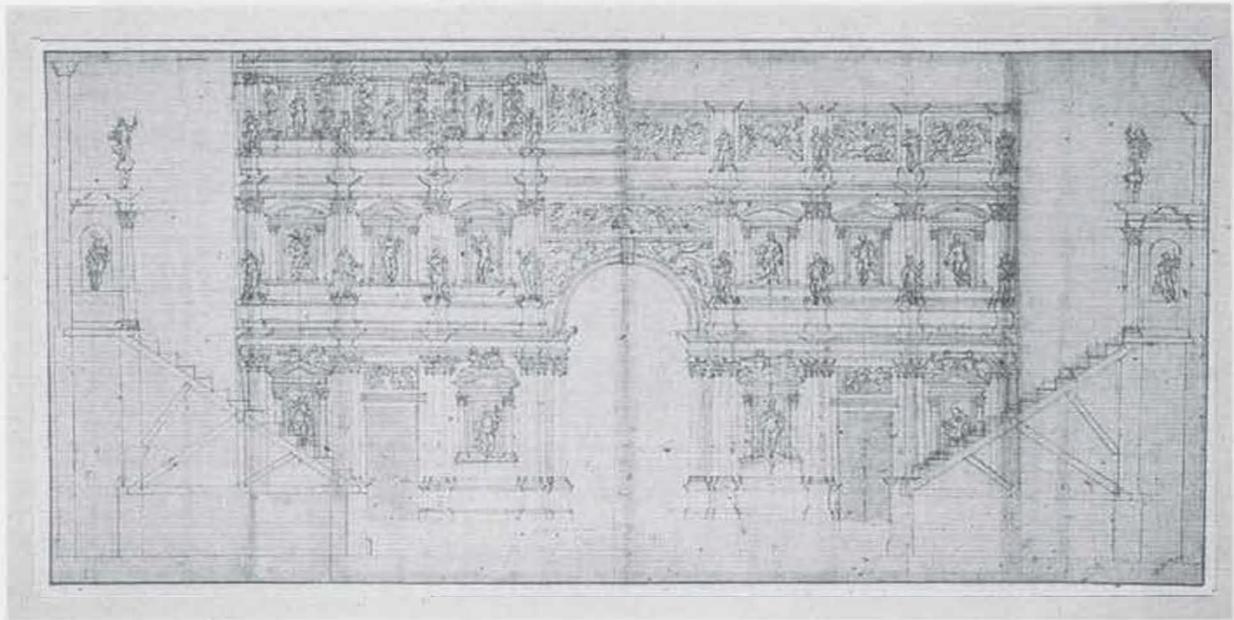


Fig. 21 - Andrea Palladio (e aiuti?), "Modello" per il teatro Olimpico, 1579-1580.

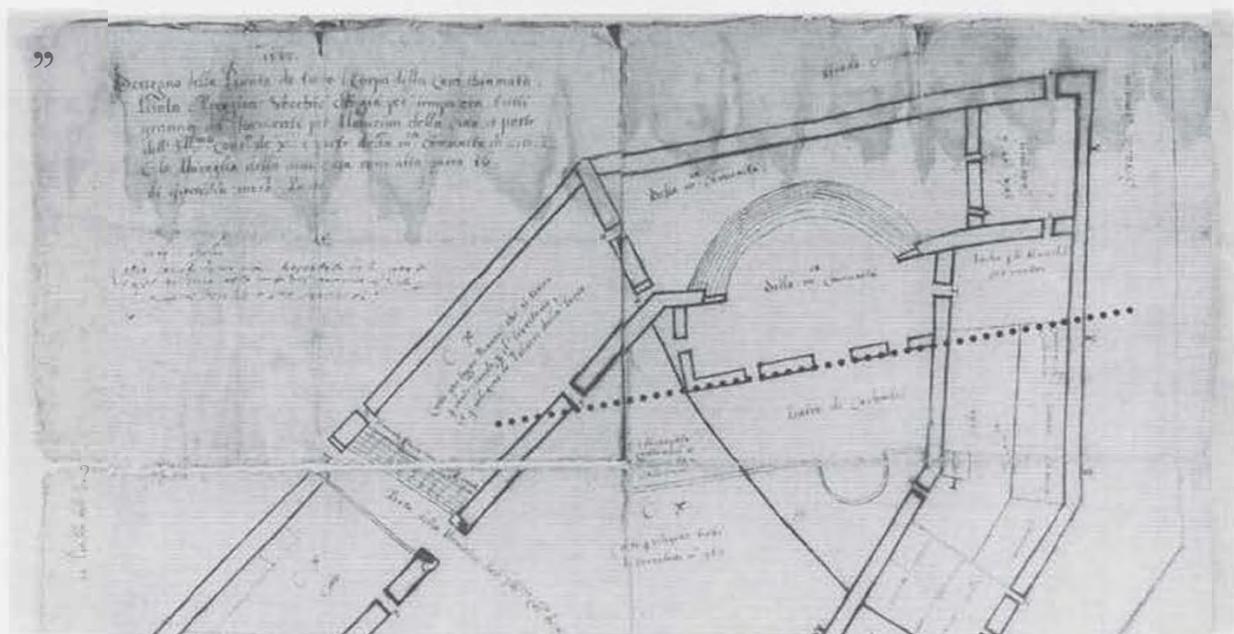


Fig. 22 • Piano cinquecentesca dell'Olimpico: la linea punteggiata (da noi aggiunta) indica lo spazio a disposizione di Andrea Palladio durante la progettazione del teatro.

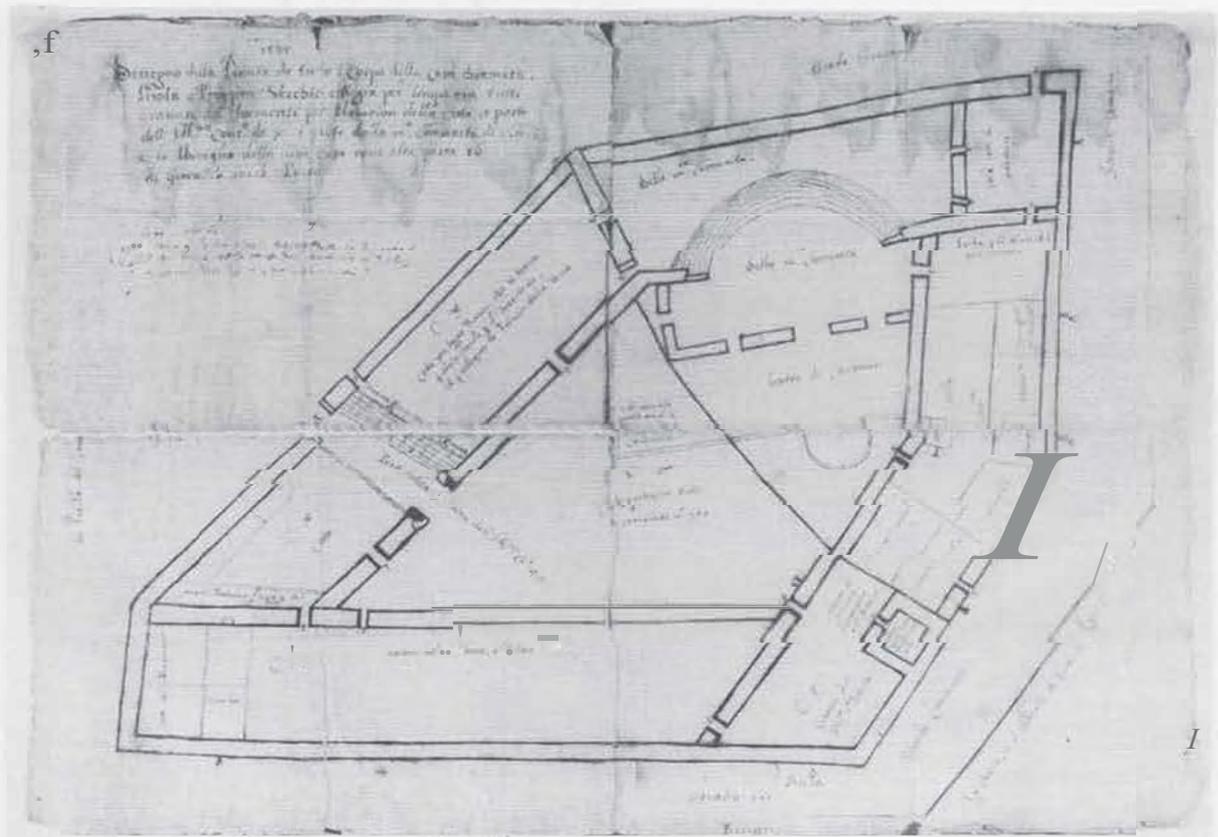


Fig. 34 - Anonimo, Planimecchia del ceaffo Olimpico, ddla sede dell'accademia e del palazzo del Territorio, 1599 {da una redazione perdurn el 1585).

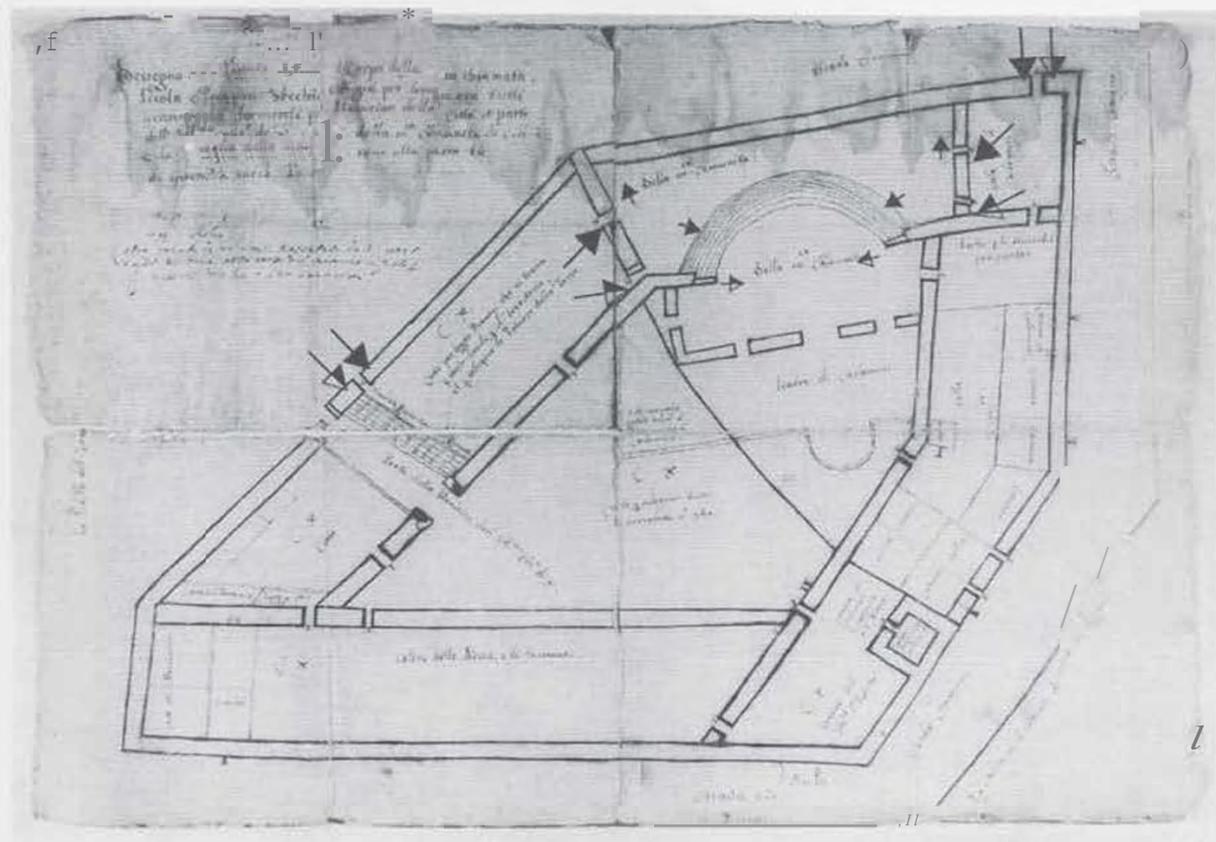


Fig. 35 - Ipotesi di ricomuzione del sisema cinquecentesco di ingressi all'Olimpico: ➔ Accessi al periscilto, ⇄ «Poggi per spenarori» e :illa cavea; - - - Accessi all'orchestra.

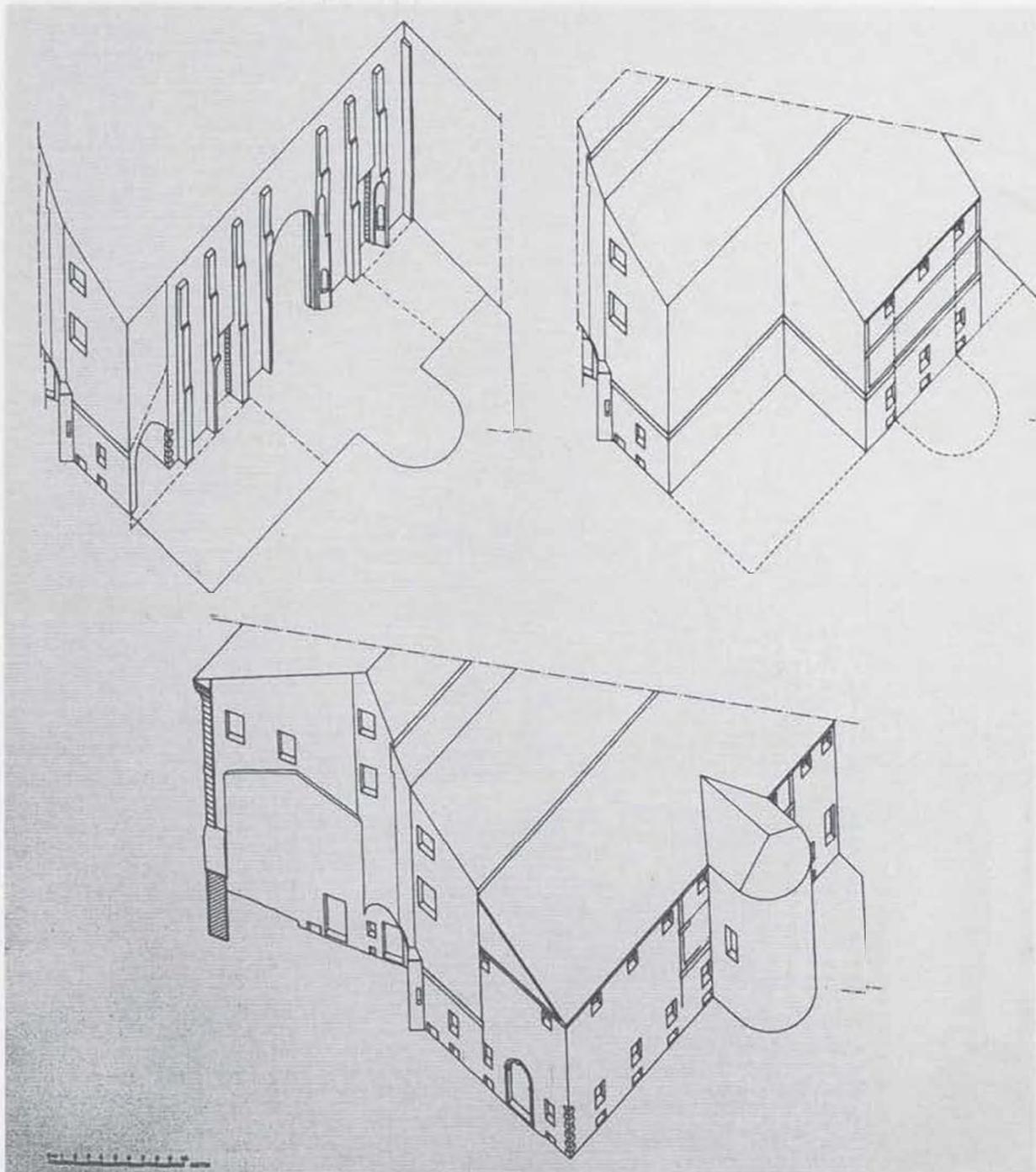


Fig. 24 - Tancredi Carunchio. Assonometrie Isometriche ortogonali del Teatro Olimpico, con (in alto) ipotesi di ricostruzione dell'aspetto esterno del teatro del palcoscenico ideato da Palladio, 1991.

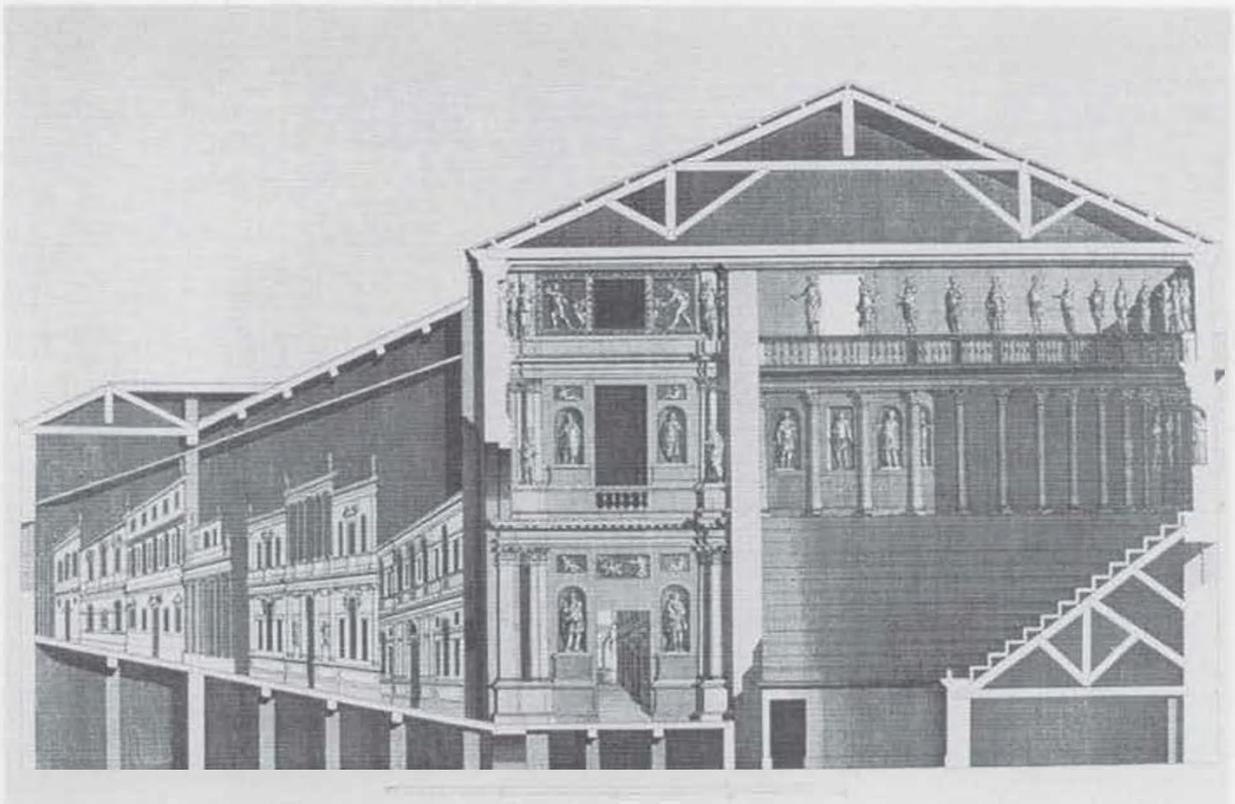


fig. 37 - Ottavio Bertoni Scamozzi. Teatro Olimpico, sezione longitudinale: uclenza " palco cenico, 1776.

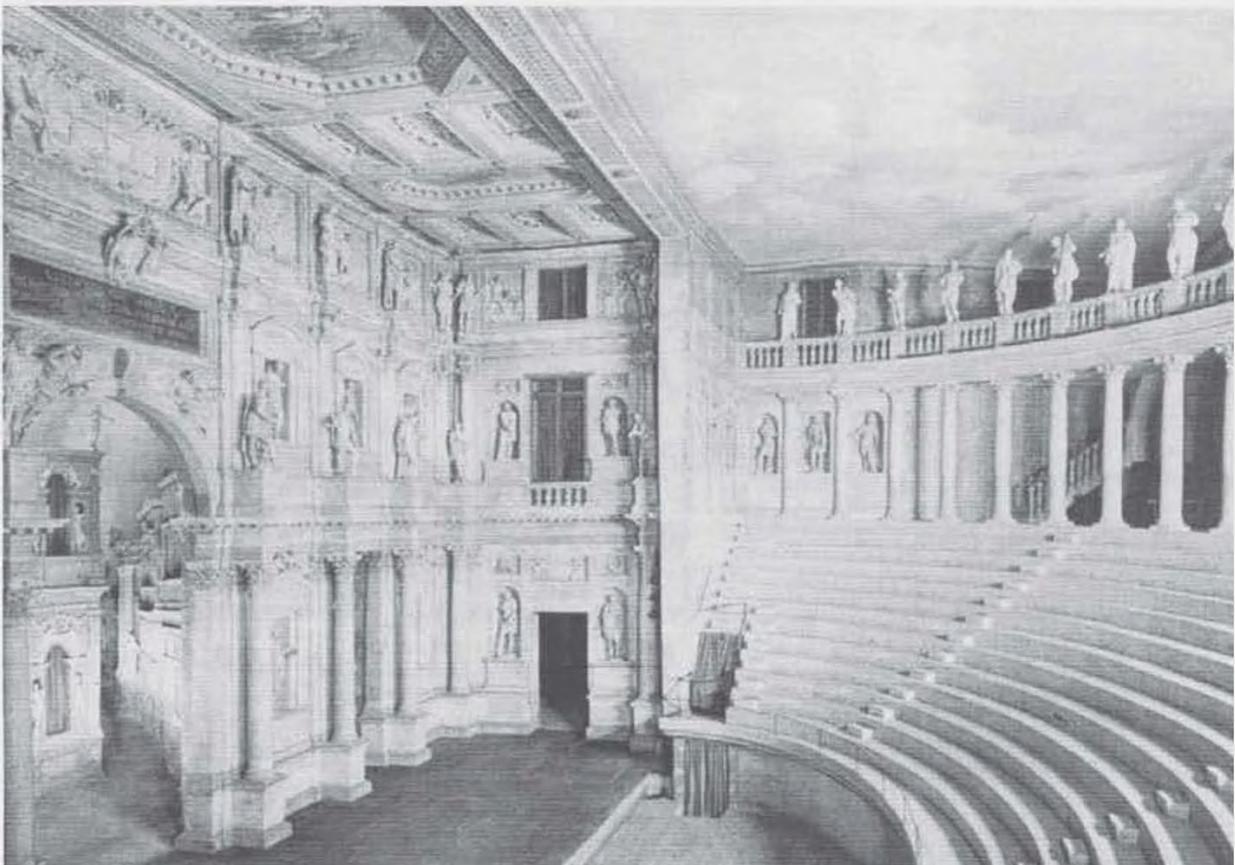


Fig. 38 - Teatro Olimpico: cavea, perisrillio, palcoscenico, 1580-1585.

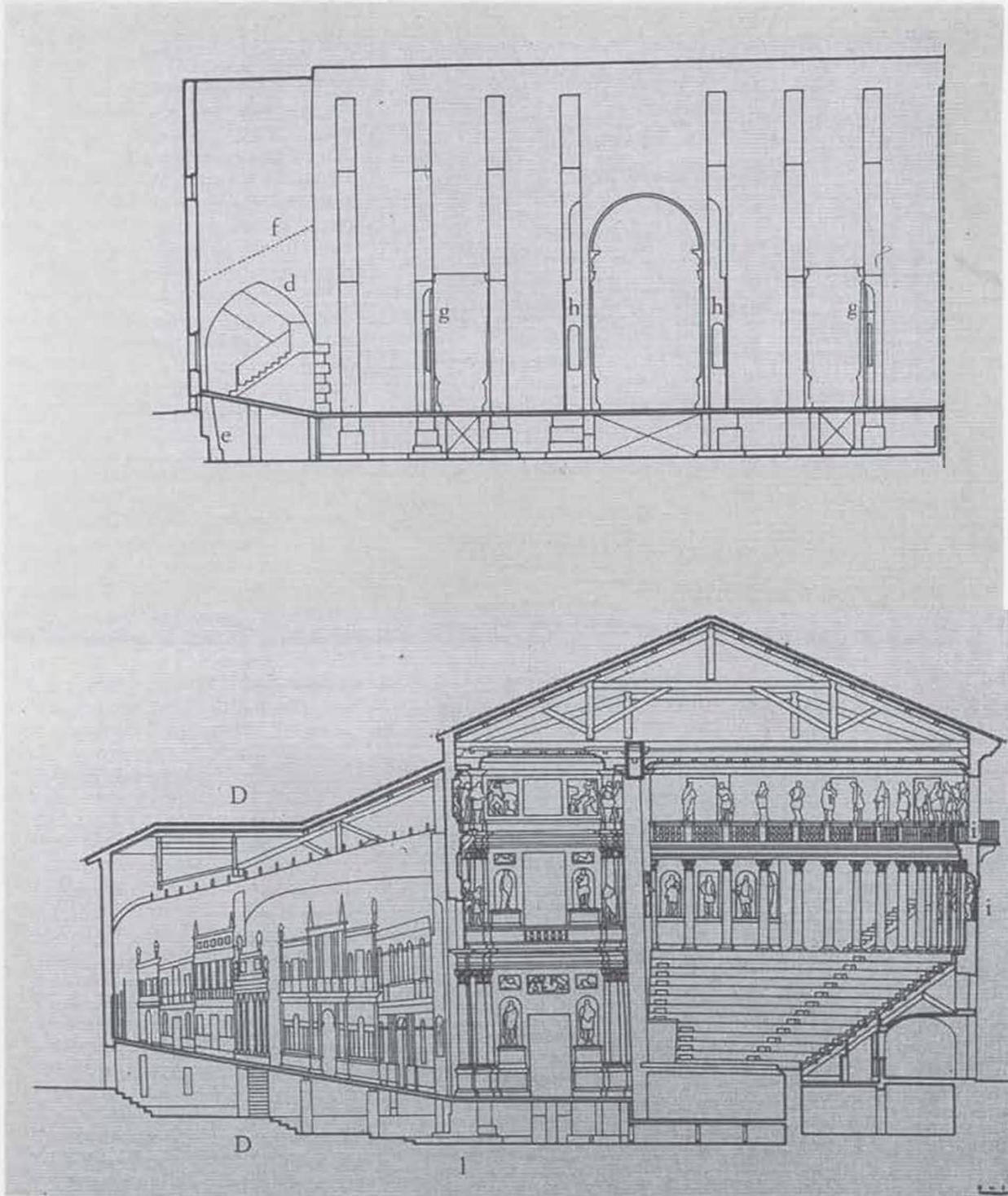


Fig. 26 • Tancredi Carunchi. Sezione trasversale sul rerro della scena e sezione longitudinale dell'Olimpico, 1911.

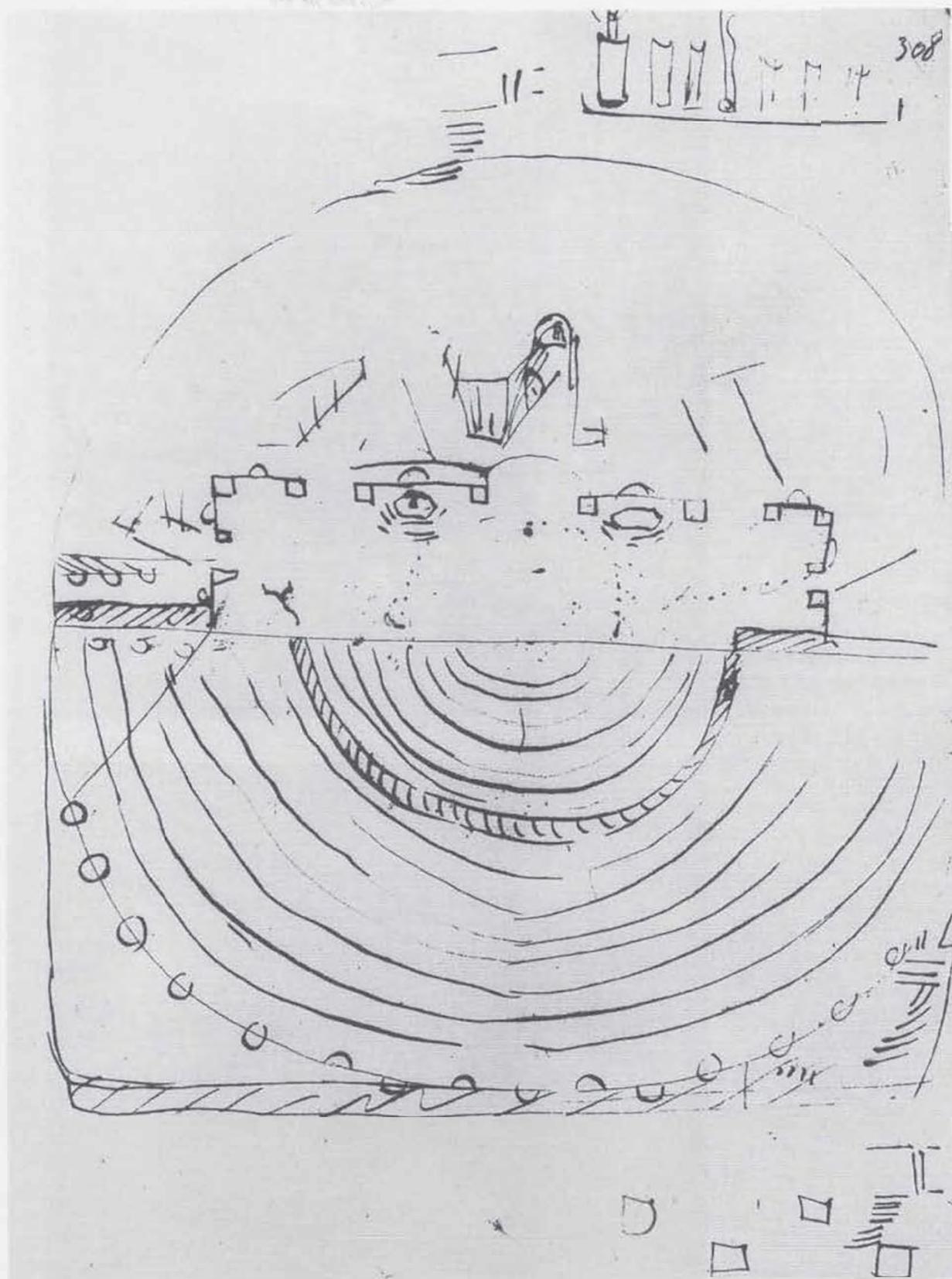


Fig. 41 - Angdo Ingegneri. Schizzo della pianra del tearro Olimpico con indicazioni di 'rcgi:i' per lt rcit:l inaugurale, 1584-1585.

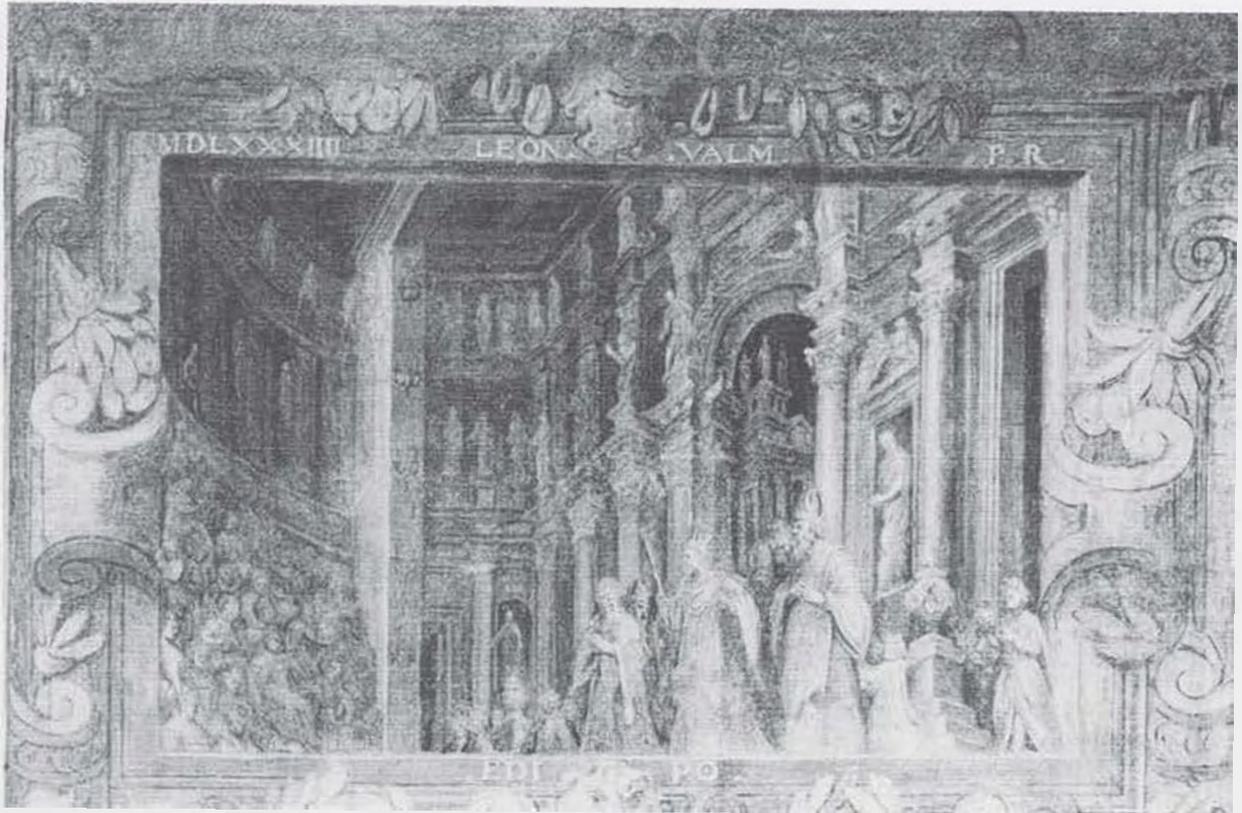


Fig. 42 - Alessandro Maganza (?), Lo sprnacolo inaugurnlc del u::mo Olimpico: *Edipo rimmo*. 1596.

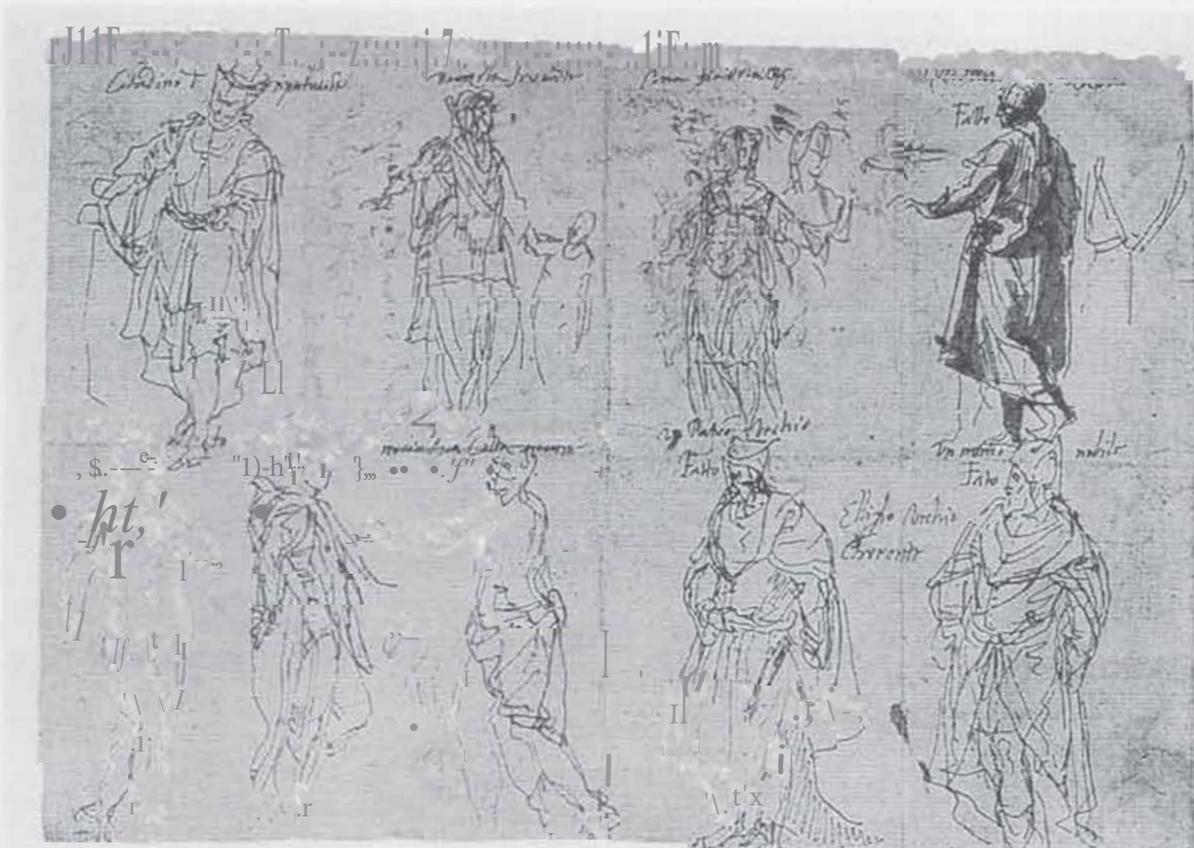
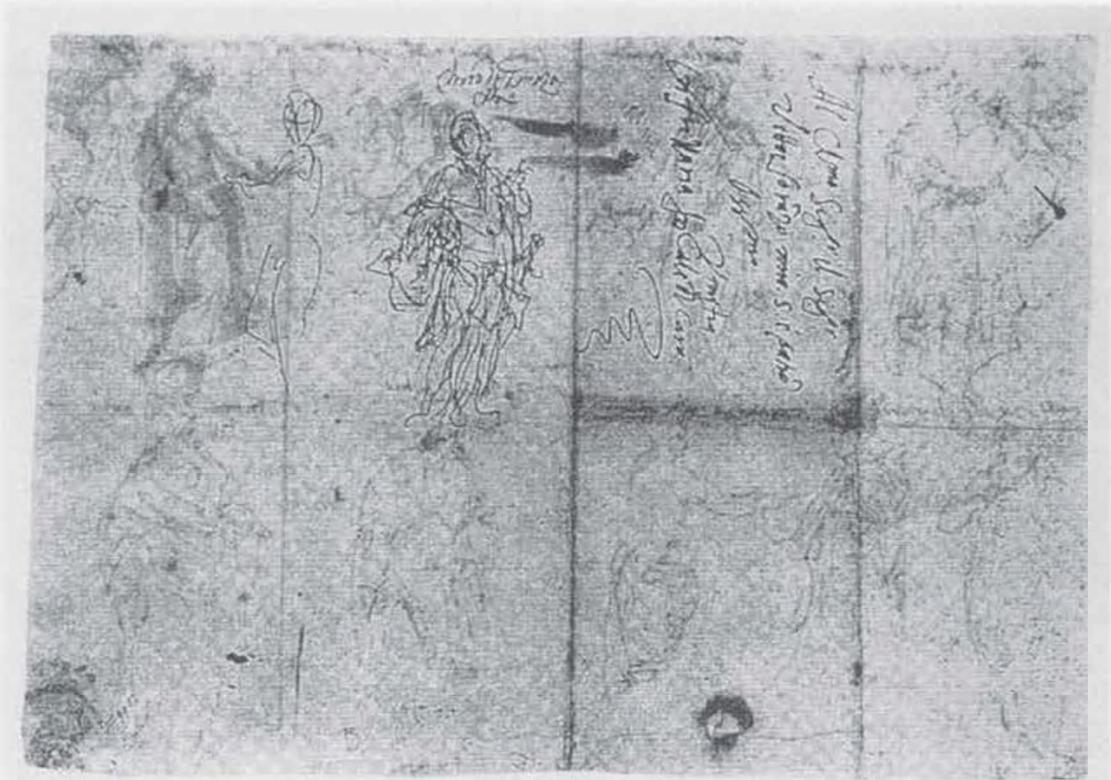


Fig. 43 - Giambauira Miglilla (?), Schiui preparnrori per i cosrui della rccra inaugurale dd rcaro Olimpico, 1584.



hg. 43 - Giambarrista Magliani (?) Sketches preparatory for the costumes of the inaugural recitation of the Olympic Games, 1584.



Fig. 44 - Giambarrista Magliani (?) Sketches preparatory for the costumes of the inaugural recitation of the Olympic Games, 1584.



Fig. 45 • Giambattista Maganza, Bozzetti di cose utili per lo spettacolo inaugurato dal reo olimpico, *post scriptum* maggio 1584, marzo 1585.



Fig. 46 - Giambattista Maganza, Bozzetto di costume per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, *post scriptum* maggio 1584-1585, marzo 1585.



Fig. 47 - Giambattista Maganza, Bozzetti di costume per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, *post scriptum* maggio 1584 • *ante manus* 1585.



hg. 48 - Giambanista Maganza, Boa.eni < i
 cosumi per lo spcr.lcolo inaugurale < i
 rearro Olinipirn, *posr* m' maggio 1584-mire
 rrc m.irLO 1585.



Fig. 49 - Alessandro Maganza, ProccssioM
 in tempo di pesce. 1630 (n.



Fig. 50 - Ruggero Bascapè. Sracua di Leonardo Valmarana al ccnro del peristilio del rc:uro Olimpico. pamcolare. J'i84.



Fig. 51 - Leone Leoni. Carlo V vince il Furore, particolare, 15'i 1-1553.



Fig. 52 - Palazzo Olimpico: il monumento eque sorregge l'arco monumentale della prospettiva centrale, 1584-1585.



On mero dle parte del corpo di que
 fiacomuniffirno, & di quegli, che
 ❀ Ino fi:ui ufaci prima: nondin;eno il li
 lar lignificato, & qualch'altr:t pac
 comntnc, non cofi ufara, come e il t

Fig. 53 • Imprc. 1 di Leonardo Valmarana (da Camdli I>861.



Fig. 54 • Agostino Rubini, Smua di Pompeo Trissino nel primo ordine della scenafrente dell'Olimpico, 1111u maggio 1583 (?).

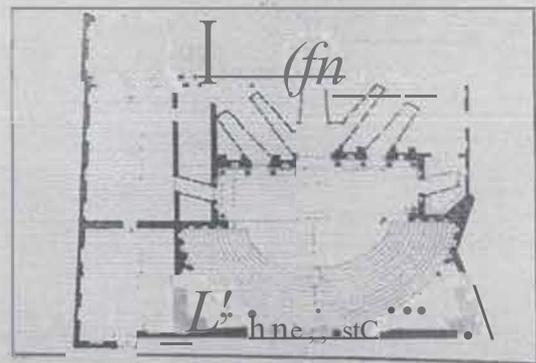
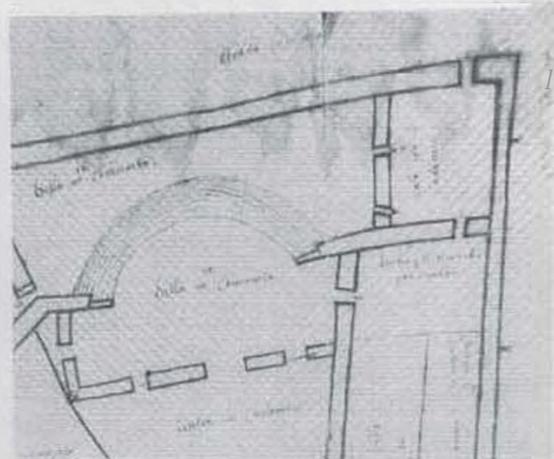


Fig. 15 • 1) Anonimo, Piano del Teatro Olimpico, particolare: disegno 111171e (di una redazione perduta del 1785); 2) Ottavio Brambilla, Piano del teatro Olimpico: sulla vestibolo, udco. 1776.

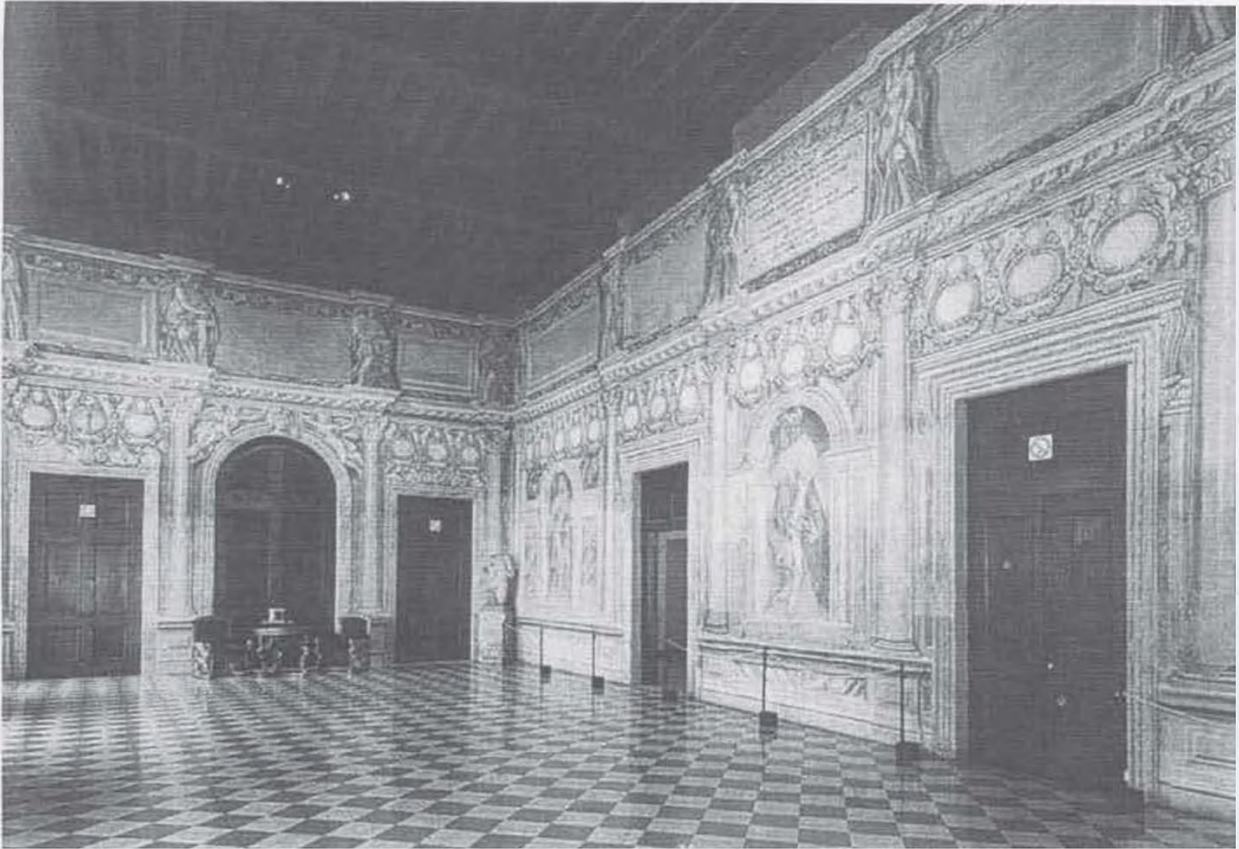


Fig. 56 - Teatro Olimpico: l'odeo scamozziano affrescato da Francesco Maffei, 1648

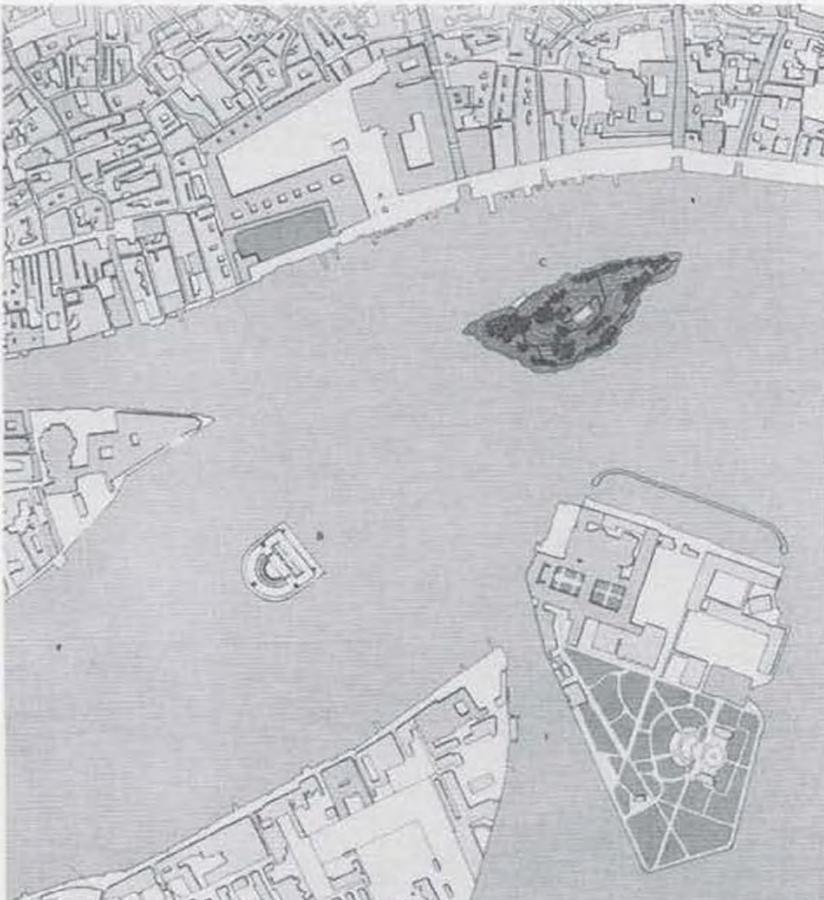


Fig. 57 • Iporcsi di ricm.ruziunc clx progno di AMsc Cornaro ntr il bac:1110 marciano: A) fomana • fil rearo • C) monre :irciflciale.

Il riscontro è calzante: i capelli lunghi sino alle spalle e il bastone impugnato dal vecchio, la foggia suggerita per gli abiti, il fanciulletto a capo scoperto che conduce l'anziano indovino ritornano nel disegno in questione. Si aggiunga che nell'elenco dei costumi è registrato «Un'habito da putto semplice che porto la guida di Tiresia»⁹⁹. Sicché parrebbe legittimo interpretare l'anonima critica consuntiva «Tiresia, contra Polluce, con una *sopravesta di sete*»⁶⁰⁰ o come un consueto cambio di costume nel corso della rappresentazione, o quale variazione materica intervenuta nella confezione della «sopravesta di panno rozzo» prevista da Ingegneri e raffigurata da Maganza⁶⁰¹.

4) Il «Consigliero» già nella raccolta Rudolf (fig. 48) è forse individuabile nel «Nunzio di casa di Edipo»⁶⁰² che, nell'esodo, dichiarava la morte di Giocasta e lo strazio di Edipo. Il disegno deriva infatti dallo schizzo preparatorio londinese intitolato «Un noncio de la Città/Fatto» (fig. 43)⁶⁰³. Medesima la forma dell'abito, ovviamente più elaborato nel bozzetto seriore. Identica la postura del personaggio che, in entrambi i disegni, flette la gamba sinistra e protende in avanti un braccio. L'iconografia esaminata non sembra contraddire quanto affermato da Ingegneri nel 1584:

Il nunzio, il quale uscendo di palaggio porta la nuova dell'infelice caso di Giocasta e d'Edippo, sarà giovane, sbarbato, di color bianco, di capillacura lunghetta e sparsa, ma non senza grazia⁶⁰⁴.

Nel bozzetto esecutivo (fig. 48) è disegnato inoltre un anziano dalla corporatura massiccia e con barba fluente. Non ne conosciamo con sicurezza l'identità ma discende dal «Patron Vecchio/Fatto» del medesimo appunto preparatorio londinese (fig. 43)¹¹⁰. I due personaggi hanno lunga veste che si conclude a strascico nella parte inferiore destra, pugnale alla cintura, mani nella medesima posizione, copricapo analogo. Con ogni probabilità si tratta del vecchio Melibeo, «(pastor di Corinto e nunzio della morte del re Polibo)», che, secondo Ingegneri, doveva essere di «senil età, con zazzera rotunda, barba lunga e densa, di buon colore e di natura robusta»⁶⁰⁵. Da rilevare infine le didascalie circa il colore dei costumi che avvalorano il carattere esecutivo del foglio Rudolf.

Ignoriamo i nomi degli artigiani che confezionarono i circa ottanta abiti impiegati nell'*Edipo tiranno*⁶⁰⁷. Una lettura attenta dei documenti consente di puntualizzare il tipo di stoffa utilizzato in alcuni casi. Il più volte ricordato inventario, edito solo in parte e in modo non sempre soddisfacente, è risolutivo in proposito se indagato pazientemente⁶⁰⁸. Un esempio; l'originale legge: «Un fascio di diverse *tocche* di argento et d'oro di [parola celata da inchiostro: vari? segue un altro vocabolo coperto da inchiostro ma leggibile] colori»⁶⁰⁹. L'editore moderno a sua volta trascrive: «Un fascio di diverse *picche* di argento, et d'oro di diversi colori»⁷⁰ sostituendo così un reperto costumiscico - le *tocche* - con un termine dell'attrezzatura scenica - le *picche* -. La *tocca* era un drappo di seta fine, tessuto

d'oro e d'argento, prediletto negli allestimenti teatrali dell'epoca⁶¹¹, utilizzato per lo spettacolo del 1589 nel Mediceo degli Uffizi in cui vennero usate «braccia 711 di toccafalsa d'oro et d'argento in seta di più colori» e impiegato molti anni prima per confezionare i costumi ideati da Giulio Romano per i morescanti delle rappresentazioni del 1542 a Mantova⁶¹². Siamo ora in grado di visualizzare meglio, con gli occhi della mente, lo scintillio delle vesti regali tutte «d'oro (...) di molta ricchezza e valore» di Edipo e Giocasta, la «sopravesta di sete» indossata da Tiresia, la «sottana ampia e ricca di tela d'argento,» e le livree «di tela d'argento» immaginate dal corago rispettivamente per Creonte e per i paggi della regina⁶¹³.

Entrando nel merito *del* problema attributivo va ricordato che i due schizzi preparatori (figg. 43, 44) sono stati riportati quasi concordemente alla mano di Paolo Veronese. Vi sono invece buone ragioni per assegnarli a Giambattista Maganza⁶¹⁴. In primo luogo i nessi stilistici con i quattro esecutivi attribuiti all'unanimità a Magagnò. In seconda battuta l'assenza, nell'ampia messe di fonti concernente le vicende Olimpiche, del nome altisonante di Caliaro¹⁵: considerazione non eludibile per chi abbia consuetudine con i documenti per la storia del teatro Olimpico, ossia con i meccanismi di costruzione della memoria storica a essi correlati. Va specificato tuttavia, per non generare equivoci, che l'osservazione è plausibile a patto di non fare riferimento ai soli verbali delle sedute accademiche. I quali, nella maggior parte dei casi, omettono i nomi degli artisti-esecutori giudicandoli d'importanza secondaria⁶¹⁶. È quindi opportuno ricondurre i due citati schizzi preparatori all'universo artistico del Maganza declinato in accenti veronesiani forse a seguito di un suggerimento iconografico offerto da Paolo a Giambattista a titolo di privata, amicale consulenza⁶¹⁷. I nominativi degli esecutori assenti dai verbali sono trasmessi da altre tipologie documentali: i memoriali e le descrizioni. Ad esempio dal citato progetto di «perpetua memoria» dell'«accademia, redatto da Pompeo Trissino, ove non compare il nome di Veronese⁶¹⁸, o dalle pagine cronachistiche di Dolfin e Pigafetta. Quest'ultimo non manca di registrare che «l'invenzione dei vestimenti» fu del «Maganza»⁶¹⁹, ossia di Giambattista Maganza. Alcuni indizi diretti fanno credere che questi fosse stato coadiuvato dal figlio: la presenza del giovane pittore in accademia, provata dal 'inventario stilato in parte «Appo [...] Alessandro Maganza presente lui» nell'aprile del 1586⁶²⁰, e il monocromo raffigurante la recita inaugurale (fig. 42) dipinto dallo stesso Alessandro informatissimo sulla foggia degli abiti. Per non parlare di tracce trasversali: il suo lavoro del 1581 a fianco di Scamozzi e Leonardo Valmarana, su cui torneremo più avanti; l'impegno 'Olimpico' dell'estate 1584 nella chiesa vicentina di San Valentino⁶²¹; le sue collaborazioni spettacolari con gli Olimpici tra Cinque e Seicento. Ne ricordiamo almeno una: nel febbraio 1609 fece parte della commissione destinata all'«invention delli Abiti» per la messinscena nel teatro vicentino di un testo del 'Aleardi⁶²².

Resta il rammarico di non avere potuto prendere diretta visione dei disegni

censiti. Ci siamo basati solo su fonti archivistiche e letterarie comparandole a riproduzioni fotografiche e consideriamo le nostre osservazioni *semplici* appunti di lavoro, frutto di una riflessione ancora in corso, in attesa di indagini che soltanto l'esame diretto renderà proficue. Di una cosa siamo certi col Dolfin. I

vestimenti di tutti gli altri personaggi così parlanti, come no, erano magnifici e superbi molto, e accomodati benissimo all'uso antico e alla professione delle persone che n'erano adorne⁶²³.

Oro, argento, nero, morello, leonato, cremisino, porpora schietta, pavonazzo e roano con oro, azzurro, ceruleo, turchino, rosa, verde, bianco⁶²⁴ dettero vita a un evento figurativo sfolgorante in dialettica armonia con la scenografia policroma esaltata, come i costumi «di vari colori»⁶²⁵ e il proscenio a scomparti geometrici colorati, dalla sapiente luminosità artificiale⁶²⁶. Un universo cromatico speculare al teatro illuminato.

9. La ricezione dell'"Edipo tiranno" e l'idea di impero

La sala era innervata di messaggi iconologici collegati con la vicenda sofoclea intesa dai committenti in chiave attualizzante a sottolineare l'infelicità del loro presente e la nostalgia per un passato prossimo già mitico. La storia di Edipo non era stata scelta soltanto perché drammaturgicamente esemplare⁶²⁷. Vi si ravvisavano spunti e temi che si armonizzavano con la mentalità degli Olimpici: con le loro utopiche aspirazioni ma anche con le pene del quotidiano, con i loro giorni densi di «tanti mali»⁶²⁸. Non fu solo archeologia⁶²⁹. Vi fu contaminazione di significati, volontà di allusione e di rinvio al di là della lettera. In breve: una possibilità di fruizione 'seconda'⁶³⁰.

L'evocazione del remoto morbo flagellante Tebe coincise nella mente di molti con la vivissima memoria della terribile pestilenza veneziana del 1575-1577 che aveva decimato la popolazione lagunare⁶³¹. Per accertarlo basta non trascurare il ruolo esercitato in tale congiuntura da uno dei 'mattatori' virtuali della recita: il medico Girolamo Mercuriale, celebre studioso di morbi epidemici, autore del *De pestilentia* (1577) e del *Tractatus de maculis pestiferis* (1580)⁶³². A lui e al suo collega Girolamo Capodivacca, la Repubblica aveva richiesto nella primavera del 1576 un consulto circa la natura della malattia che si propagava in Venezia e in Terraferma. Il dieci giugno costoro parteciparono nella sala del Maggior Consiglio a un dibattito in presenza degli esponenti della classe medica veneziana⁶³³. I due professori padovani commisero un errore clamoroso negando l'esistenza della peste e diagnosticando banali febbri epidemiche. La tesi venne accolta dalla maggioranza del Senato veneziano nonostante gli ammonimenti dei medici lagunari e dei Provveditori alla Sanità⁶³⁴. Convinti della propria

opinione Mercuriale e Capodivacca non esitarono, ammirati dal popolino come «duoi Dei in terra della medicina», a entrare di persona nelle case degli appestati e visitarli⁶³⁵. Fecero allentare le rigorose misure adottate dalla Serenissima per prevenire il contagio⁶³⁶. Si ricredettero soltanto di fronte al vertiginoso aumento della mortalità e all'infuriare della malattia. I due sfortunati gesuiti che li avevano accompagnati nelle visite morirono di peste⁶³⁷. Licenziati dal Senato rientrarono mestamente a Padova, dopo una quarantena di otto giorni, tra la generale disistima⁶³⁸. Mercuriale cercò poi di rimediare al gravissimo smacco proponendo soluzioni singolari: ad esempio la costruzione di una elitaria «baraccopoli» in Terraferma. Giudicava «non aequum» assimilare poveri e ricchi nei lazzaretti⁶³⁹.

Davvero costui, come i tanti veneziani presenti alla recita, avrebbe potuto non tornare con la mente ai lazzaretti, agli innumerevoli decessi, ai «picegamorti» che si aggiravano per Venezia, al lezzo dei cadaveri bruciati, alle sepolture comuni con la calce, e, soprattutto, al ricordo del suo personale fallimento? Davvero le autorità della Serenissima beffate dal Mercuriale lo avrebbero visto di buon grado sentenziare all'Olimpico tra i «vapori odoriferi»? Si sarebbe caduti nel ridicolo. Ciò la dice lunga sulla sua esclusione e ora comprendiamo meglio perché il podestà Benedetto Zorzi ripugnasse «la rapresentazion se ben mutato Mercuriale Guilandini et cassato Zabarella»⁶⁴⁰. Il podestà la sera del tre marzo «restò fuori», nonostante che il capitano veneziano della città e alcuni senatori della Serenissima presenziassero allo spettacolo⁶⁴¹. L'allontanamento del catastrofico, ineffabile Mercuriale per lui non era stata sufficiente. Restava, in Benedetto, il rammarico per la deroga concessa da Venezia agli Olimpici, evidentemente contro il suo parere e soprattutto trovava irrespirabile l'aria imperiale del teatro. E poi: davvero in una città come Vicenza che, tra l'inverno del 1577 e il giugno dell'anno seguente, aveva perso a causa del morbo oltre duemila abitanti (circa il 10% della popolazione) si poteva mettere in scena la peste tebana senza provare sgomento⁶⁴²? Lo smarrimento sincero e accorato del podestà Lippomano e dell'erudito berico Giacomo Marzari per la «moderna acerbissima pestilenza» di quel tempo (con la «Città [...] dessolata per il patir per causa del contagio») ⁶⁴³ e la drammaticità dei corpi infetti raffigurati in bruno nella *Processione in tempo di peste* disegnata dal vicentino Alessandro Maganza valgono da risposta (fig. 49)⁶⁴⁴. E così l'ospitalità in villa offerta da Pompeo Trissino e Leonardo Valmarana al futuro pontefice Urbano VII e a Don Gusmanda Silva che nel 1575 cercavano riparo dal morbo⁶⁴⁵, o la realistica «dura fame», causata dalla «crudelissima peste [...] secondo il costume di così fatto male», ricordata nel 1584 da Ingegneri che si collegava senza soluzione di continuità alla «peste crudel» che serpeggiava nel volgarizzamento del veneziano Giustiniani⁶⁴⁶. Non per caso nella recensione del Riccoboni i tempi calamitosi del mitico passato paiono sposarsi a quelli altrettanto poveri e tormentati del presente⁶⁴⁷.

Il rimpianto sofocleo per l'epoca del l'impero ateniese e per gli anni di massimo splendore dell'età di Pericle⁶⁴⁸, invece, si sovrapponeva alla nostalgia degli

accademici per l'età di Carlo V tramontata da pochi decenni. Di più, si dilatava nelle coscienze degli Olimpici. Saldandosi alla memoria, perpetua anche in questo frangente, delle truppe imperiali di Massimiliano giunte in Vicenza ai tempi di Cambrai e accolte dagli aristocratici vicentini che nel 1532 avrebbero reso omaggio a Carlo⁶⁴⁹. La nostalgia dell'impero e del 'corretto' esercizio asburgico del potere si amplificava nella consapevolezza della continuità ideologica tra la venerazione di Giangiorgio Trissino per l'imperatore⁶⁵⁰, quella di Pompeo per gli Asburgo⁶⁵¹ e la devozione per la casa d'Austria dimostrata da Leonardo, appena quattro anni prima dello spettacolo inaugurale, ospitando nella sua dimora palladiana l'«eccelsa e gloriosa» Maria d'Austria celebrata così, in altra circostanza, in un madrigale di Guarini:

Ecco de la grand'Austria, a cui s'inchina/ il mondo, non che 'l Po, l'Istro e l'Ibero,/ la grandissima donna; ecco colei/ che elesse il cielo a fecondar l'impero, / di tante glorie adorna / che 'l minor pregio in lei / è 'l titolo reale. / Quanc'ella chiude e scopre, / d'augusta maestà rutto s'adorna. / Augusto è 'l suo natale,/ e 'l nido e 'l nodo e 'l parto e 'l seno e l'apre,/ degna di tanti e sì famosi e giusti / e saggi e forti Augusti, / e suocero e marito e figlio e padre, / figlia e nuora d'Augusti e moglie e madre⁶⁵².

La figlia di Carlo V - consorte di Massimiliano II d'Asburgo, madre di Rodolfo II -, «memore della grata servitù, che tiene con la casa d'Austria la Valmarana famiglia», aveva voluto lasciare «gli altri alloggiamenti tutti» per «honore» con la sua presenza proprio «al palazzo d'esso Leonardo»⁶⁵³. Costui

non risparmiò per ciò à spesa, né ad altra cosa veruna possibile, havendogli (oltre all'apparato, quantunque improvviso superbissimo) previste tutte le sorti delle più preziose laute, et isquisite vivande, che si potero trovare per stagione sopra la terra con tanto fasto, applauso et rimbombo di suoni, et canti, d'ogni sorte istromenti, et di Musica eccellentissimi, ch'à qualunque presence parve d'essere nel proprio Paradiso: la qual cosa non tanto seguì con lode, et gloria di lui, quanto à honore, et molta commendatione della Patria, come s'udi per bocca propria di rutti quei gran Signori, et Baroni della corte di Sua Imperia! Maestà⁶⁵⁴.

Un suddito fedele e generoso. Ritenuto a ragione dalla Serenissima servitore degli Asburgo, carismatico capo di «fattione in Vicenza [...] seguitato da tutti gli altri della [...] famiglia et suoi adherenti come fa l'ombra il corpo»⁶⁵⁵. *L'entrée* in città della imperatrice fu animata da una teoria di architetture e d'immagini impalcata dagli scessi artisti poi convocati in teatro: il «valoroso» Scamozzi «unico lume d'architettura» e il «giovine di uno giudizio nella pittura» Alessandro Maganza. Svettavano, tra le icone imperiali apparate nelle vie di Vicenza nel settembre 1581, un ritratto di Filippo II («in trono eminente con la buona fortuna, la gloria, e l'eternità») e uno di Carlo («in seggio imperiale con quattro Donne figurate per le quattro principali Provincie a lui soggette») dipinti in chiaroscuro sulla fronte

di uno dei due archi trionfali eretti per l'occasione⁶⁵⁶. Segnale per noi eloquentissimo la seconda effigie e, insieme, fonte ideologica prossima e anticipazione pittorica di una statua al centro del peristilio dell'Olimpico⁶⁵⁷.

Anche lo spasmodico ostinato desiderio di Edipo di arrivare alla verità, la sua commovente forza interiore di perseguirla, l'ansia di sapere, l'inchiesta sul suo passato, il suo continuo interrogarsi⁶⁵⁸ erano consonanti con l'empito di 'verità' politica dei nobili vicentini che, nella quotidiana infastidita sottomissione alla Serenissima, mascheravano a mala pena la loro utopia imperiale rivelata dalla scena. Molteplici i parallelismi tra la mitica Tebe definita dall'Ingegneri «sede d'imperio», destinata a un protagonista dalla «presenza degna d'imperol»⁶⁵⁹, la città reale degli Olimpici sottomessa alla Dominante ma in larga misura filoasburgica e la mecaforica Vicenza-Tebe di Ingegneri e Scamozzi densa di semi imperiali. Lo sapevano bene alcuni spettatori. Il *vicentino Jilospagnolo* Pigafetta per esempio:

Il Principe dell'Academia è l'illustre signor conte Lunardo Valmarana *ch'ha l'animo di Cesare* e è nato per imprese magnanime, *percioché alloggiò la Serenissima Imperatrice in casa sua* e con vita cancelleresca non lascia a dietro occasione veruna d'acarezzare e invitare i forastieri che passano per questa città e porger loro diletto con suoi giardini che si potrebbero quasi paragonare con gli orti salustii antichi di Roma. Il qual Principe con gli altri signori Academici pomposamente vestiti[...] non ha perdonato né a fatica né a danari a fin che questa azione riesca in ogni parte perfettamente⁶⁶⁰.

Suonano allora in modo nuovo altre considerazioni dello stesso Pigafetta sull'*Edipo* vicentino:

egli è da credere che questa tragedia, così perfettamente dettata e con tal artificio composta e sopra tutto tanto esquisite[m] messa innanzi, abbia a produrre gli effetti suoi e annullare i dispareri *della parte afflitta di questa città cortesissima e piena di llabore e d'ingegno*⁶⁶¹.

Pensava alla elitaria Vicenza antiveneziana di cui faceva parte. Il podestà Benedetto Zorzi aveva ragionato allo stesso modo. Per questo, anzitutto, non mise piede in teatro. Il passato imperiale di molti Olimpici era troppo vivo per vederlo riproposto nella metafora teatrale. Forse senza saperlo lo zelante funzionario la pensava come Solone che, preoccupato per le ambizioni di Pisistrato, abbandonò sdegnato una delle prime rappresentazioni teatrali temendo l'evocazione di un passato eroico troppo prossimo e vivo perché si potesse «senza pericolo darne spettacolo sulla scena»⁶⁶². Vicenza-Tebe e suoi aristocratici edificatori si riflettevano nella «cittade afflitta» dell'*Edipo tiranno* desiderosa di ritornare al «suo antico splendon» passando «da tristo a miglior fine» per ritrovare felicità e salvezza⁶⁶³. L'allestimento della tragedia sottolineava la regalità sontuosa e imperiale dei personaggi⁶⁶⁴ ed era improntato a uno struggente sentimento di nobiltà civica. Il

nobile elegantissimo Edipo non inquisiva Tiresia in nome della salvezza dell'amata Tebe appiata da Scamozzi *sub specie* di Vicenza? Il monarca non diceva all'indovino di non temere la «ruina» perché era fiero «d'aver salvato i cittadini»⁶⁶? E non intraprendeva per la città la sua fatale ricerca del vero? Era un eroe coraggioso e sfortunato il figlio di Laio. E agli eroi la libertà non è concessa pienamente, ma nemmeno negata del tutto⁶⁶. Un eroe e la sua città, dunque. Un eroe pietrificato dalla gabbia del fato. Questo il vero nodo drammaturgico per gli Olimpici del secolo XVI che mettevano in secondo piano il «rovesciamento», «il momento dello smascheramento» del Labdacida tramutato da *aristos* in *kakistos* con rigorosa sequenzialità: da massimo benefattore della *polis* a scellerato - ma inconsapevole - parricida incestuoso⁶⁷. La duplicità caratterizzante il personaggio Edipo veniva attenuata dalle menti degli Olimpici. Meglio, ridotta a univoca valenza positiva col recupero inconsapevole della tradizione epica originaria che vedeva nel figlio di Laio non un empio, ma un capo. Un eroe sublime⁶⁸. I marmorei versi del Giustiniani, accentuando talvolta la dimensione civica del testo sofocleo^{M9}, assumevano un senso tutto particolare per quei valorosi «gentili spirti». I «begl'ingegni [...] che tengono nobiltà di sangue», coagulatisi nella scelta compagnia accademica «afflitta» dalla sottomissione politica, si riconoscevano nei «principali cittadini, soli/ ornamento e sostegno/ de la città di Tebe»⁶⁹. La discussione sulla scelta del testo era stata tormentata specialmente per il desiderio dei sodali di reperire una *pièce* conforme alle loro idee nobiliari revansciste sublimite in teatro nelle icone plastiche della sala a evocare un mondo ideale, assoluto. La traduzione era fruita dagli esponenti di punta dell'istituzione in modo anacronistico rispetto alle istanze della drammaturgia sofoclea. Veniva intesa come metafora attualissima di una condizione triste di malvissuta sudditanza, come specchio della perdita di un'identità rassicurante e della lacerazione tra ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere; come constatazione dell'instabilità che pesa sugli uomini rendendone vano il valore e l'agire che *comunque*, se messi in atto, *sublimano* e *riscattano* una volta per tutte colui che fa fronte coraggiosamente alle inesorabili avversità del fato lottando con nobiltà⁷¹. Il passato veniva ricondotto al presente. La figura regale di Edipo era l'«incarnazione» e il «centro della città»⁷². A lui, sovrano salvifico e sollecito - il venerato *sophos* reggitor d'«Imperio» che, sconfiggendo con la sua intelligenza la sfinge, aveva raggiunto l'apoteosi regale ridando vita ai cittadini «caduti e oppressi» liberandoli «col favore divino» «dal nefando empio tributo» (*idest*, a livello di sottotesto, la sottomissione dei nobili vicentini alla Dominante)⁷³ -, i sudditi tebani si rivolgevano per debellare la peste. L'eroe solitario *dell'Edipo re*, sconfitto ingiustamente dal destino, in bilico, secondo Vernant, tra le condizioni del *pharmakós* e dell'ostracizzato, e poi, *nell'Edipo a Colono*, esiliato, cieco ed errante ma, infine, ospite illustre ed evergete di Atene assunto alla definitiva maestà eroica nel cielo eterno del mito, nell'abbandono delle cose del mondo, tanto da divenire con il dono dei suoi resti mortali il difensore della città dai nemici⁷⁴, si metamorfosava in maniera trasparente nel

segno incisivo di un'assenza dolorosa e irreparabile⁶⁷⁵: quella del gran monarca universale che, dopo la volontaria abdicazione, aveva concluso devotamente i suoi giorni nelle sepolcrali ore di Yuste facendo esclamare al fedelissimo maggiordomo don Luis Mendez de Quijada compagno di tante avventure:

È la vita più sfiduciata e più triste che mai si sia vista, una vita accettabile solo da chi abbia rinunciato a ricchezze e mondanità⁶⁷⁶.

Ma, si sa, e Ingegneri ne era consapevole, «<cuori dei re sono nelle mani di Dio>>⁶⁷⁷. L'allestimento *dell'Edipo* fu anche - e soprattutto? - drammaturgia imperiale, sorta di palestra ideologica dedicata a chi «tra gli altri uomini il primo esser stimiamo,>⁶⁷⁸. In breve: un teatrino della memoria dedicato a un passato vicino ma perduto. Fu pure un omaggio al presente, coniugando il ricordo delle emanazioni benefiche del potere esercitato da Carlo V con la gratitudine degli aristocratici vicentini per i benefici che provenivano da Filippo II⁶⁷⁹. Fu, insomma, un'alternativa forte e gratificante alla vita quotidiana, un'utopia con utopiche istanze riformatrici e insieme una dichiarazione di fedeltà. Un tratto concettuale profondo nell'esistenza degli Olimpici, sublimato da un rituale spettacolare che rafforzava i punti cardine della ideologia accademica dichiarando la coesione antiveneziana del gruppo e le sue attese, la sua ricerca d'una identità 'altra' rispetto alla Serenissima. Non si trattava di una novità. Nel 1561 si era privilegiato *l'Amor costante* del Piccolomini per la messinscena in Basilica: un testo filioimperiale che vedeva i «cristiani» felici per la «potente e santa protezione» di Carlo V⁶⁸⁰. Un anno dopo, nel medesimo luogo teatrale, si rappresentava la tragedia scritta dal nonno di Pompeo, Giangiorgio Trissino, nominato conte palatino dall'imperatore che lo aveva incontrato a Bologna nel 1529 e ricevuto personalmente ad Augusta nel 1548⁶⁸¹. E non si caratterizza la ellenizzante *Sofonisba* per la sublimazione della virtù regale, per la ricerca della libertà, per l'andamento lessicale architettonico che schiera in campo il «palazzo», simbolo del potere aggredito dall'ingiustizia, e la «cittade» che assurge a spazio sacrale⁶⁸²?

Una delle chiavi interpretative dell'Olimpico e dello spettacolo inaugurale è quindi la nozione di impero. A essa dobbiamo rifarci per *immaginare*⁶⁸³ cosa pensarono gli accademici e i loro ospiti (autorità lagunari comprese). Apparentemente estranea al teatro palladiano, in un'ottica contestuale attenta alla mentalità dei committenti si rivela imprescindibile. Elemento sostanziale (non percepito dalla critica) per decifrare l'iconologia della sala: centrata *in primis*, appunto, su quella «idea di impero» - per citare il titolo azzeccato di un magistrale volume della Yates - che permeò di sé con vitalità straordinaria le aspirazioni delle più illustri dinastie europee anche dopo l'abdicazione di Carlo V - dagli Asburgo d'Austria agli Asburgo di Spagna, dai Tudor agli Stuart, dai Valois a Enrico IV di Francia e alla casata Medicea¹³⁴ - e che è chiave di volta per capire tanta parte delle forme spettacolari d'antico regime. Tale idea fu il sostrato del progetto culturale

(e in qualche misura politico) dispiegato nel programma iconografico dell'aula per desiderio e volontà precipui di Valmarana e di Trissino. Si attuò così un'anacronistica *revanche* nei confronti della Serenissima da rivelare agli illustri ospiti dell'accademia mostrando, in modo tanto ostentato quanto vano, uno spazio cerimoniale fastoso - l'Olimpico - caratterizzato da 'semi' imperiali⁶⁸. L'anima degli accademici si svelava ai visitatori per via visiva: contrappasso alla verità che porta Edipo alla cecità e lo affranca dalla conoscenza illusoria tragittandolo alla sostanza invisibile delle cose divine⁶⁸⁶. Scriveva a metà del Settecento Bartolomeo Zigiotti:

Sopra la Scalinata nel mezzo vi sono [...] 9 Figure; Quella di mezzo fu eretta dal Conte Lunardo Valmarana, rappresentando essa Filippo II Re delle Spagne, di cui [...] Valmarana era Gentiluomo d'onore, e Consigliere⁶⁸⁷.

Da tempo, dunque, è stata accertata (seppure con una sfasatura rispetto all'identità del personaggio) la valenza asburgica della statua al centro del peristilio (fig. 50). Del resto la vocazione filoasburgica di Valmarana è documentata da ampia messe di fonti⁶⁸⁸. A dispetto di ciò, non si è approfondito il significato del gesto di omaggio compiuto all'Olimpico nei confronti della casa d'Austria. La storiografia è rimasta a lungo carente limitandosi a glissare sull'identificazione erronea fornita dall'abate⁶⁸⁹. Solo di recente si sono ravvisate nella effigie di Leonardo le fattezze del *Domimts mundi* Carlo V⁶⁹⁰. *Lafacies* della statua rimanda senza esitazione alla fisionomia dell'imperatore. Molteplici i riscontri iconografici che si potrebbero citare ad avallo di ciò. Valga per tutti l'analogia impressionante con il volto intenso e pensoso di Carlo plasmato dallo scultore cesareo Leone Leoni per la figura oggi custodita al Prado (fig. 51)⁶⁹¹. E si faccia caso alle insegne della statua di Olimpo: la corona di alloro, lo scettro, il globo sorretto dalla mano sinistra (sormontato sino a tempi recenti dalla croce)⁶⁹², il Toson d'oro⁶⁹³, l'abbigliamento all'antica. Elementi tipici della iconografia imperiale⁶⁹⁴. In ultima analisi l'identità del personaggio è tanto esplicita che

Nell'anno 1797 un Capitano Francese passeggiando questo insigne Teatro tenta di atterrare colla spada la statua dell'Imperatore Carlo V e grida: ... qui voglio Bonaparte ... Viene contrastato, e cade ai piedi del Simulacro⁶⁹⁵.

Siamo nell'aneddoto, ma la notizia è significativa, dimostra la trasparenza semantica dell'effigie, percepita chiaramente persino da un ufficiale napoleonico. Figuriamoci se i visitatori e gli spettatori vicentini e veneziani del secolo XVI erano meno consapevoli di costui.

La statua - realizzata per rendere possibile l'identificazione, o meglio, la sovrapposizione di tre personaggi (il principe dell'accademia, l'*imperator* ed Edipo) in un'unica immagine celebrativa e autocelebrativa - dominò a partire dalla serata inaugurale l'intero teatro. *Sub specie Caro/i* Leonardo sovrastava la cavea !'orche-

sera la città scamozziana e dialogava idealmente con lo sfortunato Edipo «incarnazione e centro della città»⁶⁹ rendendo palese ai convenuti (di ieri come di oggi) il ruolo fondamentale di questo primo attore della storia accademica nonché la sua lealtà verso gli Asburgo. Sentimento profondo e sincero, intriso di rimpianto per colui che in un tempo non lontano aveva animato le speranze e le velleità dell'aristocrazia berica, e, contestualmente, espressione di omaggio alla memoria del padre di quel re prudente (Filippo II) che nel 1572 aveva corrisposto un'annua pensione «Magnifico Fideli nobis dilecto Comiti Leonardo Valmarana»⁶⁹⁷. La figura pietrificata del principe-imperatore era il 'doppio' scultoreo di un personaggio vitale e fiero del proprio rango - l'orgoglioso nobile vicentino assiso in posizione eminente nell'orchestra⁶⁹⁸ - e del personaggio protagonista della tragedia sofoclea. Di lì a pochi anni un altro 'doppio', questa volta pittorico, avrebbe costituito il fulcro iconologico della spettacolare macchina allegorica realizzata da Scamozzi nel teatro di Sabbioneta dedicato a Rodolfo II e ideato per celebrare la gloria imperitura di un anacronistico *conditor urbis* legato anch'egli a doppio filo agli Asburgo⁶⁹⁹.

Ma ritorniamo all'Olimpico. La statua di Valmarana-Carlo V è posta in corrispondenza perfetta con l'"arco trionfale" della *ianua regia* (sul quale si posano leggere due vittorie con corone di lauro: e Carlo-Leonardo ha corona di lauro) e soprattutto è in perfetta simmetria con l'arco di trionfo che conclude la prospettiva centrale. Quest'ultimo era sormontato sin dalle origini da un monumento equestre oggi non più *in loco*, ma visibile chiaramente in molti documenti iconografici (fig. 52)⁷⁰⁰. Si instaurava quindi una nitida filiera concettuale tra l'effigie al centro del loggiato e quella al centro delle prospettive. Superfluo ricordare che la statua equestre era la «più significativa fra le immagini imperiali»⁷⁰¹: elemento rilevante non soltanto dei molteplici apparati viari allestiti nella prima metà del Cinquecento per gli ingressi di Carlo nelle città icaliane⁷⁰², ma di scenografie propriamente teatrali in suo onore. È il caso, ad esempio, dell'«imperator a cavallo» dipinto nel 1532 da Vincenzo da Brescia per la scena della *Calandria* allestita a Mantova sotto la direzione di Giulio Romano in occasione della seconda venuta in città dell'Asburgo⁷⁰³. Giova piuttosto sottolineare che, nel teatro palladiano-scamozziano, le tipologie desunte dal metamorfismo urbano si fissano 'per sempre' divenendo 'perenni'. L'iconografia asburgica presente in tanti apparati stradali anche vicentini si cristallizza e al clamore del pubblico ingresso trionfale del sovrano si sostituisce un silenzioso colloquio tra l'imperatore e gli esponenti della consorteria immortalati nel teatro della memoria delle statue. E il pensiero, osservando l'effigie cesarea che si staglia sulla cavea, ritorna alla memoria imperiale fissata nel comporsi delle bronzee figure dorate adunate attorno a Carlo realizzate per l'Escorial da Pompeo Leoni⁷⁰⁴.

La valenza imperiale del monumento equestre si esplicita nel rapporto speculare con la scultura del peristilio. Analogamente alla statua situata al centro del loggiato e a quella di Carlo sormontante l'arco trionfale effimero eretto per

l'encrée milanese del 1541, il cavaliere sul destriero impugna lo scettro del comando (fig. 52) al pari dell'attore che interpretava Edipo: scettro simbolo della sovranità e del potere dell'imperatore¹⁰. La città elitaria, realizzata nello spazio angusto di un palcoscenico, viene posta così sotto l'egida del *Dominus mundi*, che si era fatto ritrarre da Tiziano nella postura della statua equestre di Marco Aurelio, e riconsegnata all'impero che, nel tempo evanescente dello spettacolo inaugurale, rivive nelle parole orgogliose del re di Tebe, il salvatore della città alla ricerca dell'assassino di Laio:

Qualunque a' miei commandamenti in colpa/ fia di non ubidir, vieto ad ognuno,/ quanto
l'imperio mio lungi s'estende,/ il poter darli albergo, o parlar seco⁷⁰⁶.

In quelle indirizzate dai coreuti al sovrano:

Tu, quasi torre ben fondata e salda,/ [...] *la mia patria salvasti*. / Quinci ottenuto avendo/
regal titolo e scettro, / *con sommo onor governi l'alto imperio di Tebe*⁷⁰⁷.

Come nella lite politica tra il Labdacida e Creante:

O tu, c'hai da far qui? Sei tu sì audace,/ ch'ardisci ancor d'approinuarti intorno/ a le
mie stanze, essendo/[...] *de l'imperio mio ladro palese?*/[...] Or non son questi tuoi disegni
vani, / sperando d'acquistar tu, senza amici e senza popolar seguito, un regno, / che
conquistar si suole / col favor de li popoli e con l'oro⁷⁰⁸?

Mentre la condizione di fedeli sudditi imperiali propria degli Olimpici - *in primis* di Valmarana - si dichiara nella professione d'innocenza declamata da Creonte a Edipo nel secondo episodio:

Non son io tal per mia natura, ch'io / ami meglio esser re che *viver sotto-/ posto di re a*
l'imperio; [...] *Or sotto l'ombra tua sirro io vivo*⁷⁰⁹.

E viene ribadita dai versi rivolti dal coro al monarca. Un coro da intendere in questo caso non come metafora della collettività cittadina ma quale 'doppio' di una comunità accademica introflessa, altamente cosciente di sé stessa, che esprime la propria verità irrinunciabile:

Torno, o re, a dir ciò c'ho più volte detto: / *stolto mi tenga ognun, se da te mai/ ho pensier di*
ritrarmi e abbandonarti,/ *s'io ti porto anzi re l'alma impresso*./ Ché tu la cara mia patria
tornasti / nel suo primo ornamento, allor ch'oppressa / da gravissimi pesi ella giacea /
languida e ormai distrutta; et or, di novo / ella caduta essendo, / da generoso prencipe
t'impieghi / con tutte le tue forze in sollevarla¹¹⁰.

L'ombra di Carlo, impressa nell'anima di Leonardo Valmarana e di Pompeo

Trissino, annullava in parte un'assenza e proteggeva per sempre J'Olimpico grazie all'icona scultorea a lui dedicata

poiché questa cittade / per li primi tuoi gesti egregi chiama / te suo conservator unico, e solo/ de la salute sua fermo sostegno⁷¹¹

Che poi, nella realtà, lo spirito di fronda e la polemica anciveneziana, a partire dalla metà del secolo XVI, si risolvessero spesso in una gara, con in palio solo la salvaguardia del ricordo del potere politico di un tempo, da giudicare alla stregua di un *topos* innocuo, di un gioco delle parti accettato da entrambi i contendenti e guardato da Venezia con occhi pragmatici e disincantati, e il *décor* plastico dell'Olimpico va inteso in tal senso, è un dato di fatto⁷¹²: che nulla toglie a un altro elemento certo: il perdurare, nella mentalità e nella sensibilità politica di molti personaggi dell'oligarchia locale, di stati d'animo permeati da valenze cesaree esistenti e vivide, ancora nel XVII secolo, nonostante le ripetute professioni d'ossequio formale alla Repubblica⁷¹³. Annotava lucidamente il podestà Antonio Marcello nel 1610:

il conce Lunardo Valmarana (...) ha provisione dalla Corona di Spagna di scudi seicento d'oro ali 'anno dalla camera di Melano et conservando servitù antica con la Casa d'Austria tiene di continuo un figliuolo alla Corte di Sua Maestà Cesarea, et un altro pochi mesi sono passò in Spagna per corteggio del signor Marchese di Castiglione Ambasciatore della stessa Maestà; [...] et sebene il padre et figliuoli honorando grandemente li pubblici rappresentanti mostrano d'esser buoni sudditi di questa Serenissima Repubblica, *si vedono però i loro pensieri non tender ad altro fine, più che ad avanzarsi nella gratia d'austriaci*¹¹.

Eloquenti al riguardo le imprese di Leonardo e di Pompeo. La prima (fig. 53) fù ricavata, stando al Camilli, «dalla Favola del Monton d'oro, et deHa nave Argo sopra la quale passò il fiore della gioventù Greca con Giasone, per farne acquisto»⁷¹⁵. La seconda rappresentava parimenti, come informa lo stesso Pompeo, «La Nave d'Argo inviata all'acquisto del Velo d'oro, figurato per l'acquisto della Virtù»⁷¹⁴.- Da entrambe le *devises* traspare la devozione agli Asburgo. Il motto scelto da Leonardo («Aspirantibus Austris») è un chiaro doppio senso che esprime, così ancora il Camilli, «l'antica servitù, ch'egli tiene con la Maestà del Rè Catholico, di cui per hereditaria successione del fratello egli si trova esser pensionario»⁷¹⁷. Trissino estrinsecò in maniera altrettanto lampante la propria ideologia asserendo, al momento di adottare l'impresa, di optare per il mitologema surriferito perché il Vello aureo era stato «concesso già dalla felice memoria dell'Invittissimo Massimiliano al quondam Signor Gio: Giorgio Trissino mio avo paterno, con concessione d'usarlo nella sua arma particolare, con un motto tolto da Virgilio *Monstratum tentamus iter*; e col nome *l'Inviato*, per dimostrar un onesto desiderio di seguire le onorate vestigia de' miei maggiori per via della Virtù»⁷¹⁸. Indicativa l'affettuosa reverenza del figlio di Ciro per il nonno paterno: il grande Giangior-

gio il quale, per sua parte, era stato l'alfiere vicentino dell'idea di impero. E non c'è dubbio che !«anima,) dell'impresa di Pompeo dichiarasse il desiderio di calcare le orme dell'avo. Quell'avo che nel 1548 si era premurato «Del nome[...] che s'abbia a mettere al putino», esprimendo il desiderio che fosse appellato «Carlo, o Pompeo, o Theodosio»⁷¹⁹.

La nave di ambedue le imprese si carica allora di significato. L'immagine sacrale e salvifica del vascello, simbolo antico del viaggio e dell'intelletto⁷²⁰, segno tradizionalmente vicario dello stato o della città (e in questo caso anche delle due famiglie), veleggia per Valmarana con lo spirar degli Austri (vale a dire, per uscir di metafora, col favore della casa d'Austria); naviga per il Trissino verso il Vello aureo (ostentato nella pregevole statua ubicata in posizione privilegiata nella scenafrente) (fig. 54) splendente nella mente e nel cuore del «putino» che, divenuto uomo, non tradì le attese di Giangiorgio; approda finalmente nel porto incantato di un *unirnm* della cultura teatrale europea. Sogno di una committenza per la quale il teatro fu in questa circostanza (per usare una riflessione ad altro proposito di Alberto Savinio) «un progetto di vita, il modello in piccolo di un mondo pulito e senza malattie. [...] La *Storia* dice la cosa com'è, il *Teatro* come dovrebbe essere [...] quale altro mezzo scioglie i nodi della vita in modo altrettanto spedito, asettico, indolore?»⁷²¹.

Chi non tenga presente tutto ciò non coglierà né l'essenza del ritratto di famiglia posto in essere all'interno dell'Olimpico né quella della messinscena inaugurale che segnò l'inizio della «storia moderna del teatro di Sofocle»⁷²²; vale a dire non comprenderà la sostanza concettuale di uno spazio, di un *décor* e di una drammaturgia fondati su un processo di sovraesposizione politica dei committenti, sul desiderio di ricreare il potere perduto nella maschera-metafora del teatro antico e imperiale. È nel colloquio in chiave asburgica tra passato e presente che vanno individuati i tratti pertinenti, il quadro mentale di riferimento per comprendere la ricezione dell'*Edipo tiranno* e la fruizione del *décor* della sala, le reazioni e le emozioni di almeno una parte del pubblico - quella più consapevole - e dei visitatori cinquecenteschi dell'Olimpico; le suggestioni che rimasero nella psiche di coloro che contemplarono il teatro in quel periodo.

Del sofisticato *videogame* imperiale vicentino restò forse traccia in una memoria accademica illustre: quella guariniana del perduto impero e dell'edificazione di Tebe dichiarata, a pochi mesi dall'inaugurazione della Tebe asburgica dell'Olimpico, nel prologo torinese del *Pastorfido*⁷²³. Si sa che le nozze di Carlo Emanuele I con Caterina d'Austria, figlia di Filippo II, favorirono l'entrata del Piemonte nell'orbita politica della Spagna⁷²⁴. Va rilevato che, nel costruire il meccanismo encomiastico del prologo, Guarini sembra non dimenticare l'omaggio dei suoi colleghi Olimpici a Carlo V. Le lodi al «magnanimo Carlo») di Savoia parlano in tal senso^{12s}. Non derivano, a nostro parere, soltanto dagli inevitabili obblighi imposti al poeta dall'occasione cortigiana, ma paiono una citazione dell'asburgico gioco di 'doppio' ammirato da Battista a Vicenza. Il consorte di Caterina d'Au-

stria non era stato appellato anche Augusto in memoria di Carlo V, zio di suo padre⁷²⁶? E il prologo non era destinato a quella «fanciulla reale» in grado di apprezzare sia gli elogi in memoria del padre del re prudente che quelli al consorte Carlo che si fregiava di un nome smaccatamente imperiale? *Nomen omen*, nel segno di «quel sublime e glorioso sangue a la cui rnonarchia nascono i mondii»⁷²⁷. Al pari di <Carlo, o Pompeioi> Trissino.

NOTE

¹ Vedi FotENA 1970, XIII, ma cfr. anche *ivi*, XVI.

² In P1roN1 1562, fase. I, 40. Analoghi concetti sono espressi nella scena sesta dell'atto quarto del *Pastor fido* guariniano: vedi GUARINI *Opere* 1971, 637. E vedi al riguardo anche qui 101.

³ Sul personaggio e la sua produzione (anche drammaturgica) cfr. A. QuONDAM, «Mercanzia d'onore», «Mercanzia d'utile». *Prodotto, la libreria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977, 53-104; PADOAN 1982, 189-196 e *passim*; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, *passim*; GUARINO 1995, 304, 307 e n. 308, 314-315; CREMANTE 1997, 731-742. E cfr. qui nota 392.

⁴ Per l'invenzione dell'impresa cfr. Z1cc10rr1, 8. Sul *milieu* medico vicentino cinquecentesco vedi le successive note 51, 52.

⁵ PUPPI 1973 d, 48-58 (56-57 per le citazioni nel testo). Vedi anche OuvATO-PUPPI 1980, 168-172; FRANZINA 1980 b, 454-457.

⁶ Cfr. PuPPI 1973 d, 56.

⁷ Alludiamo al saggio di M. FouCAULT, *L'ordre du discours*; trad. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972. Un lucido esame del pensiero dello studioso francese è quello di M. POSTER, *Foucault e la storia*, «Comunità», XXXVII (1983), 185, 231-253.

⁸ Cfr. l'uPPI 1973 d, 56-57.

⁹ G.R. KERNODLE, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970 (P ed. 1944), 170; ZoRZI 1969, 257-258.

¹⁰ Cfr. ad esempio MANCINI-MURARO-PovotEDO 1985, 208. Analisi corrette sono invece quelle di BANDINI 1969-1970, specialmente 56-58 (per la condizione subordinata del Maganza); e, in un'ottica più ampia, le considerazioni circa il *milieu* Olimpico formulate da PuPPI 1973 d, 17-18: Io. 1973 d, 60-61, *passim*; OtIVATO-PUPPI 1980, 181; FRANZINA 1980 b, 455-459.

¹¹ *Statuti dell'Accademia Olimpica*, cit. L'incisione, di modesta fattura, è nel frontespizio. È riprodotta qui alla fig. 15 e discussa anche in MAZZONI 1992, 198-201, scheda 2.2 (anticipazione del presente paragrafo).

¹² ZIGGIOTTI, 14.

¹³ Vedi per essi specialmente PUPPI 1973 a, 320, 418; Io. 1974, 287-290 e note, 306 n.

¹⁴ Rivedi P. II, cap. III, § 1, 63-64.

¹⁵ Rivedi *ivi*, cap. I, § 2, 36-37.

¹⁶ Cfr. al riguardo MAZZONI 1992, 196-197, scheda 2.1.b.

¹⁷ Lo *Statuto*, cit. (a nota 3 del precedente cap. I) è esaminato da NiccouN1 1990, 98, 100.

¹⁸ S. CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura[...] di S. C.*, ms., prima metà del sec. XVII, BBV, ms. Gonz. 22.11.15 (1739). Citiamo dalla trascrizione del ms. autografo (consultata presso la casa editrice Neri Pozza) compiuta da Ginetta Auzzas, 170.

¹⁹ G. GUALDO JR., *La Vicenza Tamisata [J] Di G. G. 1639 [...] et hora coll poche aggiunte del 1647 [...]*, ms., sec. XVII, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, mss. it., cl. VI, n. 141^b (5906), 23v.

²⁰ Cfr. gli autografi dello Ziggotti in A.O., b. 2, fase. 10, *libro segnato L*, 27r; *ivi*, fase. 11, *libro segnato M*, 33r; *ivi*, fase. 12, *libro segnato N*, 84r; *ivi*, fase. 13, *libro segnato O*, 70v. Trattasi di spogli archivistici confluiti nella stesura definitiva dell'epitome con omissioni idealizzanti. Per un riscontro sui documenti originali cfr. *ivi*, b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65.

²¹ *Ibidem*. Informazione registrata anche da Ziggotti negli spogli citati alla nota precedente, ma assente non per caso nella redazione finale delle memorie: cfr. Z1cc1on1, 47. Sugli abbozzi ziggottiani si basano GoRDON 1966, ed. it. 1987, 182, PuPPI 1987, 194 n.

²² Per proficui riscontri sul versante del mecenatismo musicale si vedano le osservazioni di C.

ANNIBALDI, in *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, 281. Utili indicazioni di carattere generale si leggono in A. CHASTEL, *L'artista*, in *L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Roma-Bari, Lacerza, 1995 (1^a ed. 1988), 239-269. Per un quadro d'insieme di lungo periodo sono da tenere presenti il voi. di R. e M. WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'attualità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1996 (ed. or. 1963); gli studi raccolti nella *Storia dell'arte italiana*, P. I, voi. II, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979; nel vol. IV (1981) degli *Atti* della *Storia d'Italia*, cit., dedicato a *Intelletti e potere*; nonché nel voi. I (*Il letterato e le istituzioni*) della *Letteratura italiana*, cit.

²³ A.O., b. t, fase. 5, *libro segnato E*, 24r. Nostro il corsivo nel testo.

²⁴ PIGAFETTA 1585, 54.

²⁵ Cfr. su tutti questi punti il magistrale saggio di PuPPI 1982, 155-172. Una bibliografia più ampia al riguardo in MAZZONI 1992, 200, scheda 2.2.

²⁶ A.O., b. I, fase. 1, *libro segnato A*, 90. Vedi inoltre PuPPI 1982, 172 n.

²⁷ Cfr. iii, 163.

²⁸ Cfr. G. ZAUPA, *Andrea Palladio e la sua committenza. Denaro e architettura nella Venezia del Cinquecento*, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, 1990.

²⁹ Il sonetto, opera di Francesco Ferro, si trova ne *Il trionfo della virtù. Accademia fatta da gl'Olimpici nel loro teatro* [...], in *Opere del conte Enrico Bissari veneziano*, BBV, ms. Gonz. 25.7.57 (2272), voi. Ili, c.n.n. Per la bibliografia e le fonti disponibili sull'avvenimento vedi MAZZONI 1992, 200, scheda 2.2, e qui 246-247 n.

³⁰ Rivedi nota 20.

³¹ AVAGNINA 1990, 230. Corsivo nostro. Cfr. anche RtGON 1989, 81.

³² Per questa interpretazione cfr. BEYER 1987, trad. francese 1989, 45; RICO 1989, 81.

³³ OUVATO-PUPPI 1980, 174.

³⁴ Si veda lo spoglio ragionato dovuto a GoROON 1966, trad. it. 1987, 161-162, 165-170, 172-174, 180-185.

³⁵ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 14v.

³⁶ Corsivi nostri. P. TRISSINO, *Sumario*, cic., 5. E rivedi qui P. I, cap. 11, 15-16.

³⁷ Cfr. ;;;, 17, e vedi anche NtCCOLINI 1990, 96.

³⁸ GoROON 1966, trad. it. 1987, 187.

³⁹ SCHIAVO 1990, 20.

⁴⁰ G.G. TRISSINO, *Quinta divisione della Poetica*, in WEINBERG 1970-1974, voi. II, 7-44: 31, 44 per le citazioni che si leggono anche in ARIANI 1977, co. I, XVlll-XlX e in CREMANTE 1997, 15.

⁴¹ A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 5v-6r.

⁴² foj, 6v; ZIGGIOTI, 29.

⁴³ A.O., b. 1, fase. 6, *libro segnato F*, 51, e rivedi qui 61.

⁴⁴ Cfr. *Dommemi sub* quindici e ventiquattro febbraio 1580. Sul sito dell'Isola e le vecchie prigioni vedi qui llo, 116-119.

⁴⁵ A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 76. La lettera non è stata rintracciata. Cfr. GALLO 1973,

XXI.

⁴⁶ PIGAFETTA 1585, 53. Vedi anche MAGAGNATO 1992, 12.

⁴⁷ PIGAFETTA 1585, 54.

⁴⁸ Sulla loggia Cornaro cfr. ZoRZT 1977, 173 n., 295, 310, 312, 317-318; Io. 1980, 99-104; MANCINI-MURAJO-PovoLEDO 1988, 36-56; M. BERTI, *Le architetture per il teatro. Il teatro di Alvise Cornaro e la genesi della scena teatrale nel Veneto del Cinquecento*, in *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. Atti del convegno di studi (Parma, 24-25 aprile 1990), a cura di L. Trezzini, Roma, Bulzoni, 1991, 217-222; GUARINO 1995, 176, 249, 279-288. Per le riflessioni vitruviane di Palladio cfr. specialmente MAGAGNATO 1992, 16-28, 39, 43, con l'iconografia afferente.

⁴⁹ Per Palladio architetto-scenografo prima dell'Olimpico cfr. ancora PuPPI 1974, 287-307; OLIVATO 1982, 95-102; MAZZONI 1985, 39-41; MAGAGNATO 1992, 13. E anche, da ultimo, MANCINI-

MURARO-POVOLEDO 1985, 190-195; lo. 1995, 67-85. Sul teatro veneziano del 1565 vedi anche qui oltre 134.

⁵⁰ Post tre gennaio 1580: vedi A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 8v-9r: Pace fa parte della nuova commissione per la scelta della pastorale *ancora da reperire*. In data imprecisata lo Schio sollecitava a «fornir il Theatro per la rapresentazione della pastora! del Pace» (A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 77, fonte di ZRGGIOTTI, 41, che la registra all'anno 1582). La notizia in effetti è ancorabile al periodo aprile-dicembre 1582 in cui era principe degli Olimpici appunto Girolamo Schio (cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E* 2r, 8v, 10r).

⁵¹ Sul Pace cfr. CALVI 1779, voi. V, CXXXIII-CXXXIV; GORDON 1966, trad. it. 1987, 174-175; e il profilo (con bibliografia) tracciato da PESENTI 1989, 257. 259-260.

⁵² Cfr. PUPPI 1973 d, 49, 61-62, 65 (sul ruolo svolto da esponenti della corporazione medica berica come Alessandro Massaria e Fabio Pace nell'attuazione del programma egemonico degli Olimpici).

⁵³ Cfr. ancora PUPPI 1974, 287-307. Sulla drammaturgia pastorale a Vicenza vedi il documentato contributo di Galante, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 91-99; PIERI 1983, 171-172; BRIZI 1990, 204-206.

⁵⁴ Si vedano la rassegna di testi dovuta a PIERI 1983, specialmente a 164 e sgg., e le considerazioni di DOGLIO 1989, XII. Sulla drammaturgia pastorale cfr. le citate bibliografie di Mazzoni, Sorrentino, Maretti, Rebaudengo. Per le dispute sul *Pascor fido* vedi qui oltre, nota 104.

⁵⁵ Per la morte e i funerali di Palladio cfr. PUPPI 1982, 155-172.

⁵⁶ Nelle sue parti essenziali la fabbrica venne portato a compimento tra 1582 e 1583. Per i lavori di quel periodo non è da sottovalutare il ruolo svolto da Silla Palladio e Onorio Belli e l'apporto di Angelo Ingegneri: cfr. specialmente MAGAGNATO 1992, 12, SO, 54-55, 63. Per le numerose e importanti 'rifiniture' post maggio 1584 attribuibili a Scamozzi cfr. qui 106-113, 127-130, 211-212.

⁵⁷ Nostri i corsivi. A.O., b. 1, fai;c. 5, *libro segnato F*, 11v-12r. E vedi b sezione *Dornmenti, sub sette*, diciannove, ventuno, ventitré febbraio 1583.

⁵⁸ Corsivi nostri. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 13r.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Un appunto, *ivi*, fase. 1, *libro segnato A*, 77, fissa la lettura della pastorale al diciotto gennaio [1583] rettificando così la data diciotto febbraio 1583 registrata da Ziggotti (*ivi*, b. 2, fase. 13, *libro segnato O*, 67v; *ivi*, fase. 12, *libro segnato N*, 75v) seguita da PUPPI 1987, 190 n. GORDON 1966, trad. it. 1987, 175, era indeciso tra gennaio e febbraio.

⁶¹ Significativo in proposito il successivo rifiuto di Fabio di tradurre *l'Edipo* sofocleo. Un atteggiamento che rivela i veri sentimenti del medico a fronte di una professata disponibilità nei confronti della opzione tragedia: vedi qui ea i *Documenti* Lettera di Fabio Pace a Giulio Pojana, Vicenza, ventitré febbraio 1583, in A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 14rv (Pace rinuncia apparentemente di buon grado: e cfr. al riguardo le acute osservazioni di GORDON 1966, trad. it. 1987, 176-177) di contro ad A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 105; ZIGGIOTTI, 43 (Pace declina l'invito a tradurre *l'Edipo*; e vedi anche GALLO 1973, XX).

⁶² A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 13v-14r; e GORDON 1966, trad. it. 1987, 176.

⁶³ Cfr. *Documenti, sub diciannove* gennaio 1581; SACCARDO 1980, 154; RIGON BARBERI 1990, 41. La bibliografia su Pagello è qui registrata alla nota 35 del cap. III.

⁶⁴ Cfr. ZIGGIOTTI, 42-43, con rinvii a margine alle fonti originali. L'erudito (*ivi*, 43) assegna *l'Alessio* a Girolamo Vida (l'autore della pastorale *Filliria*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1587), ma dovrebbe trattarsi del perduto testo di Vicenza Giusti (cfr. qui *ultra*). Una lista, quella stilata dall'abate, spesso considerata al pari di un documento sincrono agli avvenimenti. Si tratta invece di fonte tarda ancora da studiare in maniera approfondita (come gli abbozzi preparatori: vedi *Documenti*) specialmente da un punto di vista cronologico. La delibera dell'otto maggio 1583 (in A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 16v), ad esempio, attesta che a quella data erano ancora da reperire «più

Tragedie buone». La riportiamo più avanti a 237-238. Sull'episodio della scelta del testo per lo spettacolo inaugurale cfr. GORDON 1966, trad. it. 1987, 174-178, 189 n.-190 n.; PUPPI 1987, 189-191; Doct10 1989, X, XXVHI. Alcuni approfondimenti: per Manfredi e la *Semiramis*. Tragedia (edita a Bergamo nel 1593 da Com in Ventura) cfr. almeno BERTOLOTTI 1888, 3, 9, 11, 16, 17, 18, 34 (estratto); D'ANCONA 1891, II, 403 n., 423-425 e note, 520 n., 535; PASTINA 1960, 38; DOGLIO 1972, LXXVIJ; PIERI 1983, 170, 215, 220 n.; e, soprattutto, CALORE 1985, 27-54; GRAMEGNA 1991, 301-321 e DENAROSI 1992-1993, 59-60, 265-294. Per altre referenze vedi NOTO 1991, 445 n., 449 n., 451; CREMANTE 1997, 1122. Su Pagello e l'*Eraclea* rivedi qui nota 63. La tragedia di Pagello si conserva in B.BV, mss. 170, 459 e 2534. È stata pubblicata a cura di E. Grappiolo (Milano, Nuovi Autori, 1988). Per l'*Alessandro* e più in generale sul Massaria, vedi CALVI 1779, V, CXXIII; CROVATO 1894, 77; PUPPI 1973 d, 49, 61 e n.; PESENTI 1989, 257-260; NRECCOLINI 1990, 96, 98, 99. L'*Ida/ba* venne edita a Venezia da Andrea Muschio nel 1596, dieci anni dopo la morte dell'autore, ma è attestata la sua precedente circolazione manoscritta. Nell'ottobre del 1585 Scipione Ammirato ascoltò a Firenze il primo atto della tragedia. Sull'*Ida/ba* e Venier cfr. SCARPATI 1987, 188, 213-222 (con la precedente bibliografia) e S. MOLINA, *Le redazioni della tragedia "Hidalba" di Maffio Venier*, «Aevum», LXXV (1991), 3, 543-559. Nel 1614 l'*Ida/ba* venne messa in scena da Enzo Bentivoglio con gli intermezzi ideati da Guarini per la rappresentazione dell'*Alceo* di Antonio Ongaro: vedi Rossi 1886, 156 e FERRONE 1993, 43 n. Per Valmarana e la perduta tragedia *Placidia* cfr. MARZARI 1604, 170; PUPPI 1973 d, 55 n.; AVAGNINA 1992, 122 n. Su Giusti e sulla perduta tragedia *Alessio* cfr. F.D. RAGNI, *Vicenzo Giusti drammaturgo udinese del Cinquecento*, Udine, Arti grafiche friulane, 1936, 6, 23 (dell'estratto dagli «Atti dell'accademia di Udine», s. VI, 1934-1935, voi. I, 65-200); PIERI 1983, 171, 217; L. ZILLI, *Vicenzo Giusti da Udine, drammaturgo barocco*, «Quaderni Utinensi», II (1984), 3-4, 55-80. Quanto a Loschi e l'*Achilles prototragedia* scritta attorno al 1390 cfr. E. PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in // *teatro classico italiano nel '500*. Atti del convegno di studi (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971, 16-17, 21; G. PADUANO, *La prototragedia e le categorie del discorso drammatico*, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*. Atti del convegno di studi (Viterbo, 15-17 giugno 1979), Viterbo, Uruon Printing, 1980, 99-118; PADOAN 1982, 21 n. L'*Achilles* è stata edita modernamente a cura di V. Zaccaria, Ravenna, Longo, 1981. Un ottimo panorama sulla tragedia umanistica è in *La rinascita della tragedia*, cit., *passim*. Una Nota bibliografica in merito è in A. STATISLE, «Parlar per leuera», I. *li pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, 219. Per un quadro degli studi sulla tragedia cinquecentesca vedi soprattutto la esauriente bibliografia di CREMANTE 1997, XV-XXXII, 1119-1126; e anche quelle di NOTO 1991, 405-546; CAMPANINI 1991, 331-403. Si veda inoltre la bibliografia indicata da FERRONE 1996, 1007-1008 e qui oltre alla nota 389. Sull'*Alliitta* del Tasso rinviamo alle bibliografie registrate a nota 54, ricordando però in particolare i saggi di CRUCIANI 1985, 179-192; BRUSCAGLI 1985, 279-318; TAVIANI 1994, 9-39.

⁶⁵ A.O., b. 1, fase. 5, libro segnato E, 14r; GORDON 1966, trad. it. 1987, 176-177; e qui 237.

⁶⁶ Cfr. A.O., b. 1, fase. 4, libro segnato D, 13v.

⁶⁷ Vedi foj, fase. 1, libro segnato A, 75 e per i due giudizi sull'*Eraclea* espressi nel 1583 cfr. Biblioteca Vaticana, ms. Vat. Lat. 8745, 11v-15v, 16r-23v; *ivi*, 2r-11r per l'*Alessio*. Al riguardo cfr., anche per il problema della attribuzione del secondo giudizio a Ingegneri invece che a Riccoboni, GORDON 1966, trad. it. 1987, 190 n.; GALLO 1973, XX; DOGLIO 1989, X, XX n., XXVI.

⁶⁸ Al discorso «contro la mia *Semiramis*) alluse Manfredi nel 1589 (a 23v del ms. Vat. Lat. 8745 della Vaticana). Già D'ANCONA 1891, II, 403 n. e PASTINA 1960, 38, ricordavano le censure di Ingegneri alla *Semiramide* (e vedi anche qui *ultra* nota 69), ma GORDON (1966, trad. it. 1987, 190 n.) e DOGLIO (1989, XX n.) non si soffermano abbastanza sul discorso in questione né utilizzano la referenza - decisiva per l'attribuzione a Ingegneri - qui registrata nelle note seguenti. Per la bibliografia su *Semiramis* rivedi nota 64.

⁶⁹ Lettera di Muzio Manfredi ad Angelo Ingegneri, Nancy, venti dicembre 1591; in MANFREDI 1606, 292-293, n. 354. La missiva è stata riproposta (da GRAMEGNA 1991, 302-303) senza fare riferi-

mento al contesto della *querelle*. Sulla lite con Ingegneri vedi anche MANFREDI 1606, 171, n. 209 (a Giuliano Emanuelli), 250, n. 304 (a Pomponio Torelli). Come si è visto anche nel ms. Vat. Lat. 8745 della Vaticana, a 23v, Manfredi ricorda di avere ricevuto a Vicenza nel 1589 da Giulio Pojana il discorso contro la *Semiramide*. Del discorso di Ingegneri su *Semiramis* resta traccia pure in A.O., b. 1, fase. 1, libro segnato A, 75. Per altri ragguagli cfr. DENAROSI 1992-1993, 60, 276-278.

⁷⁰ Vedi Lettera di Muzio Manfredi a Vincenzo Gonzaga, Parma, sei marzo 1581: «Un caro amico mio (Angelo Ingegneri) et amico del Signor Torquato Tasso ha stampato qui il suo Poema finitissimo et perfettissimo». La missiva si legge in BERTOLOTTI 1888, 11.

⁷¹ Cfr. INGEGNERI 1598, 25. Per *l'Ida/ba* rivedi qui la precedente nota 64. Nel 1579 a Genova per i ripi di Cristoforo Zabata aveva visto luce una *Scelta di rime di diversi eccellenti poeci [...]*, comprendente tra gli altri componimenti di Ingegneri, Maffio, Torquato Tasso, Speroni. Nel 1613 Ingegneri pubblicò a Vicenza per il Brescia una raccolta di *Versi alla venetiana [...]*, dando ampio spazio ai componimenti di Maffio Venier: cfr. DoGuo 1989, XXVIII, XXX n.

⁷² Cfr. INGEGNERI 1598, 20; Io., *Tomiri [...]*, Napoli, Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607. Al riguardo vedi SCARPATI 1987, 220, 228; DOGLIO 1989, XVI, XXVII-XXVIII; CREMANTE 1997, 1122.

⁷³ *Aminta, Javola boscareccia di m Torquato Tasso*, Venezia, Aldo Manuzio il giovane, 1581. Ma si ricordi anche l'edizione Cremona, Christoforo Draconi, 1580, dedicata a Vespasiano Gonzaga. Cfr. INGEGNERI 1598, 4, per l'aggettivo riportato nel testo; ma cfr. anche *ivi*, 1, 25. Al riguardo cfr. OoGLIO 1989, XIV, XVII, XXV, XXVI. Per i rapporti tra Tasso e Ingegneri vedi inoltre la lettera di Manfredi qui citata alla nota 70 e SCARPATI 1987, 188 e ancora qui § 5, 115.

⁷⁴ Per la citazione vedi INGEGNERI 1584 a, in OSSOLA 1987, 125 n.; Sulla *Danza di Venere* cfr. Galante, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 97-98 (con riproduzione fotografica del frontespizio); GALLO 1973, XX; PIERI 1983, 170; PUPPI 1987, 190 n.; DOGLIO 1989, XXV-XXVI.

⁷⁵ INGEGNERI 1598, rispettivamente 25, 5.

⁷⁶ Per Guarini e gli Innominati cfr. Gv\ArNI *Opere* 1971, 249-250: vi si legge il sonetto guariniano indirizzato *Agli accademici Innominati nell'entrare in quella accademia*. Battista venne iscritto al sodalizio nel 1581 e prese il nome di Pellegrino. Per Ingegneri e il medesimo sodalizio vedi OoGLIO 1989, XXV; Angelo assunse l'appellativo di Innestato. Quanto al principato accademico di Manfredi - Fermo tra gli Innominati - cfr. PASTINA 1960, 38.

⁷⁷ Datato 1583, vedilo in Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vac. Lac. 8745, 24r-28r. Vedi anche A.O., b. 1, fase. 1, libro segnato A, 105. Cfr. poi GoaoON 1996, trad. it. 1987, 178; GALLO 1973, XX; DOGLIO 1989, X, XX n., XXVI.

⁷⁸ Si legga l'informazione sincrona di DoLFIN 1585, 36, che conferma quanto osservato da PUPPI 1987, 191, circa il ruolo decisivo svolto da Guarini nell'orientare la scelta del testo sofocleo. Una scelta delle *Annotazioni* guariniane, pubblicate per la prima volta nel 1602 nella edizione definitiva del *Pastorfidio* (Venezia, Ciotti), si legge in GUARINI *Opere* 1971, 467-716: 648 n., 683 n., 691 n., 694 n. per le osservazioni di Battista sull'*Edipo tiranno*. Sulle *Annotazioni* cfr. C. MOLINARI, *La parte del Guarini nel commento al "Pastorfidio"*, «Schifanoia», (1995), 15-16, 141-150. Come tanti altri studiosi di Guarini, SCARPATI (1985, 237), pur parlando delle *Annotazioni*, dell'accurata conoscenza guariniana dell'*Edipo* e del suo influsso sul *Pastorfulo*, omette di registrare la fondamentale circostanza vicentina. Vedi al riguardo in questo capitolo 99-102 e nota 120.

⁷⁹ Per Guarini, il *Pastorfidio* e *l'Aminta* cfr. ad esempio Lettera di Battista Guarini a Sperone Speroni, Dalla Guarina, dieci luglio 1585; in GUARINI *Opere* 1971, 109; Io., *Annotazioni al Pastorfidio*, *ivi*, 659 n.-660 n.; indi Rossi 1886, 56-57. Per l'esegesi guariniana del pensiero aristotelico basti rinviare alle illuminanti pagine de *Il Verrato* 1588, in GUARINI *Opere* 1971, *passim*.

⁸⁰ *Ivi*, 751. Si riferiva ovviamente alla tragedia dello Speroni, alla *Phaedra* di Seneca e alla *Semiramis* di Manfredi scritta a Parma nel 1580-1583 e edita *post Verrato* (cfr. *supra*, nota 64). Per le lodi di Guarini alla *Canace* vedi invece Lerrera di Battista Guarini a Sperone Speroni, Dalla Guarina, dieci luglio 1585; in GUARINI *Opere* 1971, 108-110.

⁸¹ Cfr. Lettera di Battista Guarini a Francesco Maria Vialardi, Dalla Guarina, ventidue luglio 1583, *ivi*, 107. Indi Rossi 1886, 180; D'ANCONA 1891, II, 535; PASTINA 1960, 38; e qui 99-102, per la genesi del *Pastor fido*. Notizie e considerazioni rilevanti sull'epistolario guariniano si trovano in AvELLINI-PULLEGA 1975, 170-184. Per il giudizio di Manfredi sul *Pastor fido* cfr. BERTOLOTTI 1888, 4; CALORE 1985, 43.

⁸² Cfr. D'ANCONA 1891, II, 423-425 e note.

¹¹¹ Corsivo nostro. Il documento si legge *ivi*, 425; cfr. anche PIERI 1986, 398; FENLON 1992, 69 n.

⁸⁴ INGEGNERI 1598, 7. Un altro possibile eco dell'episodio si trova nel *Compendio* guariniano edito nel 1601, in BROGNOLIGO 1914, 244: «Dilettan le viste tragiche; ma lascian poi al fine una mestizia grande nell'animo, la quale è quella che purga. E però a molti non piace il poema tragico in sua natura, perciocché tutti non han bisogno di quella purga».

⁸⁵ Su Guglielmo Gonzaga e la musica vedi O. STRUNK, *Guglielmo Gonzaga e le messe mantovane del Palestrina*, in *La musica e il mondo*, cit. 73-84 (il saggio è del 1974); C. GALLICO, *Guglielmo Gonzaga signore della musica*, «Nuova rivista musicale italiana», XI (1977), 3, 321-334; FENLON 1992, 115-165.

⁸⁶ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 6v; MARZARI 1604, 208; Z1cc10rr1, 41. Indi GORDON 1966, trad. it. 1987, 173; MANTESE-NARDELLO 1974, 31-32; PUPPI 1987, 192; Io., in MAGAGNATO 1992, 79 n. I musicisti dell'accademia in quel tempo erano i Pellizzari (Antonio, Lucia e Isabetta) che passarono poi al servizio del duca di Mantova. È assai probabile che il documento citato nel testo alluda a una loro esibizione. Sull'episodio e sui Pellizzari cfr. specialmente FENLON 1992, 174-179, 182; PIGATO 1991, I, 42-44, 82-86; e qui 131 per il loro contributo all'inaugurazione dell'Olimpico.

⁸⁷ Vedi qui 127-128, 142-143, 147-148, 174, nota 110.

¹¹¹¹ DOLFIN' 1585, 33. L'assenza fu determinata dalla prevista messinscena per le nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici: cfr. *ivi*, 33, 37. Sulla vicenda cfr. Rossi 1886, 79, 182, 185, 206; GALLO 1973, **XXII**. Per le rappresentazioni - realizzate e non - del *Pastor fido* resta fondamentale la documentazione raccolta nei citati lavori di Rossi 1886 (79, 85-86, 94, 106-107, 114, 117, 121-122, 181-189, 223-235) e D'ANCONA 1891 (II, 535-575). Agili sintesi sono quelle di ARIANI 1977, to. II, 726-727; PIERI 1983, 213. Analisi interessanti offrono CAVICCHI 1969, 143-151; Io. 1971, 63-68; IVALDI 1974, 49-58; FENLON 1992, 195-212; e cfr. anche BURATTELLI 1993, 157-180.

⁸⁹ Per il giudizio espresso da Muret, in data ventisette aprile 1584, vedi Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 8745, 28v-29r; e cfr. GORDON 1966, trad. it. 1987, 178, 189 n.; DOGLIO 1989, XXVI. Su Muret cfr. almeno M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, 162-175; B. FILIPPINI, «... Accompagnare il diletto d'un ragotilellole trattenime1to con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», IX (1994), 16, 193-104.

⁹⁰ Cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 105. Su questo punto controverso (cfr. nota 67) vedi ancora GORDON 1966, trad. it. 1987, 178, 190 n.; GALLO 1973, **XX-XXI, XXVII** n.; Docuo 1989, XX n., **XXVI**.

⁹¹ Sull'aristotelismo nel Cinquecento cfr. anzitutto i testi raccolti e commentati da WEINBERG 1970-1974. Tra gli scudi precedenti cfr. G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento. La "Poetica" aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani (...)*, Bari, Laterza, 1954; WEINBERG 1961; PUPPI 1962 a, 57-62; MOUNARI 1964, 885, 894-898; BONORA 1971, specialmente 233-244. Agili sintesi sono quelle delineate da C. MORINELLO, s.v. *Aristotele*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. I, 893-896 (*Fortima della "Poetica"*); da E. TUROLLA, s.v. *Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. I, 132-137 e da CARLSON 1988, 59-78. Contributi più circostanziati sono quelli di PALISCA 1993, 171-193 (il saggio uscì in lingua originale nel 1968) sugli orientamenti aristotelici dell'accademia fiorentina degli Alterati in rapporto agli albori del melodramma; di G. UCONI, *Edipo e la "Poetica" di Aristotele*

in alcuni trattati del Cinquecento, <<Giornale italiano di filologia>>, XXXVIII (1986), 1, 67-83; di MATTIOLI 1988, 281-301, che ripercorre le riflessioni dei trattatisti aristotelici del secolo XVI sull'*Edipo re* di Sofocle; e di CAVAZZINI 1990, 137-188, dedicato all'aristotelismo patavino e alla teoria drammaturgica guariniana. Per ulteriori referenze cfr. CREMANTE 1997, XXII-XXIII.

⁹² Cfr. RICCONONI 1585 a

⁹³ La efficace definizione è di TOFFANIN 1929, 564. Su Riccoboni vedi anche WEINBERG 1970-1974, voi. III, 504-505; M. PECORARO, *Antonio Riccoboni*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit., voi. III, 607-609 (con la precedente bibliografia); CARLSON 1988, 73-74, 77; MATTIOLI 1988, 290-293.

⁹⁴ Vedi A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 64, per la 'presentazione' del *Pastor fido* agli Olimpici. Per il resto cfr. Rossi 1886, 55, 179-182, 206, 297-298; D'ANCONA 1891, II, 539-540; CAVICCHI 1969, 143; GUCULMINETTI 1971, 13, 31, 66; FENLON 1992, 195, 218 n. La distribuzione delle parti era stata preparata per la messinscena ferrarese che non ebbe luogo. I nominativi dei recitanti sono riportati in Rossi 1886, 298. Lo stesso Rossi fissa al periodo 1580-1589 la stesura della pastorale pubblicata per la prima volta alla fine del 1589 con la data 1590: vedi *ivi*, 55, 179, e B. GUARINI, *Il Pastor fido tragicomedia pastorale di B. G. [..]*, Venezia, Gio. Battista Bonfandino, 1590. BATTAGLIN 1970, 293 e VARDI 1974, 77 n., fissano invece la composizione tra 1580-1581 e 1587. Sulla stesura, sulla circolazione <in mano degli istrioni> del manoscritto del *Pastor fido* diviso «nelle sue parti») e sul desiderio dell'autore di dare alle stampe l'opera vedi anche Lettera di Battista Guarini a Filippo da Este, Padova, [1586]; in GUARINI *Opere* 1971, 113-114; e cfr. ancora Rossi 1886, 103, 188; D'ANCONA 1891, II, 535; SOLERII 1900, CV; PERI 1983, 170 e n., 189.

⁹⁵ Lettera di Battista Guarini a Francesco Maria Vialardi, Dalla Guarina, ventidue luglio 1583; in GUARINI *Opere* 1971, 105.

⁹⁶ Lettera di Battista Guarini a Cornelio Bentivoglio, Venezia, venticinque gennaio 1582, *ivi*, 99.

⁹⁷ Cfr. Lettera di Battista Guarini a Francesco Maria Vialardi, Dalla Guarina, ventidue luglio 1583, *ivi*, 105; ROSSI 1886, 75-78, 181.

⁹⁸ Per la prima citazione cfr. Lettera di Battista Guarini a Scipione Gonzaga, Padova, tre settembre 1590; in GUARINI *Opere* 1971, 126 (e al riguardo cfr. anche Rossi 1886, 98); per la seconda cfr. Lettera di Battista Guarini ad Antonio Riccoboni, [Innsbruck, 1592]; in GUARINI *Opere* 1971, 134 (riportata in stralcio anche da Rossi 1886, 108).

⁹⁹ Cfr. *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 28, 32: tra 1584 e 1585 «nel medesimo luogo pa libreria del Meietti] ne mostrò [Guarini parla di sé stesso] l'argomento all'Eccellente Riccobono Lettore onoratissimo in quello studio, in presenza di molti altri». Per Guarini-Riccoboni, le discussioni e le letture patavine del *Pastor fido* vedi anche *Il Verrato* 1588, in GUARINI *Opere* 1971, 818-819. Indi Rossi 1886, 78, 108, 181-182, 228, 242 n.; TOFFANIN 1920, 135-140; *Io*. 1929, 565; GUGLIEMINI 1971, 66, 819 n.; SCARPATI 1985, specialmente 222; M. PECORARO, *Antonio Riccoboni*, cit., 608; CAVAZZINI 1990, 138-139, 150, 180 n.

¹⁰⁰ *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 28. Per i rapporti tra Zabarella e Guarini cfr. altresì Rossi 1886, 181; SCARPATI 1985, 208-238; CAVAZZINI 1990, 139-140.

¹⁰¹ Vedi *qui* 137, 141, 143-144, 156.

¹⁰² *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 23. Una significativa testimonianza sulla successiva precoce fortuna della favola è dovuta al Guarini stesso: vedi Lettera di Battista Guarini a Pietro Duodo, [Ferrara? Venezia? Padova? 1595]; in GUARINI *Opere* 1971, 153-154.

¹⁰³ Vedi FENLON 1992, 195, 197; PALISCA 1993, 171-193 (189 per il *Pastor fido* e gli Alce-rati).

¹⁰⁴ Si veda la convincente argomentata proposta di SCARPATI 1985, 208-238, anche per gli influssi di Zabarella sul *Verrato* e sul *S_{eg}retario*. Per l'elaborazione retorica nel *Pastor fido* cfr. l'eccellente studio di BATTAGLIN 1970, 293-353. Sulla disputa Guarini-Nores e le sue parabole cfr. Rossi 1886, 103, 238-252; TOFFANIN 1920, 141-158; WEINBERG 1961, 26-31, 656-662, 1074-1105;

BoNORA 1971, 247-250; GucUeLMINETTI 1971, 52-59; N.J. PERELLA, *The criticaiforcune of Bauista Cuari* 1's "]/ **pastorfido**", Firenze, Olschki, 1973, 9-23; CAVAZZINI 1990, 138-188; DOCLJO 1989, XII, XIII; ZILLI 1993, 54-55; SALA D, FELICE 1993, 64 e n., 69-87. Il Discorso del Nores fu dato alle stampe a Padova nel 1587 dal Meietti: vedilo in WIENBERG 1970-1974, voi. III, 373-419. Per le repliche del Guarini cfr. Il Verrato [...] (Ferrara, Alfonso Caraffa, 1588), Il Verato secondo 1..] (Firenze, Filippo Giunti, 1593) e il Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati [...] (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601, indi Venezia, Giovan Battista Ciotri, 1602, unitamente al *Pastorfido*), poi in GuARINI Opere, rispettivamente co. II, 209-308; co. III, 1-384; co. III, 385-469. L'edizione contiene anche gli scritti degli avversari e dei sostenitori del *Pastorfido*: il citato Nores (to. II, 149-206; 309-375) e poi il Summo (to. III, 543-596), il Malacreta (to. IV, 1-122), il Beni (to. IV, 123-300) e il Savio (to. IV, 301-643); nonché il trattato dell'Ingegneri (to. III, 471-541). li Compe11dio - rielaborazione e fusione dei due precedenti incerventi guariniani - si può consultare agevolmente nella edizione procurata da BROCNOLIGO 1914. li Verrato primo si legge ora. come si è detto, in GuARINI Opere 1971, 729-821.

¹⁰⁵ Sulla quale rivedi cap. III, 71-73, nonché § 7, 127-128 di questo cap.

¹⁰⁶ li Verrato 1588, in GuARINI Opere 1971, 799.

¹⁰⁷ Per la mancata recita del 1581 cfr. SoLERTJ 1900, CIV-CV: PIERJ 1983, 189.

¹⁰⁸ Cfr. le Annotazioni al *Pastorfido*, V. 9, nel to. I di GuARINI Opere, 198; il brano è assente dalla citata edizione a cura di M. Guglie!minetti.

¹⁰⁹ Aen., VI, 129; T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, discorso II, a cura di L. Poma, Bari, Lacerza, 1964, 36. Sull'argomento cfr. il bel saggio di SCARPATI 1985, 236 (che tuttavia, anche in questo caso, non tiene presente le vicende Olimpiche).

¹¹⁰ Per il motto si veda qui il § 1 A.O., b. 1, fase. 1, libro segnato A, 64, documenta la presenza di Guarini a Vicenza prima della inaugurazione della sala. Per i contatti tra Guarini e l'accademia nel periodo aprile-maggio 1584 vedi ivi, 106. E si veda a conferma DOLFIN 1585, 33: informa che già prima dello spettacolo inaugurale Battista aveva visto teatro scena e prospettive.

¹¹¹ Cfr. B. GuARINJ, *Pastorfido*, IV. 6, in GuARINI Opere 1971, 636-638, specialmente 638. Per il bassorilievo vedi AVACNINA 1992, 95-97.

¹¹² Versi qui già registraci a 88. Per i versi guariniani cfr. B. GuARINI, *Pastorfido*, IV. 6, in GuARINI Opere 1971, 637 (anche per i riferimenti a Esiodo dovuti al curatore).

¹¹³ Cfr. B. GuARINI, *Pastorfido*, in GUARINI Opere 1971, 469-470, 474-475 e GuGLIELMINETTI 1971, 43-45.

¹¹⁴ Per uno sviluppo di questi remi vedi qui § 9.

¹¹⁵ B. Gu.,RINI, *Annotazioni al Pastorfido*, in GuARINI Opere 1971, 683 n.

¹¹⁶ Cfr., tra i tanti riscontri, la battuta pronunciata da Montano (*Pastorfido*, V. 5, ivi, 683): «E come ingiusto son? Fa' che t'intenda11, con quella declamata da Edipo nel volgarizzamento del Giusciniani (1585, v. 1650, 82): «Perché ciò? Deh fa ch'io l'intenda, o vecchio», I corsivi nostri. Per le altre chiose di Guarini all'Edipo tiranno cfr. ancora le Annotazioni, in GuARINI Opere 1971, 648 n., 683 n., 691 n.-692 n., 694 n. E vedi anche // *Verrato* 1588, ivi, 741, 759, 761, 769-770, 772-773, 802-803.

¹¹⁷ Cfr. B. GUARINr, *Pastorfido*, V. 6, V. 8, in GuARINt Opere 1971, 694, 709. Cfr. anche SCARPATI 1985, 237; GUCLIELMINETII 1971, 37. Entrambi non tengono conto dell'esperienza vicentina di Guarini.

¹¹⁸ Il Verra/o 1588, in GuARLNI Opere 1971, 772-773. Sull'Edipo sofocleo il poeta si sofferma altresì nel *Verato* 1593, in GuARINI Opere, to. Ili, 121, 182.

¹¹⁹ Vedi al riguardo anche il successivo § 8.

¹²⁰ La genesi olimpica del *Pastorfido* è sfuggita, a nostra notizia, sia agli studiosi del teatro palladiano sia a quelli del Guarini e, più in generale, della letteratura drammatica e della musica cinquecentesca. Si veda a riscontro il seguente 'campione' bibliografico: Rossi 1886, passim; BATTACLIN 1970, 293-353; FOLENA 1970, **IX-XIX**; GUGLIELMINETTI 1971, 31, 36-59; ARIANI 1977, to. I,

LXXIII-LXXX; to. II, 723-728; SCARPATI 1985, 208-238; DOGLIO 1989, IX (allude al rapporto tra il trattato di Ingegneri e il *Pastor fido*); CAVAZZINI 1990, 137-188; GuGLIELMINETTI 1992, 87-99; FENLON 1992, 195-212; PALISCA 1993, 189 (parla della struttura della *fabula* in rapporto all'attività accademica degli Alterati a Firenze ma non collega il dibattito fiorentino a quello coevo di Vicenza: rivedi qui 100); ZILLI 1993, 51-59 (neanche un cenno al rapporto tra Guarini e gli Olimpici pur nell'ambito di un'indagine dedicata alle fonti italiane della teoria tragicomica); C. MOLINARI, *La parca del Guarini*, cit., 141-150. PIERI 1983, 179-180 (sulla scia di Rossi 1886, 179), sottolinea giustamente l'opportunità di studiare gli «influssi esercitati dalle esigenze della scena sulla composizione» delle pastorali cinquecentesche, ma non evidenzia le radici spettacolari vicentine del *Pastor fido*. Per la filiera Guarini-Ingegneri-Pastor fido vedi anche qui 128, 142.

¹²¹ Cfr. GALLO 1973, XX; DOGLIO 1989, X. Sull'aristotelismo nel Cinquecento rivedi le referenze registrate alla nota 91.

¹²² Per il documento dell'otto maggio 1583 cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 16r e qui 237-238. Come si è visto l'opzione, pur era contrasti, era maturata precedentemente: cfr. *ivi*, 15r.

¹²³ Vedi § 9.

¹²⁴ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 19v.

m *Ibidem*.

¹²⁶ Ingegneri venne nominato «Contradicente» il sedici dicembre del 1583 per i successivi mesi gennaio-aprile 1584: cfr. *ivi*, 19r.

¹²⁷ Si pensi alla lettera di Muret, in data ventisette aprile 1584, citata a nota 89.

¹²⁸ Vedi in proposito Rossi 1886, 241 e n.; GuGLIELMINETTI 1971, 54. La rottura tra i due era già avvenuta prima del luglio 1585: cfr. Lettera di Battista Guarini a Sperone Speroni, Dalla Guarina, dieci luglio 1585; in GUARINI *Opere* 1971, 108-110. Dell'episodio resta traccia anche ne *li Verato* 1588, *ivi*, 733, 735 e nel *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 45-50.

¹²⁹ Cfr. L. ZORZI, *Introduzione a RuzANTE, I teatro*, Prima edizione completa. Testo, traduzione e note a cura di L. Z., Torino, Einaudi, 1966, LVIII; N. SAVARESE, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La "Canace" dello Speroni*, «Biblioteca Teatrale», (1976), 15-16, 170-190; V. VIANELLO, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988, specialmente 164-169. La *Canace* si legge ora in CREMANTE 1997, 461-561.

¹³⁰ INGEGNERI 1598, 4, 25.

¹³¹ Per i consigli sull'*Edipo* cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65 e documento IV in GALLO 1973, 31 (e vedi *ivi*, XXI). Per il perduto giudizio sull'*Eraclea* cfr. Z1cc1oi-rt, 43; PUPPI 1987, 190 e n.-191 n. Sullo Speroni si vedano: ToFFANIN 1920, 65 e sgg.; E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1975, 181-184, 204-205, 208; Io., *Storia della filosofia italiana*, cit., voi. II, 511, 752-753, 755; WEINBERG 1961, *passim*; F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XIII (1967), 24-71; CARLSON 1988, 64-65, 67, 74; *Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989 («Filologia Veneta», II); CAVAZZINI 1990, 142-143, 172 n. Per altre referenze cfr. infine le rassegne di NoTo 1991, 517-519 e di CREMANTE 1997, 457-459, e rivedi qui nota 129.

¹³² Cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 22v e sgg.

w Come notava opportunamente già GORDON 1966, trad. it. 1987, 178.

¹³⁴ Il passo si trova nella lettera dedicatoria del suo lavoro pubblicato nella città lagunare dopo la rappresentazione: vedi GIUSTINIANI 1585, 3 (nella edizione procurata da FIORESE 1984 da cui sempre citiamo). Sulla lettera di dedica e sull'Argomento della stampa veneziana dell'*Edipo tiranno* cfr. R. MERCATANTI, *Un esperimento di prosa d'arte compiuto*, in Io., *Esercizi di filologia*, Firenze, Thèsis, 1989, 5-50. Non abbiamo potuto prendere visione dal testo del volgarizzamento riproposto anche dallo stesso studioso: cfr. O. GIUSTINIANI, *Edipo tiranno*, a cura di R. Mercatanti, Firenze, Tipolitografia Chiesa, 1989. La traduzione, come abbiamo accennato, era stata decunata a suo tempo dal Pace: cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 105 (e rivedi nota 61). A tempo debito i censori Olimpici

Alfonso Ragona e Giulio Pojana avevano contattato il poeta veneziano: «gionsero a Venetia et udirono lo Edippo», recicano documenti sincroni (*ibidem*); vedi anche *ivi*, 104: «Lettera del Signor Giulio Pogliana ove narra la sua gida a Venetia [per] trattare della Tragedia di Sofocle tradotta dal [...] Signor Orsato Gius{tiniani] che trattavano con gran riputation». Cfr. poi ZrGGIO'ITI, 43; FtoRESE 1984, XIV e sgg.; PUPPI 1987, 191, 199 e n.; DENAROSI 1992-1993, 268.

¹³⁵ Per le ulteriori ragioni che a nostro parere determinarono la scelta dell'*Edipo* cfr. qui § 9.

¹³⁴ Cfr. la prefazione di Lionello Puppi a GALLO 1973, 5.

¹³⁷ Come aveva capito benissimo ZoRZI (1977, 198 n.-199 n.) cui dobbiamo una pagina esemplare, tra le più belle che siano state scritte sull'Olimpico. Più di recente vedi DOGLIO 1989, X-XI.

¹³¹ La bibliografia su tale questione è ampia. Cfr. specialmente PuPPT 1963, 53-55; Io., 1971, 74, 88; MAGAGNATO 1992, 61; S. MAMONE, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in *Iconographie et arts du spectacle*. Acces du séminaire CNRS (Paris, 1992), a cura di J. de la Gorce, Paris, Klincksieck, 1996, 75-76.

¹³⁹ A.O., b. 1, fase. 5, libro segnato E, 26v.

¹⁴⁰ *Ivi*, 27r. Per Giustiniani a Vicenza cfr. *ivi*, fase. 1, libro segnato A, 66.

¹⁴¹ Cfr. FIORESE 1984, XIV; Su Giustiniani e il milieu dei rimatori vedi anche SCHRADE 1960, 34-41; E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974, *passim*; F. ERSPAMER, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, IV/1, *Il Seicento*, Vicenza, Pozza, 1983, 189-222; DANIELE 1987, 166-168; Docuo 1989, 40 n. Vedi inoltre gli studi di Ranieri Mercatanci qui registrati a nota 134.

¹⁴² Venezia, Andrea Muschio, 1600, stampate insieme a quelle di Celio Magno.

¹⁴³ GIUSTINIANI 1585, 3-4; FIORESE 1984, XIV-XV.

¹⁴ Così Girolamo Negri in una lettera del 1552 a Paolo Ramusio leggibile in TIRABOSCHI 1792, 1290.

¹⁴⁵ G.A. DELL'ANGUILLARA, *Edippo tragedia [...]*. Padova, Lorenzo Pasquato, 1565; poi in *Teatro italiano all'ico*, Londra (ma Livorno), Tommaso Masi, 1788, to. VII, 3-164. Per una lettura del rifacimento cfr. PADUANO 1994, 266-270. Sull'*Edipo* seneciano cfr. ancora *ivi*, 249-266. Notizie sulla traduzione fatta dall'Anguillara e sul personaggio si trovano in TIRABOSCHI 1792, 1288-1291; SCHRADE 1960, 32; PADOAN 1982, 197, 211 n.; 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, 355-358, 403; CRUCIANI 1983, 530, 622, 623-625, 627-631; FIORESE 1984, XVII; PRROTTA 1987, 278 n.; MANCINI-MURARO-POVOLEO 1988, 53; OSSOLA 1992, 10-11, 26; GUARINO 1995, 265, 266 n., 269, 308-309; CREMANTE 1997, XVI, XXVIII, 27, 446 n. Occorre precisare che la recita vicentina nel 1560 dell'*Edipo* dell'Anguillara nell'ambito dell'accademia Olimpica ricordata da alcuni studiosi (cfr. TIRABOSCHI 1792, 1290; SCHRADE 1960, 32; OSSOLA 1992, 10) è invenzione storiografica. Per gli spettacoli organizzati dall'accademia Olimpica in quel periodo cfr. ZICCIOTTI, 16-18; PUPPI 1974, 290, 303 n. La rappresentazione dell'*Edipo* dell'Anguillara non ebbe luogo a Vicenza ma forse a Padova (cfr. al riguardo F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto*, cit., 357; MANCINI-MURARO-POVOLEO 1988, 53, ancorano intorno al 1556 la recita patavina). E. LIPPI (*Comoriana. Studi su Alvise Cornaro*, Padova, Antenore, 1983, 137-139) nega peraltro, e con buone ragioni, la paternità di quella recita all'Anguillara; al riguardo cfr. anche GUARINO 1995, 266 n., 309.

¹⁴⁶ Lettera di Luigi Groto a Giambattista Maganza, Adria, quattro giugno 1584; in GROTO 1616, 557, *sub* quattro giugno 1584. Vedi anche MANTESE-NARDELLO 1974, 34; FIORESE 1984, XX. Per una bibliografia su Groto cfr. qui più avanti nota 517.

¹⁴⁷ Cfr. gli studi di TAVIANI-M. SCHINO e CRUCIANI registrati alla precedente nota 145.

¹⁴⁸ Per l'*Edipo* a Sassuolo cfr. VALLI 1974, 25. Sull'*Edipo* re sofocleo, sulla sua ricezione e fortuna nel corso dei secoli e, più in generale, sul tema di Edipo la bibliografia è vastissima. Sarebbe inutile qui convocarla. Ci limitiamo a ricordare i testi da noi tenuti presenti. Sulla fortuna cinque-

centesca dell'opera cfr. almeno SCHRAOE 1960, 28-32; P. Bosrs10, *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana*, in *Edipo in Francia*, «Studi di letteratura francese», XV (1989), 80-86; VtnAL-NAQUET 1991, 197-210; OssoLA 1992, 11-12; PAQUANO 1994, 266-270; e, sul versante delle esegesi della *Poetica* nel secolo XVI in rapporto all'*Edipo re*, MATTIOLJ 1988, 281-301. Tra le letture di *Edipo re* ricordiamo almeno quelle ormai classiche di FERGUSSON 1979, 21-54; SZONDI 1996, 79-86; e specialmente quella di VERNANT 1976, 64-120; nonché le avvincenti pagine di PADUANO 1994, 71-125. Si vedano infine i recenti *Appunti su "Edipo re"* dovuti a U. ALBINI, «Il castello di Elsinore»), IV (1991), 12, 5-10. Ampie prospettive storico-culturali sul tema di Edipo e su *Edipo re* nel corso dei secoli e in diversi contesti storici e culturali si trovano nel ricordato specifico lavoro di PADUANO 1994, con folte indicazioni bibliografiche; ma cfr. anche le indagini morfologiche di PROPP 1975, 87-137; la ricca raccolta di studi *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*. Atti del convegno internazionale (Urbino, 15-19 novembre 1982), a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986; e i saggi di A. CASSETTA, *Alle origini della tragedia. Linee per un modello* (in *La tragedia inattuale*, cit., 6-68); VERNANT 1991, 31-64; VtnAL-NAQUET 1991, 135-220; SERRA 1994, *passim*; DI BENEDETTO-MEOGA 1997, *passim* (con specifica attenzione per la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale). Per il resto sofocleo basti rinviare a due traduzioni italiane con testo originale a fronte: SOFOCLE, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Introduzione di U. Albinì, traduzione, nota storica e note di E. Savino, Milano, Garzanti, 1989; SOFOCLE, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di D. Del Corno, traduzione di R. Cantarella, note e commento di M. Cavalli. Milano, Mondadori, 1991: entrambe con eccellenti introduzioni, apparati critici e bibliografie cui implicitamente rinviamo per ulteriori considerazioni e referenze. Quanto al volgarizzamento del Giustiniani si vedano le già citate edizioni moderne procurate da Fiorese e da Mercatanti.

¹⁴⁹Cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 22v-26r. Vedi *Documenti*, 238-242.

¹ Cfr. ivi, 22v.

¹⁵¹*liiii*, 40r. Per l'entità finanziaria dell'impegno di Valmarana vedi ivi, 30v, *sub* ventitré dicembre 1584, 39v-40v, *sub* cinque maggio 1585. *Documenti*, 244-246.

¹⁵² Cfr. § 9.

¹⁵³Ai documenti sul tema della «perpetua memoria» sin qui elencati (vedi P. I, cap. II, § 4) aggiungiamo un'altra scheda che illustra la gratitudine del sodalizio per Valmarana: ((Onde che non solamente debba l'Academia nostra hora mostrarsi pronta in sollevarlo per ogni termine di honesta et di giustitia; ma tener *perpetua memoria*, che il suo ardor d'animo, la sua diligentia, lo spendere il suo proprio; erobligarlo in vece dell'Academia sono "Stati principal Cagione che questa importantissima attione sia stata condotta à fine)) (A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 40r. Nostro il corsivo).

¹⁵⁴Computando chi ricopriva più cariche in contemporanea.

¹⁵⁵ Cfr. BARBIERI 1952, 122-124; Io., *La Rocca Pisana di Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza, 1985; Io. 1987, 108; TAFURI 1985, 254.

¹⁵⁶Vedi al riguardo, anche per le fonti e la bibliografia, il successivo § 9.

¹⁵⁷Archivio di Staro di Venezia, Procuratia de supra, registro 136, 34r, in data tre settembre 1582. Il documento si legge ora in TAFURI 1985, 256 n., 257 (*ibidem* per un pagamento a Scamozzi in data 1584 sempre per disegni e modelli per le Procuratie).

¹⁵⁸ Vedi BARBIERI 1952, 129-130; TAFURI 1985, 271 n.

¹⁵⁹Cfr. PITIONI 1562, fase. I, c.n.n. (anche in MAZZONI 1992, 196, scheda 2.1.a); V. SCAMOZZI, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venezia, Francesco Ziletti, 1582; rist. anast. Milano, Il Polifilo, 1991 (con introduzione di L. Olivato). Cfr. poi BARBIERI 1952, 127, 130-131; MAZZONI 1985, 21 e n.; TAFURI 1985, 255.

¹⁶⁰V. SCAMOZZI, *Discorsi*, cit., 9, tav. 9.

¹⁶¹Lettera di Girolamo Porro a Jacopo Contarini, Venezia, venti novembre 1581, premessa a V. SCAMOZZI, *Discorsi*, cit. Sul Conrarini vedi TAFURI 1985, 255 e *passim*.

¹⁶²Il perduto trattatello prospettico è stato da noi in parte ricostruito mediante indizi indiretti e le autocitazioni di Vincenzo contenute nello scamozziano *Itrdice copiosissimo* alle opere di Scrlìo:

cfr., anche per ogni precedente referenza in merito, MAZZONI 1985, 20-32; e, a conferma delle ipotesi lì formulate sull'importanza dell'opera, vedi MACACNATO 1992, 61 e relativa nota (di Lionello Puppi).

¹⁶³ SERLIO t584. Un'analisi dell'*Indice copiosissimo*, poi ampliato da Vincenzo nell'edizione serliana del 1600, si trova, come si è detto, in MAZZONI 1985, 21-32.

¹⁶⁴ Cfr. TAFURJ 1985, 255-256 e sgg., a proposito delle ragioni che determinarono nel 1582 la vittoria di Scamozzi nel concorso per le Procuratie e per le vicende successive.

¹⁶⁵ Vedi qui i § 6-7.

¹⁶⁶ Per l'edificazione dell'odeo vedi qui *ultra*, cap. V, § 1.

¹⁶⁷ Rivedi 36.

¹⁶⁸ Sarebbe questo l'argomento per un bello studio denso di materiali inediti. Rivedi P. II, cap. I, § 1, note 20, 21.

¹⁶⁹ Su Jones si vedano almeno: A. CERUTTI Fusco, *Inigo Jones Vitruvius Britannicus. Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese: 1600-1740*, Rimini, Maggioli, 1985; J. ORRELL, *The theatres of Inigo Jones and John Webb*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1985; J. PEACOCK, *The stage designs of Inigo Jones. The European context*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995.

¹⁷⁰ Nostro il corsivo. La descrizione di Jones è trasmessa da una delle postille da lui apposte alla copia di sua proprietà dei *Quattro libri* palladiani (Venezia, Bartolomeo Carampello, 1601, L. I, 5, esemplare conservato presso il Worcester College di Oxford). È tradotta in italiano da A. CERUTTI Fusco, *Inigo Jones*, cic., 86 (da cui citiamo). Si legge in lingua originale in C.M. Srcca, *Il palladianesimo in Inghilterra, in Palladio: la sua eredità nel mondo*, catalogo della mostra (Vicenza, maggio-novembre 1980), Milano, Electa, 1980, 34. Per le postille è particolarmente utile l'edizione dei palladiani *I quattro libri dell'architettura*, a cura di L. Magagnato e P. Marini. Introduzione di L. Magagnato, Milano, Il Polifito, 1980.

¹⁷¹ O. OREFICI, *idest* O. REVESE BRUTI, Lettera ai deputati al governo di Vicenza, Padova, sedici novembre 1620. La missiva è apposta ai margini della prima testimonianza incisoria riguardante l'Olimpico (fig. 10). Nel 1591 si parlava già di un soffitto da farsi «tutto di stucco, et a pittura» (MARZARI 1604, 117). Per la storia (tormentata) della copertura della sala si vedano PUPPI 1975, specialmente 311-312, per quanto qui ora interessa, e MAZZONI 1992, 215, scheda 2.18.c, 272, scheda 2.62.a. E rivedi qui 63.

¹⁷² Si veda la lucidissima dimostrazione di MAGAGNATO 1992, 63-69.

¹⁷³ Cielo probabilmente diverso dall'attuale come fa pensare un confronto tra lo stato odierno della copertura della scena prospettica centrale (cfr. CARUNCHIO 1992, 135, tav. 7) e la soluzione attestata dalla pregevole sezione longitudinale dell'Olimpico eseguita nel Settecento dal Bertotti Scamozzi (vedila in MAZZONI 1992, 257, scheda 2.51.c, e qui alla fig. 37). Ricordiamo che Bartolomeo Malacarne nel 1838 copri le prospettive con un «cielo» (cfr. MAGRINI 1845, 235).

¹⁷⁴ Per l'originaria copertura del teatro di Sabbioneta - realizzata da Scamozzi con un canniccio mascherato da un controsoffitto in stucco dipinto con effetti di azzurro e nuvole - cfr. MAZZONI 1982-1987, 121-122; Io. 1985, 81-82; e *ivi*, 117-121 (e figg. 50-52), per la relativa ipotesi di ricostruzione avanzata dall'architetto Ovidio Guaita. Ipotesi confermata in larga misura dai successivi interventi di restauro della sala illustrati da R. SoGGIA e A. FONTANINI (*Il restauro dell'apparato decorativo, in Il teatro all'antica di Sabbioneta*, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 1991, 164-165). Cade così la diversa (perentoria ma poco documentata) ipotesi di E. GARBERO ZORZI, *La scena di corte*, in S. BERTELLI-F. CARDINI-E. ELVIRA GARBERO ZORZI, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985, 151: la «copertura non poteva mancare di essere un "cielo finto di rovesci" di teli tesi». Per il soffitto del teatro Mediceo vedi TESTAVERDE 1991, 132-133.

¹⁷⁵ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 29v.

¹⁷⁶ PICAFETIA 1585, 54. Per la scena preventiva e virtuale immaginata dal corago cfr. INGEGNERI 1584, 9-10.

¹⁷⁷ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 35rv. Cfr. *Documenti*, 242-243.

¹⁷⁸ PIGAFETTA 1585, 54.

¹⁷⁹ V. SCAMOZZI, *Indice* a SERLIO 1600, *ad v.* Al riguardo rivedi le precedenti note 162 e 163.

¹⁸⁰ Cfr. per gli estremi della *querelle* ZORZI 1965, 70-97; e l'esemplare, equilibrata replica di PuPPI 1966, 26-32. Tra i contributi precedenti e successivi si ricordino specialmente, fra quelli che hanno correttamente sostenuto l'attribuzione all'architetto vicentino, i seguenti studi: MAGAGNATO 1951, 217-218; BARBIERI 1952, 131-135; MAGAGNATO 1954, 60, 69-72; PUPPI 1962, 58-62; lo. 1963, 51-56; GORDON 1966, trad. it. 1987, 179, 190 n.; TAFURI 1968, 68, 77 n.; POVOLEDO 1975² (P ed. 1969), 388-389; MAGAGNATO 1972, 140, 144-146; PuPPI 1973 a, 439; GALLO 1973, XXXII-XXXIV; CEVESE 1973, 119; MAGAGNATO 1980² (1^a ed. 1974), 14, 16, 39; BARBIERI 1974, 310-311, 317-319; GIOSEFFI 1974, 278-279; ZORZI 1977, 172 n., 199 n.; OSTING 1981, 120, 140-141, 147, *passim*; ZORZI 1981, 506-508; lo. 1982, 14-15; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 207-209; MAZZONI 1985, 42-45; PuPPI 1987, 193-194; lo. 1990, 27 e n.; MAGAGNATO 1992, 61; BOUCHER 1994, 283; DEBORRE 1996, 82-83, 167 n.

¹⁸¹ Cfr. ZORZI 1969, 288, 293-303, 308.

¹⁸² Corsivi nostri. P. TRISSINO, *Commentarij*, cic., 42. Per una bibliografia essenziale sul personaggio cfr. la nota seguente. Sul progetto editoriale di Pompeo rivedi qui P. I, cap. II.

¹⁸³ Per la scoria del vestibolo e dell'odeo cfr. oltre cap. V, § 1. Pochi gli studi specifici su Pompeo, personaggio interessantissimo che meriterebbe un'adeguata monografia. Il contributo migliore è ancora quello di MORSOLIN 1894², 207-208, 374, 454-455. Utili LAMPERTICO 1872 (cfr. 26 n., 28-29 n., 32, 49 n., 64, 69 n.) e G. DA SCHIO, *Memorabili*, BBV, ms. G.5.9.5-16 (3399), 217r-219r. Da Schio segnala un «elogio di Pompeo [...] premesso alle opere di Alvise Trissino in Padova» (219r). Non abbiamo potuto prendere visione del documento. CALVI 1779, voi. V, CXXXI-CXXXII, rammenta parimenti un'orazione in lode di Pompeo fatta da Fabio Pace. Fonte primaria, oltre ai verbali dell'A.O., è il citato epistolario «Lettere di molti scritte a Pompeo Trissino e Scritture del medesimo», custodito in DBV, ms. G.5.1.6 (E 125), per il quale rivedi P. II, cap. III, nota 12. Molte notizie nella cronistoria compilata da ZIGGIOMT, *passim*. Tra la bibliografia recente cfr. F. BARBIERI, *Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., 209; NICCOU 1990, 100; CEVESE 1990, 292. Sussidi archivistici da MANTESE 1974, 923 e n.-924 n., 1145-1146.

¹⁸⁴ Cfr. A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 10v. Per un'analisi dei documenti originali afferenti alla costruzione del teatro conservati in A.O. vedi specialmente GORDON 1966, trad. it. 1987, 162-187. Per una visualizzazione del luogo dell'Isola cfr. qui figg. 27, 28, 34 e vedi le referenze registrate alla successiva nota 244. Quanto alla nomina del Trissino cfr. A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 10r: Pompeo fu eletto su proposta del Pojana.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, 12r.

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, 25r. Circa le statue cinquecentesche vedi in particolare ZORZI 1960, 231-242; lo. 1962, 111-120; lo. 1965 a, 58-59; PUPPI 1967, 144-145; ZORZI 1969, 290-293; CEVESE 1973, 119, 129 n.-130 n.; OLIVATO-PUPPI 1980, 179, 181, 195, scheda 214, 196; PUPPI 1982, 163; lo. 1987, 191-192 e n., 193 e n.-194 n.; lo. 1990, 27 e n., 32-34; AVAGNINA 1990, 226-235; CEVESE 1990, 297; AVAGNINA 1992, 85-127.

¹⁸⁷ Cfr. A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 35r.

¹⁸⁸ *Ivi*, fase. 5, *libro segnato E*, 23v e cfr. *ivi*, 22v-26r, per l'incera delibera (qui integralmente trascritta tra i *Dornmenti*). Il verbale è stato al centro dell'attenzione degli studiosi. Vedi fra tutti GORDON 1966, trad. it. 1987, 178-180; PuPPI 1987, 189, 193-196; e per ulteriori approfondimenti cfr. qui 105 e sgg.

¹⁸⁹ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23rv; e vedi anche qui § 8, 142.

¹⁹⁰ Cfr. A.O., b. I, fase. 5, *libro segnato E*, 29v, 31r.

¹⁹¹ Sedici febbraio 1585: cfr. *ivi*, 37v.

¹⁹² Vedi P. I, cap. II.

¹⁹³ Notizia resa nota da GALLO 1973, **XXXII**.

¹⁹⁴ Z1cGtOTT1, 49. E cfr. anche A.O., b. 4, fase. 51, *libro segnato accademia Olimpica (copia del 1781 dal mss del Zigiolli) Montattari*, alla data trenta gennaio 1585. In entrambi i manoscritti si rimanda inequivocabilmente ad «(A.43)», ovvero al brano trissiniano più volte citato e utilizzato dallo Zigg1otci.

¹⁹⁵ Cfr. ZORZI 1965 b, 85-86; lo. 1969, 303 n.

¹⁹⁶ Vedi soprattutto PUPPI 1963, 51 e n., 52 e n., 55; lo. 1966, 29-31; e rivedi anche la bibliografia qui rubricata alla nota 180.

¹⁹⁷ Tratta da A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 10v = 8v numerazione antica.

¹⁹⁸ Cfr. appunto Z1Gc1orr1, 31.

¹⁹⁹ Cfr. ad esempio MAGRINI 1847, 38-40; MAGAGNATO 1951, 216-217; BARBIERI 1952, 131, 136; MAGAGNATO 1954, 58, 60, 70; SCHRADE 1960, 45; PUPPI 1962 b, 57-58; lo. 1963, 44, 52; ZORZI 1965 b, 73-74, 77-78, 80, 83, 91; PUPPI 1966, 26-27, 29-30; ZORZI 1969, 285-286, 293, 296-297, 303; PUPPI 1971, 87; Jo. 1973a, 436-437; OLIVATO-PUPPI 1980, 180; OOSTING 1981, 115, 122, 140; D. LEWIS, *The drawings of Andrea Palladio*, Washington D.C., International Exhibitions Foundation, 1981, 211; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 200, 206-207; SCHIAVO 1986², 97, 134; RIGON 1989, 38; SCHIAVO 1990, 33.

²⁰⁰ GoROON 1966, crad. it. 1987. 189 n.

²⁰¹ Corsivi nostri. P. TRISSINO, *Commentarij*, cit., 42 = 43 numerazione Zigg1otti.

²⁰² Rivedi P. I, cap. II (in particolare nota 13). I *Commentarij* furono trascritti da Zigg1otti in A.O., b. 2, fase. 11, *libro segnato M*, 83r-84v (copia di 41-42 dell'autografo trissiniano).

²⁰³ Cfr. ancora P. I, cap. II, *passim*.

²⁰⁴ P. TRISSINO, *ordini del Historia Olimpica*, cit. (rivedi nota 10 del cap. II della P. I), 55.

Aggiungiamo che il termine «modello» va qui interpretato non come *maquette* ma, più probabilmente, come disegno (fig. 21). Concordiamo dunque con quanto a suo tempo rilevato da PUPPI 1966, 32 n.; e vedi anche lo. 1975, 310.

²⁰⁵ Quanto alle ulteriori circostanze che determinarono la genesi del rilievo cfr. cap. III, § 1.

²⁰⁶ Rivedi le referenze registrate alla nota 199.

²⁰⁷ Il noto foglio londinese RJBA, BD VIII, 5, già XIII, 5 (fig. 21): cfr. per la bibliografia al riguardo MAZZONI 1992, 203, scheda 2.4.

²⁰⁸ Si vedano i rilievi dell'Olimpico e l'ipotesi di ricostruzione della scena palladiana compiuti da CARUNCHIO 1992, 128-139. L'ipotesi di Carunchio, dettata da una attenta lettura delle mura della fabbrica, è attendibile e trova riscontro in fonti coeve come la anonima pianta tardo cinquecentesca da noi a suo tempo reperita (cfr. MAZZONI 1992, 164, scheda 1.14 e qui fig. 34 e nota 247) e la notizia trissiniana ragionata nel testo.

²⁰⁹ L'aveva in parte intuito DALLA POZZA 1942, 221.

²¹⁰ I migliori contributi sull'operosità di Ingegneri all'Olimpico sono quelli di PUPPI 1962 b, 57-69; GALLO 1973, *passim*; PUPPI 1987, 189-200; MAGAGNATO 1992, *passim* (e relative note di Lionello Puppi). Il suo trattato del 1598 è ora facilmente accessibile in edizioni moderne: cfr. MAROTTI 1974, 271-308; INGEGNERI 1598, in *Docuo* 1989, 1-33; it. XIII, per la fortuna dell'opera. Sul trattato cfr. CAVAZZINI 1990, 153-157, e soprattutto MAROTTI 1974, 230-233, 271; DOGLIO 1989, IX-XXII. Utili le sintesi di N. NANGINI, *La tragedia e la commedia*, in *Storia della cultura veneta*, cit., IV/1, *Il Seicento*, 299, 307, 312; G. ATTOLINI, *Telro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, 130-133, 224-235 e di F. DOGLIO, *Appunti su una teoria dell'interpretazione tragica alla fine del Cinquecento*, in lo., *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma, Ente dello spettacolo-Bulzoni, 1990, 407-424. Per una interpretazione delle considerazioni del veneziano sull'*Edipo* vicentino cfr. inoltre VIDAL-NAQUET 1991, 207-210. Sulla tragedia dell'Ingegneri (la *Tomiri*) rivedi la nota 72. Per la *Danza di Venere* cfr. nota 74. Un eccellente profilo biografico è quello stilato da DOGLIO 1989, **XXV-XXX**, ma risultano ancora interessanti le notizie registrate negli eruditi lavori di Crescimbeni, Quadrio, Ticaboschi e Fomanini e nello studio di A. SOLERTI, *Vita di*

Torquato Tasso, Torino-Roma, Loescher, 1895, voi. I, 206, 299-300, 330-335, 717, 741, 757, 763-764, 770, 777, 800, 822; *ivi*, voi. II, 148-155, 371, 373-375, 385, 386.

²¹¹ *PIGAFFIA* 1585, 55.

²¹² Vedi *DOGLIO* t989, IX, XXVII.

²¹³ È non a Ferrara come talvolta si ripete: cfr. ad esempio *VmALNAQUET* 1991, 207. Per la biografia di Ingegneri facciamo riferimento specialmente al più volte citato studio di *DOGLIO* 1989, XXV-XXX, ma anche al vecchio 'medaglione' di *TIRABOSCHI* 1792, 1478-1481.

²¹ Per le vicende della piccola città padana sotto la guida di Ferrante Il cfr. S. *STORCHI*, Guida a Guastalla, Bari, Edizioni Dedalo, 1984, 27-31.

²¹⁵ Cfr. *TIRABOSCHI* 1792, 1479-1480; *Docuo* 1989, XXVI.

²¹⁶ Su Sabbioneta e il suo teatro rinviamo, anche per la precedente bibliografia, a *MAZZONI* 1985, 11-91; *Io*. 1982-1987, 103-136. Tra i contributi successivi sono da menzionare almeno: S. *GROIZ*, Sabbioneta. Dre Selbst11szenierung Eines Herrschers, Marburg, Jonas Verlag, 1993 (55-81 e relative note, quanto al teatro); Il volume miscelaneo Il teatro a/l'antica di Sabbioneta, cit. e l'importante lavoro degli architetti A. Di *NOTO* e F. *MONTUORI* (Il teatro Olimpico di Sabbioneta. Progetto di ricostruzione della scena prospettica, progetto vincitore del Concorso per progetti pilota per la conservazione del patrimonio architettonico europeo, 1994, dattiloscritto) che ha consentito un benemerito e suggestivo 'recupero' del palcoscenico scamozziano la cui nuova scenografia è stata inaugurata il nove novembre 1996.

²¹⁷ Cfr. *FENLON* 1992, 44-45, ma anche *ivi*, 71.

¹¹⁸ Cfr. le giuste osservazioni metodologiche di *CRUCIANI* 1985, 181-182.

²¹⁹ Anno accademico 1995-1996, cattedra di Siro Ferrone, con la collaborazione di chi scrive e, tra gli altri, di Annamaria Testaverde cui si devono le innovative considerazioni sulle esperienze teatrali di Vasari e Buontalenti. A una interessante ricerca sull'apparato vasariano del 1565 nel Salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio attende per la sua tesi di laurea Gabriele Anastasio sotto la direzione di Siro Ferrone. Il video, dedicato ai *Teatri d'Italia* dal mondo antico al Settecento, è edito dal Centro didattico televisivo dell'Università di Firenze.

²²⁰ Cfr. A. *INGEGNERI*, Del buon segretario libri tre [...], Roma, Guglielmo Facciotto, 1594 (ma cinamo dall'ed. Venezia, Giovan Banista Ciotti, 1595, p.n.n., per il sonetto di Tasso); B. *GUARINI*, // segretario [...], Venezia, Ruberto Megietti, 1594; e, in stralcio, in *GUARINI Opere* 1971, 825-852. Al riguardo, anche per le differenze tra i due testi, cfr. *GUGLIELMINETTI* 1971, 59-60; *Docuo* 1989, IX, XXVI-XXVII, XXVIII, XXXIII-XXIV. Più in generale vedi S.S. *NIGRO*, Il segretario, in *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Roma-Bari, Laterza, 1991, 91-108, con bibliografia; M.L. *DOGLIO*, // segretario e il principe [...], Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993 (il voi. comprende anche il saggio da noi qui siglato *Docuo* 1989).

²²¹ Cfr. *ivi*, IX, XXV; ma anche, a proposito di Guarini, *GUGLIELMINETTI* 1971, 15.

²²² Trascrisse a Ferrara e pubblicò a Parma la Gerusalemme liberata per i tipi di Erasmo Viotti. Cfr. Rossi 1886, 64, 66-67; *ScARPATI* 1987, t88; *Docuo* 1989, XXV, XXVIII. Le sette giornate del mondo creato vennero edite da Girolamo Discepolo a Viterbo. La vicenda editoriale del Mondo creato, che vide Ingegneri in contrasto col cardinale Cinzio Aldobrandini, è stata ricostruita da Giorgio Petrocdu nel voi. qui citato a nota 299. Per il legame amicale tra Ingegneri e Tasso rivedi la bibliografia appuntata alla precedente nota 73.

²²³ Rivedi note 72, 74. Per le opere di Ingegneri cfr. l'accurata bibliografia stilata da *DOGLIO* 1989, XXXI-XXXIV.

²²⁴ Cfr. nota 21 O.

²²⁵ Nomi i corsivi. La lettera, da Padova, è in data sette dicembre 1598 e si trova in A.O., b. 1, fase. 7, libro segnato C, lSr. È stata edita da *GALLO* 1973, XXIV-XXV, non sempre correttamente. Cfr. anche *ZIGGIOTTI*, 76. Il sette di febbraio seguente l'accademia ringraziò Ingegneri del dono: vedi A.O., b. 1, fase. 7, libro segnato G, 16v-17r. Già nel 1585 Angelo aveva inviato all'accademia una «Scrittura,, sullo spettacolo oggi perduta ma probabilmente confluita nel trattato: vedi *ivi*, fase.

1, *libro segnato A*, 72 e ZIGGIOTTI, 56 e cfr. GALLO 1973, XXIV. Sulla ricaduta dell'esperienza vicentina nella stesura del trattato è tornata opportunamente a insistere DOGLIO 1989, X.

²²⁶ Non si tratta quindi di semplice esercizio erudito come asserisce F. MANCINI, *L'allestimento scenico nell'opera dei trattatisti*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di storia dell'architettura dell'Università di Napoli, 1969-1971, 296. La fuorviante interpretazione è stata contestata a suo tempo da GALLO 1973, XXXVIII n. e da MAROTTI 1974, 230-231.

²²⁷ Vedi MOLINARI 1964, 901; MAROTTI 1968, LXIII-LXX; CRUCIANI 1985, 182; DOGLIO 1989, XIII. Vedi anche *l'Introduzione* di Giovanna Romei a L. DE' SOMMI, *Tre sorelle. Comedia*, a cura di G. R., Milano, il Polifilo, 1982, XI-LX.

²²⁸ Cfr. MAROTTI 1974, 232.

²²⁹ Rivedi cap. III, 64, 70-73 e relative note.

²³⁰ Cfr. MOLINARI 1964, 901; MAROTTI 1974, 232; DOGLIO 1989, XIII.

²³¹ Trasmesso da una copia ms. che impegna le cc. 283r-298r del codice R 123 sup. dell'Ambrosiana di Milano; edito da GALLO 1973, 3-25; *ivi*, XXI, XXIV, per ogni altra informazione sull'opera, compreso l'apporto fornito da Paolo Teggia alla stesura del testo.

²³² Concordiamo con PUPPI 1987, 194 n. Per la erronea data 1583 cfr. PUPPI 1962 b, 60-61; MAGAGNATO 1992, 61.

²³¹ Primo termine *post quem*: primo gennaio 1584 (elezione dei censori per la scelta della tragedia).

²³ INGEGNERI 1584, 10.

²³⁵ Secondo termine *post quem*.

²³⁶ A.O., b 1, fase. 4, *libro segnato E*, 23r.

²³⁷ Cfr. *ivi*, 21r, *sub* sette aprile 1584. Alla riunione partecipa anche il «concradicente», ovvero Angelo Ingegneri (rivedi qui nota 126 per la norruna). Il venti d'aprile subentrò nella carica Muzio Monza per il periodo maggio-agosto: cfr. A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato E*, 22r. Evidentemente il corago era già all'opera come sovrintendente dello spettacolo.

²³⁸ Vedi nota 232.

n⁹ «Rispetto al progetto, nel trattato sono omesse le ampie e particolareggiate istruzioni per la realizzazione della scena, dei personaggi, dei costumi; sono invece aggiunte osservazioni sull'esito della rappresentazione [vedi in particolare le notizie sulla illuminotecnica]. Restano identici nei due testi i principi teorici generali, cioè l'individuazione e la definizione degli elementi costitutivi dello spettacolo»: così GALLO 1973, XXV; e cfr. anche DoGuo 1989 (XI-XU, XVIT, XXI n.) per le differenze tra i due testi. Ricordiamo che il prologo e il primo atto sono le uniche parti dello spettacolo analizzate approfonditamente dal corago nel progetto, mentre lo svolgimento del resto della *fabula* è solo accennato. Ciò rende ancora più interessante il consuntivo del 1598.

²³⁹ Cfr. INGEGNERI 1584, 8; Io. 1598, 26; *indi* GALLO 1973, XXV; DOGLIO 1989, XVII.

²⁴¹ Il felice sintagma di Sergio Bettini è citato in PUPPI 1973 a, 285.

²⁴² Demolito nell'Ottocento. Per la citazione cfr. MARZARI 1604, 205.

²⁴³ S. CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza*, cit.; cit. in G.G. ZORZI, *Porti ponti e fortificazioni di Andrea Palladio*, «Bollettino del CISA A. Palladio», VIII (1966), P. II, 156.

²⁴⁴ Sul sito dell'Isola e sulle sue emergenze architettoniche cfr. almeno PUPPI 1973 a, 281-286, 378, 388-389, 400; F. BARBIERI, *Aspetti del Palladio "urbanista": la "scena" vicentina*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XXII (1980), P. I, 123-124, 129, 132-133; MAZZONI 1992, 156-193, con ulteriore bibliografia e documentazione iconografica; MAGAGNATO 1992, 80 nota 30 (di Lionello Puppi). Vedi *gul* anche la successiva nota 247.

²⁴⁵ Come asserisce lui stesso: vedi PIGAFETTA 1585, 53. Per una bibliografia sul Pigafetta cfr. qui nota 287. VMAL-NAQUET 1991, 201, ha ribadito che, grazie alla testimonianza di Pigafetta sullo spettacolo vicentino, «siamo a una distanza minima dall'evento». Osservazione solo in parte condivisibile perché non tiene abbastanza conto della pluralità di sguardi documentali cui bisogna ricorrere per tentare una restituzione dello spettacolo del 1585. Asserire ad esempio che la descri-

zione di Pigafetta dimostra che «il successo fu immenso» significa semplificare la questione. Si veda la sronatura dello spettacolo inaugurale dell'Olimpico fatta da Antonio Riccoboni qui ragionata a 132, 137-138, 147-148; oppure si leggano le critiche alla rappresentazione raccolte da Giovanni Vincenzo Pinelli: per le quali cfr., sempre in questo voi., 133, 137-138, 146 e 148 per un nostro giudizio sull'esito della recita.

²⁴⁶ PIGAFETTA A 1585, 55.

²⁴⁷ Per la concessione del terreno all'accademia si vedano i documenti, conservati in BBV nell'archivio di Torre, editi in ZORZI 1969, 319-320, 321 (doc. 2, A-B, doc. 4) e quanto asserisce MARZARI 1604, 117. Cfr. poi qui *Documenti*, A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 10v (*sub* quindici febbraio 1580), 11r (*sub* ventiquattro febbraio 1580). Un'immagine dell'asserto originario del sito è fornita dalla ricordata pianta cinquecentesca (fig. 34) nella cui intestazione si legge: «1585. Dese-gno della Pianea de tutto 'l Corpo della Casa chiamata L'isola, e Peggion Vecchie, che già per Tempo era rutti Granari da Formenti per Monicion della Città, et parte dell'Ill.mo Cons.º de X e parte della m- Comunità di Vicenza. E la Muraglia della ditta Casa sono alta passa 16 di Grossezza mezo Passo». Il foglio (datato luglio 1599, inchiostro su carta, mm. 436x575) è conservato a Vicenza, Museo Civico, D. 52. Sulle preesistenze con cui fece i conti (genialmente) Palladio rinviamo allo studio di MAGAGNATO 1992, 22-27 (anche per le interessanti planimetrie che distinguono con diversi colori le murature medievali, le aggiunte di Palladio e di suo figlio Silla e l'intervento di Scamozzi). Ulteriori notizie sul sito sono reperibili nell'archivio del Municipio di Vicenza. Cfr. in particolare *Categoria VIII, Istruzione, accademia Olimpica, anni 1811-1847* (contiene tra l'altro un *dossier* di particolare importanza, intitolato *Stabile detto il Territorio*, in cui si trova il *Memoriale d'età napoleonica presentato dal podestà Anguissola al vice re principe Eugenio*, ms., sec. XIX, ricco di informazioni).

²⁴⁸ Non teniamo conto degli altri ingressi attestati dalla citata pianta (cfr. fig. 34) perché davano accesso alla sede dell'accademia e non al teatro.

²⁴⁹ A.O., h. 1, fase. 4, *libro segnato F*, 25rv. E si veda il sistema accademico di vigilanza già messo in atto nel 1562 per *Sofonisba*: cfr. BOLCATO 1980, 25.

²⁵⁰ PIGAFETTA 1585, 56.

²⁵¹ A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato E*, 25v.

²⁵² Vedi *ivi*, 26r.

²⁵³ Si veda a riscontro, anche per la citazione, la secentesca piantina della sala contenuta nella incisione revesiana dell'Olimpico (fig. 10). Nell'immagine, posta nel margine inferiore sinistro del documento, sono chiaramente indicati l'accesso previsto da Palladio, quello attribuibile a Scamozzi, le rampe di scale, ecc.

²⁵⁴ Per gli interventi di consolidamento che negli anni Cinquanta hanno gravemente alterato i dislivelli originari tra i vari ambienti della fabbrica cfr. M. FERRARA-O. SBABO, *Ipotesi di ristrutturazione del "Castello di S. Pietro" in Vicenza*, tesi di laurea, Università di Venezia, Istituto Universitario di Architettura, a.a. 1985-1986, *passim*; MAGAGNATO 1992, 23, 25.

²⁵⁵ Si veda la testimonianza tarda, ma attendibile e ricca di notizie, di Giovanni Montenari che conferma e arricchisce le nostre osservazioni sugli ingressi al teatro e sul pubblico: cfr. MONTENARI 1733, 50-51, 65, 68, 73-74. Vedi anche, per un fonte di *poco* successiva all'inaugurazione, MARZARI 1604, 117.

²⁵⁶ Si confronti il dato archivistico (in A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato E*, 25rv, *sub* sei maggio 1584) con la pianta registrata alla fig. 34. Per un riscontro seriore, che prova una sostanziale invarianza nella distribuzione del pubblico, cfr. A.O., b. 4, fase. 70, *Atti dell'Accademia Olimpica. Da l'atino 1600 in poi, et successivamente N.º 70-Atti della accademia Olimpica da l'atino 1600 fino l'anno 1611*, *mb* venti febbraio 1602, 5v-6r.

²⁵⁷ Così si legge nella pianta più volte citata: cfr. fig. 34.

²⁵⁸ A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato E*, 23v. Cfr. anche GORDON 1966, trad. it. 1987, 179, e PUPPI 1987, 193-194, che però non identificano con precisione il sito.

²⁵⁹ Cfr. A.O., b. 1, fase. 7, *libro segnato G*, 4r, *sub* ventidue giugno 1597; ZRGGIOTTI, 75. Vedi anche PUPPI 1975, 314, 329 n.

²⁶⁰ A.O., b. 1, fase. 7, *libro segnato C*, 4r, 6r, *sub* ventidue giugno e sei luglio 1597. Ulteriori notizie sull'acquisto di questo terreno si trovano *ivi*, 15v-16r (cinque gennaio 1599), 19v, 20v, 21 r-21 v (diciotto e ventitré luglio, trentuno agosto 1599), nella postilla, attribuibile a Scamozzi, apposta sulla pianta conservata nel Museo Civico di Vicenza (fig. 34) e in ZIGGIOTTI, 77. Per un'altra fonte al riguardo vedi *Memoriale*, cit., specialmente 27-29.

²⁶¹ Lo prova tra l'altro la inequivocabile didascalia «C. [onsiglio dei] X» ben leggibile nella pianta che andiamo analizzando.

²⁶² Si riveda nota 247 e cfr. *Memoriale*, cit., 27-29.

²⁶³ Vedi ancora le scritte esplicative leggibili nella fig. 34.

²⁶⁴ Cfr. MAZZONI 1992, 165-167, schede 1.15-1.19.b, anche per la bibliografia.

²⁶⁵ MARZARI 1604, 117.

²⁶⁶ Cfr. MAZZONI 1985, 58.

²⁶⁷ Per la prima e la terza citazione seguiamo ancora PIGAFETTA 1585, 55, 56. Per la seconda vedi DOLFIN 1585, 34, che, più realisticamente, pone l'accento sul «tedio» dell'attesa. Sulla durata dello spettacolo cfr. anche RICCOSONI 1585, 40: informa che la recita non arrivò «allo spazio di quattro ore». Nel suo trattato il corago, soffermandosi sulla questione dell'unità di azione, raccomanda che la rappresentazione duri «quattro over cinque ore» e loda che *nell'Edipo tiranno* sofocleo l'azione si svolga in 'tempo reale'; più avanti precisa che la rappresentazione teatrale non dovrebbe «durar più di tre ore e mezza in quattro; e quella che arriverà alle cinque[...] non ischiferà il tedio di molti degli uditori»: vedi INGEGNERI 1598, 8, 13. Cfr. poi GOROON 1966, trad. it. 1987, 185; FIORESE 1984, XXII-XXIII; DOGUO 1989, XV; VIDAL-NAQUET 1991, 201.

²⁶⁸ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 35v-36r. Corsivi nostri.

²⁶⁹ *Ivi*, 36rv. Corsivi nostri.

²⁷⁰ *Ivi*, 36v. E vedi *Documenti*, 244.

²⁷¹ DOGUO 1989, 39 n. (seguendo INGEGNERI 1598, 26) afferma che all'Olimpico i gradoni erano riservati agli uomini «e l'orchestra alle donne». Come abbiamo visto le cose stanno diversamente. VIDAL-NAQUET 1991, 206, pone l'accento sull'uguaglianza tra gli spettatori aristocratici. Per confronti con il mondo classico si veda il protocollo gerarchico di distribuzione del pubblico nel *théâtron* sottolineato da O. LONGO, *Atene: il teatro e la città*, in *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento*. Atti del convegno di studi (Roma, 29 ottobre-1 novembre 1987), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1988, 24-25.

²⁷² PIGAFETTA 1585, 55, accenna alle sedje poste nell'orchestra. L'inventario ((delle cose de[lla] academia» stilato nel 1586 registra tra l'altro «Due ferri che servono alle banchette dell'orchestra»: A.O., b. I, fase. 2, *libro segnato B*, 1r. Una idea parziale (semplificata ma comunque eloquente) circa l'assetto dell'orchestra destinata al pubblico è nella citata incisione di Giacomo Ruffoni (fig. 7).

²⁷³ SCAMOZZI 1615, P. I, L. III, 303.

²⁷⁴ Per il Mediceo cfr. TESTAVERDE 1991, 83-90 e figg. 3, 7-8. Per Sabbioneta vedi MAZZONI 1985, 59-60, 72-73 e n. Per il Farnese cfr. FRABETTI 1982, 188; CAVICCHI-DALL'ACQUA 1986, 22, 32-33 e figg. 37-39.

²⁷⁵ Anch'egli presente alla recita: vedi PIGAFETTA 1585, 56 e qui anche 145, 156.

²⁷⁶ PIGAFETTA 1585, 53; MARZARI 1604, 117. Cfr. al riguardo le giuste considerazioni di MAGRINI 1845, 228; SCHRADE 1960, 48 n.; GORDON 1966, trad. it. 1987, 185 e VIDAL-NAQUET 1991, 206 n. Utili riscontri, sulla effettiva capienza delle sale teatrali fiorentine (Salone dei Cinquecento, teatro Mediceo), in ZORZI 1977, 224 n.

²⁷⁷ Per un regesto, anche successivo allo spettacolo inaugurale, cfr. MAGRINI 1845, 228, e vedi qui la nota seguente.

²⁷⁸ Il documento è stato edito da PUPPI 1973 d, 63 n.

²⁷⁹ PIGAFETTA 1585, 55.

²⁸⁰ In GALLO 1973, 60.

²⁸¹ Per l'uso dei «segni» vedi D'ANCONA 1891, II, 569, a proposito della terza rappresentazione mantovana del *Pastor fido* nel 1598.

²⁸² PIGAFETTA 1585, *in primis*.

²⁸³ Sui «forastieri» intervenuti alla recita vedi ZtGGIOTil, 49-50. Si pensi poi alla curiosità dei viaggiatori per l'Olimpico e alla fruizione britannica del *Torrismondo*: vedi qui *ultra* cap. V, § 2.

²⁸⁴ MANCINI-MURARO-PovOLEDO 1985, 197, ricordano che la capienza attuale è di ottocento posti a gradoni alterni. Anche ipotizzando, com'è più che probabile (e vedi qui 130), un'utilizzazione di tutti i gradi e tenendo conto della capienza degli spazi praticabili del peristilio e del coronamento della cavea siamo lontani dalle cifre riportate da Pigafetta e da Marzari.

²⁸⁵ Vedi tra tutti GoROON 1966, trad. it. 1987, 178-180; PUPPr 1987, 189, 193-196; e cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23v; e anche la trascrizione settecentesca di Francesco Fortunato Vigna pubblicata da ZorZI 1969, 316-318. Vedi altresì qui nota 188.

²⁸⁶ Tutti i corsivi sono nostri. Le citazioni sono tratte da: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, **XXXII**, 80 (citiamo dalla ed. con prefazione e note di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966, 974-975); DE' SOMMI 1968, 54-55; Lettera di Torquato Tasso a Lorenzo Malpiglio, Ferrara (luglio 1586); in T. TASSO, *Letture*, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1978, to. II, 245; B. DE' ROSSI. *Descrizione del magnificentiss. apparato [...] per la commedia rappresentata in Firenze [...]*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1585, 4; INGEGNERI 1598, 27. La parabola storica del sipario è tratteggiata nel catalogo della mostra *L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, a cura di V. Morpurgo, Milano, Ubulibri, 1984. Pregevole la voce *Sipario* stilata da E. Povouoo per *l'Enciclopedia dello spettacolo*, cit., voi. IX (1962), 2-8. Utili gli spogli lessicali compiuti da M. SERGARDI, *Lingua scenica e terminologia teatrale nel Cinquecento*, s.l., Edizioni internazionali la Nuova Europa, s.d. [2^a edizione riveduta; 1^a ed. Firenze, STIAV, 1979], 56-57, 122-123, 130-131. Indicazioni interessanti si ricavano dall'esemplare studio di TESTAVPROF 1991 (vedi, per esempio, 105 e n.) e dal saggio, della medesima studiosa, *Informazioni sul caxxo vasariano del 1565 dai regimi contabili*, in *Per Ludovico Zorzi*, cit., 83-95 (in particolare cfr. 85 per le osservazioni circa il valore semantico del termine «teatro», che si accordano con quelle qui espresse a 106, 123 e a nota 305). Sui citati versi di Ariosto e Tasso cfr. F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli allori e l'immortalità*, «Paragone Letteratura», **XXXV** (1984), 408-410, rispettivamente 73 n., 50.

²⁸⁷ Per Pigafetta a Firenze vedi MAMONE 1988, 102, 105 n., 140. Per i suoi scritti cfr. F. PIGAFETTA, *Relazione del reame di Congo*, a cura di G.R. Cardona, Milano, Bompiani, 1978; Io., *Viaggio da Creta in Egitto ed al Sinai 1576-1577*, Introduzione testo commento e trascrizioni di A. Da Schio, Vicenza, Fondo A. Da Schio per lo studio della vita e dell'opera di F. Pigafetta-Biblioteca Civica Bertoliana, 1984. Sul personaggio, ancora da studiare a fondo da un punto di vista teatrale (si ricordino le sue descrizioni di spettacoli londinesi), cfr. altresì A. DA SCHIO, *La vita e le opere di Filippo Pigafetta*, in F. PIGAFETTA, *La descrizione del territorio e del contado di Vicenza (1602-1603)*, a cura di A. Da Schio e F. Barbieri, Vicenza, Pozza, 1974, 9-23. Cfr. inoltre FRANZINA 1980 b, 185-190; G. LUCCHETTA, *Viaggiatori, geografi e racconti di viaggio dell'età barocca*, in *Storia della cultura veneta*, cit., IV/2 (1984), *li Seicemo*, 203-215; TAFURJ 1985, 203 e n.; *Storia di Vicenza*, cit., III/1 e III/2, *passim*. Le notizie su Dolfin sono ricavate dalla sua lettera a Guarini qui più volte citata. GALLO 1973, **XXII**, parla di Giacomo Dolfin come di uno («spettatore veneziano non altrimenti noto»). Tuttavia già nel 1573, nell'ambito di un contenzioso tra il duca di Ferrara e la Serenissima, Guarini avrebbe dovuto incontrarsi con un non meglio precisato «Dolfino» che all'epoca era uno dei tre presidenti di Castagnaro (cfr. Rossi 1886, 39-40). Si trattava del futuro autore della descrizione della serata inaugurale dell'Olimpico? Non lo sappiamo. Sappiamo invece che la famiglia Dolfin era prestigiosa, patrizia e veneziana e che annoverò Giovanni e Dionisio vescovi di Vicenza nel secolo **XVU**. Vedi FRANZINA 1980 b, 450; e per altre notizie cfr. TAFURI 1985, 259 n. e *passim*.

²⁸⁸ F. PIGAFETTA, *Descrizione della comitiva e p-Ompa con cui andò e fu ricevuta l'ambascieria dei*

veneziani al po111efce Sisto V. L'anno 1585 [...], a cura di G. Da Schio, Padova, Sicca, 1854. Debbo la egual:izione di quero opuscolo a Gianna Porciacti. Con gli ambasciatori veneziani recatisi a Roma nel 1585 si trovava anche Scamozzi: vedi BARBIERI 1952, 136.

²⁸⁸ Cfr. rispettivamente DOLFJN 1585, 33; PIGAFETTA 1585, 56.

²⁹⁰ DE' SOMMI 1968, 54; cfr. pure GALLO 1973, LI.

²⁹¹ SCHIAVO 1990, 51; vedi anche *ivi*, 55. Per le precedenti riflessioni in merito dello studioso cfr. lo., in SCHI,wo-GALANTE 1977, 3, 40 n., 41 n.

²⁹² I corsivi nostri. DOLFJN 1585, 34; per le citazioni precedenti *ivi*, 33.

²⁹³ *Ili*, 34.

²⁹⁴ INGEGNERI 1584, 20.

ns Corsivo nostro. Cfr. A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1v.

m, Cfr. INGEGNERI 1598, specialmente 26-27, 29-30.

²⁹⁷ Lettera di Baldassarre Castiglione jr. al duca di Mantova, Mantova, diciotto aprile 1592; in D'ANCONA 1891, II, 548.

²⁹⁸ INGEGNERI 1598, 27. I corsivi nostri.

²⁹⁹ T. TASSO, *li mo11cb creato*, edizione critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951, 64, vv. 90-94. Nostro il corsivo nel testo.

oo I documenti sjno a qui ragionati non lasciano dubbi nel caso dell'Olimpico. Ricordiamo invece che il duca di Urbino Guidubaldo della Rovere dava ordine di fare cadere il sipario a scena vuota molto prima dell'arrivo del prologo uaccioché la meraviglia de l'improvviso spettacolo [la scena illuminata] non impedisse l'attenzione che si deve a' recitatori». Vedi ancora Lettera di Torquato Tasso a Lorenzo Malpiglio; in T. TASSO, *Lettere*, cir., 245.

³⁰¹ DOLFJN 1585, 34. Per la disposizione dei «Lumi fuori della Scena» cfr. i riscontri seriori offerti da SABBATTINI 1638, Libro I, cap. 38.

³⁰² Cfr. DOLFJN 1585, 34. Pompeo Trissino espresse apprezzamento per l'«arteficio belliss.° dela jlluminatione [...] senza che ne appagiano in loco veruno li lumi che da gran stupore ad ogn'unO» (P. T., *Commentari*); cit., 42; e ZIGGIOTTI, 51). Sul modo di porre i lumi «dentro la scena» si veda SABBATTINI 1638, Libro I, cap. 39.

³⁰³ A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1v.

³⁰⁴ *Bariera* 1588, 17. I corsivi della citazione sono nostri. Il volumetto fu segnalato a suo cempo da S. RuMOR, *Bibliografia storica*, cit., 534, n. 5724, e poi da CRISTOFARI 1952, 201, n. 120. Cfr. su tutto ciò R. ZIRONDA, *Un tipografo attivo in Vicenza tra XVI e XVII secol: Giorgio Greco*, in *Pagine di rmltura 11ce,ii11Q. Scritti in O11ae di Gianni Conforto*, Schio (Vicenza), s.e., 1987, 63 e n., 64 n. Per la barriera del 1588 si tenga presente, oltre a BANDJN] 1985, il saggio di PuPPI 1990. Sui tornei agiti nella città bbrica utili anche BERTOLDI 1984, 163-173 e BRIZJ 1990, 187-193.

³⁰⁵ L'abbiamo già rimarcata. Cfr. qui 124. In altro luogo del trattato il veneziano afferma: «Il teatro, ovvero il luoco per gli spettatori, ha ad essere adattato in maniera che le donne principalmente srieno le meglio agiate dl tutti [...]. E insomma i teatri vorriano tutti essere come l'Olimpico di Vicenza[...] Nel qual teatro ha una commodissima orchestra per le dame e buon numero digradi ampi e spaziosi per l'altre genti. La fronte della scena poi è la piu magnifica cosa del mondo: né punto meno sontuose e vaghe le prospettive[...] per le tragedie io vi scorgo una convenevolezza grandissima che quella fronte, la quale, secondo l'uso degli antichi, non vuole figurare altro che un qualche illustre edificio[...] può acconcissimamenre servire per la metà d'un cortile d'un palagio reale, e l'proscenio per piazza del medesimo» (INGEGNERI 1598, 26). Corsivi nostri. li lessico non potrebbe essere più esplicito e chiarificatore. Per questo brano rivedi nota 271.

³⁰⁶ I corsivi sono nostri. Cfr. *I dieci libri dell'architewra di M. Vitnwio tradutti et commentati da mons(gnor Barbaro [...]*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556. Citiamo dall'antologia di MAROTTI 1974, 151; ma vedi anche *ivi*, 156, 157 («la fronte della scena aveva tre gran nichis»), 162. La seconda edizione della traduzione e del commento a Vitruvio del Barbaro, edita nel 1567, ampiamente rivista dall'autore, è stata ripubblicata in facsimile con un saggio introduttivo di M. Tafuri e

uno studio di M. Morresi: cfr. VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro* 1567, Milano, li Polifilo, 1987. Sulla tradizione teatrale vitruviana nel Cinquecento cfr. almeno: C. MOLINARI, *Il teatro nella tradizione vitruviana*, cit., 30-46; MAROTI 1974, 25-33; R. KLEIN, *La forma e l'intrattabile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, cap. XII, in collaborazione con H. ZERNER, *Vitruvio e il teatro del Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1975, 316-335. A un episodio specifico dedica attenzione RUFFINI 1983, 61-123. Vedi poi Io. 1986, specialmente per la scheda 4, *Il teatro da guardare: „a,, scena e «le tre, scene di Vitruvio*, 330-339. Un utile riepilogo è fornito nelle schede presentate nell'antologia *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, 208, 219, 353. Non si possono tralasciare infine le acute osservazioni di ZoRzr 1977, in particolare 171 n.-174 n.; 198 n.-199 n. Più in generale sono da tenere presenti gli studi raccolti in *2000 anni di Vitruvio*, numero monografico di «Studi e documenti di architettura», 8 (1978); il saggio di P.N. PAGLIARA, *Vitruvio da aosto a canone*, in *Memoria de/l'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Serris, to. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, 5-85; G. MOROLLI, *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata [...]*, Firenze, ALINEA, 1988 (con buona bibliografia); H.-W. KRUFFT, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

³⁰⁷ Cfr., a titolo esemplificativo, A.O., b. 1, fase. 4, *libro segnato D*, 36v: «dar' essecutione alla parte già presa di poner le statue [...] et iscrizioni con ogni altra cosa appartenente all'ornamento della scena, et Teatro nostro»; *Comratto stipulato tra gli Olimpici egli scultori Ruggero Bascapè e Domenico Fontana*, nove maggio 1584, BBV, Autografi, ms. G.5.15 E 146, n. 84: «resarcir tutte le cornise della sw,a o frontex»; in PUPPI 1967, 145; A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 16v-17r: «porre una convenevole iscrizione sopra l'arco del fronte della scena». Tutti i corsivi nelle citazioni sono nostri. Pleonastico avvertire che la parola «scena*» ricorre, nei *dossiers* dell'archivio accademico, anche nel significato di palcoscenico. Cfr., ad esempio, *ivi*, fase. 4, *libro segnato D*, 14r: «Essendosi dato principio[...] alla fabrica nel loco delle pregon vecchie, ove hà da esser l'habitatione de la Academia, et insieme, teatro, et sena». Per l'uso di questo termine nei trattati del secolo XVI vedi la campionatura offerta da M. SFRGAROI, *Lingua sceltica*, cit., 118-121, e vedi anche TESTAVFROE 1991, 159 e n., 171.

³⁰⁸ Rivedi qui 124.

³⁰⁹ MOMENARI 1733, 45.

³¹⁰ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, V11, 36; Io., *Il Gianluca, o vero de le maschere*; Io., *li Ghirli-zolle, o vero /'epitafio*, in Io., *I dialoghi*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1859, voi. III, 137, 171. Sulla memoria teatrale di Tasso vedi ZoRZI 1981, 519; F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit., 50; e, soprattutto, C. DINI, *Il palcoscenico della pagina. Tra simulazione e «immagine» del vero*, in *Torquato Tasso ira letteratura musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra a cura di A. Buzzoni (Ferrara, 6 settembre-15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa, 1985, 57-63 (anche per altri riscontri al riguardo).

³¹¹ Cfr. DOGLIO 1989, XXVI (probabilmente seguendo MAGAGNATO 1954, 61 n. e vedi anche BARBIERI 1952, 135-136).

³¹² Cfr. INGEGNERI 1584, 10: pone l'accenno proprio sulla esigenza di usare luci che non disturbino gli spettatori: «l'illuminazione(...) ha da esser chiara e uguale in tutte le parti della scena e accommodata in guisa eh'ella non impedisca punto della vista alli spettatori o che porti loro incommodo o pericolo alcuno...»

³¹³ SCAMOZZI 1615, P. II, L. VIII, 270. Tale opinione era già stata espressa da GALLO 1973, XXXIV e da MAZZONI 1985, 83. Per la dedica cfr. qui cap. V, nota 16.

³¹⁴ Cfr. ad esempio MARZARI 1604, 213 (ricorda che Vincenzo illuminò «quelle cose parre di rilievo, et parte dipinte del naturalc, con stupore d'ogni uno,»).

³¹⁵ INGEGNERI 1584, 10 e GALLO 1973, XXXfil.

³¹⁶ INGEGNERI 1598, 27.

³¹⁷ A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 63; Z1cG10TT1, 46.

³¹⁸ Cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 106, 64; per la precisazione biografica cfr. CAVICCHI

1986, 13 n., MAZZONI 1992, 213, scheda 2.16 (a rettifica di GALLO 1973, XXXIII-XXXIV e nota 12; PUPPI 1987, 194 n.).

³¹⁹ Lettera di Giovan Battista Aleotti a Battista Guarini, Ferrara, due dicembre 1595 (per la referenza cfr. nota 12 del cap. III) e cfr. anche A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 64.

³²⁰ Per l'apparato realizzaro da Aleotti a Sassuolo nel 1587 vedi la bibliografia qui registrata alla successiva nota 549.

³²¹ Per una bibliografia sul *milieu* spettacolare ferrarese si rivedano gli studi registrati via via nelle precedenti note del cap. III e anche in quelle di questo capitolo.

³²² Si veda DOLFIN 1585, 34.

^m Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Mantova, ventuno maggio 1592; in DANCONA 1891, II, 553-554. E rivedi qui cap. III, 71-72.

³² DOLFIN 1585, 34.

³²⁵ Rivedi qui cap. III, 72-73.

³²⁶ INGEGNERI 1598, 27. Abbiamo analizzato il passo a 124. Vedi anche il suggerimento analogo di DE SOMMI 1968, 65-66, circa la «scena ben illuminata et la sala poco». Ma non si tratta, nel caso di Guarini e Ingegneri, soltanto di mero *topos* trattacistico (come crede PERI 1983, 220 e n.). Il riferimento saliente per costoro, in questa circostanza, fu la messinscena dell'Edipo che ebbe non pochi influssi pure sulle recite mantovane del *Pastor fido*. In questa prospettiva sarebbe da riesaminare l'illuminotecnica del ricordato apparato aleortiano-guariniano di Sassuolo nel 1587.

³²⁷ Lettera di Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana, s.l. {ma Venezia?}, s.d. {ma *post* sei maggio 1584-ante tre marzo 1585}; in GALLO 1973, 27, documento II e vedi *ivi*, XXXIII.

³²⁸ A.O., b. 6, fase. 82, *Parei de la academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, rispettivamente 17r, 15v.

³²⁹ *Ivi*, 17r-18r (vedi *Documenti*, 246, per una trascrizione più ampia). Corsivo nostro.

³³⁰ Cfr. *ivi*, 30v, *sub* quattordici marzo 1758 e *ivi*, 81 v-82r, *sub* ventitré febbraio 1791 per due inventari in cui sono registrati i dispositivi illuminotecnici. Per la tradizionale illuminotecnica a cera e a olio utilizzata nella messinscena dell'*Edipo* nel 1847 vedi MAGRINI 1847, 71, 79-80; *ivi*, 80-82, quanto alla messa in opera di nuova illuminazione. Cfr. poi L. BELTRAMI, *Relazione de l'architetto L. B. sulle condizioni del teatro Olimpico*, «Atti del consiglio comunale di Vicenza», (1905), Ali. 5 (la relazione è in data dieci maggio 1902); F. ANTI, *Relazione sopra la copertura del teatro Olimpico in Vicenza*, Vicenza, Raschi, 1909, 22 n.-23 n.; Io., *Il teatro Olimpico*, Vicenza, Società Anonima Tipografica, 1914, 17. Più in generale vedi R. MASCHIO, *A teatro coi gendarmi*, cit., 449. Per la migrazione settecentesca negli apparati urbani cfr. BARBIERI 1990 a, 255.

³³¹ *oi* concorrenza parla PuPPT 1987, 194 e n.

³³² A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 106.

³³³ Lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, s.d. [*post* sei maggio 1584]; in GALLO 1973, 29, documento III. Per il destinatario della missiva vedi *ivi*, 63.

³³⁴ Cfr. *ivi*, 29.

³³⁵ Pinelli, in GALLO 1973, 59-60. Giovanni Vincenzo Pinelli (1558-1601) non vide lo spettacolo. I suoi appunti autografi conservati all'Ambrosiana, qui più volte utilizzati, raccolgono probabilmente notizie trasmessegli da amici che avevano assistito alla recita. Vedi GALLO 1973, XXIII, anche per la probabile genesi pinelliana del codice ambrosiano. Su Pinelli, bibliofilo e punto di riferimento del *milieu* colto padovano nel Cinquecento, resta referenza di base la biografia stilata da P. GUALDO, *Vita Ioannis Vincetllii Pi11elli [...]*, Augustae Vindelicorum, ad insigne pinus, 1607. Vedi inoltre Rossi 1886, 78; TAFURI 1985, 183-184 e n., 198 e n., 201, 202 e n., 203 n., 206, 207, 221.

³³⁶ Pinelli, in GALLO 1973, 60.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ GLUSINIANI 1585, 13, vv. 5-6. Per lo spargimento di profumi durante lo spettacolo (previsto, sulla scia del testo sofocleo, da INGEGNERI 1584, 19-20) cfr. PIGAFETTA 1585, 56; INGEGNERI

1598, 24, 26 e VIOAL-NAQUET 1991, 207. Sulla tradizione classica del peana catartico - gli («inni» del Giustiniani - cf. VERNANT 1976, 109.

³³⁹ Pinelli, in GALLO 1973, 59. Peraltro PIGAFETTA 1585, 56, asserisce il contrario: «*Erano disposti per siti diversi ciascheduno di credecì gradi alcune aperture per andare ai .uoi seruigi; di modo che nulla mancò [...] all'inriera commodità dei spettatori*».

³⁴⁰ Nostro il corsivo. *Ibidem*.

³⁴¹ Nostro il corsivo. DoLFIN 1585, 35.

³⁴² Nostro il corsivo. INGEGNERI 1584, 20 e GALLO 1973, LI. Rivedi qui, al riguardo, 124.

³⁴³ INGEGNERI 1598, 31-32.

³⁴⁴ Cfr. MAGRINJ 1845, 237; Io. 1847, 72; SCHRADER 1960, 49; PUPPI 1962 b, 66; BOLCATO 1980, 25; PUPPI 1987, 193 n. Stranamente, musicologi come GALLO (1973, LI-LVI) e PIRROTTA (1975, 139; Io. 1995, 12) non si pongono il problema. Molto lucidamente invece MAGAGNATO 1980², 39, congetturava l'esistenza di spazi «speciali per i musici [...] dietro il *frons-scenae* e nei balconi delle versure». Tuttavia, lo accerteremo subito, si può essere più precisi.

³⁴ Per il quale vedi anche qui 139-140.

³⁴⁶ Vedi oltre (cap. V, § 1) per la trasformazione di questo locale in odeo.

³⁴⁷ A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, lv.

³⁴⁸ Alcuni riscontrò. A Sassuolo nel 1587 l'orchestra era sistemata nel retroscena (cfr. lvALDI 1974, 20, 74 n., 75 n.). Nel 1590 nel teatro di Sabbioneta i musici prendevano posto in un soppalco (di circa m. 4,5x3,5) retrostante alla prospettiva monofocale. Soluzione diversa da quella dell'Olimpico - strumentisti disposti sul fondo del retropalco anziché su un lato del proscenio - ma a essa affine per la concercazione degli artisti e per la contiguità del luogo per i musici alla scena prospettica (vedi MAZZONI 1985, 83 n., 118). Nel Mediceo del 1589 i musicisti erano collocati in zona imprecisata, forse negli spazi retrostanti il palcoscenico (cfr. TESTAVERDE 1991, 86). Al Farnese, infine, in occasione dello spercacolo inaugurale del 1628, gli strumentisti vennero disposti ai piedi del proscenio (cfr. PIRROTTA 1975, 141-142) in una posizione destinata a divenire canonica.

³⁴⁹ DoLFIN 1585, 35; GALLO 1973, LI-LII; FENLON 1992, 175. Le musiche sono perdute: vedi PIRROTTA 1995, 12. Lo studioso miene improbabile che fossero state composte dal Gabrieli.

³⁵⁰ Sull'episodio rivedi qui § 2, 98. Sulle Pellizzari vedi anche GALLO 1973, LII.

³⁵¹ Cfr. N. PRUOTTA, *Monteverdi e i problemi dell'opera*, in *Studi sul teatro veneto in Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, 335; FENLON 1992, 174-175, 179, 182, 236; GALLO 1973, LII; BOLCATO 1980, 25. Per Virginia Andreini (Florinda) e *l'Arianna* cfr. FERRONE 1993, 202, 268 n.; Io. 1996 a, 51-58. Più in generale sulla famiglia Andreini rivedi qui cap. III, § 2, 68 e sgg. e note 37, 66, 71.

³⁵² Cfr. A.O., busta 1, fase. 4, *libro segnato D*, 31v, *sub* sette gennaio 1582 («Essendo ridotto questa mattina, li Clarissimi Signori Rettori della Cicca, et li Magnifici Signori Deputati con tutta la nobiltà di Vicenza, Nella chiesa di San Michiele ad udire la Messa solenemente celebrata per la entrata del Magnifico Signor Giulio Pogliana novo Prencipe della Academia Nostra Olimpica Insieme con tutti gli Academici per dar principio con felici auspici al suo Magistrato; è stata la detta Messa celebrata con suma sodisfacione, anzi stupore de tutti, per causa delle Musiche in essa udite; le quali per il più, et le più eccellenti sono state fatte da Messer Antonio nostro Bidello, et Musico, et da due sue sorelle; Per il che par cosa ragionevole riconoscendo le virtù delle dette due Putte, sorelle del detto [...] Anronio potersi valer di esse per la Musica ne i bisogni della Academia. Onde l'andara Parte che le dette sorelle siano premiate dall'Academia con salario di ducati XV per una all'anno, con conditione che Messer Antonio insieme con elle siano obligati far Musica due volte alla settimana per ordinario, et di più ogni volta che ve ne sarà bisogno et occasione») e *ivi*, fase. 5, *libro segnato E*, 17v-18v («Molto magnifici Signori La magnanimità, che questa illustre Academia ha dimostrato sempre in tutte le sue imprese, spinge al presente noi sorelle Isabetta et Lucietta, che già gran tempo habbiamo impiegato ogni opera et forza nostra à i seruigi suoi à supplicare voi Honoratissimi Signori olimpici à condescendere. et aggradire le honeste preghiere nostre. [...] Di Domenica

8 di maggio 1583 in Consiglio fu presentata [la supplica] al magnifico prencipe et consiglieri per Messer Antonio Pellizzari fratello delle oltrascritte supplicanti, et messa con acuescimento di ducati quaranta in modo che esso[...] Antonio et per se, come Bidello et Musico dell'Academia et per sue sorelle et figliuolo habbia ducati cento correnti all'anno di tre mesi in tre mesi, il quale accrescimento di salario di ducati cento debba cominciare a San Martino prossimo venturo del 1583 et debba durar per anni tre seguenti, in modo che esso et li predetti suoi habbiano a servir' all'Academia con detto salario di ducati 100 all'anno per anni tre»).

³⁵³ Cfr. FENLON 1992, 175-179, 181.

³⁵⁴ C. MALVEZZI, *Nona parte. Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo don Ferdinando Medici*[...], Venezia, Giacomo Vincenzi, 1591, 8; disponibile in edizione moderna: vedi *Les fetes du mariage de Ferdinand de Médicis* [...], I. *Musique des intermèdes de "la Pellegrina"*, a cura di D.P. Walker, Paris, CNRS, 1963, XLI.

^m Cfr. ancora FENLON 1992, 178-179, 208.

³⁵⁶ Vale a dire sul proscenio, dinanzi alla *colonnatio* del «cortile d'un patagio reale» (la scenafrente) affollata di sculture che sorvegliano l'accesso nella Tebe come Vicenza scamozziana. Per il proscenio-piazza vedi INGEGNERI 1584, 19; per la scenafrente-cortile cfr. Io. 1598, 26; *ivi*, 9, 17, 24, 25, 26-27, per altri riscontri semantici sulla tipologia scenica piazza-palazzo-cortile. Su questo punto segnaliamo l'acuta interpretazione di MAGAGNATO (1992, 42, 45, 77) che evidenzia la magistrale sintesi simbolica dell'idea di città attuata da Palladio nella scenafrente in piena armonia con la restituzione vitruviana, cui si abbina la città prospettica di Scamozzi. Si veda, a conferma della intuizione palladiana, la tipologia 'democratica' del portico dell'Agorà applicata alla scena in età periclea rinnovando la precedente forma ispirata al modello delle dimore principesche tiranniche. Cfr. in proposito le lucide pagine di O. LONGO, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di studio* (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. De Finis, Firenze, Olschki, 1989, in particolare 36-37.

³⁵¹ INGEGNERI 1584, 20, 21; A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1r. Su come realizzare il prologo delle tragedie il corago ritornerà in seguito: vedi INGEGNERI 1598, 8-9; *ivi*, 24, per l'arrivo in scena dei fanciulli e dei sacerdoti nell'*Edipo tiranno*, puntuale ripresa del preventivo della recita (e cfr. a riprova Io. 1584, 19).

³⁵⁷ Per i «supplici rami» vedi SOFOCLE, *Edipo re*, cit., a cura di D. Del Corno, 49. Nel volgarizzamento del GIUSNFRANI (1585, 13, vv. 3-4) si parla solo di fanciulli con «capo cinto/ di supplicanti frondi». Ma, come abbiamo visto nel testo, la presenza dei rammetti votivi in mano ai giovanetti era prevista dal corago. Per la festa delle Targhelie cfr. VERNANT 1976, 106-110.

³⁵⁹ A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1r.

³⁶⁰ INGEGNERI 1598, 26.

³⁶¹ *Ibidem*. Per gli altari cfr. qui anche 139-140. Per l'uso di altari sulla scena della tragedia greca cfr. DI BENEDETTO-MEDDA 1997, *passim* (con bibliografia specifica a 32).

³⁶² Alludiamo alla figura della *Malinconia*: cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611, 88-89. L'opera è ora agevolmente consultabile: cfr. Io., *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, Milano, TEA, 1992, 261-262.

³⁶³ INGEGNERI 1584, 21; per le altre notizie cfr. *ivi*, 11, 15.

³⁶⁴ Cfr. ancora *ivi*, 11, 15, 19-21, pure per una diversa soluzione circa la presenza in scena di fanciulli e sacerdoti all'inizio della recita.

³⁶⁵ RICCO110N1 1585, 46. Vedi inoltre INGEGNERI 1584, 21. Sulla capziosità della critica riccoboniana cfr. MATTIOLI 1988, 293.

³⁶⁶ L'ingresso canonico del re dall'«arco grande di mezzo» è previsto da INGEGNERI 1584, 21.

³⁶⁷ Cfr. *ivi*, 19.

³⁶⁸ GRUSTINIANJ 1585, 13, vv. 1-6 del prologo. Nostri i corsivi. Cfr. VIPAL-NAQUET 1991, 207.

³⁶⁹ DOLF[N 1585, 35.

¹⁷⁰ Sul simbolismo dei colori degli abiti aristocratici e regali cfr. BRUSATIN 1983, 31, 53; L. RosT11N1 RoNCHJ-L. CmosTRJ CoRSJ, *Colore e simbolismo cromatico nel costume*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze, EDIFIR, 1988, 100.

m DoLFIN 1585, 35.

³⁷² INEGNERI 1598, 9-10.

³⁷³ DOLFIN 1585, 35.

³⁷⁴ INEGNERI 1584, 16.

³⁷⁵ PIGAFETTA 1585, 56.

³⁷⁶ Per i seguiti di Edipo, Giasca e Creonce cfr. INEGNERI 1584, 11-12, 16-17; lo, 1598, 29. Per tutto cfr. pure DoLFIN 1585, 35; PIGAFETTA 1585, 56. Per gli ingressi di Edipo e di Creonte si legga comunque specialmente INEGNERI 1584, 19-22. E si veda VIDAL-NAQUET 1991, 208. Sul simbolismo del colore leonato nel secolo XVI cfr. infine BRUSATIN 1983, 53, 54.

³⁷⁷ INEGNERI 1584, 22. Per l'uso delle *versurae* all'Olimpico vedi *invece* qui a 131, 139 e nota 447.

³⁷⁸ Pinelli, in GALLO 1973, 60.

³⁷⁹ INEGNERI 1584, 22; per il resto del volgarizzamento vedi GiUSTINIANI 1585, 21-22, vv. 227-252.

³⁸⁰ INEGNERI 1598, 30.

isi *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Vedi S. SERLIO, *Trattato sopra le scene*, cit., in MAROTTI 1974, 204; Zo1m 1977, 30, 58 n., 153, 219 n.-220 n.; CRUCIANI 1983, 515, 518; A. BRUSCHI, *Scene prospettiche urbane nel Cinquecento: progettazione, costruzione, caratteri. La scena per le "Bacchidi" del 1531*, in *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*. Atti del convegno di studi (Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, 178, 185-186.

³⁸⁴ Cfr. DoLFIN 1585, 35.

³⁸⁵ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23rv. Corsivi nostri; vedi inoltre GALLO 1973, LII; CATTIN 1990, 170; PIRROTTA 1995, 13 n.

³⁸⁶ Lettera di Giorgio Bartoli a Lorenzo Giacomini, in data ventidue gennaio 1575; citata da PALJSCA 1993, 189.

³⁸⁷ Si pensi specialmente all'«orto accademico» voluto da Giangiorgio Trissino in Cricoli e, dopo il 1550, all'accademia parteniana. Ma si ricordino anche gli «orti» dei Graziani, i giardini dei Porto e del Gualdo, la residenza di Montano Barbarano, ecc. Cfr. l'ottima sintesi di BoLCATO 1980, 20-23, 24-26.

³⁸⁸ Sulla musicalità e la musica nei cori tragici del Cinquecento cfr. H.M.C. PuRKIS, *Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française au XVI^e siècle?*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXII (1960), 294-301; il chiaro riepilogo di PIRROTTA 1987, 273-280; e quello di NUTTER 1985, 606. Indi P. FABBRI, *Tragedia e musica nell'Italia del Cinquecento*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del convegno di studi (Vicenza, 17-20 maggio 1990), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1991, 196-205. Vedi poi le sintesi sulla tragedia cinquecentesca dovute a TESSARI 1993, 105-112 e FERRONE 1996, 919-925.

³⁸⁹ Per il primo giudizio, espresso dal conte Ghellini de' Proti, vedi Z1cc1orn, 21; per il secondo cfr. G. HoROLOGGI, *L'inganno*, cit., *Dedica*; cfr. poi BoLCATO 1980, 25; CATTIN 1980, 173 e n.; lo, 1990, 169; e, più in generale, TESSARI 1993, 109. Per la messinscena della *Sofonisba* cfr. PuPPI 1974, 295-307; BoLCATO 1980, 25. Sulla tragedia del Trissino vedi ARIANI 1977, to. I, X, XV-XXII, e la scheda del medesimo studioso premissa al testo della tragedia (ivi, 5-9, con bibliografia; per il testo della *Sofonisba* ivi, 13-78 e CREMANTE 1997, 29-162, con commento; e bibliografia a 22-28); G. FERRONI, *La "Sofonisba" un classicismo senza conflitti*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., 111-138. Da rammentare inoltre i saggi di G. P\DUANO, *La morte di Sofonisba e la drammaturgia classica*; di P. GuERRINI, *Iconografia della Sofonisba: storia e teatro*; di C. MusuMARRA, *La "Sofonisba"*; ovvero

della libertà; di R. CREMANTE, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertextuali*: tutti in *Nascita della tragedia*, cit., rispettivamente a 61-76; 77-91; 133-145; 141-171. Ma altri contributi presenti negli atti citati sono utili al riguardo; come pure sono utili le ampie rassegne di studi relativi alla drammaturgia tragica del Cinquecento offerte dalle bibliografie ragionate di Campanini e Noto che concludono il volume (e cfr. specialmente, per quanto qui ora interessa, la scheda sulla *Sofonista* a 501-506). Le musiche di *Sofonista* non ci sono pervenute. Per le tragedie a Vicenza nel Cinquecento cfr. CAOVATO 1894, 10-77; Galante, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 71-97. Altre referenze sulla tragedia cinquecentesca sono nel precedente cap. III, nota 60 e in questo cap. alla nota 64.

³⁹⁰ Per l'*Antigono* vedi OUVATO 1982, 95-102 (con bibliografia); MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, 67-85 (con ricca documentazione): *ivi*, 80, per la questione delle musiche e dei cori dell'*Antigono*.

³⁹¹ DOLCE 1565, 745.

³⁹² Dispaccio dell'ambasciatore ferrarese Claudio Ariom, sette marzo 1565, Archivio di Stato di Modena, Archivio segreto estense, Cancelleria estera (Ambasciatori a Venezia), b. 52; trascritto in BRYANT 1987, 189. Per l'interessante rappresentazione e per il testo della *Marianna* vedi DOGLIO 1972, LXI-LXIV; PADOAN 1982, 195-196, 207; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, 79-80; CREMANTE 1997, 731-877 (con bibliografia e commento). Sulla drammaturgia del Dolce cfr. anche A. PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», (1963), to. XXXIII, 418-421 e, per ulteriori referenze, la bibliografia di NOTO 1991, 528-529. Sui cori della *Marianna* cfr. inoltre l'accento di PIRROTTA 1987, 277. Si ricordi altresì la recita veneziana delle *Troiane* del Dolce nel 1566 con intermedi musicati da Claudio Merulo: cfr. NURRER 1985, 594, 605; PIRROTTA 1987, 276 e n. Per un riepilogo circa i tragediografi d'area veneta del secolo XVI vedi PIERI 1979, 18 e n.; N. MANCINI, *La tragedia e la commedia*, cit., 297-305, 322-325; PADOAN 1982, specialmente 194-197.

³⁹³ La bibliografia registrata nella nota precedente è in buona parte di taglio prevalentemente letterario.

³⁹⁴ Rivedi qui 88, 101.

³⁹⁵ F. SANSONO, *Venetia città nobilissima, et singolare* [1581], con le aggiunte di G. Stringa e G. Martinioni, Venezia, Stefano Curti, 1663, Lib. X, 450.

³⁹⁶ Antonio da Molin aveva «procurato et ottenuto che ella publicamente si recitasse» (DOLCE 1565, 744 e cfr. BRYANT 1987, 189). Per Molino e Gabrieli vedi BONICATTI 1987, 176-178 e l'intero voi. degli atti del convegno su *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degradà, Firenze, Olschki, 1987, *passim*. Sul Burchiella cfr. PADOAN 1982, *passim*; Noro 1991, 528; GUARINO 1995, 304, 307-309, 315-316.

³⁹⁷ Per la rappresentazione della tragedia del Frangipane cfr. Zoazl 1977, 256; NUTTER 1985, 591-611, anche per la precisazione (610 n.) che esclude i comici Gelosi da questo spettacolo. Si rettifica così quanto asserito al riguardo da D'ANCONA 1891, II, 467 e n. e da molti studiosi successivi. Sugli apparati palladiani al Lido vedi W. WOLTERS, *Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574*, in «Bollettino del CISA A. Palladio», XXI (1979), 273-292.

³⁹⁸ C. FRANGIPANE, *Tragedia*, in A. SOLERTI, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605, per la prima volta descritte*, «Rivista musicale italiana», IX (1902), 3, 558; e cfr. NUTTER 1985, 603.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Per le citazioni cfr. rispettivamente G. DIRUTA, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1593, 36; T. PORCACCHI, *Le aulioni d'Arrigo terzo re di Francia* [...], Venezia, Giorgio Angelieri, 1574, 28v. Al riguardo vedi NUTTER 1985, 597, 600.

⁴⁰¹ Cfr. *ivi*, 605; PIRROTTA 1995, 12.

⁴⁰² La tragedia del Folcc, dotata di intermedi con musiche di Claudio Merulo, è qui ricordata alla precedente nota 392.

- ⁴⁰³ Rivedi qui per tale ipotesi 116, 134.
- ⁴⁰⁴ Concordiamo con GALLO 1973, LII.
- ⁴⁰⁵ INGEGNERI 1584, 9.
- ⁴⁰⁶ INGEGNERI 1598, 10.
- ⁴⁰⁷ *Ivi*, 11, 12.
- ⁴⁰⁸ *Ivi*, 33. Su tutti questi punti vedi l'ottima analisi di GALLO 1973, LII, LIV.
- ⁴⁰⁹ Cfr. *ibidem*; PIRROTTA 1995, 12. Per le critiche avanzate dati 'aristotelico Riccoboni all'as- senza di musica strumentale nei cori vedi qui 137.
- ⁴¹⁰ A.O., b 1, fase. 5, *libro segnato E*, 24v. Nostro il corsivo.
- ⁴¹¹ Vedi ancora GALLO 1973, LV.
- ⁴¹² A.O., b 1, fase. 5, *libro segnato E*, 24v.
- ⁴¹³ Cfr. MERRITT 1987, 241-242; FENLON 1987, 313; BOLCATO 1995, XIX e n. Su tutti gli altri punti vedi GALLO 1973, LIII; BOLCATO 1980, 25; FIORESE 1984, XXIV (che afferma che Pordenon aveva composto le musiche introduttive); CATTIN 1990, 169-170; PAGATO 1991, II, 34-35; PIRROTTA 1995, 11.
- ⁴¹⁴ Per un documentato profilo biografico del musicista cfr. M. MORELL, *La biografia di Andrea Gabrieli: nuove acquisizioni e problemi aperti*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit., 19-20 e *passim*. Sulla data di morte di Gabrieli vedi anche MERRITT 1987, 231-232 e PIRROTTA 1995, 13 n.
- ⁴¹⁵ *Chori in musica composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li chori della tragedia di "Edippo tiranno". Recitati in Vicenza l'anno M.D.LXXXV. Con solennissimo apparato, et novamente data alle stampe*, Venezia, Angelo Cardano, 1588; vedili in SCHRADER 1960; e in PIRROTTA 1995. Sui cori dell'Edipo, anche per quanto segue, cfr. inoltre GALLO 1973, LII-LVI; PIRROTTA 1987, 273-285 (con un condivisibile giudizio sulle musiche); CATTIN 1990, 169-170. Più in generale su Gabrieli si vedano gli atti già citati, *passim*.
- ⁴¹⁶ Nel bilancio generale sulla musica dello zio tracciata nella *Dedica dei Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli [...]*, Venezia, Angelo Gardano, 1587; e cfr. GALLO 1973, LV. Per Willaert cfr. BONICATTI 1987, 174. Per Gabrieli e Giustiniani vedi DANIELE 1987, 166-167.
- ⁴¹⁷ PIRROTTA 1987, 280-281 e *id.* 1995, 12; GALLO 1973, LIII. Per una diversa ipotesi cfr. PUPPI 1987, 195 n.
- ⁴¹⁸ Cfr. PIRROTTA 1987, 282-285; *id.* 1995, 12, 17 e, precedentemente, GALLO 1973, LIV-LV.
- ⁴¹⁹ Per l'osservanza di Gabrieli alle indicazioni di Ingegneri cfr. *ivi*, LIII e sgg.
- ⁴²⁰ Cfr. GIUSTINIANI 1585, 89-90, vv. 1759-1792.
- ⁴²¹ INGEGNERI 1598, 33; *ivi*, 32, prevede che quando il coro «rimarrà solo nella scena, allora ei cantarà sempre e verrà ad essere un mero, ma grave, nobile e bene accomodato intermedio della tragedia». In proposito cfr. GALLO 1973, LIV; PIRROTTA 1987, 280; *id.* 1995, 12.
- ⁴²² Cfr. *ivi*, 12, 17.
- ⁴²³ RICCOSONI 1585, 49; vedi poi PIRROTTA 1987, 282 e VIMALNAQUET 1991, 207.
- ⁴²⁴ DOLEFRON 1585, 35; PIGAFETTA 1585, 56-57; e cfr. GALLO 1973, LV; PIRROTTA 1987, 281-282; *id.* 1995, 13 n.
- ⁴²⁵ La recensione è indirizzata al podestà Benedetto Zorzi che in un primo momento aveva vietato la recita: cfr. RICCOSONI 1585, 39-51. Per il divieto cfr. qui a 141, 144, 156 e nota 463. Per la parafrasi e la recensione vedi soprattutto MATTIOLI 1988, 291-293 e rivedi qui 99 e relativa nota 92.
- ⁴²⁶ Come nota MARRIOTTI 1988, 291.
- ⁴²⁷ Per la questione e per una bibliografia essenziale sui tre personaggi cfr. qui 141, 143-144, 155-156 e note 463, 486, 632.
- ⁴²⁸ Cfr. PUPPI 1962 b, 65; *id.* 1971, 93, sottolinea l'incapacità del Riccoboni a valutare lo spettacolo nella sua «autentica realtà visiva»; vedi anche MATTIOLI 1988, 292-293.
- ⁴²⁹ SCHRADER 1960, 76, osserva che le considerazioni del Riccoboni sono per la maggior parte ottuse. Per la capziosità cfr. ancora MATTIOLI 1988, 291.
- ⁴³⁰ RICCOSONI 1585, 41, 50. Nostro il corsivo.

^{•11} *Iv.*, 41.

^{←32} Cfr. *ili*, 44.

H1 *foi*, rispettivamente a 45, 47, 48. Per la recensione del Riccoboni e la natura delle sue critiche alla recitazione e ai cori vedi altresì GALLO 1973, **XXII-XXIII**, XLIII-XLVI, LIV.

^{•3} Pinelli, *ivi*, 59.

^{•35} Rossi 1590, in WEINBERG 1970-1974, voi. IV, 105 (e rivedi nota 3 del cap. precedente).

[↪] *Ibidem*. L'intero cap. XI del trattato del Rossi verte sulla *Musica appartenenu alla tragedia*; il cap. XIII tratta *Del coro della tragedia*; e vedi *ivi*, 109: «Entrava il coro anticamente[...] con un saltare con leggiadria a guisa di una moresca». Sul problema della danza del coro cfr. G.B. GIRALDO! CINZIO, *Discorsi di m. G.B. G. C. [...] incorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e del/e tragedie [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrarì et fratelli, 1554, 229: («~~E~~ mi credo io, che quc' movimenti fossero, come quelli delle moresche, che si fanno hoggidi da noi a misura del suono»). Rossi nonostante la sua diretta implicazione - vedi qui 141, 151 - mosse critiche al lo spettacolo vicentino. Per comprendere il suo atteggiamento va tenuta presente la stima profonda che nutriva per il contrariato Riccoboni. Cfr. al riguardo GALLO 1973, XLII. Nicolò scrisse anche dei *Discorsi inrorno al/a comedia* editi nel 1589: si leggono sempre in WEINBERG 1970-1974, voi. IV, 27-57.

⁴³⁷ INGEGNERI 1598, 32.

⁴³⁸ Tutte le citazioni sono tratte da Riccoboni 1585, rispettivamente a 46, 44, 45, 39.

⁴³⁹ *Iv.*, 49. Nostro il corsivo. Sul «coro stabile» vedi quanto afferma INGEGNERI 1598, 32 e cfr. GALLO 1973, XLV.

⁴⁴⁰ Si vedano gli apprezzamenti espressi da PIGAFETTA 1585, 56-57 e il referto di INGEGNERI 1598, 29-30, 32.

⁴⁴¹ Per la prima e la terza citazione cfr. INGEGNERI 1584, 12. Per la seconda PIGAFETTA 1585, 56. Per la quarta DoLFIN 1585, 35. Su tutto vedi Riccoboni 1585, 48 (che ricorda la presenza, nel coro di vecchi, di «putti e delle donne giovani») e INGEGNERI 1598, 29, 32. Cfr. poi PILLIROTTA 1987, 282; In. 1995, 11. Per il numero filologico dei coreuti in rapporto alla gran massa dei figuranti cfr. VIDAL-NAQUET 1991, 208, che sottolinea la mescolanza di «scrupolosa archeologia e di innovazione cosciente a metà».

⁴⁴² Cfr. MAROTTI 1974, 233. DoGuo (1989, **XVIII**) sottolinea gli echi dal trattato prospettico di Pomponio Gaurico nel dispositivo ideato da Ingegneri. VIDAL-NAQUET 1991, 209, coglie il tratto essenziale dello spettacolo nella «Coscienza acuta» della modernità. Affermazione forse un po' troppo perentoria, anche se lo stesso INGEGNERI (1598, 15) effettivamente parla di («tragedie famose farce alla moderna» e non c'è dubbio che pensasse pure alla recita vicentina.

⁴⁴³ *Ii*, 29-30. Nostro il corsivo.

⁴⁴⁴ Si vedano le descrizioni della serata più volte citate.

⁴⁴⁵ Rivedi qui 138.

⁴⁴⁶ Anche nel trattato il corago prevede la disposizione del coro «in mezzo del palco»: cfr. INGEGNERI 1598, 32.

⁴⁴⁷ INGEGNERI 1584, 22 e 20-21: «ifanciulli e i sacerdoti (...usciranno dalla porta da mano manca, dalla quale doveran sempre uscire tutti coloro che si fingerà che vengano dalla città»; lo. 1598, 32: «Ii [il coro] dovrà uscire dalla parte sinistra della scena; [...] di là si fanno, secondo l'usanza antica, comparire tutti quegli che vengono dalla città, sì come dal lato opposto coloro eh'entrano di fuori». All'Olimpico tuttavia l'indicazione delle entrate era determinata in primo luogo dall'assetto spaziale del teatro.

^{•49} Di cui forse si ricorderà Guarini per il progetto di recita del *Pastor fido* a Torino nello stesso 1585: «L'altare sia fatto all'antica, di forma quadra, dipinto et adornato con mascherette d'oro et festoni» (*Lista di attrezzi per 11110 rappresentazione del "Pastor fido"*, in Rossi 1886, 299; per la probabile afferenza dell'elemento alla recita torinese vedi *ivi*, 184 n. Il corsivo nella citazione è nostro).

⁴⁴⁹ Cfr. sul disegno e sul monocromo MAZZONI 1992, 36 e MAZZONI 1992, 207, scheda

2.10, 215, scheda 2.18.c, anche per ogni precedente referenza. Per gli altari raffigurati nello schizzo vedi CALLO 1973, XLIV e qui 132, 140.

⁴⁵⁰ INGEGNERI 1584, 10, 20. Nostro il corsivo. Indicazioni sull'uso dell'altare in scena si leggono in Io. 1598, 17.

⁴⁵¹ Per la questione del rapporto tra arti figurative e arti dello spettacolo cfr. almeno P. PRANCASTEL, *Gliardare il ceacro*, Bologna, li Mulino, 1987; C. MOLINARI, *S111/'iconografia come fonte per la storia del teatro*, in *Immagini di reato*, <1Bibliotecca Teatrab>, n.s. (1996), 37-38, 19-40; S. MAMONE, *Arte e spettacolo*, cit. (con la precedente bibliografia).

⁴⁵² INGEGNERI 1584, 21; *ivi*, 11, 19, per altre osservazioni in merito. Per l'individuazione della scena effigiata nell'affresco si veda a conferma GALLO 1973, XXXV e cfr. qui nota 584.

⁴⁵³ Per i costumi e l'attrezzatura cfr. 148-155.

⁴⁵⁴ INGEGNERI 1598, 17. Nostro il corsivo.

⁴⁵⁵ P. BROOK, *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 1994, 12.

⁴⁵⁶ Cfr. INGEGNERI 1598, 29: «avvegna che gl'inrerlocutori non fossero più di nove, nientedimeno le persone vestite che v'intravvennero per compagnia dei personaggi principali e per fare il coro, arrivarono al numero di cento e otto [...] rutti insieme, bene e vagamente tra di loro intrecciati». Ingegneri annovera tra gli «interlocutori» il corifeo e il coro. Vedi *ivi*, 32, per il coro composto da quindici figuranti e per le coreografie: «avendosi le persone del coro a mutar di luoco e a ricever nel mezzo le compagnie sopragtunte e con quelle intrecciarsi, si come [...] fu fatto nella tragedia di Vicenza».

⁴⁵⁷ New York, Public Library, cod. Spenser 181, in PuPPI 1973 d, 63 n.

^{SR} Cfr. PIRROTTA 1995, 11-12.

⁴⁵⁹ Vedi GROTO 1586, *Dedica*; e Io. 1616, 557-558 e Z1ccwrr1, 47-48.

⁴ Cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 106 e DoLFtN 1585, 35. E vedi GALLO 1973, XLIII, quanto alla figlia dell'attore. Z1cc1on1 (46-47, 50, seguito da GORDON 1966, trad. it. 1987, 183, e da PuPPI 1987, 196) afferma trattarsi della moglie del recitante. Ma è più attendibile la citata testimonianza del Dolfin. E vedi a conferma MARCIGLIANO 1996, 90, 93.

⁴⁶¹ Cfr. N. Rossi, *De ludis olympicis tractatus* (...), Verona, Hieronymum Discipulum, 1586, *Dedica*; Io. 1590, 62 (per le critiche di Rossi allo spettacolo). Su di lui vedi WEINBERG 1970-1974, voi. IV, 403-409; GALLO 1973, XLII; MANTESE-NARDELLO 1974, 24 n.; PuPPI 1987, 197 n. Per le sue critiche vedi qui anche note 436 e 551.

⁴⁶² Per Ferrari all'Olimpico cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65, 67, e GALLO 1973, XLII-XLIII. Per la corrispondenza Ferrari-Guarini del 1598 vedi Rossi 1886, 231; D'ANCONA 1891, li, 568-569.

⁴⁶³ Si veda quanto asserito da Zorzi 1987, 467 n., che chiarisce solo in parte GORDON 1966, trad. it. 1987, 183; GALLO 1973, XXII, XXVIII n.; PuPPI 1987, 197 e n.; N1ccouNJ 1990, 99 e n.; VmAL-NAQUET 1991, 204 e n., circa i motivi dell'esclusione dei tre e dell'assenza del podestà alla rappresentazione. Ma, a ulteriore chiarimento dell'esclusione del Mercuriale e dell'atteggiamento del podestà di Vicenza nei confronti della recita, cfr. soprattutto quanto qui argomentato a 144, 155-156. Per la documentazione originale cfr.: A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65: «*iii* podestà [Benedetto Zorzi] ripugna la rapresentazion se ben mutato Mercuriale Guilandini e cassaro Zabarella»; PIGAFETTA 1585, 56: «*li* clarissimo Capitano s1 trovò presente con alcuni Senatori e il Podestà restò foori». Un riepilogo della vicenda offre Z1cc10-rr1, 48. Sulla legislazione teatrale veneta rivedi la bibliografia qui registrata alla nota 19 (P. II, cap. II) e vedi 144 e relative note. Su Zabarella cfr. almeno E. GARIN, *Storia della filosofia*, cit. voi. II, 548-558; SCARPATI 1985, 208-238 (con ampia bibliografia a 221 n.); CAVAZZINI 1990, 139-140, 170 n. Su Guilandini, *alias* Melchior Wieland, prefetto all'Orco dei Semplici dal 1561, vedi PuPPI 1987, 196 n. Per Mercuriale cfr. *Sport egiuochi. Trattati e scritti dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. Bascetta, Milano, Il Polifilo, 1978, to. I, 16-17; PRETO 1979, 123-124, 127-128, scheda 94; PUPPI 1987, 196 n. Quanto alla distribuzione delle parti in prova si veda Z1cc1orr1, 48: informa che Nicolò Rossi impersonò Tiresia. Ma la testimonianza

coeva e 'definitiva' del DoLFIN (1585, 35) è chiarissima e da riferirsi alla 'prima', e non alla replica dello spettacolo (come crede MARCICLIANO 1996, 91). Molta confusione sulla disrribuzione in NocARA 1972, 9-10; FroRESE 1984, XXIV; SCHIAVO 1990, 56. A fronte di studi sostanzialmente corretti: vedi GALW 1973, XLI-XLIV; PuPPI 1987, 196-197.

⁴⁶⁴ Corifeo incluso.

⁴⁶⁵ Vedi PGAFETTA 1585, 55. Per la replica cfr. GoRDON 1966, trad. it. 1987, 191 n.

⁴⁶⁶ Cfr. INGEGNERI 1598, 8: «conviene avere ogni recitante doppio, e taluno triplo».

⁴⁶⁷ Cfr. InGEGNERI 1584, 12; Io. 1598, 23. Vedi qui 150, 153, per i costumi dei due nunzi. Per Forbante nell'arte classica e in Seneca cfr. I. KRAUSKOPF, *Edipo nell'arte antica*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, cit., 333-334; PADUANO 1994, 261. Per la derivazione di Forbante dall'*Edipo* di Seneca cfr. VIDAL-NAQUET 1991, 208. Sulla fortuna di Seneca nello spettacolo tra Medioevo e Rinascimento si veda S. MAMONE, *Il terzo Seneca e l'Ercole rapito*, in «*Il mondo scenico di Plauto, e Seneca e i volti del potere*». Atti dei convegni, Genova, D.A.R.FI.CL.ET., 1995, 171-200.

⁴⁶⁸ Cfr. 105, 110.

⁴⁶⁹ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23r.

⁴⁷⁰ Cfr. PuPPI 1987, 195-196, che, per una svista, equivoca circa i nominativi degli 01 impici eletti per il reperimento dei recitanti registrando quelli degli accademici incaricati «Sopra la scena, e I Teatro» (cfr. A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 24r, 23v). Per un riscontro seriore sul reclutamento degli attori in ambito accademico si ricordi la rappresentazione del *So/imano* di Bonarelli, promossa nel 1634 a Venezia dall'accademia degli Immobili, con interpreti scelti invece tra i soci del sodalizio a eccezione della virtuosa professionista Felicita Uga Romana che si esibì cantando nel prologo: cfr. PoVOLEDO 1971, 135-137.

⁴⁷¹ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23v.

⁴⁷² *Ivi*, 23r.

⁴⁷³ Vedi INGEGNERI 1598, 4, per la prima citazione. Quanto alle lodi allo spettacolo mantovano cfr. Lettera di Angelo Ingegneri al duca di Mantova, f-crrara, tredici settembre 1598; edita da Rossi 1886, 230 n. Le presunte critiche del corago alla tragicommedia guariniana (cfr. *ivi*, 246 n. per la replica di Giovanni Savio [1601] alle «opposizioni,> fatte al *Pastorfido* da «Angelo Ingegnere», in GuarINI *Opere*, to. IV, *passim*) in realtà non sussistono, riguardando le pasrorali *in generale*. Su Ingegneri e il *Pastorfido* è tornata SALA DI FELICE 1993, 79-80, 84. CAvtCCHI 1969, 148, parla dei consigli di Ingegneri «per la buona riuscita dello spetracolo» del 1598 ma non cita la sua fonte.

⁴⁷⁴ *Il Verrato* 1588, in GuarINI *Opere* 1971, 778; cfr. poi Io., *Compendio*, in BROGNOLICO 1914, 245. Corsivi nostri. Sul celebre brano del Guarini vedi, ad esempio, TESSARI 1993, 116-117. Docuo (1989, XXI n.), muovendo proprio da questo passo, sollecita un'indagine sul rapporto Ingegneri Guarini Tasso. Studio indispensabile a nostro parere. Cfr. qui al riguardo nota 34 del cap. V.

⁴⁷⁵ INGEGNERI 1598, 6. Nostri i corsivi. Sul passo vedi DOGLIO 1989, XII, XIV, XXI n.; SALA DI FELICE 1993, 79.

⁴⁷⁶ Per l'affermarsi della figura del poeta scenico vedi ancora DOGLIO 1989, XH-XIII.

⁴⁷⁷ Cfr. qui 68 e relativa nota 70.

⁴⁷⁸ Così Braccio Martelli a Scipione Ammirato, in S. A., *OpIHcoli* [...], Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1637, to. II, 258.

⁴⁷⁹ Cfr. *Il Verrato* 1588, in GuarINI *Opere* 1971, 778; Io., *Prologo ali'''Idropica*», *ivi*, 324; INGEGNERI 1598, 6.

⁴⁸⁰ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 29r, *sub* quattordici novembre 1584 e PuPPI 1987, 191 n. Anche per tale collaborazione Da Monte ebbe onori funebri in Olimpico nel 1587? Cfr. F. PACE, *Oratione funerale, nella morte dell'eccellentiss. sig. conte di Monte*, Vicenza, Agostino Dalla Noce, 1587. Sarebbe una questione da approfondire. Vedi intanto ZIccorn, 60; CALMI 1779, V, CXXXII; PuPPI 1982, 171 n. Sul personaggio cfr. inoltre Io. 1973 a, 356-357; Io. 1973 d, 61-62; PESENTI 1989, 256-257. Per l'*Antigono* si veda indietro nota 390. Quanto a Giulio Tbiene vedi PuPPI 1973 d, 98.

⁴⁸¹ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 23r, 26r. Per le prove cfr. *ivi*, fase. 1, *libroC> segnato A*, 66;

Z1cc1orr1, 48, 49. E cfr. qui nota 463; GORDON 1966, trad. it. 1987, 183, 185; PuPPI 1987, 196-197 e NicCOLINI 1990, 99. Anche Guarini fu accademico Olimpico: cfr. Rossi 1886, 133 n.

⁴⁸²A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 64, recita: «venuta del Guerini, Pasi, Verato»; e cfr. Z1cctoTTI, 47. Per un'altra fonte, sempre ziggioottiana, vedi GoROON 1966, trad. it. 1987, 182-183; PuPPI 1987, 196-197. Si aggiunge così un tassello non trascurabile alla eccellente biografia guariniana stilata da Rossi 1886 che lamentava l'assenza quasi completa di documenti per «la prima metà del 1585» (83). Anche più recenti cronologie guariniane omettono di registrare l'episodio vicentino: cfr. GUGLIELMINETTI 1971, 66-67.

⁴¹¹³Per le due ultime citazioni vedi Lettera di Baldassarre Castiglione jr. ad Annibale Chieppio, Mantova, ventuno maggio 1592; in D'ANCONA 1891, li, 554-555; cfr. anche Rossi 1886, 227. Per quella concernente Aleotti cfr. la descrizione degli *Intermezzi per una rappresentazione del "Pastor fido"* (ivi, 308), ora in GuARINI *Opere* 1971, 720. Sugli intermezzi mantovani del 1591-1592 e del 1598 rivedi qui 71-74.

⁴⁸⁴Così affermava Chieppio mentre si andava preparando a Mantova il *Pastor fido* nel 1591 e Guarini seguiva il lavoro degli attori: cfr. Lettera di Annibale Chieppio al consigliere Guidoboni, Mantova, ventisei dicembre 1591; in D'ANCONA 1891, II, 547.

⁴⁸⁵Rivedi qui 100 e cfr. nota 486.

¹⁶Anche in questo contesto va collocata la disputa che vide schierati da un lato Zabarella e Guarini, dall'altro Giasone de Nores e Francesco Piccolomini. Cfr. SCARPATI 1985, 218-238, che però trascura la vicenda dell'Olimpico. PUPPI 1987, 196-197, invece, non fa riferimento alla contesa analizzata da Scarpaci; afferma di ignorare le ragioni della chiamata all'Olimpico dei tre, pensando tuttavia che Zabarella Guilandini e Mercuriale fossero stati coinvolti nella rappresentazione dal Riccoboni. Ipotesi condivisibile che trova conforto e integrazione da quanto qui esposto circa il ruolo privilegiato svolto da Guarini e la possibile mediazione del Pace: per la quale cfr. 144.

⁴⁸⁷Qui illustrata a 99-100.

⁴⁸⁸GuARINI *Opere* 1971, madrigale CXXXV, 306-307; e cfr. SCARPATI 1985, 209.

⁴⁸⁹Vedi CALVI 1779, V, CXXIII-CXXIV.

⁴⁹⁰Vedi qui nota 529.

⁴⁹¹INGEGNERI 1584, 11; Z1cc1orn, 47, 48. Groto era nato nel 1541.

⁴⁹²A.O., b. 2, fase. 13, *libro segnato O*, 78v; PUPPI 1987, 197 e n.

⁴⁹¹A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65; e rivedi qui 141 e nota 463. Per il controllo sugli spettacoli esercitato dai rettori nelle città di Terraferma si veda, ad esempio, il caso di Brescia nel 1530 illustrato da MESSORA 1978, in particolare 78, 85-88.

⁴⁹⁴Vedi le sintesi di G. Cozzani, *Appunti sul teatro*, cit., 187-192; NOCARA 1972, 10-11; MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1985, 178-179; TAFURI 1985, 226-229; PuPPI 1997, 8-16. E rivedi la bibliografia appuntata nella P. II, cap. II, nota 19.

⁴⁹⁵Si pensi alle due stanze attive nel 1581 a Venezia a San Cassiano. Cfr. soprattutto FERRONE 1993, 78-79, 102-103; MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1995, 90-99, 126.

⁴⁹⁶Jvi, XXVI. N. Pozza, *Introduzione a PIORESE* 1984, IX; ZoRZI 1987, 467 n., ricordano che nel 1579, per compiacere i gesuiti, furono nuovamente vietate le rappresentazioni.

⁴⁹⁷Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Comune reg. 36, 9r; in MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1995, **XXVI-XXVII** e in ZoRZI 1977, 249; *ivi*, 250, 251, per l'intervento del Barbarigo.

⁴⁹⁸Vedi MESSORA 1978, 87.

⁴⁹⁹Cfr. Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Comune reg. 36, 178v-t79r; NOCARA 1972, 10; MANGINI 1974, 22; ZoRZI 1977, 250, 253; FERRONE 1993, 79.

⁵⁰⁰Cfr. Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Comune reg. 36, 180v e 181r; MANGINI 1974, 22; MANCINI-MURARO-PovoLEDO 1995, **XXVII**.

¹Cfr. A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65; *ivi*, b. 2, fase. 12, *libro segnato N*, 87v; Z1cc10TTI, 45; PUPPI 1987, 197.

⁵⁰² Cfr. MESSORA 1978, 86.

⁵⁰³ TAPURI 1985, 229.

⁵⁰⁴ Cfr. ZIGGIOTII, 43, e rivedi qui 103 e nota 134. Su Alfonso Ragona cfr. PuPPI 1973 d, 64, 69, 88, 89, 90, 95.

⁵⁰⁵ Vedi al riguardo il prossimo §.

⁵⁰⁶ PIGAFETTA 1585, 56: «Il clarissimo Capitano si trovò presente con alcuni Senatori e il Podestà restò fuori». Rivedi altresì nota 463.

⁵⁰⁷ A.O., b. 1, fase. 5, *libro segnato E*, 35r. Corsivo nostro.

⁵⁰⁸ Cfr. *ivi*, fase. 1, *libro segnato A*, 66; ZrGGIOTII, 49; PUPPI 1971, 91; BOLCATO 1980, 21; PIGATO 1991, II, 39; PIRROTTA 1995, 11, 13 n. Su un appunto preparatorio dell'abate si fonda PuPPI 1987, 197 e n.

⁵⁰⁹ INGEGNERI 1584, 17 e anche *ivi*, 8; poi ripreso in Io. 1598, 30-31. Per la dipendenza da Quintiliano del brano citato cfr. *Institutio oratoria*, XI, III, 14, 63-64; e cfr. GALLO 1973, XLI e XLVII n.; DOGLIO 1989, XVIII, 40 n.-41 n. (anche per la dipendenza dal testo dello Scaligero, *Poetres libri septem*, Lugduni, apud Joannem Crispinum, 1561, VII, 5, 6, 348-349). VIOAL-NAQUET 1991, 209 n., evidenzia i nessi del passo con la *Poetica* (26, 1461 b-1462 a) e la *Rhetorica* (III, 1403 b 20 e 1404 a 8) aristoteliche.

⁵¹⁰ INGEGNERI 1584, 18; rielaborato in Io. 1598, 31. Nel trattato Angelo si sofferma inoltre sul problema dell'unità di tempo (cfr. *ivi*, 8) e sull'addestramento degli attori (cfr. *ivi*, 25).

⁵¹¹ INGEGNERI 1584, 18; rielaborato in Io. 1598, 31. Il corsivo è nostro. Sul passo citato cfr. GALLO 1973, XLI.

⁵¹² INGEGNERI 1598, 23.

⁵¹³ *Ivi*, 25.

⁵¹⁴ Cfr. PUPPI 1987, 197 n.

⁵¹⁵ A.O., b. 2, fase. 10, *libro segnato L*, 31v; N1ccOLINI 1990, 99.

⁵¹⁶ Cfr. DoLFIN 1585, 36. E rivedi nota 461.

⁵¹⁷ Su Veraco cfr. *vétrato* 1593, in GuARINI *Opere*, to. III, specialmente 43-44; Rossi 1886, 25, 179 n., 192, 242; D'ANCONA 1891, II, 413-415, 564; RasI 1905, 631-633; G. CALENDOLI, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, 194; Miuo.r1 1968, 42 n.-43 n.; CRuGrANI 1985, 182, 184, 186, 188; M. PIERI, *Il "Pastorfidio"*, cit., 8-9; CAVICCHI 1992, 51; MARGGLIANO 1996, 81-99. Per Groto vedi G. CALENDOLI, *L'attore*, cit., 194, 196-197; ARIANI 1977, to. I, L-LII, 281-284 (con bibliografia); PIERI 1979, 3-35; Io. 1985, 409-425; *Luigi Grato e il suo tempo {1541-1585}*. Atti del convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), a cura di G. Brunello e A. Lodo, Rovigo, Associazione culturale Minelliana, 1987. Ricordiamo infine, sempre per Groco, le bibliografie ragionate di NoTO 1991, 529-530 e di MAREMI 1992, 347, 359, 371-373, 380.

⁵¹⁸ Cfr. le osservazioni di DANIELE 1987, 166-168.

⁵¹⁹ Lettera di Luigi Groco a Pietromartire Locatelli, Adria, nove aprile 1579; in GROTO 1616, 393. Sulla missiva vedi D'ANCONA 1891, II, 470 n.; PIERI 1979, 3; In. 1985, 419, anche per i nessi tra Groto e il teatro dell'Arte.

⁵²⁰ Cfr. PIERI 1979, 3 (per Grato-Ingegneri); G. BARBIERI, *Il vento e la legge. Francesco Trento e il circolo di villa Eolia*, «Studi Veneziani», n.s., VII (1983), specialmente 128-133 per il rapporto di Groto con Maganza.

⁵²¹ Cfr. MANTESE-NARDELLO 1974, 32; OLIVATO-PuPPI 1980, 191-192, scheda 207; G. BARBIERI, *Il verno e la legge*, cit., 98 n., 129-130.

⁵²² Nel 1561 venne rappresentata la *Calisto* riproposta, sempre a Adria, nel 1582; nel 1565 andò in scena il *Pettilimento amoroso* poi ripreso nel 1575. Le *pièces* vennero pubblicate, rimaneggiate, rispettivamente nel 1583 e nel 1576 e ristampate più volte tra Cinque e Seicento. Cfr. PIERI 1979, 3-35; Io. 1983, 164 n., 166, 171; Io. 1985, 409-425.

⁵²³ La seneciana *Dalida* conobbe gli onori del palco nel 1572 ad Adria e dieci anni dopo a Verona. Oell'Adriana si ha notizia di una messinscena adriese nel 1578 e di una veneziana nel 1584.

La *Dalida* venne pubblicata nel medesimo 1572; *l'Adriana* (riproposta in ARIANI 1977, to. I, 285-424) nel 1578. Su esse cfr. anche PERI 1979, 18-23.

⁵²⁴ Lettera di Luigi Groto a Giambattista Maganza, Adria, quattro giugno 1584; in GROTO 1616, 558.

⁵²⁵ Cfr. PERI 1985, 409, 418.

⁵²⁶ Cfr. GIUSTINIANI 1585, 101, v. 1987.

⁵²⁷ PIGAFETTA 1585, 57 e GIUSTINIANI 1585, 105 e sgg., vv. 2089 e sgg.

⁵²⁸ Pinelli, in GALLO 1973, 59.

^m L'opposizione dell'«eccellentissimo medico il signor Mercuriale» è riferita e smontata da RICCOBONI 1585, 41, 44. In A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 66, si legge: «il Mercuriale noto errori nella rappresentazione scritti al Pace (e poi:] che il Ricobono voleva scriver sopra cio». Mentre lo serino del Riccoboni è disponibile, quello di Mercuriale è perduto. Vedi GALLO 1973, **XXH-XXIII** e MATTIOW 1988, 293. Per l'accecamento di Edipo nel testo di Orsacto cfr. GIUSTINIANI 1585, 97, vv. 1896-1897, e t03-104, vv. 2045-2062.

⁵³⁰ *Il Verrato* 1588, in GUARINI *Opere* 1971, 770; per la citazione precedente cfr. *ivi*, 772.

⁵³¹ INGEGNERI 1598, 20.

⁵³² *ivi*, 15. Sulle cause di tedio del pubblico il corago si sofferma anche in altri luoghi del trattato: vedi *ivi*, 13, 14.

⁵³³ GROTO 1586, *Dedica*; ZICCOATTI, 50.

⁵³⁴ Groto morì a Venezia il credici dicembre 1585: vedi ARIANI 1977, to. I, 281; Magagnò il venticinque agosto 1586: cfr. ZIGGIOTI, 59; PUPPI 1982, 171 n.

⁵³⁵ DOLIN 1585, 35.

⁵³⁶ Pinelli, in GALLO 1973, 59.

⁵³⁷ INGEGNERI 1584, 5-6, 12.

⁵³⁸ Speroni, in GALLO 1973, 31, documento IV. Per i rapporti tra Guarini e Speroni in questo periodo rivedi 103.

⁵³⁹ Vedi RICCOBONI 1585, 49: «si poteva impallidire in qualche modo la faccia e porre in capo dei peli canuti*»; *ivi*, 47, per la critica al costume della regina.

⁵⁴⁰ Rivedi la bibliografia registrata a nota 517.

⁵⁴¹ Così si legge in un documento riportato in SOLERTI 1900, XC; e vedi Rossi 1886, 179 n.; MAROTTI 1968, 42 n.

⁵⁴² Cfr. Rossi 1886, 25 e MARCIGLIANO 1996, 81-99.

⁵⁴³ T. TASSO, *Le rime di T. T.*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1899, vol. III, 170, n. 130. Il sonetto è leggibile anche in DANCONA 1891, II, 415 e in RASI 1905, 632-633. Apparso a stampa sin dal 1581 il componimento fu richiesto al poeta dall'attore stesso che poi morì nel 1589.

⁵⁴⁴ DE SOMMI 1968, 42; DANCONA 1891, II, 413-415; per il giudizio guariniano cfr. *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 44.

⁵⁴⁵ A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 106. E rivedi nota 463.

⁵⁴⁶ INGEGNERI 1584, 23-24 (a proposito del «secondo atto»). Su Tiresia cfr. inoltre *ivi*, 12.

⁵⁴⁷ DOLIN 1585, 35.

⁵⁴⁸ *ivi*, 35-36 e A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 106. Corsivi nostri.

⁵⁴⁹ Cfr. Rossi 1886, 89; DANCONA 1891, II, 415; RASI 1905, 632; VALOR 1974, 7-47 e relative note. Per la convincente attribuzione a Guarini degli intermezzi cfr. *ivi*, 35-43. Sullo spettacolo realizzato a Sassuolo sono tornati CAVICCHI 1992, 46 e sgg., e FRABETTI 1997, 203 e sgg.

⁵⁵⁰ Cfr. *Il Verrato* 1588, in GUARINI *Opere* 1971, 735 e *Verato* 1593, in GUARINI *Opere*, to. III, 19. Il nesso con il buon emo della recita all'Olimpico è di norma trascurato sia dai commentatori guariniani (vedi ad esempio GUGELMINEIT 1971, 52-53; CAVAZZINI 1990, 145, 175 n.) sia dagli studiosi di Ingegneri (cfr. Docuo 1989, XII).

⁵⁵¹ RICCOBONI 1585, 50-51 (e rivedi qui 137). Per altre critiche alla recita (quelle di Nicolò

Rossi e Agostino Michele) vedi GALLO 1973, XLII; FroRESE 1984, XXVI-XXVII e qui nota 461.

⁵⁵² PIGAFETTA 1585, 58. DoLFIN 1585, 37, afferma di avere provato «dilt:ttazione e piacere grandissimo» nel vedere lo spettacolo. La testimonianza di Pigafctta è considerata da VIDAL-NAQUET 1991, 201, prova di un <,>successo[...] immenso>> della recita. Ma al riguardo rivedi qui note 551 e 245.

⁵⁵³ Molte erano arricchite da «fornimenti da spalla dorati»: A.O.. b. 1, fase. 2, libro segnato B, 1v.

⁵⁵⁴ Ibidem: <<Capelli cinquantarre diversi di forma et di colore>>, <<Sette mitre sacerdotali diverse>>.

⁵⁵⁵ INGEGNERI 1584, 13. A riscontro consuntivo si ricordino le <<Trentadue capigliare» e le «Undici barbe» conservate dopo lo spettacolo: cfr. il minuzioso inventario in A.O., b. 1, fase. 2, libro segnato B, 1r.

⁵⁵⁶ Sulla tipologia delle calzature signorili adatte per la tragedia cfr. le minuziose osservazioni di INGEGNERI (1598, 27-28) a proposito dei coturni, detti anche pianelloni, e dei borzacchini. *Ivi*, 28, per la nprovazione delle imbottiture. Le riflessioni, se pur non esplicitamente riferite alla messinscena vicentina, furono desume, a nostro parere, proprio da quello spettacolo. Nell'inventario dei costumi della recita sono registrati non per caso «para 49 di coturni dorati et Inargentati,>: cfr. A.O.. b. 1, fase. 2, libro segnato B, 1v.

⁵⁵⁷ RccosoNt 1585, 47; e ibidem: «Mi parve strano che in un tempo calamitosissimo di peste si adoperassero quelle vesti tanto pompose, ché anco delle vesti regie è quakhe differenza, essendo alcune più allegre e altre meno e dovendosi adoperare le meno allegre nei tempi calamitosi,>.

⁵⁵¹ INGEGNERI 1598, 29.

⁵⁵⁹ New York, Public Library, cod. Spenser 181, in PuPPI 1973 d, 63 n.

⁵⁶⁰ Per un regesto di tali documenti, qui peraltro via via citati, vedi MAZZONI 1992, 208-215, schede 2.11-2.17, 2.18.c e cfr. qui figg. 42-48.

⁵⁶¹ Vedi *illi*, 208-209, schede 2.11-2.12 (anche per la datazione dei fogli e ogni precedente referenza). Nel conteggio degli *sketdtes* londinesi non teniamo conto delle tre figurine appena abbozzate - due sul *recto* e una sul *verso* - prive di tratti costumistici salienti.

⁵⁶² Così PuPPI 1987, 199.

⁵⁶⁶ RosAND 1982, 170, pensa, a proposito del foglio dell'École, che «presumably as the design was more completely executed, then marked "fato"11.

⁵¹⁴ Si veda la terza figura da sinistra a destra; cfr. anche MAZZONI 1992, 209, scheda 2.12.

⁵⁷⁵ INGEGNERI 1584, rispettivamente 14 e 16. Per il paggio che doveva sorreggere lo strascico cfr. *illi*, 12, 17. Si legge nell'inventario: «Due veste della Regina[...] cioè sottana et manto» (A.O., b. 1, fase. 2, libro segnato B, 1r).

^{5M} Vedi ancora MAZZONI 1992, 208-209, schede 2.11-2.12 e qui oltre.

⁵⁶⁷ Vedili da ultimo *illi*, 210-213, schede 2.13-2.16; e 214, scheda 2.17, per un saggio grafico da noi escluso dalla messinscena dell'Edipo.

⁵⁶⁸ Figura nove sul r in basso a destra.

⁵⁶⁹ Terz'ultima figura sul v in basso a destra.

⁵⁷⁰ Vedilo anche in MAZZONI 1992, 213, scheda 2.16.

⁵⁷¹ PuPPI 1971, 91; NoÈ 1976, 104.

⁵¹² BLUMENTHAL 1973, 46, 66-67.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Vedi Rccoboni 1585, 50 e cfr. qui 153.

^{57m} L'identificazione fanciullo-paggio, proposta da REARJCK 1988, 168, è condivisibile.

⁵⁷¹ INGEG'IERI 1584, 14-15.

⁵¹¹ *ft,i*, 15.

⁵⁷¹ Vedi A.O., b. 1, fase. 2, libro segnato B, 1rv; indi GALLO 1973, **XXXVI-XXXVII**.

⁵⁷⁹ Per un'analisi puntuale cfr. *ivi*, XXXIV-XXXV.

⁵⁸⁰ Non crediamo nemmeno che tale copricapo visualizzi l'attributo regale del diadema.

Ingegneri preferì sin dall'inizio la corona perché non migrata nelle fogge esotiche a lui contemporanee degli abbigliamenti di «mori» e «turchi di qualunque condizione». Vedi INCEGNERI 1584, 14; indi, a proposito della fascia/diadema, ID. 1598, 10.

⁵⁸¹ *Mj*, 10, 29.

⁵¹² INCEGNERI 1584, 15. Corsivi nostri.

⁵⁸¹ Corsivi nostri. A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, trv.

⁵¹⁴ E non Edipo che ascolta la profezia di Tiresia (come afferma SCHIAVO 1990, 17). Rivedi qui 140 e nota 452 e, per il costume di Tiresia, vedi 152-153.

⁵⁸⁵ Quinta figura sul v.

⁵¹⁴ INCEGNERI 1584, 19, 20.

⁵⁸⁷ *Mj*, 15 e vedi anche *Mj*, 11. Nel bozzetto definitivo manca la sottana, prevista da Ingegneri, eseguita nello schizzo preparatorio e sostituita nella stesura finale da eleganti brache aderenti.

⁵¹¹ *Mj*, 14; GALLO 1973, XXXV. E si veda altresì la poetica costumistica espressa da INCEGNERI 1598, 29.

⁵⁸⁹ INCEGNERI 1584, 13; vedi anche Io. 1598, 29. Per un commento al brano qui citato nel testo cfr. GALLO 1973, XXXIV.

⁵⁹⁰ INCEGNERI 1598, 28 e cfr. DOGLIO 1989, XVIII; VIDAL-NAQUET 1991, 209-210. Già Leone de' Sommi sconsigliava l'impiego di maschere: cfr. DE' SOMMI 1968, 40.

⁵⁹¹ Cfr. PIGAFETTA 1585, 56, per la prima citazione; A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1rv, per le altre. INCEGNERI 1584, 15, prevedeva: «La guardia del re sarà d'uomini vestiti tutti dei medesimi colori alla greca, ma l'abito non anderà lor più giù che a mezze le gambe, le quali saranno poi calciate di stivaletti; aranno capelletti in resta e scimitarre al fianco e archi in mano». Vedi anche *ivi*, 11. Per la innovativa soluzione di fedeltà storico-geografica, già in *luce* nel testo del 1584, vedi Io. 1598, 29. Sul gusto orientale dei costumi previsti da Ingegneri per lo spettacolo del 1585 si sofferma VIDAL-NAQUET 1991, 208. Ma cfr. soprattutto, per un quadro di ampio respiro culturale, l'eccellente volume di N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra oriente e occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, specialmente 65-69.

⁵⁹² Figura uno sul r del foglio.

⁵⁹³ Si osservi specialmente la foggia del cappello e, per l'ingresso di Creonte, si riveda INCEGNERI 1584, 22. Per l'entrata di Creonte dalla porta regale nel terzo episodio cfr. *ivi*, 25.

⁵⁹⁴ *Ivi*, 16 e cfr. *ivi*, 11-12, 25 e soprattutto 15-16, per il primo costume di Creonte: «ritornando da Delo, arà in capo, sopra alla zazzera, un capelletto morello con un giro d'oro o d'argento attorno a guisa d'una piccola fascia; l'abito sari del medesimo colore alquanto corro, ma però in foggia di sottana col pallio non molto più lungo di sopra; arà i borzecchini e la scimitarra e sopra il diadema sarà coronato di lauro».

⁵⁹⁵ A.O., b. t, fase. 2, *libro segnato B*, 1r. Per il colore paonazzo vedi BRUSATTI 1983, 43, 54.

⁵⁹⁶ Ultime due figure in basso a destra nel v, con didascalia «Fato/Fato».

⁵⁹⁷ Cfr. GALLO 1973, XXXV; per un'opinione diversa cfr. BLUMENTHAL 1973, 46, 64-65; Schiavo, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 12, 42 n.

⁵⁹⁸ INCEGNERI 1584, 16 e cfr. *Mj*, 12, 23-24. Per l'iconografia classica di Tiresia guidato da un fanciullo si veda I. KRAUSKOPF, *Edipo nell'arte antica*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, cit., 334-335 e relative figg.

⁵⁹⁹ A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1r; GALLO 1973, XXXVI.

⁶⁰⁰ Trasmessa da Pmelli, *Mj*, 59. Nostro il corsivo.

^{1,01} Cfr. INCEGNERI 1584, 16.

⁶⁰² Citiamo dall'elenco delle persone della *fabula* che si legge in GIUSTINIANI 1585, 12.

⁶⁰³ Cfr. la figura quattro sul r del foglio. Anche la settima figura sul r raffigura un «Innochio dila Cina/giovane»: idea iniziale della immagine numero quattro?

⁶⁰⁴ INGEGNERI 1584, 12. *Ivi*, 17, per un altro cenno sul nunzio tebano.

¹⁰⁵ Ottava figura in basm a destra.

⁶⁰⁶ INGEGNERI 1584, 12, anche per il servo di Laio, forbante. La descrizione del nunzio di Corinto fatta *ivi*, 17, presenta differenze col personaggio della collezione Rudolf. Su Forbante e Melibeo all'Olimpico cfr. RiccoBON1 1585, 50, che giudica i loro costumi inadeguati. E rivedi qui 150. *Nell'Argomento dell'Edipo tiranno* (in GIUSTINIANI 1585, 7) Orsatto confonde Melibeo con Forbante. In A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1v, si allude a una «Tasca da pastore di pelle» che non risulta nella iconografia qui considerata.

⁶⁰⁷ Cfr. DoLFrN 1585, 35: «i vestiti a] numero di ottanta» e PICAPETTA 1585, 55: «Il numero dei vestiti era forse di ottanta».

^{f(0)H} Lo proporremo integralmente in altra sede.

⁶⁰⁹ A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, lr. Corsivo nostro.

⁶¹⁰ GALLO 1973, XXXVI, seguito da Schiavo, in SCHIAVO-GALANTE 1977, 7, e da PUPPI 1987, 199 n. Nostro il corsivo.

⁶¹¹ Cfr. G. LAZZI, *Abbigliamento e coswme nella Firenze dei primi grand11chi:fonti e documenti*, in *La famiglia e la vita quotidian,a in Europa dal '400 al '600. Fonti eproblemi*. Atti del convegno internazionale (Milano, 1-4 dicembre 1983), Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1986, 301.

⁶¹² Cfr. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo, n. 140; cit. in A.M. TESTAVERDE, *Creatività e tradizione in una 'sartoria teatrale': {abito scenico per le feste fiorentine del 1589, in Il costume 11ell'età del Rinascimento*, cic., 180. Per la «tocca d'oro» mantovana cfr. D'ANCONA 1891, II, 438.

⁶¹³ Vedi DOLFIN 1585, 35, per i costumi regali. Secondo PICAFETTA 1585, 55, Edipo e Giocasta erano abbigliati «di tela d'oro pomposamente». La citazione riguardante l'abito di Tiresia è tratta da Pinelli, in GALLO 1973, 59. Per i costumi di Creonce e dei paggi cfr. INGEGNERI 1584, 16. Per gli abiti realizzati vedi il più volte citato inventario.

¹¹⁴ Vedi PUPPI 1987, 199 e n.-200 e n., che seguiamo in gran parte per quanto segue.

^{b15} Cfr. *ivi*, 199.

¹¹⁶ Rivedi qui 89-90 e si ricordi (con GORDON 1966, trad. it. 1987, 187 n.) che i resoconti delle riunioni consiliari sono «spesso irritanti per il loro silenzio» sui protagonisti.

⁶¹⁷ Cfr. MAZZONI 1992, 208, scheda 2.11.

⁶¹⁸ Rivedi per ogni referenza P. I, cap. H, nota IO.

¹¹⁹ PICAFETTA 1585, 55.

¹²⁰ Cfr. A.O., b. 1, fase. 2, *libro segnato B*, 1v; G. BARBIERI, *Il teatro dei poveri*, cir., 47, 54 n.; MAZZONI 1992, 197, scheda 2.1.b; BRIZI 1990, 206 n., senza alcuna referenza documentaria.

⁶²¹ Cfr. *La bottega di San Valentino*, cit., *passim*.

¹²² Cfr. A.O., b. 4, fase. 70, *Atti dell'academia Olimpica. Da l'anno 1600 in poi, et successivamente N. 70=Atti della accademia Olimpica dall'anno 1600fino l'anno 1611*, 36v-37r, sub nove febbraio 1609; MAZZONI 1992, 197, scheda 2.1.b, per un essenziale regesto su Alessandro Maganza all'Olimpico.

⁶²³ DoLFIN 1585, 35; PICAPETTA 1585, 56, ricorda i «recitanti[...] rarissimi e ornati politamente e con pompa secondo la condizione di ciascheduno».

⁶²⁴ Per un'analisi della ricca traccaristica cinquecentesca sui colori rinviamo a BRUSATIN 1983, 46-61.

⁶²⁵ INGEGNERI 1598, 29.

⁶²⁶ Cfr. PUPPI 1987, 198 e n., 200.

⁶²⁷ Rivedi qui § 2.

⁶²⁸ GIUSTINIANI 1585, 1S. v. 73.

⁶²⁹ Sulla ricezione dell'*Edipo* a Vicenza nel 1585 cfr., tra gli studi via via menzionati, VJDAL-NAQUET 1991, XXI, 201-210: saggio con spumi interessanti. Si sottolinea ad esempio che l'allestimento del 1585 fu «un momento di una storia vissuta al presente» (210), ma non si sviluppa adeguatamente il discorso in terreni contestuali.

⁶³ Cfr. le osservazioni di DAL CORTIVO 1988-1989, 162-164.

⁶³¹ Sulla pestilenza si veda il documentato catalogo della mostra *Minezia e la peste 1348/1797*, Venezia, Marsilio, 1979, *passim* e specialmente, per quanto qui interessa, ZITELLI-PALMER 1979, 26-27; *ivi*, 60, scheda 29 (per il ritratto del Mercuriale conservato a Padova, Biblioteca Museo Civico, 1/224); PRETO 1979 a, 97 (ricorda che tra 1575 e 1577 morirono a Venezia 46.721 persone, circa il 25% della popolazione); *Io.* 1979 b, 123-124, 127-128, scheda 94. E si veda inoltre TAFURI 1985, 244.

⁶³² G. MERCURIALE, *De pestilentia [...]*, Venezia, apud Paulum Meletum, 1577; *Io.*, *Tractatus de maculis pestiferis [...]*, Padova, apud Paulum Meletum, 1580.

⁶³³ Cfr. ZITELLI-PALMER 1979, 26.

⁶³ Cfr. *ivi*, 26-27 e PRETO 1979 b, 123, anche per la ragion di stato che porrò Venezia a minimizzare la gravità del contagio.

⁶³⁵ Vedi *ivi*, 128, per la citazione.

⁶³⁶ L'elenco dei disastrosi provvedimenti richiesti da Mercuriale e Capodivacca si trova in Marciana, mss. it. cl. VII, cod. 806 (9557), fase. 9, lr; è leggibile in ZITELLI-PALMER 1979, 27.

⁶³⁷ Per la morte dei due gesuiti cfr. *ibidem*.

⁶³⁸ Su tutti questi punti e per quanto segue cfr. ancora *ibidem* e PRETO 1979 b, specialmente 123-124, 127-128, schede 94 e sgg.

⁶³⁹ Cfr. *ivi*, 127-128, scheda 94.

⁶⁴⁰ A.O., b. 1, fase. 1, *libro segnato A*, 65. Corsivo nostro. E rivedi la precedente nota 463.

⁶⁴¹ Cfr. PICAFETIA 1585, 56 e rivedi qui 120, 144-145.

⁶⁴² Secondò il podestà Lippomano la peste nel 1577-1578 causò 2357 vittime in Vicenza. Una cifra modesta se paragonata alla mortalità che colpì Venezia, ma non per questo meno terribile. Cfr. *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, cit., 64, *sub* ventotto ottobre 1578, podestà Bernardino Lippomano; ZGGIOTTI, 28; BARBIERI 1952, 122-123; FRANZINA 1980 b, 247, 260; BARBIERI 1987, 108; G. MoMETTO, *Per una storia della popolazione in età moderna*, in *Storia di Vicenza*, cit., IH/1, 8, 10-14. Al termine dell'epidemia la popolazione vicentina contava circa 28.000 anime. Nel 1585 29.540. I decessi, come abbiamo accennato nel resto, avevano toccato la soglia del 10% della popolazione.

⁶⁴³ Per la prima citazione cfr. MARZARI 1604, 113. Per la seconda cfr. nota 642.

⁶⁴⁴ Cfr. Parigi, Fondazione Custodia (collezione F. Lugt), inv. 4194. Il disegno (pubblicato da S. MASON RINALDI, *La peste e le sue immagini nella cultura figurativa veneziana*, in *Venezia e la peste*, cit., 218) venne realizzato durante la pestilenza del 1630 in cui però lo stesso artista. Si tratta dunque di un riscontro seriore e indiretto ma non per questo inutilizzabile. Sulla pestilenza secentesca a Vicenza vedi FRANZINA 1980 b, 249-251; G. MoMETIO, *Per una storia della popolazione*, cit., 12, 14-15.

⁶⁴⁵ Cfr. ZtCCIOTTI, 27.

⁶⁴⁶ Vedi INGEGNERI 1584, 5; *ivi*, 19, per altre osservazioni sul morbo nell'Edipo; *Io.* 1598, 24, dove la «crudelissima peste» si trasforma in «grandissima peste» e identica resta la dura fame»; GIUSTINIANI 1585, 14, v. 47 e *passim*.

⁶⁴⁷ Cfr. RICCOBONI 1585, 47.

⁶⁴⁸ Sull'argomento si vedano ad esempio: J. DE ROMILLY, *La tragedia greca*, Bologna, Il Mulino, 1996, 73 e sgg.; D. DEL CORNO, in SOFOCLE, *Edipo re*, cit., 24, 36; FERRONE 1996, 919-920. Cfr. poi, per un quadro generale, il vol. di V. EHRENBERG, *Sofocle e Pericle*, Brescia, Morcelliana, 1958. Ricordiamo che la datazione dell'*Edipo re* sofocleo è da ancorarsi secondo alcuni *ante* 425 a C., secondo altri attorno al 420 o al 412 a C. Nel 429 a C., durante la guerra del Peloponneso, era morto Pericle. Nello stesso periodo piombò sull'Attica la peste che annientò un terzo della popolazione ateniese. Vedi al riguardo, anche sulla crisi *post* periclea, E. SAVINO, in SOFOCLE, *Edipo re*, *Edipo a Colono*, cit., XXXVII-XXXVIII.

⁶⁴⁹ Cfr. FRANZINA 1980 b, 433-440, 448.

⁶⁰ Cui il patrizio vicentino si era prostrato dedicandogli la sua opera più celebre, *L'Italia liberata*: cfr. C. DtONISOTri, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984 (1' ed. 1967), 246, e qui 160, 164-165.

⁵¹ Vedi qui 164-166.

⁶² GUARINI *Opere* 1971, 311-312, madrigale CXLVI. Nella edizione citata non è chiarita l'occasione che determinò l'encomio guariniano.

⁶³ MARZAAI 1604, 170.

⁶⁴ *Jvi*, 170-171; sull'apparato del 1581 vedi anche *ivi*, 213.

⁶⁵ *Relazione di Nicolò Pizza mano*, cit., 153.

⁶⁶ Tutte le citazioni sono tratte dalla *Lettera sopra i due archi trionfali eretti in Vicenza d'invenzione di Vincenzo* [sic] *Scamozzi per la venuta della imperatrice Maria d'Austria* [...], adespota, Vicenza, sei ottobre 1581, Padova, Biblioteca Civica, BP 21/2537, 11v e sgg. Si tratta di copia ottocentesca. Sull'apparato vicentino del 1581 cfr., per ulteriori referenze, BARBIERI 1952, 126-127; B. MITCHELL, *The majesty of state. Triumphal progresses offoreign sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, Olschki, 1986, 190; BRIZI 1990, 194-195.

⁶⁷ Su cui vedi qui 161-164.

⁶⁸ Vedi ad esempio GIUSTINIANI 1585, 21, vv. 231-233, 88, vv. 1743-1744. E.R. DOOS, *The ancienst concept of progress, and other essays on Greek literature and belief*. Oxford, Clarendon Press, 1973, 76, individua la grandezza di Edipo nella forza interiore che lo caratterizza. Cfr., per altre considerazioni al riguardo, FERGUSSON 1979, 26, 47, SO; VERNANT 1976, 92, 110; U. ALBINI, *Appunti su "Edipo re"*, cit., 7; PADUANO 1994, specialmente 103 e sgg.

⁶⁹ INGEGNERI 1584, rispettivamente 9, 11. Angelo nella seconda citazione parla dei requisiti del recitante destinato alla parte di Edipo. Sulla questione ritornerà nel trattato: cfr. Io. 1598, 28. Vedi poi VMAL-NAQUET 1991, 208.

⁶⁰ PIGAFETTA 1585, 55, corsivi nostri. Il passo è stato spesso utilizzato dagli studiosi dell'Olimpico, ma senza trarne le dovute conclusioni esegetiche: vedi tra gli altri VIDAL-NAQUET 1991, 205, che non mette a fuoco né l'ideologia imperiale di Leonardo né l'importanza avuta dal Valmarana per portare a compimento il teatro e l'allestimento inaugurale.

⁶¹ PIGAFETTA 1585, 57. Corsivi nostri.

⁶² VERNANT 1976, 7.

⁶³ Cfr. GIUSTINIANI 1585, 15, vv. 78, 80, e *passim*.

⁶⁴ VMAL-NAQUET 1991, 208, coglie la novità dello spettacolo proprio «nel lusso intenzionalmente regale che gli viene conferito» e osserva lucidamente che tale sfarzo è «conforme alla tradizione imperiale». Ma l'intuizione non viene sviluppata.

⁶⁵ GIUSTINIANI 1585, 42-43, vv. 766, 768.

⁶⁶ Per quest'ultima notazione vedi SzONDt 1996, 80.

⁶⁷ Vedi PROPP 1975, 128-129; le acute pagine di PADUANO 1994 (specialmente 86 e sgg.) che, a ragione, mette in luce le valenze positive di Edipo, sottolineando tra l'altro la sua corretta gestione del potere, la devozione al proprio ruolo, la sua ansia di salvare la città e rileva la falsità dell'immagine critica che vede nel re di Tebe un egotico tirannico desposta. Interpretazione condivisibile quella di Paduano e, a nostro parere, assai vicina a quella che negli anni Ottanta del Cinquecento dettero molti tra gli Olimpici. Sulla duplicità del Labdacida e sul tema del rovesciamento in *Edipo re* cfr. anche VERNANT 1976, 92 e sgg.

⁶⁸ Vedi ancora PROPP 1975, 129-130.

⁶⁹ Cfr. VIDAL-NAQUET 1991, 203.

⁷⁰ Per l'ultima citazione cfr. GIUSTINIANI 1585, 101, vv. 1967-1969. Per le altre vedi PIGAFETTA 1585, 57; MARZARI 1604, 116-117.

⁷¹ Sulla disperazione altera degli eroi sofoclei vedi J. DE ROMILLY, *La tragedia greca*, cit., 98.

⁷² PROPP 1975, 133.

⁶ⁿ Vedi GrusnNIANI 1585, rispettivamente 14-15, vv. 99, 66, 64-65, 60. Su *Edipo-sophos* cfr. B. GENTILI, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, cit., 181.

⁶⁷⁴ Cfr. PROPP 1975, 133; e cfr. FERGUSON 1979, 23; B. GENTILI, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, cit., 123; A. CASSETTA, *Alle origini della tragedia*, cit., 25; VIDAL-NAQUET 1991, 156, 161, 188-189. Sull'istituzione politica in Atene dell'ostracismo in rapporto all'*Edipo re* e sulla morte del Labdacida cfr. VERNANT 1976, in particolare X, 60, 83, 99, 112-115; *ivi*, X, 82, 102, 105-120 per *Edipo-pharmak6s*. Su questo ultimo punto cfr. le precisazioni espresse in VERNANT e VIDAL-NAQUET 1991, *XXN*; da VIDAL-NAQUET 1991, 184-185 e da PADUANO 1994, 62-63. V. Dr. BENEDETTO, *Senso della crisi e ricerca di nuovi modelli nell'"Edipo Re" di Sofocle* (in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, cit., 302-303), sottolinea - di contro a Vernant - che in realtà nell'*Edipo re* l'eroe non esce dalla città ma «è costretto ad andare nella casa: con un senso di ripiegamento su se stesso, in una dimensione di carattere familiare, intima, su cui Sofocle insiste». Ulteriori considerazioni al riguardo si leggono in DI BENEDETTO-MEDDA 1997, 341, 366.

⁶⁷⁵ Cfr. VERNANT 1991, 9, 27, a proposito del meccanismo dell'assenza nella tragedia greca del V secolo.

⁶⁷⁶ Per il ritiro e la morte di Carlo cfr. specialmente le belle pagine di F. BRAUDEL, *Carlo V Testimone del suo tempo: 1500-1558*, in *Io., Scritti sulla storia*, cit., 215-219. La citazione si legge *ivi*, a 217.

⁶⁷⁷ INGEGNERI 1598, 28. Cfr. altresì DOGLIO 1989, XXII n. Sul tema rivedi P. 11, cap. I, nota 52.

⁶⁷⁸ GrusnNIANI 1585, 14, v. 58.

⁶⁷⁹ Vedi qui 162.

⁶⁸⁰ Cfr. A. PICCOLOMINI, *Amor costante*, 113, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, voi. I, 347. Il passo è citato altresì nel fondamentale lavoro di D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'accademia degli Itrtronati*, Roma, Bulzoni, 1980, 26; ma *passim* per la questione - capitale - della «drammaturgia come progettazione ed espressione della dialettica dilagante nelle correlazioni tra potere politico, forma urbana e spettacolo» (30). Su Piccolomini e l'accademia Olimpica vedi PUPPI 1974, 290-291, 295, 301 n., 302 n.; OUVATO-PUPPI 1980, 175-177.

⁶⁸¹ Su Giangiorgio rivedi la bibliografia registrata nella P. I, cap. II, nota 9. Per la *Sofonisba* rivedi in questo cap. nota 389.

⁶⁸² Cfr. ARIANI 1977, to. I. XX-XXI e C. MUSUMARBA, *La "Sofonisba", ovvero della libertà*, cit., 142. Per un diverso parere vedi G. FERRONI, *La "Sofonisba"*, cit., 125.

⁶⁸³ Pensiamo alle osservazioni in merito formulate da Georges Duby. Cfr. in particolare le riflessioni raccolte da G. LARDREAU, in G. D., *Il sogno della storia*, Milano, Garzanti, 1986, 40-42.

⁶⁸⁴ Cfr. F.A. YATES, *Astrea. The imperial theme in the Sixteenth century*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975; ed. it. *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, 1990²; STRONG 1987; MAMONE 1988. La letteratura critica su Carlo V è vastissima; richiamiamo qui solo alcune referenze imprescindibili: F. CHABOD, *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1985 (il volume raccoglie saggi scritti in un lungo arco di tempo); F. BRAUDEL, *Carlo V. Testimone del suo tempo*, cit., 181-230; si faccia riferimento inoltre agli studi già ricordati della Yates (vedi il saggio *Carlo V e l'idea di impero*, 5-36) e di STRONG 1987 (specialmente 127-164). Nuove prospettive critiche offre M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992 (cfr. in particolare il cap. VI, *La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo*, 255-304).

⁶⁸⁵ Per i rapporti tra l'anstocrazia berica, la Dominante e l'impero rivedi la bibliografia rubricata alla nota 2 del cap. II della P. II.

⁶⁸⁶ Vedi C. STRADA JANOVIĆ, *Introduzione* a PROPP 1975, XVI. Sul riaccentramento di Edipo vedi inoltre VERNANT 1976, 57-58, 96.

⁶⁸⁷ ZIGGIOTTI, 64.

⁶¹¹ Le ragioneremo con più ampio respiro a tempo debito. Vedi intanto, oltre alle nostre precedenti osservazioni, la seguente bibliografia: S. RUMOR, *I concetti di Valmarana* [...], Vicenza, Scab. Tip. S. Giuseppe, 1907; PuPPI 1973 a, 369 e sgg.; MANTESE-NARDELLO 1974, 34 e sgg.; FRANZINA 1980 b, 67. 446-447; DAL CoRTIVO 1988-1989. *passim*; S. ZAMPERETTI, *Poteri locali*, cit., 113 n.; L. PEZZOLO, *Uomini e istruzioni*, cir. 119; CATTIN 1990, 168; M. BATTILANA-G. DONELLA, *Viaggiatori scranieri a Vicenza*, in *Storia di Vicenza*, cic., III/2. 362. Indispensabile la consultazione delle *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, cit. Vedi poi, in questo lavoro, nota 18 del cap. V.

⁶¹⁹ Cfr. MAGRINI 1845, 226; Io. 1847, 45, 64; ZoRZI 1960, 236. Segui Magrini G. DA SCHIO, *Memorabili*, BBV, ms. G.5.9.5-16 (3400), 108r. Non è da accogliere nemmeno l'ipotesi di DAL CoRTIVO (1988-1989, 172 n.). Ritene che la scultura sia solo un ritratto fedele di Valmarana, basandosi su un dipinto di Girolamo Forni (conservato presso il Museo Civico di Vicenza, A 59) raffigurante Leonardo con la sua famiglia. Abbiamo esaminato il quadro ma il riscontro non è del tutto pertinente.

⁶⁹⁰ Cfr. AVAGNINA 1992, 119; MAZZONI 1992, 148.

⁷¹ Una buona riproduzione fotografica della scultura è nel fascicolo a cura di F. SROCHTA SANTORO, *I Leoni*, Milano, Fabbri, 1966, tav. VI. Sull'attività del Leoni per gli Asburgo cfr. almeno H. TREVOR-ROPER, *Principi e artisti*, cit., 28-34. Spunti di riflessione si ricavano dal saggio di E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, cit., voi. V (1973), *I documenti*, co. II, 1060-1084. Suggestive le notazioni sui ritratti di Carlo fatte da F. BRAUDEL, *Carlo V. Testimone del suo tempo*, cic., 228.

⁶⁹² Si veda la fotografia della statua in ZoRZI 1960, 237.

⁶⁹ Sull'importanza conferita da Carlo V all'ordine del Toson d'oro vedi F.A. YATES, *Astrea*, cit., 30. Per la semantica delle «insegne regali» utile il saggio di M. GREENHALGH, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in *Memoria dell'antico*, cit., to. II (1985), *I generi e i temi ritrovati*, 155-197 (per quanto qui interessa vedi specialmente 189-191).

⁶⁹⁴ Al riguardo cfr. anche S.G. MILLER CORMACK, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1981; trad. it. *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino, Einaudi, 1995, *passim*.

⁶⁹⁵ L'episodio è trasmesso dalla *Miscellanea ms.* di Vincenzo Gonzati conservata presso la BBV, ms. Gonz. 25.8.87 (1862), to. II, 170r. Per il contesto cfr. *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813*, catalogo della mostra a cura di R. Zironda, in collaborazione con G. Marcadella-M. Passarin-E. Reato (Vicenza, 4 novembre-10 dicembre 1989), Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 1989.

⁶⁹⁶ Rivedi qui 159 e nota 672.

⁶⁹⁷ BBV, *Miscellanea Valmarana*, ms. Gonz. 27.10.13 (476), 77v. Vedi anche DAL CoRTIVO 1988-1989, 177-178. Sul re prudente rivedi qui P. II, cap. I, nota 56.

⁶⁹⁸ Per la distribuzione del pubblico cfr. § 6.

⁶⁹⁹ Cfr. MAZZONI 1985, 60-63, 72-73; Io. 1982-1987, 112-113. Per i rapporti tra i Gonzaga e l'impero vedi FENLON 1992, *passim*. Sulla figura di Rodolfo II cfr. R. J.W. EVANS, *Rodolfo II d'Asburgo. L'enigma di un imperatore*, Bologna, Il Mulino, 1984 (ed. or. 1973).

⁷⁰⁰ Vedi per esempio l'incisione revesiana del 1620 (fig. 10) e la riproduzione fotografica delle prospettive databile 1944 (fig. 52). La statua equestre è stata rimossa recentemente: cfr. SCHIAVO 1986², 136.

⁷⁰¹ STRONG 1987, 145.

⁷⁰² Sulle *entrées* di Carlo V cfr. A. CHASTEL, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1960, to. II, 197-206; M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *Il teatro del sole. La rifioritura di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina, 1981; A.M. PETRIOLI TOFANI, con la collaborazione di A.M. TESTAVERDE per le ricerche, *Gli ingressi trionfali*, in *La scena del principe*, catalogo della mostra a cura di E. Garbero, A.M. Petrioli Tofani, L. Zorzi (ordinatore), Firenze, Edizioni Medicee (Electa, Centro Di, Alinari, Scala), 1980, 343-346;

M. FAGIOLO, *Effimero e giardino: il teatro della città e il teatro della natura*, in *I/ potere e b spazio*, cit., 31-38; STRONG 1987, 127-153; A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di Im tema*, in *Memoria dell'atllico*, cit., to. li, 338-342; AORNI 1989, 498-501; E. GARBERO ZORZI, *Lo spettacolo nel segno dei Medici*, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, 207.

⁷⁰³ Per l'episodio e h relativa documentazione vedi D'ANCONA 1891, II, 433 e n.: indi, più in generale, RUFFINI 1983, 127, 148-150; lo. 1986, 194, 319-320, 325; ADORNT 1989, 500.

⁷⁰⁴ Rivedi 40-41 e relativa nota 56.

⁷⁰⁵ Per lo scettro di Edipo rivedi qui 150-151.

⁷⁰⁶ GIUSNANI 1585, 28, vv. 401-404. Corsivo nostro.

¹⁰⁷ *Ivi*, 98-99, vv. 1924, 1929-1932. Nostri i corsivi. Sul passo sofocleo in questione si vedano, più in generale, le osservazioni di PROPP 1975, 127.

⁷⁰⁸ GIUSTINIANI 1585, 49, vv. 919 e sgg. Nostro il corsivo.

⁷⁰⁹ *Ivi*, 53, vv. 1005-1009. Nostri i corsivi.

⁷¹⁰ *Ivi*, 61, vv. 1176-1186. Nostri i corsivi.

⁷¹¹ *Ivi*, 15, vv. 82-85.

⁷¹² Cfr. per ogni referenza in merito P. II, cap. II, nota 2.

⁷¹³ Rivedi qui 53-56.

⁷¹⁴ *Relazione di Antonio Marcello*, cit., 201. Nostro il corsivo.

⁷¹⁵ CAMILLI 1586, P. II, 84. Cfr. anche LAMPERTICO 1872, 29 n. Sulla letteratura impresistica cfr. saggi rubricati oltre alla nota 2 del cap. V.

⁷¹⁶ Z1cc10111, 58; ma vedi soprattutto l'autografo di Pompeo Trissino nel suo epistolario più volte citato: BBV, ms. G.5. 16 (E 125), n. 56. Sull'impresa di Pompeo cfr. poi LAMPERTICO 1872, 29 n.

⁷¹⁷ CAMILLI 1586, P. II, 84.

⁷¹⁸ Rivedi per la referenza nota 716, ma cfr. inoltre, per una precisazione, MORSOLIN 1894², 171-173.

⁷¹⁹ Corsivo nostro. Leccera di Giangiorgio Trissino al figlio Ciro, Roma, ventidue maggio 1548; cit. in MORSOLIN 1894², 207 n. Sul gentiluomo vicentino rivedi P. I, cap. II, nota 9.

⁷²⁰ Per le metafore nautiche cfr. E.R. CURNUS, *Letteratura europea*, cit., 147-150. E cfr. G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1984, 239-240. Anche Guarini si sofferma sulla «metafora del vclificare»: vedi la sua lettera a Celio Magno del venti dicembre 1597; in GUARINI *Opere* 1971, 161.

⁷²¹ A. SAVINIO, *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1989, 16-17.

⁷²² VIOAL-NAQUET 1991, 156-157.

⁷²³ Vedi qui, per la progettata rappresentazione torinese del 1585-1586, nota 448 e *supra* pagina 68. Il prologo si legge in GUAJUNJ *Opere* 1971, 473-478; per i passi cui si allude nel testo cfr. *ivi*, rispettivamente, 477, 474.

⁷²⁴ Vedi GUCLELMINETTI 1971, 44.

⁷²⁵ Cfr. ancora GUARINI *Opere* 1971, 478.

⁷²⁶ Vedi GUCULMINETTI 1971, 478 n.

⁷²⁷ GUARINI *Opere* 1971, 476, per le citazioni riportate nel testo.

APPUNTI SUGLI SPETTACOLI ALL'OLIMPICO NEL SEICENTO

1. *Per la storia del vestibolo e dell'odeo (1596-1609)*

A Pompeo Trissino spetta il merito di aver saputo realizzare, nell'ultimo lustro del Cinquecento e nel primo decennio del secolo seguente, il compimento e l'edificazione delle sale adiacenti al teatro. Gli affreschi monocromi del vestibolo furono dipinti nel 1596 dopo che per «commune desiderio» gli Olimpici decisero il ventitré aprile

di confermar Prencipe ancora per un'altro anno il (...) Conte Pompeo Trissino nostro Prencipe presente, vedendosi per esperienza le molte bone opere, che faceva à beneficio della nostra Academia ¹

L'ambiente cerimoniale custodiva un tempo un inedito teatro d'impresе, di cui si è persa la memoria storica, popolato dalle figure e dai motti cari agli Olimpici, concettualmente analogo ai molteplici illustri teatri d'impresе fissati nei libri dell'epoca. Le *devises* dei sodali enunciavano una sequenza veneta di quelle affascinanti figure - le impresе, appunto - che costituirono il «linguaggio degli eroi e la filosofia dei cavalieri» e la cifra delle antiche istituzioni accademiche letta dalla critica come maschera-alter *ego* degli affiliati. Le impresе furono un segno culturale forte, un 'personaggio' «da interpretare nel 'teatro' della parola dotta, autocelebrandosi, in analogia e in alternativa all'universo platonicamente insidioso della corte»². Suggestiva sequenza doveva essere quella delle impresе individuali collocate nel vestibolo dell'Olimpico; che si sposava con la maestosa *devise* dell'accademia e con le altre *grisailles* (ancora esistenti) dipinte da Alessandro Maganza e votate alla memoria delle cerimonie e degli spettacoli «piu notabili» realizzati dagli Olimpici dal 1561 al 1588. *Suite* significante, denso universo iconologico e preludio iconografico e letterario efficacissimo per indicare cripticamente l'ideologia degli accademici dichiarata nell'attiguo teatro nobiliare. Si pensi ancora al programma iconografico dell'aula denso di 'segni' imperiali ed evemeristi³; al-

l'idea di città solenne e tragica consegnata alle scene prospettiche dello Scamozzi (figg. 19, 20) e alla palladiana *frons scaenae* esemplata su parte «di una piazza dei greci»; all'altrettanto solenne parata pietrificata dei soci fondatori ritratti nella loro sepolcrale eloquenza (figg. 10, 38).

Pochi anni dopo il completamento del vestibolo ci si rivolgeva sempre a Pompeo Trissino pregandolo, nel marzo del 1604, d'accettare nuovamente la nomina a principe del sodalizio berico, giudicandolo il «<solo [...] atto a sgropar questo mal abuso di non far mai niente»⁵. Pompeo fu il promotore e il coordinatore dell'importante realizzazione dell'odeo che fu costruito, nell'impianto architettonico tutt'oggi visibile, era il 1608 e il 1609 e non nel secolo XVI come per lo più ripetuto. Lo provano nuovi documenti archivistici e iconografici. Un confronto tra la citata pianta cinquecentesca dell'Olimpico (fig. 55) e i rilievi settecenteschi del Bertotti Scamozzi è illuminante. Nella mappa del 1599 il luogo ha un assetto diverso dall'attuale odeo e corrisponde al «Locho» per i musicisti che abbiamo indagato⁶. Nella planimetria del Bertotti (fig. 55) la situazione appare mutata. Il «Locho», concluso da un muretto a filo della *frons*, e le altre stanze visibili nel documento cinquecentesco sono scomparsi per dar vita all'aula cerimoniale che ancora apprezziamo. Abolita la divisione all'altezza della scenafrente, la sala si conclude in coincidenza perfetta con la muratura terminale del retropalco (absidiola scamozziana esclusa). I verbali dell'accademia consentono di stabilire la data della trasformazione. Il diciotto giugno del 1608, essendo Pompeo Trissino «Regente e Governatore della accademia olimpica[...] in vece et loco di Principe», considerato

che questo suo primo Camerone [*idesl* il vestibolo]. o sua Sala può malamente bastare per il continuo bisogno de li soliti Suoi ridutti in tempo massime del frequente concorso di Gente Esterne, et delli Ricevimenti de li forestieri, che fano capo tutti ad essa prima stanza, co 'l disturbar bene spesso li consigli et altri esercitij Academici

si affermava:

Hebbe gia sempre per l'Adietro [l'accademia] intentione et desiderio d'aggiungervi un'altra [sala] di grandezza et altezza conveniente secondo la comodità, et Capacità del sito con due Camere contigue appresso nell'ultima parte di essa, che potessero servire per la Musica, et per altri secreti usi, et per la conservatione delle scritture, et instrumenti, et altri si fatti servitij necessarij à compagnia tale, quando si havesse potuto trovare via, et modo senza gravezza di essa Accademia [...] il che forse non sarebbe difficile al presente da effettuarsi per esservi gran parte delle muraglie à torno, con li Solari et altre materie, et legnami, che alleggereriano et facilitariano la spesa et l'opera quando essa Accademia si risolvesse da dovero à porvi mano, come vi viene consigliata et esortata [...] nel modo infrascritto mediante il quale facilmente potrebbe sperar in breve di dar intiero compimento al lavoro sudetto, non senza grande Adornamento [...] di questo Nobile Theatro, et con sodisfattione generale di tutti gl'Academici che non hanno potuto haver loco nel primiero suo Camerone⁷.

I lavori vennero intrapresi e portati a compimento, nei lineamenti architettonici essenziali, in tempi brevi. In una seduta del diciotto marzo 1609, presieduta dal «Conte Pompeo Trissino Regente», si prendeva atto con compiacimento che era stata

fabricata la stantia nova [cioè l'odeo] con quella dilligentia [...] et dispendio [...] che è noto ad ogn'uno, per il che ella fin hora per la Dio gratia si trova ridota a termine tale ch'è per aportare grandissimo comodo, et ornamento, non pure a questa honorata Accademia et alla Citta tutta, ma insieme è per dare molta sodisfatione a forestieri che tutto il dì vi concorono, per creazione della quale ha bisognato secondo il consiglio de periti far assaissime altre spese⁸.

Al 1608-1609 risalgono i due disegni per il décor dell'odeo attribuibili ad Alessandro Maganza da noi pubblicati⁹. Le fonti esaminate sono importanti. Consentono anzitutto di rettificare le precedenti ipotesi attorno alla data di conclusione dell'odeo¹⁰. In seconda battuta dimostrano, come confermano altre fonti che alludono a divise «di scuce et di pittura con equal' ornamento», l'esistenza nel «primiero Camerone» - ossia nel vestibolo - di uno scrigno figurativo, di una camera *picta* fitta d'imprese. Un cinquecentesco formalizzato teatro dello *status* che, sin dall'ingresso, svelava all'udienza ammessa nello spazio d'Olimpo il rituale letterario e figurativo dei memorabili sodali (le 'anime' e i 'corpi' accademici - le sentenze, le inunagini) tutto giocato su quelle proclure «di marcata «individualizzazione 'ascendente'» che furono peculiari degli splendidi rituali delle società aristocratiche d'antico regime¹² e che caratterizzano molti dei documenti/monumenti lasciati ai posteri degli antichi Olimpici. Abbiamo riprova che le fonti sul teatro palladiano, lungi dall'essere state scoperte e utilizzate *in toto*, possono riservare non poche novità. Vengono poi smentite le argomentazioni di chi¹³ ancorava al 1584 l'esecuzione della sala negando la paternità scamozziana dell'aula. Eppure, anche in assenza delle acquisizioni documentali qui prodotte, sarebbe bastata una lettura obiettiva delle testimonianze note per non formulare quella datazione. Nel 1591, ad esempio, l'autore *dell'Historia di Vicenza* informava che il «Superbo edificio» non era «per anchora a pieno ben fornito»¹⁴. Pensava in primo luogo al vestibolo e all'odeo¹⁵. Alla luce dei documenti esibiti la paternità scamozziana della seconda sala prende consistenza, davvero attendibile l'autoattribuzione avanzata da Vincenzo nel 1615 a pochissimi anni dalla vicenda che suggellava l'aspetto solenne della fabbrica Olimpica¹⁶.

L'architetto vicentino, giunto al termine della vita, volle eternare nel proprio monumento trattatistico quanto aveva progettato per il monumento del consesso vicentino. Per la conclusione del teatro Scamozzi diede un apporto decisivo sia nella fase cinquecentesca (ricapitolando: le prospettive, la copertura dell'udienza, il portale del vestibolo e del retropalco, la razionalizzazione del sistema degli ingressi, la cura dell'illuminotecnica per *l'Edipo*) sia nella parabola secentesca

dell'avventura costruttiva (l'odeo). È vero che egli nelle pagine della *summa* enfatizzò, *more solito*, gli esiti conseguiti, ma ciò nulla toglie all'importanza del suo contributo in quella fabbrica. Non va dimenticata, riguardo all'attendibilità dell'autoattribuzione dell'odeo registrata nel *Idea*, la lettera di Scamozzi al Gualdo del novembre 1615. In essa Vincenzo ricorda «l'Illustre Signor Conte Pompeo Trissino mio Signore»¹⁷. È probabile che in quella circostanza ripensasse alla collaborazione del 1608-1609 con l'esponente dei Trissino dal Vello d'oro protagonista della vicenda. Al lettore odierno *dell'Idea* la notazione circa la sala sembra boriosa: «nobilissima fabrica del Odeo [...] che forse non ha pari» (fig. 56). Ma è indubbio che la città prospettica ideata da Scamozzi rivaleggiò con le più sontuose scenografie del tempo e forse «non ha pari», per fascino e magia evocativa, per chi ha la fortuna di poterla contemplare.

Riassumendo: Pompeo, tra 1595-1596 e almeno sino al 1609, ebbe il ruolo di maggiore spicco nella storia dell'Olimpico, svolgendo una funzione determinante paragonabile a quella esercitata, fra il 1583 e il 1585, dal nobilissimo «Prencipe» degli Olimpici Leonardo Valmarana¹⁸. Usciti dalla scena del mondo i due più illustri personaggi dell'accademia, la scena dell'Olimpico fu priva di coloro che avevano contribuito più di tutti ad animarla: personalità eminenti che ne avevano determinato la fortuna. Subentrarono figure di minor prestigio e di minori capacità organizzative, in una progressiva dialettica tra 'miseria e nobiltà', tra istanze aristocratiche e misura del reale¹⁹.

2. "Torrismo"

Dopo la scomparsa di costoro²⁰ non mancarono nella vita della sala spettacoli rilevanti e solo in apparenza noti agli storici della letteratura drammatica e di Palladio. Cosa apprendiamo a proposito del celeberrimo *Torrismo* dalle più recenti e specifiche monografie circa le rappresentazioni promosse dagli Olimpici? È stato detto e ripetuto che andò in scena nel 1605 o nel 1608. Non è vero. Venne recitato nel 1618. Già Bartolomeo Ziggiotti e Giovanni Montenari fissarono la giusta cronologia. Sulla loro scia si costituì una serie cospicua di referenze. Indicazioni impiegate da coloro che si sono cimentati con rigore con le vicende del teatro palladiano o con la drammaturgia tassesca e ignorate da alcuni studiosi poco abituati alle ricerche d'archivio e agli spogli bibliografici²¹.

Ziggiotti ebbe il merito di redigere una scheda puntuale. Rileggiamola: il tre ottobre del 1618 nel

Teatro fu recitato con grande magnificenza il *Torismo* di Torquato Tasso, e ciò in attestato di giubilo per le auspicate nozze del Prencipe dell'Accademia Conte Paolo Porto²².

La concisa informazione è comprovata da fonti coeve o di non molto successive al fastoso evento. Disponiamo della testimonianza di Sir Henry Wotton sincrona allo spettacolo:

Da Padova [...] 11 di Ottobre, 1618 [...] Il Conte Paolo Porto [...] trovandosi ad essere quest'anno principe dell'Accademia Olimpica, e a questo aggiungendosi il suo matrimonio con una avvenente damigella della casa di Thiene, ebbe fantasia di solennizzare questa coincidenza con qualche rappresentazione in quel famoso teatro, costruito da Palladio, *a/l'antica*, e che suppongo Vostra Signoria [si rivolge a Sir Dudley Carleton] abbia visto [...], e in verità, fu un ottimo spettacolo. Il soggetto era la tragedia di *Torrismondo*, composta da Torquato Tasso, piena di personaggi regali di ambo i sessi, e tutti rappresentati con gran corteggio, in forma così maestosa da farci pensare che vi sia una saggezza anche nella buona organizzazione delle follie²³.

Di teatro e regalità Wotton se ne intendeva, e avrà fatto confronti tra i «personaggi regali o del *Torrismondo* e la shakespeariana <<eccezionale esibizione di pompa e di regalità>> nell'allestimento di *Henry VIII* di cui parla in una lettera dove descrive lo spettacolo che causò l'incendio del Globe nel 1613²⁴. Tralasciamo per brevità di ragionare l'occasione celebrativa vicentina che ispirò la rappresentazione, come pure di riflettere sugli imponenti corteggi regali richiamanti le maestose teorie di figuranti e personaggi e i movimenti coreutici *dell'Edipo* del 1585 (con ogni probabilità fu efficace, per gli spostamenti degli attori e delle comparse, il reimpiego dell'accorgimento tecnico ideato dall'Ingegneri per lo spettacolo inaugurale, ovvero la decorazione geometrica e policroma del pavimento del palcoscenico) (fig. 10)²⁵. E non è questa la sede per riproporre altri luoghi della missiva del diplomatico britannico che solleciterebbero una disamina del cerimoniale, denso di implicazioni politiche, relativo alla distribuzione del pubblico nell'orchestra e ci farebbero soffermare sui gustosi toni ironici di Wotton riguardo alle <<cerimoniose contese>> che ebbero per protagonista l'indispettito ambasciatore di Francia. Aggiungiamo invece alla scoria della tragedia di Tasso un inedito del XVII secolo in cui è menzionato «l'anno 1618 quando con tanto applauso fù recitato il *Torrismondo*»²⁶. Dissolta ogni incertezza di ordine cronologico, delineata una prima griglia di referenze attendibili e fertili di spunti ermeneutici, è legittimo sperare che ulteriori scavi producano nuovi elementi di valutazione. Scriveva Montenari nel 1749:

Nel Teatro [...] nostro Olimpico, in occasione che dagli Accademici si rappresentò il *Torrismondo* l'anno 1618 [...] si copri la Scena tutta e il pulpito con una gran tenda o Sipario, il quale poi al cominciar della rappresentazione cadde ad un tratto su quella linea, che divide il pulpito dalla Orchestra: onde apparve il pulpito e la scena tutta illuminata con maraviglia e diletto degli Spettatori, *come da più memorie scritte si raccoglie*. Né il Sipario ivi collocare altramenti si poteva, perché fa di mestieri nel Teatro nostro illuminare la scena interiore, la facciata di essa, e il pulpito, rappresentandosi le favole di notte²⁷.

Il regesto sulla «gran tenda» dell'Olimpico si arricchisce di una scheda che integra alla perfezione quanto già accertato. La pagina dell'erudito circa la collocazione e l'estensione del sipario non potrebbe essere più soddisfacente e attesta che, agli inizi del Seicento, la «cortina» veniva dispiegata e manovrata come nel secolo precedente, vale a dire nel modo che abbiamo documentato²⁸.

Non basta. Siamo convinti che l'accento del Montenari alla consultazione di molteplici «memorie scritte» sul *Torrismondo* sia veritiero. Convinzione confortata dall'esistenza di notizie neglette ma interessanti come quella sul pittore «Porfirio Moretti di Brendola che imaginò il vestiario de' personaggi»²⁹ e quella, fornita da Ziggiotti, relativa a una «Stampa» del 1618. Tutti indizi meritevoli d'attenzione, probabili punte d'un *iceberg* archivistico da riguadagnare per tentare l'intrigante avventura della restituzione ipotetica di un episodio importante dell'antico teatro italiano. Da riesaminare tenendo in filigrana il trattato di Giovanni Bonifacio sulla gesticca, destinato pure all'arte scenica, pubblicato a Vicenza due anni prima della recita³⁰. Un'opera di grande interesse, stilata da uno storico giurista letterato autore di teatro che, nel 1574 a Rovigo, era stato preferito a Luigi Groto per leggere l'orazione in onore di Enrico III di Francia³¹, e che, tra Cinque e Seicento, sappiamo in contatto con Antonio Riccoboni e Filippo Pigafetta. Un imponente serbatoio di azioni, gesti, espressioni e movimenti che illumina la recitazione accademica secentesca centrata sulla mimica e sul gesto³². E che andrebbe messo a partito in parallelo al *Discorso* che il medesimo autore, socio dell'accademia Filarmonica di Verona, dedicò al «modo di ben formare à questo tempo una Tragedia» soffermandosi sulla dizione e sulla «muta favella»³³. Nell'ambito d'una accurata ricognizione di plurime fonti sarà forse possibile formulare quesiti circostanziati sull'organizzazione, la dinamica scenica e la fruizione del *Torrismondo* all'Olimpico, prima e unica rappresentazione secentesca dell'opera tassiana che, maturata nella mente dell'autore proprio negli anni del dibattito vicentino sulla tragedia consumatosi con la supervisione dell'amico Ingegneri, venne scelta dagli accademici anche per le corrispondenze drammaturgiche con *l'Edipo* sofocleo che oltre trent'anni prima aveva inaugurato la sala³⁴.

3. Macchinerie barocche e maestranze veneziane

Nella suggestione dell'ancora misterioso *Torrismondo* degli Olimpici sfilano dinanzi agli occhi della mente sequenze di immagini precedenti e successive al 1618. In uno spettacolo del 1588

un bellissimo castello[...] circondato d'ardentissime fiamme - posto dietro la *porta regalis* - sparve [...] e restò meravigliato ognuno ch'una machina sì grande in un volger d'occhi fosse sparrita. Ma doppia meraviglia e stupore fu quando si vide innanti il tempio d'Amore, ch'a tutti pareva sognare vedendo in un subito così vaghe trasformazioni[...] Et dopo si sentirno tuoni e vennero tempeste di confetto e pioggia d'acqua odorifera.

Trascorsi sei lustri Ottavio Revese Bruti si soffermava sui «prodigiosi Intermedij» agiti nell'aula, costellati «di minatiose Comete, cadenti stelle, et infocati Travi», suscitanti negli spettatori «ammiration, e piacevole terrore»; ricordava inoltre «l'aere» popolato «d'oscure Nubi, di spessi lampi, e tuoni, di folgori, e Grandini, come se[...] qui fosse esposta, et addunata ogni Metheorologica [sic] impressione». Nel 1656, nella rappresentazione della *Mensa de gli dei* del Bissari, rifulgevano in scena carri che ospitavano divinità mitologiche e appariva, «in alta nube che s'avanza a vista del Proscenio, Giunone» (Azione II). Nell'Azione III una «gran nube, che mossa dal più alto cielo va calando al piano», portava «Tavole imbandite di confezioni»)¹.

Siamo lontani dai prodigi scenotecnici della multiforme visualità dello spettacolo barocco. Ad esempio da quelli che Bissari stesso, drammaturgo attivissimo nei teatri di Venezia e di Monaco, volle per le sue tre movimentate «Attion» allestite in Baviera nel 1662 con scene di Francesco Santurini³⁶. Ed è comprensibile che Inigo Jones descrivendo il teatro vicentino, visitato il ventitré settembre 1613, annotasse: «In this Sceane thear is no apparitions of nugolo and such like»³⁷. La macchina teatrale di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi, dotata di una scena fissa, esprime un'idea di teatro diversa da quella, fondata sulla sintassi dell'automatismo, realizzata negli *exempla* insigni del buontalientiano teatro degli Uffizi, nel capolavoro parmense dell'Aleotti o, successivamente, nei teatri delle corti europee che videro le magie di Torelli, Vigarani, Burnacini e le invenzioni dei Bibiena. Nondimeno il repertorio di 'effetti speciali' è nutrito e andrebbe indagato filologicamente. «Ordigni» e «machine» all'Olimpico erano presenti ancora nel Settecento:

Quanto alle machine che si veggono al di dentro sopra la scena [...] che discendevano al basso, o si fermavano in aria, sono per far comparire e parlare da quelle i Dei [...] e quegli eroi nell'aria, come i Bellerofonti, ed i Persei [...] La Machina parimenti pe' nuvoli, comete, travi focate, e fulmini, posta è nell'alto della scena[...] Quella poi che serve a far sentire i tuoni [...] è dietro alla scena. E quelle a far, che escano l'ombre, furie, o Dei di sotterra, hanno il suo luogo sotto alla scena)⁵.

Un'analisi organica delle forme spettacolari allestite nella sala nei secoli XVII-XVIII e delle tecniche esecutive a esse sottese non è mai stata intrapresa. Qualcuno però dovrà decidersi a percorrere questa pista. Non mancheranno esiti proficui e forse persino sorprendenti. Come quando sorprendiamo gli Olimpici in una riunione del diciannove marzo 1652 discutere animatamente

circa le macchine, et mutazioni di scene, e fatti venir gl'operari, che furono Maestro Pellegrin di Martin de Latterini et Maestro Fancin de Fancinelli condotti dal Signor conte Pietro Paolo Bissari da Venezia d'ordine della stessa Academia: Veduto da loro, e ben esaminato il sito della scena, et del Theatro tutto: Esposero concordemente [...] che l'operazione circa le mutazioni delle scene, et difar voli, e Macchine, proposte dal Signor conte

Pietro Paolo Bissari seranno di buona, e felice riuscita, et si esibiscono di Fabricarle con l'aiuto d'altri marangoni, et farle riuscire senza alcuna difficoltà³⁷.

Quattro mesi dopo si prendevano precisi accordi per realizzare lo spettacolo. L'undici luglio gli aristocratici esponenti del sodalizio, ((havute prima informazioni della peritia sufficienza e guadagno solito à farsi da Maestro Pelegrino et Maestro Fantin Fantinelli Artifici e Marangoni soliti operar nel far machine nel/i Theatri di Venetia)), assegnavano a costoro

Ducati cinquanta il mese tra' tutti due per lavorar continuamente li giorni da lavoro nelle machine che occorerano per l'opera destinta à farsi; Promettendo essi nel tempo che occorerà star qui per tal occasione far il debito loro; oltre l'impiego in disegni per i suoi lavori et di altri, che offeriscono fare conforme l'occorenza anco in tempi non feriali[...]. Dovendoli il salario[...] cominciarli à correre dal dì, che partirano di Venetia per portarsi a drittura à Vicenza senza altro obbligo dell'Accademia di corrisponderli alcuna altra cosa per il loro viaggio⁴⁰.

Intanto il venti aprile 1652 era stato «concordemente concluso mercato con (...) Domenico Cera Pittore per le fatture necessarie per L'opera cioè mutatione di scene e prospettive, et altro, che occoresse in Ducati Cinquanta al mese», ingaggiando Vincenzo Barbaro per «davorare di Pittura, et altre fatture sotto il medesimo» ◀

Il rapido sondaggio archivistico restituisce all'Olimpico figure minori. Tuttavia la storia non è solo storia dei grandi. È, in primo luogo, storia degli uomini e delle cose, ricostruzione e interpretazione dei fitti reticoli d'una operosità senza gloria (e il pensiero torna di nuovo, infine, al magistero di Bloch e di Febvre). Da questo punto di vista il ricupero dei nominativi dei due «Artifici e Marangoni» attivi nei teatri veneziani non è privo di valore. Il monumentale teatro si ravviva. S'anima, per un istante, di umili e concrete presenze, ritrovando pulsioni di vita attraverso l'individuazione di schegge tangibili di forze dimenticate da una storiografia che troppo spesso ha privilegiato gli accadimenti 'alti' che ritmarono l'esistenza dell'aula vicentina. Una rinnovata storia degli spettacoli all'Olimpico non dovrà prescindere dal tentativo di dare risposta alla domanda, metodologicamente centrale, idealmente formulata agli storici dal «lettore operaio» di Brecht: «Chi costruì Tebe dalle sette porte?»⁴². In altre parole, concentrare l'indagine, oltre che sulla committenza e sugli esecutori di maggior prestigio, sulle maestranze impegnate nell'allestimento delle manifestazioni spettacolari significa dare un nome a chi effettuò i lavori e costruì gli oggetti indispensabili per la buona riuscita di esse, capire gli eventuali scarti tra astrazioni progettuali e realizzazioni, ridisegnare il sistema dei ruoli e le interazioni tra 'alto' e 'basso'. Potremo così valutare la vita teatrale e cerimoniale della sala in modo diverso. Ciò vale anche per lo studio del cantiere palladiano e degli artigiani che, nel corso dei secoli, hanno provveduto alle riparazioni e alla manutenzione dell'edificio⁴³. Solo

seguendu uesta via sarà lecito cercare di immaginare, su basi rigorose, le peripezie e il tragico gesto d'Alvida nello spazio incantato dell'Olimpico, nel tempo remoto di quella sera di aristocratica festa animata, ancora una volta e anzitutto, da una vocazione autocelebrativa sublimata nella forma drammaturgica della tragedia, nella melodia silenziosa, per usare una efficace definizione di Emanuele Tesauro, di «parole senza romore» tra i gesti pietrificati della parata di statue incombente sullo spazio scenico e il gesto eloquente e dilatato di istruiti recitanti: segni speculari di un medesimo sogno, espressioni omologhe d'una spiccata attitudine mitopoietica di un ambizioso sodalizio⁴⁴ cui dobbiamo un crocevia fondamentale della cultura teatrale europea: drammaturgico, architettonico-scenografico, trattatistica.

Uno snodo complesso che portò dal dibattito tragedia-pastorale, irradiatosi da Vicenza nelle successive discussioni sul tragicomico, alla genesi per tanti aspetti Olimpica di due testi chiave quali il *Pastor fido* e il *Torrismondo*. Un'invenzione che condusse dalla restituzione interpretativa del teatro degli antichi, fusa all'idea d'impero, alla sintesi dell'idea di città, cifra del teatro cinquecentesco, declinata nella duplice divergente concezione palladiano-scamozziana che affascinerà gli architetti a partire da Inigo Jones. Un'interpretazione originale del mondo classico che culminò nella messinscena del volgarizzamento di *Edipo tiranno*, rifluita nella fondamentale silloge di Ingegneri come nelle pagine trattatistiche guariniane, che, ruotando sull'assolutismo imperiale asburgico, tragitta *una tantum* la scena tragica italiana negli orizzonti della tragedia europea collegati alle sorti delle grandi monarchie nazionali⁴⁵. Per non parlare dei filtri palladiani nel dominio dell'architettura teatrale settecentesca: il Palmstedt di Gripsholm; tanta parte del neoclassicismo francese: Cochin Dumont Soufflot Ledoux Desprez⁴⁶...

Grazie agli aristocratici vicentini e a Palladio acquisì spessore duraturo un sogno che, nel secolo della nascita del teatro moderno, fu spesso relegato nelle splendenti polverose utopie della psiche e delle carte. Era stato così per lo sfortunato progetto stilato attorno al 1560⁴⁷ da Alvisè Cornaro per un democratico «theatro di pietra grande, e comodo per tutti quelli che vanno à (...) spettacoli e feste», da edificare, con le «intrate aperte a tutti», nel bacino marciano su una nuova isola dinanzi alla piazzetta di San Marco, impreziosita per la circostanza da una «fontana di acqua dolce viva, e pura» posta forse sul limite del molo tra le due colonne emblema di *securitas*⁴⁸ (fig. 57). Un edificio all'antica, pubblico e stabile, il primo vero e proprio teatro della Serenissima: «teatro del mondo» pietrificato⁴⁹ da costruire sulla «velma» (basso fondale), tra la Giudecca e la punta della Dogana, insieme a un vago monte artificiale, da creare su un'altra «velma», abbellito di «strade» e «dearbori» come una scena boschereccia di sapore serliane coronata da una «loggia aperta da ogni banda coperta per lo sole» che rinvia a Francesco di Giorgio, a Palladio⁵⁰ e al portico aperto sul verde giardino patavino di Alvisè che accolse il teatro filoimperiale «tra Ruzzante e Vitruvio»⁵¹. Tra il cielo e l'acqua

della laguna la nuova «scena» doveva essere all'antica e perpetua, ospitata in un teatro da costruire in pietra:

e sarà opera durabile come di pietra da scarpello: perché la cotta hora che si ha trovato il stucco si instuccherà; e come si vede tal stucco si converte in sasso perche e fatto di sasso [...] e con questo se fara un'habitatione per li signori che vengono a vedere [...] e le compagnie di calza si potranno accomodare per fare le sue feste, e recitare le sue comedie, e cragedie⁵².

A partire dal 1585 spettacoli e «signori» trovarono invece «habitatione» in Terraferma nel monumentale Olimpico. Nella piazza dell'Isola, lambita dalle acque fluviali, la irrealizzata visione equorea di Cornaro divenne diuturna memoria di pietra, legno e stucco. La battaglia teatrale vitruviana contro il fluire del tempo era stata vinta da Vicenza. A Venezia, intanto, si discuteva sulla nuova *imago urbis*. La *renovatio* urbana della Serenissima, iniziata nei primi anni Ottanta, che toccava l'invaso della platea marciana e la libreria del Sansovino, avrebbe trovato in Scamozzi un contestato punto di riferimento⁵³. Dalla sansoviniana sede della memoria del sapere sarebbero partite nel 1589, sotto la guida sapiente di Vincenzo, le maestranze di un altro memorabile Olimpo teatrale cristallizzato, quello appartato, imperiale ed evemerista del teatro di Sabbioneta in bilico tra temi aulici e motivi comici⁵⁴. In poco meno di dieci anni era avvenuto anche in area veneto-padana il passaggio dal luogo all'edificio teatrale.

NOTE

¹ A.O., b. 1, fasc. 6, *libro segnato F*, 72-73; e per la decisione relativa ai monocromi cfr. *ivi*, 84-85, *sub* ventitré giugno 1596. Vedi, circa la storia del vestibolo, specialmente l'ottimo contributo di PUPPI 1975, 313-315 e note. Vedi anche MAZZONI 1992, 197, scheda 2.1.b, 215-217, schede 2.18.a-e.

² E. RAIMONDI, *Introduzione a Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981, 13. Quanto al «linguaggio degli eroi e la filosofia dei cavalieri» vedi G. DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, Pisa, Direzione del giornale araldico, 1876-1877, 341. Sulla letteratura impresistica si vedano inoltre R. KLEIN, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle "imprese"*, in *Id.*, *La forma e l'intelligibile*, cit., 119-149; *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, a cura di G. Savarese e A. Gareffi, Roma, Bulzoni, 1980; G. INNOCENTI, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981; A. QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, cit., vol. I, specialmente a 848-852 (*Il proprio dell'impresa*). Per un'analisi approfondita della vita accademica in un centro importante come Mantova cfr. FENLON 1992. Per uno stimolante quadro d'insieme vedi invece G. BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, 159-199. Quanto al versante delle accademie artistiche cfr. N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. 1940), *passim*.

³ Rivedi qui 17, 93, 155-166 e MAZZONI 1992, 201, scheda 2.2.

⁴ Rivedi qui 101, 131 e relativa nota 356, 217.

⁵ Lettera di Vincenzo Sforza Bissari a Pompeo Trissino, Vicenza, trentuno marzo 1604, BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 48.

⁶ Cfr. 130-131.

⁷ Corsivo nostro. A.O., b. 4, fasc. 70, *Atti dell'academia Olimpica. Da l'anno 1600 in poi, et successivamente N.º 70=Atti della accademia Olimpica dall'anno 1600 fino l'anno 1611*, 32rv. L'intera delibera (32r-33v) è interessante e meritevole di pubblicazione; *ivi*, 28v, alla data primo maggio 1608, per la elezione a «Regente» di Pompeo.

⁸ *Ivi*, 38v; anche in questo caso l'intero documento (38r-40r) è importante e verrà da noi edito integralmente.

⁹ Cfr. MAZZONI 1992, 222-223, schede 2.23, 2.24.

¹⁰ Per le quali cfr. le sintesi di PUPPI 1975, 328 n.; e di BARBIERI 1987, 95. Va notata peraltro la corretta cronologia (1608) riportata da RIGON 1989, 7, il quale però non dà nessuna indicazione archivistica.

¹¹ La corretta datazione della edificazione dell'odeo riconduce al vestibolo tutti quei documenti *ante* 1608 riferiti dalla storiografia alla decorazione impresistica dell'odeo stesso. Per la citazione qui riportata nel testo vedi A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 20v, alla data cinque marzo 1584; e, a conferma, cfr. S. CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza*, cit., 171-172.

¹² Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., 210-211.

¹³ Cfr. ZORZI 1969, 306-307.

¹⁴ MARZARI 1604, 117.

¹⁵ E alla copertura del teatro da perfezionare: rivedi qui nota 171 del cap. IV.

¹⁶ Cfr. SCAMOZZI 1615, P. II, L. VIII, 270: dedica «A' molto illustri, et eccellentissimi signori moderatori, e deputati, et illustri signori Academici Olimpici della nobilissima città di Vicenza». Come abbiamo detto ci riferiamo all'impianto architettonico. Quanto alle aggiunte decorative superiori del Maffei cfr. N. IVANOFF, *Francesco Maffei*, Padova, Le Tre Venezie, 1942, 39, 64; PUPPI 1975, 317, 329 n.; P. ROSSI, *Francesco Maffei*, Milano, Berenice, 1991, 18, 29, 147-149. Conviene precisare, a proposito della data 1585 contenuta nella dedica sopra ricordata, che essa non è inserita a margine del brano sull'odeo ma, correttamente, a lato del discorso sulle prospettive dell'Olimpico e

sull'illuminotecnica per lo spettacolo inaugurale. Non può dunque essere considerata in alcun modo elemento utile per la datazione dell'odeo. Dissentiamo quindi, su questo punto, da BARBIERI 1952, 135.

¹⁷ Lettera di Vincenzo Scamozzi a Paolo Gualdo, Venezia, diciassette novembre 1615, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. it. X, 68 = 6401, 170r; vedila in L. PUPPI, *Sulle relazioni culturali di Vincenzo Scamozzi*, «Ateneo Veneto», n.s., VII (1969), 1-2, 65-66; cfr. anche Id. 1973 d, 107.

¹⁸ Cfr. specialmente lo studio esemplare di GORDON 1966, trad. it. 1987, 174, 186-187; tra le testimonianze dei contemporanei particolarmente utile il profilo dovuto a MARZARI 1604, 170-171. Vedi inoltre le note 153, 688 del cap. IV.

¹⁹ Per un panorama della vita accademica tra Sei e Settecento rivedi qui 35-36, 53-57.

²⁰ Valmarana morì nel 1614, Trissino *post* 1615.

²¹ Per l'oscillazione erronea 1605/1608 cfr. NOGARA 1972, 18-19, 163, 165. Nogara rinvia a Magrini per la data 1605 e a Lampertico per la data 1608: cfr. MAGRINI 1847, 74-75; LAMPERTICO 1872, 76. Va chiarito, una volta per tutte, che Nogara equivoca nell'interpretare la pagina magriniana. L'erudito ottocentesco si limita a osservare che il *Torrismondo* venne messo in scena dopo che nel 1605 Guarini aveva inviato all'accademia un suo testo (per il quale cfr. qui cap. III, § 2) e precisa correttamente, seguendo Ziggotti, che la tragedia del Tasso andò in scena in occasione delle nozze del principe degli Olimpici Paolo Porto. Tali nozze vennero celebrate nel 1618 che è poi l'anno cui lo stesso Magrini, nella precedente fatica palladiana del 1845, rimanda esplicitamente – fonte ancora la cronaca ziggottiana – per la messinscena del *Torrismondo*: cfr. MAGRINI 1845, 228. Nogara, infine, non è a conoscenza della rettifica fornita da Lampertico nel 1882 nei suoi *Scritti storici e letterari* editi a Firenze da Le Monnier. In essi si ancora lo spettacolo al 1618: cfr. *ivi*, vol. I, 235, 236 n., anche per l'interessante informazione a proposito di «Porfirio Moretti di Brendola che immaginò il vestiario de' personaggi» (e al riguardo cfr. B. MORSOLIN, *Brendola, ricordi storici*, Vicenza, R. Tip. Burato, 1879, 103). SCHIAVO 1990, 62, 67, itera Nogara; lo stesso fa RIGON 1987, III. Erronea la data 1605 avanzata da specialisti quali N. MANGINI, *La tragedia e la commedia*, cit., 325; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 217. A fronte di queste sfasature spiccano le indicazioni cronologicamente ineccepibili date da ZIGGIOTTI, 86, 91; da MONTENARI 1749, 53; dai sopra ricordati contributi di Magrini e Lampertico. Vedi poi il saggio di G. CARDUCCI, *Il Torrismondo*, premesso alle *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, vol. III, *Teatro*, edizione critica a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1895, XLIV; CROVATO 1894, 151; BROGNOLIGO 1908, 313 e n.; PUPPI 1971, 96; R. BIGAZZI, nota introduttiva al *Torrismondo*, in ARIANI 1977, to. II, 428; NICCOLINI 1990, 100; M. BATTILANA-G. DONELLA, *Viaggiatori stranieri a Vicenza*, cit., 350; PUPPI 1990, 29. Resta da dire che la data 1618 si evince a livello di strumenti di prima (e ovvia) consultazione; cfr., per esempio, la voce *Torquato Tasso* redatta da M. SANSONE per l'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IX, 701. Nell'ampia bibliografia sul Tasso teatrale ci limitiamo a segnalare, per l'*Aminta*, le referenze qui registrate a 170, nota 64 e, per *Il Torrismondo*, il bilancio bibliografico stilato da NOTO 1991, 535-539, ricordando però in particolare R. BIGAZZI, *La dibattuta storia di "Torrismondo"*, «Modern Language Notes», (1983), vol. XCVIII, 1, 70-86; PIERI 1986, 397-413; SCARPATI 1987, 157-187; e aggiungendo M. PASTORE PASSARO, «*Torrismondo* in the European scene», «Rivista di Studi Italiani», XIII (1995), 1, 158-164. Per una indagine in un'ottica multilineare cfr. il catalogo della mostra *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, cit. Importante altresì l'intervento di F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit.

²² ZIGGIOTTI, 86. L'erudito cita come fonte una «Stampa di detto anno» che per ora non abbiamo rintracciato. E vedi B. MORSOLIN, *Brendola*, cit. 103 n.

²³ La lettera di Wotton a Carleton, da tempo edita, non risulta nota agli specialisti dell'Olimpico. Vedila in L.P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, 157-159. È accessibile in italiano nella traduzione compiuta da M. BATTILANA, *Una lettera di H. Wotton da Padova*, «Bollettino del Centro Interuniversitario per la Ricerca sul viaggio in Italia», I (1980), 1, 54-56, da cui citiamo. Si aprirebbe a questo punto l'affascinante capitolo dello sguardo sul teatro palladiano-scamozziano degli ospiti e dei viaggiatori. Ricerca che andrebbe condotta muo-

vendo dagli avvertimenti di critica delle fonti riassunti da P. BURKE, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, specialmente 20-25 del cap. II dedicato a una disamina delle fonti esterne e interne per la storia di vari contesti storico-culturali. Una bibliografia essenziale circa i viaggiatori in Italia abbiamo appuntato a 10, nota 22 del presente saggio. Restrungendo il panorama a Vicenza converrà tenere presenti i seguenti studi: M. WHIFFEN, *Visitors to Vicenza*, «Architectural Review», (1953), 114, 5-9; B. TECCHI, *Goethe in Italia (e particolarmente a Vicenza). Con le giornate del soggiorno vicentino, gli appunti per Carlotta von Stein e una postilla di Giacomo Zanella*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1979² (1^a ed. 1967); N. POZZA, *Viaggiatori stranieri a Vicenza*, in *Vicenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Pozza, 1982 (1^a ed. 1976), 373-383; FRANZINA 1980 b, P. I, cap. III, § 3, *Agli occhi degli altri: ospiti e viaggiatori dei secoli XVI-XVIII*, e § 4, *Verso la città fantasma: glorie palladiane e provincialismo cittadino nelle valutazioni dei turisti otto e novecenteschi*, 141-171; G. GRAZIANI, *Vicenza nella seconda metà del Settecento attraverso le testimonianze dei libri di viaggio*, in *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica*, cit., 189-196 (sempre di GRAZIANI segnaliamo la tesi di laurea *La città di Vicenza nelle testimonianze dei viaggiatori dal XVI al XVIII secolo*, discussa presso l'Università degli Studi di Padova nell'a.a. 1978-1979, ma di cui non abbiamo potuto prendere visione); BARBIERI 1990 b, 278-282; M. BATTILANA-G. DONELLA, *Viaggiatori stranieri a Vicenza*, cit., 347-366. Per opportuni raffronti con il milieu teatrale veneziano vedi la rassegna di ZORZI 1977, 239-242 e la scheda dello stesso, in collaborazione con M.T. MURARO, in *I teatri pubblici di Venezia secoli XVII-XVIII*, mostra documentaria e catalogo a cura di L. Zorzi, M.T. Muraro, G. Prato, E. Zorzi (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale, 1971, 64.

²⁴ La descrizione si legge ora in versione italiana in G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994, 641.

²⁵ Rivedi 138-139.

²⁶ A.O., b. 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, c. 11v, alla data ventitré agosto 1651.

²⁷ Nostro il corsivo. MONTENARI 1749, 53-54. Il passo non è registrato nella 1^a ed. (1733).

²⁸ Rivedi § 7. Cadono dunque le sbrigative conclusioni di SCHIAVO (1990, 51, 55) e viene ribadita da fonti irrefutabili l'esegesi, stringata ma inappuntabile, offerta da studiosi quali MAGAGNATO (1954, 61) e PUPPI (1962 b, 62) da cui – piace sottolinearlo – abbiamo preso le mosse.

²⁹ Rivedi l'informazione offerta dal Morsolin qui registrata *supra* alla nota 21 (e vedi anche nota 22).

³⁰ G. BONIFACIO, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio [...]*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616. Sul personaggio e sul trattato cfr. la 'voce' stilata da G. BENZONI per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XII (1970), 194-197; MOLINARI 1968, 125-126; POVOLEDO 1971, 128, 138-140 e relative note.

³¹ Cfr. Lettera di Giovanni Bonifacio a Teofilo Borgondio, Rovigo, otto settembre 1574; in G. BONIFACIO, *Delle lettere familiari*, Rovigo, Daniel Bissuccio, 1627, vol. I, 284-285. Per Bonifacio, Riccoboni e Pigafetta cfr. *ivi*, 113-116, 187-188, 150-153. Bonifacio, zio del poeta tragico Baldassare lodato dal Crescimbeni per la tragedia *Amata*, scrisse quattro favole sceniche: la pastorale *Montano*, la commedia *Soferotomania*, la favola tragicomica *Il Raimondo* e la tragedia *Il Nicasio*. Cfr. Baldassare Bonifacio, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II (1954), 774 e vedi POVOLEDO 1971, 139 n. Per il soggiorno veneziano del sovrano francese rivedi qui 135.

³² Cfr. le osservazioni di MOLINARI 1968, 125-126, 130; POVOLEDO 1971, 139.

³³ Cfr. G. BONIFACIO, *Discorso academico del sig. G. B. giureconsulto, et assessore, nel quale si tratta del modo di ben formare à questo tempo una tragedia*, Padova, Gio. Battista Martini, s.d. [1624] (67 per la citazione).

³⁴ Per la questione dell'*Edipo re* sofocleo come fonte d'ispirazione del *Torrismondo* cfr. tra tutti E. PARATORE, *Nuove prospettive*, cit., 66-67; SCARPATI 1987, 182 e n.; MATTIOLI 1988, 299-301; DOGLIO 1989, XII. Si aprirebbbe qui un'altra questione intrigante, il problema della genesi del *Torrismondo*. In particolare: in che modo la stesura della tragedia di Tasso si rapportò alle discussioni

degli Olimpici – tra tutti: Ingegneri e Guarini così vicini al poeta – sul testo per lo spettacolo inaugurale e alla recita del 1585? È questo un punto cruciale ma inesplorato. E non servono, in questo caso, osservazioni categoriche come quelle di PADUANO (1994, 12 n.) a proposito del *Re Torrismondo*: «Certissimo sono [...] che non siano produttive le suggestioni analogiche che eguagliano all'*Edipo Re* drammi che hanno in comune con Sofocle [...] una tematica incestuosa differentemente sviluppata». Gli Olimpici non la pensarono così. È questo, per noi, il punto saliente.

³⁵ Queste le fonti in ordine di riferimento cronologico: *Bariera* 1588, 17, 19, 27. Per la documentazione iconografica su tale apparato cfr. MAZZONI 1992, 217, scheda 2.18.e. O. OREFICI, *idest* O. REVESE BRUTI, Lettera ai deputati al governo di Vicenza, cit. (rivedi nota 171 del cap. IV). P. P. BISSARI, *La mensa de gli dèi alle dame di Vicenza nel teatro Olimpico*, Vicenza, Heredi Amadio, 1656 (citiamo dall'appendice documentaria offerta da MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 227). Sullo spettacolo del 1656 cfr. *ivi*, 217, 219; e il più recente sintetico intervento di BRIZI 1990, 204-205. Per non più che un cenno vedi FRANZINA 1980 a, 16. Sempre utili il conciso sunto di MAGRINI 1847, 73 e le pagine di BROGNOLIGO 1908, 376-379.

³⁶ Cfr. *ivi*, 398-400; *Id.* 1912, 1-5, 35; MOLINARI 1968, 194-197 e figg. 124-130. Di Bissari abbiamo già accennato a 53-54 e relativa nota 8.

³⁷ Per il passo rivedi qui 107 e relativa nota 170.

³⁸ MONTENARI 1733, 23.

³⁹ Nostro il corsivo. A.O., b. 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 12 v. Per l'attività teatrale del Bissari rivedi P. II, cap. II, nota 8.

⁴⁰ A.O., b. 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 19rv. Corsivo nostro.

⁴¹ *Ivi*, 19v-20r.

⁴² Citiamo dalla prefazione di C. GINZBURG al suo volume *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, XI.

⁴³ Spunti in tal senso dà il bel saggio di PUPPI 1975, 317-318, 324.

⁴⁴ La definizione del Tesauro trovasi nel suo *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 50. Sull'importanza del gestire e della mimica nella tragedia del Seicento ha scritto pagine di fascino MOLINARI 1968, 121-134. Per una prima informazione sul Tesauro si può partire dalla voce a lui dedicata, compilata da M. A. RIGONI, nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit., vol. IV, 290-297, con bibliografia, e dal saggio di P. GETREVI, *La parola in scena. Nota su Emanuele Tesauro*, in OSSOLA 1992, 47-69 (con bibliografia). Molteplici spunti si ricavano dal volume di A. BATTISTINI-E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990 (ristampa aggiornata del testo apparso originariamente nella *Letteratura italiana*, cit., vol. III/1, 1984, *La forma del testo. Teoria e poesia*).

⁴⁵ Cfr. FOLENA 1970, XIX.

⁴⁶ Cfr. almeno R. WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1974); *Palladio: la sua eredità nel mondo*, cit.; R. TAVERNOR, *Palladio e il palladianesimo*, Milano, Rusconi Arte, 1992 (ed. or. 1991).

⁴⁷ Per la controversa datazione vedi ZORZI 1980, 103, 104 n.; TAFURI 1985, 220 n.-221 n., 224; PUPPI 1997, 12.

⁴⁸ Vedi Archivio di Stato di Venezia, Savi ed Esecutori alle Acque, busta 986, filza 4, 23-25, *Scrittura di Alvise Cornaro sul bacino marciano*; trascritta in TAFURI 1985, 242-243. Al riguardo cfr. *ivi*, 220-241; ma vedi, in precedenza, MANGINI 1974, 26-28; PADOAN URBAN 1980, 145-146, 157, 159, scheda 153; e, successivamente, GUARINO 1995, 318-320; PUPPI 1997, 11-15. Sul valore simbolico delle due colonne della piazzetta di San Marco vedi S. FOSSATI, *Spunti per un'analisi storico-ematica del motivo delle colonne del molo di Venezia*, «Quaderni di Teatro», IV (1981), 14, 45-59.

⁴⁹ Cfr. PADOAN URBAN 1980, 146.

⁵⁰ Così TAFURI 1985, 240.

⁵¹ Alludiamo al titolo del bel saggio di ZORZI 1980, 94-104; vedi inoltre TAFURI 1985, 218, 226. Sulla loggia Cornaro rivedi la bibliografia qui registrata nel cap. IV, nota 48.

⁵² *Scrittura di Alvise Cornaro*, cit.; in TAFURI 1985, 242.

⁵³ Cfr. le belle pagine di Manfredo Tafuri (*ivi*, 242-297).

⁵⁴ Cfr. MAZZONI 1982-1987, 103-136.

DOCUMENTI

Per un'ulteriore ricognizione delle fonti (anche iconografiche) relative all'Olimpico rinviamo implicitamente alle pagine che precedono e a MAZZONI 1992, 154-305, 307-308. Riservando a un'altra occasione la pubblicazione integrale dei documenti esaminati in questo volume (dai fascicoli originali relativi alla storia cinque-secentesca del teatro, al progetto di memorie accademiche stilato da Pompeo Trissino sino al ms. Ziggiotti) abbiniamo in questa sede a una riflessione sull'epitome di Bartolomeo Ziggiotti – da noi largamente impiegata – alcuni reperti documentali raggruppati in due sezioni che, rispetto al percorso *à rebours* proposto nel saggio, delineano un itinerario diacronico:

I. *La costruzione del teatro, la scelta del testo e lo spettacolo inaugurale*: offre una campionatura dei verbali accademici dal 1579 al 1585, ovvero del *libro segnato D* (A. O., b. 1, fasc. 4) e del *libro segnato E* (*ivi*, fasc. 5). I due *dossiers* sino a oggi, paradossalmente, erano facilmente accessibili nella non sempre affidabile, lacunosa copia settecentesca dovuta a Francesco Fortunato Vigna (vedila in ZORZI 1969, 308-319; OOSTING 1981, 161-175). Della stesura originale si avevano solo sparsi stralci (cfr. ad esempio GORDON 1966, trad. it. 1987, *passim*).

II. *1752-1753: Una «straordinaria Academica funzione» a Vicenza e Bartolomeo Ziggiotti nei teatri di Parigi*: registra fonti inedite.

La trascrizione è prevalentemente conservativa. Si sono rispettate le maiuscole e le minuscole (salvo che nei nomi propri) e si sono mantenuti l'interpunzione e gli accenti presenti nei testi in rapporto all'*usus scribendi* del tempo. Tuttavia non si sono rispettati gli a capo, si è distinto u da v, separato le parole, sciolto i compendi e le abbreviazioni. Il titolo onorifico *Dominus* (D.) è sempre trascritto al nominativo singolare.

* * *

Per una edizione critica del ms. 2916 della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza

Figura meritevole di indagini accurate Bartolomeo Ziggiotti ha assunto spesso, nei brevi cenni a lui dedicati dalla storiografia palladiana, tratti evanescenti. «Ziggiotti segretario» degli Olimpici dal 1750 al 1763 è stato evocato spesso¹, ma la notizia è priva di

fondamento. Il due gennaio del 1700 era segretario Biagio Saracini²; il ventisette maggio 1708 Giuseppe Orgiano³; il ventitré maggio 1720 Gasparo Cerati⁴ cui si affiancò Guido Maria Mainenti vicesegretario dal 1736 e poi, senza soluzione di continuità, segretario sino al 1768, come informa anche Bartolomeo⁵. Il nove luglio 1769 venne nominato Niccolò Montanari⁶. Sgombrato il campo da un fantasma («Ziggiotti segretario») ricordiamo che Bartolomeo nacque in data imprecisata da Maria Branzo Loschi (che sposò in seconde nozze Ippolito Ziggiotti)⁷ e morì probabilmente nel 1763, anno del suo testamento, e non nel 1760⁸. Nel 1762 egli era in contatto con Enea Arnaldi⁹, mentre il tre luglio 1765 il segretario Mainenti consegnò al bidello dell'accademia Ottavio Bertotti Scamozzi i documenti concernenti la storia del sodalizio a lui affidati «dagli Eredi Ziggiotti»¹⁰. Intanto il venticinque luglio 1752, in occasione della cerimonia in Olimpico in onore del rettore veneto Giovanni Andrea Giovanelli, Bartolomeo, «Abbate [...] Vicentino, Accademico degl'*Innestricati* di Bologna, degl'*Infecondi* di Roma, e fra gli Arcadi *Agamede*», aveva composto un sonetto edito, insieme a poesie d'altri autori, per i tipi dei Lavezzari¹¹. Resta da dire che, poco prima d'intraprendere il *tour* di cui abbiamo parlato nella prima parte del volume¹², l'erudito era stato nominato per acclamazione accademico Olimpico, probabilmente per i servizi da lui resi alla prestigiosa istituzione. Lo stesso giorno della ratifica della nomina del Bertotti Scamozzi a bidello (undici aprile 1753) venne proposto «per [...] Accademico onorario Don Bartolomeo Ziggiotti» che fu accettato «di tutti i voti»¹³.

L'autografo del suo manoscritto (composto tra il 1746 circa e il 1752)¹⁴ è andato perduto, ma ne esistono quattro copie utilizzabili per l'edizione critica che speriamo di portare a termine. A essa rinviamo per un'analisi dettagliata dei codici, ricordando frattanto che l'esemplare più noto (in pratica l'unico usato sino a ora) è il ms. 21.11.2 (2916) della Bertoliana¹⁵ dovuto a Vincenzo Gonzati¹⁶. All'esemplare citato va aggiunta una trascrizione del 1781 conservata nella medesima Biblioteca¹⁷. Si tratta della copia più antica del codice. Vanno poi menzionati il ms. ottocentesco custodito presso la Biblioteca Correr di Venezia¹⁸, e l'ulteriore copia, sempre del secolo XIX, conservata all'Ambrosiana di Milano¹⁹. È stato più volte sottolineato il carattere infido dello zibaldone Ziggiotti, ponendo l'accento sull'esigenza di una sua utilizzazione criticamente accorta²⁰. Resta il fatto che l'epitome ha il pregio di offrire una cospicua serie di notizie suffragata, nella maggior parte dei casi, dalla puntuale citazione delle fonti adoperate e riveste importanza considerevole a patto che si effettuino gli indispensabili riscontri archivistici per appurare il grado d'attendibilità d'episodi spesso volutamente idealizzati, emendare errori, ecc. Una volta che si proceda a una collazione sistematica tra la silloge e i documenti originali saremo in grado d'accertare evidenti sfuocature e fraintesi ma anche di sfruttare una vera e propria 'miniera' di informazioni, una 'guida' preziosa per seguire nuove piste. In quest'ottica il lavoro rimane la migliore sintesi documentale disponibile per tracciare la storia dell'accademia Olimpica e del suo teatro tra Cinque e Settecento.

Oltre ai materiali suddetti sono rintracciabili numerosi manoscritti autografi di Ziggiotti: spogli, sunti, trascrizioni e annotazioni, nonché abbozzi per la redazione finale dell'epitome. *Dossiers* che testimoniano un imponente lavoro preparatorio e che sono di grande ausilio per ricostruire i percorsi archivistici compiuti dall'erudito, accertare la progressiva elaborazione delle fonti originali, verificare, correggere e integrare le notizie contenute nella stesura definitiva²¹. Lo studio generoso di Bartolomeo fu la fonte principe dell'erudizione ottocentesca: la moderna storiografia l'ha troppo spesso dimenticato. Nel

1845 Antonio Magrini, pur diminuendo il valore dell'epitome²², elogiò Ziggiotti quale «lodato compilatore»²³. Ma di lì a poco, nel 1847, considerò le memorie «un corpo arido del pari ed esanime», ed aggiunse:

Quel lavoro [...] fermava il passo all'epoca forse più feconda di fatti ed oggi più sterile di notizie, la seconda metà del secolo XVI e la prima del secolo XVII, togliendosi il pusillanime collettore a maggiore fatica per la regolare conservazione dei documenti di quell'età, che inopinate vicende sperperarono ben presto, preservato appena il libro del disavveduto raccoglitore²⁴.

Lo scarto è brusco. In soli due anni Bartolomeo da «lodato compilatore» diviene «pusillanime collettore», «disavveduto raccoglitore». Il suo lavoro è 'stroncato'²⁵. Perché? Viene il sospetto che Magrini intendesse ridimensionare l'importanza di una fonte decisiva allo scopo di valorizzare la propria monografia del 1847. Che quel «corpo» non fosse e non sia «arido» ed «esanime» lo dimostrano i nuovi documenti che è possibile reperire partendo dalle preziose indicazioni ziggiottiane. Del resto il giudizio severo del Magrini veniva temperato da un suo contemporaneo come Da Schio il quale, nel delineare un rapido ma informato profilo dello Ziggiotti, diceva:

Era uomo colto che fece il suo possibile per illustrazione della patria, e dell'A.O. [sic]; [la] Storia dell'Accademia Olimpica che dal Conte Orazio Branzo-Loschi erede della famiglia Ziggiotti fu donata al conte Leonardo Trissino [...] è manoscritta [...] io la vidi, e ne devo molte delle mie note ad essa. A ragione l'Ab. Magrini pagina 7 del Teatro Olimpico la dice arida, e fredda. Non lascia perciò di essere cosa preziosa, e sono dolentissimo che il manoscritto oggi ch'è morto il Conte Leonardo s'ignori ove sia²⁶.

Tutto sommato aveva capito bene.

NOTE

¹ Cfr. ZORZI 1969, 283 n. Seguito da molti studiosi; vedi, ad esempio, CEVESE 1973, 129 n.; OOSTING 1981, 23; PUPPI 1982, 165 n.; ID. 1987, 189 n.; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985, 198. Solo di recente la notizia è stata rettificata: cfr. L. Puppi, in MAGAGNATO 1992, 78, nota 8; PIGATO 1991, I, 19 n.; MAZZONI 1996 a, 182 e nota 45.

² Cfr. A.O., b. 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, 85r.

³ *Ivi*, 87v.

⁴ *Ivi*, 90r.

⁵ *Ivi*, 95v; *ivi*, b. 6, fasc. 82, *Parti dela academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 12r, 48v; anche ZIGGIOTTI, 88, informa correttamente che nel 1751 il «Signor Cancellier Accademico» era Guido Mainenti.

⁶ Cfr. A.O., b. 6, fasc. 82, *Parti dela academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 48v-49r.

⁷ Si consultino gli alberi genealogici della famiglia Branzo Loschi conservati in BBV, rispettivamente nel ms. G.4.3.32 (3153), fasc. XLVIII, 266r, 267v; e in G. DA SCHIO, *Memorabili*, ms. autografo, sec. XIX, alle voci *Orazio Loschi e Orazio Antonio Loschi (Branzo Loschi)*, ms. G.5.9.5-16 (3392), 123v. Per una prima informazione sull'abate vicentino il contributo migliore rimane il rapido 'medaglione' offerto, pur con qualche inesattezza, *ivi* (3401), 215r, 216r, alla voce *Bartolomeo Ziggiotti*; sostanzialmente iterato da S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Venezia, Premiata Tipografia Emiliana, 1908, vol. III, 413-414, e ripreso anche da A. DE MONS-F.

PONTARIN, *I Ziggotti di Restena. Monografia a carattere bibliografico redatta in occasione del V centenario della nascita del fondatore del ramo restenese*, s.n.t. (consultata in BBV).

⁸ Per la data di morte cfr. il ricordato profilo biografico delineato dal Da Schio, a 215r, nel quale viene giustamente rettificata la data 1760 avanzata da MAGRINI 1845, XI n. Tale data, ripresa anche in tempi recenti (cfr. la *Nota storico-critica* di L. Olivato alla ristampa in facsimile dell'operetta di O. BERTOTTI SCAMOZZI, *L'origine dell'accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Vicenza, Giovanni Rossi, 1790, VI, edita per cura dell'accademia Olimpica nella ricorrenza del IV centenario della morte di Andrea Palladio nel 1980), è erronea. Per la data del testamento si vedano gli alberi genealogici citati nella nota precedente. La data 1763 è attestata anche da una notarella di Leonardo Trissino copiata da Vincenzo Gonzati: «Ziggotti morì nel 1763» (registrata a pagina 4 di ZIGGIOTTI).

⁹ Cfr. Lettera di Enea Arnaldi a Francesco Ottavio Magnocavallo, Vicenza, ventotto gennaio 1762, premessa ad ARNALDI 1762, IV.

¹⁰ Corsivo nostro. Cfr. A.O., b. 1, *Abbozzo d'inventario delli libri, processi, e carte tutte dell'accademia Olimpica. Qual in buona copia sarà posto in archivio*, 27rv.

¹¹ Cfr. *Poesie nella partenza dal reggimento di capitano di Vicenza di sua eccellenza il signor co. Gio. Andrea Giovanelli*, Vicenza, Stamperia Lavezari, 1752, V. L'opuscolo venne segnalato da S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini*, cit., 414. Vedilo in BBV, 234.5 della Libreria Gonzati. Dello spettacolo del 1752 (ancora non analizzato sufficientemente) pubblichiamo un documento inedito (*ultra, sub* venticinque luglio 1752). Vedi intanto per un cenno BRIZI 1990, 206 e n.; NICCOLINI 1990, 101 (con sfasatura cronologica) e qui anche 128-129.

¹² Cfr. P. I, cap. I.

¹³ Il documento, inedito, è firmato da Guido Maria Mainenti «Academico segretario». Cfr. A.O., b. 6, fasc. 82, *Parti dela academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 19r.

¹⁴ Lo evinciamo da fonti dirette e indirette che consentono di rettificare la datazione consueta ancorata tra il 1750 e il 1763 sulla base della erronea notizia su «Ziggotti segretario» dell'accademia Olimpica. Dimostrata l'inattendibilità di tale informazione conviene aggiungere che in uno dei citati *dossiers* autografi di Ziggotti leggiamo: «Copia di fogli antichi di Sumario prima, che si logorino del tutto. 1746» (A.O., b. 2, fasc. 11, *libro segnato M*, 98r). Possiamo quindi affermare con certezza che l'abate era al lavoro sino dal 1746, anno in cui stava riordinando l'archivio dei Trissino (cfr. L. PUPPI, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, «Arte Veneta», XXV, 1971, 86 n.). Da un altro documento coevo, d'autore non ancora identificato, apprendiamo che l'erudito, in data due maggio 1749, aveva ricevuto in prestito un elenco originale dei principi Olimpici (cfr. il v di una delle carte n.n. allegate a ZIGGIOTTI: «Copia tratta da altra autentica imprestata al Signor Don Ziggotti questo di 2 Maggio 1749»). E che Bartolomeo in quel periodo fosse intento nei suoi studi lo conferma anche Giovanni Montenari ricordando, nella seconda edizione della monografia sul teatro palladiano-scamosziano che vide luce nel medesimo anno, le «memorie» sulle statue d'Olimpo «raccolte dalla diligenza dell'Abate Bartolommeo Ziggotti» (MONTENARI 1749, 30. Abbiamo sviluppato questo punto nella P. I, cap. II, 19-20). Stabilito un termine cronologico che anticipa *almeno* al 1746 l'inizio delle ricerche rileviamo che l'elaborazione definitiva si concluse con ogni probabilità entro il 1752 o comunque e al più tardi *ante* undici aprile 1753. Quel giorno, come si è visto nel testo, «Don Bartolomeo» divenne per acclamazione «Academico onorario» del sodalizio Olimpico. Ciò accadde sia per premiare la dedizione all'istituzione berica dimostrata nel portare a compimento l'onerosa fatica d'illustrare la storia Olimpica; sia in segno di gratitudine per la stimata consulenza che il nostro fornì all'accademia nel 1751 circa per le statue da realizzare sul coronamento del peristilio (e si veda quanto argomentiamo al riguardo a 20 e sgg.). Ancora. Alla data quattro luglio 1751 Ziggotti stesso asserisce che il coronamento statuario del peristilio fu in breve tempo terminato «essendo Prencipe in questo tempo il Signor Marchese Mario Capra» (ZIGGIOTTI, 88). La notazione non è del tutto esatta perché i lavori si svolsero dal 1751 al 1754 (rivedi qui 17). Peraltro già nel maggio del 1752, giusta la testimonianza coeva di Fabio Arnaldi,

erano in opera quattordici delle trentadue statue. È possibile che Bartolomeo ritenesse che l'intera vicenda si concludesse in tempi brevi (l'informazione d'Arnaldi si trova nelle sue *Memorie*, ms., BBV, Gonz. 22. 10.30 [2342] alla data. È citata da SACCARDO 1980, 152). Preme sottolineare che la notizia di Ziggjotti torna buona per precisare ulteriormente il termine della stesura delle memorie. Mario Capra fu principe degli Olimpici del sette maggio 1746 al ventisei maggio 1752 quando venne sostituito da Enrico Bissari (cfr., per l'elezione del Capra, A.O., b. 6, fasc. 82, *Parti dela academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 11r; *ivi*, 13v, quanto alla nomina del Bissari. Vedi anche SACCARDO 1980, 158 n.). Lo stesso giorno oltre a eleggere il nuovo principe vennero cooptati otto nuovi accademici. Di ciò Bartolomeo dà stringata notizia all'interno della 'scheda' datata quattro luglio 1751 sopra ricordata. Sicché possiamo concludere che egli portò a compimento l'epitome *post* quattro luglio 1751 (termine imposto dal documento sopra citato) e, più precisamente, dopo il ventisei maggio del 1752. L'assenza di informazioni sull'elezione e sull'operato del Bissari induce a ipotizzare che di lì a pochi giorni (entro il maggio, crediamo) 'licenziasse' il suo lavoro.

¹⁵ Qui già citato in sigla ZIGGIOTTI = B. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), BBV, ms. Gonz. 21.11.2 (2916), 3-100. Per una prima descrizione e valutazione critica del ms. cfr. PUPPI 1982, 158, 165 n.-166 n., anche per la precedente bibliografia; da integrare però con il fondamentale GORDON 1966, trad. it. 1987, 187 n.-188 n.; con la nota 8 stilata da L. Puppi, in MAGAGNATO 1992, 78; con FENLON 1992, 251-252 e con MAZZONI 1992, 307. Gordon è stato il primo a mettere a partito le fonti originali custodite presso la BBV in A.O. in accorto confronto con la documentazione seriore.

¹⁶ E non ad anonimo copista come di norma si afferma. L'identificazione compiuta da RANZOLIN (1989, 9 n.), senza peraltro fornire nessuna delucidazione, è esatta. Lo prova, oltre all'inconfondibile grafia del benemerito poligrafo, una nota ottocentesca del bibliotecario Andrea Capparozzo registrata nell'inventario da lui redatto dei manoscritti donati nel 1874 dal figlio di Vincenzo, Lodovico Gonzati, alla Biblioteca vicentina (e cfr. al riguardo S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini*, cit., vol. II [Venezia, Tipografia Emiliana, 1907], 69). A pagina 22 del suddetto inventario (consultabile ms. in BBV) si legge che il codice è dovuto all'«Amanuense Vincenzo Gonzati». Per una precedente diversa ipotesi vedi PUPPI 1982, 165 n.

¹⁷ A.O., b. 4, fasc. 51, *libro segnato accademia Olimpica (copia del 1781 dal mss. del Ziggjotti) Montanari*.

¹⁸ Cod. Cic. 3251/IV, segnalato da GORDON 1966, trad. it. 1987, 188 n.; e da FENLON 1992, 252. Non ne abbiamo ancora preso visione.

¹⁹ Indicata da PUPPI 1974, 299 n. Non ne abbiamo potuto prendere visione.

²⁰ Rivedi le referenze registrate a nota 15.

²¹ Si vedano, per tali incartamenti, A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*; *ivi*, fasc. 11, *libro segnato M*; *ivi*, fasc. 12, *libro segnato N*; *ivi*, fasc. 13, *libro segnato O*; *ivi*, fasc. 14, *libro segnato P*. *Prove delle memorie dell'accademia Olimpica*; *ivi*, fasc. 15, *Prove delle memorie dell'accademia*; *ivi*, b. 3, fasc. 20, *Copia delli Sumarij*. Forniamo qui (a completamento delle considerazioni fatte nel cap. II della P. I sugli studi ziggjottiani dedicati alle sculture dell'Olimpico) un regesto delle notizie circa gli scultori registrate da Bartolomeo nella fase preliminare del suo lavoro e alcuni appunti metodologici. Per quanto sommario e passibile di aggiunte tale regesto deve comprendere almeno: A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*, 24r, 68r, 82r; *ivi*, fasc. 11, *libro segnato M*, 26v; *ivi*, fasc. 12, *libro segnato N*, 75r, 83rv; *ivi*, fasc. 13, *libro segnato O*, 67r (e vedi anche PUPPI 1987, 192 n.). Per le informazioni sugli scultori contenute in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*, 24r, l'epitomatore rinvia, a margine del ms., al numero «73». Un rimando solo in apparenza criptico. Chi consulti il fasc. 14, *libro segnato P* (custodito nella b. 2 del fondo A.O.) avrà modo di rendersi conto che in esso sono rubricate le referenze complete delle fonti impiegate da Ziggjotti per redigere le memorie fissate nelle prime 63 cc. del *libro segnato L*. I numeri citati a margine in *L* (*ibidem*) sono rinvii a vere e proprie note che troviamo svolte con uguale numerazione in *P*. Per quanto qui ora interessa cfr. la 'nota' 73 di *L* (indicata a 24 r) con la referenza registrata in *P*, 6v; ove, al lemma 73, si legge: «Giornale Domestico

di que' tempi scritto di pugno del detto Trissino [Pompeo] anno suddetto [1583] presso suo descendententi C. 169». Il *libro segnato P* che abbiamo identificato tra gli autografi dell'abate è, insomma, chiave preziosa per verificare il metodo e cercare di rintracciare e controllare le fonti di Bartolomeo. Non a caso egli lo intitolò *Prove delle memorie dell'accademia Olimpica*. Lo stesso dicasi per il fasc. 15 denominato parimenti *Prove delle memorie*. Anche l'informazione circa gli artefici delle statue presente in A.O., b. 2, fasc. 13, *libro segnato O*, 67r, deriva dal «Giornale» di Pompeo. In questo caso però la fonte è esplicitata nella medesima carta del *dossier* contenente la notizia. Vedi inoltre *ivi*, fasc. 12, *libro segnato N*, 75r. È doveroso rammentare che già Leonardo Trissino, nel ms. notizie sugli *Scultori e stuccatori che operarono nel teatro Olimpico nel secolo XVI*, ms. autografo, BBV, 26.4.6 (15) = 3154, metteva in luce le affermazioni di Ziggjotti sul «Giornale Domestico di mano di Pompeo Trissino» e fu tra i primi a compulsare gli abbozzi allo scopo di trarre informazioni sugli artefici delle statue. Leonardo schedò parzialmente i fascicoli *L, M, N, O* (e la redazione definitiva del codice), lodando la «diligenza del Ziggjotti» (cfr. L. TRISSINO, *Scultori*, cit.; gli appunti del conte vicentino sono stati editi da ZORZI 1969, 292 n.-293 n.). Leonardo del resto dimostrò, nella sua onnivora curiosità, un vivo interesse per l'opera ziggjottiana. Nel maggio del 1814 scriveva ad Andrea Balzi Salvioni per ottenere in prestito la copia dell'epitome redatta nel 1781 (la lettera è allegata all'esemplare delle memorie qui citato a nota 17). Non per caso dunque entrò in possesso nel 1826, grazie al dono di Orazio Branzo Loschi, del ms. autografo di Bartolomeo (cfr. la postilla trascritta da Vincenzo Gonzati a pagina 4 di ZIGGIOTTI). Varrà la pena di scriverla, un giorno, la storia della fortuna dell'opera dell'abate. Intanto sottolineiamo che se non mancano in essa, anche per le vicende del decoro statuaria, sfuocature e inesattezze è altrettanto sicuro il suo valore di imprescindibile referenza per integrare l'irritante silenzio dei verbali accademici su fatti e protagonisti di primo piano. Cfr., ad esempio, l'informazione preziosa su «mastro Bartolomeo [,] mastro Iseppo [,] Rugiero Bascapa [,] Domenico Fontana [,] Agostin Caneva [...] Cristoforo Milanese» attivi nel cantiere del teatro nel 1583 (cfr. A.O., b. 2, fasc. 13, *libro segnato O*, 67r, e fasc. 12, *libro segnato N*, 75r; e vedi PUPPI 1987, 192 n.). Ripresa di un precedente appunto («il Trissino [Pompeo] diedi danarro [sic] ad Agostin scultor da stucco per terminar la sua statua nel Teatro. Altro Bortolomeo scultore serviva l'accademia di Statue per le quali il Trissino suddetto diedi di sua volontaria tangente sottoscrita Scudi Ottanta»), altrettanto interessante, registrato in A.O., b. 2, fasc. 11, *libro segnato M*, 26v. Tratteremo diffusamente in altra occasione le rimanenti indicazioni dell'erudito sugli scultori cinquecenteschi operanti nella sala (specialmente quelle presenti nella versione finale del manoscritto). Intanto rinviando, anche per ulteriori opportune precisazioni, ad AVAGNINA 1992, 85-127. Quanto ai tentativi di identificazione degli accademici raffigurati nelle statue cfr. per esempio A.O., b. 2, fasc. 13, *libro segnato O*, 74rv. Ma i riscontri potrebbero moltiplicarsi. Per le conclusioni dell'abate cfr. ZIGGIOTTI, 63-65 (oppure, nella copia del 1781, 126-130). Testimonianza saliente dei laboriosi affanni esegetici di Ziggjotti sono inoltre i documenti iconografici qui analizzati nel cap. II della P. I. Il primo studioso moderno che identificò e utilizzò parte degli autografi ziggjottiani fu Gordon che lavorò sui libri *M* e *O*: cfr. GORDON 1966, trad. it. 1987: specialmente a 187 n.-188 n. Si vedano poi le schede di OLIVATO-PUPPI 1980, 184, scheda 177; 186, scheda 185; 188, scheda 200; 189, scheda 204 (con una inesattezza relativa alla presenza in questo *dossier* di carte originali?) e le considerazioni di FENLON 1992, 251-252. Tra gli altri contributi che impiegano materiali ziggjottiani dell'A.O. segnaliamo PUPPI 1987, 189-200; PIGATO 1991, *passim*; AVAGNINA 1992, *passim*; MAZZONI 1992, *passim*; DENAROSI 1992-1993, 267-268.

²² La quale non è «poco più che [...] un indice cronologico» come affermato dallo studioso: cfr. MAGRINI 1845, XI n.

²³ *Ivi*, 221.

²⁴ MAGRINI 1847, 7.

²⁵ GORDON 1966, trad. it. 1987, 188 n., condivide la valutazione negativa formulata da Magrini.

²⁶ Corsivo nostro. G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit., alla voce *Bartolomeo Ziggjotti*, 215r, 216r.

I. *La costruzione del teatro, la scelta del testo e lo spettacolo inaugurale*

dieci agosto 1579

[A margine si legge:] Pastorale 1561 Che si debba rappresentare una pastorale

Adi X Agosto 1579 Nell'Academia Olimpica.

In consiglio dove intrevenero il signor Prencipe consiglieri doi ciò è il signor Hieronimo Schio sostitutto per il signor Marco Antonio Brogia, et il signor Fausto Machiavelli, il Thesoriero, contradicente sostitutto il Cavalier Cristofaro Barbarano per nome del conte Leonardo Tiene, et il signor Antonio Camozza conservator delle leggi sostitutto per il signor Antonio Maria Angiollello con me secretario in tutti al numero 14. Par che la rappresentatione di Sofonisba Tragedia dell'Eccellentissimo signor Giovan Gorgio [sic] Trissino già nostro patricio, fatta l'anno 1561 [ma 1562] nel Palazzo publico per la riuscita sua non pur con sodisfatione, ma con meraviglia di chi ne furono spettatori, habbia causato fin hora in quest'Academia un quasi continuo silentio à spettacoli publici, come che potendosi difficilmente sperare più da lei imprese tanto illustri, fosse meglio, per non declinare, non mettersi più à veruna attione tale per l'avenire. Ma certamente essendo l'Academia nostra fondata sopra i continui essercitij virtuosi et dall'esperienza di molti anni essendo già conosciuta tale, che può sperare sempre d'operare se non cose eguali, almeno degne di se medesima et della Patria, Non deve da questo troppo severo rispetto lasciarsi impedir quel si lodevol corso, à cui dal genio suo, dallo stimulo virtuoso dal debito della proffessione, dal desiderio, et dall'aspettatione altrui si sente eccitata. la onde andarà parte, che questo prossimo carnasciale venturo sia recitata publicamente à casa dell'Academia con quella minor spesa, che sia possibile attesa la dignità sua, Una favola pastorale, come cosa nova et non più fatta fin'hora da quest'Academia; quella cioè è che serà eletta dal signor Prencipe nostro, et da 4 Academici che per questo consiglio saranno à tal carico deputati, i quali habbiano anco insieme cura d'informarsi da persone perite della spesa che vi potrà andare, acciò che si possa far la provisione del denaro in tempo, et dar principio ad impresa cosi honorata, riservata poi la elettione di altri Academici ad altri carichi à suo tempo secondo il bisogno [...].

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 5v-6r.

quindici febbraio 1580

[A margine si legge:] che si debba dimandare a la citta il loco dove i sta fatto il Theattro

Adi 15 detto in consiglio

Dove intervenero il signor Prencipe consiglieri, conservator contradicente tesoriero con me secretario con Academici numero 23. Numero suficente à far consiglio. Essendo venuto in pensiero al signor Prencipe nostro et à molti Academici che il poter far l'apparato per rapresentar la nostra pastorale nel loco delle pregion vecchie al coperto seria et con minor spesa assai, et con maggior sodisfatione di molti [parola poi cancellata e sostituita da:] tutta l'Academia che in alcun'altro loco. però l'anderà parte che à nome dell'Academia si debba suplicar alla Magnifica comunità con il modo parerà più à proposito, et conveniente; che voglia conceder il detto loco per poter valersene in questa

attione, et in ogn'altra à eterna gloria di questa città, et dell'Accademia nostra.

Ballotata alla banca ottene pro 6: 0 Ballotata in consiglio ottene pro' 23: 0 [...].

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 10v.

ventiquattro febbraio 1580

[A margine si legge:] Assenso de l'Accademia a li capitoli agionti a la sua suplica dai signori Deputati

Adi 24 febraio 1580

In consiglio dove intervenero il signor Prencipe consiglieri conservator contraddicente tesoriere et Academici numero 24 con me secretario. Fù proposta l'infrascritta parte per il signor Prencipe la quale ballotata alla banca passò di tutti i voti, ballotata in consiglio passò di tutti i voti.

Havendo suplicato l'Accademia nostra à i Magnifici Deputati di questa comunità di Vicenza che gli fosse prestato un loco parte coperto, et parte scoperto nella parte delle pregon vecchie adoperata da essa magnifica comunità verso la fontana degli Angeli, et come in detta suplicatione, et essendo stata admissa con le conditioni, et capitulationi hora intese per questo consiglio dal sudetto Prencipe nostro l'anderà parte che dette conditioni apposte per essi magnifici deputati ad essa suplica siano da questa Accademia acetate à fine che detta suplica possa esser proposta, et balotata nel consiglio di essa magnifica comunità, con questo però che essi magnifici deputati stendanno il numero deputato d'anni cinque, in anni dieci [...].

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 11r.

diciannove gennaio 1581

[A margine si legge:] Suplica dil signor Livio Pagiello [...]

[...] Adi sopra detto 19 Zenaro 1581 Fù proposta dal signor Livio Pagiello la suplica in frascritta.

Il desiderio che io hebbi sempre Magnifici signori che questa honorata Accademia fosse stabile essercitio di virtù, fù cagione che à me parve bene il fabricarsi un Teatro in luogo dove si potesse conservare, per rappresentarvi non solamente attioni seniche, ma farvene di molte altre ancora. Hora essendosi cominciata fabrica molto magnifica ma di gran spesa hò pensato esser debito mio di aiutarla in quanto comportano le mie forze, et mi concedono i miei travagli mi offerisco adunque di pagare ducati 25 correnti, et havero per gratia di esser tenuto Academico per li prossimi 5 anni senza altra sottoscrizione, potendo quando mi ritroverò in questa città partecipare di tutte quelle cose che à gli Academici sono comuni non sottoposto à tassa alcuna, ò ad altro pagamento ordinario, ò straordinario di qualunque sorte si facesse, piacia alla divina bontà di conservare vostre signorie et di ordinare sempre li studij loro à gloria sua.

Livio Pagiello

Ballotata alla banca passò di tutti i voti. Ballotata in consiglio passo di tutti i voti.

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 17v-18r.

primo aprile 1581

[A margine si legge:] che ogni Accademico debba per un giorno esser soprastante a la fabrica

[...] Adi detto

Essendo di grandissimo danno alla nostra Academia che non vi sia alcuno che stia sopra la fabrica che si fà sì per rispetto di tanti operarij che tutto di vi lavorano, come per prede, sabion, et altra materia che vi viene condota et non havendo partorito quel buono effetto che si sperava il far un soprastante con salario come si hà fatto l'anno passato l'anderà parte che ogn'Accademico sia obligato à venir per un giorno ad haver cura che le cose di detta fabrica passino bene, et col maggior vantaggio dell'Accademia che sia possibile, et non potendo quello al quale tocherà venire in persona possi mandar uno che per quel giorno in suo loco attendi con ogni deligenza sotto pena d'esser obligato ogn'uno che ò non verrà ò non manderà di pagar [...] sotto strettissime obligationi, con dichiarazione che tutti gli nomi degl'Accademici siano infiscalati et cavati à sorte chi deve esser primo, et chi poi

Ballotata alla banca hebbe tutti i voti. Ballotata in consiglio hebbe tutti i voti [...].

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 21r.

diciotto aprile 1581

[A margine si legge:] Dominus Sylla Palladio proposto sopra la fabrica con salario di ducati 3 al mese

[...] Adi oltra detto nel oltra detto consiglio. Desiderando l'Accademia nostra che con maggior diligenza che per il passato si attenda alla fabrica del Teatro nostro, à fine che più tosto si giunga à così honorato fine. l'anderà parte che sianno degli denari della casa dell'Accademia nostra donati à Messer Silla figlio de bona memoria de l'Eccellentissimo Palladio benemerito nostro Accademico ducati 3 d'oro al mese, et lui debba venire, et esser soprastante alla sudetta Fabrica; essendo però deligentissimo così in questa, come in ogn'altra cosa et questo à beneplacito così di lui, come, della nostra Accademia.

Ballotata alla Banca passò di tutti i voti Ballotata in consiglio passò di tutti i voti.

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D*, 27r.

due settembre 1582

[A margine si legge:] Venuta del Serenissimo Signor Duca di Mantoa All'Accademia [...]

Il Serenissimo Signor Guglielmo Gonzaga Duca di Mantoa essendo alloggiato di passaggio in Vicenza, volse vedere il Teatro olimpico, et il giorno seguente, che fù il vigesimo secondo d'Agosto M.D.LXXXII venuto all'Accademia, udi nel Teatro una breve; ma ornatissima, et facondissima oratione, fattagli dal magnifico Messer Antonio Maria Angioiello Accademico nostro, alla quale precessero, et seguirono diversi concerti di

Musica, et furono recitati diversi componimenti di Poesia da Messer Giovan Battista Maganza Academico nostro, così in lingua culta, come nella rustica Vicentina. Et sua altezza mostrando quanto sodisfacimento n'havesse havuto, creò pubblicamente nel teatro l'Angiolello suo Cavalliero postagli di sua mano una collana d'oro di cento scudi al collo, et fece far doni al Maganza et à Musici dell'Academia. Paolo Chiappino Academico et Secretario [...] Scripsit.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 6v.

sette febbraio 1583

[A margine si legge:] Del pigliar Consiglio intorno al rappresentar ò attion pastorale ò Tragica

di Luni 7 di febraro 1583.

Si ridusse il Consiglio, ove intravennero il Prencipe nostro con li Censori Schio et Porto ordinarij et in luogo de i due absentij furono sustituiti il magnifico Dominus Antonio Maria Angiolello, et il magnifico Dominus Pompeo Trissino, vi fù il conservator delle leggi, il contradicente et altri academici, i quali tutti con me secretario erano XXVIII Et fù proposta la infrascritta parte prima dalla banca approvata con voti 3 in favore et 2 contra

Desiderando il Prencipe nostro et Consiglieri, che sia fatta deliberatione per questo Consiglio intorno alla representatione di alcuno spettacolo publico, come promette il Teatro nostro, et s'aspetta da questa et dalle circonvicine città; et havendo già sentito, che molti degli Academici inclinano à comedia Pastorale, et altri à Tragedia, et parendo loro, che sia bene in questa difficultà prendere il parere et consiglio da persone Intendenti fuori dell'Academia non solo di questa città ma di altre anchora, come di persone che non siano interessate, et c'habbiano à consigliar senza passione, à fine poi, che essendo consigliati à far una di esse attioni, quegli Academici, che desideravano l'altra, possano più facilmente acquetarsi à così maturo Consiglio, et habbiano à prontamente concorrere alla representatione di quell'attione, che sarà in questo modo eletta. L'Andarà parte, che esso Prencipe nostro et Consiglieri co 'l Conservator delle leggi, debbano pigliar questo consiglio così in questa città, come altrove da chi parerà loro esser più atti et Intendenti. La qual parte, da poi che 'l Contradicente hebbe parlato et questo, et quell'Academico, et in favore et contra et che furono lette le parti prese gli anni prossimi passati intorno alla representatione d'una pastorale, fu ballottata et presa con voti 20 in favore et 9 contra, et publicata per me secretario. Paolo Chiappino Academico et Secretario Scripsit.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 11v-12r.

diciannove febbraio 1583

[A margine si legge:] Parte di rappresentar nel teatro ò Pastorale ò Tragedia [e poi:] Deliberatione di rappresentar Tragedia nel Teatro anno 1584

Di Sabato XIX di febraro M.D.LXXXIII

Si ridusse consiglio al modo solito nell'Academia, ove furono il Prencipe nostro et due consiglieri ordinarij Schio, et Pagello, et due altri sustituiti in loco degli absentij quali

sustituiti furono li magnifici Dominus Teodoro Thiene et Hortensio de' Loschi, il Conservator delle leggi, il Contradicente et altri Academici infrascritti al numero tutti con me secretario di trentadue.

Dominus Pompeo Trissino
 Dominus Lelio Pogiana
 Dominus Spinella Bisciario
 Dominus Antonio Maria Angiolello
 Dominus Angelo Caldogno
 Dominus Pietro de'Conti
 Dominus Giacomo Magrè
 Dominus Giulio Ghillino
 Dominus Giacomo Ragona
 Dominus Gieronimo del Buso
 Dominus Giovan Battista Gorgo
 Dominus Horatio Velo
 Dominus Tiburtio Merzari
 Dominus Honorio Belli
 Dominus Alessandro Milano
 Dominus Valerio Barbarani
 Dominus Alfonso Ragona
 Dominus Geronimo Forni
 Dominus Giovan Battista Pellizzari
 Dominus Alessandro Mora
 Dominus Silla Palladio
 Messer Giovan Battista Maganza
 Messer Camillo di Giacomo
 Messer Giovan Battista Titoni

Fù proposta la infrascritta parte, la qual fù prima approbata dalla Banca con voti quattro in favore et uno contra;

Per essecutione della parte presa in questo nostro Consiglio à 7 di febraro corrente nella difficultà di rappresentare ò comedia pastorale, ò Tragedia; il Prencipe nostro, i Consiglieri, et il Conservator delle leggi, hanno tolto il parere, et il Consiglio di quattro gentilhuomini della nostra città giudicati da essi atti à consigliarci, et havendo essi quattro Consigliato che l'Academia nostra debba al presente tempo rappresentar più tosto un'attione pastorale, che Tragica, esso Prencipe nostro, et consiglieri vi propongono, et così andarà; Che alla Pasca delle Pentecoste prossima ventura dell'anno 1584 si debba rappresentare dall'Academia nel Teatro la Pastorale già composta dall'eccelescente Dominus Fabio Pace Academico nostro, Se però essa pastorale sarà conosciuta buona dalli Censori dell'Academia già eletti, ò che fossero eletti et ciò non ostante alcuna parte presa per avanti in questa materia di pastorale, la qual s'habbia per nulla, et di niun vigore; Overo al medesimo tempo una Tragedia, quella cio è d'alcun nostro Academico, ò d'altri, che sarà giudicata buona dalli medesimi censori. Et sia ballottato ogn'uno di questi partiti da per se, et prima.

Fù fatta la ballottatione della pastorale, udito 'l contradicente, et altri Academici che parlarono et per l'uno, et per l'altro partito; et hebbe voti quindici XV del consiglio in

favore, et dieci sette XVII contra. Et dòpo fù fatta la ballottatione della Tragedia, la quale hebbe voti venti XX in favore, et dodici XII contra et consequentemente fù preso, et deliberato che si debba rappresentare una Tragedia, et così per me secretario fù publicato in Consiglio. Paolo Chiappino Academico et Secretario Scripsit.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 12v-13r.

ventuno febbraio 1583

[A margine si legge:] che sia rappresentata una tragedia et dopo una pastorale alle pentecoste 1584

Luni di 21 di febraro 1583.

Si ridusse di novo consiglio all'Academia, ov'intravennero il Prencipe, Consiglieri Schio, Pagello, et Porto, et in loco del Garzadori quarto Consigliero absente il Magnifico Dominus Pompeo Trissino sustituito, il conservator delle leggi, il contradicente, et altri Academici al numero tutti connumerato me secretario di quarantaquattro 44, fù proposta la infrascritta parte, la quale fu prima approvata alla banca con tutti i voti.

Essendo nata difficultà fra gli Academici sopra la deliberatione publicata in consiglio à 19 del corrente di rappresentar più tosto una Tragedia, che la pastorale; perciò che alcuni di essi pretendevano, che tale deliberatione leggitimamente non fosse presa non havendo havuto i due terzi delle palle, come è statuito per legge à carta 31. Et alcuni pretendevano, che ò fosse leggitimamente presa, ò dovendosi trattar sopra ciò, si dovesse procedere per via d'intromissione del Conservator delle leggi; Il Prencipe nostro et consiglieri per provvedere ad ogn'inconveniente, che potesse succedere; et per acquetar questa difficultà, Vi propongono, et Così andara parte, che al tempo delle pentecoste dell'anno 1584 si debbano rappresentare dall'Academia nel Teatro Prima una Tragedia di alcuno Academico, ò d'altri, et dòpo essa la pastorale dell'eccelente Messer Fabio Pace, se però l'una, et l'altra saranno conosciute buone dalli censori dell'Academia già eletti, ò che fossero eletti, et approbate dal Consiglio nostro. La quale representatione di questi due spettacoli debba esser fatta à spesa volontaria di quelli Academici, che vi vorranno concorrere, et questo non ostante alcuno statuto, et alcuna parte in contrario, alli quali s'intenda per la presente parte derogato.

Ballottata in consiglio fù presa con voti trent'uno 31 in favore et tredici 13 contra, et per me secretario publicata per leggitimamente presa. Paolo Chiappino Academico et Secretario Scripsit [...].

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 13v-14r.

ventitré febbraio 1583

[A margine si legge:] Lettera dell'eccelente Dominus Fabio Pace Academico

Molto magnifico mio Signor [Giulio Pojana] Sono stato per trovarla et hò battuto alla sua casa, ma era troppo per tempo. Volevo pregarla et così la prego à far l'officio co'i Signori Academici che le hà conferito il Signor Antonio Maria, et ciò in caso che si faccia consiglio, che io non vi possa giunger' ad hora. La somma è, che con quel medesimo animo di far servitio all'Academia co 'l quale mi posi à far la pastorale, co 'l medesimo

hora prego tutti et particolarmente anche il Signor prencipe [Leonardo Valmarana], che si contentino che la non si rappresenti, che cosi io sono sodisfatto, che hò veduto il buon'animo dell'Academia in favorirmi, et hò adempiuto il mio desiderio di non lasciar cosi facilmente publicar le cose mie, et tanto meno questa. Così sono sodisfatti gli amici miei, i quali hanno havuto l'intentione sua, et come io hò cercato compiacer loro di quanto m'hanno comandato cosi devono condonare à me questo, che io loro dimando in cortesia strettamente. Così finalmente sono sodisfatti quelli, che bramano altra sorte di poesia, che pastorale questo m'occorre dirle brevemente, che Vostra Signoria saprà accompagnare co 'l giudicio suo meglio che io non sò esprimere Volevo io far quest'ufficio; ma il bisogno, et preghi del [...] Lodovico Chierigato nostro Academico m'hanno impedito. Lo farò con la prima occasione. Ne lo feci prima nell'ultimo consiglio, che si fece per non esser forse d'impedimento alla parte che fù proposta, la quale io desiderava molto, che passasse si per ogni altro rispetto, si prencipalmente per la Tragedia, la quale deviamo favorire, et non veggio l'hora di vederne una gagliarda sottoscrizione, co 'l mettervi anch'io le mie debili forze

Di Casa il primo di quaresima.

Della Vostra Signoria molto magnifica servitore Fabio Pace.

Al molto magnifico mio Signor [...] il Signor Giulio Poggiana.

Vicenza Di 23 febraro 1583 primo giorno di quadragesima

Fù presentata l'oltrascritta lettera al magnifico Prencipe [Leonardo Valmarana] per il magnifico Dominus Giulio Poggiana Academico et Conservatore, il qual magnifico signor Prencipe fece leggerla per me secretario in consiglio ridotto di detto dov'anco parlò nell'istessa materia il detto magnifico Poggiana et commise che fosse registrata; essendo stata accettata dalla banca et dal consiglio senza altra ballottatione Paolo Chiappino Academico et Secretario Scripsit et registrò [...].

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 14rv.

otto maggio 1583

[A margine si legge:] Parte delli sei aggiunti al Prencipe et alli 4 Censori per ritrovar più tragedie et farne la elettione [e poi:] Furono di molti Academici proposti et ballottati, eletti gl'infrascritti sei come superiori di voti à gli altri et per me publicati per li sei aggiunti al Prencipe et Censori per essecutione della oltrascritta parte: Dominus Giovan Battista Ghellino Dominus Angelo Caldogno Dominus Hortensio de'Loschi Dominus Tiburtio Merzari Dominus Valerio Barbarani Dominus Fabio Trissino

Di Dominica 8 di maggio 1583.

Si ridusse Consiglio, qual fù di Academici 31 con numerato me secretario et furono sustituiti li magnifici Dominus Theodoro Thiene et Dominus Angelo Caldogno in loco di due Consiglieri absentii cioè Ragona et Monza, et Dominus Giovan Battista Ghellino in loco del contradicente ordinario parimente absente. Ove per il magnifico prencipe fù proposta la infrascritta parte prima approbata alla banca con tutti i voti.

À 19 di febraro prossimo passato fù presa parte in questo consiglio, che alle pentecoste dell'anno 1584 s'habbia da rappresentar dall'Academia nostra nel Teatro Una Tragedia quella cioè d'alcun nostro Academico ò di altri, che sarà giudicata buona dalli censori dell'Academia, ò che fossero eletti; et à 21 del medesimo fù presa un'altra nova parte sopra

l'istessa deliberatione, per la quale fù aggiunto, che la Tragedia la quale sarà conosciuta buona dalli censori, debba essere approbata da questo Consiglio. Et perche in una attione di tanta importanza, alla quale è già prescritto il tempo, non è bene, che il tempo se ne passi con negligenza, et conviensi all'incontro haver matura consideratione in far scelta di essa Tragedia; la quale scelta non si può fare, se prima non si ritrovano più Tragedie buone. Il Prencipe nostro, et consiglieri, accioche s'incamini hormai questa deliberatione al suo debito fine, secondo l'aspettatione già concitata Vi propongono, et cosi andarà parte, che nonostante alcuna deliberatione presa in contrario per questo Consiglio, alla quale in ciò s'intenda derogato, siano eletti sei de' più prestanti Academici nostri, i quali insieme co 'l prencipe, et li 4 Censori, habbiano da ritrovar quanto prima con ogni diligentia più tragedie buone, et ritrovatele far' elettione di quella che alla maggior parte di tutti essi parerà più à proposito per l'Academia nostra, ò sia di alcuno Academico olimpico, ò di altro autore fuori dell'Academia. Dichiarando, che tale elettione, ò v'intravengano tutti undici, ò parte di essi, non possa farsi con manco di 6 voti conformi. Et in oltre che li detti sei aggiunti dòpo tale investigatione et elettione della Tragedia, rimangano coaiutori al Prencipe nell'attione di far far le partite in camera dagli Academici sottoscritti, et anco nel procurar l'attuale satisfattione dagli Academici debitori à suoi tempi cosi presenti come futuri fino che sarà spedita la rappresentatione della Tragedia [...].

A.O., b. 1, fasc. 5, libro segnato E, 16rv.

sei maggio 1584

[A margine si legge]: per la rappresentatione della Tragedia [e poi:] Sopra li ritrovar li Recitanti [e poi:] Che li Recitanti s'intendino esser Academici

Di Domenica 6 di maggio 1584

Nell'oltradetto Consiglio dove intravvennero il Prencipe nostro, i Consiglieri, Florianò, et Merzari, et Dominus Lelio Pogliana et Dominus Pietro Porto sustituiti in loco delli dui absentì; il Conservator delle leggi; et Dominus Giulio Pogliana sustituito Contradicente, et altri Academici al numero tutti di 26 fù proposta la parte infrascritta ottenuta alla banca con tutti i voti

Appresso la provisione del denaro per la rappresentatione della Tragedia, è bene, che ad un medesimo tempo vada la distributione degli officij et carichi necessarij à tale attione; accioche le cose passino con ordine, et con la debita diligentia. Onde il Prencipe nostro, et Consiglieri vi propongono; et cosi andarà parte.

1. Che siano da questo consiglio per iscrutinio eletti con più della metà de' voti, Academici sei, i quali insieme co 'l Prencipe habbiano carico di ritrovar li recitanti, assegnar loro le parti della tragedia, sollecitarli à mandarle per tempo à memoria sicurissima, et essercitarli con autorità di spender ne' viaggi, che facessero per haverne de' forestieri più idonei, quella quantità del denaro destinato à quest'attione, che sarà necessaria; ma per quel tempo, che essi recitanti forestieri si tratterranno in Vicenza per esser'essercitati, et provati, siano alloggiati dagli Academici, come parerà al Prencipe et Consiglieri senz'alcuna spesa del publico. Di più essi eletti habbiano autorità di aggregarsi una persona sopra intendente con quella ricognitione, che parerà loro, cosi intorno à recitanti et allo stabilimento della rappresentatione, come anco per determinare se fia meglio inserir concerti di musica vocale et istrumentale in ciascuno de' Cori à fine che servano

per intermèdij, ò pur lasciar' i cori interi, et la tragedia continuata introducendovi in altro modo la musica nella qual deliberatione intravenir debbano anco gli eletti sopra essi cori.

La qual parte ballottata fù presa nonostante la oppositione del Contradicente con voti 23 di sì et tre di nò; per essecutione della quale parte furono eletti gl'infrascritti Academici al sudetto carico, come superiori di voti à gli altri per iscrutinio proposti.

Sopra i recitanti

Dominus Fabio Pace [poi cassato; si legge a margine: di 9 di maggio il contrascritto Dominus Fabio rinonzio al carico per suoi legittimi impedimenti si come disse]

Dominus Pompeo Trissino

Dominus Giulio Pogliana

Dominus Giovan Battista Calderari Cavalier

Dominus Alfonso Ragona

Dominus Pietro Porto

2. Che altri sei Academici siano parimente eletti all'oltrascritto modo i quali habbiano carico primieramente di procurar d'haver dalla Serenissima Signoria quella parte di terreno cinta di muri che è vicina al Teatro et fabricarvi porta et ciò, che sarà necessario à spese dell'Academia, et di far dirizzare il proscenio, la scena di rilievo, et di pittura con le prospettive, di far'accommodar la orchestra, cortine, et tende, cielo overo soffitto sopra il Teatro, et siano sopra la inventione et accommodatione de'lumi dentro et fuori della scena, et degl'istrumenti bellici che s'adoprano allo scoprir della scena et finalmente habbiano piena autorità di ovviar che non sia impedito il proscenio da persona veruna, et intorno ad ogni altra cosa connessa, et dependente dalle sovradette con faculta di far'accordi et pagamenti del soprascritto denaro à gli operarij, et essecutori delle cose, che essi comanderanno Se veramente occorresse, che alcuno forestiero venisse in questa città da essi condotto per trattare et divisare et anco operare intorno à tutto ciò, sia alloggiato al modo sopradetto, senza spesa alcuna del publico quanto al solo alloggiamento, se per avventura non sarà fatta conventione sopra questo particolare.

La qual parte ballottata fù presa con voti 21 [ma 25] in favore et uno contrà, per essecutione della quale furono eletti gl'infrascritti Academici al sudetto carico come superiori di voti à gli altri proposti

Sopra la scena, e 'l Teatro

Dominus Pietro Capra

Dominus Angelo Caldogno

Dominus Giulio Pogliana

Dominus Hortensio de' Loschi

Dominus Valerio Barbarani

Dominus Giacomo Magrè

Sopra la musiche

3. Che siano eletti sei Academici alla cura delle cose di Musica, et sopra i Cori della Tragedia facendo comporre la musica sopra li cori con accommodata imitatione con autorità di condur musici forestieri, et di far'accordi et pagamenti del denaro publico che

sarà in mano del tesoriere nostro, dovendo in essi accordi de' musici che condurranno comprender'anco la spesa del viaggio; ma essi musici forestieri siano alloggiati come di sopra senza spesa del publico. Ben siano rintegrati di quanto spenderanno in viaggi, che essi Academici ò parte loro facessero in tale occasione.

La qual parte ballottata fu presa con voti 25 in favore et uno contra, per essecutione della quale furono eletti gl'infrascritti Academici al sudetto carico, come superiori di voti à gli altri proposti.

Sopra la musica

Dominus Geronimo Porto
 Dominus Teodoro Thiene
 Dominus Geronimo Caldogno
 Dominus Geronimo Bosio
 Dominus Giovan Battista Ghellino
 Dominus Pietro Porto

Sopra gli vestimenti

4. Che altri sei Academici siano eletti appresso il Prencipe et soprintendente alla inventione de' vestimenti, e degli habiti de' personaggi, che nell'attione intraverranno cosi nello stabilire la materia et la foggia loro convenevole, come nel farli fare insieme con ogni debito ornamento, et requisito connesso, et dependente, con autorità di spendere l'occorrente quantità del denaro publico nelle cose sopradette et ne i viaggi, che essi Academici eletti ò parte loro facessero.

La qual parte ballottata fù presa con voti 25 in favore et uno contra; per essecutione della quale furono eletti gl'infrascritti Academici al sudetto carico, come superiori de'voti à gli altri proposti

Sopra gli Habiti

Dominus Giovan Battista Ghellino
 Dominus Geronimo Schio
 Dominus Giovan Battista Pellizzari
 Dominus Spinella Bissarro
 Dominus Tiburtio Marzari
 Dominus Fausto Malchiavelli

Sopra le Porte

5. Che dodici Academici parimente s'eleggano alla custodia di tutte le porte, per le quali si può entrar nell'Academia al Teatro, et alla scena, con autorità di far'acconciare stecati et ripari attorno esse porte et di far'in cio qualunque altra opportuna provisione à spesa del publico.

La qual parte ballottata fù presa con voti 24 in favore et due contra, per essecutione della quale furono eletti gl'infrascritti Academici al sudetto carico come superiori di voti à gli altri proposti.

Sopra le porte

Dominus Pietro Capra
 Dominus Christophoro Barbarano
 Dominus Geronimo Schio
 Dominus Angelo Caldogno
 Dominus Hortensio Loschi
 Dominus Lelio Pogliana
 Dominus Giacomo Magrè
 Dominus Spinella Bisciarro
 Dominus Fabio Trissino
 Dominus Francesco Floriano
 Dominus Geronimo Porto
 Dominus Giacomo Ragona Dominus Pietro de Conti in suo loco

Sopra l'Accomodar gli huomini a lochi loro

6. Che altri dodici Academici siano eletti alla cura di accomodar gli huomini à luoghi loro

La qual parte fù presa con voti 25 in favore et uno contra per essecutione della quale furono eletti gl'infrascritti

Dominus Torquato Monza
 Dominus Giovan Battista Valmarana
 Dominus Pietro de' Conti
 Dominus Vincenzo Garzadori
 Dominus Geronimo Caldogno
 Dominus Francesco Caldogno
 Dominus Geronimo Bosio
 Dominus Nicolò Tavola
 Dominus Pietro Paolo Volpe
 Dominus Mutio Monza
 Dominus Giovanni Monza
 Dominus Horatio Velo

7. Che altrettanti siano eletti al carico d'introdur le Donne alla orchestra

La qual parte fù presa et per essecutione di essa furono eletti gl'infrascritti Academici

Sopra l'Accomodar le Donne

Dominus Christophoro Barbaran
 Dominus Giovan Battista Calderari Cavalier
 Dominus Lelio Pogliana
 Dominus Pietro Porto
 Dominus Lodovico Zuffato
 Dominus Giulio Ghellino
 Dominus Benedetto Sesso

Dominus Claudio Bisciarro
 Dominus Herminio Bisciarro
 Dominus Giacomo Ragona
 Dominus Carlo Camozzo
 Dominus Curio Orgiano

9. [sic] Che la maggior parte delli sopradetti deputati à i sopradetti carichi in ogni occasione di emergente difficoltà fra quelli del medesimo numero possa deciderla et terminarla con intervento del Prencipe nostro

La qual parte fù presa con voti 25 in favore et uno contra

10. Che ogni Academico possa esser ballottato et eletto à più d'uno delli soprascritti carichi

La qual parte fù presa con voti 23 in favore et 3 contra

11. Che il soprintendente et ciascuno de'recitanti sia et s'intenda fatto nostro Academico non ostante alcuna cosa in contrario

La qual parte fù presa con voti 22 in favore et 2 contra

Paolo Chiappino Academico et Secretario

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 22v-26r.

ventotto maggio 1584

[A margine si legge:] novo Academico accettato

Di 28 di maggio 1584

Ridotto consiglio dell'Academia ove furono il Magnifico nostro Prencipe i consiglieri ordinarij, conservator delle leggi contradicente et Academici, i quali tutti faceano il numero di 26 insieme co 'l secretario sustituito in mio luogo alhora per l'absentia mia dalla città et fù Dominus Alfonso Ragona [...] fù proposta la infrascritta parte.

La cortese prontezza, che s'è veduta nel Clarissimo Signor Orsatto Giustiniano in favorir questa nostra Academia della sua tradottione dell'Edippo di Sofocle, ci pone in obbligo di mostrar'all'incontro à Sua Signoria Clarissima tutta quella più affettionata volonta, che per noi si possa. Però intendendosi come il detto Signore stà di giorno in giorno per trasferirsi in questa città par ragionevole, che il primo segno d'honore che gli si convenga dare habbia ad essere il farlo del numero degli Academici; la qual cosa considerata dal Prencipe Vostro et consiglieri l'hà mosso à proponer l'infrascritto partito et cosi andarà parte, che il sudetto Clarissimo Signor Orsatto Giustiniano sia accetato Academico olimpico.

La qual parte ballottata fù presa con tutti li voti Paolo Chiappino Academico et Secretario rapportò in Libro.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 26v-27r.

trenta gennaio 1585

Di 30 di Gennaro 1585

Si ridusse consiglio all'Academia ove Intravennero il Prencipe nostro Consiglieri et Academici al numero tutti di trenta et fù proposta la parte infrascritta prima approvata dalla panca [sic].

La parte che fù presa i mesi passati in questo consiglio che non si lasciasse entrar'alcuno à veder le prospettive, il quale non fosse Academico; si come alhora non doveva prohibir l'adito al Teatro massime à persone forestiere, ma solamente la scena, che si faceva. la quale scena à quelli che fossero venuti nel Teatro facilmente per se stessa, essendo chiusa, Non si vedeva; Così hora che detta scena è finita et convien esser'essercitata et scoperta, deve esser'aumentata con una totale prohibitione anco di esso Teatro; poi che ogni giorno importunamente vengono introdotte persone sopra i Gradi con disturbo di coloro che attendono del continuo alle cose necessarie della rappresentatione della Tragedia Però si propone et così andarà parte che da qui in anzi niuno sia di qual si voglia conditione ò terriero ò forestiero possa esser Introdotto nel teatro, et tanto meno à veder la scena sotto qual si voglia pretesto imaginabile; et acciò che cio più facilmente si osservi ogni Academico che sarà in nome del principe nostro ammonito et richiesto sia obligato attender per un giorno alle porte del Teatro con la debita diligentia, non vi lasciando entrar'altre persone fuori che gli operarij della fabrica, et quelli che ad esso Prencipe pareranno esser di mestieri per le cose di essa rappresentatione.

Et ballottata fù presa con voti 19 di sì et contra 9 Paolo Chiappino Academico et Secretario registrò dall'autentico di mano di Messer Giovan Battista Titoni Academico che vi intravenne et scrisse per la mia absentia

Fù anco per il detto consiglio eletto in loco di Dominus Giacomo Ragona Academico nostro defonto i mesi passati al Carico delle porte al tempo della rappresentatione Dominus Pietro de Conti come superiore di voti. Il sudetto secretario registrò come di sopra.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 35rv.

novembre febbraio 1585

di 9 di febraro 1585

Nel consiglio dell'Academia ov'intravennero il Prencipe nostro et Consiglieri et Dominus Livio Pagello sustituito Contradicente in loco dell'ordinario absente et Academici al numero tutti di 33 fù proposta la parte infrascritta prima approvata alla banca con tutti i voti

Parendo convenevole, che al tempo della rappresentatione della tragedia non solamente gli Academici, ma anco le mogli loro habbiano loco distinto et as[se]gnato nel teatro, et non debbano star confusamente tra le altre persone senza ordine et differenza Andara parte che sia costituito ad essi Academici loco particolare nella orchestra, ove non sia concesso ad alcun'altro di sedervi, et in oltre le mogli di tutti gli Academici, haver debbano in essa orchestra uno ò due gradi, dòpo il primo che sarà destinato alla Clarissima Signora Capitana et all'altre Gentildonne venetiane, et forestiere di conto; dovendo esse mogli degli Academici andar' in Compagnia della Signora moglie del prencipe nostro, all'Academia alquanto avanti la venuta della Clarissima Signora Capitana et dell'altre gentildonne; per poter, come si conviene ricever Sua Signoria Clarissima Nè possa alcun'altra gentildonna entrar nel Teatro prima di essa moglie del principe nostro et sua Compagnia quegli Academici poi che non hanno mogli, possano dar loco insieme con le mogli degli altri negli stessi gradi, ad altre donne, che siano loro di sangue congiunte, facendo che esse vadano parimente à levar'essa moglie del Prencipe à casa di lei, et se gli Academici havranno in casa gentildonne forestiere, possano tali gentildonne andar'in-

sieme con le mogli, et con le parenti di essi Academici à levar'essa moglie del Prencipe et venir'all'Academia dovendo pero esse donne forestiere seder in altri gradi separati; con espressa prohibitione à donne et persone mascherate et travestite di poter haver loco nella orchestra, et meno in altra parte del Teatro per convenienti rispetti

La qual parte ballottata fù presa con voti 31 di si et 2 di nò. fù anco proposta quest'altra seguente parte prima ammessa et approbata dalla banca con tutti i voti

Perche si dubita che 'l teatro habbia ad esser angusto, et incapace, attesa la gran quantità di persone forestiere, che è fama dover venire à questo spettacolo, si propone et così andara parte che siano eletti tre Academici i quali habbiano carico, et cura di saper con ogni possibile diligentia tutto 'l numero delle persone forestiere, che hanno da venire, ò saranno venute in questa città per questa causa per poter dar'ordine et proveder secondo il bisogno.

La qual parte ballottata fù presa con voti 26 in favore et sei contra et publicata. In essecutione della quale furono eletti à detta cura et carico gl'infrascritti tre academici come superiori di voti à gli altri che furono proposti cio è

Dominus Giulio Pogliana
 Dominus Francesco Caldogno et
 Dominus Torquato Monza

Paolo Chiappino Academico et Secretario registrò dall'originale di mano di Messer Giovan Battista Titoni academico.

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, 35v-37r.

cinque maggio 1585

Di Domenica 5 di Maggio 1585

In Consiglio dell'Academia nostra olimpica, ove Intravenero il magnifico Prencipe i Consiglieri Trissino et Tavola ordinarij et il magnifico Dominus Angelo Caldogno sustituito in loco del magnifico Dominus Giovan Battista Calderari cavalier parimente consigliere il magnifico Dominus Piero de'Conti sustituito in loco del magnifico Dominus Pompeo Trissino Conservator delle leggi absente, il Contradicente ordinario et altri academici infrascritti tutti al numero insieme con me Secretario di trentauno, non compreso pero esso magnifico Dominus principe, trattandosi dell'interesse suo per la parte infrascritta; fu proposta una parte del tenor infrascritto prima approbata da essi Consiglieri, cioè

Per li conti resi dal magnifico Prencipe [Leonardo Valmarana] nostro alli due Academici à cio eletti per questo Consiglio, s'è ritrovato creditore di ducati mille seicento trentatrè troni quattro marchetti tre per spesi de'suoi proprij nella rappresentatione della tragedia oltra le sottoscrizioni si come s'è inteso dalla relatione di essi dui Academici hora fatta ad esso Consiglio; Il quale è bene, che anco pubblicamente sappia quello che è notissimo à molti Academici; Et è che vedendo esso Prencipe nostro che l'Academia era in necessità di rappresentar la tragedia al carnevale 1585; Et che li denari delle sottoscrizioni non erano in pronto ne supplivano, et il ritrovarne per via di nove sottoscrizioni era alhora come impossibile, fù sforzato tor dal monte di Verona ducati mille, et altri mille quattrocento dalla magnifica Signora Claudia Piovene, obligando i suoi proprij fondi per l'interesse annuale di essi denari ne tolse anco trecento à cambio da Dominus Vincenzo

Cogolo, ducento dal clarissimo signor Camerlingo et ducento dal signor Giovan Battista Ghellino Academico; Ne solamente hà sentito il danno del detto interesse dappoi che è cominciato corrergli; ma anco nel vendere le sue proprie entrate à pretio bassissimo per cavar denari, et in tante spese straordinarie, che da uno anno in quà gli sono occorse per tale rappresentatione, si come sappiamo, con disturbo, et incommodo notabile di tutta la sua famiglia. Onde che non solamente debba l'Academia nostra hora mostrarsi pronta in sollevarlo per ogni termine di honesta et di giustitia; ma tener perpetua memoria, che il suo ardor d'animo, la sua diligentia, lo spendere il suo proprio; et obligarlo in vece dell'Academia sono stati principal Cagione che questa importantissima attione sia stata condotta à fine. Laonde i vostri Consiglieri havuta fra loro sopra ciò consideratione, et veduto che esso hà procurato di liberar l'Academia dalle altre debite co 'l cedere à suoi creditori il resto delle partite di camera; hanno deliberato di proporre à questo consiglio, et cosi Andarà parte, che sia data liberta alli sudetti consiglieri di stipular in nome dell'Academia co 'l magnifico Dominus Leonardo Valmarana Prencipe nostro un'autentico saldo nel quale, fatta fede del detto suo credito per spesi de'suoi proprij oltra 'l riscosso, et quella quantità di denari che gli sarà consegnata à riscuotere da alcuni Academici per crediti vecchi non mai fin'hora conseguiti, oblighino in quella più valida forma l'Academia et beni di essa all'esborsatione delli detti ducati 1633.4.3 in termine di anni otto dal di di esso saldo, et fra tanto al pagamento dell'interesse debito à ragione di sei per cento.

[...] Et ballottata in consiglio fu presa con voti venti uno in favore et nove contra non ostante la oppositione del contradicente et di altri Academici et fu per me publicata alla presenza degli presenti et infrascritti Academici che si ritrovarono al consiglio

Dominus Christophoro Barbarano Cavalier
 Dominus Lelio Pogliana
 Dominus Spinella Bisciarro
 Dominus Claudio Bisciarro
 Dominus Herminio Bisciarro
 Dominus Giacomo Magrè
 Dominus Mutio Monza
 Dominus Torquato Monza
 Dominus Giovan Battista Piovene
 Dominus Camillo Sesso
 Dominus Benedetto Sesso
 Dominus Giovan Battista Valmarana
 Dominus Fausto Malchiavello
 Dominus Francesco Caldogno
 Dominus Vincenzo Garzadori
 Dominus Camillo Godi
 Dominus Valerio Barbarani
 Dominus Piero Porto
 Dominus Curio Orgiano
 Dominus Piero Bonanome
 Dominus Marco dalla Valle
 Dominus Silla Palladio

Dominus Giovan Battista Titoni
 Dominus Horatio Velo [...].

A.O., b. 1, fasc. 5, libro segnato E, 39r-40v.

* * *

II. 1752-1753: Una «*estraordinaria Academica funzione*» a Vicenza e Bartolomeo Ziggiotti nei teatri di Parigi

venticinque luglio 1752

[all'Olimpico]

Si fa nota, come la notte del Martedì 25 Luglio 1752 fù effettuata la fissata publica et straordinaria Academica funzione nel Teatro per tal effetto magnificamente illuminato, alla quale intervennero le loro Eccellenze Signor Domenico Balbi Podestà, e Signor Giovanni Andrea conte Giovanelli capitano in esso arrivati verso l'ora una e mezza di detta notte vestiti in Romana, ed accompagnati da' due Padri dell'Academia Signor conte Antonio Garzadore [...] e Signor conte Orazio Trento vestiti in cappa; e messisi ivi a sedere nel mezzo dell'orchestra [sic] sua Eccellenza capitano alla dritta con accanto detto Signor Conte Trento, e Sua Eccellenza Podestà alla sinistra con accanto detto Signor conte Garzadore, la qual orchestra, trattene le due file de' suonatori collocate vicine al Palco, era tutta occupata da dame vestite in galea, fù dato principio a detta funzione con una sinfonia, dopo la quale il Signor conte Errico Bissaro Principe dell'Academia residente sul Palco alla mano dritta guardando verso la scena con attorno gli altri undeci Signori Academici Recitanti [...] tutti vestiti in cappa [...] introdusse l'Academia recitando la sua Prefazione, terminata la quale fù fatta un'altra sinfonia, e in questo frattempo dati i primi rinfreschi. Successe a questi la recita delle loro composizioni fatta da' Signori conti Pietro Conti, e Nicolò Fernando Sesso seduti come consiglieri uno per banda di detto Signor Principe, e ad essa recita altra sinfonia [...] [seguirono altre recite di accademici alternate a sinfonie:] dopo le quali fù fatta altra sinfonia, e in detto frattempo dati i secondi Rinfreschi. Dopo di ciò alzate le Tende, e scoperte le scene parimente illuminate fù dal Signor Principe fatta altra recita dando motivo alla cantata, che susseguì fatta da tre Musici¹ a ciò condotti, e tratti fuori dalla scena di mezzo da un nobil carro apparentemente strascinato da due cigni, nel mezzo e nell'alto del quale esisteva la donna rappresentante il Genio di Vicenza con al lato destro un uomo rappresentante il Fiume Retron, et al sinistro altr'uomo rappresentante il Fiume Bacchiglione; terminata la quale il Signor Principe fece il suo ringraziamento, col quale finì la suddetta funzione, che durò sino dopo l'ore cinque di detta notte universalmente applaudita, ed onorata dal concorso di molta Nobiltà e forestiera, e patria accolta sul pulpito, e sù i cinque primi scalini del Teatro a ciò riservati e tapezzati, e solo pregiudicata dalla negligenza de' Bombardieri, a' quali fù assegnata la custodia del Teatro, attesa la qual negligenza fù detta funzione alquanto turbata dal susurro e tumulto della molta plebe in esso introdotta od intrusasi contro gli ordini dati, e gl'impegni assunti da' Bombardieri medesimi, de' quali fù perciò decretato di non più valersi per l'avvenire nella custodia di detto Teatro.

A.O., b. 6, fasc. 82, *Parti dela academia Olimpica. Principia 10 settembre 1740*, 17r-18r.

¹ Un *cast* di tutto rispetto. I tre «Musici» menzionati nel documento erano Angelo Amorevoli, tenore di fama internazionale, Domenico Luini (che nel 1752 si era esibito a Reggio Emilia nella *Didone abbandonata* del Metastasio) e Elena Fabris che due anni prima, sempre a Reggio, aveva cantato in un altro dramma per musica metastasiano. La «cantata» eseguita all'Olimpico era stata composta da Valerio Canati. Cfr. Biblioteca Marciana di Venezia, *Miscellanea vicentina*, ms., sec. VXIII, mss. it. cl. VI, n. 312 (5990), 18v; BRIZI 1990, 206; e, per Reggio Emilia, FABBRI-VERTI 1987, 66, 67.

ventidue luglio 1753

[alla Comédie-Française]

[...] Nel dopo pranzo fummo a sentir la Commedia Francese. In questo Teatro non si recitano che Commedie: non è grande, ed ha tre ordini. Sul palco stesso vi sono de' luoghi per gli spettatori. Il parterre è metà senza sedili, e l'altra con banche ma più alte. Eravi quantità di chioche di cristallo. La Commedia fu breve, e poi un ballo ora a 12, ora a 8, ora 18, sino a 30. Gl'intermezzi furono in musica; il tutto pessimo, fuorché la graziosa maniera di recitare, ma come non s'intendeva che qualche parola, era dolorosa ancor questa. Si da principio ad ore 21 circa e si termina prima delle 23. Il Teatro è chiuso sino ogni picciola fissura: la decorazione non può esser più magnifica.

B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi dell'abate Bartolommeo* [sic] *Ziggiotti vicentino*, copia dovuta a V. Gonzati, sec. XIX, BBV, ms. Gonz. 23.6.7 (1910), 31rv. Si veda anche la versione con varianti riportata nel ms. autografo dello Ziggiotti:

Si andò alla Comedia Francese, la quale ed'ogni altro spettacolo di tal sorte, non si recita di notte mà alle ore 21 – Il Teatro non è grande, hà soli tre ordini, e nel luogo in cui, stano li Recitanti vi sono due gran Banconi, e vengon chiamati Anfiteatro, e ciascun personaggio, che abbia vaghezza di sedervi paga un Luigi. Il Parterre, per la metà è senza sedie e nell'altra metà vi sono banchi ben elevati, onde le persone che sono in piedi non gli impediscano la vista. I Lampadari sono di cristallo, che è il miglior mobile. La comedia fu breve, li Ballarini al numero di 36= Li intermezzi si fanno in musica, che dispiace assai à chi hà il gusto italiano; dirò bene, che si recita à meraviglia e la decorazione non può essere più magnifica.

B. ZIGGIOTTI, *Viaggio di Parigi per la strada de' Grigioni, Svizzeri, corso del Reno, Olanda* [sic], e *Fiandra*, ms. autografo, 1753-1754, BBV, 23.7.15 (2376), 91.

ventisette luglio 1753

[All'Opéra]

Alle 21 al solito, si fù all'Opera in Musica, in un Teatro vicino al Palazzo Reale, nel quale non recitasi, che drammi musicali, avendo il proprio Teatro Le Comedie Italiane, e Francesi. Egli è di picciola circonferenza, ed hà anco esso tre soli ordini – L'orchestra copiosissima – Il di lei Direttore batte la battuta con una bacchetta, che incomoda li Uditori. Le Logge sono tutte dorate con bassi rilievi. Rapresentavansi i Giuochi Greci, e Romani, e fù un bel vedere li abiti e le scene: il tutto alla foggia di quelle antiche Nazioni. Li Principali attori, erano Madame la Chavaliere, e Monsieur Pousier nella Musica, e Madmoiselle Ree nel ballo. Tutti li Uditori devon star cheti, sendovi le Guardie destinate

al silenzio. Terminata l'Opera si fù al Passeggio nel vicin Giardino Reale, ove vi erano certamente più di cento, e cinquanta Madames.

B. ZIGGIOTTI, *Viaggio di Parigi*, cit., ms. autografo, 105-106. Varianti sono presenti nella descrizione leggibile nell'altro esemplare del diario:

Dopo pranzo ci portammo a sentir l'opera in musica nel Teatro destinato pei drammi musicali; poiché tutte le altre compagnie di Commedie, e Tragedie Italiane o Francesi hanno ancor esse il proprio loro Teatro. Questo chiamasi della grand'Opera, ed è in istrada S. Onorato vicino al Palazzo Reale. È piccolo, ed ha tre soli Ordini, come quello della Commedia Francese. L'orchestra è assai grandiosa per la quantità di Stromenti. Il mastro direttore batte la battuta con una bacchetta che s'ode da per tutto il Teatro, che incomoda al maggior segno. I palchetti o Loggie, come dicono i Francesi, sono tutti dorati con gentilissimi rilievi. Rappresentarono in quella giornata i Giuochi Greci e Romani, e fu un bel vedere gli abiti, e le scene rappresentanti le abitazioni alla foggia di quelle antiche Nazioni: peraltro il canto, e la musica ad un Italiano non ponno giammai aggradire. Madame la Chevaliere si distingue per la prima cantatrice d'oggi, e Monsieur Pousiex è in credito assai; e questi due erano i principali Attori. Non potei numerare i Ballerini; [...] ed avendo ricercato chi fosse una che si distingueva mi fu detto Madmoiselle Reè, ma in tuon basso, perché vi sono le Guardie colle cherubine, che bruscamente dicono: *Monsieur silence*. Le decorazioni per dire il vero sono magnifiche, e ci sovvenne un'idea delle Tragedie Greche. Terminata l'opera si passò ai giardini, che sono contigui al Teatro.

B. ZIGGIOTTI, *Viaggio a Parigi*, cit., copia Gonzati, 37rv.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Elenchiamo qui, in ordine alfabetico, i contributi precedentemente indicati in sigla. Ulteriori referenze sono citate per esteso nelle note. Le abbreviazioni BBV e A.O. stanno, rispettivamente, per Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza e per Archivio storico dell'accademia Olimpica (custodito nella medesima Biblioteca).

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

ADORNI 1989

B. ADORNI, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, 498-501.

Amphithéâtres et gladiateurs 1990

J.-C. GOLVIN-C. LANDES, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, CNRS, 1990.

ARIANI 1977

Il teatro italiano, II, *La tragedia del Cinquecento*, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, tomi 2.

ARNALDI 1762

E. ARNALDI, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del conte E. A. accademico Olimpico. Con due discorsi [...] L'uno che versa intorno a' teatri in generale, riguardo solo al coperto della scena esteriore, l'altro intorno al soffitto di quella del teatro Olimpico di Vicenza, opera dell'insigne Andrea Palladio*, Vicenza, Antonio Veronese, 1762.

AVAGNINA 1990

M.E. AVAGNINA, *Marmorini e stucchi: il restauro delle superfici architettoniche e plastiche del teatro Olimpico di Vicenza*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*. Atti del settimo seminario internazionale di storia dell'architettura (Vicenza, 1-7 settembre 1988), a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano, Electa, 1990, 226-235.

AVAGNINA 1992

M.E. AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico, ovvero «la messa in pietra degli accademici fondatori del teatro»*, in L. MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, Electa, 1992, 85-127.

AVELLINI-PULLEGA 1975

L. AVELLINI-P. PULLEGA, *Note per un'edizione critica dell'epistolario di Battista Guarini*, «Lettere Italiane», XXVII (1975), 2, 170-184.

BANDINI 1969-1970

F. BANDINI, *Lingua e cultura nella poesia di Magagnò, Menon e Begotto*, «Odeo Olimpico», VIII (1969-1970), 41-64.

BANDINI 1985

F. BANDINI, *Prefazione a Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, 7-9 (e vedi *sub Bariera* 1588).

BARBIERI 1952

F. BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, La Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1952.

BARBIERI 1972

F. BARBIERI, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.

BARBIERI 1974

F. BARBIERI, *Il teatro Olimpico: dalla città esistenziale alla città ideale*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XVI (1974), 309-322 (ora in *Id.*, *Architetture palladiane. Dalla pratica del cantiere alle immagini del "Trattato"*, Vicenza, Neri Pozza, 1992, 189-198).

BARBIERI 1980

G. BARBIERI, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, 209-218.

BARBIERI 1982

F. BARBIERI, *Vicenza: storia di un'avventura urbana*, Milano, Silvana, 1982.

BARBIERI 1987

F. BARBIERI, *Vicenza città di palazzi*, Milano, Silvana, 1987.

BARBIERI 1990

F. BARBIERI, *L'immagine urbana dalla Rinascenza alla «età dei lumi»*, in *Storia di Vicenza*, III/2, *L'età della Repubblica veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri e P. Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, 211-279.

BARBIERI 1990 a

G. BARBIERI, «*San ben essi inventar Archi, e trofei*». *Architetture effimere e sovrastrutture urbane nella Vicenza settecentesca*, in *I Tiepolo e il settecento vicentino*, sezione II: *L'universo urbano. Architetti, scultori, «Artigiani»*, catalogo della mostra a cura di G. Barbieri (Vicenza, 26 maggio-20 settembre 1990), Milano, Electa, 1990, 251-257.

BARBIERI 1990 b

G. BARBIERI, «*Claram Edificiis Urbem*». *La Vicenza dei viaggiatori e delle guide*, in *I Tiepolo*, cit., 278-282.

Bariera 1588

Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici, Vicenza, Giorgio Greco, 1588 (nell'ed. mod. cit. sub BANDINI 1985).

BATTAGLIN 1970

D. BATTAGLIN, *Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del "Pastor fido"*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli Ruzzante Aretino Guarini Commedia dell'Arte*, Padova, Liviana, 1970, 293-353.

BELLINZONA 1587

G. BELLINZONA, *Oratione funerale di fra' G. B. dell'ordine eremitano di santo Agostino, da lui recitata nel theatro di Vicenza l'anno 1586. In morte del reverendissimo P. maestro Spirito Pelo Anguisciola generale del medesimo ordine, & academico Olimpico. Con diverse compositioni di poesia toscane et latine raccolte, et poste in luce da F. Armonio Rossi vicentino dell'ordine istesso*, Vicenza, Agostino Dalla Noce, 1587.

BERTOLDI 1984

D. BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*,

a cura di F. Passadore con la collaborazione di I. Cavallini, *Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi*, 1984, 163-173.

BERTOLOTTI 1888

A. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe letterati in relazione col duca di Mantova*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1888, 3-45 (estratto da «Il Buonarroti», s. III, 1888, vol. III, quad. 4-6, 118-186).

BEYER 1987, trad. francese 1989

A. BEYER, *Andrea Palladio Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische gesellschaft*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1987; trad. francese, *Palladio. Le théâtre Olympique, architecture triomphale pour une société humaniste*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989.

BLUMENTHAL 1973

Italian Renaissance festival designs, catalogo della mostra a cura di A.R. Blumenthal, Madison, Wisconsin, Elvehjem Art Center-University of Wisconsin, 1973.

BOLCATO 1980

V. BOLCATO, *L'ambiente musicale a Vicenza e Verona ai tempi del Palladio*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini. Direttore della mostra L. Magagnato (Verona, 3 agosto-5 novembre 1980), Venezia, Neri Pozza, 1980, 18-32.

BOLCATO 1995

V. BOLCATO, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI-XVII. Catalogo tematico*, Venezia, Fondazione Levi, 1995.

BONICATTI 1987

M. BONICATTI, *La «fantasia allegra» di Andrea Gabrieli e il concetto di «imaginatio» nella trattatistica musicale del Rinascimento*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale* (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1987, 171-180.

BONORA 1971

E. BONORA, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500. Atti del convegno* (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, 221-251.

BOUCHER 1994

B. BOUCHER, *Andrea Palladio*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1994 (ed. or. New York, Abbeville Press, 1994).

BRIZI 1990

B. BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III/2, cit. (sub BARBIERI 1990), 183-210.

BROGNOLIGO 1908

G. BROGNOLIGO, *La vita di un gentiluomo italiano del Seicento. Il conte Pietro Paolo Bissari vicentino (1585-1663)*, «Studi di Letteratura Italiana», (1908), vol. VIII, 292-400.

BROGNOLIGO 1912

G. BROGNOLIGO, *La vita di un gentiluomo italiano del Seicento. Il conte Pietro Paolo Bissari vicentino (1585-1663)*, «Studi di Letteratura Italiana», (1912), vol. IX, 1-37.

BROGNOLIGO 1914

B. GUARINI, *"Il Pastor fido" e il "Compendio della poesia tragicomica"*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.

BRUSATIN 1983

M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983.

BRUSCAGLI 1985

R. BRUSCAGLI, *L'"Aminta" del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, vol. I, 279-318.

BRYANT 1987

D. BRYANT, *Alcune osservazioni preliminari sulle notizie musicali nelle relazioni degli ambasciatori stranieri a Venezia*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. (sub BONICATTI 1987), 181-192.

BURATELLI 1993

C. BURATELLI, *Teatro e spettacolo a Mantova sotto gli ultimi Gonzaga del ramo principale (1587-1627)*, tesi di dottorato in storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, 1993.

BURATELLI 1996

C. BURATELLI, *Contributo allo studio dei luoghi dello spettacolo a Mantova nel Rinascimento*, «Quaderni di Palazzo Te», (1996), 4, 78-89.

CALORE 1985

M. CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, «Studi romagnoli», XXXVI (1985), 27-54.

CALVI 1779

Padre CALVI (Angiolgabriello di S. Maria), *Biblioteca, e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza [...]*, Vicenza, Gio: Battista Vendramini Mosca, 1779, vol. V.

CAMILLI 1586

C. CAMILLI, *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di C. C., et con le figure intagliate in rame di Girolamo Porro padovano [...]*, P. II, Venezia, Francesco Ziletti, 1586.

CAMPANINI 1991

P. CAMPANINI, *Bibliografia straniera*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del convegno di studi (Vicenza, 17-20 maggio 1990), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1991, 331-403.

CARANDINI 1990

S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

CARLSON 1988

M. CARLSON, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. or. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1984).

CARPEGGIANI 1975

P. CARPEGGIANI, *Teatri e apparati scenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XVII (1975), 101-118.

CARPEGGIANI 1978

P. CARPEGGIANI, *Studi su Gabriele Bertazzolo. I. Le feste fiorentine del 1608*, «Civiltà Mantovana», XII (1978), 67-68, 14-56.

CARPEGGIANI 1985

P. CARPEGGIANI, *Gabriele Bertazzolo*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), Cinisello Balsamo (Milano)-Mantova, Silvana-Accademia Nazionale Virgiliana, 1985, 112-123.

CARUNCHIO 1992

T. CARUNCHIO, *Indagini conoscitive sul teatro Olimpico di Vicenza*, in L. MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit. (sub AVAGNINA 1992), 129-139.

CATTIN 1980

G. CATTIN, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979), a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, 153-174.

CATTIN 1990

G. CATTIN, *La musica nelle istituzioni fino alla caduta della Repubblica*, in *Storia di Vicenza*, III/2, cit. (sub BARBIERI 1990), 163-182.

CAVAZZINI 1990

G. CAVAZZINI, *Padova e Guarini: La "Poetica" di Aristotele nella teoria drammaturgica prebarocca*, in «*Il diletto della scena e dell'armonia*». *Teatro e musica nelle Venezie dal 500 al 700*. Atti del III ciclo di corsi estivi di musicologia del conservatorio di A. Buzzolla (Adria, 1986-1988), a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, 137-188 (estratto).

CAVICCHI 1969

A. CAVICCHI, *Teatro monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*. Atti del congresso internazionale (Venezia, Mantova, Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di R. Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, 139-156.

CAVICCHI 1971

A. CAVICCHI, *La scenografia dell'"Aminta" nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, presentazione di G. Folena, Firenze, Olschki, 1971, 53-72.

CAVICCHI 1986

A. CAVICCHI, *Il teatro Farnese nella tradizione spettacolare emiliana*, in ID.-M. DALL'ACQUA, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma, Orchestra sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini", 1986, 7-23.

CAVICCHI 1992

A. CAVICCHI, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1991), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Roma, Coletti, 1992, 45-85.

CAVICCHI-DALL'ACQUA 1986

A. CAVICCHI-M. DALL'ACQUA, *Il teatro Farnese*, cit. (sub CAVICCHI 1986).

CEVESE 1973

R. CEVESE, *L'opera del Palladio*, in catalogo della *Mostra del Palladio* [...]. Direttore della mostra R. Cevese (Vicenza, 1973), Milano, Electa, 1973, 43-130.

CEVESE 1990

R. CEVESE, *La decorazione*, in *Storia di Vicenza*, III/2, cit. (sub BARBIERI 1990), 281-310.

Corrispondenze

Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll.

CREMANTE 1997

Teatro del Cinquecento. La tragedia, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997², tomi 2 (con aggiornata bibliografia; 1^a ed. 1988).

CRISTOFARI 1952

M. CRISTOFARI, *La tipografia vicentina nel secolo XVI*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952, 191-214.

CROVATO 1894

G.B. CROVATO, *La drammatica a Vicenza nel Cinquecento*, Torino, Carlo Clausen, 1894 (rist. anast. dell'ed. Ascoli Piceno 1894, Bologna, Forni, 1975).

CRUCIANI 1983

F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

CRUCIANI 1985

F. CRUCIANI, *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell' "Aminta"*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra a cura di A. Buzzoni (Ferrara, 6 settembre-15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa, 1985, 179-192.

DAL CORTIVO 1988-1989

F. DAL CORTIVO, *Leonardo Valmarana, nobile vicentino fra Cinque e Seicento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1988-1989 (in BBV, Ts. 174).

DALLA POZZA 1942

A.M. DALLA POZZA, *Palladiana. VI. Le ville Muzani e il disegno per l'Olimpico*, «Odeo Olimpico», II (1942), 209-222.

D'ANCONA 1891

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano [...]*, Torino Loescher, 1891², 2 voll. (rist. anast. Roma, Bardi, 1971; 1^a ed. 1877).

DANIELE 1987

A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento. (Con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. (sub BONICATTI 1987), 75-169.

DEBORRE 1996

I. DEBORRE, *Palladios Teatro Olimpico in Vicenza [...]*, Marburg, Jonas Verlag, 1996.

DENAROSI 1992-1993

L. DENAROSI, *Le due "Semiramidi" di Muzio Manfredi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere, a.a. 1992-1993.

DE POLI 1997

L. DE POLI, *La représentation de l'espace dans le "Songe de Poliphile"*, «Chroniques Italiennes», (1997), 50/51, 54-98.

DE' SOMMI 1968

L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968 (il trattato è databile seconda metà del sec. XVI).

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.

DOGLIO 1972

F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972² (1^a ed. 1960).

DOGLIO 1989

M.L. DOGLIO, *Introduzione, Nota biografica, Bibliografia delle opere di Ingegneri, Nota sul testo* a INGEGNERI 1598, IX-XXXIX.

DOLCE 1565

L. DOLCE, *Marianna, tragedia* [...], Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565 (nell'ed. mod. procurata da CREMANTE 1997, to. II, 743-877).

DOLFIN 1585

Lettera di Giacomo Dolfin a Battista Guarini, Venezia, nove marzo 1585, in *Tragedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 304r-306v (in GALLO 1973, documento V, 33-37).

FABBRI-VERTI 1987

P. FABBRI-R. VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. Bianconi, Reggio Emilia, Edizioni del teatro municipale Valli, 1987.

FENLON 1987

I. FENLON, «*In destructione Turcharum*»: the victory of Lepanto in Sixteenth-Century music and letters, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. (sub BONICATTI 1987), 293-317.

FENLON 1992

I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. or. Cambridge, Cambridge University Press, 1980).

FERGUSSON 1979

F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1979 (1ª ed. it. 1957; ed. or. Princeton, Princeton University Press, 1949).

FERRONE 1993

S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

FERRONE 1996

S. FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, 909-1009.

FERRONE 1996 a

S. FERRONE, *Pose sceniche di una famiglia di attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra a cura di E.A. Safarik (Mantova, 15 settembre-15 dicembre 1996), Milano, Electa, 1996, 51-58.

FIORESE 1984

F. FIORESE, *Introduzione a O. GIUSTINIANI, "Edipo tiranno". Con la lettera di Filippo Pigafetta che descrive la rappresentazione dell'"Edipo re" di Sofocle al teatro Olimpico di Vicenza nel 1585*, a cura di F. Fiorese, Vicenza, Neri Pozza, 1984, XIII-XXXII.

FOLENA 1970

G. FOLENA, *Presentazione a Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, cit. (sub BATTAGLIN 1970), IX-XIX.

FRABETTI 1982

A. FRABETTI, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, «Musei Ferraresi», (1982), 12, 183-208.

FRABETTI 1997

A. FRABETTI, *Automi e macchinerie tra arti visive e teatro*, in *Gli oggetti nello spazio del teatro. Atti dei convegni Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro* (Bologna, 15 aprile, 1 marzo 1994), a cura di P. Bignami e G. Azzaroni, Roma, Bulzoni, 1997, 203-215.

FRANZINA 1980 a

E. FRANZINA, *Le feste dei nobili a Vicenza*, Vicenza, Libreria Traverso, 1980.

FRANZINA 1980 b

E. FRANZINA, *Vicenza. Storia di una città*, con la collaborazione di N. Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

GALLO 1973

A. GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, prefazione di L. Puppi, Milano, Il Polifilo, 1973.

GIOSEFFI 1974

D. GIOSEFFI, *Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XVI (1974), 271-286.

GIUSTINIANI 1585

O. GIUSTINIANI, *"Edipo tiranno"*, cit. (sub FIORESE 1984; ed. or. Venezia, Francesco Ziletti, 1585).

GORDON 1966, trad. it. 1987

D.J. GORDON, *Academicians build a theatre and give a play: the Accademia Olimpica, 1579-1585*, in *Friendship's garland. Essays presented to Mario Praz*, a cura di V. Gabrieli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, vol. I, 105-138; trad. it. *Costruzioni e rappresentazioni teatrali affidate ad accademici: l'accademia Olimpica*, in D.J. GORDON, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. Orgel, prefazione di E. Garin, Milano, Il Saggiatore, 1987, 161-191.

GRAMEGNA 1991

A. GIORDANO GRAMEGNA, *Il sentimento tragico nella "Semiramis" di Muzio Manfredi e nella "Gran Semiramis" di Cristóbal de Virués. Técnica teatrale*, in *Nascita della tragedia*, cit. (sub CAMPANINI 1991), 301-321.

GROTO 1586

L. GROTO, *Le orationi volgari di L. G. cieco di Hadria [...] Alla illustre academia Olimpica vicentina*, Venezia, Fabio, & Agostino Zoppini fratelli, 1586.

GROTO 1616

L. GROTO, *Lettere famigliari di L. G. cieco d'Adria [...]*, Venezia, Gio: Antonio Giuliani, 1616.

GUARINI Opere

B. GUARINI, *Delle opere del cavalier B. G. [...]*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani 1737-1738, tomi 4.

GUARINI Opere 1971

B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971² (1^a ed., a cura di L. Fassò, 1950).

GUARINO 1995

R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995.

GUGLIELMINETTI 1971

M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica a B. GUARINI, Opere*, cit., 9-79.

GUGLIELMINETTI 1992

M. GUGLIELMINETTI, *Un teatro del piacere o dell'onore?*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale*, cit. (sub CAVICCHI 1992), 87-99.

Il luogo teatrale 1975

Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, introduzione di L. Zorzi [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975.

Il Verrato 1588

B. GUARINI, *Il Verrato* [...], Ferrara, Alfonso Caraffa, 1588 (in GUARINI *Opere* 1971).

INGEGNERI 1584

Progetto di Angelo Ingegneri per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico, s.d. [post sei maggio 1584?], in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 283r-298r (in GALLO 1973, documento I, 3-25).

INGEGNERI 1584 a

A. INGEGNERI, *Dedica all'illustrissima signora Camilla Lupi*, Vicenza, trentuno dicembre 1583, in ID., *"Danza di Venere". Pastorale di A. I. Nell'academia de' sig. Olimpici di Vicenza detto il Negletto. Et l'Innestato in quella de' signori Innominati di Parma* [...], Vicenza, Stamperia Nova, 1584.

INGEGNERI 1598

A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena, ISR-Ferrara/Edizioni Panini, 1989 (ed. or. Ferrara, Vittorio Baldini, 1598).

IVALDI 1974

A.F. IVALDI, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G.B. Guarini*, Genova, E.R.G.A., 1974.

IVALDI 1980

A.F. IVALDI, G.B. *Aleotti architetto e scenografo teatrale*, in «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», s. III (1980), vol. XXVII, 187-225.

LAMPERTICO 1872

F. LAMPERTICO, *Ricordi academici e letterari*, in *Atti del consiglio academico*, Vicenza, Paroni, 1872.

LAVIN 1964

I. LAVIN, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1964, 105-158.

LOSCHI 1665

A. LOSCHI, *Prolusioni, e problemi academici, giovenili esercitii del sig. co. Alfonso Loschi. Raccolti, e dati alla luce da Giacomo Amadio. E dallo stesso consacrati all'illustriss. et eccellentiss. sig. Battista Nani kavalier e procurator di S. Marco*, Vicenza, Giacomo Amadio, 1665.

MAGAGNATO 1951

L. MAGAGNATO, *The genesis of the teatro Olimpico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», (1951), vol. XIV, 209-220.

MAGAGNATO 1954

L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1954.

MAGAGNATO 1972

L. MAGAGNATO, *La concezione del teatro palladiano*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XIV (1972), 137-147.

MAGAGNATO 1980²

Il teatro italiano del Cinquecento, guida della mostra a cura di L. Magagnato, con il contributo per una storia del teatro a Mantova di A. Bellù (Mantova, 7 marzo-12 aprile 1980), Verona, Cortella spa, 1980² (1^a ed. 1974).

MAGAGNATO 1992

L. MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit. (sub AVAGNINA 1992), 9-77.

MAGRINI 1845

A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845.

MAGRINI 1847

A. MAGRINI, *Il teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, Padova, coi tipi del Seminario, a spese dell'accademia Olimpica, 1847.

MAMONE 1988

S. MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici* [...], Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1988² (1^a ed. 1987).

MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1985

F. MANCINI-M. T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto, II, Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Regione Veneto-Giunta regionale/Corbo e Fiore, 1985.

MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1988

F. MANCINI-M. T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto, III, Padova Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto-Giunta regionale/Corbo e Fiore, 1988.

MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1994

F. MANCINI-M. T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto, IV, Treviso e la marca trevigiana*, Venezia, Regione del Veneto-Giunta regionale/Corbo e Fiore, 1994.

MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995

F. MANCINI-M. T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto, I, to. I, Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto-Giunta regionale/Corbo e Fiore, 1995.

MANFREDI 1606

M. MANFREDI, *Lettere brevissime* [...], Venezia, Roberto Meglietti, 1606.

MANGINI 1974

N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

MANTESE 1956

G. MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza, a cura della Banca cattolica del Veneto, 1956.

MANTESE 1974

G. MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1974, vol. IV, P. I.

MANTESE 1982

G. MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1982, vol. V, to. II.

MANTESE-NARDELLO 1974

G. MANTESE-M. NARDELLO, *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto, il «Cieco di Adria», e della nobile vicentina Angelica Pigafetta Piovene*, Vicenza, Officine grafiche Sta, 1974.

MARCIGLIANO 1996

A. MARCIGLIANO, *Giovan Battista Verato: un attore nella Ferrara del Cinquecento*, in *Scenery, set and staging in the Italian Renaissance. Studies in the practice of theatre*, a cura di C. Cairns, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996, 81-99.

MARETTI 1992

A. MARETTI, *Bibliografia italiana e francese*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale*, cit. (sub CAVICCHI 1992), 345-389.

MAROTTI 1968

F. MAROTTI, *Introduzione a L. DE' SOMMI, Quattro dialoghi*, cit., XI-LXXIII.

MAROTTI 1974

F. MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.

MAROTTI-ROMEI 1991

F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, vol. I, to. II, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

MARZARI 1604

G. MARZARI, *La historia di Vicenza [...]*, Vicenza, Giorgio Greco, 1604² (rist. anast. Bologna, Forni, 1982; 1^a ed. 1591).

MATTIOLI 1988

E. MATTIOLI, *L'«Edipo re» di Sofocle nella poetica del Cinquecento*, «Helikon», XXVIII (1988), 281-301.

MAZZONI 1982-1987

S. MAZZONI, *Temi aulici e motivi comici nel teatro di Sabbioneta*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XXIV, numero di raccordo (1982-1987), 103-136.

MAZZONI 1985

S. MAZZONI, *Vincenzo Scamozzi e il teatro di Sabbioneta*, in ID.-O. GUAITA, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985, 13-91.

MAZZONI 1985 a

S. MAZZONI, *Bibliografia italiana*, in *Origini del dramma pastorale in Europa*. Atti del convegno di studi (Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1985, 289-359.

MAZZONI 1992

S. MAZZONI, *Introduzione. Per la storia delle prospettive e dell'odeo Olimpico; Regesto iconografico; Bibliografia*, in L. MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit. (sub AVAGNINA 1992), 143-315.

MAZZONI 1992 a

S. MAZZONI, *Il teatro Olimpico di Vicenza e l'arte della memoria*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. Mamone, «Medioevo e Rinascimento», VI n.s. III (1992), 97-114.

MAZZONI 1996 a

S. MAZZONI, «*Imprese ritrovate*», *disegni autografi, incisioni postillate: per la storia del teatro Olimpico di Vicenza*, «Biblioteca Teatrale», n.s. (1996), 37-38, 165-195.

MAZZONI 1996 b

S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, 107-152.

MERRITT 1987

A.T. MERRITT, *Apropos of Andrea Gabrieli's madrigals*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. (sub BONICATTI 1987), 231-248.

MESSORA 1978

N. MESSORA, *Il teatro lombardo sotto la Repubblica veneta. Commedie bresciane del '500* [...], Bergamo, Monumenta Longobardica, 1978.

MOLINARI 1964

C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, «Il Veltro», VIII (1964), 6, 885-902.

MOLINARI 1968

C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi, un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

MONTENARI 1733

G. MONTENARI, *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza. Discorso del signor conte G. M. vicentino*, Padova, Giovambattista Conzatti, 1733 (rist. anast. Vicenza, Società Edizioni Artistiche, 1989).

MONTENARI 1749

G. MONTENARI, *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza. Discorso del Signor conte G. M. [...] Seconda edizione con lettere due critiche, l'una del sig. marchese Giovanni Poleni [...], l'altra dell'autore*, Padova, Stamperia del Seminario, 1749.

MORSOLIN 1894²

B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Successori Le Monnier, 1894² (1^a ed. 1878).

NERI 1888

A. NERI, *Gli "intermezzi" del "Pastor fido"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», (1888), vol. XI, 405-415.

NICCOLINI 1990

E. NICCOLINI, *Le accademie*, in *Storia di Vicenza*, III/2, cit. (sub BARBIERI 1990), 89-108.

NOÈ 1976

E. NOÈ, *Primo passo per Giambattista Maganza senior*, «Arte Veneta», XXX (1976), 98-105.

NOGARA 1972

G. NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, introduzione di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.

NOTO 1991

G. NOTO, *Bibliografia italiana*, in *Nascita della tragedia*, cit. (sub CAMPANINI 1991), 405-554.

NUTTER 1985

D. NUTTER, *A tragedy for Henry III of France, Venice, 1574*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, I, *History. Literature. Music*, a cura di A. Morrogh et al., Florence, Giunti Barbèra, 1985, 591-611.

OLIVATO 1976

L. OLIVATO, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

OLIVATO 1979

L. OLIVATO, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XXI (1979), 233-252.

OLIVATO 1980

L. OLIVATO, *La scena dell'architettura: i fondamenti teorici della prassi*, in *Architettura e utopia*, cit. (sub BARBIERI 1980), 167-175.

OLIVATO 1982

L. OLIVATO, *Il luogo del teatro palladiano per gli «Accesi»*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze, Sansoni, 1982, 95-102.

OLIVATO 1990

L. OLIVATO, *Il cielo di Olimpo. Il dibattito settecentesco sulla copertura del teatro palladiano*, in *I Tiepolo*, cit. (sub BARBIERI 1990 a), 204-208.

OLIVATO 1990 a

L. OLIVATO, *I teatri a Vicenza nel Settecento*, in *I Tiepolo*, cit. (sub BARBIERI 1990 a), 273-275.

OLIVATO-PUPPI 1980

L. OLIVATO-L. PUPPI, *Andrea Palladio accademico Olimpico*, in *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, catalogo delle mostre a cura di L. Puppi (Vicenza, 30 agosto-9 novembre 1980), Milano, Electa, 1980, 166-200.

OOSTING 1981

J.T. OOSTING, *Andrea Palladio's teatro Olimpico*, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1981² (è la revisione della tesi di Ph. D. del 1970).

OREFICE 1652

D. OREFICE, *Il teatro vicentino, del signor Domenico d'Alessandro Orefice napolitano all'illustrissimo et eccellentissimo signor D. Gasparo de Teves Gusmano marchese della Fuente, e nella Serenissima Republica di Venetia ed à prencipi d'Italia ambasciatore straordinario per S.M. cattolica*, Venezia, Stamperia Salis, 1652.

OSSOLA 1987

C. OSSOLA, *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo". Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi, 1987.

OSSOLA 1992

C. OSSOLA, *Edipo: un destino e una ragione, di stato*, in E. TESAURO, *Edipo*, a cura di C. Ossola, commento e note di P. Getreivi, Venezia, Marsilio, 1992² (1^a ed. 1987), 9-45.

PADOAN 1982

G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.

PADOAN URBAN 1980

L. PADOAN URBAN, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in *Architettura e utopia*, cit. (sub BARBIERI 1980), 144-166.

PADUANO 1994

G. PADUANO, *Lunga storia di "Edipo re". Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

PALISCA 1993

C. PALISCA, *Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, 171-193 (il saggio in lingua or. è del 1968).

PASTINA 1960

G. PASTINA, *Muzio Manfredi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, 38.

PESENTI 1989

T. PESENTI, *La cultura scientifica: medici, matematici, naturalisti*, in *Storia di Vicenza*, cit. (sub BARBIERI 1990), III/1 (1989), 255-271.

PIERI 1979

M. PIERI, *Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto*, «Rivista Italiana di Drammaturgia», IV (1979), 14, 3-35.

PIERI 1983

M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.

PIERI 1985

M. PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, in *Renaissance studies*, cit. (sub NUTTER 1985), 409-425.

PIERI 1986

M. PIERI, *Interpretazione teatrale del "Torrismondo"*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XC (1986), 3, 397-413.

PIGAFETTA 1585

Lettera di Filippo Pigafetta, Vicenza, quattro marzo 1585, in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 322r-325r (in GALLO 1973, documento VII, 53-58).

PIGATO 1991

P. PIGATO, *La musica e i musicisti dell'accademia Olimpica secondo i documenti dell'archivio storico (secoli XVI-XIX)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990-1991, 2 voll. (in BBV, Ts. 213).

PIRROTTA 1975

N. PIRROTTA, *Il luogo dell'orchestra*, in *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, presentazione di G. Folena (Venezia, 1975), Vicenza, Neri Pozza, 1975, 137-145.

PIRROTTA 1987

N. PIRROTTA, *I cori per l' "Edipo tiranno"*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. (sub BONICATTI 1987), 273-292.

PIRROTTA 1995

N. PIRROTTA, *Prefazione ad A. GABRIELI, Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di "Edippo tiranno". Recitati in Vicenza l'anno M.D.LXXXV. Con solennissimo apparato [...]*, a cura di N. Pirrotta, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Giorgio Cini, 1995, 11-13 (ed. or. Venezia, Angelo Gardano, 1588; trascrizione moderna anche in SCHRADER 1960).

PITTONI 1562

B. PITTONI, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese. All'illustrissimo et eccellentissimo signore il signor donno Alfonso II da Este duca quinto di Ferrara*, s.l., s.e., 1562, fasc. I.

POVOLEDO 1971

E. POVOLEDO, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in *Studi sul teatro veneto*, cit. (sub CAVICCHI 1971), 119-169.

POVOLEDO 1975²

E. POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi [...]*, Torino, Einaudi, 1975² (1^a ed. 1969), 387-390.

PRETO 1979 a

P. PRETO, *Peste e demografia. L'età moderna: le due pesti del 1575-77 e 1630-31*, in *Venezia e la peste 1348/1797*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1979, 97-98.

PRETO 1979 b

P. PRETO, *Le grandi pesti dell'età moderna: 1575-77 e 1630-31*, in *Venezia e la peste*, cit., 123-148.

PROPP 1975

V. JA. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975 (il saggio su Edipo venne pubblicato per la prima volta nel 1944).

PUPPI 1962 a

L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale del teatro Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 1, «Critica d'Arte», IX (1962), 50, 57-63.

PUPPI 1962 b

L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 2, «Critica d'Arte», IX (1962), 51, 57-69.

PUPPI 1963

L. PUPPI, *Il teatro Olimpico*, Vicenza, Neri Pozza, 1963.

PUPPI 1966

L. PUPPI, *Prospettive dell'Olimpico, documenti dell'Ambrosiana e altre cose: argomenti per una replica*, «Arte Lombarda», XI (1966), 1, 26-32 (replica a ZORZI 1965).

PUPPI 1967

L. PUPPI, *Per la storia del teatro Olimpico di Vicenza: il testo originale del contratto tra l'accademia e gli scultori lombardi Ruggero Bascapè e Domenico Fontana*, «Arte Lombarda», XII (1967), 2, 144-145.

PUPPI 1971

L. PUPPI, *Gli spettacoli all'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto*, cit. (sub CAVICCHI 1971), 73-96.

PUPPI 1973 a

L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973, 2 voll.

PUPPI 1973 d

L. PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI* (G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo), Vicenza, Accademia Olimpica, 1973.

PUPPI 1974

L. PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XVI (1974), 287-307.

PUPPI 1975

L. PUPPI, *La copertura e la facciata del teatro Olimpico*, «Commentari», n.s., XXVI (1975), 310-332.

PUPPI 1982

L. PUPPI, *La morte e i funerali di Palladio*, in *Palladio e Venezia*, cit. (sub OLIVATO 1982), 155-172.

PUPPI 1987

L. PUPPI, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, «Storia dell'Arte», (1987), 61, 189-200.

PUPPI 1990

L. PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*. Atti del VII convegno di studio (Narni, 14-15-16 ottobre 1988), Narni, Centro Studi Storici Narni, 1990, 21-34.

PUPPI 1997

L. PUPPI, *La Fenice (memoria, fuoco, memoria) e il barone Frankenstein*, «Drammaturgia», IV (1997), 4, 7-33.

RANZOLIN 1989

L'archivio storico dell'accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana sec. XVI-XIX, a cura di A. Ranzolin, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989.

RASI 1897

L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, I, Firenze, Fratelli Bocca, 1897.

RASI 1905

L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, II, Firenze, Francesco Lumachi, successore dei fratelli Bocca, 1905.

REARICK 1988

W.R. REARICK, *The art of Paolo Veronese 1528-1588*, with an introductory essay by T. Pignatti, catalogo della mostra, Washington, Cambridge University Press, 1988.

REBAUDENGO 1992

M. REBAUDENGO, *Bibliografia straniera*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale*, cit. (sub CAVICCHI 1992), 391-501.

RICCOBONI 1585

Lettera di Antonio Riccoboni al podestà di Vicenza Benedetto Zorzi, Padova, post tre marzo 1585, in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 310r-315v (in GALLO 1973, documento VI, 39-51).

RICCOBONI 1585 a

A. RICCOBONI, *Poetica [...] Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetricij captiones refellens [...]*, Vicenza, apud Perinum Bibliopolam et Georgium Graecum socios, 1585.

RIGON 1987

F. RIGON, *Introduzione a "Edipo re". La rappresentazione del 1847 all'Olimpico di Vicenza*, a cura di F. Rigon, Vicenza, Neri Pozza, 1987, I-XV.

RIGON 1989

F. RIGON, *Il teatro Olimpico di Vicenza*, Milano, Electa, 1989.

RIGON BARBIERI 1990

B. RIGON BARBIERI, *L'ospedale dei mendicanti di San Valentino a Vicenza*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1990.

ROSAND 1982

D. ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.

ROSSI 1590

N. ROSSI, *Discorsi di N. R. vicentino academico Olimpico intorno alla tragedia [...]*, Vicenza, Giorgio Greco, 1590 (nell'ed. mod. in WEINBERG 1970-1974, vol. IV, 59-120).

ROSSI 1886

V. ROSSI, *Battista Guarini ed il "Pastor fido". Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886.

RUFFINI 1983

F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

RUFFINI 1986

F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

SABBATTINI 1638

N. SABBATTINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, con aggiunti documenti inediti e disegni originali, a cura di E. Povoledo, Roma, Bestetti, 1955 (ed. or. Ravenna, Pietro de'Paoli e Gio. Battista Giovannelli, 1638. Disponibile anche nella rist. anast., a cura di A. Perrini, Roma, E & A, 1989).

SACCARDO 1980

M. SACCARDO, *Le statue di Giacomo Cassetti al teatro Olimpico di Vicenza*, «Bollettino del CISA A. Palladio», XXII (1980), P. II, 147-166.

SALA DI FELICE 1993

E. SALA DI FELICE, *Il "Pastor fido" e la tragicommedia nella polemica Orsi-Bouhours*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto. In Italia e in Francia*. Atti del convegno internazionale di studio (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. Mosele, Fasano (Brindisi), Schena, 1993, 61-91.

SCAMOZZI 1615

V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Venezia, presso l'autore, 1615 (rist. anast. Bologna, Forni, 1982, 2 voll.).

SCARPATI 1985

C. SCARPATI, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, 201-238.

SCARPATI 1987

C. SCARPATI, *Sulla genesi del "Torrismo"*; *Tragedie di fine secolo. Tòrelli, Venier, Ingegneri*, in *Id.*, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, rispettivamente 157-187; 188-230.

SCHIAVO 1986²

R. SCHIAVO, *Guida al teatro Olimpico*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1986² (1^a ed. 1980).

SCHIAVO 1990

R. SCHIAVO, *L'Olimpico. Lo spazio teatrale - La rappresentazione*, Tavernelle [Vicenza], Publigráfica editrice, 1990.

SCHIAVO-GALANTE 1977

Olimpico vivo, catalogo della mostra a cura di R. Schiavo e F.M. Galante (Vicenza, 10 settembre-6 novembre 1977), Vicenza, Comitato permanente per le rappresentazioni classiche all'Olimpico, 1977.

SCHRADER 1960

L. SCHRADER, *La représentation d'"Edipo Tiranno" au teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris, CNRS, 1960 (e vedi sub PIRROTTA 1995).

SERLIO 1584

S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura [...] et un indice copiosissimo raccolto [...] da M. Gio. Domenico Scamozzi*, Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1584.

SERLIO 1600

S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva [...] con un indice copiosissimo [...] et un breve discorso [...] raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi*, Venezia, Heredi di Francesco de' Franceschi, 1600² (1^a ed. 1584).

SERRA 1994

G. SERRA, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'"Edipo re"*, Venezia, Marsilio, 1994.

SOLERTI 1900

A. SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto [...]*, Città di Castello, Lapi, 1900.

SOLERTI 1905

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).

SORELLA 1993

A. SORELLA, *La tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, I, *I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993, 751-792.

SORRENTINO 1985

L. SORRENTINO, *Bibliografia straniera*, in *Origini del dramma pastorale*, cit. (sub MAZZONI 1985 a), 361-388.

STRONG 1987

R. STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987 (ed. or. Suffolk, The Boydell Press, 1984).

SZONDI 1996

P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996 (ed. or. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961).

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teatro e città nell'architettura palladiana*, in «Bollettino del CISA A. Palladio», X (1968), 65-78.

TAFURI 1985

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985.

TAVIANI 1994

F. TAVIANI, *Teatro di voci in tempi bui (riflessioni brade su "Aminta" e pastorale)*, «Teatro e Storia», IX (1994), 16, 9-39.

TESSARI 1993

R. TESSARI, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

TESSARI 1995

R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

TESTAVERDE 1991

A.M. TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli*

"intermedi" del Buontalenti nel "Memoriale" di Girolamo Seriacopi, «Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII (1991), 11/12.

TIRABOSCHI 1792

G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana* [...], VII, Modena, Società Tipografica, 1791-1792² (1^a ed. 1772-1782).

TOFFANIN 1920

G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1920 (rist. anast., con prefazione di G. Mazzacurati, Roma, Vecchiarelli, 1991-1992).

TOFFANIN 1929

Storia letteraria d'Italia, Il Cinquecento, a cura di G. Toffanin, Milano, Vallardi, 1929.

TREVISAN 1972-1973

L. TREVISAN, *Il teatro Olimpico. Gli anni del silenzio (1585-1618)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magistero, a.a. 1972-1973 (in BBV, Ts. 51).

Verato 1593

B. GUARINI, *Il Verato secondo* [...], Firenze, Filippo Giunti, 1593 (in GUARINI *Opere*, to. III).

VERNANT 1976

J.-P. VERNANT, *Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche; Abbozzi della volontà nella tragedia greca; Edipo senza complesso*, in J.-P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, rispettivamente 3-7; 29-63; 64-120 (i saggi sono del 1968, del 1972 e del 1967; ed. or. del vol. Paris, Librairie François Maspero, 1972).

VERNANT 1991

J.-P. VERNANT, *Il dio della finzione tragica; Figure della maschera nella Grecia antica; Il tiranno zoppo: da Edipo a Periandro*, in J.-P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991, rispettivamente 3-10; 11-29; 31-64 (i saggi sono del 1981 e del 1983; ed. or. del vol. Paris, Éditions La Découverte, 1986).

VIDAL-NAQUET 1991

P. VIDAL-NAQUET, *Edipo ad Atene; Edipo tra due città; Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia*, in J.-P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due*,

cit., rispettivamente 135-159; 161-196; 197-220 (i tre saggi uscirono per la prima volta nel 1973, nel 1986 e nel 1981).

WEINBERG 1961

B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 voll.

WEINBERG 1970-1974

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll. (I-II: 1970; III: 1972; IV: 1974).

WITTKOWER 1964

R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. London, Alec Tiranti Ltd., 1962).

ZIGGIOTTI

B. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), BBV, ms. Gonz. 21.11.2 (2916), 3-100.

ZILLI 1993

L. ZILLI, *Fonti italiane della teoria tragicomica*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, cit. (sub SALA DI FELICE 1993), 51-59.

ZIRONDA 1989

R. ZIRONDA, *Le rappresentazioni accademiche nel '700. Il teatro dei gesuiti*, «Il Corriere Vicentino», Attualità e cultura, 1989, n. 0, 38-41.

ZITELLI-PALMER 1979

A. ZITELLI-R.J. PALMER, *Le teorie mediche sulla peste e il contesto veneziano*, in *Venezia e la peste*, cit. (sub PRETO 1979 a), 21-28.

ZORZI 1960

G.G. ZORZI, *Tre scultori lombardi e le loro opere nel teatro Olimpico di Vicenza (Ruggero Bascapè, Cristoforo Milanese e Domenico Fontana)*, «Arte Lombarda», V (1960), 2, 231-242.

ZORZI 1962

G.G. ZORZI, *Le statue di Agostino Rubini nel teatro Olimpico di Vicenza*, «Arte Veneta», XVI (1962), 111-120.

ZORZI 1965

G.G. ZORZI, *Le prospettive del teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli «Uffizi» di Firenze e nei documenti dell'«Ambrosiana» di Milano*, «Arte Lombarda», X (1965) 2, 70-97 (e vedi sub PUPPI 1966).

ZORZI 1965 a

G.G. ZORZI, *Ruggero Bascapè*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, 58-59.

ZORZI 1969

G.G. ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1969.

ZORZI 1977

L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

ZORZI 1980

L. ZORZI, *Tra Ruzzante e Vitruvio (appunti sul luogo scenico di casa Cornaro)*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Padova, Comune di Padova, 1980, 94-104.

ZORZI 1981

L. ZORZI, *Scena*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XII, 506-511.

ZORZI 1982

L. ZORZI, *I luoghi e le forme dello spettacolo*, in ID.-G. INNAMORATI-S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori [...]*, a cura di S. Ferrone, Firenze, Sansoni, 1982, 5-38.

ZORZI 1987

M. ZORZI, *La libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei dogi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

INDICI

a cura di Alessandra Maretti

INDICE DEI LUOGHI

I nomi di archivi, biblioteche e musei citati frequentemente sono registrati, per brevità, solo quando compaiono nel testo. Ovviamente i lemmi accademia Olimpica e teatro Olimpico di Vicenza non sono schedati.

- Adria, 145-147, 176 n., 198 n., 199 n., 260, 264.
Africa, 122.
Amsterdam, 5.
Anversa, 5.
Arles, 7, 27 n.
 - anfiteatro, 7, 11 n.
 - obelisco, 7.
 - teatro, 7, 11 n., 17.
Asia, 122.
Atene, 159, 184 n., 205 n., 276.
Attica, 203 n.
Augusta, 160.
Austria, 27 n., 51 n., 54, 55, 60 n., 157, 160, 164.
Avignone, 47 n.

Bari, 46 n.
 - Basilica di San Nicola, 46 n.
Bassano, 28 n.
Baviera, 215.
Belgio, 5.
Belluno, 263.
Bergamo, 170 n.
Bitonto, 81 n.
Boemia, 58 n.
Bologna, 103, 160, 226.
Bourges, 37.
Brescia, 59 n., 197 n.
Bruxelles, 5.

Cambrai, 58 n., 177.
Canissa (Kanjiza), 79 n.
Castagnaro, 185 n.
Castelfranco Veneto, 59 n.
Città del Vaticano, 39, 114.
 - galleria delle carte geografiche, 39.
Colonia, 5.
Como, 38.
Congo, 185 n.
Corinto, 101, 141, 150, 153.
Costozza, 198 n.
 - villa Eolia, 198 n.
Cremona, 171 n.
Creta, 185 n.
Cricoli, 26 n., 191 n., 228 n.

Drottningholm, 46 n.
 - Museo teatrale, 46 n.

Ebro, fiume, 157.
Edimburgo, 11 n.
 - Concert Hall, 11 n.
Egitto, 185 n.
Ellade, 101.
Escorial, 41, 50 n., 162.
 - Panthéon de los Reyes, 41.
Europa, 9 n., 10 n., 49 n., 51 n., 59 n., 122, 167 n., 191 n., 202 n., 255, 258, 265.

Ferrara, 63, 64, 71, 73, 76 n., 78 n., 84 n., 114, 115, 126, 127, 134, 147, 173 n., 181 n., 185 n., 186 n., 188 n., 196 n., 259, 264, 269, 274.
 - chiesa di San Giovanni Battista, 76 n.
 - teatro della Sala Grande, 64, 259.
Fiandra, 9 n., 247.
Firenze, 1, 9 n., 10 n., 26 n., 48 n., 56, 69, 71, 79 n., 80 n., 106, 114, 170 n., 175 n., 181 n., 185 n., 202 n., 207 n., 220 n., 261, 263, 268.
 - Cappella dei principi in San Lorenzo, 41, 50 n., 51 n.

- Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 278.
- palazzo Medici Riccardi, 207 n.
- palazzo Pitti, 9 n.
 - cortile di palazzo Pitti, 56.
- salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio, 181 n., 184 n.
- teatro Mediceo degli Uffizi, 51 n., 56, 60 n., 67, 106, 108, 120, 122, 131, 154, 178 n., 184 n., 189 n., 190 n., 215, 275.
- Università, 114, 181 n.
 - Centro didattico televisivo, 181 n.
- Francia, 5, 10 n., 14, 49 n., 85 n., 160, 177 n., 192 n., 213, 266, 273.
- Frascati, 47 n.
 - villa Belvedere, 47 n.
- Genova, 69, 171 n.
- Germania, 5, 219 n.
- Ginevra, 150.
- Granata, 105.
- Grecia, 276.
- Grigioni, 9 n., 247.
- Gripsholm, 217.
 - teatro del castello, 217.
- Guastalla, 98, 114, 181 n.
- Ibero, *vedi* Ebro.
- Inghilterra, 49 n., 178 n.
- Innsbruck, 173 n.
- Istro, fiume, 157.
- Italia, 5, 9 n.-11 n., 26 n., 39, 46 n., 50 n., 58 n.-60 n., 121, 168 n., 170 n., 181 n., 191 n., 204 n., 206 n., 219 n., 221 n., 267, 268, 270, 273, 276.
- L'Aja, 5.
- Leida, 5.
- Lepanto, 258.
- Lione, 80 n.
- Lombardo Veneto, 60 n.
- Londra, 11 n., 149, 150.
 - Drury Lane, 11 n.
 - Globe, The, 213.
- Lonigo, 106.
 - villa Pisani, 106, 177 n.
- Madrid:
 - Museo del Prado, 161.
- Magonza, 5.
- Malo:
 - villa Muzani, *detta* la Pisa, 257.
- Mantova, 64, 65, 68-73, 76 n., 79 n., 81 n., 82 n.-84 n., 98, 131, 143, 154, 162, 172 n., 186 n., 188 n., 197 n., 219 n., 233, 253, 254, 258, 262.
 - teatro di corte, 67.
- Marly, 6, 10 n.
 - castello, 10 n.
- Marradi, 1.
- Mediterraneo, 50 n.
- Micene, 101.
- Milano, 69, 75 n., 77 n., 82 n., 84 n., 164, 226.
 - Biblioteca Ambrosiana, 226, 258, 261, 269, 270, 272, 278.
 - Duomo, 77 n.
- Modena, 192 n.
- Monaco, 215.
- Nancy, 170 n.
- Napoli, 69.
- New York, 121, 150.
 - Public Library, 121, 150.
- Nîmes, 7, 11 n.
 - anfiteatro, 7, 11 n.
 - tempio di Diana, 7, 11 n.
- Nizza, 80 n.
- Olanda, 5, 9 n., 247.
- Olimpia, 89.
 - ippodromo, 89.
- Oxford, 178 n.
 - Worcester College, 178 n.
- Padova, 51 n., 56, 59 n., 65, 77 n., 80 n.-82 n., 95, 99, 100, 103, 106, 117, 141, 173 n., 174 n., 176 n., 178 n., 179 n., 203 n., 204 n., 213, 220 n., 263, 272.
 - casa di Jacopo Zabarella, 99.
 - chiesa di San Gaetano, 106.
 - libreria di Paolo Meietti, 99, 173 n.
 - loggia Cornaro, 95, 168 n., 217, 222 n., 278.
 - sala dello Stallone, 56.
 - spezieria della Campana, 99.
 - Studio, 95, 99, 137, 141.
- Palermo, 206 n.
- Parigi, 5, 8, 9 n.-11 n., 20, 37, 47 n., 50 n., 70, 83 n., 149, 156, 225, 246-248, 263, 276.
 - chiesa di Sant'Agostino, 47 n.

- Comédie-Française, 6, 10 n., 247, 248.
- Comédie-Italienne, 247.
- École des Beaux Arts, 149, 150, 200 n.
- giardino reale, 248.
- Hôtel de Bourgogne, 10 n.
- Invalides, 6, 10 n.
- Louvre, 7, 10 n.
- Opéra, 6, 7, 10 n., 247, 248.
- Palais-Royal, 7, 247, 248.
- palazzo del Lussemburgo, 6, 9 n., 10 n.
- Pont Neuf, 6.
- Pont Notre-Dame, 6.
- Pont Royal, 6.
- Porta di Saint-Denis, 5.
- rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain, 6.
- rue Saint-Honoré, 248.
- Parma, 76 n., 83 n., 97, 98, 114, 120, 171 n., 181 n., 255.
 - teatro Farnese, 76 n., 120, 184 n., 189 n., 255, 256, 262.
- Peloponneso, 203 n.
- Po, fiume, 157.
- Pola, 95.
 - teatro romano, 95.
- Polesine, 99, 268.
- Reggio Emilia, 134, 247 n., 258.
- Reno, fiume, 5, 9 n., 247.
- Restena, 228 n.
- Roma, 7, 10 n., 37, 48 n., 64, 99, 104, 106, 114, 158, 172 n., 177 n., 186 n., 207 n., 226, 256.
 - Colosseo, 106.
 - Settizonio, 95.
- Rotterdam, 5.
- Rovigo, 214, 221 n., 263.
- Sabbioneta, 50 n., 108, 109, 114, 119, 120, 162, 178 n., 181 n., 184 n., 189 n., 218, 264.
 - teatro ducale, 50 n., 108, 109, 114, 119, 120, 162, 178 n., 181 n., 184 n., 189 n., 218, 264.
- San Bellino, 99.
 - villa Guarina, 99, 171 n.-173 n., 175 n.
- Sassuolo, 63, 71, 76 n., 105, 127, 148, 176 n., 188 n., 189 n., 199 n.
- Senna, fiume, 6.
- Siena, 64.
- Sinai, 185 n.
- Soragna, 97.
- Spagna, 55, 160, 161, 164, 165.
- Strasburgo, 5.
- Svizzera, 5, 9 n., 247.
- Stoccolma, 46 n.
 - Nationalmuseum, 46 n.
- Tebe, 101, 129, 130, 132, 141, 147, 150, 155, 158, 159, 163, 165, 190 n., 204 n., 216.
- Thiene, 77 n.
- Tolentino, 46 n.
 - Cappellone di San Nicola, 46 n.
- Torino, 68, 80 n., 114, 194 n.
- Toscana, 65.
- Treviso, 59 n., 263.
- Udine, 77 n., 170 n.
- Ungheria, 58 n.
- Utrecht, 5.
- Urbino, 114, 186 n., 273.
- Veneto, 27 n., 28 n., 45 n., 51 n., 60 n., 168 n., 251, 263.
- Venezia, 6, 11 n., 15, 17, 37, 45 n., 47 n., 53-56, 58 n., 59 n., 64, 65, 69, 77 n.-83 n., 87, 95, 97, 100, 103, 106, 107, 113, 117, 118, 121, 135, 136, 144, 146, 155-161, 164, 167 n., 170 n., 173 n., 176 n., 177 n., 185 n., 192 n., 196 n., 197 n., 199 n., 203 n., 205 n., 215-218, 220 n.-222 n., 226, 239, 250, 253, 255, 258, 260, 263, 265-267, 269-272, 275, 277, 278.
 - Basilica di San Marco, 135, 136, 141.
 - Biblioteca del Museo Correr, 226.
 - chiesa di Santa Maria della Celestia, 106.
 - dimora di Maffio Venier a Santa Maria Formosa, 104.
 - Fondaco dei Turchi, 134.
 - Giudecca, 217.
 - Libreria del Sansovino, 218, 278.
 - Lido, 135, 192 n.
 - palazzo del duca di Ferrara, 134.
 - palazzo Ducale, 135.
 - sala del Maggior Consiglio, 135.
 - palazzo Foscari a San Simeon piccolo, 134.
 - piazzetta di San Marco, 217, 222 n.
 - Procuratie Nuove, 106, 177 n., 178 n.
 - punta della Dogana, 217.
 - «San Zulian», 37.
 - teatro di San Cassiano, 56.
 - teatro La Fenice, 271.
 - teatro palladiano per gli Accesi, 134, 267.

- Verona, 7, 46 n., 53, 58 n., 59 n., 81 n., 82 n., 95, 196 n., 198 n., 214, 244, 252, 263.
 - Monte di Pietà, 244.
 - teatro romano, 95.
- Versailles, 5, 6, 10 n.
- Vicenza, 1, 9 n., 13, 15, 16, 26 n.-31 n., 38-41, 44 n.-46 n., 48 n., 49 n., 51 n., 54, 56, 58 n., 59 n., 62, 64, 65, 67-71, 75 n., 76 n., 81 n.-83 n., 89-91, 95, 97, 99, 102, 109, 110, 116, 117, 120, 121, 129, 130, 134, 137, 143, 144, 151, 156-159, 165, 167 n.-169 n., 171 n., 174 n.-176 n., 178 n., 182 n., 183 n., 186 n., 188 n.-190 n., 192 n., 193 n., 195 n., 202 n.-204 n., 206 n., 211, 214, 216-222 n., 225, 226, 228 n., 232, 233, 237, 238, 246, 249-257, 259, 261, 263-274, 276-278.
 - Bacchiglione, fiume, 246.
 - Basilica palladiana, 20, 27 n., 69, 94, 134, 160, 231.
 - Biblioteca Civica Bertoliana, 1, 15, 18, 20, 21, 62, 225, 226, 249, 271.
 - Biblioteca Gualdo, 69.
 - casa Brasca, *vedi* palazzo Braschi-Brunello.
 - castello di San Pietro, 117, 118, 183 n.
 - armeria, 118.
 - cortile, 118, 119.
 - granaio, 118.
 - portale lombardesco, 118.
 - prigioni vecchie, 94, 110, 168 n., 183 n., 186 n., 231, 232.
 - Territorio, 118, 183 n.
 - torre, 118.
 - chiesa di San Michele, 40, 49 n., 189 n.
- chiesa di San Valentino, 51 n., 154, 202 n., 272.
 - collegio dell'Arte della Lana, 69.
 - fontana degli Angeli, 232.
 - giardino Gualdo, 191 n.
 - giardino Porto, 191 n.
 - giardino Valmarana, 45 n.
 - Monte di Pietà, 44 n., 59 n.
 - Museo Civico, 1.
 - «orti» dei Graziani, 191 n.
 - Ospizio dei Proti, 41.
 - palazzo Braschi-Brunello, 94.
 - palazzo Chiericati, 117.
 - palazzo di Montano Barbarano, 191 n.
 - palazzo Gualdo, 59 n.
 - «sala quadrata», 54.
 - palazzo Piovene all'Isola, 117.
 - palazzo Trissino al Duomo, 106.
 - piazza dei Signori, 69.
 - piazza dell'Isola, 116-118, 168 n., 179 n., 182 n., 183 n., 218.
 - porto, 117.
 - porton del Luzo, 16.
 - prigioni vecchie, *vedi* castello di San Pietro.
 - Retrone, fiume, 246.
 - teatro Berga, 17, 27 n., 95.
 - teatro delle Garzerie, 69, 81 n.
 - teatro delle Grazie, 81 n.
 - teatro Tornieri, 69.
 - villa «La Rotonda», 10 n.
- Vienna, 46 n.
 - Nationalbibliothek, 46 n.
- Viterbo, 181 n.
- Yuste, 160.

INDICE DEI NOMI

Non comprende né i personaggi delle opere letterarie e drammaturgiche né le divinità mitologiche.

- Ackerman, James S., 48 n.
Adorni, Bruno, 207 n., 249.
Agostino Aurelio, santo, 37, 38, 43, 51 n., 251.
Albanese, Giambattista, 63, 64, 77 n., 89, 112.
Alberti, Leon Battista, 47 n., 48 n.
Albini, Umberto, 177 n., 204 n.
Aldobrandini, Cinzio, 181 n.
Aldobrandini, Pietro, 47 n.
Aleardi, Lodovico, 83 n., 154.
Aleotti, Giovan Battista, *detto* l'Argenta, 62-64, 71-73, 76 n., 77 n., 83 n., 84 n., 112, 120, 127, 128, 143, 148, 188 n., 197 n., 215, 261.
Alessandro Magno, 49 n.
Alighieri, Dante, 46 n.
Aliverti, Maria Ines, 10 n.
Allori, Francesco, Valerio comico, 70, 82 n.
Amadio, eredi, 68, 81 n.
Amadio, Giacomo, 262.
Ammirato, Scipione, 170 n.
Amorevoli, Angelo, 247.
Anastasio, Gabriele, 181 n.
Andreini, famiglia, 265.
Andreini, Francesco, 65, 68, 69, 78 n., 81 n.
Andreini, Giovan Battista, 68-70, 80 n., 81 n., 256.
Andreini, Isabella, 68, 80 n.
Andreini Ramponi, Virginia, Florinda comica, 68, 80 n., 189 n.
Angaritano, Giacomo, 83 n.
Angeli, Pietro, 105.
Angelini, Franca, 47 n.
Angiolelli, Antonio Maria, 98, 231, 233-236.
Anguissola, podestà, 183 n.
Anguissola, Spirito Pelo, 38-41, 43, 48 n., 51 n., 251.
Annibaldi, Claudio, 168 n., 268.
Anti, Flaminio, 188 n.
Antonelli, Roberto, 47 n.
Antonio Averlino, *detto* il Filarete, 47 n.
Arcaini, Roberta Giovanna, 82 n.
Arduino, Giovanni, 28 n.
Aretino, Pietro, 251.
Ariani, Marco, 80 n., 168 n., 172 n., 174 n., 191 n., 198 n., 199 n., 205 n., 220 n., 249.
Ariès, Philippe, 50 n.
Ariosti, Claudio, 134, 192 n.
Ariosto, Ludovico, 185 n.
Aristotele, 37, 97, 99, 101-104, 136, 172 n., 255, 272.
Arnaldi, Enea, 35, 36, 44 n.-46 n., 226, 228 n., 249.
Arnaldi, Fabio, 228 n., 229 n.
Arnaldi, Girolamo, 26 n., 30 n.
Arnaldi Tornieri, Arnaldo I, 51 n.
Asburgo (Habsburg), famiglia, 50 n., 54, 55, 60 n., 157, 160-162, 164, 165, 206 n.
Asburgo, Carlo d', 136.
Asburgo, Ferdinando d', 136.
Attolini, Giovanni, 180 n.
Aureli, Aurelio, 59 n.
Auzzas, Ginetta, 167 n.
Avagnina, Maria Elisa, 28 n., 29 n., 168 n., 170 n., 174 n., 179 n., 206 n., 230 n., 250, 255, 262, 265.
Avellini, Luisa, 81 n., 172 n., 250.
Azzaroni, Giovanni, 259.
Bacchelli, Riccardo, 75 n.
Bachofen, Johann Jakob, 50 n.
Balbi, Domenico, 246.
Baldini, Umberto, 50 n.
Baldini, Vittorio, 115.
Ballistreri, Gianni, 59 n.
Balzi Salvioni, Andrea, 230 n.

- Bandini, Fernando, 48 n., 75 n., 167 n., 186 n., 250, 251.
- Barbarano, Cristoforo, 110, 231, 241, 245.
- Barbarano, Montano, 191 n.
- Barbarano, Valerio, 235, 237, 239, 245.
- Barbarigo, Agostino, 144, 197 n.
- Barbaro, Daniele, 47 n., 48 n., 95, 107, 126, 186 n.
- Barbaro, Vincenzo, 216.
- Barbieri, Franco, 11 n., 26 n.-28 n., 45 n., 46 n., 48 n., 49 n., 51 n., 58 n., 59 n., 177 n., 179 n., 180 n., 182 n., 185 n.-188 n., 203 n., 204 n., 219 n., 220 n., 250, 251, 253, 255, 256, 266, 268.
- Barbieri, Giuseppe, 26 n., 47 n., 48 n., 51 n., 198 n., 202 n., 221 n., 250, 251, 267, 268.
- Barbieri, Nicolò, 256.
- Bartoli, Giorgio, 191 n.
- Bartolomeo, mastro, scultore, 230 n.
- Bascapè, Ruggero, 187 n., 230 n., 270, 277, 278.
- Bascetta, Carlo, 195 n.
- Bassi, Martino, 77 n.
- Battaglin, Deanna, 173 n., 174 n., 251, 259.
- Battilana, Marilla, 206 n., 220 n., 221 n.
- Battilotti, Donata, 1.
- Battistini, Andrea, 222 n.
- Beauharnais, Eugenio, viceré d'Italia, 183 n.
- Beaujoyeux, Baltasar de, 84 n.
- Beccari, Agostino, 63, 71, 84 n., 148.
- Begotto, *vedi* Thiene, Marco.
- Belli, Elio, 88, 92.
- Belli, Giovan Maria Pietro, 80 n.
- Belli, Onorio, 169 n., 235, 271.
- Belli, Silvio, 64, 77 n.
- Bellinzona, Gherardo, 40, 41, 49 n., 51 n., 251.
- Belloni, Nicolò, 84 n.
- Bellù, Adele, 262.
- Beltrami, Luca, 188 n.
- Beni, Paolo, 174 n.
- Benini Clementi, Enrica, 47 n.
- Bentivoglio, Cornelio, 173 n.
- Bentivoglio, Enzo, 170 n.
- Bentivoglio, Ippolito, 83 n.
- Benzoni, Gino, 219 n., 221 n.
- Beolco, Angelo, *detto* il Ruzante, 103, 175 n., 217, 251, 278.
- Bernardi, Sandro, 1.
- Bertazzolo, Gabriele, 67, 79 n., 254.
- Bertelli, Sergio, 49 n., 178 n.
- Berti, Luciano, 50 n.
- Berti, Maurizio, 168 n.
- Bertoldi, Donata, 29 n., 58 n., 186 n., 251.
- Bertolotti, Antonino, 170 n.-172 n., 252.
- Bertotti Scamozzi, Ottavio, 36, 45 n., 49 n., 118, 178 n., 210, 226 n., 228 n., 266.
- Bettinelli, Saverio, 51 n.
- Bettini, Sergio, 182 n.
- Beyer, Andreas, 178 n., 252.
- Bianconi, Lorenzo, 11 n., 60 n., 258.
- Bibiena, famiglia, 215.
- Bigazzi, Roberto, 220 n.
- Bignami, Paola, 259.
- Bissari, Claudio, 242, 245.
- Bissari, Enrico, 168 n., 229 n., 246.
- Bissari, Erminio, 242, 245.
- Bissari, Giacomo, 62.
- Bissari, Pietro Paolo, 53, 54, 58 n., 59 n., 215, 216, 222 n., 253.
- Bissari, Spinella, 103, 235, 240, 241, 245.
- Bloch, Marc, 14, 22, 26 n., 31 n., 49 n., 216.
- Blumenthal, Arthur R., 77 n., 200 n., 201 n., 252.
- Blunt, Anthony, 48 n.
- Boehm, Laetitia, 219 n.
- Bolcato, Vittorio, 44 n., 183 n., 189 n., 191 n., 193 n., 198 n., 252.
- Bologna, Corrado, 47 n.
- Bolzoni, Lina, 47 n.
- Bombace, Gabriele, 134.
- Bonanome, Piero, 245.
- Bonaparte, Napoleone I, 161.
- Bonarelli, Prospero, 78 n., 196 n.
- Bongiovanni, Bartolomeo, 31 n.
- Bonicatti, Maurizio, 192 n., 193 n., 252, 253, 257, 258, 265.
- Bonifacio, Baldassare, 221 n.
- Bonifacio, Giovanni, 214, 221 n.
- Bonora, Ettore, 172 n., 174 n., 252.
- Borella, Carlo, 45 n.
- Borgondio, Teofilo, 221 n.
- Borsellino, Nino, 205 n.
- Bosio, Geronimo, 240, 241.
- Bosisio, Paolo, 177 n.
- Bossuet, Jacques-Bénigne, 49 n.
- Boucher, Bruce, 77 n., 179 n., 252.
- Bouhours, Domenico, 273.
- Boyer, Ferdinand, 78 n.
- Branca, Vittore, 59 n., 172 n.
- Branzo Loschi, famiglia, 5, 227 n.

- Giuseppe, 31 n.
- Maria, 9 n., 226.
- Orazio, 9 n., 227 e n., 230 n.
- Orazio Antonio, 9 n., 227 n.
- Braudel, Fernand, 50 n., 205 n., 206 n.
- Brecht, Bertolt, 216.
- Brescia, editore, 171 n.
- Brizi, Bruno, 29 n., 48 n., 51 n., 59 n., 75 n., 82 n., 83 n., 169 n., 186 n., 202 n., 204 n., 222 n., 228 n., 247 n., 253.
- Brogia, Marco Antonio, 231.
- Brognoligo, Gioachino, 58 n., 59 n., 83 n., 172 n., 174 n., 196 n., 220 n., 222 n., 253.
- Brook, Peter, 141, 195 n.
- Brosse, monsieur de, 9 n.
- Brunelleschi, Filippo, 261.
- Brunelli, Marco, 77 n.
- Brunello, Giorgio, 198 n.
- Bruni, Francesco, 175 n.
- Bruni, Gerardo, 46 n., 47 n.
- Brusatin, Manlio, 45 n., 46 n., 191 n., 201 n., 202 n., 253.
- Bruscagli, Riccardo, 170 n., 253.
- Bruschi, Arnaldo, 191 n.
- Bryant, David, 192 n., 253.
- Buonarroti, Michelangelo, 50 n.
- Buonarroti, Michelangelo, *detto* il Giovane, 67.
- Buontalenti, Bernardo, *detto* Bernardo dalle Girandole, 114, 181 n., 261, 276.
- Burattelli, Claudia, 78 n.-80 n., 82 n., 84 n., 172 n., 253, 256.
- Burchiella, Antonio da Molin, *detto* il, 135, 192 n.
- Burke, Peter, 221 n.
- Burnacini, Ludovico, 215.
- Burns, Howard, 77 n.
- Buscaroli, Piero, 190 n.
- Buso, Girolamo, 30 n., 235.
- Buzzolla, Antonio, 255.
- Buzzoni, Andrea, 187 n., 256.
- Cairns, Christopher, 264.
- Calderari, Giovan Battista, 142, 239, 241, 244.
- Calderari, Ottone, 27 n., 28 n., 36, 46 n.
- Caldogno, Angelo, 235, 237, 239, 241, 244.
- Caldogno, Francesco, 241, 244, 245.
- Caldogno, Girolamo, 240, 241.
- Calendoli, Giovanni, 198 n.
- Cali, Maria, 50 n.
- Caliari, Paolo, *vedi* Veronese, Paolo.
- Callot, Jacques, 84 n.
- Calore, Marina, 170 n., 172 n., 254.
- Calvi, Paolo (Angiolgabriello di S. Maria), 77 n., 169 n., 170 n., 179 n., 196 n., 197 n., 254.
- Camerlengo, Lia, 51 n.
- Camilli, Camillo, 164, 207 n., 254.
- Camillo di Giacomo, accademico Olimpico, 235.
- Camillo, Giulio, *vedi* Delminio, Giulio Camillo.
- Camozzo, Antonio, 231.
- Camozzo, Carlo, 241, 242.
- Campanini, Paola, 170 n., 192 n., 260, 266.
- Canati, Valerio, 247 n.
- Cancelli, Filippo, 46 n.
- Caneva, Agostino, *vedi* Rubini, Agostino.
- Cantarella, Raffaele, 177 n.
- Capodivacca, Girolamo, 155, 156, 203 n.
- Capparozzo, Andrea, 9 n., 76 n., 78 n., 229 n.
- Capra, Mario (sec. XVI), 10 n.
- Capra, Mario (sec. XVIII), 228 n., 229 n.
- Capra, Marzio, 20.
- Capra, Pietro, 103, 239, 241.
- Carandini, Silvia, 76 n., 83 n., 254.
- Carapечchia, Romano, 82 n.
- Cardini, Franco, 178 n.
- Cardona, Giorgio Raimondo, 185 n.
- Carducci, Giosue, 220 n.
- Caretti, Lanfranco, 185 n., 253.
- Carini Motta, Fabrizio, 82 n.
- Carleton, Dudley, 213, 220 n.
- Carlo V, imperatore, 40, 157, 160-163, 165, 166, 205 n., 206 n.
- Carlos, Don, 41.
- Carlson, Marvin, 172 n., 173 n., 175 n., 254.
- Carpani, Roberta, 82 n.
- Carpeggiani, Paolo, 78 n., 79 n., 84 n., 254.
- Carpo, Mario, 47 n.
- Carunchio, Tancredi, 1, 178 n., 180 n., 250, 255.
- Cascetta, Annamaria, 80 n., 82 n., 177 n., 205 n.
- Cassetti, Giacomo, 20-22, 24, 30 n., 31 n., 36, 91, 273.
- Castellini, Silvestro, 89, 167 n., 182 n., 219 n.
- Castelnuovo, Enrico, 206 n.
- Castelvetto, Lodovico, 137, 142, 272.
- Castiglione, Baldassarre, 134.
- Castiglione, Baldassarre, jr., 73, 84 n., 124, 128, 186 n., 197 n.

- Castiglione, marchese (sec. XVII), 164.
 Caterina d'Austria, consorte di Carlo Emanuele I di Savoia, 80 n., 165, 166.
 Caterina de'Medici, regina di Francia, 84 n.
 Cattin, Giulio, 44 n., 59 n., 83 n., 191 n., 193 n., 206 n., 255.
 Cavaliere Toschi, Chiara, 76 n.
 Cavalieri, Emilio de', 85 n.
 Cavalli, Giovanni, 29 n.
 Cavalli, Marina, 177 n.
 Cavallini, Ivano, 252, 255.
 Cavazzini, Giancarlo, 173 n.-175 n., 180 n., 195 n., 199 n., 255.
 Cavicchi, Adriano, 76 n., 78 n., 83 n., 84 n., 172 n., 173 n., 184 n., 187 n., 191 n., 196 n., 198 n., 199 n., 255, 256, 261, 264, 269, 271, 272.
 Ceausescu, Nicolae, 49 n.
 Cecchini, Pier Maria, 68-70, 80 n.-82 n., 256.
 Cera, Domenico, 216.
 Cerati, Gasparo, 226.
 Cerchiari, Carlo, 35, 44 n.
 Cerutti Fusco, Annarosa, 178 n.
 Cesariano, Cesare, 38, 48 n.
 Cevese, Renato, 1, 49 n., 58 n., 179 n., 227 n., 250, 256.
 Chabod, Federico, 205 n.
 Chastel, André, 1, 50 n., 58 n., 168 n., 206 n., 250.
 Chaunu, Pierre, 50 n.
 Checa, Fernando, 50 n.
 Chegai, Andrea, 1.
 Cherubini, Giovanni, 207 n.
 Chevaliere la, madame, cantante, 247, 248.
 Chiabò, Myriam, 51 n., 184 n., 191 n., 254, 255, 265.
 Chiabrera, Gabriello, 67.
 Chiappini, Paolo, 14, 16, 27 n., 234, 236, 237, 241-244.
 Chiappio, Annibale, 73, 84 n., 197 n.
 Chiericati, Lodovico, 237.
 Chiostrì Corsi, Luciana, 191 n.
 Ciancarelli, Roberto, 76 n.
 Ciapparelli, Pierluigi, 46 n.
 Cillenio, famiglia, 76 n.
 Ciotti, Giovan Battista, 65, 68, 81 n.
 Cisotti, Francesco, 28 n.
 Clavignano, Sebastiano da Montefalco, 147.
 Cochín, Charles-Nicolas, 217.
 Cogolo, Vincenzo, 244, 245.
 Colonna, Egidio, *vedi* Egidio, Romano.
 Colonna, famiglia, 37.
 Comin Ventura, 170 n.
 Conforto, Gianni, 186 n.
 Contarini, Jacopo, 106, 177 n.
 Conti, Ascanio, 21, 22.
 Conti, Pietro (secolo XVI), 235, 241, 243, 244.
 Conti, Pietro (secolo XVIII), 246.
 Conti Barbaran, Pietro, 21.
 Cornaro, Alvise, 168 n., 176 n., 217, 218, 222 n., 223 n., 278.
 Corsini, Eugenio, 80 n.
 Costantini, Angelo, 82 n., 83 n.
 Costantini, Costantino, 70, 82 n.
 Costanzo, Mario, 47 n., 50 n.
 Cozzi, Gaetano, 59 n., 197 n.
 Craig, Edward A., 82 n.
 Cremante, Renzo, 26 n., 80 n., 167 n., 168 n., 170 n., 171 n., 173 n., 175 n., 176 n., 191 n., 192 n., 256, 258.
 Crescimbeni, Giovan Mario, 180 n., 221 n.
 Cristofari, Maria, 49 n., 75 n., 186 n., 256.
 Crollanza, Goffredo di, 219 n.
 Crovato, Giambattista, 77 n., 82 n., 170 n., 192 n., 220 n., 256.
 Cruciani, Fabrizio, 83 n., 170 n., 176 n., 181 n., 182 n., 187 n., 191 n., 198 n., 256.
 Cucchetti, Giovanni Donato, 143.
 Curtius, Ernst Robert, 47 n., 207 n.
 Cusatelli, Giorgio, 76 n.
 Cybo-Malaspina, Alberico I, principe di Massa, 114.
 D'Agostino, Guido, 9 n.
 Dal Cortivo, Filiberto, 203 n., 206 n., 257.
 Dall'Acqua, Marzio, 76 n., 184 n., 188 n., 255, 256.
 Dalla Noce, Agostino, 40.
 Dalla Pozza, Antonio Maria, 180 n., 257.
 Dalla Valle, Marco, 245.
 Da Monte, Conte, *vedi* Pigatti, Antonio.
 D'Ancona, Alessandro, 59 n., 77 n., 78 n., 81 n., 83 n., 84 n., 170 n., 172 n., 173 n., 185 n., 186 n., 188 n., 192 n., 195 n., 197 n.-199 n., 202 n., 207 n., 257.
 Daniele, Antonio, 59 n., 176 n., 193 n., 198 n., 257.
 Danti, Egnazio, 39, 48 n., 107.
 Da Sale, Orazio, 20.
 Da Schio, Alvise, 185 n.

- Da Schio, Giovanni, 9 n., 179 n., 186 n., 206 n., 227 e n., 228 n., 230 n.
- Davico Bonino, Guido, 82 n.
- De Angelis, Pompeo, 76 n.
- Deborre, Ingeborg, 179 n., 257.
- Dee, John, 47 n.
- De Finis, Lia, 190 n.
- Degrada, Francesco, 192 n., 252.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, 10 n.
- Del Badia, Iodoco, 48 n.
- Del Corno, Dario, 177 n., 190 n., 203 n.
- Dell'Anguillara, Giovanni Andrea, 104, 176 n.
- Della Porta, Giovan Battista, 81 n.
- Della Rovere, Guidubaldo II, duca di Urbino, 186 n.
- Della Volpe, Galvano, 172 n.
- Delminio, Giulio Camillo, 38, 39, 47 n., 48 n., 250, 267.
- De Marinis, Marco, 26 n.
- De Martino, Ernesto, 50 n.
- De Mons, A., 227 n.
- Denarosi, Lucia, 170 n., 171 n., 176 n., 230, 257.
- De Nores, Giasone, 99, 100, 103, 143, 148, 173 n., 174 n., 197 n.
- De Poli, Luigi, 47 n., 257.
- De Romilly, Jacqueline, 203 n., 204 n.
- De' Rossi, Bastiano, 65, 122, 185 n.
- De Rougemont, Martine, 10 n.
- De Seta, Cesare, 10 n.
- De' Sommi, Leone, 116, 122, 123, 147, 185 n., 186 n., 257, 264.
- Desprez, Jean-Louis, 217.
- Di Benedetto, Vincenzo, 177 n., 190 n., 205 n., 257.
- Di Filippo Bareggi, Claudia, 167 n.
- Di Luca, Claudia, 60 n.
- Dini, Chiara, 187 n.
- Di Noto, Anna, 181 n.
- Dionisotti, Carlo, 26 n., 204 n.
- Diruta, Giacomo, 192 n.
- Discepolo, Girolamo, 181 n.
- Dodds, Eric Robertson, 204 n.
- Doglio, Federico, 51 n., 180 n., 184 n., 191 n., 192 n., 254, 255, 257, 265.
- Doglio, Maria Luisa, 169 n.-172 n., 174 n.-176 n., 180 n.-182 n., 184 n., 187 n., 194 n., 196 n., 198 n., 199 n., 201 n., 205 n., 221 n., 258, 261.
- Dolce, Lodovico, 88, 92, 101, 134, 135, 192 n., 258, 269.
- Dolfìn, Dionisio, vescovo di Vicenza, 185 n.
- Dolfìn, Giacomo, 119, 122, 123, 130, 131, 137, 147, 154, 155, 171 n., 172 n., 174 n., 184 n.-186 n., 188 n.-191 n., 193 n.-196 n., 198 n.-200 n., 202 n., 230 n., 258.
- Dolfìn, Giovanni, vescovo di Vicenza, 185 n.
- Donati, Claudio, 58 n.
- Donazzolo, Pietro, 9 n.
- Donella, Gianfranco, 206 n., 220 n., 221 n.
- D'Orso, Angiola, 83 n.
- Duby, Georges, 205 n.
- Dumont, Gabriel Pierre Martin, 217.
- Duodo, Pietro, 173 n.
- Egidio, Romano, 36, 37, 41, 46 n., 47 n.
- Ehrenberg, Victor, 203 n.
- Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova e Monferrato, 79 n.
- Eleonora di Francia, sorella di Carlo V, 40, 41.
- Elias, Norbert, 9 n.
- Emanuelli, Giuliano, 171 n.
- Enrichetta Anna di Inghilterra, 49 n.
- Enrichetta Maria di Francia, regina d'Inghilterra, 49 n.
- Enrico IV, re di Francia, 10 n., 160.
- Enrico III, re di Francia, 135, 192 n., 214, 266.
- Erizzo, Francesco, doge, 53.
- Ermogene, 100.
- Erspamer, Francesco, 176 n.
- Eschilo, 275.
- Esiodo, 174 n.
- Este, famiglia, 146.
- Este, Alfonso II d', duca di Ferrara, Modena e Reggio, 62, 64, 99, 134, 185 n., 269.
- Este, Cesare d', duca di Modena e Reggio, 78 n., 79 n., 115, 172 n.
- Este, Filippo d', 80 n., 173 n.
- Euripide, 192 n.
- Evans, Robert J.W., 206 n.
- Fabbri, Mario, 261.
- Fabbri, Paolo, 247 n., 258.
- Fabri, Giovan Paolo, 81 n., 191 n.
- Fabris, Elena, 247 n.
- Faggìn, Giuseppe, 58 n.
- Fagiolo, Marcello, 206 n., 207 n.
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, 11 n.
- Fairbairn, Linda, 77 n.
- Falavolti, Laura, 80 n.

- Fanelli, Giovanni, 207 n.
 Fantinelli, Fantin de', marangone, 215, 216.
 Farina, Gaetano, 45 n.
 Farnese, Clelia, 261.
 Farnese, Ranuccio I, duca di Parma e Piacenza, 97.
 Fassò, Luigi, 260.
 Febvre, Lucien, 14, 216.
 Federico IV, re di Danimarca e di Norvegia, 75 n.
 Fenlon, Iain, 78 n., 83 n.-85 n., 172 n., 173 n., 175 n., 181 n., 189 n., 190 n., 193 n., 206 n., 219 n., 229 n., 230 n., 258.
 Ferdinando III, imperatore, 54, 58 n.
 Fergusson, Francis, 177 n., 204 n., 205 n., 258.
 Ferrara, Mario, 183 n.
 Ferrari, Cristoforo, 141, 195 n.
 Ferrari, Luigi, 256.
 Ferro, Francesco, 168 n.
 Ferrone, Siro, 1, 10 n., 60 n., 78 n., 80 n.-84 n., 170 n., 181 n., 189 n., 191 n., 197 n., 203 n., 256, 258, 259, 278.
 Ferroni, Giulio, 191 n., 205 n.
 Fetti, Domenico, 259.
 Filarete, *vedi* Antonio Averlino.
 Filippi, Bruna, 172 n.
 Filippo IV, re di Spagna, 54.
 Filippo II, re di Spagna, 41, 50 n., 157, 160-162, 165.
 Fiorese, Flavio, 75 n., 175 n.-177 n., 184 n., 193 n., 196 n., 197 n., 200 n., 259, 260.
 Fiorillo, Silvio, 256.
 Fiorillo, Tiberio, 83 n.
 Flitcroft, Henry, 63, 77 n.
 Floriano, Francesco, 238, 241.
 Fludd, Robert, 47 n.
 Folena, Gianfranco, 167 n., 174 n., 222 n., 255, 259, 269.
 Follino, Federico, 67, 79 n.
 Fontana, Domenico, 187 n., 230 n., 270, 277.
 Fontanini, Alberto, 178 n.
 Fontanini, Giusto, 180 n.
 Forni, Geronimo, 235.
 Forni, Girolamo, 206 n.
 Fossati, Silvia, 222 n.
 Foucault, Michel, 26 n., 49 n., 167 n., 219 n.
 Frabetti, Alessandra, 76 n., 77 n., 83 n., 84 n., 184 n., 199 n., 259.
 Fracanzani, Niccolò, 22.
 Francastel, Pierre, 195 n.
 Francesco di Giorgio Martini, *vedi* Martini, Francesco di Giorgio.
 Franco, Battista, 104.
 Franco, Fausto, 45 n.
 Frangipane, Cornelio, 135, 192 n.
 Franzina, Emilio, 9 n., 27 n., 29 n., 44 n., 46 n., 58 n.-60 n., 167 n., 185 n., 203 n., 206 n., 221 n., 222 n., 259.
 Freud, Sigmund, 268.
 Fumaroli, Marc, 51 n., 172 n.
 Gabrieli, Andrea, 113, 135-137, 141, 145, 189 n., 192 n., 193 n., 252, 253, 257, 258, 265, 269.
 Gabrieli, Giovanni, 136, 193 n.
 Gabrieli, Vittorio, 260.
 Galante, Francamaria, 75 n., 77 n., 169 n., 171 n., 186 n., 192 n., 201 n., 202 n., 274.
 Gallico, Claudio, 76 n., 172 n.
 Gallo, Alberto, 60 n., 75 n., 168 n.-172 n., 175 n., 176 n., 179 n.-182 n., 185 n.-191 n., 193 n.-196 n., 198 n.-202 n., 258, 259, 261, 269, 272.
 Gamba, Bartolomeo, 77 n.
 Gambelli, Delia, 83 n.
 Gandolfi, Vittorio, 76 n.
 Garbero Zorzi, Elvira, 178 n., 206 n., 207 n., 221 n., 261.
 Gareffi, Andrea, 219 n.
 Garibotto, Celestino, 11 n.
 Garin, Eugenio, 46 n., 168 n., 175 n., 195 n., 260.
 Garzadori, Antonio, 246.
 Garzadori, Vincenzo, 236, 241, 245.
 Gastoldi, Giovanni Giacomo, 85 n.
 Gentili, Bruno, 177 n., 205 n.
 Getrevi, Paolo, 222 n., 268.
 Ghellini, Battista, 237, 240, 245.
 Ghellini, Francesco, 30 n.
 Ghellini, Giulio, 30 n., 235, 241.
 Ghellini, Marco, 30 n.
 Ghellini de' Proti, Girolamo, 191 n.
 Giacomini, Lorenzo, 191 n.
 Giberti, Gian Matteo (sec. XVI), 46 n.
 Giberti, Giovanni Matteo (sec. XVII), 37, 46 n., 47 n.
 Gigliucci, Roberto, 50 n.
 Gilson, Étienne, 47 n.
 Ginzburg, Carlo, 222 n.
 Giolito, Gabriele, 48 n., 88.

- Giordano Gramegna, Anna, 170 n., 260.
 Gioseffi, Decio, 179 n., 259.
 Giovanelli, Giovanni Andrea, 226, 228, 246.
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 116, 134, 138, 194 n.
 Giusti, Vincenzo, 96, 97, 169 n., 170 n.
 Giustiniani, Orsatto, 101, 103, 104, 112, 132, 136, 138, 140, 141, 144, 146, 156, 159, 175 n.-177 n., 188 n.-191 n., 193 n., 199 n., 201 n.-205 n., 207 n., 242, 259, 260.
 Givone, Sergio, 275.
 Godi, Camillo, 30 n., 245.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 221 n.
 Goldoni, Carlo, 275.
 Golvin, Jean-Claude, 249.
 Gonzaga, famiglia, 70, 72, 84 n., 206 n., 253, 254.
 Gonzaga, Ferdinando, duca di Mantova e Monferrato, 70, 82 n.
 Gonzaga, Ferdinando Carlo, duca di Mantova e Monferrato, 82 n.
 Gonzaga, Ferrante II, duca di Guastalla, 114, 181 n.
 Gonzaga, Guglielmo, duca di Mantova, 98, 131, 172 n., 233, 252.
 Gonzaga, Scipione, 99, 173 n.
 Gonzaga, Vespasiano, duca di Sabbioneta, 114, 171 n.
 Gonzaga, Vincenzo I, duca di Mantova e Monferrato, 64, 65, 67, 71, 72, 79 n., 80 n., 83 n., 84 n., 98, 131, 171 n., 172 n., 186 n., 188 n., 196 n.
 Gonzati, Lodovico, 46 n., 229 n.
 Gonzati, Vincenzo, 9 n.-11 n., 21, 206 n., 226, 228 n.-230 n., 247, 277.
 Gordon, Donald James, 75 n., 78 n., 111, 167 n.-172 n., 175 n., 179 n., 180 n., 183 n.-185 n., 195 n.-197 n., 202 n., 220 n., 225, 229 n., 230 n., 260.
 Gorgo, Giovan Battista, 235.
 Gradenigo, Giorgio, 104.
 Grana, marchesa di, 84 n.
 Grappiolo, Egle, 170 n.
 Graziani, Gabriele, 221 n.
 Greco, Aulo, 78 n.
 Greco, Giorgio, 75 n., 137, 186 n.
 Greenhalgh, Michael, 206 n.
 Gregorio XIII, papa, 39.
 Griffin, Nigel, 51 n.
 Groto, Luigi, 104, 113, 132, 141, 144-147, 151, 176 n., 195 n., 197 n.-199 n., 214, 260, 264, 268.
 Grottanelli, Cristiano, 49 n.
 Grotz, Susanne, 181 n.
 Guaita, Ovidio, 1, 178 n., 264.
 Gualdo, famiglia, 69.
 Gualdo, Girolamo, 30 n., 89.
 Gualdo, Girolamo, jr., 90, 167 n.
 Gualdo, Paolo, 188 n., 212, 220 n., 271.
 Guardenti, Renzo, 1, 83 n.
 Guarini, Alessandro, 71, 83 n., 84 n.
 Guarini, Battista, 62-68, 70-74, 76 n.-81 n., 83 n.-85 n., 98-103, 115, 122, 127-129, 141-143, 146-148, 157, 165, 167 n., 170 n.-175 n., 182 n., 185 n., 188 n., 194 n.-199 n., 204 n., 207 n., 220 n., 221 n., 250, 251, 253, 255, 258, 260, 261, 273, 276.
 Guarino, Raimondo, 167 n., 168 n., 176 n., 192 n., 222 n., 260.
 Guasti, Cesare, 187 n.
 Guccini, Gerardo, 10 n., 11 n.
 Guerrini, Paola, 191 n.
 Guglielminetti, Marziano, 78 n., 79 n., 81 n., 173 n.-175 n., 181 n., 197 n., 199 n., 207 n., 260, 261.
 Guidiccioni Lucchesini, Laura, 85 n.
 Guidoboni, consigliere, 197 n.
 Guilandini, Melchiorre, 137, 141, 143, 144, 156, 195 n., 197 n.
 Gullino, Giuseppe, 58 n.
 Gusmano, Gasparo De Teves, marchese della Fuente, 267.
 Hardouin-Mansart, Jules, 10 n.
 Haskell, Francis, 10 n.
 Heinz-Mohr, Gerd, 207 n.
 Herklotz, Ingo, 50 n.
 Horolloggi, Giuseppe, 39, 48 n., 191 n.
 Infelise, Mario, 28 n., 81 n.
 Ingegneri, Angelo, 16, 27 n., 67, 72, 79 n., 87, 96-98, 100-103, 113-116, 124-133, 135, 136, 138-143, 145-153, 156, 158, 160, 169 n.-172 n., 174 n., 175 n., 178 n., 180 n.-182 n., 184 n.-191 n., 193 n.-205 n., 213, 217, 221 n., 258, 261, 274.
 Innamorati, Giuliano, 278.
 Innamorati, Isabella, 1.
 Innocenti, Giancarlo, 219 n.
 Isabella d'Aviz, infanta di Portogallo e moglie di

- Carlo V, 40.
 Iseppo, mastro, scultore, 230 n.
 Itri, Bruno, 1.
 Ivaldi, Armando Fabio, 76 n., 77 n., 83 n., 84 n., 172 n., 173 n., 176 n., 189 n., 199 n., 261.
 Ivanoff, Nicola, 219 n.
- Jacquot, Jean, 206 n., 262.
 Jones, Inigo, 107, 108, 178 n., 215, 217.
- Kamm-Kyburz, Christine, 45 n.
 Kantorowicz, Ernst H., 49 n.
 Kernodle, George R., 167 n.
 Klein, Robert, 187 n., 219 n.
 Krauskopf, Ingrid, 196 n., 201 n.
 Kruft, Hanno-Walter, 50 n., 187 n.
 Kurz, Otto, 11 n.
- Lagorce, Jérôme de la, 176 n.
 Lagrave, Henri, 10 n., 11 n.
 Lampertico, Fedele, 44 n., 47 n.-49 n., 51 n., 58 n., 75 n., 77 n., 179 n., 207 n., 220 n., 221 n., 262.
 Landes, Christian, 249.
 Landolfi, Domenica, 256.
 Lapini, Lia, 1, 60 n.
 Lardreau, Guy, 205 n.
 Lassels, Richard, 41.
 Lavezzari, eredi, 226.
 Lavin, Irving, 76 n., 77 n., 262.
 Lazzi, Giovanna, 202 n.
 Ledoux, Claude-Nicolas, 217.
 Leed, Eric J., 10 n.
 Le Goff, Jacques, 26 n.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 47 n.
 Leoni, Leone, 161, 206 n., 252.
 Leoni, Pompeo, 41, 162, 206 n.
 Lewis, Douglas, 180 n.
 Lippi, Emilio, 176 n.
 Lippomano, Bernardino, 203 n.
 Liscia, Dora, 191 n.
 Locatelli, Pietro Martire, 198 n.
 Lodo, Antonio, 198 n.
 Lombardi, Marco, 49 n.
 Lombardo, Gian Donato, *detto* il Bitontino, 81 n.
 Longo, Oddone, 184 n., 190 n.
 Lo Prete, Laura, 46 n.
 Loschi, Alfonso, 53, 54, 58 n., 262.
 Loschi, Antonio (sec. XIV-XV), 170 n.
- Loschi, Ortensio, 235, 237, 239, 241.
 Lucchetta, Giuliano, 185 n.
 Lucio, Francesco, 59 n.
 Luigi, delfino di Francia, 6.
 Luigi XIV, re di Francia, 7, 11 n., 83 n.
 Luigi XV, re di Francia, 6.
 Luini, Domenico, 247.
 Lulli, Giovan Battista, 6, 11 n.
 Lullo, Raimondo, 47 n.
 Lupi, Camilla, 261.
 Luzzaschi, Luzzasco, 73, 85 n.
- Mac Cormack, Sabine G., 206 n.
 Machiavelli, Fausto, 231, 240, 245.
 Machiavelli, Niccolò, 251.
 Madonna, Maria Luisa, 206 n.
 Maffei, Francesco, 219 n.
 Maffei, Scipione, 11 n.
 Magagnato, Licisco, 1, 46 n., 49 n., 50 n., 60 n., 76 n., 168 n., 169 n., 172 n., 176 n., 178 n.-180 n., 182 n., 183 n., 187 n., 189 n., 190 n., 194 n., 221 n., 227 n., 229 n., 250, 252, 255, 262, 265.
 Maganza, Alessandro, 51 n., 63, 89, 107, 140, 149-151, 154, 156, 157, 202 n., 209, 211.
 Maganza, Giambattista, *detto* Magagnò, 89, 98, 102, 104, 113, 146, 147, 149-151, 153, 154, 167 n., 176 n., 198 n., 199 n., 234, 235, 250, 266.
 Magnani, Antonio, 9 n.
 Magne, Emile, 10 n.
 Magno, Celio, 104, 146, 176 n., 207 n.
 Magnocavallo, Francesco Ottavio, 228 n.
 Magrè, Giacomo, 235, 239, 241, 245.
 Magrini, Antonio, 28 n., 29 n., 44 n., 49 n., 51 n., 61, 62, 75 n., 79 n., 178 n., 180 n., 184 n., 188 n., 189 n., 206 n., 220 n., 222 n., 227, 228 n., 230 n., 262.
 Mainenti, Guido Maria, 226-228.
 Malacarne, Bartolomeo, 27 n., 28 n., 41, 51 n., 178 n.
 Malacreta, Giovan Pietro, 81 n., 84 n., 174 n.
 Malato, Enrico, 258.
 Malpiglio, Lorenzo, 122, 185 n., 186 n.
 Malvezzi, Cristofano, 190 n.
 Mamczarz, Irene, 76 n.
 Mamone, Sara, 1, 10 n., 49 n., 60 n., 79 n., 84 n., 85 n., 176 n., 185 n., 195 n., 196 n., 205 n., 263, 265.
 Mancini, Andrea, 75 n.

- Mancini, Franco, 28 n., 49 n., 58 n.-60 n., 75 n., 77 n., 81 n.-83 n., 167 n., 168 n., 176 n., 180 n., 182 n., 185 n., 192 n., 197 n., 220 n., 222 n., 227 n., 263, 269.
- Manfredi, Muzio, 96-98, 170 n.-172 n., 252, 254, 257, 260, 263, 268.
- Mangini, Nicola, 59 n., 60 n., 180 n., 192 n., 197 n., 220 n., 222 n., 263.
- Mango, Achille, 78 n., 81 n.
- Mantese, Giovanni, 27 n., 28 n., 44 n., 45 n., 59 n., 60 n., 77 n., 81 n., 82 n., 172 n., 176 n., 179 n., 195 n., 198 n., 206 n., 263, 264.
- Manuzio, Aldo, *detto* il Giovane, 97.
- Marcadella, Giovanni, 206 n.
- Marcello, Antonio, 55, 59 n., 164, 207 n.
- Marcigliano, Alessandro, 195 n., 196 n., 199 n., 264.
- Marco Aurelio, imperatore, 163.
- Maretti, Alessandra, 1, 76 n., 84 n., 169 n., 198 n., 264.
- Maria Anna d'Austria, moglie di Filippo IV re di Spagna, 54.
- Maria d'Austria, figlia di Carlo V, 41, 106, 157, 158, 204 n.
- Maria de' Medici, regina di Francia, 6, 9 n., 10 n., 85 n., 263.
- Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, 41.
- Maria Giuseppa di Sassonia, 6.
- Marias, Fernando, 50 n.
- Marie, Alfred, 10 n.
- Marie, Jeanne, 10 n.
- Marigo, Marzia, 83 n.
- Marinelli, Sergio, 28 n.
- Marini, Paola, 178 n., 252.
- Marino, Giambattista, 81 n.
- Marotti, Ferruccio, 27 n., 46 n., 48 n., 78 n., 80 n., 180 n., 182 n., 186 n., 187 n., 191 n., 194 n., 198 n., 199 n., 257, 264.
- Martelli, Braccio, 196 n.
- Martinelli, Caterina, 131.
- Martinelli, Tristano, 69, 81 n., 256.
- Martinengo, capitano di Vicenza, 56, 59 n.
- Martini, Francesco di Giorgio, 217.
- Martinioni, Giustiniano, 192 n.
- Marzari, Giacomo, 48 n., 121, 156, 170 n., 172 n., 178 n., 182 n.-185 n., 187 n., 203 n., 204 n., 219 n., 220 n., 238, 264.
- Marzari, Tiburtio, 235, 237, 240.
- Maschio, Ruggero, 60 n., 188 n.
- Mason Rinaldi, Stefania, 203 n.
- Massaria, Alessandro, 96, 169 n., 170 n.
- Massimiliano II, imperatore, 157.
- Mattarelli, Giorgio, 5.
- Mattioli, Emilio, 173 n., 177 n., 190 n., 193 n., 199 n., 221 n., 264.
- Mazzacurati, Giancarlo, 276.
- Mazzali, Ettore, 185 n.
- Mazzarino, Giulio, 9 n.
- Mazzariol, Giuseppe, 28 n.
- Mazzatinti, Giuseppe, 9 n., 76 n.
- Mazzocca, Fernando, 28 n.
- Mazzoleni, Donatella, 46 n.
- Mazzoni, Stefano, 26 n.-31 n., 44 n.-48 n., 50 n., 76 n.-78 n., 80 n., 84 n., 85 n., 167 n.-169 n., 177 n.-182 n., 184 n., 187 n.-189 n., 194 n., 200 n., 202 n., 206 n., 219 n., 222 n., 223 n., 225, 227 n., 229 n., 230 n., 250, 264, 265, 275.
- Medda, Enrico, 177 n., 190 n., 205 n., 257.
- Medici, famiglia, 160, 207 n.
- Medici, Antonio de', 80 n.
- Medici, Caterina de', regina di Francia, *vedi* Caterina de' Medici.
- Medici, Cosimo I de', granduca di Toscana, 105.
- Medici, Eleonora de', duchessa di Mantova e Monferrato, *vedi* Eleonora de' Medici.
- Medici, Ferdinando I de', granduca di Toscana, 65, 190 n.
- Medici, Ferdinando II de', granduca di Toscana, 56.
- Medici, Francesco I de', granduca di Toscana, 50 n.
- Medici, Maria de', regina di Francia, *vedi* Maria de' Medici.
- Medici, Virginia de', duchessa di Modena e Reggio, *vedi* Virginia de' Medici.
- Meietti, Paolo, 99, 173 n., 174 n.
- Melchiori, Giorgio, 221 n.
- Meldolesi, Claudio, 10 n.
- Menon, *vedi* Rava, Agostino.
- Mercatanti, Ranieri, 175 n.-177 n.
- Mercuriale, Girolamo, 137, 141, 143-146, 155, 156, 195 n., 197 n., 199 n., 203 n.
- Merritt, A. Tillman, 193 n., 265.
- Merulo, Claudio, 135, 192 n.
- Messora, Noemi, 59 n., 197 n., 198 n., 265.
- Metastasio, Pietro, 247 n.
- Miccoli, Giovanni, 46 n.
- Michele, Agostino, 200 n.
- Milanese, Cristoforo, 230 n., 277.

- Milano, Alessandro, 235.
 Mitchell, Bonner, 204 n.
 Mocenigo, ambasciatore della Serenissima, 6.
 Mocenigo, Giovanni, jr., 81 n., 82 n.
 Molin, Antonio da, *vedi* Burchiella.
 Molina, Stefania, 170 n.
 Molinari, Carla, 171 n., 175 n.
 Molinari, Cesare, 1, 26 n., 48 n., 59 n., 78 n., 80 n., 83 n., 172 n., 182 n., 187 n., 195 n., 221 n., 222 n., 265.
 Mometto, Giovanni, 203 n.
 Montanari, Niccolò, 21-24, 30 n., 31 n., 180 n., 226, 229 n.
 Monte, Filippo de', 136.
 Montenari, Giovanni, 19, 20, 29 n., 44 n., 45 n., 49 n., 58 n., 183 n., 187 n., 212-214, 220 n.-222 n., 228 n., 266.
 Monterosso, Raffaello, 255.
 Monteverdi, Claudio, 65, 131, 189 n., 255, 270.
 Monti, Gregorio de', 65, 66, 68, 78 n.-81 n.
 Montuori, Francesco, 181 n.
 Monza, Giovanni, 241.
 Monza, Muzio, 182 n., 237, 241, 245.
 Monza, Torquato, 241, 244, 245.
 Mora, Alessandro, 235.
 Morell, Martin, 193 n.
 Morelli, Giovanni, 59 n.
 Moretti di Brendola, Porfirio, 214, 220 n.
 Morinello, Cesare, 172 n.
 Morolli, Gabriele, 187 n.
 Morpurgo, Valerio, 185 n.
 Morresi, Manuela, 187 n.
 Morrogh, Andrew, 266.
 Morsolin, Bernardo, 26 n., 77 n., 179 n., 207 n., 220 n., 221 n., 266.
 Mosele, Elio, 273.
 Motterle, Tullio, 51 n.
 Moudouès, Rose-Marie, 10 n.
 Mousnier, Roland, 9 n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 60 n.
 Muraro, Maria Teresa, 28 n., 49 n., 58 n.-60 n., 75 n., 77 n., 81 n.-83 n., 167 n.-169 n., 176 n., 179 n., 180 n., 185 n., 189 n., 192 n., 197 n., 220 n.-222 n., 227 n., 255, 263, 269.
 Muret, Marc Antoine, 99, 172 n., 175 n.
 Muschio, Andrea, 170 n.
 Musumarra, Carmelo, 191 n., 205 n.
 Muttoni, Francesco, 45 n., 75 n.
 Nani, Battista, 262.
 Nardello, Mariano, 172 n., 176 n., 195 n., 197 n., 206 n., 264.
 Negri, Girolamo, 176 n.
 Negri, Marco, 82 n.
 Neppi Modona, Aldo, 11 n.
 Neri, Achille, 83 n., 266.
 Niccolini, Enrico, 27 n., 44 n., 58 n., 59 n., 83 n., 167 n., 168 n., 170 n., 179 n., 195 n., 197 n., 198 n., 220 n., 228 n., 266.
 Nigro, Salvatore S., 181 n.
 Noè, Enrico, 200, 266.
 Nogara, Gino, 60 n., 75 n., 196 n., 197 n., 220 n., 266.
 Nogarola Pindemonti, Isotta, 11 n.
 Nori, Vittoriano, 28 n.
 Noto, Giuseppe, 170 n., 175 n., 192 n., 198 n., 220 n., 266.
 Nutter, David, 191 n., 192 n., 266, 268.
 Obizzi, Pio Enea II, 56, 60 n.
 Olivato, Loredana, 27 n.-30 n., 44 n., 45 n., 47 n., 48 n., 58 n., 77 n., 81 n., 167 n., 168 n., 177 n., 179 n., 180 n., 192 n., 198 n., 205 n., 228 n., 230 n., 266, 267, 271.
 Olivieri, Achille, 51 n.
 Ongaro, Antonio, 170 n.
 Onisto, Arnoldo, 51 n.
 Oosting, J. Thomas, 179 n., 180 n., 225, 227 n., 267.
 Orefice, Domenico d'Alessandro, 42, 51 n., 267.
 Orefici, Ottavio, *vedi* Revese Bruti, Ottavio.
 Orgel, Stephen, 260.
 Orgiano, Curio, 242, 245.
 Orgiano, Giuseppe, 226.
 Orrell, John, 178 n.
 Orsi, Giovanni Giuseppe, 273.
 Orsini, Virginio, 65, 66, 78 n., 79 n.
 Ortisi, Domenico, 78 n.
 Ossola, Carlo, 171 n., 176 n., 177 n., 222 n., 267, 268.
 Otranto, Giorgio, 46 n.
 Ovidio Nasone, Publio, 115.
 Pace, Fabio, 61, 62, 64, 70, 75 n., 78 n., 95, 96, 138, 142, 144, 145, 169 n., 179 n., 197 n., 235-237, 239.
 Padoan, Giorgio, 167 n., 170 n., 176 n., 192 n., 268.

- Padoan Urban, Lina, 222 n., 268.
 Paduano, Guido, 170 n., 176 n., 177 n., 191 n., 196 n., 204 n., 205 n., 222 n., 268.
 Pagello, Livio, 77 n., 78 n., 96, 97, 99, 102, 169 n., 170 n., 232, 234, 236, 243.
 Pagliara, Pier Nicola, 187 n.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 98, 172 n.
 Palisca, Claude, 172 n., 173 n., 175 n., 191 n., 268.
 Palladio, Andrea, 1, 10 n., 26 n., 30 n., 32 n., 36, 43, 45 n., 47 n.-49 n., 58 n., 64, 70, 77 n., 83 n., 87, 89-91, 94, 95, 97, 106-109, 111-114, 117, 118, 123, 126, 135, 141, 146, 168 n., 169 n., 178 n.-180 n., 182 n., 183 n., 190 n., 212, 213, 215, 217, 222 n., 228 n., 233, 249, 250, 252, 256, 257, 259, 262, 266, 267, 271, 277.
 Palladio, Silla, 89, 108, 109, 169 n., 183 n., 233, 235, 245.
 Palmer, Richard H., 80 n.
 Palmer, Richard J., 203 n., 277.
 Palmstedt, Erik, 217.
 Pandolfi, Vito, 78 n., 82 n.
 Pane, Roberto, 182 n.
 Panizza Lorch de, Maristella, 47 n.
 Pannizzari, Niccolò, 78 n., 80 n.
 Paratore, Ettore, 170 n., 221 n.
 Parigi, Alfonso, 261.
 Parigi, Giulio, 261.
 Partenio, Bernardino, 134.
 Pasi, Antonio, 62, 127-129, 143, 197 n.
 Passadore, Francesco, 252.
 Passarin, Mauro, 206 n.
 Passi, Giuseppe, 252.
 Pastina, Giuseppe, 170 n.-172 n., 268.
 Pastore Passaro, Maria, 220 n.
 Patuzzi, Pia, 1.
 Patuzzi, Tino, 1.
 Pausania, 100.
 Pazzi de' Medici, Alessandro, 105.
 Peacock, John, 178 n.
 Pecoraro, Marco, 173 n.
 Pellegrin di Martin de Latterini, marangone, 215, 216.
 Pellizzari, Antonio, 131, 172 n., 189 n., 190 n.
 Pellizzari, Giovan Battista, 76 n., 235, 240.
 Pellizzari, Isabetta, 131, 172 n., 189 n.
 Pellizzari, Lucietta, 131, 172 n., 189 n.
 Pellizzari, Maria Vittoria, 1.
 Penny, Nicholas, 10 n.
 Perella, Nicolas J., 174 n.
 Pericle, 156, 203 n.
 Perin «libraro», 81 n., 137.
 Perrini, Alberto, 273.
 Pertusi, Agostino, 192 n.
 Pesenti, Tiziana, 169 n., 170 n., 196 n., 268.
 Pestelli, Giorgio, 11 n.
 Petrella, Bernardino, 99.
 Petrioli Tofani, Anna Maria, 206 n., 261.
 Petrocchi, Giorgio, 181 n., 186 n.
 Petrucci, Armando, 167 n.
 Pevsner, Nikolaus, 219 n.
 Pezzella, Mario, 50 n.
 Pezzolo, Luciano, 58 n.-60 n., 206 n.
 Piccolomini, Alessandro, 160, 205 n.
 Piccolomini, Francesco, 100, 143, 197 n.
 Pieri, Marzia, 80 n., 169 n.-175 n., 188 n., 192 n., 198 n., 199 n., 220 n., 268, 269.
 Pietro dalla Gondola, 91.
 Pigafetta, Filippo, 94, 108, 117, 119, 121-123, 130, 131, 137, 141, 146, 148, 154, 158, 168 n., 178 n., 179 n., 181 n.-186 n., 188 n., 189 n., 191 n., 193 n.-196 n., 198 n.-204 n., 214, 221 n., 259, 269.
 Pigafetta Piovene, Angelica, 264.
 Pigato, Paola, 44 n., 172 n., 198 n., 227 n., 230 n., 269.
 Pigatti, Antonio, Conte da Monte, 134, 143, 196 n.
 Pignatti, Terisio, 272.
 Pinelli, Antonio, 207 n.
 Pinelli, Giovanni Vincenzo, 121, 122, 183 n., 188 n., 189 n., 191 n., 194 n., 199 n., 201 n., 202 n.
 Pio, Marco, 261.
 Piovene, Alessandro, 5, 7.
 Piovene, Claudia, 244.
 Piovene, Giovan Battista, 245.
 Piperno, Franco, 11 n., 60 n.
 Pirrotta, Nino, 75 n., 176 n., 189 n., 191 n.-195 n., 198 n., 269, 270, 274.
 Pisistrato, 158.
 Pittoni, Giovan Battista, 106, 167 n., 177 n., 269.
 Pizzamano, Nicolò, 54, 55, 59 n., 204 n.
 Pizzocaro, Antonio, 41.
 Pizzorusso, Arnaldo, 49 n.
 Plauto, Tito Maccio, 196 n.
 Pojana (Pogliana), Giulio, 26 n., 30 n., 96, 103, 142, 144, 169 n., 171 n., 176 n., 179 n., 189

- n., 236-239, 244.
 Pojana (Pogiana, Pogliana), Lelio, 235, 238, 241, 245.
 Poleni, Giovanni, 266.
 Poliziano, Agnolo Ambrogini, *detto il*, 270.
 Poma, Luigi, 174 n.
 Pompadour, Jeanne-Antoniette Poisson, marchesa di, 6.
 Pomponazzi, Pietro, 103.
 Pontarin, F., 227 n., 228 n.
 Porcacchi, Tommaso, 192 n.
 Porciatti, Gianna, 186 n.
 Pordenon, Marc'Antonio, 136, 193 n.
 Porro, Girolamo, 177 n., 254.
 Porto, Geronimo, 241.
 Porto, Luigi, 22.
 Porto, Paolo, 212, 213, 220 n.
 Porto, Pietro, 142, 145, 234, 236, 238-241, 245.
 Poster, Mark, 167 n.
 Pousier, monsieur, cantante, 247, 248.
 Povoledo, Elena, 28 n., 46 n., 49 n., 58 n.-60 n., 75 n.-78 n., 81 n.-83 n., 167 n.-169 n., 176 n., 179 n., 180 n., 185 n., 192 n., 197 n., 220 n.-222 n., 227 n., 263, 269, 270, 273.
 Pozza, Neri, 26 n., 197 n., 221 n., 255, 259, 266.
 Prato, Gianfranco, 221 n.
 Praz, Mario, 260.
 Pretagostini, Roberto, 177 n.
 Preto, Paolo, 26 n., 58 n., 195 n., 202 n., 203 n., 251, 270, 277.
 Propp, Vladimir Ja., 177 n., 204 n., 205 n., 207 n., 270.
 Prospero, Adriano, 46 n.
 Pullega, Paolo, 81 n., 172 n., 250.
 Puppi, Lionello, 11 n., 26 n.-30 n., 44 n.-49 n., 51 n., 58 n.-60 n., 75 n.-77 n., 81 n., 167 n.-172 n., 175 n., 176 n., 178 n.-180 n., 182 n.-188 n., 191 n., 193 n., 195 n.-200 n., 202 n., 205 n., 206 n., 219 n.-222 n., 227 n.-230 n., 250, 259, 267, 270, 271, 278.
 Purkis, Helen M.C., 191 n.
 Quadrio, Francesco Saverio, 180 n.
 Quijada, don Luis Mendez de, 160.
 Quintavalle, Armando O., 76 n.
 Quintiliano, Marco Fabio, 198 n.
 Quondam, Amedeo, 47 n., 167 n., 219 n.
 Rabreau, Daniel, 10 n.
 Radicchio, Giuseppe, 10 n.
 Raffaello Sanzio, 47 n.
 Ragni, Federico Davide, 170 n.
 Ragona, Alfonso, 14, 103, 142, 144, 176 n., 198 n., 235, 237, 239, 242.
 Ragona, Giacomo, 97, 235, 241-243.
 Raimondi, Ezio, 219 n., 222 n.
 Ramusio, Paolo, 176 n.
 Ranzolin, Antonio, 26 n., 27 n., 30 n., 31 n., 44 n., 229 n., 271.
 Rasi, Luigi, 82 n., 83 n., 198 n., 199 n., 272.
 Rava, Agostino, 250.
 Ravailac, François, 49 n.
 Razzetti, Fausto, 76 n.
 Rearick, William R., 200 n., 272.
 Reato, Ermenegildo, 206 n.
 Rebaudengo, Maurizio, 169 n., 272.
 Ree, mademoiselle, ballerina, 247, 248.
 Revese Bruti, Ottavio, 36, 46 n., 89, 118, 178 n., 215, 222 n.
 Ricci, Giuliana, 82 n.
 Riccò, Laura, 84 n.
 Riccoboni, Antonio, 83 n., 99, 100, 132, 137-141, 143, 145, 147, 148, 156, 170 n., 173 n., 183 n., 184 n., 190 n., 193 n., 194 n., 197 n., 199 n., 200 n., 202 n., 203 n., 214, 221 n., 272.
 Riccoboni, Luigi, 70.
 Richelieu, Armand Jean du Plessis de, 9 n.
 Rietbergen, Peter J.A.N., 46 n.
 Rigon, Fernando, 75 n., 168 n., 180 n., 219 n., 220 n., 272.
 Rigon Barbieri, Beatrice, 51 n., 77 n., 169 n., 272.
 Rigoni, Mario Andrea, 222 n.
 Rinuccini, Alessandro, 134.
 Ripa, Cesare, 190 n.
 Rivarola, Alfonso, *detto il Chenda*, 56.
 Robortello, Francesco, 99, 141.
 Rodolfo II, imperatore, 157, 162, 206 n.
 Rolli, Paolo, 78 n.
 Romana, Uga Felicita, 196 n.
 Romano, Giulio, 154, 162, 249.
 Romei, Giovanna, 78 n., 80 n., 182 n., 264.
 Ronconi, Luca, 76 n.
 Rosa, Mario, 49 n.
 Rosand, David, 200 n., 272.
 Roscio, 147.
 Rositani Ronchi, Lucia, 191 n.

- Rossi, Armonio, 251.
 Rossi, Nicolò, 75 n., 138, 141, 151, 194 n., 195 n., 199 n., 200 n., 273.
 Rossi, Paola, 219 n.
 Rossi, Paolo, 47 n., 48 n.
 Rossi, Pietro, 9 n.
 Rossi, Vittorio, 78 n.-81 n., 83 n., 84 n., 170 n.-173 n., 175 n., 181 n., 185 n., 188 n., 194 n.-199 n., 273.
 Rubens, Peter Paul, 10 n.
 Rubini, Agostino, *detto* Caneva, 230, 277.
 Rucellai, Giovanni, 143.
 Rudio, Eustachio, 77 n.
 Ruffini, Franco, 48 n., 187 n., 207 n., 273.
 Ruffoni, Giacomo, 18, 20, 24, 28 n.-30 n., 184 n.
 Rumor, Sebastiano, 75 n., 186 n., 206 n., 227 n.-229 n.
- Sabbattini, Nicola, 186 n., 273.
 Saccardo, Mario, 28 n., 30 n., 31 n., 44 n., 169 n., 229 n., 273.
 Safarik, Eduard A., 259.
 Sajous D'Oria, Michèle, 10 n.
 Sala Di Felice, Elena, 83 n., 174 n., 196 n., 273, 277.
 Salviati, Leonardo, 78 n.
 Sances, Giovanni Felice, 56.
 Sanesi, Ireneo, 78 n.
 Sansone, Mario, 220 n.
 Sansovino, Francesco, 192 n., 218.
 Santurini, Francesco, 215.
 Sapegno, Natalino, 78 n.
 Saracini, Biagio, 226.
 Sarpi, Paolo, 59 n.
 Savarese, Gennaro, 219 n.
 Savarese, Nicola, 175 n., 201 n.
 Savinio, Alberto (Andrea Alberto De Chirico), 165, 207 n.
 Savino, Ezio, 177 n., 203 n.
 Savio, Giovanni, 174 n., 196 n.
 Savoia, Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 80 n., 114, 165, 166.
 Savoia, Marco Pio, 105.
 Sbabo, Ugo, 183 n.
 Scala, Flaminio, 256.
 Scaligero, Giulio Cesare, 145, 198 n.
 Scamozzi, Giandomenico, 107, 274.
 Scamozzi, Vincenzo, 27 n., 32 n., 42, 43, 47 n., 49 n.- 51 n., 63, 65, 70, 87, 91, 100-103, 106-114, 117, 119, 120, 123, 127-130, 154, 157-159, 162, 169 n., 177 n.-179 n., 183 n., 184 n., 186 n.-188 n., 190 n., 204 n., 210-212, 215, 218-220 n., 250, 259, 264, 271, 273.
 Scarpari, Adele, 28 n.
 Scarpati, Claudio, 170 n., 171 n., 173 n.-175 n., 181 n., 195 n., 197 n., 220 n., 221 n., 273, 274.
 Schiavo, Remo, 75 n., 168 n., 169 n., 171 n., 180 n., 186 n., 192 n., 196 n., 201 n., 202 n., 206 n., 220 n., 221 n., 274.
 Schino, Mirella, 176 n.
 Schio, Girolamo, 30 n., 169 n., 231, 234, 236, 240, 241.
 Schlosser Magnino, Julius, 11 n.
 Schrade, Leo, 75 n., 176 n., 177 n., 180 n., 184 n., 189 n., 193 n., 269, 274.
 Schwager, Klaus, 47 n.
 Scolari, Stefano, 36-38, 40, 42, 46 n., 47 n., 53.
 Segni, Bernardo, 105.
 Seneca, Lucio Anneo, 104, 171 n., 196 n.
 Seragnoli, Daniele, 187 n., 205 n.
 Sergardi, Margherita, 185 n., 187 n.
 Seriacopi, Girolamo, 276.
 Serianni, Luca, 275.
 Serlio, Sebastiano, 27 n., 42, 47 n., 49 n., 51 n., 107, 177 n.-179 n., 191 n., 267, 274.
 Serra, Giuseppe, 177 n., 274.
 Sesso, Benedetto, 241, 245.
 Sesso, Camillo, 245.
 Sesso, Nicolò Fernando, 246.
 Sestan, Ernesto, 59 n.
 Settis, Salvatore, 187 n.
 Sforza Bissari, Vincenzo, 219 n.
 Shakespeare, William, 221 n.
 Sicca, Cinzia Maria, 178 n.
 Silva, don Gusman da, 150.
 Silvestri, Paolo, 10 n.
 Singleton, Charles S., 46 n.
 Sinisi, Silvana, 47 n.
 Sisto V, papa, 186 n.
 Smith, Hugh Craig, 266.
 Smith, Logan Pearsall, 220 n.
 Sofocle, 100-102, 104, 137, 146, 165, 173 n., 176 n., 177 n., 190 n., 203 n., 205 n., 222 n., 242, 258, 259, 261, 264, 268, 269, 272.
 Soggia, Roberto, 178 n.
 Solerti, Angelo, 79 n., 173 n., 174 n., 180 n., 192 n., 199 n., 220 n., 274.

- Solone, 158.
 Somasco, Vincenzo, 65, 68, 69, 81 n.
 Sorella, Antonio, 80 n., 275.
 Sorrentino, Letizia, 169 n., 275.
 Soufflot, Jacques-Germain, 217.
 Speroni, Sperone, 103, 122, 147, 171 n., 175 n., 199 n.
 Sricchia Santoro, Fiorella, 206 n.
 Stabile, Giorgio, 47 n.
 Stauble, Antonio, 170 n.
 Stefanio, Stefano, 37, 41, 43, 47 n.
 Steiner, George, 80 n.
 Storchi, Stefano, 181 n.
 Strada Janovič, Clara, 205 n., 270.
 Stringa, Giovanni, 192 n.
 Strong, Roy, 85 n., 205 n.-207 n., 275.
 Strunk, Oliver, 172 n.
 Stuart, famiglia, 160.
 Summo, Faustino, 174 n.
 Szondi, Peter, 177 n., 204 n., 275.
- Taddeo, Edoardo, 176 n.
 Tafuri, Manfredò, 48 n., 59 n., 177 n.-179 n., 185 n., 186 n., 188 n., 197 n., 198 n., 203 n., 205 n., 222 n., 223 n., 275.
 Tagliaferri, Amelio, 58 n.
 Tamburini, Elena, 82 n.
 Tasso, Torquato, 96, 97, 100, 114, 115, 122, 124, 126, 147, 170 n., 171 n., 174 n., 181 n., 185 n.-187 n., 196 n., 197 n., 212, 213, 220 n., 221 n., 253, 256.
 Tavernor, Robert, 222 n.
 Taviani, Ferdinando, 170 n., 176 n., 185 n., 187 n., 220 n., 275.
 Tavola, Nicolò, 241, 244.
 Tecchi, Bonaventura, 221 n.
 Teggia, Paolo, 182 n.
 Tenenti, Alberto, 50 n.
 Tesauero, Emanuele, 217, 222 n., 268.
 Tessame, Alessandro, 129, 188 n.
 Tessari, Roberto, 10 n., 11 n., 47 n., 78 n., 80 n., 191 n., 196 n., 275.
 Testaverde, Annamaria, 60 n., 79 n., 178 n., 181 n., 184 n., 185 n., 187 n., 189 n., 202 n., 206 n., 275.
 Thiene, famiglia, 215.
 Thiene, Giulio, 143, 196 n.
 Thiene, Leonardo, 231.
 Thiene, Marco, 250.
 Thiene, Teodoro, 235, 237, 240.
- Tiepolo, famiglia, 251, 267.
 Tinterri, Alessandro, 207 n.
 Tintoretto, Iacopo Robusti, *detto il*, 272.
 Tiraboschi, Gerolamo, 176 n., 180 n., 181 n., 276.
 Titoni, Giovan Battista, 111, 235, 243, 244, 246.
 Tiziano Vecellio, 163, 272.
 Toffanin, Giuseppe, 173 n., 175 n., 276.
 Tommaso d'Aquino, santo, 37.
 Torelli, Giacomo, 215.
 Torelli, Pomponio, 171 n., 274.
 Toynbee, Paget, 46 n., 47 n.
 Tozzi, Pietro Paolo, 36, 37.
 Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura, *vedi* Metastasio, Pietro.
 Trento, Francesco, 198 n.
 Trento, Orazio, 246.
 Trevisan, Luigino, 75 n., 76 n., 276.
 Trevor-Roper, Hugh, 50 n., 206 n.
 Trezzini, Lamberto, 168 n.
 Trifone, Pietro, 275.
 Trissino, famiglia, 51 n., 228.
 Trissino, Alvise, 179 n.
 Trissino, Ciro, 164, 207 n.
 Trissino, Fabio, 237, 241.
 Trissino, Giangiorgio, 15, 25, 26 n., 51 n., 58 n., 91, 93, 94, 109, 157, 160, 164, 165, 168 n., 179 n., 191 n., 205 n., 207 n., 228 n., 231, 255, 266, 271.
 Trissino, Giulio, 51 n.
 Trissino, Leonardo, 227 n., 228 n., 230 n.
 Trissino, Pompeo, 15-19, 24, 26 n.-29 n., 32 n., 39, 41, 44 n., 48 n., 51 n., 63-68, 76 n., 77 n., 79 n., 87, 89, 90-93, 109-112, 134, 142, 143, 154, 156, 157, 160, 161, 163-166, 168 n., 179 n., 180 n., 186 n., 207 n., 209-213, 219 n., 220 n., 225, 230 n., 234-236, 239, 244.
 Tron, famiglia, 56.
 Tudor, famiglia, 160.
 Turolla, Enzo, 172 n.
- Ugolini, Gherardo, 172 n.
 Urbani, Lucrezia, 131.
 Urbano VII, papa, 156.
- Valmarana, famiglia, 157, 206 n.
 Valmarana, Giovan Battista, 241, 245.
 Valmarana, Giovanni Luigi, 96.
 Valmarana, Leonardo, 29 n., 56, 87, 92, 93, 96.

- 105, 106, 120, 128, 142, 154, 156, 157, 161-165, 170 n., 177 n., 189 n., 204 n., 206 n., 212, 220 n., 237, 244, 245, 257.
- Valois, famiglia, 160.
- Varallo, Franca, 80 n.
- Varese, Ranieri, 76 n.
- Vasari, Giorgio, 114, 181 n., 261.
- Vasoli, Cesare, 47 n., 48 n., 51 n.
- Vazzoler, Franco, 78 n.
- Velo, Orazio, 235, 241, 246.
- Venier, Domenico, 104.
- Venier, Luigi, 104.
- Venier, Maffio, 96, 97, 104 n., 170 n., 171 n., 274.
- Ventura, Angelo, 58 n.
- Venturi, Franco, 10 n.
- Verato, Giovan Battista, 99, 100, 113, 127, 141, 143, 145, 147, 148, 197 n., 198 n., 264.
- Verato, figlia di Giovan Battista, 100, 127, 141, 143, 147, 148, 197 n.
- Vercellone, Federico, 275.
- Vernant, Jean-Pierre, 159, 177 n., 189 n., 190 n., 204 n., 205 n., 276.
- Veronese, Paolo, 154, 272.
- Verti, Roberto, 247 n., 258.
- Vialardi, Francesco Maria, 172 n., 173 n.
- Vianello, Valerio, 175 n.
- Viani, Antonio Maria, 67, 72, 73, 83 n., 84 n.
- Vida, Girolamo, 169 n.
- Vidal-Naquet, Pierre, 177 n., 180 n.-182 n., 184 n., 189 n.-191 n., 193 n.-196 n., 198 n., 200 n.-202 n., 204 n., 205 n., 207 n., 276.
- Vigarani, Gaspare, 215.
- Vigna, Francesco Fortunato, 185 n., 225.
- Villari, Rosario, 181 n.
- Vincenzo da Brescia, 162.
- Viotti, Erasmo, 181 n.
- Virgilio Marone, Publio, 100, 141, 164.
- Virginia de' Medici, duchessa di Modena e Reggio, 79 n., 172 n.
- Virués, Cristóbal de, 260.
- Visceglia, Maria A., 58 n.
- Visser Travagli, Annamaria, 76 n.
- Vitruvio, 91, 95, 126, 178 n., 186 n., 187 n., 217, 278.
- Volpe, Pietro Paolo, 241.
- Voltaire, François-Marie Arouet de, 6, 10 n., 11 n.
- Von Stein, Carlotta, 221 n.
- Vovelle, Michel, 50 n.
- Walker, Daniel Pickering, 190 n.
- Webb, John, 178 n.
- Weinberg, Bernard, 75 n., 168 n., 173 n., 175 n., 194 n., 195 n., 273, 277.
- Wenneker, Lu Bee, 47 n.
- Whiffen, Marcus, 221 n.
- Willaert, Adrian, 136, 193 n.
- Wittkower, Margot, 168 n.
- Wittkower, Rudolf, 26 n., 77 n., 168 n., 222 n., 277.
- Wolters, Wolfgang, 192 n.
- Wotton, Henry, 213, 220 n.
- Wuilleumier, Pierre, 11 n.
- Yates, Frances Amelia, 38, 47 n., 48 n., 160, 205 n., 206 n.
- Zabarella, Jacopo, 99, 100, 137, 141, 143, 144, 156, 161, 173 n., 195 n., 197 n.
- Zabata, Cristoforo, 171 n.
- Zaccaria, Vittorio, 170 n.
- Zamperetti, Sergio, 58 n., 206 n.
- Zanazzo, Gio Battista, 59 n.
- Zanella, Giacomo, 221 n.
- Zanolin, Daniela, 27 n.
- Zaupa, Giovanni, 168 n.
- Zerner, Henri, 187 n.
- Ziggiotti, Bartolomeo, 5-8, 9 n.-11 n., 13-24, 26 n.-31 n., 35, 48 n., 49 n., 58 n., 61, 62, 66, 75 n.-79 n., 81 n., 87, 98, 110-112, 167 n., 169 n., 172 n., 175 n., 176 n., 179 n.-182 n., 184 n.-187 n., 191 n., 195 n.-199 n., 203 n., 205 n., 207 n., 212, 214, 220 n., 225-230 n., 246-248, 277.
- Ziggiotti, Ippolito, 226.
- Zilli, Luigia, 83 n., 170 n., 174 n., 175 n., 277.
- Zinanni, Anna, 256.
- Zironda, Renato, 51 n., 75 n., 186 n., 206 n., 277.
- Zitelli, Andreina, 203 n., 277.
- Zorzi, Benedetto, 144, 156, 158, 193 n., 195 n., 272.
- Zorzi, Giangiorgio, 28 n.-30 n., 44 n., 111, 167 n., 179 n., 180 n., 182 n., 183 n., 185 n., 206 n., 219 n., 225, 227 n., 270, 277, 278.
- Zorzi, Ludovico, 11 n., 26 n., 47 n., 50 n., 51 n., 59 n., 60 n., 79 n., 168 n., 175 n., 176 n., 179 n., 184 n., 185 n., 187 n., 191 n., 192 n., 206 n., 221 n., 222 n., 261, 265, 278.
- Zorzi, Marino, 195 n., 197 n., 278.
- Zuffato, Lodovico, 241.
- Zumthor, Paul, 26 n.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 - Jean-Baptiste-Antoine Guibert, L'anfiteatro di Arles nel Seicento, inizi sec. XVIII (?). Incisione (da *Amphithéâtres et gladiateurs* 1990, 128).

Fig. 2 - Andrea Palladio, Rilievi del teatro Berga a Vicenza, sec. XVI. Disegno. Londra, RIBA, X, 1r.

Fig. 3 - Bartolomeo Ziggiotti, Schizzo della scenafrente del teatro Olimpico, 1746 circa-1752. Penna e inchiostro su carta filigranata. BBV, A.O., b. 3, fasc. 22, 17.

Fig. 4 - Bartolomeo Ziggiotti, Disegno della scenafrente del teatro Olimpico, 1746 circa-1752. Penna e inchiostro e matita su carta filigranata. BBV, A.O., b. 3, fasc. 22, 15.

Fig. 5 - Bartolomeo Ziggiotti, Disegno della scenafrente del teatro Olimpico, 1746 circa-1752. Penna e inchiostro e matita su carta filigranata. BBV, A.O., b. 3, fasc. 22, 16.

Fig. 6 - Giacomo Ruffoni, «Frontispicio del Theatro Olimpico nella città di Vicenza», 1650 circa. Incisione (con didascalie di Bartolomeo Ziggiotti databili 1751 circa). BBV, A.O., b. 1, *Abbozzo d'inventario* [...], 31.

Fig. 7 - Giacomo Ruffoni, «Orchestra e gradi del semicirco per gli spettatori», 1650 circa. Incisione (con didascalie di Bartolomeo Ziggiotti databili 1751 circa). BBV, A.O., b. 9, fasc. 96, inserto C, 145.

Fig. 8 - Giacomo Ruffoni, «Orchestra e gradi del semicirco per gli spettatori», 1650 circa. Incisione (con didascalie di Bartolomeo Ziggiotti databili 1751 circa). BBV, A.O., b. 3, fasc. 22, 18r.

Fig. 9 - Giacomo Ruffoni, «Orchestra e gradi del semicirco per gli spettatori», 1650 circa. Incisione (con elenco autografo di Bartolomeo Ziggiotti delle «Statue da porsi

sù la Ringhiera del Teatro», 1751 circa). BBV, A.O., b. 3, fasc. 36, 20r.

Fig. 10 - Ottavio Orefici (Ottavio Revese Bruti), Proscenio, scenafrente, prospettive e copertura della scena del teatro Olimpico, 1620. Incisione. Stoccolma, Nationalmuseum (in prestito al Museo teatrale di Drottningholm).

Fig. 11 - Stefano Scolari (da Ottavio Revese Bruti), Proscenio, scenafrente, prospettive e copertura della scena del teatro Olimpico, 1637. Incisione. Vicenza, Museo Civico, B. 2086.

Fig. 12 - Stefano Scolari (da Ottavio Revese Bruti), Copertura del proscenio del teatro Olimpico, particolare: lacunare raffigurante il trionfo della teologia, 1637. Incisione. Vicenza, Museo Civico, B. 2086.

Fig. 13 - Stefano Scolari (da Ottavio Revese Bruti), Scenafrente del teatro Olimpico, particolare: ritratto di Egidio Romano posto nella *ianua regia*, 1637. Incisione. Vicenza, Museo Civico, B. 2086.

Fig. 14 - Giambattista Albanese, Rilievo della scenafrente e delle prospettive del teatro Olimpico, 1598-1600 (?). Penna e inchiostro, tocchi di acquerello su carta. Londra, RIBA, XIII, 4.

Fig. 15 - Giacomo Ruffoni, Eracle e l'impresa dell'accademia Olimpica, 1650 circa. Incisione (nel frontespizio degli *Statuti dell'accademia Olimpica*, Vicenza, s.n.t., 1650). BBV, Gonz. 335. 19.

Fig. 16 - Impresa dell'accademia Olimpica, 1596 (dallo *Statuto. Esemplato l'anno MDXCVI di ordine del'illustre sig. Pompeo Trissino dal Vello d'oro prencipe*, ms.). BBV, A.O., b. 8, fasc. 89, 2r.

Fig. 17 - Scenafrente del teatro Olimpico, particolare: lapide dedicatoria sopra la *porta regalis*, 1584-1585.

Fig. 18 - Scenafrente del teatro Olimpico, particolare: impresa dell'accademia, 1584-1585.

Fig. 19 - Teatro Olimpico: scorcio di una delle prospettive scamozziane, 1584-1585.

Fig. 20 - Vincenzo Scamozzi, Disegno per le prospettive dell'Olimpico, *post sei maggio 1584-ante quattordici novembre 1584*. Penna e inchiostro, acquerello e tracce di lapis su carta filigranata. Chatsworth, collezione Devonshire, Disegni, vol. IX, *Designs and sketches by Inigo Jones*, 71, n. 108.

Fig. 21 - Andrea Palladio (e aiuti?), «Modello» per il teatro Olimpico, 1579-1580.

Penna, inchiostro e acquerello su carta filigranata. Londra, RIBA, BD VIII, 5 (già XIII, 5).

Fig. 22 - Pianta dell'Olimpico: la linea puntinata (da noi aggiunta) indica lo spazio a disposizione di Andrea Palladio durante la progettazione del teatro (grafico eseguito sulla pianta qui registrata al lemma 34).

Fig. 23 - Tancredi Carunchio, Sezioni degli *hospitalia* dell'Olimpico, 1991 (da MAGAGNATO 1992, 138).

Fig. 24 - Tancredi Carunchio, Assonometrie isometriche ortogonali del teatro Olimpico, con (in alto) ipotesi di ricostruzione dell'assetto esterno del retro del palcoscenico ideato da Palladio, 1991 (da MAGAGNATO 1992, 139).

Fig. 25 - Teatro Olimpico: arco a sesto acuto nel retro della scena, 1580 (?).

Fig. 26 - Tancredi Carunchio, Sezione trasversale sul retro della scena e sezione longitudinale dell'Olimpico, 1991 (da MAGAGNATO 1992, 135).

Fig. 27 - Giacomo Monticolo, «Urbis Vicentiae», particolare: ponte e chiesa degli Angeli, «Teatro Olimpico» (n. 47), piazza dell'Isola, 1611. Incisione. BBV, R.I.V. Cart. C. 18.

Fig. 28 - Vicenza: veduta aerea del teatro Olimpico, dei locali accademici e del palazzo del Territorio, 1991. Fotografia a colori. Vicenza, fototeca del CISA Andrea Palladio.

Fig. 29 - Ingresso al cortile del teatro Olimpico: arco lombardesco nelle mura del castello di San Pietro (lato sud-ovest), sec. XV.

Fig. 30 - Teatro Olimpico, prospetto sud-ovest: ingressi originari dal cortile alla sala, 1580-1585.

Fig. 31 - Teatro Olimpico, prospetto nord-ovest: portale scamozziano d'ingresso al vestibolo, all'odeo e alla sala, 1584-1585.

Fig. 32 - Ottavio Bertotti Scamozzi, Teatro Olimpico, sezione trasversale: zona dell'udienza e rampe di scale che in origine immettevano nell'orchestra, 1776. Incisione (in O. B. S., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* [...], Vicenza, Francesco Modena, 1776, to. I, tav. IV).

Fig. 33 - Ottavio Orefici (Ottavio Revese Bruti), Sezione trasversale del teatro Olimpico: orchestra e «Gradi con le Loggie», 1620. Incisione. Stoccolma, Nationalmuseum (in prestito al Museo teatrale di Drottningholm).

Fig. 34 - Anonimo, Planimetria del teatro Olimpico, della sede dell'accademia e del

palazzo del Territorio, 1599 (da una redazione perduta del 1585). Inchiostro su carta. Vicenza, Museo Civico, D. 52.

Fig. 35 - Ipotesi di ricostruzione del sistema cinquecentesco di ingressi all'Olimpico (grafico eseguito nel 1997 da Stefano Mazzoni e Ovidio Guaita sulla pianta citata al lemma precedente).

Fig. 36 - Teatro Olimpico, prospetto sud-ovest: portale scamozziano d'accesso al retro-palco, 1584-1585.

Fig. 37 - Ottavio Bertotti Scamozzi, Teatro Olimpico, sezione longitudinale: udienza e palcoscenico, 1776. Incisione (in O. B. S., *Le fabbriche e i disegni*, cit., to. I, tav. III).

Fig. 38 - Teatro Olimpico: cavea, peristilio, palcoscenico, 1580-1585.

Fig. 39 - Dispositivo illuminotecnico delle prospettive del teatro Olimpico. Vicenza, vestibolo del teatro Olimpico.

Fig. 40 - Dispositivo illuminotecnico delle prospettive del teatro Olimpico. Vicenza, vestibolo del teatro Olimpico.

Fig. 41 - Angelo Ingegneri, Schizzo della pianta del teatro Olimpico con indicazioni di 'regia' per la recita inaugurale, 1584-1585. Milano, Biblioteca Ambrosiana, codice R 123 sup., 308r.

Fig. 42 - Alessandro Maganza (?), Lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico: *Edipo tiranno*, 1596. Affresco monocromo nel vestibolo dell'Olimpico.

Fig. 43 - Giambattista Maganza (?), Schizzi preparatori per i costumi della recita inaugurale del teatro Olimpico, 1584. Penna e inchiostro e acquerello su carta. Londra, collezione privata.

Fig. 44 - Giambattista Maganza (?), Schizzi preparatori per i costumi della recita inaugurale del teatro Olimpico, 1584. Penna e inchiostro su carta. Parigi, École des Beaux Arts.

Fig. 45 - Giambattista Maganza, Bozzetti di costumi per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, *post sei maggio 1584-ante tre marzo 1585*. Penna e inchiostro e acquerello su carta. New York, collezione Janos Scholz.

Fig. 46 - Giambattista Maganza, Bozzetto di costume per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, *post sei maggio 1584-ante tre marzo 1585*. Disegno. Ginevra, collezione Yacovleff.

Fig. 47 - Giambattista Maganza, Bozzetti di costumi per lo spettacolo inaugurale del

teatro Olimpico, *post* sei maggio 1584-*ante* tre marzo 1585. Penna e inchiostro e acquerello su carta. New York, collezione Janos Scholz.

Fig. 48 - Giambattista Maganza, Bozzetti di costumi per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, *post* sei maggio 1584-*ante* tre marzo 1585. Disegno. Già a Londra, collezione Rudolf.

Fig. 49 - Alessandro Maganza, Processione in tempo di peste, 1630 (?). Penna e inchiostro bruno su gesso nero. Parigi, fondazione Custodia (collezione F. Lugt), inv. 4194.

Fig. 50 - Ruggero Bascapè, Statua di Leonardo Valmarana al centro del peristilio del teatro Olimpico, particolare, 1584.

Fig. 51 - Leone Leoni, Carlo V vince il Furore, particolare, 1551-1553. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 52 - Teatro Olimpico: il monumento equestre sormontante l'arco trionfale della prospettiva centrale, 1584-1585. Fotografia in bianco e nero, 1944. Vicenza, fototeca del CISA Andrea Palladio.

Fig. 53 - Impresa di Leonardo Valmarana. Incisione (da CAMILLI 1586).

Fig. 54 - Agostino Rubini, Statua di Pompeo Trissino nel primo ordine della scenafrente dell'Olimpico, *ante* maggio 1583 (?).

Fig. 55 - 1) Anonimo, Pianta del teatro Olimpico, particolare: assetto iniziale dei locali accademici, 1599 (da una redazione perduta del 1585). Inchiostro su carta. Vicenza, Museo Civico, D. 52; 2) Ottavio Bertotti Scamozzi, Pianta del teatro Olimpico: sala, vestibolo, odeo, 1776. Incisione (in O. B. S., *Le fabbriche e i disegni*, cit., to. I, tav. I).

Fig. 56 - Teatro Olimpico: l'odeo scamozziano affrescato da Francesco Maffei, 1648.

Fig. 57 - Ipotesi di ricostruzione del progetto di Alvise Cornaro per il bacino marciano: A) fontana; B) teatro; C) monte artificiale (disegno di Luca Ortelli, in TAFURI 1985, fig. 115).

STORIA DELLO SPETTACOLO

Collana diretta da Siro Ferrone

FONTI

1. - *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala.*
I. *Epistolari*, II. *Schede e Indici.*
A cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni.
Edizione diretta da S. Ferrone.
2. - Bernardino Ricci, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere. Con l'epistolario e altri documenti.* A cura di T. Megale.
3. - Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664).* Trascrizione in collaborazione con Annamaria Evangelista.
4. - *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630).* A cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli. Con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari.
5. - Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere.*
6. - Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni.* A cura di Stella Casiraghi. Introduzione di Siro Ferrone.
7. - Maria Chiara Barbieri, *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattistica del '700.*
8. - Marcello de Angelis, *Il Melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale (1865-1915).*

MANUALI

1. - Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema.*
2. - Roberto Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica.*
3. - Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976.*
4. - Maria Russo, *Origini del teatro nordamericano (secoli XVII-XVIII).*
5. - Gianni Poli, *Un secolo di teatro francese (1886-1986).*
6. - Stefano Socci, *Miti ed eroi nel cinema.*
7. - Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci.*
8. - Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri.*
9. - *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia.* A cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja.

SAGGI

1. - Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria».*
2. - Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento.*
3. - Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento.*
4. - Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett.* Postfazione di S. E. Gontarski.
5. - Marcello de Angelis, *Diabolus in Musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano.*
6. - Bernhard Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento.*

7. - Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*.
8. - Bruno Schacherl, *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia*.
9. - Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*.
10. - Hans Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*. A cura di Cristina Grazioli.
11. - Paola Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*. Prefazione di Pierre Sorlin.
12. - Massimo Bertoldi, *Lungo la Via del Brennero. Viaggio nello spettacolo dal Tardo Medioevo al Rinascimento*.
13. - Franco Perrelli, *Strindberg: la scrittura e la scena*.
14. - Laura Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*.

STORIA DELLO SPETTACOLO
SAGGI

1

Collana diretta da Siro Ferrone

Questo libro ricostruisce e interpreta la storia del teatro Olimpico di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, dando vita a un quadro multilineare di storia della cultura (teatrale e non) fondato sulla critica delle fonti e sull'analisi contestuale tesa a ricollocare l'edificio nel *milieu* in cui fu ideato, realizzato e vissuto nei tempi lunghi della storia. Il volume, accolto favorevolmente dal pubblico e dalla critica e da tempo esaurito, fu pubblicato dalla nostra Casa Editrice nel 1998. Lo si ripropone per la grande richiesta proveniente dal mondo degli studi.

Indagini di prima mano svelano le vicende tra Cinque e Settecento di uno dei teatri più illustri e affascinanti dell'architettura europea, mettendo in valore i meccanismi autocelebrativi di trasmissione della memoria storica cari ai committenti, gli accademici Olimpici di Vicenza. Il gusto per l'inedito risolve definitivamente, per via documentale, annose questioni architettonico-scenografiche, quali la paternità scamozziana delle scene prospettiche o la controversa datazione dell'Odeo. Particolare attenzione è data alle forme dello spettacolo: dalla memorabile drammaturgia a più mani dell'*Edipo tiranno* che inaugurò la sala nel 1585 all'insegna dell'asburgica idea d'impero, al ruolo di Battista Guarini e alla sua collaborazione con l'Aleotti, sino al mal noto capitolo delle rappresentazioni all'Olimpico in età barocca.

Stefano Mazzoni insegna discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: Il teatro di Sabbioneta (1985); il regesto iconografico edito nel volume di Licisco Magagnato, Il teatro Olimpico (1992); Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia (in «Drammaturgia», 2003); l'Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner (2003, 2008⁺).

€ 25,00

