



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
INDIRIZZO: STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXI

**DISPOSITIVI ILLUMINOTECNICI E SPETTACOLO A VICENZA:
L'ACCADEMIA OLIMPICA, L'INAUGURAZIONE DEL TEATRO
E GLI INFLUSSI SUL CONTESTO SPETTACOLARE
(1555-1656)**

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Cristina Grazioli

Dottoranda: Marzia Maino

INDICE GENERALE

Introduzione	p. 5
I. Nobiltà, circoli culturali e accademie a Vicenza nel Rinascimento	
1. <i>I circoli culturali, l'Accademia dei Costanti e le accademie "minori"</i>	p. 11
2. <i>L'Accademia Olimpica</i>	p. 28
3. <i>Le «pubbliche Rappresentazioni» dell'Accademia Olimpica tra 1557 e 1558: l'Adria e i Giochi Olimpici</i>	p. 36
4. <i>«Lo splendidissimo apparato»: «un teatro di legname simile agli antichi» per l'Amor Costante e la Sofonisba (1561-1562)</i>	p. 43
5. <i>Aspettando l'Edipo: gli spettacoli dell'Accademia Olimpica dopo il 1562</i>	p. 54
6. <i>L'Accademia Olimpica: un'Istituzione di rappresentanza</i>	p. 59
II. Il Teatro Olimpico e lo spettacolo inaugurale	
1. <i>Esperienze palladiane dopo il 1562</i>	p. 71
2. <i>La fondazione del teatro</i>	p. 76
3. <i>Lo spettacolo inaugurale</i>	p. 95
4. <i>Angelo Ingegneri e la questione illuminotecnica a fine Cinquecento</i>	p. 140
5. <i>L'Olimpico: modello per la riforma del luogo teatrale</i>	p. 146
III. Gli allestimenti a Vicenza prima e dopo il 1585 e le tipologie spettacolari "minori"	
1. <i>L'assetto del Teatro</i>	p. 146
2. <i>Barriere e tornei: in Teatro (1588, 1612), nel Cortile (1611) nel Palazzo (1642)</i>	p. 157
3. <i>Una commedia "mancata" e una tragedia "misteriosa": l'Eugenio di Fabio Pace (1595-1598) e il Torrismondo di Torquato Tasso (1618)</i>	p. 182
4. <i>L'Olimpico "in musica": La mensa de gli dei (1652)</i>	p. 191
5. <i>Luce e apparati nelle tipologie spettacolari "minori": entrate trionfali e processioni religiose, alcuni esempi tra 1565 e 1612</i>	p. 196

**IV. Lucernari, specchiari, apparatori ed ingegneri tra Vicenza e Ferrara:
definizione di una “professione”**

- 1. Intellettuali e apparatori tra Ferrara e Vicenza* p. 212
- 2. Marcantonio Pasi da Carpi: «eccellente d’inventioni per illuminare»* p. 225
- 3. Una consulenza da Torino: Alessandro Tessame e l’«invenzione
d’allumar la scena»* p. 240

APPENDICE ICONOGRAFICA p. 253

MATERIALI

- Presentazione p. 258
- Nota ai testi p. 258
- I. Regesto degli allestimenti (1557-1656) p. 260
- II. Entrate trionfali, visite in Accademia e nel Teatro Olimpico,
processioni religiose: alcuni esempi tra 1565 e 1628 p. 296

BIBLIOGRAFIA p. 311

*Alla mia famiglia
A mia sorella Laura che ama Palladio*

Introduzione

La presente ricerca tenta di delineare il profilo di una ipotetica “questione illuminotecnica” nell’area vicentina tra Rinascimento e Barocco, offrendo da un lato una ricognizione sull’impiego dei dispositivi connessi al coefficiente luminoso, dall’altro i termini della riflessione sulla luce in ambito spettacolare. Lo sguardo si fissa idealmente sulla messinscena dell’*Edipo Tiranno*, evento capitale per la storia del teatro avvenuto il 3 marzo 1585 in occasione dell’inaugurazione del Teatro Olimpico, che assume anche nel corso della trattazione la posizione di imprescindibile termine di confronto.

Sulla base di una preliminare verifica dei documenti, si è scelto di circoscrivere la ricognizione entro un arco cronologico compreso tra il 1555 e il 1656, in un certo senso “prima” e “dopo” la celebre messinscena al teatro palladiano, nel tentativo di indagare sia gli antefatti di un evento di tale portata, così come le ripercussioni sulla spettacolarità successiva. Si osservi che i confini entro cui si articola il discorso rappresentano a loro volta tappe significative nella storia vicentina. Il 1555 sancisce la fondazione dell’Accademia Olimpica, principale istituzione culturale della città e promotrice di eventi tra i più eloquenti nel percorso della ricerca. Il 1656 costituisce per certi versi un limite nell’attività del Teatro palladiano oltre cui si assiste ad una svolta nella scelta degli allestimenti. A partire dalla seconda metà del Seicento prende avvio a Vicenza l’attività dei teatri impresariali che ben presto acquistano il controllo sugli spettacoli; da questo momento all’Olimpico spettano quasi esclusivamente cerimonie ufficiali di congedo o d’ingresso del Podestà, del Capitano e delle maggiori personalità politiche del tempo.

La prima parte della ricerca, di carattere introduttivo, rende conto del panorama artistico entro cui si collocano gli eventi. Naturalmente la sottomissione di Vicenza alla Serenissima Repubblica di Venezia influenza il contesto culturale; così si sopperisce all’assenza di una “corte” con l’attività delle accademie, che divengono i principali veicoli per l’elaborazione e la trasmissione del sapere all’interno della vita cittadina. L’indagine indugia sull’impronta nobiliare delle prime istituzioni accademiche, come quella dei Costanti per esempio, organismi che per la loro costituzione e strutturazione sono, in un certo senso, specchio della stessa società locale, tradizionalmente connotata da un forte orientamento oligarchico.

In un panorama così delineato spicca l’Accademia Olimpica, di impronta certamente ed eccezionalmente più paritaria rispetto alle altre istituzioni, di cui si ripercorrono puntualmente le vicende, rilette attraverso gli Atti dell’Istituzione stessa. L’analisi svela l’influenza del clima

culturale instauratosi intorno a personalità appartenenti alle diverse accademie sull'attività spettacolare che a quest'epoca si pone sotto il patrocinio dei principali esponenti del patriziato vicentino. Anche la ricostruzione, a partire dagli Atti dell'Olimpica, di alcuni allestimenti minori o meno noti permette di compiere comparazioni da cui estrapolare dettagli significativi sul processo che porta all'evento del 1585. Così, nell'analisi di allestimenti come l'*Amor Costante* (1561) o la *Sofonisba* (1562) per esempio (in cui lo stesso Palladio interviene progettando un apparato effimero d'ispirazione antica che nella concezione d'insieme prelude all'Olimpico), s'intravedono *in nuce* meccanismi di gestione dei coefficienti spettacolari poi ripresi con esiti altissimi dalle *équipes* attive per l'*Edipo*.

Il nucleo centrale della tesi ripercorre le tappe che segnano la genesi, la costruzione e l'inaugurazione del Teatro Olimpico. Ampio spazio è riservato all'*Edipo tiranno* (1585), esaminato a partire dal punto di vista di Angelo Ingegneri, corago della messinscena, ma non trascurando di integrarlo con documenti tramandati dagli Atti dell'Olimpica; l'allestimento viene studiato nel dettaglio, facendone «quasi anatomia» ossia una «distillatione à parte à parte di tutta la sostanza sua» come suggerisce Ingegneri stesso. L'analisi si sofferma sui coefficienti dello spettacolo che il corago concepisce secondo un disegno unitario. Il frequente appello alla «verisimilitudine», quindi ad un principio estetico che guida la messinscena, consente di scorgere nella poetica di Ingegneri affinità con quelle pronunce che nel corso dell'Ottocento saranno parte attiva nel processo di «creazione» della regia teatrale.

Un posto rilevante ha costituito nel corso del lavoro l'attenzione alla materialità del dispositivo luminoso. Nel caso dell'inaugurazione i congegni, di cui l'accurata descrizione di Ingegneri evidenzia il grado di raffinatezza raggiunto, sono concepiti in accordo con le architetture palladiane. L'efficacia del sistema illuminotecnico si misura sulla ricezione del pubblico: in particolare, la scelta di schermare i lumi nelle prospettive per creare un determinato effetto, lascia pensare ad una volontà di aderire alla verosimiglianza quale criterio indispensabile per favorire l'illusione dello spettatore.

Lo studio delle questioni legate all'illuminazione del Teatro viene supportata dall'analisi dell'*équipe* di tecnici ed artigiani che collabora con Ingegneri nella progettazione e realizzazione dei dispositivi. Le ricerche permettono di affermare che il corago è affiancato da veri «specialisti» della luce, come Vincenzo Scamozzi, Marcantonio Pasi da Carpi e Alessandro Tessame: maestranze eclettiche che offrono consulenze di alto livello e manodopera qualificata. In particolare, spicca la figura di Pasi che appare sotto una veste nuova. Sono note agli studiosi le competenze di questo ingegnere in materia di cartografia ed ingegneria idraulica. Attivo alla corte

estense, Pasi nel 1569 si cimenta anche in ambito spettacolare collaborando all'allestimento del noto torneo *L'Isola Beata*; in questa occasione Marcantonio palesa interessanti, e per certi versi inaspettate, abilità che a quest'epoca lo qualificano già quale esperto in materia d'illuminotecnica.

L'indagine ha evidenziato l'esistenza di una relazione intercorsa tra Ferrara e Vicenza negli ultimi decenni del Cinquecento, assecondata anche da Giovan Battista Guarini che si pone quale tramite tra i due *entourages* culturali accompagnando le vicende degli Olimpici come consulente per circa un ventennio (1583-1605). L'intellettuale promuove la chiamata di Pasi (che risulta essere determinante) a Vicenza durante l'allestimento dell'*Edipo*, ma favorisce anche l'arruolamento nella *troupe* dell'illustre Giovan Battista Verato; sul finire del Cinquecento Guarini ipotizza una collaborazione, purtroppo naufragata, tra l'Accademia Olimpica e Giovan Battista Aleotti. La ricostruzione di questa rete di relazioni offre innanzi tutto una chiave d'accesso per rintracciare e, forse, chiarire alcune delle scelte illuminotecniche per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico che, a quanto pare, sono il frutto di esperienze ed apprendistati che hanno antecedenti precisi.

La teoresi illuminotecnica di Ingegneri viene esaminata inserendola nel più ampio panorama italiano, nello specifico in relazione alle riflessioni dei trattatisti che per primi si sono occupati della connessione tra testo e scena, individuando nella luce una valenza proto-drammaturgica, come Leone de' Sommi. Ma l'esperienza di Ingegneri viene comparata, per quanto possibile, anche alla coeva prassi scenica, per esempio al caso di Aleotti, o anche allo stesso Guarini che in occasione dell'allestimento mantovano del *Pastor Fido* (1598) esprime posizioni affini a quelle del corago vicentino rispetto all'uso del coefficiente luminoso.

Le ricerche da noi condotte sottolineano in questi uomini di spettacolo una sapienza che a quanto pare non può prescindere dalla pratica. Ingegneri, De' Sommi, Guarini appaiono innanzi tutto personalità avvezze ad un rapporto diretto con le dinamiche e i problemi concreti della scena. Così lo studio degli allestimenti sembra dimostrare e confermare come molte delle questioni teorizzate dagli intellettuali sono in realtà il frutto di accurate sperimentazioni e di attenti confronti, probabilmente modalità già ampiamente diffuse nella prassi del tempo. In generale, si consideri come in epoca rinascimentale la luce continui ad essere oggetto privilegiato delle trattazioni di artisti e letterati. A livello artistico se ne loda la forza, soprattutto quando la luce si lega al colore; ma è l'esaltazione della sua valenza metafisica e simbolica, sulla scorta dell'eredità medievale, che trasfigura la luce rendendola addirittura principio peculiare della bellezza. È naturale, dunque, supporre un fiorire di disquisizioni anche in campo spettacolare. Purtroppo la mancanza di fonti rispetto allo studio dell'illuminotecnica rinascimentale non

consente, per il momento, di fornire indicazioni che valgano quali regole generali. Molti problemi meriteranno indubbiamente ulteriori approfondimenti. Come la questione connessa alla sala oscurata, ad esempio, sollevata, tra i primi, da Ingegneri e De' Sommi: indicata spesso come un'eccezione per l'epoca, potrebbe invece essere il risultato di una prassi che conosce già ampia diffusione, ribaltando le ipotesi fino ad ora avanzate.

Nella seconda parte della ricerca viene proposta la ricostruzione di alcuni allestimenti successivi al 1585, per tentare di delineare le direttrici fondamentali sottese alla concezione illuminotecnica tra Cinque e Seicento nell'ambiente vicentino. Si tratta di avvenimenti che interessano il Teatro Olimpico o altri luoghi spettacolari, patrocinati principalmente dagli Olimpici ma anche da altri nobili vicentini. Spiccano alcune barriere allestite in Teatro di cui si conservano dettagliate descrizioni, avvenute nel 1588 e nel 1612; ma si annota anche il combattimento predisposto in un cortile privato nel 1611. Altresì il Palazzo della Ragione diviene nel 1642 luogo spettacolare per un celebre torneo a piedi che coinvolge la cittadinanza. Le prove drammatiche successive all'*Edipo* sono limitate. Si ha notizia della messinscena del *Torrismondo* avvenuta, a quanto pare con gran successo nel 1618, di cui però le fonti disponibili al momento non consentono di operare una ricostruzione adeguata. Chiude il repertorio degli allestimenti all'Olimpico il melodramma *La mensa de gli dei* avvenuto nel 1656. La rassegna delle forme spettacolari prosegue offrendo alcuni casi tratti dalle tipologie "minori", come le entrate trionfali, le processioni, le visite di personaggi illustri accolti in Teatro. Si è cercato di stabilire continuamente delle corrispondenze tra la situazione vicentina e gli eventi patrocinati in altre corti, allo scopo di collocare più correttamente le vicende analizzate nel contesto spettacolare dell'epoca.

Le indagini compiute consentono di formulare alcune riflessioni. Nei casi presi a modello pare evidente come il coefficiente luminoso assuma progressivamente una valenza nuova; senza distogliere l'attenzione dalla messinscena dell'*Edipo*, si osserva come nel corso di pochi decenni muti la valenza della luce entro lo spettacolo. Accanto ai lumi di servizio, compaiono sistemi illuminotecnici sofisticati, luci evidentemente progettate e realizzate tenendo conto sia dell'apparato entro cui sono inserite, sia dell'impatto sull'emotività nel pubblico, in accordo con i principi che sorreggono la poetica del Meraviglioso. Questo fatto induce ad ipotizzare che anche in area vicentina i sistemi illuminotecnici dalla fine del Cinquecento accompagnino lo svolgersi dell'evento in modo ragionato e che la luce, esprimendo in modo via via più incisivo le sue possibilità, inizi ad essere considerata un linguaggio di tipo drammaturgico, sulla scia delle intuizioni di Ingegneri.

Il percorso conferma come la serata inaugurale al Teatro Olimpico si configuri quale fatto assolutamente eccezionale. Rispetto al coefficiente luminoso si può affermare che la messinscena dell'*Edipo* costituisce una sorta di evento propulsore di nuove tendenze entro l'illuminotecnica in ambito vicentino, assumendo le fattezze di un vero "modello" per l'impiego della luce. Conferma questo fatto anche il persistente utilizzo dei dispositivi ideati per la prima che restano pressoché immutati in Teatro fino alla metà dell'Ottocento, a dimostrazione della fortuna indubitabile e della *perpetua memoria* di questo celebre allestimento.

Si affiancano alla trattazione alcune ipotesi, ancora non supportate interamente da fonti precise e per questo ancora sottoposte a discussione, che accolgono una riflessione suggerita da Francis Yates. La studiosa suppone la presenza di influenze legate al concetto di "teatro della memoria" di Giulio Camillo Delminio sull'ideazione dell'Olimpico. Il meccanismo di fruizione mentale che sta alla base della concezione delminiana appare lontana dagli intenti palladiani, fatto già dimostrato dagli studiosi. Ma se rapportata alla poetica di Ingegneri, tale intuizione potrebbe trovare affascinanti corrispondenze, se si considera che tra le opere del corago appaiono trattati non distanti dall'ambito alchemico ed esoterico. Il ripetuto appello di Ingegneri ad una concezione unitaria dello spettacolo, che si esplica nell'armonia dei differenti fattori scenici, sembrerebbero indurre lo spettatore a ricercare la fruizione oltre la visione fisica, avvicinandosi dunque a quel processo di allusioni e rimandi sottesi ai meccanismi mnemonici, che anche l'udienza oscurata certamente incoraggia.

Un'ulteriore tessera di questo lavoro è costituita da un approfondimento dedicato a quelle tendenze che nei secoli successivi, ponendosi quale alternativa alla predominante linea evolutiva che conduce al modello all'italiana, riconoscono all'edificio palladiano il valore di "modello ideale". Il Teatro Olimpico diviene un termine di paragone obbligato per ogni riflessione che si rifà all'antico.

Dal punto di vista del reperimento delle fonti, nel corso delle ricerche basilare si è dimostrata la ricognizione compiuta presso l'*Archivio Storico dell'Accademia Olimpica*, la cui parte antica è conservata presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza. A lungo studiati dagli specialisti, ma solo di recente inventariati, gli Atti costituiscono un riferimento imprescindibile per ricostruire la storia dell'Accademia, del Teatro palladiano ma in un certo senso dell'intero ambiente culturale vicentino tra Rinascimento e Barocco. Si è cercato, quindi, per quanto possibile, di operare incessantemente un confronto puntuale con le fonti di prima mano.

La bibliografia sull'Olimpico è, naturalmente, sterminata. Tra gli innumerevoli studi esaminati si è individuata, però, una linea interpretativa a nostro avviso più aderente alle esigenze

di questa tesi e a cui si è accordato maggior peso. Si tratta dei contributi capitali per il nostro contesto, operati da studiosi come Licisco Magagnato, Franco Barbieri e Lionello Puppi, le cui direttrici in qualche modo idealmente convergono nei più recenti apporti di Stefano Mazzoni, che dal punto di vista storiografico costituiscono il termine di riferimento ad ora “definitivo” per il presente lavoro.

Più complesso invece l’approccio allo studio specifico intorno all’illuminotecnica in ambito rinascimentale-barocco, aspetto a cui la storiografia teatrale non ha prestato fino ad ora sufficiente attenzione. Fondamentale si è rivelato il contributo di Elena Povoledo, la cui voce *Illuminotecnica* nell’*Enciclopedia dello Spettacolo* risulta ancora uno strumento basilare; come pure lo studio di Gösta Bergman in lingua inglese, degli anni Settanta, utile strumento per l’accuratezza e l’ampiezza della trattazione. Anche gli apporti più recenti, rispetto ai secoli indagati, si riducono sostanzialmente a due soli contributi. Si segnala il saggio di Isabella Innamorati apparso nella serie di *Storia del teatro moderno e contemporaneo* edita da Einaudi. E il recentissimo volume di Cristina Grazioli, a cui si devono le modalità interpretative del fenomeno illuminotecnico impiegate per questa ricerca.

I

Nobiltà, circoli culturali e accademie a Vicenza nel Rinascimento

1. I circoli culturali, l'Accademia dei Costanti e le accademie "minori"

Nel tentativo di delineare le caratteristiche delle accademie, associazioni di intellettuali diffuse in Italia durante il Cinquecento¹, risultano utili le osservazioni espresse nel 1564 (nel momento in cui il movimento si trova già al vertice della sua ascesa) da Scipione Bargagli, membro dell'Accademia degli Accesi di Siena, quando per descrivere questa particolare forma di congregazione afferma:

Quella non [è] altro ch'uno adunamento di liberi e virtuosi Intelletti, con utile, honesto e amichevol gareggiamento al saper pronti: liquali sotto lor propie leggi in diversi e honesti studi, e principalmente di lettere, ora imparando, ora insegnando s'esercitino, per divenir ogni giorno più virtuosi e più dotti².

Dalle osservazioni di Bargagli emergono alcune caratteristiche, tipiche delle accademie rinascimentali italiane, che se da un lato consentono di delineare con più precisione il fenomeno, dall'altro lo distinguono nettamente da strutture che presentano tratti simili, come i circoli di letterati ed artisti che si radunavano presso le residenze di ricchi mecenati³. Nel discorso di Bargagli emerge che le accademie si presentano come libere associazioni di intellettuali, lo siano

¹ Sulle accademie italiane nel Cinquecento cfr. lo studio imprescindibile di MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930; cfr. inoltre GINO BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '500-'600: Le accademie*, in «Archivio Veneto», V serie, vol. CVIII (1977), pp. 87-159; GINO BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, soprattutto pp. 144-199 (*Per non smarrire l'identità: l'accademia*); GINO BENZONI, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, IV vol., 1, *Il Seicento*, pp. 131-162; AMEDEO QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, pp. 823-898. Specificatamente sulle accademie teatrali italiane cfr. STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 869-904.

² *Delle lodi dell'accademie. Orazion di Scipion Bargagli, riformata nuovamente e ristampata, in la prima parte dell'imprese di Scipion Bargagli. Doue doppo tutte l'opere cosi a penna, come a stampa, ch'egli ha potuto vedere di coloro, che della materia dell'imprese hanno parlato; della vera natura di quelle si ragiona, riveduta nuovamente e ristampata*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1589, pp. 113-143: 116, citazione riportata in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento. Il caso di Vicenza*, in «Quaderni veneti», n. 25, (1997), pp. 9-43: 9. Il discorso, pronunciato da Bargagli nel 1564 davanti agli accademici Accesi, viene pubblicato per la prima volta a Firenze nel 1569 presso Luca Bonetti.

³ Come i casi di Alvise Cornaro a Padova e di Gian Giorgio Trissino o di Girolamo Gualdo a Vicenza, su cui si ritornerà tra poco.

essi di mestiere, oppure dilettanti e quindi appartenenti esclusivamente alla classe nobiliare⁴. Scopo delle accademie, sottolinea l'intellettuale senese, è formare l'uomo fino a renderlo «più virtuoso e più dotto», attraverso un percorso che comprende gli studi più «onesti», le arti e le scienze, ma soprattutto l'esercizio delle «lettere». Ciò che questo tipo di associazioni si ripromette, a differenza delle università dove, come è noto, esiste una rigida divisione tra insegnanti ed allievi, è il «perfezionamento reciproco che viene perseguito attraverso una nobile disputa nella quale ciascuno impara qualcosa dall'altro»⁵. Inoltre, peculiarità della maggior parte delle accademie, è l'apertura ad un pubblico più vasto, composto da classi sociali diverse, fatto che si concretizza nell'organizzazione di rappresentazioni teatrali o conferenze pubbliche⁶.

In generale, è possibile osservare che il fenomeno delle accademie si consolida nella seconda metà del Cinquecento. Mentre nei primi decenni del secolo è consuetudine ritrovarsi nei liberi circoli presso i palazzi o i giardini di protettori e mecenati influenti, nel tardo Rinascimento si diffonde il bisogno di associarsi in istituzioni aventi strutture più complesse. Le accademie si presentano, quindi, regolate da statuti che definiscono fin nel minimo dettaglio sia i compiti e la condotta dei componenti, sia la distribuzione delle cariche.

Il movimento delle accademie è uno dei fenomeni più vistosi nella cultura italiana del pieno Cinquecento, fatto che negli altri paesi europei non acquista una simile rilevanza. In Italia ovunque si fondano accademie, al punto che «appena alcuna [città] ve n'ebbe in Italia nel corso di questo secolo [il Cinquecento], in cui non si vedessero fondate e stabilite con certe leggi somiglianti adunanze»⁷; innumerevoli proposte di carattere culturale sorgono per iniziativa di queste istituzioni; si consideri, d'altro canto, che quasi tutti i letterati del tempo sono membri di un'accademia.

Analizzando la loro distribuzione lungo l'arco del secolo, è interessante notare, sulla base degli studi condotti da Michele Maylender, come fino al 1530 circa si possano contare solo dodici accademie, mentre nei decenni successivi, in particolare dal 1540, il loro numero si moltiplichi fino a divenire un fenomeno di ampio respiro (Maylender arriva a censirne la fondazione di ben

⁴ Si osservi come all'epoca la distinzione compiuta tra intellettuale dilettante (colui che opera per diletto) e intellettuale professionista, messa in rapporto stretto all'appartenenza o non appartenenza esclusiva alla classe nobiliare, si ritrova anche nelle osservazioni riferite agli attori: i dilettanti erano per lo più i nobili che recitavano esclusivamente negli ambienti riservati delle corti, mentre gli attori di professione (i comici dell'Arte) provenivano dalle classi sociali più diverse e si esibivano anche in ambienti pubblici come le piazze o apposite sale, le cosiddette "stanze", offerte ai comici in cambio di un affitto.

⁵ BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 10.

⁶ Cfr. STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., *passim*, osservazioni sollevate nei vari casi analizzati. Si osservi però che alcune accademie, comunque, si presentano come istituzioni elitarie e chiuse, è il caso dell'Accademia dei Costanti a Vicenza.

⁷ GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Firenze, Molini-Landi, 1805-1813, vol. VII, 1, cap. IV, *Accademie*, pp. 139-201: 139.

trecentottanta)⁸. La diffusione delle accademie in questo senso coincide con una sorta di svolta nella cultura italiana, ossia il passaggio definitivo dal latino al volgare. Proprio in questo periodo le accademie si trasformano in istituzioni fisse aventi un regolare statuto; a quest'altezza cronologica oltre agli intellettuali confluiscono nelle accademie un gran numero di dilettanti provenienti dal ceto nobile. Nella prima fase, la maggior parte delle accademie sono a carattere letterario, sulla scia delle affermazioni del senese Scipione Bargagli, attente alla nascente letteratura italiana e al consolidamento della lingua volgare; solo successivamente, dopo il 1540 appunto, compare la tendenza alla specializzazione, per cui si rintracciano notizie di accademie scientifiche, giuridiche, ecclesiastiche, musicali, teatrali e di equitazione⁹. Inoltre, si tratta di un fenomeno della cultura cittadina, «ingrediente della cultura urbana, specie laddove l'indelebile marchio umanistico spinga al dialogo, comporti la ricerca di verità a più voci»¹⁰; mentre per il momento sono ancora assenti forme organizzate a carattere "nazionale", come sarà ad esempio l'Arcadia nei secoli successivi. La fondazione di una accademia mira in genere, in questo periodo, alla maggior gloria della città.

Il bisogno di organizzarsi entro istituzioni fisse e rigide bene si accosta alla tendenza generale della società del Cinquecento, caratterizzata da una «crescente cristallizzazione sociale e dalla crescente importanza attribuita a norme e gerarchie»¹¹. Il fenomeno, inoltre, va messo in relazione al concetto di "corte" rinascimentale e alla sua evoluzione: nella prima metà del Cinquecento la corte (e quindi il Principe) si configura, oltre che polo attrattivo per la nobiltà, anche come il maggiore promotore di eventi culturali e sociali, primato che viene attenuandosi nei decenni successivi. Il mondo cortigiano inizia a perdere credibilità agli occhi degli intellettuali che danno vita ad una vera e propria polemica contro la vita di corte, colpevole, secondo gli uomini di cultura del tempo, di aver perso la propria dignità¹². Si ricordi, inoltre, che in seguito alla riforma linguistica e letteraria, il numero dei letterati era aumentato notevolmente e non era possibile immaginare che tutti fossero accolti a corte. La fondazione delle accademie, letta in questo senso,

⁸ Nella *Prefazione* (vol. I) al suo lavoro Maylender ricorda che il primo storico ad occuparsi di accademie fu Giovan Battista Alberti, che nel 1639 pubblicò *Discorso dell'origine delle Accademie pubbliche e private e sopra l'impresa degli Affidati di Pavia, dedicato all'illustrissimo Signor Giacomo Filippo Durazzo*, Genova, per le stampe di Gio. Maria Ferrari, Nicolò Pesagli e Pier Francesco Barrieri; Maylender specifica che Alberti si occupò però quasi esclusivamente delle accademie pubbliche, cfr. MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. I, *Prefazione*, p. XVI.

⁹ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'accademia [...]*, cit., p. 870 e sgg.

¹⁰ GINO BENZONI, *Le accademie [...]*, cit. p. 131.

¹¹ BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit., p. 12.

¹² Cfr. GINO BENZONI, *Aspetti della cultura urbana [...]*, cit. p. 147 e sgg. Benzoni riporta un commento di Pietro Aretino, il quale riferendosi alla corte la definisce «spedale de le speranze [...] mercato de le menzogne, [...] patria de l'adulatione, paradiso de i vitii» (*Ragionamento nel quale M. Pietro Aretino figura quattro suoi amici che favellano de le corti del mondo e di quella del cielo*, [s.l.], 1538, p. 11) citato in *ivi*, p. 148.

può essere intesa come una reazione degli intellettuali alla perdita della loro funzione e alla conseguente crisi d'identità. Scrive Benzoni che «la categoria sovrabbondante degli uomini di penna rischia di sbriciolarsi in tanti grumi individuali di illusione e disperazione, di sfilacciarsi nell'inacidimento delle interne rivalità»¹³; per non soccombere, le occorre «un denominatore comune, uno spazio fisico e metaforico coagulante, un luogo convenuto ove gli intellettuali possano [...] arroccarsi e ribadirsi, contro la minaccia costante della sconnessione, come ceto particolare, peculiare. Necessitano un'istituzione che li renda solidali, una liturgia che funzioni da mastice: l'accademia, un tempio per la cultura»¹⁴. Si consideri poi che le università sono spesso sorde ai nuovi metodi, diffidenti verso il volgare (la cui acquisizione a dignità di lingua letteraria avviene appunto al di fuori delle istituzioni tradizionali universitarie), sospettose nei riguardi delle scienze naturali. Per questo motivo molto spesso le accademie assolvono al ruolo di ricettori e rielaboratori delle nuove tendenze della cultura e delle scienze, al punto da costituire «un vero e proprio sistema culturale parallelo a quello ufficiale, qualche volta alternativo qualche volta sussidiario [ad esso]»¹⁵.

Nel secondo Cinquecento, ancor più che nei decenni precedenti, appare indispensabile la pratica che induce allo scambio di impressioni e di idee. L'uomo, «animale civile et comunicativo [...], è essere amicabile, benefico et conversativo», afferma il senese Alessandro Piccolomini nell'*Institution morale* (Venezia, 1569 e 1575)¹⁶; lasciato solo, egli si degrada fino a divenire «fiera selvatica e disumana». L'uso della «favella» è, oltre ad un dovere, anche un piacere: «dilettevolissima certamente è la comunicanza». Stefano Guazzo nella *Civil conversatione* (1577)¹⁷, un testo molto importante per capire l'idea che le accademie avevano di se stesse, mette in stretto rapporto la cultura con la comunicazione. Come afferma Guazzo

La cultura non può che essere discorsiva. Discorrendo [...] tutti gli astanti si fanno partecipi delle acquisizioni insite nella applicazione di ciascuno. Incontrarsi, vedersi, ascoltarsi: ecco la cultura. [...] Se

¹³ GINO BENZONI, *Gli affanni della cultura [...]*, cit., p. 158.

¹⁴ *Ivi*, pp. 158-159.

¹⁵ CORRADO PECORELLA, *Note per la classificazione delle accademie italiane dei secoli XVI-XVIII*, in «Studi sassaresi», ser. III, 1, (1967-68), pp. 205-231.

¹⁶ *Della institution morale di M. Alessandro Piccolomini libri 12, ne' quali egli leuando le cose souerchie, & aggiugnendo molte importanti, ha emendato, a miglior forma, & ordine ridotto tutto quello, che gia scrisse in sua giouanezza della Institution dell'huomo nobile*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1569 (poi 1575); cfr. GINO BENZONI, *Le accademie [...]*, cit. pp. 131-133.

¹⁷ *La ciuil conuersatione del Signor Stefano Guazzo Gentilhuomo di Casale di Monferrato. Diuisa in quattro libri [...]. Di nuouo ristampata, & con diligenza corretta*, in Vinegia, presso Altobello Salicato 1577 (prima edizione Brescia, Sabbio, 1574; il testo gode di molta fortuna, è ristampato a Venezia anche nel 1575, 1584, 1609), citazione *ivi*, p. 132.

poi il colloquio si fa duraturo, [...] avvia gli interlocutori a meditare assieme in una sede accogliente, ecco profilarsi [...] l'accademia, l'incorniciatura d'ogni *honorata e piacevole* conversazione¹⁸.

L'accademico è il nuovo ideale sociale del tempo. Paolo Paruta nella *Perfezione della vita politica* (Venezia, 1579)¹⁹ al nobile veneto impegnato per il bene della Repubblica, ossia la massima autorealizzazione umana, propone la pratica del dialogo, ordinato e composto dibattito, quale strumento per regolare l'agire umano²⁰. Il confronto di opinioni opposte costruito con una conversazione basata su un tono affabile e sul rispetto dell'altro diviene mezzo di espressione auspicato dalle *élites* intellettuali e politiche. La pratica della conversazione, tratto distintivo di quel perfetto cortigiano rinascimentale descritto da Baldassar Castiglione e Giovanni Della Casa²¹, è ora strumento che consente al sapere di travalicare i confini della corte per diventare fenomeno di cultura cittadina e di un sapere che si rende fruibile attraverso le accademie per l'appunto.

Una attenta valutazione meritano le accademie italiane d'indirizzo teatrale. In questo senso Mazzoni evidenzia l'importanza di esaminare queste istituzioni servendosi di un approccio storico e contestualizzante, marcandone quindi l'enorme contributo nel campo degli studi teatrali²², che si rende manifesto in rappresentazioni memorabili, nella realizzazione di drammaturgie, luoghi ed edifici teatrali ora patrimonio della cultura europea. Data la varietà di tipologie²³ ne consegue anche la ricchezza delle esperienze, spesso «in bilico tra utopie intellettuali e prassi esecutiva» e che «contribuirono in modo decisivo alla rinascita, alla sperimentazione e alla sintesi dell'idea stessa di teatro nelle sue articolazioni portanti e interagenti: committenza e pubblico, scena,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Della perfezione della vita politica di M. Paolo Paruta nobile vinetiano. Libri tre*, in Venetia, appresso Domenico Nicolini, 1579.

²⁰ GINO BENZONI, *Le accademie [...]*, cit., p. 131.

²¹ Cfr. *Cortigiano del conte Baldassar Castiglione, nouamente stampato, et con somma diligentia reuisto, con la sua tauola di nouo aggiunta*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549 (prima edizione Urbino 1528); *Il Galateo di M. Giovanni della Casa, ouero Trattato de' Costumi, e modi, che si debbono tenere, o schifare nella comune conuersazione. Con l'aggiunta della Tauola nouamente fatta dal Lapino. Appresso l'Orazione del medesimo M. Giovanni a Carlo Quinto Imperadore, sopra la restituzione di Piacenza*, in Fiorenza : per Filippo Giunti, 1598 (prima edizione 1558); per entrambi una conversazione perfetta è elemento fondamentale per generare piacevolezza e accattivarsi le simpatie del Principe, fulcro della corte che assolve anche ad una funzione civilizzatrice.

²² STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 869. Mazzoni individua nei concetti di *flessibilità* e *vitalità* i criteri con cui analizzare le vicende di questi sodalizi capaci di adeguarsi al mutare dei tempi e delle circostanze, delle ideologie e dei contesti produttivi, cfr. *ibidem*. Tra i casi citati, «l'accorta *Realpolitik* attuata nel 1637 dall'Accademia Olimpica di Vicenza col depotenziare a fini economici l'innato revanscismo filoimperiale dei nobili vicentini nei confronti della Serenissima», *ibidem*; su questo tema cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 53-57.

²³ Il fenomeno delle accademie teatrali coinvolge capitali di stato come città di provincia e piccoli centri; riguarda istituzioni plurisecolari o accademie stagionali o sorte esclusivamente per un evento; comprende associazioni nate da progetti collettivi come accademie legate alla vita del fondatore e promotore, cfr. STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 870.

attore, drammaturgia»²⁴. Carandini osserva che il teatro promosso dai circoli accademici compie un «processo di integrazione sociale, di mediazione e formazione culturale, che ha contribuito a unificare diverse separate pratiche e idee di spettacolo»²⁵. Tra Cinque e Seicento le accademie teatrali²⁶ si fanno veicolo della formazione di un «policromo universo spettacolare laico e urbano»²⁷, imitando, affiancando o in alcuni casi contrapponendosi tanto agli élitari intrattenimenti organizzati dalle corti, quanto alle produzioni dei comici di professione e delle scuole ecclesiastiche. In particolare, soprattutto nei centri privi di corte la vita teatrale si presenta come «un fenomeno squisitamente accademico»²⁸. Questo è il caso di Vicenza²⁹.

La spettacolarità promossa dalle corti e dalle accademie esprime spesso un progetto culturale di ampio respiro che, secondo la visione insita nella poetica rinascimentale, si confrontano con la nozione di “spettacolo” nella sua accezione più ampia³⁰. È utile ricordare che le forme spettacolari concepite tra Rinascimento e Barocco, accostandosi e molto spesso sovrapponendosi al concetto di “festa”, interessano intrattenimenti di natura differente, come il banchetto, la danza, il torneo, la barriera, la giostra, le rappresentazioni musicali ed il teatro, al punto che la messinscena del dramma si configura come «articolazione di questo complesso cerimoniale»³¹. I nobili e gli intellettuali che promuovono questi intrattenimenti per «tragittare l’utopia spettacolare dal recinto intellettuale della mente, dei libri e delle carte al fascino di una

²⁴ STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 871.

²⁵ SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 94.

²⁶ Nel XVI secolo nella penisola si contano sedici accademie teatrali, nel secolo seguente trentadue; in molte occasioni sono decisive le attività spettacolari di istituzioni accademiche non specificatamente teatrali, cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'accademia*, cit., pp. 870-871.

²⁷ STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 871.

²⁸ STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 871.

²⁹ Riflessioni analoghe si possono estendere anche ad altre realtà, come la città di Siena, che pur non essendo legata ad una corte, offre una vita teatrale molto ricca grazie alle committenze accademiche. Mazzoni osserva comunque che «anche nelle capitali della fastosa spettacolarità cortigiana le officine accademiche svolsero una funzione attivissima: sia partecipando all’organizzazione degli eventi spettacolari principeschi, sia intervallando, con una propria vita teatrale, le pause della scena del principe e di quelle dell’Arte» (STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 871), come accade per esempio a Firenze.

³⁰ Per i concetti di *spettacolo* e *festa* nel Rinascimento cfr. almeno JEAN JACQUOT et ELIE KONIGSON (réunies et présentées par), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 3 voll., 1956-1975; LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977; SERGIO BERTELLI, FRANCO CARANDINI, ELVIRA GARBERO ZORZI, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985.

³¹ Cfr. ROBERTO ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, p. 8. Si tenga conto anche della forte connotazione celebrativa ed encomiastica presente in questo genere di eventi: «La spettacolarità promossa dalle corti e dalle accademie nobiliari esprimeva spesso un progetto culturale di largo respiro, [...] specchio di un ambizioso modello sociale. Totalizzante, alta e classicista, quella progettualità mirava, ad esempio, a ridisegnare le trame della realtà urbana e a trasfigurarle in chiave eroica e sublime, per rendere la città consona alle istanze e alle ideologie dei committenti, al tempo stesso attori e spettatori partecipi del disegno celebrativo», STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 872.

s sofisticata realtà, caratterizzata dalle forme dell'effimero»³² si servono di *staff* altamente qualificate composte da artisti-artigiani ed architetti scenografi; l'analisi dei contributi offerta da queste figure, spesso considerate "minori", consente di approfondire i fenomeni spettacolari partendo dal punto di vista delle dinamiche più strettamente legate alle esigenze pratiche della scena³³.

Nel XVI secolo la Repubblica di Venezia è lo stato italiano, dopo quello della Chiesa, in cui vengono fondate più accademie. Questo fatto è da ricollegare alla mancanza di un'istituzione centralizzante come la corte principesca. Inoltre, si consideri che la Serenissima era uno di quegli stati che tolleravano sul proprio territorio la presenza di un'unica università. Oltre a quello padovano, infatti, non era presente nessun altro Ateneo, sebbene nei secoli passati a Vicenza fosse esistita un'università³⁴.

Anche a Vicenza³⁵, come nel resto delle città italiane, solo intorno agli anni Cinquanta del secolo si giunge alla fondazione di vere accademie, regolate da statuti ed ordinamenti fissi. Nei decenni precedenti, invece, i circoli di letterati e le *élites* culturali, avvezzi alla pratica della conversazione e del dialogo, erano soliti riunirsi presso un ricco mecenate³⁶. Tra i nobili protettori vicentini più influenti compaiono ad esempio Giangiorgio Trissino e Girolamo Gualdo.

Trissino è una figura di primo piano all'interno del panorama culturale vicentino. Ma la sua fama si estende anche oltre i confini della città berica, come testimonia Paolo Gualdo (1553-1621), esponente della nobile famiglia vicentina, quando nel 1616 compone una *Vita* di Trissino³⁷.

³² STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 872.

³³ Come accade, per esempio, analizzando l'*équipe* illuminotecnica capeggiata da Angelo Ingegneri e attiva a Vicenza nell'allestimento dell'*Edipo tiranno*, lo spettacolo che nel 1585 inaugura il Teatro Olimpico, cfr. in particolare il capitolo V di questa tesi.

³⁴ Cfr. GIROLAMO ARNALDI, *La fondazione dell'università di Vicenza (1204)*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 50-52 e ANTONIO E. QUAGLIO, *La cultura umanistica vicentina*, in *ibidem* pp. 80-85. Iniziata a seguito di "un'ondata migratoria" dall'università di Bologna, lo *studium scholarum* giunge in città nel 1204 mentre già nel 1209 si ha notizia della sua cessazione. La sede era situata presso la chiesa di S. Vito, dono della Chiesa di Vicenza ai rettori dell'università degli scolari residenti in città, e restaurata a spese degli studenti stessi. Tra i docenti compaiono i nomi di Boncompagno da Siena, professore di retorica, Cacciavillano (già insegnante a Bologna) e Lanfranco, dottori e maestri di legge, e Menendo (anch'egli docente nello Studio bolognese). Frequentavano l'ambiente vicentino studenti provenienti da diverse parti d'Italia ed Europa, come Asti, Pavia, la Germania, l'Ungheria, la Francia, la Polonia); cfr. anche GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa Vicentina*, 5 voll., Vicenza, Accademia Olimpica, 1964-1982, vol. II, pp. 68.

³⁵ Per una panoramica generale sulla città di Vicenza nei secoli XVI-XVII cfr. EMILIO FRANZINA, *Vicenza: storia di una città*, Vicenza, Neri Pozza, 1980; FRANCO BARBIERI e PAOLO PRETO (a cura di), *Storia di Vicenza. L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, Vicenza, Neri Pozza, 1989, voll. III/1 e III/2.

³⁶ In riferimento a questi fenomeni si è parlato di «forma anticipatoria delle accademie», cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 14-16.

³⁷ La *Vita* di Giangiorgio Trissino composta da Gualdo è stata pubblicata per la prima volta da Puppi, cfr. LIONELLO PUPPI, *Un inedito profilo di G. G. Trissino redatto da Paolo Gualdo*, in «Ateneo veneto», a. 13, n.s., v. 13, n. 2 (1975), pp. 40-45 e *La «vita» di Giangiorgio Trissino di Paolo Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, in *Vicenza illustrata*, cit., pp. 171-173; Puppi ha esaminato il manoscritto originale conservato a Parigi alla Bibliothèqu National de France, Fondo dei manoscritti Dupuy, codice 348, cc. 19r-20r (= 14r-15r). Sulla

La richiesta di stilare un profilo biografico del mecenate vicentino è commissionata a Gualdo da Jacques-Auguste de Thou, presidente del Senato francese, per essere inserita in un volume intitolato *Clarorum virorum elogia*. Sebbene la proposta non avrà esito concreto, interessa come l'inclusione di Trissino in un progetto di respiro europeo ne sottolinei senza dubbio l'immensa stima goduta; si consideri anche il fatto che l'intellettuale francese per rappresentare le emergenze illustri della cultura veneta aveva identificato tre soli personaggi, ossia Alvise Cornaro, Palladio e Trissino per l'appunto³⁸.

Le pagine dedicate a lui da Gualdo disegnano un ritratto garbato e privo delle ridondanze retoriche degli elogi. Dopo un periodo trascorso nell'ambiente delle corti, a Roma in particolare, Trissino fa ritorno nella patria veneta: «peritissimo in tutte le più nobili lingue e più isquisite scienze [...] fabricò, in un suburbio della città di Vicenza un bellissimo palazzo [Villa Cricoli], dove tutti gli uomini letterati e virtuosi andavano a goder della sua dotta e gentile conversatione»³⁹. Anche Andrea Palladio frequenta la dimora, offrendo la sua maestranza come lapicida ancora quando se ne realizzava la fabbrica; Gualdo non manca di sottolineare la protezione offerta negli anni seguenti dal mecenate vicentino al giovane architetto. In questa «scuola avanzata di umanesimo e di chiarezza»⁴⁰, la gioventù nobile vicentina veniva educata alla lettere e all'arte, all'amore per le scienze ed il teatro, materia questa in cui Trissino, la cui indole era di matrice aristotelica, si cimentava come autore e come teorico.

La sua tragedia *Sofonisba* (1514-15) è un riferimento per gli autori che, secondo il gusto rinascimentale, ricercano una sintesi tra grandezza e armonia⁴¹. Significative due indicazioni per la storia della tragedia italiana, da lui enunciate nella dedicatoria della *Sofonisba* a papa Leone X⁴²: in primo luogo egli difende il volgare quale scelta di fondo per la drammaturgia rinascimentale; in secondo luogo ne offre una motivazione che prefigura il passaggio dalle discussioni accademiche

biografia di G.G. Trissino cfr. anche BERNARDO MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

³⁸ Gualdo doveva occuparsi dei profili di Trissino e Palladio. Puppi mette in luce la natura multiforme ed aperta di Paolo Gualdo, intellettuale vicentino vicino tanto a Galileo Galilei, quanto a Vincenzo Scamozzi che lo invitò a scrivergli l'abbozzo del *proemio* all'*Idea dell'Architettura universale* (Venezia, 1615), cfr. *La «vita» di Giangiorgio Trissino di Paolo Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, cit., p. 171; sulla questione del *proemio* cfr. LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1973, pp. 107-112 in cui è anche riprodotto il testo originale scritto da Gualdo per il trattato di Scamozzi.

³⁹ *La «vita» di Giangiorgio Trissino di Paolo Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, cit., pp. 172-173.

⁴⁰ MANCINI FRANCO, MURARO MARIA TERESA, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, 3 voll., Venezia, Regione del Veneto, Giunta Regionale/Corbo e Fiore, 1985, III vol., p. 175.

⁴¹ Trissino pubblica a Roma la prima edizione della tragedia nel 1524, con una dedica al papa Leone X, cfr. *Teatro italiano del Cinquecento*, I, *La tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 29-32; cfr. anche MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 137-138 anche per inserire Trissino nel più ampio contesto della tragedia cinquecentesca.

⁴² Cfr. NICOLA MANGINI, *La tragedia e la commedia*, in *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, IV vol., 1, *Il Seicento*, pp. 297-326 : 298-299.

alla naturale destinazione scenica della tragedia. Trissino afferma: «la cagione, la quale m'ha indotto a farla in questa lingua [italiana], si è che, avendo la tragedia sei parti necessarie, cioè la favola, i costumi, le parole, il discorso, la rappresentazione et il canto, manifesta cosa è che, avendosi a rappresentare in Italia, non potrebbe essere intesa da tutto il popolo, s'ella fosse in altra lingua che italiana composta»⁴³. Anche la sua tragedia si confronta con la scena; accade per la prima volta proprio a Vicenza nel 1562, dieci anni dopo la morte dell'autore, presso una sala adibita allo spettacolo nel Palazzo della Ragione, riscuotendo molto successo e grandi lodi⁴⁴.

Trissino si confronta con la *Poetica* di Aristotele. Nel 1529 pubblica le prime quattro *Divisioni della Poetica* (parafrasi della *Poetica* di Aristotele), mentre tra il 1530 e il 1540 si occupa della redazione della quinta e della sesta, pubblicate postume nel 1562. La sua attività di letterato spazia tra più discipline, come la composizione del trattato linguistico intitolato *Il Castellano* o dell'opera epica *L'Italia liberata dai Goti*; anche a lui il merito di diffondere il *De vulgari eloquentia* di cui propone una traduzione nel 1529.

Riferendosi all'esperienza di Trissino, Maylender parla di una vera e propria «Accademia Trissiniana»⁴⁵. Dal 1537 circa Villa Cricoli diviene luogo di incontro: «La fama del suo sapere e della vasta sua erudizione, le amicizie e le relazioni da lui contratte vagando da città in città, avevano assicurato al Trissino una frequenza continua di ospiti, d'amici, d'ammiratori, d'allievi; sicché riesce impossibile di enumerare tutti coloro che della sua munificente ospitalità fruiro nella villa [...]. Dovea risiedere in Cricoli una letteraria Accademia, o meglio, un orto accademico»⁴⁶. Certamente la visita alla villa doveva essere davvero un'esperienza molto suggestiva, stando alle annotazioni di un nobile padovano, Alessandro Lionardi, che dopo aver ammirato lo splendore della dimora vicentina afferma:

Le figlie di Giove, disperando di vivere in mezzo alla feroce barbarie de' Turchi, invasori della Grecia, errarono fuggiasche fino alla villa di Cricoli. Vinte dall'amena bellezza del luogo, vi sospesero affaticate il cammino, per poi fermarvi, innamorate del sito, la loro dimora⁴⁷.

⁴³ *La Sofonisba*. Tragedia di Gio. Giorgio Trissino, in *Teatro Italiano o sia Scelto di tragedie per uso della scena*, I, Verona, Vallardi, 1723, p. 3, citato in *ibidem*.

⁴⁴ Sulla rappresentazione della *Sofonisba* si veda il capitolo dedicato agli allestimenti dell'Accademia Olimpica.

⁴⁵ Sulle esperienze di Villa Cricoli cfr. MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, pp. 352-353 e SEBASTIANO RUMOR, *Accademie in Vicenza*, Vicenza, [s.l.], 1892, pp. 26-27, dove si parla ancora di «Accademia alla Villa di Cricoli o Accademia Trissiniana».

⁴⁶ MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, p. 352.

⁴⁷ ALESSANDRO LIONARDI, *Trissino, Opere*, vol. I, Verona, 1729, citazione in *ibidem*. La Villa di Trissino ispirò anche Giacomo Zanella per uno dei suoi sonetti, intitolato *Astichello* (la poesia appartiene ad una raccolta intitolata anch'essa *Astichello* e composta tra il 1880 e il 1887)

Anche Girolamo Gualdo, a sua volta nobile mecenate, trascorre lungo tempo lontano da Vicenza, in particolare risiede a Roma presso il Cardinale Pompeo Colonna. Il suo ritorno nella città berica avviene nel 1532, dove con il titolo di Protonotaro Apostolico diviene canonico della cattedrale. Notizie sulla sua attività di patrono delle lettere giungono nuovamente da Paolo Gualdo, nipote del mecenate, che scrive «Hebbe Girolamo gusto estremo della conversazione, specialmente di letterati e persone di gusto e di qualche nobile facoltà ornati, come pittori, architetti, matematici, antiquarii e simili; [che egli invitava] a piacevolissimi e gratiosissimi discorsi»⁴⁸, a giochi, a banchetti allestiti nel suo palazzo riccamente affrescato e nei giardini adorni di raffinate vegetazioni e di statue antiche. La dimora dei Gualdo, situata in via Pusterla, possedeva anche una galleria ove erano esposti quadri e sculture di maestri famosi, opere che componevano la ricca collezione dei Gualdo.

Trissino e Gualdo rappresentano due tra le più note famiglie venete di antiquari nel Cinquecento⁴⁹. Pare che la pratica del collezionismo sia stata introdotta a Vicenza da Giangiorgio Trissino, subito seguito in questa attività dai Da Porto, i Valmarana, i Forni, e i Gualdo appunto. È noto che il museo Gualdo possedeva una delle più incantevoli collezioni nel vicentino tra XVI e XVII secolo: «si ammiravano opere di Giambellino, di Tiziano, di Sebastiano del Piombo, del Mantegna, del Pordenone, di Giorgione, e di Palma il Vecchio. Preziosi soprattutto erano, fra le pitture, un ritratto di Valerio Belli fatto da Raffaello, e, fra le sculture, [...] anche alcuni bassorilievi di Donatello, una Venere di Giacomo Sansovino e un altro ritratto a mezza figura di Valerio Belli fatto da Michelangelo»⁵⁰. L'elemento di maggior suggestione nel complesso della villa pare fosse, però, il giardino, «ricco di piante esotiche, di cippi, di sculture, di iscrizioni greche e latine e di frammenti di colonne, basi e capitelli tratti dalle rovine dell'antico teatro di Berga»⁵¹. Esso era attrezzato per essere un vero e proprio museo-giardino, struttura che Girolamo aveva imparato a conoscere ed apprezzare durante il suo soggiorno romano. Decorato con logge, portici, «ucelliere bellissime ripiene di varie sorti di uccelli stranieri [...] e con alquante bellissime

⁴⁸ PAOLO GUALDO, *Memorie, lettere, discorsi: di lui, o da lui raccolti*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Cod. it. VI, 146 (5979), ff. 12-32: f. 17v, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 15. Paolo è figlio di un nipote di Girolamo. Su Girolamo si veda ANTONIO MANGINI, *Notizie di Girolamo Gualdo canonico e fondatore del Museo Gualdo in Vicenza nel sec. XVI*, Vicenza, Paroni, 1856. Sulla famiglia Gualdo si veda GIROLAMO GUALDO jr., *Giardino di chà Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, Olschki, 1972.

⁴⁹ Cfr. *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, III vol., 2, *Il Cinquecento*, soprattutto pp. 254-259.

⁵⁰ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 260.

⁵¹ *Ibidem*. Il teatro Berga, di impianto romano, risale alla prima metà del I secolo d.C. Fonti preziose per lo studio di questo edificio sono alcuni disegni di Palladio, realizzati dall'architetto durante le visite compiute nel corso della sua vita presso le rovine dei teatri antichi in Italia ed Europa.

fontane artificiose con molti inganni per bagnare et huomini et donne all'improvviso»⁵²; questo museo all'aperto era lo spazio perfetto «per la creazione di una sede destinata a divenire luogo ideale di incontro per letterati ed artisti»⁵³.

Nei circoli formati intorno a Trissino e a Gualdo si possono individuare i primi tentativi di libere associazioni, dalla cui evoluzione nascono, alla metà del secolo, le più importanti accademie vicentine⁵⁴, come l'Accademia dei Costanti e l'Accademia Olimpica.

L'Accademia dei Costanti viene fondata dallo stesso Girolamo Gualdo il 20 febbraio 1556, secondo le informazioni fornite dalle memorie del nipote Paolo⁵⁵, e per questo motivo risulta essere la più "antica" delle istituzioni vicentine; gli statuti dell'Olimpica (la più "nota" delle accademie), pare riportino, infatti, come data ufficiale di apertura il primo marzo dello stesso 1556⁵⁶. In ogni caso l'apertura delle due istituzioni è quasi concomitante. Differenti senza dubbio le finalità delle due Accademie (enfaticamente anche dall'apertura quasi contemporanea), sebbene non sia corretto neppure marcarne eccessivamente l'antagonismo⁵⁷. Valerio Chiericato, per esempio, uno dei promotori dell'Olimpica, era membro anche dell'Accademia dei Costanti; lo stesso Girolamo Gualdo, mecenate dei Costanti, era anche protettore dell'Accademia Olimpica. Così il medico Conte de Monte, un intellettuale vicentino che aveva insegnato fino al 1554 nello Studio padovano, intraprende con Chiericato la fondazione dell'Olimpica pur essendo contemporaneamente censore presso i Costanti.

Il discorso celebrativo pronunciato in occasione dell'apertura dell'Accademia dei Costanti è declamato da Girolamo Gualdo, in presenza dei «clarissimi Rettori [...] e di tutta la nobiltà di Vicenza e di molti forestieri»⁵⁸. In generale, si può osservare come la presenza dei Rettori sia

⁵² BERNARDO MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino [...]*, cit., p. 182.

⁵³ *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento [...]*, cit., p. 257.

⁵⁴ Sulle accademie a Vicenza cfr. FEDELE LAMPERTICO, *Scritti storici e letterari*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1882-83, vol. I, pp. 154-314; SEBASTIANO RUMOR, *Accademie in Vicenza*, Vicenza, [s.n.], 1892; GIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., soprattutto p. 243 e sgg.; LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1973, soprattutto p. 48 e sgg.; BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. Per una ricognizione sommaria sull'attività teatrale a Vicenza e nel suo territorio patrocinata dalle Accademie e sulla storia dei teatri pubblici fino ai primi del Novecento cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., p. 175-286.

⁵⁵ PAOLO GUALDO, *Memorie, lettere, discorsi [...]*, cit., f. 17r, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 18. Sull'Accademia dei Costanti a Vicenza, cfr. anche SEBASTIANO RUMOR, *Accademie in Vicenza*, cit., pp. 11-12; MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. II, pp. 114-117.

⁵⁶ Sulla questione relativa alla data ufficiale di inizio dell'Accademia Olimpica, fatto che nel tempo ha messo a confronto pareri discordanti, vedi il paragrafo dedicato a questa istituzione.

⁵⁷ La collaborazione tra le due istituzioni è sottolineato ad esempio in FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., p. 177, BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 19.

⁵⁸ PAOLO GUALDO, *Memorie, lettere, discorsi [...]*, cit., f. 17r, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 1.

garanzia che la Serenissima approva la fondazione dell'accademia (ciò avverrà anche per l'Accademia Olimpica). La costituzione delle accademie era certamente intesa dalla Repubblica anche come un espediente per impegnare i giovani nobili e sottrarli all'*otium* e ai cattivi costumi⁵⁹.

Il mancato antagonismo tuttavia non mitiga le sostanziali differenze tra le due istituzioni, riscontrabili rispetto alla provenienza sociale dei membri che le compongono, ai fini prefissati e agli esiti. Innanzi tutto, a differenza dell'Olimpica, dall'Accademia dei Costanti non sono pervenuti statuti e protocolli delle sedute. La storia di questo organismo culturale si può ricostruire quasi esclusivamente grazie a due dediche indirizzate ai Costanti: quella del *Dialogo del modo de lo tradurre* di Sebastiano Fausto da Longiano (1556)⁶⁰; e quella del dialogo *Della eloquenza* di Daniele Barbaro, scritta da Girolamo Ruscelli e datata 3 aprile 1557⁶¹. Fausto da Longiano, nominato lettore dell'accademia, nella dedicatoria elenca i membri fondatori dell'accademia, tutti patrizi: per primi i «padri», ossia Girolamo Gualdo, Giovanni Luigi Valmarana e Giovanni Da Porto; di seguito compaiono i rappresentanti delle più importanti famiglie nobili vicentine, come i Thiene, i Trissino, i Piovene, i Barbarigo, gli Ancorano, i Chiericati, i Bissari «i nomi di quasi tutti gli esponenti della più rigida oligarchia locale»⁶². Fausto, infatti, sottolinea la forte matrice nobiliare dell'accademia: «vi gloriate più d'esser chiamati accademici che conti e cavalieri, quali tutti sete, ad imitatione di Marco Aurelio che a maggior loda e honore si tenne d'esser chiamato filosofo che imperatore»⁶³. In un certo senso si può osservare che «Fausto punta a quell'immagine universalistica che la nobiltà aveva di se stessa e che si esprimeva appunto nella sublimazione e nella trasposizione del ruolo sociale-funzionale (imperatore, conte, cavaliere) in quello culturale (filosofo, accademico)»⁶⁴. Girolamo Ruscelli compie un passo ulteriore in quanto «lusinga i Costanti sollevando la questione della vera nobiltà e giunge al risultato», corrispondente all'ideologia dei destinatari, «che i casati che hanno conservato la loro nobiltà, hanno contemporaneamente acquisito la “virtù” quasi come una

⁵⁹ Cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 18. Marzari, ad esempio, incita i padri affinché i propri figli «che tutto il dì vanno per le strade e piazze, d'otio pieni, vi fussino ammessi [all'Olimpica]», GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 117. ESTENDI TITOLO

⁶⁰ *Dialogo del Fausto da Longiano, del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone, a li vertuosissimi signori Academici Costanti, nobilissimi vicentini*, Venezia, Lodovico delle Avanzi, 1556; cfr. anche BODO GUTHMÜLLER, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, in «Quaderni veneti», XII, (1991), pp. 9-152 (con l'edizione critica del dialogo).

⁶¹ *Della eloquenza. Dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileia, nuovamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli. Ai signori Accademici Costanti di Vicenza*, Vicenza, Vincenzo Valgrisi, 1557 (Barbaro scrive il dialogo intorno al 1535 durante gli studi patavini); la lettera di Ruscelli è riprodotta in parte in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 260.

⁶² LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, cit., p. 55.

⁶³ *Dialogo del Fausto da Longiano [...]*, cit., f. 5v, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 20.

seconda natura. [...] Viene qui suggerita una socialità quasi paradisiaca, all'interno della quale alla nobiltà spetta un ruolo guida»⁶⁵.

Marzari dedica ritratti strabilianti ai tre «padri» fondatori dell'Accademia, immagini degne della loro condizione nobiliare. Girolamo Gualdo, «capo spirituale dell'accademia»⁶⁶, è «protonotario apostolico e canonico e prelado reverendissimo, poeta eccellentissimo, e delle greche, latine e volgari lettere ornatissimo, [egli] portò [...] nome grandissimo in tutta Italia, nella quale fece con le virtù sue non poco risplendere la patria»⁶⁷. Luigi Valmarana, conte di Nogara, tra i sostenitori di Andrea Palladio, «non fu [...] di poco ornamento alla patria, e per belle lettere e per integrità di vita»; Marzari ne sottolinea gli intenti teatrali riportando che «compose molte dotte e eccellenti orationi, con la *Placidia* tragedia di soggetto non meno raro e ingegnoso che di moral' essempli e documenti piena»⁶⁸. Infine Giovanni Da Porto, «il quale non fu in minor concetto e estimatione appresso tutti i virtuosi ingegni, e per belle lettere, e per altre doti, e per qualità sue eccellentissime, che lo rendevano grato a ogn'uno»⁶⁹. Ma lo stesso Ruscelli traccia un ritratto enfatico dell'intero *entourage* dei Costanti e parla di «quaranta gentilhuomini d'una stessa città, tutti nobilissimi, tutti virtuosi, tutti valorosi, tutti amati e riveriti universalmente»⁷⁰.

Le notizie estrapolate dal dialogo di Fausto da Longiano consentono di delineare la struttura dell'accademia (che risulta, oltre tutto, conforme all'ordine imposto alle altre accademie). Al vertice dell'accademia si trova un «principe» (eletto come accade per il *princeps* della Serenissima, il Doge), detentore di una carica limitata, così come limitati nel tempo sono gli altri uffici; al principe si affiancano un «tesoriere», un «contraddicente», che ha il compito di fare da opposizione durante i dibattiti, e due «censori», a cui spetta l'importante incarico di controllare in anticipo tutto ciò che sarà reso pubblico (in forma di testi scritti o lezioni) sotto il nome dell'accademia (per questo motivo l'incarico viene affidato a nobili particolarmente qualificati). Al momento della fondazione sono investiti della carica di censore il Conte de Monte, «medico e filosofo, celebratissimo, e delle greche, latine e volgari lettere ornatissimo», di cui Marzari mette

⁶⁴ BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 20.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 179. Nella seconda parte della *Historia* Marzari presenta un sintetico profilo dei cittadini più illustri di Vicenza.

⁶⁸ *Ivi*, p. 170. Valmarana il nobile che nel Maggior Consiglio si pronunciò in maniera decisiva a favore del modello delle Logge della Basilica progettato da Palladio, modello con il quale ebbe inizio la trionfale fortuna dell'architetto nel Veneto, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1965, p. 248.

⁶⁹ *Ivi*, p. 168.

⁷⁰ Dedicata di Girolamo Ruscelli agli accademici Costanti contenuta in *Della eloquenza. Dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro [...]*, cit., f. a4r, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 22-23.

in risalto l'interesse teatrale annotando che «compose l'*Antigono* tragedia opera dottissima, la quale rappresentata l'anno 1565 in Venetia, fu da virtuosi, e letterati intendenti huomini molto commendata»⁷¹; e Hercole Fortezza «giurisconsulto, in tutte le facultà non meno eccellente che delle latine e volgari con le sacre lettere studioso»⁷². L'importanza attribuita alla formazione letteraria del medico e del giurista sottolinea ancora il primato attribuito dalle accademie alle «lettere».

I Costanti si riuniscono poco lontano da Cricoli, ossia nella villa dei Gualdo alla Posterla, «una parte della città di Vicenza principalissima [...] e per l'ampiezza delle strade, per la qualità degli edifici, per la quantità di popolo [...] quasi un'altra città che giace tra il levante e il settentrione, in vaga pianura per un grosso miglio di giro»⁷³, come osserva Girolamo pronipote del letterato fondatore. Nelle memorie di quest'ultimo i Costanti e il circolo trissiniano sono tra loro accomunati, come emerge dalle sue osservazioni: «in questo siffatto sito una volta si riduceva tutta la nobiltà cossì di huomini come di donne, a ricreatione, nella Accademia dei Grissini, poco fuori della Porta di S. Bartholomeo, loco veramente illustre e magnifico, e nel Giardino dei Gualdi, quale fra altre venti e più case de nobili si giace, vago e gentile, pieno di fontane, con molti scherzi di aque, di uccelliere, di pitture e di statue»⁷⁴.

La fondazione di un'accademia composta esclusivamente da nobili è un fatto eccezionale nel Cinquecento. In realtà, esso si comprende appieno se inserito nel contesto socio-politico della città. Si tenga presente che a Vicenza, verso la metà del XVI secolo, è presente una ricca aristocrazia che detiene la gestione degli affari pubblici. Anche l'accesso alle cariche politiche è regolato in maniera rigida: il ceto borghese è escluso da una partecipazione attiva alla vita politica della città in quanto dedicandosi ad occupazioni "basse" non ha le qualità necessarie per la conduzione dello stato⁷⁵; l'estromissione dei ceti dediti alle arti meccaniche dal governo della città trova giustificazione teorica, in quanto «l'*ignobiltà* dei natali resta associata alla *viltà* del compito sociale professato in una definizione che qualifica un'attitudine degradata e, in quanto tale,

⁷¹ *Ivi*, p. 207.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ GIROLAMO GUALDO jr., *Giardino di chà Gualdo*, cit., p. 34.

⁷⁴ GIROLAMO GUALDO jr., *Giardino di chà Gualdo*, cit., p. 38.

⁷⁵ «A Vicenza, gli statuti del 1425, emanati all'indomani dell'annessione a Venezia [avvenuta nel 1404], perfezionavano un ordinamento ch'era il fondamento giuridico del predominio di una classe dirigente, già *identificata* dai codici statutari del 1311 e del 1339 in un gruppo, che resterà sostanzialmente impermeabile, delle famiglie allora assurse al governo del Comune e che si organizzeranno, dunque, come chiusa oligarchia. [...] Intorno alla metà del '500, con l'emanazione di esplicite norme regolanti in termini tanto più severi il diritto d'accesso ai Consigli, prendiamo atto della sanzione di un assetto ormai preconstituito nelle cose, e la cui connotazione aristocratica s'evidenzia, tra l'altro, nelle insuperabili disposizioni limitative previste per gli esponenti delle professioni *meccaniche*», LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, cit., pp. 16-17.

strutturalmente negata all'esercizio delle responsabilità civili»⁷⁶. L'esclusione si avvale di criteri selettivi: l'accesso alle corporazioni dei medici, dei giudici e dei notai presupponeva che la famiglia non avesse praticato alcuna «arte meccanica» da almeno tre generazioni⁷⁷. La nobiltà rafforza la sua supremazia anche sul piano ideologico, e in questo senso la fondazione dell'Accademia dei Costanti svela una pretesa di autonomia anche in ambito culturale: «la volontà di dominio del nobile era infatti di natura universalistica; [...] il nuovo modello universalistico si sostituisce a quello del “cortigiano”»⁷⁸. All'interno dell'Accademia, eruditi ed artisti possono trovare un impiego come lettori, ma non possono farne parte come membri effettivi, a ribadire il concetto che il programma culturale è stabilito solo dal nobile, mentre l'intellettuale ne è l'esecutore⁷⁹.

Per comprendere a pieno l'atteggiamento dei nobili vicentini si devono tener presenti alcune questioni di carattere più generale. Nel *Gentil'huomo* (1544)⁸⁰ di Fausto da Longiano si definisce perfettamente questa ideologia. Nelle città, afferma Fausto, vi sono due ceti sociali, «pochi nobili prudenti che tengono sopra gli altri signoria [...] e altri [artigiani, mercanti, contadini, soldati] assai obbedienti e isposti a servizio di quelli»⁸¹. Si ricordi che nell'Italia del Cinquecento la supremazia sociale dell'aristocrazia è un fenomeno diffuso, che però a Vicenza e nelle città di Terraferma si verifica con particolare intensità. A conferma di questa tendenza, vi è l'elevato numero di trattati sul gentiluomo, sulla nobiltà, sull'onore pubblicati fra il 1550 e il 1560, testi che invadono il mercato librario italiano e di cui la Terraferma è uno dei mercati privilegiati.

Lo stretto pregiudizio nobiliare che caratterizza il ricco e antico patriziato vicentino era già sfociato in deviazioni filo imperiali operate da molte famiglie, tra cui i Trissino, durante la guerra della Lega di Cambrai rendendo i nobili berici spesso invisibili alla Repubblica⁸². Questo atteggiamento è animato anche da un ambiguo fermento religioso, alimentato anche tra l'altro dal

⁷⁶ *Ivi*, p. 17.

⁷⁷ Cfr. *Statuta notiorum de Collegio civitatis Vincentiae*, Venezia, 1566, p. 39r, citato in LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, cit., p. 18, n. 29, che afferma «la patente della civiltà spetta dunque alla nobiltà del sangue», *ibidem*. Sulla chiusura nobiliare si esprimono anche gli storici locali, cfr. GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., pp. 100-102; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, p. 182.

⁷⁸ BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 22.

⁷⁹ All'epoca in Italia la supremazia sociale dell'aristocrazia si verifica con maggiore intensità nelle città di Terraferma, tra cui Vicenza, cfr. *ibidem*.

⁸⁰ SEBASTIANO FAUSTO DA LONGIANO, *Il gentil'huomo*, Venezia, Bindoni-Pasini, 1542.

⁸¹ Citato da LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, cit., p. 54.

⁸² L'atteggiamento ostile verso la Serenissima si manifesta anche nella scelta del testo destinato alla serata inaugurale dell'Olimpico, come analizzato in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, soprattutto p. 94 e seguenti.

pubblico e decennale insegnamento di Fulvio Pellegrino Morato e di Francesco Malchiavelli⁸³. In sospetto presso il Santo Uffizio di simpatie ereticali di indirizzo sociniano e calvinista, il patriziato vicentino si presenta invece aperto all'arte e alla cultura, intrattenendo assidui rapporti di scambio con altri intellettuali veneti, come Alvise Cornaro⁸⁴. Si documentano le frequentazioni di Trissino e Gualdo presso la dimora padovana di via del Santo, visitata spesso anche da nobili vicentini e docenti dello Studio patavino in seguito iscritti all'Accademia Olimpica. Sono noti anche i sodalizi tra i poeti rustici vicentini con la compagnia di Ruzante, di cui Cornaro era mecenate: spicca la stima nutrita per essa da Giovan Battista Maganza, detto il Magagnò, pittore e poeta molto legato a Palladio (per altro vicino ad Alvise Cornaro), e l'attenzione riservata da Luigi Valmarana, accademico Costante e poeta in lingua pavana con il nome di Tuogno Figaro da Crespano.

L'attenzione per la dimensione artistica e culturale traspare anche dalla dedica di Ruscelli; lo scritto, che fornisce informazioni più dettagliate sugli intenti e sulle attività progettate dai Costanti, informa che il programma dell'Accademia prevede «che non si faccia altra cosa che essercitii virtuosi e nobili così nell'arme come nelle lettere, nella musica e in ogn'altra onorata professione e degna d'onoratissimi e virtuosissimi cavalieri»; costoro avrebbero già chiamato intorno a sé «tanti rari huomini in lettere, in arme, in pittura, e in musica che già habbiano oltre a seicento scudi d'oro di salariati ordinarii fuor del numero de gli accademici, e tuttavia sieno in pratica e in maneggio di condurvi de gli altri, i più famosi che sia possibile»⁸⁵. È attestato anche l'interesse per il teatro da parte dei Costanti. Ruscelli infatti annota che gli accademici avevano deciso di allestire entro l'anno una commedia, progetto che però non trova realizzazione a causa di dissensi interni. Si consideri però che in quello stesso anno l'Accademia Olimpica aveva già rappresentato l'*Adria* di Terenzio nella traduzione dell'olimpico Alessandro Massaria⁸⁶.

Si osservi come le materie degne degli Accademici Costanti (poesia ed eloquenza, musica, pittura, teatro), sono le stesse coltivate nella maggior parte delle accademie italiane del tempo; i Costanti non si distinguono per l'originalità del programma culturale, quanto per lo sfarzo e la ricchezza che accompagnano ogni appuntamento promosso dall'accademia. Si conosce, inoltre, l'attenzione per materie quali la scherma e l'equitazione, ad indicare il forte orientamento cavalleresco di questa istituzione.

⁸³ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., p. 176.

⁸⁴ Tra gli studi dedicati a questo intellettuale e mecenate, cfr. *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Padova, 1980.

⁸⁵ *Della eloquenza. Dialogo del reverendiss. Monsignor Daniel Barbaro [...]*, cit., f. a4r, citato in BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 22-23.

⁸⁶ Per l'allestimento dell'*Adria* di Terenzio cfr. il capitolo successivo dedicato agli allestimenti dell'Accademia Olimpica.

L'attività dell'Accademia dei Costanti subisce un primo rallentamento già nel 1558, a seguito della morte di uno dei «padri» fondatori, Luigi Valmarana. Dopo la scomparsa di Da Porto prima e di Gualdo poi, avvenuta nel 1566, l'Accademia riduce ulteriormente la sua attività fino a cessare definitivamente di esistere due anni dopo, nel 1568. Negli anni, comunque, molti soci si erano già trasferiti all'Accademia Olimpica, fatto che senza dubbio aveva contribuito ad indebolire l'istituzione dei Costanti.

Intorno agli anni Sessanta del Cinquecento a Vicenza si fondano nuove accademie, probabilmente a seguito del declino o del mutamento delle accademie già esistenti. L'Accademia dei Secreti ne è un esempio. Si ipotizza che fosse ad orientamento scientifico⁸⁷. Non se ne conosce esattamente l'anno di fondazione, forse potrebbe essere sorta quando l'Olimpica abbandonò il suo originario orientamento scientifico, intorno al 1565 quindi⁸⁸. Pare che Girolamo Gualdo sia stato protettore anche dei Secreti.

Lo stesso 1565 è l'anno che vede la nascita di un'altra istituzione vicentina, detta la Nova Accademia, composta di soli nobili che si riunivano nel palazzo di Vespasiano Thiene⁸⁹; legata alle discipline letterarie, alla musica e all'arte cavalleresca, questa istituzione mostra un orientamento affine all'Accademia dei Costanti, quasi ne dovesse colmare il vuoto venutosi a creare dopo la fine della sua attività.

Il declino dell'Accademia dei Costanti, che in quanto accademia patrizia aveva inserito nel suo programma anche esercitazioni a cavallo e con le armi, probabilmente è uno dei motivi che contribuiscono alla fondazione di un'Accademia cavalleresca vera e propria, che avviene il 2 maggio 1565⁹⁰. L'Accademia di Cavalleria di Vicenza è una delle prime accademie cavalleresche, di lì a poco molto numerose nel Veneto.

Nessuna delle tre Accademie vicentine fondate negli anni Sessanta prosegue con successo: la Nova Accademia non sopravvive alla sua fondazione; l'Accademia di Cavalleria non supera il 1568; mentre dell'Accademia dei Secreti si hanno notizie solo fino al 1570. Solo l'Accademia Olimpica è destinata ad avere lunga vita e a perpetuare nei secoli i nomi dei suoi fondatori.

2. *L'Accademia Olimpica*

⁸⁷ Sull'Accademia dei Secreti a Vicenza, cfr. anche SEBASTIANO RUMOR, *Accademie in Vicenza*, cit., p. 23; MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, pp. 148-149; BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 34-35.

⁸⁸ Cfr. il paragrafo dedicato all'Accademia Olimpica.

⁸⁹ Sulla Nova Accademia a Vicenza, cfr. anche SEBASTIANO RUMOR, *Accademie in Vicenza*, cit., pp. 10-11; BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 35-36.

«L'Anno 1555 di nostra salute, una scelta Compagnia di virtuosi, e gentili spiriti della Città di Vicenza, nel secolo decimosesto, al numero di ventuno [...] istituì l'Accademia Olimpica [...]; soggetti tutti nelle Greche, Latine, e Volgari Lettere eccellentissimi [si riuniscono] prevedendo i gran frutti, ch'erano per raccogliere la Patria ed i Cittadini suoi amatori della virtù»⁹¹. Così risuona l'*incipit* degli Atti dell'Accademia Olimpica, la più prestigiosa istituzione culturale della città di Vicenza. «Detta Letteraria Adunanza fu istituita per diligenza e sollecitudine»⁹² di Valerio Chiericati, «splendore della pedestre milizia»⁹³ proveniente da uno dei maggiori casati aristocratici di Vicenza. Lo accompagna in questo progetto il Cavaliere Girolamo da Schio, «nelle giostre e torneamenti esercitatissimo»⁹⁴, il medico Conte de Monte, medico e fisico «uomo celebre in ogni genere di dottrina»⁹⁵ (già censore dell'Accademia dei Costanti) e

⁹⁰ Sull'Accademia di Cavalleria a Vicenza, cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 37-38.

⁹¹ È possibile ricostruire i principali avvenimenti riferiti all'Accademia Olimpica attraverso gli Atti dell'Accademia stessa, redatti in forma di commentari dai segretari assunti di volta in volta dal circolo degli Olimpici. I documenti rendono conto dell'attività dell'Istituzione dall'atto della sua fondazione (1555) fino all'epoca contemporanea e costituiscono l'*Archivio Storico dell'Accademia Olimpica di Vicenza*. In particolare, gli avvenimenti riferiti all'epoca moderna, e quindi relativi al nostro discorso, sono custoditi nella parte del fondo detta archivio antico dell'Accademia (d'ora in poi A.O.), conservato nella Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (d'ora in poi BBV). L'archivio antico, composto di nove buste organizzate in fascicoli numerati è stato inventariato, cfr. *L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di Antonio Ranzolin, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989. Si osservi che registrando il plurisecolare rapporto intercorso tra l'Accademia e Vicenza, la documentazione conservata nell'archivio costituisce anche una fonte insostituibile per lo studio della storia civile, culturale e artistica della città berica nel periodo moderno, fatto che giustifica l'incessante interesse da parte degli studiosi. Le fonti originali sono state riordinate per la prima volta da Bartolomeo Ziggotti, uno degli ultimi segretari dell'Accademia, cfr. BARTOLOMEO ZIGGIOTTI, *Memorie sull'Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, si consideri la copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), in BBV, ms. Gonz. 21.11.2 (2916) (d'ora in poi ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*), da cui la citazione nel testo alla c. 7. La cronistoria di Ziggotti costituisce ancora un lavoro di importanza fondamentale per lo studio dell'Accademia vicentina. Lo scritto è organizzato in due parti: nella prima compaiono le Memorie, ossia le vicende dell'istituzione culturale in ordine cronologico; nella seconda sono raccolti gli *Statuti* dell'Accademia. Della figura di Ziggotti e del suo manoscritto in relazione ai documenti originali dell'Archivio dell'Accademia Olimpica si è occupato minutamente Stefano Mazzoni, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, soprattutto pp. 13-32 e pp. 225-230. Informazioni più dettagliate sull'archivio antico dell'Accademia Olimpica e sul manoscritto di Ziggotti si trovano nella sezione I della *Bibliografia* di questa tesi.

⁹² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 7.

⁹³ *Ibidem*. Ziggotti riprende Marzari, cfr. GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 116.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*; Marzari però non nomina il Conte de Monte tra i soci fondatori. Zorzi chiarisce l'equivoco sostenendo che in realtà il Conte de Monte fu socio dei Costanti finché l'Accademia non si sciolse e fu iscritto all'Olimpica solo successivamente, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261, n. 1, come confermano gli Atti da cui risulta che la proposta di eleggere il Conte de Monte in qualità di Accademico avviene nella seduta del 14 novembre 1584, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 177-178, delibera del 14 novembre 1584.

Antonio Maria Angiolelli, «chiarissimo poeta ed oratore»⁹⁶. Colpisce immediatamente un dato, riferito a quest'ultimo, poiché il letterato non è un patrizio, eppure è tra i promotori dell'Accademia⁹⁷. L'Olimpica presenta caratteristiche differenti rispetto a quella dei Costanti, sia nella composizione che nelle finalità. La condizione per poter accedere non è più il titolo nobiliare; non si tratta di un sodalizio tra patrizi, ma di un'assemblea di uomini di scienza e di cultura disponibili ad indagare il sapere tenendo conto di discipline diverse e formazioni disparate. Tra i ventuno membri⁹⁸ oltre ad aristocratici, come Valerio Chiericati (poi divenuto tesoriere), si possono ritrovare intellettuali non di origine nobile. È il caso di Andrea Palladio, o del matematico ed ingegnere Silvio Belli⁹⁹, dei medici Elio Belli e Alessandro Massaria, del letterato Bernardino Trinagio, del poeta dialettale Agostino Rapa. La stessa linea è conservata anche negli anni successivi: ad esempio, uno dei primi ad essere eletto «conservatore» il primo marzo 1556 è lo scultore Lorenzo Rubini; così il primo ottobre 1556 Francesco di Berni, fabbro, è nominato «conservatore», il primo gennaio 1557 la stessa carica spetta al pittore Giovanni Antonio Fasolo e a Palladio il primo aprile dello stesso anno¹⁰⁰. «Capacità ed ingegno» sono i requisiti richiesti ai soci.

Si deve ricordare che dopo la morte di Girolamo Gualdo, anch'egli socio fondatore dell'Olimpica¹⁰¹, avvenuta nel 1566, l'Accademia dei Costanti si era sciolta e molti soci, come si è già detto, passano all'Olimpica. Tale migrazione riporta ovviamente alcune conseguenze: la più importante di tutte è il fatto che l'Accademia Olimpica appare quale principale istituzione di rappresentanza pubblica, ruolo che diverrà ufficiale con l'edificazione del Teatro Olimpico e che segnerà la posizione di privilegio sociale e culturale goduta dagli accademici.

⁹⁶ *Ibidem*. Zorzi specifica anche in questo caso che comunque Angiolelli non fu tra i soci fondatori, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261, n. 1, e infatti non compare nella lista dei «ventuno».

⁹⁷ Anton Maria Angiolelli viene elevato al rango di nobile solamente nell'agosto del 1582, a seguito della visita del duca di Mantova Guglielmo III Gonzaga e della orazione pronunciata in suo onore; l'episodio è narrato ad esempio in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, cc. 46rv-47r e in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 41 in cui si dice espressamente che il duca di Mantova «lo [Angiolelli] fece cavaliere», così in GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 208 si dice «Antoniomaria Angiolello, Cavaliere, risplende hora non solamente nella patria, ma in tutta Italia co le dotte, eccellenti e rare orationi sue».

⁹⁸ I fondatori sono: Giacomo Pagello, Bernardino Da Mosto, Pietro Loschi, Francesco Rapa, Orazio Almerico, Antonio Capra, Giuseppe Ovetari, Orazio Camozza, Andrea Fossati, Elio Belli, Andrea Palladio, Bernardino Trinagio, Giovan Batta Garzadore, Agostino Rapa, Valerio Barbaran, Giulio Galasin, Francesco Ghellini, Guido Campiglia, Silvio Belli, Alessandro Massaria, Vincenzo Magrè, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 6; cfr. anche GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 260.

⁹⁹ Sulla figura di Silvio Belli, matematico ed ingegnere vicentino, e per la bibliografia connessa si veda il capitolo V della tesi.

¹⁰⁰ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 137-140; gli statuti sono stati ristampati anche in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261 e sgg.

¹⁰¹ Cfr. per esempio A.O., b. 2, fasc. 10, c. 69r in cui è riportato l'elenco degli accademici fondatori e in cui compare Girolamo Gualdo

Rispetto alla data effettiva della fondazione dell'Accademia le fonti offrono informazioni che meritano delle puntualizzazioni. Negli Atti la data della fondazione è fissata al 1555¹⁰², confermata anche dagli storici contemporanei all'evento¹⁰³. Ziggotti riprende la stessa indicazione cronologica¹⁰⁴. In realtà gli *Statuti*, ossia le leggi che regolano l'istituzione, risalgono all'anno successivo, il primo di marzo del 1556: è in quella occasione che dopo il solenne ingresso del Principe, Giacomo Pagello «Gentiluomo d'onoratissima qualità e versato nelle corti», «tutti li Accademici giurarono li Statuti già estesi»¹⁰⁵ consacrando ufficialmente la nascita dell'istituzione vicentina¹⁰⁶.

Il 1556 è anche l'anno in cui viene stabilito il motto che illustra l'impresa che ancor oggi contraddistingue l'Accademia Olimpica. Ziggotti specifica che in quella data (presumibilmente ancora il primo di marzo), «il Sig. Elio Belli trovò l'impresa, che l'Accademia di presente conserva, e fù il corso delle Carrette, col Motto “Hoc opus, hic labor est”, intitolandola l'Accademia degli Olimpici con universale soddisfazione di tutti»¹⁰⁷. Si tratta di un'alta cavea deserta sovrastante la *spina* di un circo classico attorno al quale corrono, senza spettatori, tre bighe veloci: «*Questa è l'opera, questa la fatica*, una gara senza intervalli che premia se stessa»¹⁰⁸. Inoltre Ercole, l'eroe più competitivo dell'antichità, è assunto a protettore emblematico dell'iniziativa.

A questo proposito si ricordi che il mito di Ercole, filtrato agli umanisti attraverso le tragedie di Seneca (*Hercules furens* e *Hercules Oetaeus*), fornisce un notevole impulso per la rinascita dell'evemerismo durante l'Umanesimo-Rinascimento, attitudine secondo cui gli dei altro

¹⁰² Tutti i documenti conservati negli Atti che rendono conto dell'inizio dell'attività dell'Accademia riferiscono la data del 1555, cfr. ad esempio A.O., b. 2, fasc. 10 *libro marcato L*, intitolato *Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1555 sino 1620*; b. 2, fasc. 11 *libro marcato M*, intitolato *Accademia Olimpica I. 1555-1687*, in *ivi* alla c. 7v si legge addirittura *Memorie accademiche 1554-1598*; busta 2, fascicolo 12 *libro marcato N*, intitolato *Notizie dell'Accademia Olimpica dal 1555 al [1600]*; busta 2, fascicolo 13 *libro marcato O*, alla c. 1r si legge *Memorie della parte I. Accademia Olimpica. Dal 1555-1565* e alla c. 47r si legge *Accademici ritrovati in più luoghi oltre li fondatori e coadiutori riferiti...Dall'anno 1555 sino tutto 1578*; busta 3, fascicolo 22, alle cc. 1-3r si legge *Elenchi di accademici. 1555*.

¹⁰³ Cfr. GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 116 in cui è riportata la data del 1555.

¹⁰⁴ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 7.

¹⁰⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 8.

¹⁰⁶ Maylender conferma: «istituirono l'anno 1555 l'Accademia Olimpica; ed il giorno 1 marzo 1556 fu provveduto per l'approvazione delle sue leggi e dell'Impresa», MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. IV, pp. 109-120 : 352.

¹⁰⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 7-8; Guthmüller osserva che l'impresa dell'Accademia, ossia la carreggiata dello stadio Olimpico, inneggia probabilmente all'«onesto e amichevol gareggiamento» auspicato da Scipione Bargagli», cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 27.

¹⁰⁸ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., II vol., p. 175.

non sono che uomini divinizzati dalle loro imprese¹⁰⁹. Ercole, esempio sommo di questo processo di divinizzazione, assume nel corso del Cinquecento il ruolo di custode dei programmi encomiastici dei principi, modificando e rinsaldando la sua valenza nel corso dei decenni e delle esperienze. Mamone osserva che, stabilitosi ormai il *topos*, il caso dell'Olimpico di Vicenza appartiene a questi esempi. Di osservanza filoimperiale, l'aristocrazia vicentina riconosce nelle *Fatiche di Ercole* (riprodotte anche nei bassorilievi che orneranno la *scenae frons* del Teatro Olimpico) le sue stesse aspirazioni, trasferendo «all'interno della propria *societas* la grandiosità di una tradizione di omaggi imperiali, conferendo insieme sia la propria fedeltà di sudditi, sia (nei limiti concessi dall'obbedienza e dal rispetto, ma anche nella grandiosità fissata dalla generosità e dall'altezza del loro sogno di *restituito*) una lusinghiera approvazione»¹¹⁰. L'immagine di Ercole coincide con quella dell'imperatore, ma la lode e il merito delle azioni eroiche ricade sugli accademici, con valenze appunto «autopromozionali dell'aggiornamento evemeristico»¹¹¹. Colpisce l'osservazione espressa da Domenico d'Alessandro Orefice, napoletano, alla metà del Seicento quando descrivendo l'Olimpico afferma: «La capricciosa impresa, che in quello [Teatro] campeggia, appalesa sopra humani, appalesa semidei gli Olimpici»¹¹². Le considerazioni di Domenico d'Alessandro svelano gli intenti dei committenti quando afferma:

Vi si veggono, si, come cosa proportionata à spiegare le grandezze del Teatro, che anima, le glorie dell'Academia ch'a viva i giuochi, che nell'Olimpo inventionò la sottigliezza Greca; perche dove non si concesse ad Encelado, e Tifeo ergendo sù l'Olimpo Pella, ed Ossa sopravanzare, battagliando, gli Dei, e rendersi tributarie le Stelle; vi giunge col suo Teatro, vi sorvola con suoi Olimpici, con suoi Conti Vicenza. Il motto, che dà rilievo all'impresa, con un *hoc opus* tutto ciò n'appalesa [...]. In questo Teatro haveva da intromettersi, e non nel Tempio di Diana col fuoco, quel Giovane che all'immortalità aspirava; poiche da più gloriosi germogli, *hoc opus*, la partorisce à suoi; Onde possono vantare più d'ogn'altro gli Olimpici: *nos aliam ex alj's*¹¹³.

¹⁰⁹ Il concetto è espresso in SARA MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 81-105

¹¹⁰ SARA MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini [...]*, cit., p. 101.

¹¹¹ SARA MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini [...]*, cit., p. 101.

¹¹² *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 Repubblica di Venetia ed à Prencipi d'Italia Ambasciatori straordinario per Sua Maestà Cattolica*, Venetia, Stamperia Salis, 1652, p. 49. Il libretto, poco noto, è segnalato anche da MAZZONI, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 42 e n. 65 p. 51; Mazzoni osserva che lo scritto venne segnalato da A. MAGRINI, *Il teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, Padova, coi tipi del Seminario, a spese dell'Accademia Olimpica, 1847, p. 4 e FEDELE LAMPERTICO, *Ricordi accademici e letterari*, in *Atti del consiglio accademico*, Vicenza, Paroni, 1872, p. 54 n.; nuovamente all'attenzione della critica con BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 183-210: 203-204.

¹¹³ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 51-53.

Gli *Statuti* consentono di ricostruire la struttura organizzativa dell'Olimpica, che non differisce eccessivamente dalla strutturazione seguita dai Costanti: vi sono un «prencipe», tre «conservatori» (che corrispondono ai «consiglieri» dell'Accademia dei Costanti), quattro «censori», un «contradicente», «che [...] possi et debba contradire a tutte le cose che si proponeranno, acciò che il vero per la contradditione si possi meglio discernere»¹¹⁴, un «thesoriero», un «secretario» e un «guardiano». Si stabilisce inizialmente che le cariche debbano essere rinnovate ogni tre mesi; poi si decide il rinnovo ogni quattro, poi ogni sei mesi; ed infine le elezioni avvengono una volta all'anno¹¹⁵. Del tutto diversa invece l'assetto dell'Istituzione, che propone un superamento delle differenze sociali. L'uguaglianza tra i membri si esprime con il voto per così dire "democratico"; ma anche attraverso la gestione delle cariche, regolate da una scadenza temporale ma ora accessibili ad ogni membro. Interessante anche la norma che regola il pagamento della quota associativa. Normalmente nelle accademie vicentine vi è un importo fisso. Ad esempio per l'Accademia di Cavalleria e per la Nova Accademia essa ammonta a 15 scudi l'anno. Per l'Olimpica invece si stabilisce che «alcuno non sia obbligato a pagare alcuna quantità de denari, se non quanto parerà»¹¹⁶, ossia ogni membro stabilisce personalmente l'entità della quota, fatto che sottolinea nuovamente il carattere paritario e democratico secondo cui l'appartenenza all'Accademia non è connessa all'estrazione sociale¹¹⁷. In ogni caso l'accesso all'*entourage* olimpico è regolato da un *iter* ferreo, per cui circa l'inclusione di un nuovo membro si pronunciano per primi il «prencipe» e i tre «conservatori»; sono necessari almeno tre voti favorevoli affinché si proceda presentando la candidatura al Consiglio. Se i quattro quinti dei convocati si pronunciano favorevolmente, allora la proposta viene accettata. Un'ulteriore specificazione serve a tutelare l'Accademia: se la maggioranza non viene raggiunta, l'accademico

¹¹⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 106.

¹¹⁵ Per esempio durante il primo anno (1556) gli «Offici et magistrati della Accademia degli Olimpici» sono così assegnati nell'arco dell'anno. Per cui il primo di marzo 1556 le cariche sono: «Giacomo Pagello Principe. Consiglieri: Giovan Battista Garzadori, Mes. Lorenzo Rubini, scultor. Thesauriero: Valerio Chiericati. Segretario: Bernardino Broglia». Il primo di giugno 1556 sono: «Il sig. Francesco Ghellini Principe detto il Filosofo. Conservatori: Mes. Giovanni dall'Oglio, Mes. Giovanni Domenico Farina, Mes. Vincentio Pisani, Giovan Battista Garzadori, C. di Vechi Contradicente: Mes. Elio de Belli. Thesauriero: Mes. Valerio Barbarano. Segretario: Mes. Bernardino Broglia». Il primo di ottobre 1556 sono: «Il sig. Girolamo Schio Principe. Conservatori: Mes. Andrea Fossati, Mes. Bernardino Trinagio umanista, Mes. Francesco di Berni fabro, Mes. Francesco Galasin. Contradicente: Mes. Horatio Almerico. Thesauriero: Mes. Valerio Barbarano confermato. Segretario: Mes. Bernardino Broglia confermato», *Elenco delle cariche accademiche durante gli anni 1556 e 1557*, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, Statuti, c. 103, riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261. Cfr. anche ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 7.

¹¹⁶ *Ivi*, c. 107.

¹¹⁷ Cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 26-27, in cui si parla di «nobiltà d'animo, non di sangue» quale requisito per l'ammissione in Accademia.

che aveva raccomandato il nuovo socio non potrà proporre candidature per i successivi tre mesi¹¹⁸.

Originali anche i propositi stabiliti dall'Olimpica. Gli *Statuti* mettono a fuoco alcuni intenti nel momento in cui auspicano «di imparare tutte le scienze, et specialmente le Matematiche, le quali sono il vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile et virtuoso»¹¹⁹. Come s'intuisce, questo programma propone una vera e propria alternativa consapevole al programma letterario-universalistico della maggior parte delle accademie del tempo, ossia l'attenzione per le discipline scientifiche e matematiche. A confermare il carattere per nulla nobiliare dell'istituzione, contribuiscono l'assenza di arti aristocratiche come l'equitazione e la scherma. Si consideri che dottori e matematici esercitano sin dagli esordi una forte influenza sull'andamento dell'Accademia; lo testimonia la significativa attività del medico Elio Belli, che non solo, annota Ziggjotti, riferisce la lista che contiene i nomi dei fondatori «scritta di propria sua mano», ma, come si ricorderà, progetta anche l'impresa e il motto dell'Accademia¹²⁰.

Si può osservare come anche nel caso di questa Accademia l'approvazione e la protezione della Serenissima si manifesti attraverso la presenza dei governatori veneziani durante le attività proposte dagli Olimpici (come accadeva per i Costanti). In particolare, Elio Belli tiene lezioni pubbliche, di argomento diverso, al cospetto dei Rettori. L'8 giugno 1556, ad esempio, «il Sig. Elio Lettor ordinario diede principio a legger pubblicamente, facendo un discorso sopra il *Convivio* di Platone alla presenza delli clarissimi Sig. Girolamo Mocenigo Podestà et Alvise Zorzi Capitanio, con gran concorso e sodisfazione della Città»¹²¹; così il 13 giugno 1557 «il detto Belli lettore recitò nell'Accademia un Discorso della Felicità, presenti li Carissimi Sig. Girolamo Minio Podestà, e Benedetto da Lezze Capitanio con concorso di tutta la Nobiltà e Professori di Lettere»¹²². Il 2 aprile dello stesso 1557 anche «l'Accademico Francesco Ghellini a nome di tutta l'Olimpica Accademia recitò nelle Camere del Palazzo Pretorio una elegante Orazione al Clarissimo Mocenigo Podestà per la sua partenza dal Regimento»¹²³, a conferma di un sistema sociale che prevede lo stretto legame tra consenso politico ed esercizio della cultura.

¹¹⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 7.

¹¹⁹ *Ivi*, c. 103.

¹²⁰ Elio Belli assume un ruolo di primo piano nella gestione dell'Accademia: il primo giugno 1556 viene eletto «contradicente», il primo gennaio 1557 «vice principe» e «censore», il primo gennaio 1558 «Prencipe», cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 137-140 e GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261 e sgg. Pare che Elio abbia composto anche una commedia dal titolo *Le Nozze Olimpiche*, per cui «viene molto laudato», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 22.

¹²¹ A.O., b. 4, fasc. 51, c. 9; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 9.

¹²² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 13-14.

¹²³ *Ivi*, c. 13.

In un primo momento l'Accademia non possiede una sede propria; i soci si ritrovano nella casa di un certo Todeschini presa in affitto, accanto a Porta Nuova, «vicina al Portone che guardava verso Campo Marzo»¹²⁴. Verso la fine del 1556 il Principe in carica Girolamo da Schio stabilisce di spostarsi in un'altra abitazione presso la chiesa di San Francesco Vecchio, «ove vi stette finchè a richiesta di Monsignor Vescovo di quel tempo la diede per uso del Seminario»¹²⁵. Gli Accademici si riuniscono in questo luogo almeno fino al 1560. Ricevuto però lo sfratto, il Vice Principe Alessandro Massaria decide di prendere in affitto un appezzamento di terra spoglia di vegetazione vicino alle mura del Castello verso Campo Marzio, di proprietà di Valentino Rinaldi da Sorio. Tale affittanza doveva durare solamente due anni, in realtà almeno fino al 1570 la sede dell'Accademia risulta situata in questo luogo. Nel 1571 gli Accademici si spostano in una casa con giardino da Monsignor arcidiacono Porto, dietro le mura¹²⁶. Ma nel 1576 sono costretti a ritornare nella casa del sig. Todeschini, ossia presso la prima abitazione¹²⁷. Nel 1579 la residenza si trova presso Casa Brasca, affacciata sulla via del corso¹²⁸. Dall'aprile del 1581 l'Accademia inoltra alla Città la richiesta di terreno per «far le camere della Residenza» presso i locali dell'Isola su cui ha sede l'Olimpico¹²⁹.

Per lo meno fino a circa il 1565, l'attività dell'Accademia è permeata da un forte orientamento scientifico. Incuriosisce un'annotazione restituita da Ziggotti secondo cui «in quest'anno [il 1556] da Lodovico Lance Francese, uomo assai valente fu fatta una figura Matematica dell'origine dell'Accademia, col giudizio della sua durata, la quale secondo la di lui estimazione durar doveva 1994 anni e mesi sei. La qual figura fu affissa nella Residenza [sede dell'Accademia], e vi durò per molto tempo»¹³⁰. Il 30 maggio 1556 il protocollo di una seduta riferisce che «si conduca uno lettore della sfera e altre cose matematiche», per questo motivo nella stessa data «furono eletti per Lettori Messer Elio Belli, e Messer Silvio suo cugino, ambi celebri Matematici, con obbligo di far tre Lezioni alla settimana con l'onorario di scudi quattro al mese»¹³¹. L'otto marzo 1557 accanto alla conferma di Silvio «fu eletto per Lettore Ordinario dell'Accademia Messer Iseppo Moletto Professore di Astrologia»¹³². La volontà di sostenere lo

¹²⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 6.

¹²⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 10.

¹²⁶ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 40.

¹²⁷ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 46.

¹²⁸ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 50.

¹²⁹ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 64.

¹³⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, 12.

¹³¹ *Ivi*, c. 9.

¹³² *Ivi*, c. 13. Moletto è inserito nel clima culturale veneto e padovano in particolare, cfr. ADRIANO CARUGO, *L'insegnamento della matematica all'Università di Padova prima e dopo Galilei*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. IV, 2, pp. 170-185 : 151; MANFREDI TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 183-185.

studio delle discipline matematiche viene confermato anche il 26 febbraio 1559: «essendo la nostra Accademia principalmente fondata con intentione di dar opera alli studi di matematica e essendo molti mesi che è priva di lettore ordinario di questa scientia» (il 16 ottobre Silvio Belli si era fatto dispensare dall'incarico), Giuseppe Moletto ottiene il lettorato ordinario¹³³. Nel 1560 «elessero li signori Accademici un altro Lettor Ordinario, e fu Fra Vincenzo Palatino da Curzola Minor Conventuale, e lesse con grande applauso per molti anni. Questi di propria mano fece la Palla di Cosmografia per uso dell'Accademia, la quale veniva custodita da essa con gran gelosia»¹³⁴.

Nonostante l'attenzione per le discipline scientifiche sia assolutamente spiccato per lo meno nel primo decennio di vita dell'Accademia, fatto confermato anche dalla composizione della biblioteca Olimpica, si affianca un vivo interesse per la dimensione artistica e spettacolare¹³⁵. Già negli Atti del 1555, preliminari quindi agli *Statuti* ufficiali, si raccomanda agli Olimpici «che nel giorno in cui si facesse qualche raguardevole azione vi fosse concerto di musica, e particolarmente alla venuta di qualche illustre personaggio» avendo l'accortezza di stipendiare «Musici e Donne di tal professione, a' quali era concesso il titolo d'Accademici Olimpici, ma senza voto, nella maniera degli absentii»¹³⁶. E in modo più puntuale poche righe sotto si legge che ogni accademico deve contribuire «per tutta un'Olimpiade, ad imitazione degli Olimpici Giuochi, nella quale si dovesse far una qualche pubblica Rappresentazione, che fosse giovevole a' Sig. Accademici»¹³⁷.

3. Le «pubbliche Rappresentazioni» dell'Accademia Olimpica tra 1557 e 1558: l'Adria e i Giochi Olimpici

¹³³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 17. L'incarico gli è revocato già il 28 giugno, revoca però sospesa già il 2 luglio.

¹³⁴ *Ivi*, c. 23; «Avea detta Palla ferri eccellentissimi, il cui piede di legno fu lavoro stupendo di M. Lodovico Lance Matematico già riferito, e compartita da M. Antonio Fasolo celebre Pittore, ed Accademico Olimpico», *ivi*, cc. 23-24.

¹³⁵ Si noti un'attitudine al sapere inteso nella sua universalità, atteggiamento comune alle istituzioni del tempo.

¹³⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 8.

¹³⁷ *Ibidem*.

La vocazione spettacolare, che sarà anche nei secoli successivi il tratto peculiare dell'Accademia Olimpica, si manifesta sin dagli esordi. Il 23 dicembre 1556 «fu presa parte di recitare una Comedia sotto il nome dell'Accademia»¹³⁸. Si decide di allestire nel cortile della Residenza l'*Adria* di Terenzio nella traduzione del medico e accademico Alessandro Massaria (uno dei soci fondatori)¹³⁹. Colpisce il modo di procedere assunto dall'Olimpica, che sin dalle prime battute predilige l'organizzazione collettiva degli allestimenti. Le cronache che preparano la messinscena dell'*Adria* sono allo stesso tempo appunti per indagare la genesi della “macchina spettacolare” avviata dall'Accademia, per ora visibile solo *in nuce* ma destinata a raggiungere quei livelli altissimi di professionalità che si paleseranno compiutamente nel complesso e sofisticato sistema organizzativo sotteso all'*Edipo tiranno*. Seguendo la cronistoria della vicenda si apprende che il 25 gennaio 1557 «furono eletti quattro Accademici, i quali insieme col Principe [Sig. Davide Losco] avessero cura di tutte le cose necessarie per la recita della Comedia la qual dovea recarsi nel fine di Carnovale»¹⁴⁰. Gli accademici scelti sono Alessandro Massaria, Bernardino Mosto, Francesco Ghellini e Geronimo Schio; i prescelti stabiliscono quanto segue: «habbino cura di far provisione et *ordinare la scena* et le cose pertinenti a quella: Giacomo Pagello, Valerio Barbaran, Gio. Antonio Fasolo, M. Battista Marangon Guglielmo, Lorenzo scultore. Habbino cura di trovar et esser sopra li vestimenti et abiti: Horatio Almerico, Attilio Losco, il Cav. Capra, il Cav. Manfredo da Porto, il Cav. Cristoforo Barbaran. Habbi cura di concerti a musica: il sig.

¹³⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 12 e 110. Sugli allestimenti promossi dall'Accademia Olimpica antecedenti al 1585 cfr. LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-307.

¹³⁹ Per questo episodio cfr. A.O., b. 4, fascicolo 51, cc. 15-17; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 15-17 e 110-112. Inoltre cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 263-264 e 265-266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), p. 287.

¹⁴⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 13 e 110. In quell'anno le cariche olimpiche sono così ripartite: Al primo gennaio 1557: «Il sig. David Loschi Principe. Vice Principe Elio Belli. Conservatori: Mes. Domenico Gropino, Mes. Marco Antonio Farina, Mes. Gio. Antonio Fasolo, Mes. Girolamo Schio. Contradicente: Mes. Horatio Camozzo dott. Thesauriero: Mes. Francesco Rapa. Segretario: Mes. Marco Antonio Brogia. Censori: Mes. Alessandro Massaria dott., Mes. Elio di Belli dott., Bernardino da Porto». Al primo di aprile 1557: «Il sig. Gio. Battista Garzadore Principe. Conservatori: Mes. Giacomo Pagello, Mes. Donato dal Sale, Mes. Andrea Palladio, Mes. David Loschi. Contradicente: Mes. Bernardino da Mosto. Thesauriero: Mes. Giacomo Galassino. Segretario: Mes. Guglielmo Rugliano». Al primo luglio 1557: «Il sig. Zampaolo da Porto Principe. Conservatori: mes. Alessandro Massaria, Mes. Bernardin Brogia, Mes. Antonio da Ponte, Mes. Zambattista Garzadore. Contradicente: Mes. Bernardin Trinagio. Thesauriero: Mes. Iseppo Ovettarò. Segretario: Mes. Paulo Chiappino. Censori: Mes. Agostino Rava, Mes. Iseppo dalla Tavola, Mes. Francesco Ghellini, Mes. Oratio Camozzo dott.», *Elenco delle cariche accademiche durante gli anni 1556 e 1557*, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, Statuti, c., riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261.

Alessandro Milano e che possi ordinar et comandar a quelli che pareranno a lui siano al proposito circa il redur musici et altre cose»¹⁴¹.

Sempre in quella data, il 25 gennaio, si stabilisce che la commedia sia allestita in un luogo idoneo, ossia la piccola sala di San Marcello «nel quale si habbi a metter in *ordine la scena* a quel miglior modo che parerà alli soprastanti eletti a questo»¹⁴². Circa un mese dopo, il 30 gennaio, si comunica che «il sig. Vice Principe l'eccellente mes. Elio Belli et collega destinati alla provision della comedia per convenienti rispetti hanno determinato che essa comedia si reciti nella loro propria casa nella corte [cortile] a quel miglior modo che parrà più espediente e convenevole ai soprastanti»¹⁴³. La residenza a cui si fa riferimento si trova a San Francesco Vecchio, una delle numerose sedi che ospita l'Accademia durante i primi decenni dalla sua fondazione¹⁴⁴.

Vengono fornite indicazioni anche rispetto al pubblico. Il 20 febbraio si stabilisce che «alla recitation della comedia, che si farà pubblicamente una sola volta, ogni Accademico [...] possi menor seco alla Recita sette persone, e li Recitanti e Musici tre per cadauno»¹⁴⁵.

Il 23 febbraio si raccomanda che «li quatro soprastanti alla comedia siano obbligati di far fare il parè sopra il nostro muro a tramontana della corte et tutto intorno al nostro per impedir a tutti che non vedino senza il nostro volere [...] e che niuno non entri né nella *scena* né nello *apparato* fino al giorno deputato»¹⁴⁶.

Ci si preoccupa di ottenere le autorizzazioni necessarie. Infatti il 26 febbraio si comunica che «fu data ampla auctorità al Sig. Girolamo da Schio di far col consenso delli Clarissimi Sig. Girolamo Mocenigo Podestà e Benedetto da Lezze tutte quelle provisioni possibili e necessarie acciocché la Comedia fosse recitata pacificamente»¹⁴⁷. Lo spettacolo viene rappresentato (in un arco di tempo compreso tra il 26 febbraio e l'8 di marzo) «con molta soddisfazione e contento di tutta l'udienza»¹⁴⁸.

La collaborazione con Palladio data, a quanto sostiene Zorzi, a questo periodo¹⁴⁹. L'architetto padovano aveva infatti ultimato da poco il lungo lavoro di traduzione ed illustrazione del *De Architectura* di Vitruvio, opera che lo aveva impegnato a fianco di Daniele Barbaro dal

¹⁴¹ *Ivi*, c. 111.

¹⁴² *Ibidem*, il corsivo è nostro.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cfr. l'elenco delle *Rappresentazioni de Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618* in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 190-191, in cui si dice che la commedia venne rappresentata «nella loro Residenza a San Francesco Vecchio», *ivi*, c. 190.

¹⁴⁵ *Ivi*, c. 112.

¹⁴⁶ *Ivi*, cc. 112-113, il corsivo è nostro.

¹⁴⁷ *Ivi*, c. 13.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., soprattutto cap. IV *Primi tentativi di teatri «a imitazione degli antichi»*, p. 263 e sgg.

1540 al 1556¹⁵⁰. Il trattato, che assieme alla *Poetica* di Aristotele costituiva per gli intellettuali dell'Umanesimo e del Rinascimento una sorta di lente attraverso cui leggere il mondo antico, da tempo è oggetto di confronto tra gli studiosi cinquecenteschi. Sin dall'inizio però la traduzione di Palladio e Barbaro si era discostata dalle coeve per l'approccio dettato non da curiosità archeologica, quanto piuttosto dal reale desiderio di realizzare un edificio teatrale perfettamente "coerente" con il modello vitruviano. Zorzi intravede nell'allestimento dell'*Adria* una prima applicazione pratica degli studi compiuti da Palladio sul modello vitruviano: «benché non esista alcun documento dal quale risulti che la «scena» e l' «apparato» furono eseguiti dal maestro vicentino, tuttavia è certo che tanto l'una quanto l'altra furono allestiti da Accademici Olimpici amici del Palladio»¹⁵¹, ossia il pittore Giovan Antonio Fasolo (che assumeva la carica di «conservatore» in quell'anno), lo scultore Lorenzo Rubini («consigliere» nel marzo del 1556) e il falegname Giovan Battista Marchesi, tutti accademici. È quindi molto probabile che lo stesso Palladio abbia procurato loro i disegni per l'opera. Inoltre, dalle fonti si apprende che oltre ai tre artisti citati sono eletti per «far provvisione et ordinare la scena et le cose pertinenti a quella» anche i soci fondatori Giacomo Pagello e Valerio Barbaran, i quali «data la limitatezza della loro preparazione professionale e specifica, non potevano certamente allestire un vero e proprio spettacolo o addirittura un «apparato», cioè un teatro, ma dovevano affidarsi all'opera di un artista specializzato in materia»¹⁵².

Il termine «apparato» (usato nella deliberazione del 23 febbraio 1557) viene ripetuto anche per descrivere l'allestimento scenico utilizzato nel 1558 durante i *Giochi Olimpici*, oltre che per le rappresentazioni dell'*Amor Costante* (1561) e della *Sofonisba* (1562) dove è documentato l'utilizzo di un teatro in legno effimero progettato da Palladio sul modello antico; Zorzi ritiene che se per i quattro allestimenti negli Atti compare lo stesso vocabolo, molto probabilmente esso si riferisce sempre ad edifici scenici¹⁵³.

Le fonti che rendono conto dell'allestimento dell'*Adria* parlano in modo esplicito di «scena», in un primo momento da «mettere in ordine» in una piccola sala a San Marcello, poi però «per convenienti rispetti» si sceglie un cortile, intuendo che la messinscena necessita di uno spazio maggiore, che gli accademici si premuniscono di proteggere da occhi indiscreti. Le precauzioni adottate consentirono non solo che gli estranei all'Accademia non vedessero la commedia, ma

¹⁵⁰ *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556. Barbaro cura i Commenti ai 10 libri di Vitruvio, Palladio si occupa invece dell'illustrazione dei Commenti.

¹⁵¹ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 263.

¹⁵² *Ivi*, p. 264.

¹⁵³ *Ibidem*.

nemmeno il teatro, come conferma la disposizione del 23 febbraio che raccomanda «di fare sì che niun entri nella scena né nello apparato fino al giorno deputato». Sembrerebbe quindi certo che «per l'Adria fu preparato un vero e proprio teatro e non una semplice scena»¹⁵⁴.

L'anno seguente, nel maggio 1558, l'Olimpica è nuovamente promotrice di un evento spettacolare¹⁵⁵. Si tratta dei *Giocchi Olimpici* in onore del dio Ercole, protettore dell'Accademia. Anche in questa occasione Palladio è incaricato di allestire nel Cortile della Residenza un «suntuoso apparato»; per l'occasione viene contemporaneamente commissionata anche una statua in pietra raffigurante Ercole, nel cui piedestallo è scolpita su di un lato l'impresa proposta da Elio Belli («Hoc opus hic labor est») e nei due restanti lati l'iscrizione «Herculi Jovis filio Accademia Olimpica posuit anno MDLVIII»¹⁵⁶. La statua, che viene eretta durante i Giochi, è accompagnata dalla proclamazione delle *Leges Olympicorum*, stilate dal «Prencipe» in carica, il letterato Bernardino Trinagio¹⁵⁷. I temi centrali del proclama ribadiscono le implicazioni politiche sottese alla fondazione di un'accademia, come rendere onore alla città natia, fuggire l'inoperosità e la seduzione, obbedire ai funzionari dello stato¹⁵⁸.

Oltre alle questioni di sapore politico, è interessante analizzare la struttura della festa in relazione all'uso della scenografia progettata da Palladio. Nelle fonti si dice che nello stesso giorno in cui viene eretta la statua di Ercole si recitano anche «molte erudite composizioni, tra l'altre alcuni versi endecasillabi intitolati *Vota Jovi Herculio* [...] Item un Elegia»¹⁵⁹. Il luogo adibito per la festa è così descritto: «Erano appesi Distici alla Cattedra et all'ingresso della Residenza, alle Figure Matematiche, alla Biblioteca, alla fronte della scena ed al figurato Tempio»¹⁶⁰. È evidente che ci si serve di un apparato scenografico concepito per uno spettacolo teatrale (si parla di «fronte della scena») e progettato in relazione all'argomento specifico dell'evento (il «figurato Tempio» richiama i Giochi Olimpici). Per questo motivo Zorzi ipotizza che questo «suntuoso apparato» potrebbe essere lo stesso utilizzato l'anno precedente per la

¹⁵⁴ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 264.

¹⁵⁵ Per questo episodio cfr. A.O., b. 4, fascicolo 51, cc. 18-22; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 14. Inoltre cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 264-266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-290

¹⁵⁶ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 14-15; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 263 e sgg. Zigliotti specifica che al momento della stesura della sua cronistoria il piedestallo si trova nel Teatro Olimpico; la statua, non più integra, è posta sotto la scalinata degli spettatori mentre un frammento della mano con una parte della clava è conservata presso il custode Cussetti.

¹⁵⁷ Le *Leges Olympicorum* sono trascritte in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 15.

¹⁵⁸ Cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. p. 28.

¹⁵⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 14.

¹⁶⁰ *Ivi*, c. 15.

messinscena dell'*Adria*¹⁶¹. Di certo Palladio si serve di validi collaboratori. Prosegue la descrizione del quadro scenico, con l'omaggio di versi «in latino ai Musici, ai Pittori, a piè delle Statue dei Dei Tutelari, della Olimpica Pallade, della Virtù, di Mercurio, del Satiro rappresentante il Vizio e più epigrammi all'Architetto Palladio»¹⁶². L'architetto molto probabilmente si avvale degli stessi artisti che lo affiancarono per l'allestimento dell'anno precedente, ossia il pittore Giovan Antonio Fasolo, per la realizzazione della «scena» e del «figurato tempio», e lo scultore Lorenzo Rubini per le statue, soprattutto quella di Ercole.

Le informazioni sino ad ora in possesso non consentono di ricostruire anche la componente illuminotecnica connessa ai due allestimenti. In entrambi i casi si tratta di messe in scena realizzate in un cortile, quindi all'aperto e forse sfruttando luminosità in parte naturali. Non è dato sapere se la luce si sia resa complice nel rendere «soddisfazione e contento» al pubblico che assistette all'*Adria* integrandosi nelle decorazioni dell'apparato; o se sia stata anch'essa strumento attraverso cui celebrare i fasti dell'Accademia vicentina trasfigurata nel mito di Ercole. Come è noto, altrove già da tempo i dispositivi luministici sono ideati in rapporto alle esigenze insite alla festa rinascimentale e agli spazi adibiti per glorificare principi e duchi. In generale, l'illuminazione artificiale per lo meno per gran parte del Cinquecento ha una funzione puramente «mondana»¹⁶³; il riverbero nelle sale e nei giardini deve consentire «lo scambio degli sguardi tra il pubblico aristocratico e il principe mecenate, committente della festa, e tra costoro e la rappresentazione»¹⁶⁴. La luce, dunque, è accesa durante tutta la rappresentazione per consentire questo “gioco di sguardi” tra gli astanti. Oltre a questo, i dispositivi servono a rischiarare la porzione di spazio riservata alla scenografia e ai recitanti. Un duplice scopo, quindi, che nel corso del secolo porterà ad escogitare differenti modalità. Da un lato la consuetudine di illuminare completamente lo spazio della festa (sarà in generale la soluzione più diffusa); dall'altro la scelta di rischiarare solo la zona dello spettacolo. S'intuisce una concezione differente d'intendere il rapporto tra la scena e lo spettatore, oltre a scorgere un valore diverso attribuito allo spettacolo stesso.

Volendo tentare comunque di mettere in relazione la situazione vicentina con il più ampio panorama italiano, c'è da segnalare che, all'altezza cronologica degli allestimenti sin qui analizzati, si possono registrare già esperienze significative utili per rintracciare alcuni fili rossi

¹⁶¹ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 265.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 8 e sgg.

dentro alla storia dell'illuminotecnica. Da segnalare l'allestimento della *Calandria* di Bibbiena avvenuta ad Urbino nel 1513 con le scenografie di Girolamo Genga¹⁶⁵: già s'intuisce la necessità di dotare la scena di luce specifica e per questo motivo si inglobano le fonti luminose nelle prospettive mentre la luce inonda anche la sala grazie all'ausilio di candelieri pendenti dal soffitto. Oppure l'allestimento ideato da Bastiano da Sangallo per il *Commodo* di Antonio Landi allestito nel 1539 nel secondo cortile di Palazzo Medici a Firenze¹⁶⁶, per l'occasione coperto da un *velarium*. Anche in questo caso scena e sala sono parimenti illuminati, al punto che il pubblico «sembra essere concepito da Sangallo come un testimone chiamato a presenziare all'azione recitata»¹⁶⁷. Sulla scena appare una sfera di vetro piena d'acqua illuminata sul retro da due torce, utile a rappresentare un globo luminoso come quello del sole che, mosso da un arganetto, compie un percorso trasversale ad arco sopra la prospettiva¹⁶⁸. Con questo artificio la scenotecnica fiorentina recupera il delicato problema dell'unità di tempo «istituendo nel concreto fare scenico [un] rapporto tra messinscena e drammaturgia»¹⁶⁹. Un espediente a questo simile per indicare lo scorrere del tempo è usato da Vasari per l'allestimento della *Talanta* realizzato a Venezia nel 1542 per la Compagnia della Calza dei Sempiterni; ma, trovandosi Vasari a Venezia, «l'arte del vetro muranese consentì dimensioni maggiori della sfera»¹⁷⁰.

Resta da segnalare che a Vicenza già nel 1539 era stato allestito un teatro provvisorio in legno secondo il modello antico ad opera di Sebastiano Serlio per la messinscena di una commedia avvenuta nel cortile di Palazzo Porto-Colleoni in contrà Porti¹⁷¹. La commissione dell'allestimento era giunta da una compagnia di gentiluomini, attiva a Vicenza intorno agli anni Trenta, sostenuta dalla potente famiglia dei Porto, ma molto probabilmente vicina contemporaneamente anche al circolo di Villa Cricoli e ai Gualdo. Il teatro, stando alle informazioni di cui si dispone, riproduce l'edificio descritto da Serlio nel *Secondo libro di*

¹⁶⁴ ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare: esperienze della luce in scena*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 997-1021 : 998.

¹⁶⁵ Su questo allestimento cfr. R. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 998.

¹⁶⁶ Cfr. SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981.

¹⁶⁷ ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 999.

¹⁶⁸ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 11.

¹⁶⁹ ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 999.

¹⁷⁰ CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 11. Sull'apparato della *Talanta* cfr. Vasari stesso, che ne fornisce ampie descrizioni, ad esempio discorrendo della vita di Cristofano Gherardi che collabora alla decorazione pittorica della sala, cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, 8 voll., Sansoni, Firenze, 1906, vol. VI, pp. 223-226 (rist. anastatica in Id., *Le opere*, Le Lettere, 1998). Cfr. anche LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. 309 e n. 18 pp. 321-322.

*Perspettiva*¹⁷². Serlio raccoglie e codifica le esperienze scenografiche della prima parte del secolo, soffermandosi ad offrire preziose indicazioni sugli elementi luminosi tenendo conto dei progressi fino ad allora compiuti nel campo dell'illuminotecnica. Nel *Trattato sopra le scene*¹⁷³ evidenzia l'importanza della luce per dare risalto alla scenografia, suggerendo di illuminare la scena con luci funzionali alla visione esterne alla prospettiva utilizzate per abbellire gli elementi scenici, ma comunque in accordo con la pittura della scena¹⁷⁴. Il capitolo intitolato *De' lumi artificiali delle scene*¹⁷⁵ si presenta come un vero prontuario per ottenere luci colorate colorando l'acqua con l'ausilio di sostanze specifiche (come vino, sale ammoniaco, zafferano, e così via). Si ricordi, infine, che già Leonardo alla fine del XV secolo aveva ideato un prototipo di lampada per effetti di luce colorata utilizzando un lume dentro un vetro e il vetro a sua volta posto in un'ampolla piena d'acqua¹⁷⁶. Questo meccanismo resterà pressoché invariato per circa due secoli, fino a che importanti esperimenti di fisica ed ottica non consentiranno rapide evoluzioni anche nel campo dell'illuminotecnica teatrale¹⁷⁷.

4. «Lo splendidissimo apparato»: «un teatro di legname simile agli antichi» per l'Amor Costante e la Sofonisba (1561-1562)

¹⁷¹ L'esperienza è ricostruita in modo dettagliato in FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 185-189, in cui è presente una sorta di "scheda tecnica" dell'apparato ideato da Serlio.

¹⁷² Cfr. SEBASTIANO SERLIO, *Il secondo libro di prospettiva* in ID., *I sette libri dell'architettura* (1545), presso Francesco de' Franceschi senese, Venezia, 1585 (prima edizione Parigi 1545), pp. 16-52; riprodotto in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 190-205.

¹⁷³ Contenuto in SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, in ID., *I sette libri dell'architettura* (1545), cit., pp. 16-52; riprodotto in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., pp. 196-205.

¹⁷⁴ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 17-19; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., pp. 999-1000.

¹⁷⁵ Cfr. SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, in ID., *I sette libri dell'architettura* (1545), cit., pp. 51-52; riprodotto in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., pp. 203-205.

¹⁷⁶ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, voce in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, coll. 494-506 : 495. La descrizione del congegno si trova nel Codice F conservato all'Institut de France a Parigi.

A partire dal 1560 l'Accademia è occupata ad organizzare nuovi allestimenti teatrali. Gli atti informano che durante il carnevale di quell'anno si allestisce, forse privatamente, una commedia di Alessandro Piccolomini intitolata *Alessandro* nella stessa sede di San Francesco Vecchio¹⁷⁸. Zorzi ipotizza che il titolo dell'opera possa essere stato confuso con il nome del suo stesso autore, o forse con una commedia di eguale titolo dell'accademico Alessandro Massaria (il traduttore dell'*Adria* allestita nel 1557); in ogni caso pare che per tale rappresentazione non sia stata predisposta alcuna «scena»¹⁷⁹.

Notizie certe invece per ciò che riguarda l'allestimento di due spettacoli degni di interesse, ossia l'*Amor Costante*, commedia di Alessandro Piccolomini, e la *Sofonisba*, la celebre tragedia di Giangiorgio Trissino, che dal finire del 1560 coinvolgono gli interessi dell'Accademia¹⁸⁰. I documenti relativi alla seduta del primo dicembre rendono conto della messa a fuoco dei primi problemi di tipo organizzativo: «Havendo gli Academici desiderio et volontà infinita di rapresentare questo carneval prossimo la bella et honoratissima comedia del Signor Alessandro Piccolomini intitolata l'Amor Costante, [si avverte] bisogno di ritrovar denari per la spesa che occorrerà fare per recitar detta Comedia, con minor denaro et incomodo de gli academici che sia

¹⁷⁷ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 46 e sgg.

¹⁷⁸ Per questo evento cfr. A.O., b. 4, fasc. 51, c., 24; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, libro marcato L, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 24. Inoltre cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 290-291. La data potrebbe essere dubbia: un documento registra l'allestimento nel 1558 (cfr. *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, libro marcato L, c. 81r).

¹⁷⁹ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 266.

¹⁸⁰ Per l'*Amor Costante* cfr. A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 24-26; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, libro marcato L, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 190-191: 190; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 90; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 24-26, 122-128. Inoltre cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954, pp. ; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio, ...*; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 291-298; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 190-195. Per la *Sofonisba* cfr. A.O., b. 1, fasc. 1, libro marcato A, cc. 103-104 [107-108]; A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 26-35; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, libro marcato L, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 190-191: 190; GIUSEPPE OROLOGI, *L'inganno dialogo di M. Gioseppe Horologi*, Venezia, per Giolito de Ferrari, 1562, *Dedicatoria*; NICOLÒ ROSSI, *Discorsi sopra la tragedia*, Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590; GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., pp. 160-161 SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 90-91; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 26-35, 128-131. Inoltre cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, cit.; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 269-270 e 275-276; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio, ...*; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., pp. 291-298; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 190-195.

possibile»¹⁸¹. Per l'allestimento dell'opera del senese Piccolomini, personaggio di spicco nel movimento delle accademie del Cinquecento, gli Olimpici stabiliscono norme straordinarie:

L'andarà parte che tutti gli Accademici per questa volta solamente debbano pagare tutto quello che ogn'uno ha promesso pagar per tutto l'anno intiero dichiarando però che da questa somma de denari che inanzi tratto si pagheranno, si habbino a detraher fuori tutte le spese ordinarie de l'Accademia, il resto poi si spenda tutto per causa di detta commedia [...] et in esecuzione della suddetta parte si debba eleggere [...] per tesoriere un academico per riscoter li denari¹⁸².

Viene eletto tesoriere il signor Valerio Barbarano, che ricopre nello stesso momento anche la carica di Principe¹⁸³. Si stabilisce che i pagamenti debbano essere effettuati entro Natale; si fissa inoltre che il mancato versamento della tassa comporti l'allontanamento dall'Accademia; si considerano, però, esenti dalla prescrizione coloro che non siano in grado di far fronte alla spesa per «legittime ragioni»¹⁸⁴.

I preparativi delle messinscene coinvolgono per mesi gli accademici e costituiscono l'argomento centrale delle riunioni. Si ricordi che l'allestimento di spettacoli costituisce per l'Accademia uno strumento utile al processo di autorappresentazione degli Olimpici, come si ribadisce nella seduta del 27 dicembre: «Perché non si può ritrovare cosa di maggior dignità per la essaltatione della nostra Accademia, ne che sia più conforme alla grandezza de gli animi de gli Accademici, che il continuo essercitio delle attioni virtuose»¹⁸⁵. Allo stesso tempo l'*entourage* vicentino stabilisce di adottare nuovamente il sistema organizzativo di tipo "collettivo", molto simile alla tipologia organizzativa sottesa agli allestimenti degli anni 1557-1558, e destinata a divenire, come già osservato, marca distintiva del *modus operandi* dell'Olimpica.

Sin dalle prime sedute si decide di eleggere alcuni accademici incaricati di coadiuvare il Principe e Andrea Palladio nel delicato compito di «dar fuori le parti della comedia a chi parerà loro a recitare e di farle imparare et provare [inoltre] fare il mercato [acquistare i materiali per l'apparato?] de l'aparato con quel magior utile et avvantagio della academia che si possi»¹⁸⁶. Gli accademici scelti sono Leonardo Thiene, Bernardino da Mosto e Giacomo Pagello. Come si

¹⁸¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 122, delibera del primo dicembre 1560.

¹⁸² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 122. Si stabilisce, inoltre, che nel caso dovesse essere nominato qualche nuovo academico prima della messinscena della commedia, sarà anch'egli soggetto al pagamento anticipato delle tasse previste per l'anno in corso, cfr. *ibidem*.

¹⁸³ Cfr. *Prencipi dell'Accademia dal 1555 sino 1600*, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 164-165 : 164.

¹⁸⁴ Cfr. in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 123, la delibera del 27 dicembre 1560. Si osservi che l'esonero da questa norma concesso a chi non è in grado di far fronte al pagamento conferma il carattere democratico dell'istituzione.

¹⁸⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 124, delibera del 27 dicembre 1560.

evince dai documenti, Palladio riveste un ruolo primario anche in questa occasione. A lui l'incarico di progettare l'«apparato» per la commedia da erigersi nel Salone maggiore del Palazzo della Ragione. Si ricordi che Palladio dal 1546 al 1549 era stato incaricato dalla Città di Vicenza di assistere ai lavori di ristrutturazione del Palazzo¹⁸⁷. L'architetto padovano aveva, quindi, anche una certa familiarità e dimestichezza con gli spazi e i locali di cui si compone l'edificio pubblico, fatto che può avere facilitato la realizzazione dell'apparato effimero. La struttura è concepita per essere utilizzata in entrambi gli spettacoli, secondo quanto espresso dagli accademici, i quali affermano:

saria universale nostro grandissimo honore et infinita nostra contentezza se nel medesimo ricco, bello, et leggiadrissimo apparecchio [l'apparato di Palladio] che sarà tosto all'ordine per recitare la commedia dell'Amor Costante si rappresentasse doppo ancora la Sophonisba [...] et massimamente perche hanno discorso, che ella si potrà recitare facilmente, et sopra tutto senza fare alcuna altra spesa, ma con grandissima sodisfattione di tutta questa città¹⁸⁸.

Pur sottolineando che «spesse volte interviene che il numero di molte persone genera disordine e confusione», gli accademici decidono di nominare altri quattro accademici che sovrintendano l'organizzazione della *Sofonisba*, in caso «fussi bisogno di qualcheduno per recitar la Tragedia»¹⁸⁹. Si stabilisce così di eleggere tre accademici che con il Principe siano incaricati di «dispensar la parte della Tragedia, et [...] di farle imparare et provare», ossia Valerio Chiericato, Battista da Porto e Antonio Maria Angiolelli; altri tre accademici sono invece deputati ad allestire «gli intermedij della commedia et della tragedia»¹⁹⁰, ossia Montano Barbaran, Orazio Almerico e Silvio Belli¹⁹¹.

Con l'inizio del 1561 e in particolar modo con l'avvento del nuovo Principe Girolamo Schio, gli accademici si rendono conto che «havendosi veduto per isperientia che s'ha fatto del

¹⁸⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 123, delibera del primo dicembre 1560.

¹⁸⁷ «La Città di Vicenza assegnò all'Accademico Palladio scudi d'oro (...) al mese per l'assistenza alla Fabbrica del Palazzo della Ragione», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 24. L'appalto viene assegnato all'architetto padovano per intercessione di Valerio Chiericati, protettore di Palladio, dopo una lunga trattativa che aveva visto coinvolti i più importanti mecenati vicentini.

¹⁸⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 124, delibera del 27 dicembre 1560. La decisione di riutilizzare lo stesso apparato per le due rappresentazioni nasconde anche una motivazione di natura economica: poiché non tutti gli accademici avevano pagato le tasse entro i termini stabiliti, l'Accademia non disponeva di un grande quantitativo di denaro. La soluzione auspicata in questa seduta consentiva quindi di allestire più opere «senza fare alcuna altra spesa» ma contemporaneamente «con grandissima sodisfattione di tutta questa città».

¹⁸⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 124, delibera del 29 dicembre 1560; il timore di creare «disordine e confusione» sottolinea nuovamente lo stile organizzativo tipico dell'Accademia.

¹⁹⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 124-125, delibera del 29 dicembre 1560.

¹⁹¹ Sulla figura di Silvio Belli, matematico ed ingegnere collaboratore di Palladio, si veda il paragrafo 1 del capitolo V di questa tesi.

recitar la comedia, che dentro vi sono alcune cose, che starian meglio se fussero regolate», così decidono di autorizzare i soci responsabili delle questioni organizzative a «reformat e raccorciar in quel miglior modo ch'allor parerà». Il 13 gennaio si stabilisce quindi di limitare il programma alla sola recita della commedia. Inoltre, poiché si avverte la necessità di «recitar detta comedia ordinatamente, et accioché le cose passino senza strepito», si nominano tre accademici, nelle persone di Alvise Schio, Antonio Capra e Nicola Repeta, che «habbino i suoi carghi particolari sopra il trovar i vestimenti delli recitanti, regularli, e dispensarli, come anco in molte altre cose». Infine, si stabilisce che «ciascheduno che reciterà in detta comedia e tragedia s'intenda, e sia senza altra ballotacione Academico, dichiarando però che sia anco in sua libertà sottoscrivendosi dare quel aggiunto che li parerà all'Accademia»¹⁹². Il sistema organizzativo avviato dall'Accademia comprende anche mansioni “secondarie” rispetto alla cura dei coefficienti scenici, ma pur sempre importanti per la buona riuscita dell'allestimento. Così il 26 gennaio si estraggono i nomi di dieci accademici non impegnati in altri incarichi perché

habbino a star alle porte, et altri dieci che habbino a star all'introdur delle donne, et quattro alla guardia che alcun non entri sopra il *pulpito*, et tenir serbato il loco delli Signori Rettori et Signori Academici, et tutto il resto stiano alle porte del *theatro*, quai habbino carico d'accomodar gli huomini secondo la loro qualità e grado; riservando però che i recitanti habbino autorità de star dove a loro piacerà e introdurre chi li aggradirà¹⁹³.

Le osservazioni espresse nella delibera consentono d'intuire che l'apparato effimero progettato da Palladio, il «ricco, bello e leggiadrissimo apparecchio», potrebbe corrispondere ad un teatro vero e proprio, composto dalla «scena» o «pulpito» adibito ai recitanti, il «theatro» ossia il luogo riservato al pubblico¹⁹⁴, e la presenza di «porte», elemento che conferma il fatto che la struttura presuppone un luogo al chiuso.

Alla fine di febbraio del 1561 la commedia viene rappresentata «con *bellissimo apparato* e gran concorso di forestieri [...], intervenne il Clarissimo Podestà Girolamo Prioli con tutta la nobiltà e popolo vicentino e buon numero di personaggi distinti di più Nazioni»¹⁹⁵. Le

¹⁹² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 125-126, delibera del 13 gennaio 1561.

¹⁹³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 126-127, delibera del 26 gennaio 1561, il corsivo è nostro; in *ivi*, c. 127 sono riportati gli elenchi degli accademici addetti «alle porte», «all'introdur delle donne», «alla guardia della scena», «alle porte del Theatro»; spicca il nome di Andrea Palladio tra gli incaricati alle porte.

¹⁹⁴ Come accadrà poi per il Teatro Olimpico, anche in questo caso quando i documenti informano dell'area del «theatro» intendono riferirsi alla zona dell'udienza, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 105-106.

¹⁹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 24-25, il corsivo è nostro.

testimonianze raccolte da Castellini offrono informazioni sulla struttura progettata. Registra lo storico vicentino:

Quest'anno [1561] si fece dagli Accademici Olimpici la rappresentazione d'una [commedia], al qual fine fu costruito, non essendovi ancora il Teatro Olimpico, nel Palazzo maggiore della Ragione un *Teatro di legname* da Andrea Palladio eccellente Architetto. *Fu questo teatro con tanta maestria edificato che si era potuto paragonare a que' degli antichi.* La [commedia] [fu] rappresentata nel tempo di Carnovale con grande pompa e spesa [...], ed aveasi in animo di rappresentare anche la Sofonisba composta da Gio. Giorgio Trissino; ma in mancanza del tempo fu deferita all'anno seguente¹⁹⁶.

Ziggiotti conferma le informazioni: «Scelto da Signori Accademici il gran Salone del Pubblico Palazzo per una rappresentazione da recitarsi nel Carnovale di quest'anno, l'Accademico Palladio per tal occasione disegnò un *Teatro di legname* e fu innalzato con tanta diligenza *ch'era in tutto simile a quelli degli antichi Romani*»¹⁹⁷.

Una descrizione puntuale dell'apparato (riferita all'allestimento della *Sofonisba* dell'anno successivo, 1562), è fornita dal segretario Paolo Chiappino¹⁹⁸. L'Accademico riporta che il proscenio comprende un ordine inferiore corinzio ed uno superiore composito. Nel primo ordine si aprono frontalmente tre porte: una centrale, maggiore, ad arco; due laterali, minori, architravate, intervallate da coppie di colonne legate superiormente da festoni comprendenti altrettante nicchie con statue di rilievo di tutto tondo e di grandezza naturale, sormontate da bassorilievi, ossia quadretti di pittura di chiaro scuro in color verde. Anche il secondo ordine possiede in corrispondenza eguali coppie di colonne che racchiudono nicchie, statue e bassorilievi, per cui sulla sommità delle porte laterali sono dipinti altri riquadri a chiaroscuro di color verde finto bronzo; sulla porta centrale vi è un quadro dipinto in chiaroscuro finto oro in cui sono ritratte figure a grandezza umana eseguite da Battista Veneziano (Zelotti) e Giovanni Fasolo, già collaboratore di Palladio per gli allestimenti del 1557 e del 1558. I pennacchi dell'arco della porta centrale sono ornati da vittorie alate dello stesso colore, mentre sulla sommità troneggia l'impresa

¹⁹⁶ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, p. 90, il corsivo è nostro. Si tenga presente però che lo storico, seppur normalmente puntuale nella descrizione degli eventi, in questo particolare episodio commette un errore rispetto all'opera da rappresentarsi: infatti sostiene che nel teatro di legname eretto nel Palazzo della Ragione nel febbraio del 1561 si rappresentò una tragedia intitolata *Edipo* e non *l'Amore Costante*. Poiché le altre informazioni forniteci completano e confermano i dati contenuti negli Atti dell'Accademia e nel manoscritto Ziggiotti, è evidente che si tratta di una svista.

¹⁹⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 24, il corsivo è nostro.

¹⁹⁸ La descrizione dell'apparato compiuta da Paolo Chiappino si trova in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 33-35; cfr. anche A.O., b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, cc. 24r-25v, 26v-27v.

dell'Accademia. Il palcoscenico è limitato ai lati dalle «versure» composte dei medesimi ordini del proscenio, oltre ad altre porte mediane fiancheggiate da due colonne per parte in ogni ordine e anch'esse racchiudono nicchie con statue e bassorilievi. La scena è composta da prospettive:

per entro la porta a mano destra [la maggiore] si scorgevano case che accompagnavano la maggior Prospettiva, et per quella a sinistra [la minore] si vedeva una campagna con molti arbori, et nelle altre porte dalle bande per testa [le versure] erano altre case et tutto quello che si mostrava entro da esse porte non era finto, ma per la maggior parte di rilievo; et per esse porte uscivano genti fuori, siccome uscivan dalla maggior prospettiva¹⁹⁹.

Le prospettive erano poi accompagnate dalla decorazione del pavimento del palcoscenico, formata da «quadri vaghissimi con certe fascie, i quali andavano minuendosi verso lo stringere di essa prospettiva, onde portavano gl'occhi de' riguardanti in oltre assaissimo, e tuttoche brevissimo spazio fosse, però pareva all'occhio posto»²⁰⁰.

Zorzi mette l'accento sulla somiglianza tra il proscenio che costituisce questo apparato e lo studio del teatro latino eseguito da Palladio e riprodotto nei *Commenti* di Barbaro al testo di Vitruvio, al punto che «si può affermare che nel teatro per l'*Amor Costante* e per la *Sofonisba* il maestro vicentino non abbia fatto altro che mettere in pratica quanto già aveva immaginato per la ricostruzione del teatro vitruviano»²⁰¹. Confermano queste osservazioni, e la descrizione desunta dai documenti, due monocromi presenti in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico e realizzati molto probabilmente da Alessandro Maganza nel 1596²⁰². Le pitture, che rappresentano rispettivamente una scena tratta dall'*Amor Costante* ed una dalla *Sofonisba*, ritraggono lo stesso apparato visto da due diverse angolazioni. Lette una di seguito all'altra, le due scene restituiscono almeno in parte l'atmosfera creata dagli accademici vicentini dentro alle sale del Palazzo della Ragione e contemporaneamente costituiscono preziosi documenti attraverso cui analizzare il teatro effimero progettato da Palladio²⁰³.

¹⁹⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 33.

²⁰⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 33.

²⁰¹ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 268.

²⁰² Dagli Atti si apprende che nel giugno 1596 gli Accademici dispongono che nella stanza Grande già terminata a fianco del Teatro si debba «far dipingere quanto prima le azioni più notabili già fatte dalli Signori Olimpici, nel modo che parerà conveniente per adornamento, et onorevolezza del luogo, et per virtuoso eccitamento a Posterì, et per memoria della generosità delli Accademici passati e presenti e di fatto furono in quest'anno dipinte ne' suddetti Quadri [...] primieramente la Rappresentazione dell'Amor Costante 1561 tratto dal disegno, della Sofonisba 1562 simile, dell'Edippo Tiranno 1585, della Barriera 1588 e Ricevimento de' Giapponesi 1585», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 151-152 e 186-187 delibera del 23 giugno 1596.

²⁰³ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 268-269; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 215.

Il monocromo dedicato all'*Amor Costante* mostra uno scorcio del proscenio in cui è visibile la porta regia fiancheggiata da due coppie di colonne e le nicchie con le statue. Oltre la porta si intravede una via in prospettiva in cui si riconoscono la porta inferiore e un balcone superiore con parapetto di un palazzo; sulla destra del dipinto, frontalmente al proscenio, si notano le gradinate per gli spettatori disposte a semicerchio sormontate da un finto loggiato entro i cui intercolunni sono dipinte delle statue.

Nel riquadro dedicato alla *Sofonisba*, invece, si palesa il proscenio nella sua interezza; dalla *scaenae frons* si riconosce la porta regia ad arco sormontata da pennacchi con le vittorie alate, e le porte laterali architravate con bassorilievi che si ripetono nel primo e nel secondo ordine. Dalla porta centrale, sulla cui sommità s'intuisce l'impresa dell'Accademia, s'intravede il principio di una strada in prospettiva.

Dalle cronache²⁰⁴ apprendiamo che lo spettacolo è allietato da alcuni intermezzi poetici composti dall'accademico Angiolelli, intitolati *La Lidia*²⁰⁵. Si tratta di una serie di madrigali recitati da figuranti vestiti da Muse e Ninfe e rivolti al Principe dell'Accademia, all'epoca Girolamo Schio. Interessanti alcuni passaggi in cui compare il dialogo intercorso tra le Muse, le Ninfe e le donne. Chiedono le Muse: «Che *luce* è questa et quale / nova humana beltade / qui par non hebbe nessun'altra etate? / Tutto il resto ch'apprezza / il mondo si può dir che nulla vale / rispetto a tanta e tale / et si rara bellezza / che con tanto stupore in voi si vede [...]». Seguono le Ninfe: «Donne se ben voi sete così belle / che dovrebbero gli angeli servirvi, / pur non vi spiaccia venir preste e snelle / a servir qui, che ben si dee venirvi / poiché Giove a cui servono le *stelle* / e qui con i Dei c'ora stiamo a dirvi / venite donne et con voi venga Amore / che da un tanto servir s'acquista honore»²⁰⁶. La bellezza delle dame presenti induce nel poeta un paragone con la «luce» e poi addirittura con le «stelle». Gli intermedi vengono recitati durante la commedia. È evidente che affinché il madrigale susciti nei presenti sentimenti di ammirazione, le signore presenti nel salone si saranno trovate nella condizione in cui rifulgere come degli astri. Nei documenti posseduti fin d'ora non si trova un accenno esplicito ai lumi utilizzati durante la rappresentazione; sebbene non vi siano indicazioni sulla qualità e quantità delle luci, è possibile tentare di formulare

²⁰⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 25-26.

²⁰⁵ ANTONIO MARIA ANGIOLELLI, *La Lidia dell'Angiolelli insieme con alcune stanze di Mercurio ed altre rime recitate in Vicenza nella commedia degli Olimpici nuovamente stampata e venuta in luce*, Brescia, per Lodovico Britanico, 1561; Angiolelli invia gli intermezzi al Magnifico Signor Alberto Pigafetta con una lettera datata Villaganzerla il 24 giugno 1561. Scrive l'accademico: «Mandovi quelle rime ch'io feci, come sapete, per alcuni Intermedj della Comedia che già molti giorni nella nostra Città così onoratamente fu da gli Olimpici recitata, affine che possiate sodisfare a quelle gentilissime Donne che ve l'anno richieste», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 24-25.

alcune ipotesi. Molto probabilmente non vi fu la presenza di sistemi illuminotecnici ragionati e progettati, anche se certamente vi saranno state luci funzionali alla visione dello spettacolo; però si possono supporre lumi studiati per consentire alla nobiltà accomodata sulle gradinate di compiacersi della propria bellezza e nel contempo ammirare lo splendore delle spettatrici riccamente vestite.

Nella seduta del 22 febbraio 1561, quindi subito dopo la rappresentazione dell'*Amor Costante*, gli accademici già avviano la “macchina organizzativa” per l’allestimento della *Sofonisba*; ne vengono ricalcate le modalità di gestione delle questioni tecniche e dei coefficienti spettacolari. Così si stabilisce che «siano eletti quattro accademici che habbino ad ordinar et regular i chori della Tragedia, e trovar persone atte à recitarli, et vestimenti da vestirli, et fare circa ciò quello che farà bisogno in essecutione della qual parte sono stati eletti»²⁰⁷. Gli accademici nominati sono Aloigi da Porto, Francesco Ghellino, Luigi Trissino e Antonio Thiene. Inoltre, «quelli che havevano il carico della scena nella comedia habbino l’istesso della scena nella tragedia, in mutarla e variarla, come loro parerà, e non lasciarvi star sopra alcuno, et haver custodia del Theatro, et quel tanto che occorrerà necessario in tal cosa»²⁰⁸. Gli accademici incaricati di operare le modifiche necessarie all’apparato sono, oltre a Palladio naturalmente, Giacomo Pagello, Bernardino da Mosto e Leonardo Thiene. Inoltre si stabilisce che «per dar essecutione alla parte della Tragedia [...] tutti gli Academici per tutta quella settimana ventura debbano haver esborsato la lor parte de denari, che pagano all’Academia per la rata d’un anno, quali si spenderà intorno alla Tragedia»²⁰⁹.

Il proposito di conservare intatto fino all’anno seguente il teatro di legno costruito da Palladio viene meno solamente dopo quattro giorni, quando si palesa la necessità di sgomberare il Salone maggiore per lasciare spazio agli Uffici dei Tribunali e per le sedute del Maggior Consiglio della città. Gli accademici quindi smontano il «trabiccolo della comedia» collocando i legnami lungo i corridoi delle vecchie logge non ancora abbattute (una parte delle logge infatti già era stata demolita e sostituita con i nuovi loggiati palladiani), dopo aver provveduto a spostare «la robba, legnami e fagoti» ancora conservati nel teatro dopo la rappresentazione della commedia²¹⁰. Il trasloco doveva durare poco tempo, in realtà si prolunga fino al carnevale dell’anno successivo,

²⁰⁶ ANTONIO MARIA ANGIOLELLI, *La Lidia dell’Angiolelli insieme con alcune stanze di Mercurio ed altre rime recitate in Vicenza nella commedia degli Olimpici nuovamente stampata e venuta in luce*, Brescia, per Lodovico Britanico, 1561, il corsivo è nostro.

²⁰⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 128, delibera del 22 febbraio 1561.

²⁰⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 128, delibera del 22 febbraio 1561.

²⁰⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 128, delibera del 22 febbraio 1561.

²¹⁰ Cfr. BBV, Archivio Torre, *Liber Provisionum aprile 1561*, citato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 269.

il 1562, poiché fino a quel momento non era stato possibile raccogliere tutti i fondi necessari per allestire la tragedia. Per esempio, il 7 aprile 1561 si lamenta ancora che per allestire la tragedia «l'Accademia iste de da pagar i debiti vecchi della Comedia, imperoché vede non si può seguir circa la Tragedia quel che di fare, et il tempo insta per tanto»²¹¹. Sempre nel mese di aprile viene eletto il nuovo Principe nella figura di Valerio Chiericati; in novembre si stabilisce che Chiericati «con li altri suoi ufficiali siano confirmati per tutto il tempo che si farà la Tragedia»²¹².

Durante il carnevale del 1562 viene finalmente rappresentata la tragedia. Castellini riporta:

Nel Teatro stesso adunque che si tenne unito per tutto questo tempo fu rappresentata [...] essa Tragedia, la quale si per l'abilità dei recitanti come per li superbissimi abiti appropriati secondo la materia, quanto anco allo splendidissimo apparato fu sommamente lodata, e vennero ad udirla molti gran personaggi forestieri, tra quali l'Ambasciatore Francese, a cui piacque tanto un tale spettacolo, che ritornato a Venezia ne fece poi relazione all'Eccellentissimo Senato. Molti ancora dovevano intervenirvi, ma dalle piogge che sopravvennero furono tratti come fu del Duca di Ferrara. Con tutto questo però fu sì grande il numero degli Spettatori che non essendo il Teatro capace a contenerli, furono gli Accademici costretti a replicare la recita tre volte, onde alla fine tutti rimasero soddisfatti²¹³.

Interessante l'annotazione riferita ai «superbissimi abiti appropriati secondo la materia», che come s'intuisce sono scelti in relazione al testo drammaturgico e quindi coerenti ad una sorta di «visione d'insieme» della rappresentazione. Questo atteggiamento anticipa per qualche verso il più consapevole e ragionato approccio operato da Angelo Ingegneri qualche anno più tardi per l'allestimento dell'*Edipo* nella serata inaugurale dell'Olimpico (1585): in quella occasione il corago persegue una direttrice che, svelando una precisa poetica di fondo, allude ad uno sguardo unitario di sapore «protoregistico». Così «l'abilità dei recitanti» è confermata da Nicolò Rossi (ripreso da Ziggotti) quando riporta che «nel rappresentarsi detta Tragedia, si affettuosamente morì Sofonisba, che di tanti spettatori niuno fù che contenesse le lagrime»²¹⁴.

Tra gli ospiti illustri, Ziggotti registra anche i «clarissimi Signori Daniel Pisani Podestà e Bartolomeo Lippomano Capitanio [...] e con concorso di tutta la Nobiltà di Lombardia, della

²¹¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 130, delibera del 7 aprile 1561.

²¹² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 131, delibera del 9 novembre 1561.

²¹³ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, pp. 90-91; si noti l'accento posto sui rapporti con la corte ferrarese che continueranno anche nei decenni successivi originando fruttuose collaborazioni, come si avrà modo di osservare più dettagliatamente, dalla prima dell'*Edipo* in poi, cfr. capitolo II e V di questa tesi.

²¹⁴ NICOLÒ ROSSI, *Discorsi sopra la tragedia*, Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590, ripreso in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32.

Marca Trevisana, restando il nome del Trissino fino al cielo innalzato»²¹⁵. Osserva poi che la tragedia, che fu recitata «con gran spesa et apparato maggiore», era dotata di un apparato che «superò ogni aspettazione, e fù sì superbo, che in Italia dopo duecent'anni addietro non si vide il maggiore»²¹⁶. L'atmosfera creatasi nel Palazzo vicentino durante la rappresentazione e le successive repliche è restituita da Ghellini dei Proti (anch'egli ripreso da Ziggotti): «Vi furono musiche divine, e vi si trovarono circa ottanta persone riccamente vestite, chi in un modo, e chi in un altro, oltre li Attori, tra quali recitarono scolari forestieri, e tutti con vestimenti ornatissimi»²¹⁷.

Nel 1562 Giuseppe Orologi pubblica un dialogo intitolato *L'inganno* destinandolo all'Olimpica²¹⁸. Nella dedicatoria l'autore si interroga circa l'opportunità di indirizzare la sua opera agli olimpici, ma se ne convince immediatamente non appena rilegge l'operato dell'Accademia: «vedendo con occhio più chiaro che coteste vostre adunanze virtuosissime, le composizioni, le dottissime Lezioni, i Ragionamenti, le Musiche, i superbissimi Teatri, le rappresentazioni, quando di Comedie piacenti e quando di gravissime Tragedie, e tutti quei spirituali et orantissimi esercitj né quali vi andate virtuosamente trattenendo»²¹⁹; ma più di tutto lo colpisce l'allestimento della *Sofonisba*:

come si può vedere dall'onoratissimo e superbo *inganno* che avete parecchiato ora, facendo recitare la *Sofonisba* Tragedia gravissima, con tanto splendore di *scena artificiosa, ricca e proporzionata*, con tanta vaghezza e pompa d'abiti, e con tanto concerto di Recitanti, di Musica e di Chori, che ne vale la fama con ogni maniera di lode di già per tutte le parti d'Italia²²⁰.

Incuriosiscono gli appellativi utilizzati per descrivere l'apparato: l'«onoratissimo e superbo *inganno*», la «*scena artificiosa*» e «*proporzionata*», inducono ad ipotizzare che il quadro scenico potrebbe essere stato concepito secondo le regole dell'illusionismo prospettico.

Così osservazioni analoghe compaiono nel prologo della tragedia, composto per l'occasione da Andrea dell'Anguillara²²¹. Dopo aver fatto appello ai raffinati intelletti degli spettatori, l'autore chiama in causa il valore catartico della tragedia, affermando che attraverso le

²¹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32; in questo punto Ziggotti riprende le osservazioni di Marzari, che nel delineare il profilo di Trissino e alludendo alla rappresentazione della *Sofonisba* nel 1562 parla di «un'apparato (come bene a tal soggetto conveniva) splendidissimo [...] e restò il nome di tanto huomo per fino ai cieli innalzato», GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., pp. 160-161.

²¹⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32.

²¹⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32.

²¹⁸ GIUSEPPE OROLOGI, *L'inganno dialogo di M. Gioseppe Horologgi*, Venezia, per Giolito de Ferrari, 1562, riportato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 30-31.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*, il corsivo è nostro.

²²¹ Il prologo è stato trascritto in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 26-30.

vicende dei personaggi che muovono «a pietade, or a terrore e ne sforza a versare in copia il pianto», il pubblico può «apprender più che in quel che rappresenta» l'opera. Quindi raccomanda quanto segue:

Questo bramiam da voi, che col pensiero vi trasformiate, e teniate per certo di non esser nel loco ove voi siete, ma d'esser dentro alla Città di Cirta, la quale è questa, che vedete, e ancora d'esser Cirtensi cittadini, e intorno aver l'arme nemiche de Romani, che intendendo esser rotto il vostro campo, e preso il vostro Re, sendo costretti di dover cangiar Re, Leggi e fortuna, sodisferete meglio al nostro intento ch'è di comuover voi tutti a pietade. Dall'altro lato noi con ogni sforzo cercherem trasformarci in Lelio e in Scipio, e nella vostra Sofonisba e in tutti gli altri che uniti la Tragedia fanno così questo spettacolo. Così questo spettacolo quel fine avrà che gli bramian²²².

S'intuisce come l' "effetto d'illusione" sia garantita anche dalla scenografia, che evidentemente è provvista di qualità sufficienti per garantire una partecipazione empatica dello spettatore.

Come per l'*Amor Costante*, anche nel caso della *Sofonisba* le fonti per ora disponibili non rendono conto in modo esplicito del coefficiente luminoso. È evidente che trattandosi di uno spazio chiuso (il Salone maggiore), certamente gli apparatori si saranno serviti perlomeno di luci cosiddette funzionali. Il codice prospettico, con cui sono concepite le vie che si dipartono dalle tre aperture del proscenio, potrebbe però far intuire la presenza di luci utilizzate appositamente per accentuare il senso di profondità. È nota la capacità della luce di accentuare le prospettive; lo conferma una testimonianza, più tarda, ma sempre riferita all'ambiente vicentino. Si tratta di un breve passaggio di una lettera di Giacomo Dolfin, spettatore presente allo spettacolo inaugurale dell'Olimpico, datata 1585 ed indirizzata a Battista Guarini. Dolfin, descrivendo il momento della calata del sipario e lo svelamento delle architetture della *scaenae frons* del teatro sapientemente illuminate, afferma rispetto alle prospettive di Scamozzi: «poiché ella sa benissimo che non illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa»²²³. Ci si potrebbe chiedere se anche in occasione degli allestimenti degli anni Sessanta fosse nota agli apparatori vicentini la capacità insita nella luce di interagire con lo spazio, almeno a livello intuitivo. In quel caso si potrebbe ipotizzare l'esistenza di sistemi illuminotecnici, seppur rudimentali, per valorizzare il proscenio dell'apparato effimero palladiano.

²²² *Ivi*, c. 29.

²²³ Lettera di Giacomo Dolfin datata «Venezia, 9 marzo 1585» dopo aver assistito alla prima del teatro Olimpico e indirizzata probabilmente a Battista Guarini che non era presente allo spettacolo. Il documento è riprodotto in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 33-37, la citazione è a p. 34.

Rivolgendo lo sguardo ad una panoramica più ampia, si rammenti che circa alla metà circa del secolo si assiste ad un'importante svolta, ossia il momento di transizione dalla scena fissa a quella mobile e quindi il passaggio «dalla scena simbolica della città alla scena allegorica dell'intermedio»²²⁴. «Il codice espressivo della luce nel Rinascimento assume per la prima volta valenza estetica»²²⁵, le luci si moltiplicano nella scena come nella sala, sia con valore funzionale che decorativo, integrandosi allo stesso tempo sempre più all'effetto scenico. Sono testimonianza di questo passaggio l'apparato per la *Cofanaria* allestito da Vasari e aiuti nel 1565 nel Salone dei Cinquecento a Firenze²²⁶. Tornano gli elementi ideati da Sangalli per l'allestimento del 1539, ma ora i congegni illuminotecnici (come l'espedito della boccia d'acqua colorata) travalicano la scena e si moltiplicano nella sala, riccamente illuminata anche da lumiere pendenti dal soffitto; in questo caso il dispositivo non regola più il tempo della rappresentazione, ma quello complessivo della festa in cui predominano gli spettacoli fascinosi e mutevoli degli intermedii²²⁷. Oppure nella sbarra tenutasi nel cortile di Palazzo Pitti a Firenze nel 1579, in cui si registra un'evoluzione degli ornamenti luminosi che si esplica nella cura e nell'attenzione degli effetti cromatici e luministici prodotti da stoffe e materiali decorativi²²⁸.

5. *Aspettando l'Edipo: gli spettacoli dell'Accademia Olimpica dopo il 1562*

Da una delibera dell'Accademia datata 10 agosto 1579 si apprende che dopo «la rappresentazione di Sofonisba dell'Ecc.mo Signor Gian Giorgio Trissino [...] fatta nel palazzo pubblico per la riuscita sua, non per sodisfazione, ma con meraviglia di chi ne furono spettatori, habbia causato fin hora in quest'Accademia un quasi continuo silentio a spettacoli pubblici, come che potendosi difficilmente sperare più da lei imprese tanto illustri, fosse meglio per non declinare non mettersi più a veruna attione tale per l'avvenire»²²⁹.

²²⁴ Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. 92; cfr. anche CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 11.

²²⁵ CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 11.

²²⁶ Cfr. per la descrizione dell'evento SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, cit., pp. 38-50.

²²⁷ Cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., pp. 999-1000; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 11-12.

²²⁸ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 12-14 in cui l'episodio è analizzato nel contesto delle considerazioni sull'utilizzo della luce in questo periodo.

²²⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 149, delibera del 10 agosto 1579; nella stessa tornata si deciderà di allestire nella residenza dell'Accademia una favola pastorale per il carnevale dell'anno successivo. In realtà nei mesi che seguiranno gli Olimpici decideranno di costruire una sala di teatro stabile (l'Olimpico) e di rappresentarvi una tragedia (*L'Edipo tiranno*).

In realtà, dopo il 1562 e fino all'inaugurazione del teatro Olimpico (1585), si possiedono notizie di allestimenti spettacolari e, come osserva Zorzi, sebbene non godano della stessa risonanza degli spettacoli del 1561-1562, hanno però il merito di testimoniare come l'Accademia abbia conservato «il culto delle lettere e delle nobili competizioni dello spirito e del corpo in omaggio e per seguire le leggi dell'antica Olimpia»²³⁰. È utile, quindi, ripercorrere la storia dell'Accademia in quel ventennio che separa la *Sofonisba* dall'*Edipo* allo scopo di confermare come l'allestimento della tragedia sofoclea non fu che la naturale conseguenza di una vera e propria “predisposizione alla scena” perseguita con costanza dagli accademici vicentini²³¹.

Ziggiotti riporta una notizia riferita all'anno 1563, in cui si dice che «essendo Principe in quest'anno il co. Attilio Trento, il quale si adoperò in Comedie e Musiche, trovansi annotazioni, che durante il suo Reggimento fossero state fatte più azioni da Signori Accademici, e non altro»²³². Notizie più certe invece per l'anno successivo, il 1564, in cui «fu creato Principe il Signor Orazio Camozza e fu presa parte di recitare la Comedia Mandragola del Signor Macchiavelli, e si recitò nel dì 4 di marzo, ma privatamente senza apparato»²³³. Si apprende che gli accademici di comune consenso decidono che «ciascuno paghi la parte sua di la spesa fatta in detta comedia»²³⁴, ciò dimostra che, nonostante si tratti di un evento riservato, si trattò comunque di un allestimento costoso, quindi probabilmente articolato.

Nel 1565 l'accademico Conte de Monte pubblica una tragedia intitolata l'*Antigono*²³⁵. Secondo Zorzi nel 1567 viene allestito l'*Eunuco* di Terenzio nella traduzione di Massaria in forma privata nella Residenza dell'Accademia (all'epoca presso la dimora di Valentino Rinaldi da Sorio situata adiacente alle mura del Castello verso Campo Marzio)²³⁶. Secondo Puppi, invece, la

²³⁰ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 270. Interessante a questo proposito un'informazione datata 1565, dove si comunica che «fu presa parte di condur un Cavallerizzo et un Mastro di Spada» così da consentire agli accademici di esercitarsi nell'arte delle armi e della cavalleria, ma si annota subito dopo che «poco tempo dopo fu dimesso e tralasciato, parendo in effetto che il proprio genio ed esercizio dell'Accademia fosse più di Lettere e cose tali», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 36

²³¹ Sugli allestimenti compresi tra 1563 e 1584 non si possiedono informazioni precise. Per una ricognizione di massima cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 270-272 e 276; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., pp. 297-298 e nota 36 pp. 304-305.

²³² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 35.

²³³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 35; si osservi, però, che in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 131, delibera del 21 febbraio 1564, si dice che la commedia fu recitata alla fine di febbraio. Su questo allestimento cfr. anche A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 14 (in cui compare l'anno 1562); A.O., b. 4, fasc. 51, c. 35; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 190-191: 190. Inoltre cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 271; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., pp. 297-298.

²³⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 131, delibera del 21 febbraio 1564.

²³⁵ CONTE DA MONTE, *Antigono tragedia de l'ecc. m. Conte di Monte vicentino*, Venezia, per Comin da Trino, 1565.

²³⁶ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 270.

rappresentazione avviene, ma in data non definita²³⁷. Nel carnevale del 1569 è la volta della *Clivia*: si legge che «atento che fu sempre peculiare fine di questa Accademia di pasar il tempo in diversi esercitii onorati l'anderà parte di recitar questo carnevale la Clivia comedia del Macchiavelli in casa del signor Conte Odorico Capra nostro accademico il quale per sua cortesia presta la salla alla Academia»²³⁸. Puppi, più cauto, dubita dell'effettiva realizzazione dell'allestimento non essendoci fonti che ne attestino la messa in opera²³⁹.

Nel 1570 si raccolgono informazioni circa un'altra commedia, di cui però non si conosce il nome, da recitarsi alla presenza del Podestà e del Capitano²⁴⁰; un documento del 29 dicembre 1569 riporta quanto segue:

Havendo gli Accademici desiderio et volontà infinita di non lasciar passar il pross. carnevale, con licentia hanno deliberato di rappresentar una comedia et così fu mandata la parte la quale balotata essendovi il numero di 12 Accademici hebbe pro 12 contra 0. Fu ballotati et eletti gli infrascritti i quali habbino cura di far elettione della comedia et ritrovar recitanti et ogni cosa intorno ciò opportuna²⁴¹.

Gli accademici incaricati sono Giacomo Pagello, Antonio Maria Angiolelli e Antonio Franceschini. Il 3 aprile 1570 dal medesimo documento si apprende che

fu disposto nel detto nostro Consiglio Accad. che il sig. Giacomo Pagello, il sig. Costanzo Arnaldi habi il carico di invitare il Clar.mo Podestà et il Clar.mo Capitano et ancho andar a levare Sue Magnificentie. Item fu stabilito che il conte Leonardo Thiene, il sig. Bernardino da Mosto habbi cura d'invitar et levare Monsignor Rev.mo Episcopo. Di più fu ordinato che il conte Francesco Thiene, il sig. Zambattista Calderari, il conte Marc'Antonio Gualdo et il sig. Zanetto Valmarana habbino cura

²³⁷ Cfr. LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., nota 36 p. 305.

²³⁸ La notizia si trova in una delibera del 3 gennaio 1569 contenuta in un documento conservato nella Biblioteca Bertoliana di Vicenza dal titolo *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, «Principia 1566 termina 1572», p. 16, segnalato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., nota 29 p. 271. Nelle memorie di Ziggjotti nell'anno 1572 alla c. 42 si riporta che «doveasi recitare da Signori Accademici privatamente la Clizia del Macchiavelli, ma non si vede effettuata».

²³⁹ Cfr. LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., nota 36 p. 305.

²⁴⁰ Su questo fatto cfr. *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, «Principia 1566 termina 1572», pp. 16, 24; cfr. anche GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271 e 276 dove sono riprodotti i documenti; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., nota 36 p. 305.

²⁴¹ Delibera del 29 dicembre 1569, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, «Principia 1566 termina 1572», p. 16, segnalato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271 e 276 dove il documento è riprodotto. Anche Puppi nomina il fatto, ma non esprime un giudizio in merito, cfr. LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., nota 36 p. 305.

alle porte²⁴². Le notizie potrebbero trovarlo, forse, conferma negli Atti dell'Accademia dove si informa che in quell'anno (il 1570) «Palladio [eseguita] diverse cose per li Signori Accademici»²⁴³.

Continua l'interesse degli accademici per gli allestimenti teatrali. Nel 1574 gli Olimpici rappresentano «una leggiadrissima azione, in cui si vede una maga, [...] ch'essa recita, rilevasi, che eranvi quattro Ninfe trasformate per la loro crudeltà verso i suoi amatori in Mostri, et a contemplazione di quattro Cavalieri, essa ridona la loro propria forma umana, nel qual ritornate [le Ninfe], ringraziano la Maga»²⁴⁴. In occasione della rappresentazione di questa favola, che avviene alla presenza del Podestà e del Capitano della città, viene stampato un sonetto «in lode d'essa maga»²⁴⁵.

Nel 1576 il Principe dell'Accademia, all'epoca Girolamo Schio, indice nuovamente i *Giocchi Olimpici* (si ricordi che la prima edizione risale al 1558)²⁴⁶. Per l'occasione viene allestito in Campo Marzio un anfiteatro per la corsa delle carrette (ossia delle bighe secondo tradizione romana) in omaggio dell'impresa dell'Accademia. Si consideri che sin dall'anno precedente (1575), a causa del pericolo della peste che colpiva numerose città, si erano rifugiati a Vicenza (città salvatasi dal contagio) molti personaggi illustri, come Giovan Battista Castagna Arcivescovo di Rossano (poi pontefice col nome di Urbano VII) alloggiato in villa Cricoli presso Pompeo Trissino, lo spagnolo don Gusman de Silva ospitato presso Leonardo Valmarana, il vescovo francese d'Aix ricevuto da Alvise Trissino, l'ambasciatore del Duca di Toscana. Dalle memorie dell'Accademia si apprende che gli Olimpici nel 1576 organizzano una funzione pubblica appositamente per accogliere gli ospiti illustri. In questa occasione allestiscono nel cortile della residenza (in quell'anno la sede dell'Accademia era stata trasferita nuovamente nei locali che furono della prima sede, ossia la casa dei Signori Todeschini in Portanova) un «pubblico apparato» addobbato «superbamente con verdure, [razzi], Statue n. 12 e Festoni con l'impresa dell'Accademia»²⁴⁷. All'evento intervengono naturalmente gli ospiti, accompagnati da Monsignor

²⁴² Delibera del 3 aprile 1570, in Squarzetto, *abbozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, «Principia 1566 termina 1572», p. 24, segnalato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271 e 276 dove il documento è riprodotto.

²⁴³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 39

²⁴⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 43; la notizia compare anche in FEDELE LAMPERTICO, *Ricordi di una antica Accademia* (in *Scritti storici e letterari*), 2 voll, Firenze, Le Monnier, 1881, vol. I, p. 56. Cfr. anche GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 271; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., nota 36 p. 305.

²⁴⁵ Citato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 43.

²⁴⁶ Su questo evento cfr. A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 46-48; GIOVAN BATTISTA MAGANZA, *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza l'anno della sua calamità MDLXXVII*, in Vicenza, appresso Giorgio Angelieri, 1577; ARNALDO TORNIERI, *Cronaca*, ms in BBV; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 46-48. Inoltre cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271-272.

²⁴⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 47 però lacunosa; la notizia è confermata in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271-272. Sappiamo che l'apparato costò ottanta scudi d'oro.

Vescovo Matteo Prioli, dai Rettori e dal Podestà Federico Marcello e il Capitano Andrea Contarini; le illustri personalità sono ricevute dal Principe. Durante la funzione Angiolelli e il signor Trinagio recitano «un discorso e versi con concerti e sinfonie mirabili»; tra i vari madrigali, anche alcuni versi di Menon (il canonico accademico Agostino Rapa) in cui si sollecita il Principe a celebrare i giochi olimpici con la corsa delle bighe²⁴⁸. L'invito del poeta viene accolto dal Principe. La struttura eretta in Campo Marzio è costituita da un anfiteatro circolare in legno dotato di una pista intorno alla quale corrono i cavalli, mentre gli spettatori sono accomodati in alcune logge aperte tutt'intorno alla pista e in alcune gradinate, su modello dei teatri classici. L'anfiteatro è diviso in due metà da due ingressi, di cui uno chiuso durante le corse, fiancheggiati da piastroni quadrangolari coronati da statue. La struttura è opera di Palladio, come testimonia il sonetto di Maganza pubblicato nel 1577 in occasione della peste che in quell'anno invase la città, dedicato all'Accademia Olimpica:

Nel gran campo di Marte, in cui vedeste / Saggi Olimpici miei l'horrendo mostro, / ch'uscì pur dinanzi dal tartareo chiostro / far cotant'alme lacrimose e meste; / Voi pur vaghi d'honor, voi pur voleste, / che ivi inalzasse il buon Palladio nostro / un circo, e a honor del grand'Hercole vostro / che vi corresser ruote ardenti e preste; / Deh, se non men di lui gravoso pondo / sostenne un Schio, da voi lodato tanto, / lui celebrate a null'altro secondo; / E degno è ben, dove il dolor e il pianto / era pur dianzi, con stupor del mondo, / che ci sia il riso, la letizia e il canto²⁴⁹.

Questo anfiteatro molto probabilmente era smontabile, per questo venne conservato nei magazzini del Comune di Vicenza e riutilizzato nelle occasioni in cui veniva riproposta la corsa delle carrette, come ad esempio durante le feste tradizionali (in genere in settembre), oppure in qualche occasione straordinaria, come la *Giostra dell'anello* allestita in Campo Marzio alla fine del XVIII secolo, descritta da Arnaldo Tornieri²⁵⁰. Le cronache informano che quella fu l'ultima occasione in cui il «circo» fu utilizzato²⁵¹.

²⁴⁸ MAGAGNÒ, MENON E BEGOTTO, *Rime rustiche*, Venezia, 1610. Alcuni versi (in traduzione) suonano così: «Voi che ne avete il mezzo ora potrete questa volta farvi onore, e far fare i giochi olimpici, o Signore. Di grazia fateli che verrò anch'io a correre quel giorno, con la mia carretta e due polledre, le più gagliarde che io possa mai avere», la traduzione è in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 272, n. 34.

²⁴⁹ GIOVAN BATTISTA MAGANZA, *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza l'anno della sua calamità MDLXXVII*, in Vicenza, appresso Giorgio Angelieri, 1577, dedicato «All'Accademia Olimpica essendo ella lo anno inanti desiderosa di far i giuochi olimpici». Il «circo» utilizzato nel 1576 è probabilmente molto simile al monocromo presente nel vestibolo del Teatro Olimpico rappresentante l'impresa dell'Accademia e datato 1595.

²⁵⁰ ARNALDO TORNIERI, *Cronaca*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza e datato 16 settembre 1788, citato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 272, n. 36.

²⁵¹ La descrizione della *Giostra dell'anello* si conclude con questa notizia: «improvvisamente è giunta una Ducale del Consiglio dei Dieci questa mattina [10 settembre] la quale impone fine a questi smoderati spettacoli, e comanda, subito dopo quello di oggi, la demolizione dell'anfiteatro», in ARNALDO TORNIERI, *Cronaca*, manoscritto

6. L'Accademia Olimpica: un'Istituzione di rappresentanza

Tra Cinque e Seicento Vicenza è spesso luogo di passaggio, una città dove compiere una sosta durante viaggi importanti. Sin dalla sua fondazione l'Accademia Olimpica assolve incarichi di rappresentanza proponendosi quale istituzione destinata all'accoglienza e all'intrattenimento di ospiti illustri. Tra i soci dell'Olimpica compaiono i membri di alcune delle famiglie vicentine più influenti, fatto che certamente facilita quest'inclinazione; al circolo culturale è affidato, in un certo senso, il delicato compito di costituirsi quale segno rappresentativo dell'intera città, sostenendo al tempo stesso il consolidarsi di rapporti diplomatici, politici e culturali. In quest'ottica ogni visita di personaggi ragguardevoli assume le fattezze di un evento solenne. In genere il ricevimento è accompagnato da «azioni» spettacolari, intrattenimenti musicali o letture di orazioni; quando è possibile, gli ospiti sono accolti nel Teatro Olimpico, spesso opportunamente illuminato. Secondo alcuni studiosi²⁵² le occasioni di rappresentanza confermerebbero l'ipotesi secondo cui l'Olimpica, dopo l'allestimento dell'*Edipo*, non conosce inattività o momenti di silenzio, ma veicola i propri entusiasmi e le energie spettacolari verso interessi che si discostano dalle prove drammatiche²⁵³. Accanto a tornei e barriere, anche l'organizzazione di ricevimenti per onorare la venuta di ospiti illustri rientra, quindi, in un tipo di spettacolarità in qualche modo preferita dagli Accademici vicentini. Puppi giustifica l'atteggiamento mettendolo in relazione con la valenza stessa insita nel Teatro palladiano sorto, come si avrà modo di evidenziare tra poco, essenzialmente per fini autocelebrativi: l'Olimpico è una «macchina architettonica che intende e pretende, avanti tutto, mettere in spettacolo se stessa»²⁵⁴. In un programma così inteso anche le visite assumono un significato nuovo, il cui fine non si limita solamente all'«offerta delle mille retoriche disquisizioni o di raffinati concerti musicali», ma si configura in uno spettacolo ulteriore che realizzandosi «nello

conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza e datato 16 settembre 1788, citato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 272, n. 36.

²⁵² Cfr. ad esempio ANTONIO MAGRINI, *Il Teatro Olimpico*, Padova, coi Tipi del Seminario, 1847; MARCANTONIO TRISSINO, *Nobilissime nozze Franco-Monza giorno 17 febbrajo 1862: Relazione sull'Accademia Olimpica estesa sopra documenti e memorie dell'Accademia*, Vicenza, Paroni, 1862; cfr. LUIGINO TREVISAN, *Il Teatro Olimpico gli anni del silenzio (1585-1618)*, tesi di laurea, relatore Giuseppe Flores D'Arcais, Università degli studi di Padova, a.a. 1972-1973.

²⁵³ Su questo tema cfr. in particolare il capitolo III di questa tesi.

²⁵⁴ LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34: 26.

splendore dell'illuminazione artificiale» prevede «l'assorbimento contemplativo di ospiti illustri nella misura spaziale [del Teatro]»²⁵⁵.

L'Olimpica interviene, ad esempio, nel 1566 organizzando l'ingresso di Emanuele Filiberto Duca di Savoia e Guglielmo III Duca di Mantova per una sosta durante un viaggio di ritorno da Venezia²⁵⁶. Dalle fonti si apprende che l'accoglienza prevede alcune «azioni» spettacolari di vario genere a cui partecipano le massime autorità della Città. Gli ospiti

furono invitati ad una erudita Lezione che fece l'Angiolelli; e Gio Battista Maganza recitò una Canzone in loro laude, e Camillo Scroffa al Clarissimo Sigismondo Cavalli Ambasciator Veneto, et il Sig. Co de Monte quella rinomata Canzone “Spiriti beati e santi” alli Sig. Accademici; et altra Muzio Sforza Monopolitano già creato Accademico a gli Olimpici²⁵⁷.

Come si deduce, intervengono alcuni tra i più noti letterati dell'epoca, come Giovan Battista Maganza detto Magagnò o il Conte de Monte. L'evento termina con un «concerto di Musica»; quindi i visitatori raggiungono i loro alloggi predisposti presso «casa Piovene all'Isola», e sono «accompagnati sino alla loro abitazione da' principali Sig. Accademici, e da molta Nobiltà e Cittadini, i quali furono spettatori dell'azione del Sig. Angiolelli et uditori delle erudite composizioni»²⁵⁸, ad indicare la solennità dell'episodio.

Nuovamente Angiolelli, accademico poeta ed oratore molto stimato nel circolo olimpico²⁵⁹, sostiene un ruolo di primo piano in occasione di una nuova visita di Guglielmo III Gonzaga avvenuta il 1582²⁶⁰. Il monarca mantovano è preceduto da una missiva, che ne annuncia l'imminente arrivo, inviata dal suo servitore Giuliano Piovene e giunta a Vicenza il 17 agosto

²⁵⁵ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il Teatro Olimpico di Vicenza*, cit., in *La civiltà del torneo [...]*, cit., p. 27. Anche Magrini sottolinea l'importanza dell'edificio palladiano quale luogo cittadino più adatto per accogliere personalità di riguardo, cfr. ANTONIO MAGRINI, *Il Teatro Olimpico*, cit., p. 58.

²⁵⁶ La notizia compare in A.O., b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 66r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 36-37; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 98.

²⁵⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 37.

²⁵⁸ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 37; la fonte ci informa, dunque, che anche Anton Maria Angiolelli esegue una qualche «azione».

²⁵⁹ Si ricordi che Antonio Maria Angiolelli, oltre ad essere uno dei padri fondatori dell'Accademia (cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 5), è coinvolto nelle principali occasioni spettacolari patrocinate dall'Olimpica in quegli anni: per l'allestimento dell'*Amor Costante* nel 1561 compone gli intermedi poetici intitolati *La Lidia* (cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 25-26); si occupa di dispensare le parti ai recitanti che interpretano la *Sofonisba* nel 1562 (cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 124-125, delibera del 29 dicembre 1560); è tra i poeti incaricati di declamare i versi che compongono le azioni eseguite in occasione dei *Giochi Olimpici* del 1576 (cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 47).

²⁶⁰ L'evento è segnalato in A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 6v; *ivi*, b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*, cc. 22v-23rv e 46rv-47r; *ivi*, b. 2, fasc. 11, *libro segnato M*, cc. 28v-29r e 52v-53rv; *ivi*, b. 2, fasc. 12, *libro segnato N*, 71v-72rv, 106v-107rv e 144r; *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 65r e 92v-93r; *ivi*, b. 8, fasc. 92, cc. 22rv; cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 75-76; GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 185.

1582. La lettera specifica la volontà del Duca di «veder il Teatro», di ricevere «onore» presso l'Accademia e di udire un'«orazione» di Angiolelli, lodandolo quale «dilettante di Musica, e d'Architettura, ed intendente di Lettere in verso, e in prosa»²⁶¹. Il 22 agosto Guglielmo giunge a Vicenza. Alloggiato presso il Conte Bernardino Velo, il Duca gode di un'accoglienza splendida in cui si susseguono «pransi, e Feste da ballo, musiche»; il momento più solenne, però, coincide con l'entrata in Teatro del monarca, accolto «sotto [un] Baldacchino» con «strepito di Trombe e Tamburi»²⁶². All'epoca le architetture del Teatro Olimpico sono incomplete²⁶³; l'edificio è accessibile solamente per la parte dell'udienza e del proscenio, mentre certamente delle prospettive ancora non vi è traccia. Sebbene incompiuta, la macchina palladiana evidentemente affascina gli astanti, complici la perfezione delle sue proporzioni e il rinvio alle suggestioni del modello classico. Le fonti confermano la praticabilità dello spazio, in quanto si registra che Guglielmo assiste a composizioni di «gran Musica composta di virtuosi, e Donne Vicentine salariate dall'Accademia»; lo spettacolo incontra i favori del Duca poiché le cantanti «dopo qualche tempo furon condotte al servizio del detto Signor Duca»²⁶⁴.

L'intrattenimento prosegue con l'entrata di Angiolelli, che appare «col capo scoperto» e recita «un orazione con tanta garbatura, veementia, e brevità, che non solo il Signor Duca, ma tutti gli Uditori restarono stupiti»²⁶⁵. Mentre si susseguono declamazioni di nuove composizioni di lode e concerti di musica, Guglielmo invia un messo a recuperare una collana preziosa, a garanzia della sua gratitudine per l'accoglienza. terminate le «azioni», il sovrano di Mantova, infatti, «si fece condur avanti l'Angiolelli, e gli fu posto una spada in mano, e lo fece Cavaliere, gittandoli al collo la collana di 100 scudi»²⁶⁶. Dopo aver elargito doni anche ai musici e ad altri tra i presenti, il Duca chiede di essere eletto Accademico, istanza che viene prontamente accolta «senza votare»²⁶⁷.

Rendono conto del contesto culturale vicentino le occasioni festive che nel marzo 1585 fanno da cornice alla messinscena dell'*Edipo*. È nota l'affluenza di personalità illustri accorse a Vicenza per assistere alla tragedia, che viene rappresentata due volte, il 3 e il 5 marzo. Nei giorni successivi all'evento si alternano sontuosi ricevimenti, feste sfarzose e balli patrocinati dai nobili

²⁶¹ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 75.

²⁶² Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 75.

²⁶³ Cfr. il paragrafo 2 del capitolo II di questa tesi, in cui sono ripercorsi i momenti salienti dell'edificazione del Teatro Olimpico.

²⁶⁴ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 75-76.

²⁶⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 76.

²⁶⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 76.

²⁶⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 76. Guglielmo III Gonzaga compare nelle liste degli Accademici, cfr. A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*, c. 72r; *ivi*, b. 2, fasc. 12, *Libro segnato N*, c. 74r; *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, cc. 102v-103rv e 118r.

della città e dagli esponenti più illustri del patriziato veneto. Oltre a proporsi quali occasioni d'intrattenimento per gli ospiti, spesso giunti da lontano, i lussuosi appuntamenti mondani rappresentano un'opportunità per ribadire il prestigio e la celebrità dei casati nobiliari vicentini. Come la «festa» predisposta dal Doge Alvise Mocenigo nel «Salone del Pubblico»²⁶⁸ in onore degli Accademici. Vi partecipano «cinquecento Dame» e lo spazio del Salone viene così organizzato:

Avean posti li Banchi de' Notari nel mezzo con Torcie, e la Festa occupava tutto lo spazio d'intorno, ed in più luoghi si fe' il ballo del Capello²⁶⁹.

Si ricordi che fra XVI e XVII secolo la danza ricopre in Europa una funzione “sociale”, in particolare all'interno di festeggiamenti indetti per solennizzare occasioni di stato²⁷⁰. Il ballo da sala figura spesso tra gli intrattenimenti previsti per le feste reali e nobiliari, e anche se non previsto all'interno del programma ufficiale dei festeggiamenti, questo passatempo si affianca offrendosi quale ulteriore motivo di divertimento o pratico rimedio per onorare ospiti illustri improvvisi²⁷¹.

Durante il marzo del 1585 i nobili vicentini proseguono il cerimoniale coinvolgendo i visitatori in «Messi solenni in più chiese con favori de' Musici», oppure invitandoli in «gran conviti e conversazioni»; l'Accademia propone «lezioni ove intervennero tutti li Sig.ri Forastieri e furono recitate molte Composizioni», soprattutto in onore dei due principali attori della tragedia sofoclea, «il Sig. Verato [...] e il Sig. Grotto»²⁷².

Da questo momento il Teatro Olimpico diviene il luogo privilegiato in cui accogliere ospiti in visita alla città di Vicenza. Già in aprile del 1585 lo spazio palladiano è utilizzato dagli Olimpici per ricevere «il Sig. Proveditor Generale e Moglie [...] et Monsignor Patriarca Grimani con concerti di Musica e Composizioni»²⁷³. Le occasioni si susseguono e ogni ricevimento denota

²⁶⁸ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 95-96.

²⁶⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 96.

²⁷⁰ Per una prima ricognizione sull'argomento cfr. ALESSANDRO PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, in ROBERTO ALONGE-GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo [...]*, cit., vol. I, pp. 927-965, soprattutto pp. 935-947. Contemporaneamente nel corso del Cinquecento la danza, pur rivestendo principalmente il ruolo di passatempo festivo gradito ad un ampio pubblico cortigiano, inizia ad entrare in relazione in modo più pregnante con altre forme espressive, come la drammaturgia e l'opera in musica, cfr. *ivi*, pp. 947-954. Ne sono un esempio gli intermezzi, sempre più frequenti all'interno di altre forme drammatiche, spesso costituiti da veri «quadri viventi» in cui i codici impiegati sono principalmente il canto, la musica, il mimo e la danza; si ricordino, tra gli altri e perché coevi agli avvenimenti vicentini analizzati, gli allestimenti di Buontalenti a Firenze nel 1589, in cui i figuranti eseguono danze pantomimiche.

²⁷¹ Cfr. ALESSANDRO PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, cit., p. 945.

²⁷² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 96.

²⁷³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 103.

raffinatezza e magnificenza, impegnando notevolmente gli Accademici, anche sul versante economico. Anche questo dato potrebbe essere rilevante per comprendere a pieno l'atteggiamento dell'Olimpica: proprio l'ingente carico economico richiesto per allestire questi momenti di accoglienza, a cui seguono lussuosi ricevimenti, concerti musicali e sontuosi banchetti, possano aver in un certo senso contribuito a rallentare l'organizzazione di rappresentazioni drammatiche a vantaggio di quel mutamento di orientamento insito ai progetti degli Accademici di cui si diceva.

Nel luglio del 1585 l'Olimpico diviene scenario ideale per accogliere gli Ambasciatori del Giappone di ritorno da Roma²⁷⁴, dove si erano recati «per baciare li piedi al Sommo Pontefice, e prestare a lui obbedienza per parte di quella Provincia nuovamente venuta alla Cattolica Fede»²⁷⁵. Il viaggio dei delegati orientali tocca diverse città italiane, tra cui Ferrara, Venezia, Padova, Verona, Mantova, Milano impegnate a loro volta nei preparativi dei cerimoniali di accoglienza²⁷⁶; l'inclusione di Vicenza e del Teatro palladiano in questo evento certamente conferma l'importanza assunta dalla città berica che ora dispone di uno luogo di rappresentanza tra i più prestigiosi. L'evento è documentato anche in uno dei monocromi presenti nell'Odeo olimpico. In data 9 luglio le fonti riportano l'arrivo degli ospiti, «due Giovani Prencipi d'età di ventidue anni circa. [...] avevano seco una splendidissima corte»²⁷⁷. Il giorno seguente «entrarono in Teatro, et udirono un soavissimo concerto di Musica, con canti d'Uomini e Donne salariate dall'Accademia, e Forestieri»²⁷⁸. Quindi

il Sig. Livio Pagello [...] recitò un discorso. Dichiarò ciò che fosse Accademia, discorse di Ercole, e sue virtù, con precetti di Socrate per ingannar il senso, e dell'Accademia di Platone suo discepolo. Indi invitò

²⁷⁴ L'evento è sinteticamente narrato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 108-109; ; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, p. 129.

²⁷⁵ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, p. 129.

²⁷⁶ Per la visita a Venezia cfr. LINA URBAN, *Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus"*, Vicenza, Neri Pozza, 1998, pp. 170-173 in cui si narra della processione in piazza San Marco avvenuta il 29 giugno 1585. Tra le fonti che rendono conto del clima concitato presente tra le corti coinvolte nell'accoglienza degli ambasciatori del Giappone, ad esempio la lettera di Gabriele Calzoni inviato mantovano a Venezia al duca di Mantova; nella missiva il delegato comunica ai signori Gonzaga alcune delle disposizioni adottate a Ferrara e a Venezia per far fronte al ricevimento, proponendone l'attuazione anche per i ricevimenti mantovani, cfr. lettera di Gabriele Calzoni, Venezia 28 giugno 1585, conservata in Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1515, fascicolo I, cc. 198-199. Il documento è catalogato in *Herla*, archivio informatico per la documentazione sulla spettacolarità patrocinata dai Gonzaga dal 1480 al 1630 (d'ora in poi *Herla*), progetto avviato nel 1999 dalla Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo di Mantova. L'archivio è consultabile presso il sito della fondazione, cfr. www.capitalespettacolo.it; i primi risultati conseguiti dal progetto *Herla*, incentrato nella sua fase d'avvio sul rapporto tra Mantova e la corte degli Asburgo, sono raccolti nel volume *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, Firenze, Le Lettere, 2005. Il documento citato ha la segnatura *Herla*, C4096.

²⁷⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 108.

li Sig.ri Colleghi a cantar di sì altri soggetti, ch'erano argomento ben degno del loro superbo Teatro. Furono recitate moltissime composizioni, poi replicassi il concerto²⁷⁹.

Le fonti non fanno un accenno diretto ai lumi, ma è probabile che per l'occasione, quanto mai solenne al punto da meritare addirittura la realizzazione di un documento iconografico da perpetuare ai posteri (il monocromo dell'Odeo), siano stati riproposti alcuni dei dispositivi utilizzati per l'*Edipo*. Tra breve si avrà modo di approfondire la questione²⁸⁰, per ora si osservi che le disposizioni illuminotecniche adottate per la serata inaugurale propongono uno schema convincente che presto si consolida conservandosi fino all'Ottocento inoltrato.

Le fonti consentono di ricostruire una sorta di cerimoniale connesso alle occasioni di rappresentanza, in accanto alle onorificenze delle massime autorità cittadine, si prevedono «azioni» musicali, letture di brani poetici oppure di dotte conferenze che toccano gli argomenti più vari. Così nel marzo del 1586 quando si apprende che è «accolto in Teatro il Padre Don Prospero Giroldi Abate di San Benedetto di Mantova, Presidente del suo ordine» e pochi giorni dopo «il Padre Abate Don Gabriel Fiamma Lateranense, fù poi Vescovo di Chiozza» e per l'occasione si eseguono, «Lezioni e concerti di musica»²⁸¹. Oppure il 6 giugno dello stesso anno quando il Teatro accoglie quattro cavalieri bergamaschi, Giorgio Pasi, Giacomo Grumello, Giacomo Solza e Francesco Mozzi, di passaggio per Vicenza con le loro dame²⁸². I nobili guerrieri «portavansi a piedi del Serenissimo per affari della loro Patria» e giunti a Vicenza desiderano «vedere il Teatro»; vengono quindi accolti e come di consueto intrattenuti «con una lezione, Musica e Componimenti, intervenendovi il Carissimo Lunardo Mocenigo Capitano»²⁸³.

Nel corso del tempo l'Olimpico accoglie commemorazioni dai toni decisamente più mesti. Il 20 maggio la cittadinanza apprende la triste notizia della perdita di fra Spirito Pelo Anguissola, Generale degli Agostiniani, vicino all'ambiente accademico vicentino, al punto che alcuni mesi prima, in marzo per l'esattezza, il religioso aveva informato gli Olimpici di voler svolgere il Capitolo Generale dell'ordine a Vicenza; gli Accademici avevano accolto con grande orgoglio la notizia, incaricando Pagello di comporre orazioni adeguate al solenne evento²⁸⁴. Giunto da Bologna, il feretro di Anguissola è posto nella chiesa di San Michele dove viene «eretto un

²⁷⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 109.

²⁷⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 109. Nell'*incipit* dell'orazione Pagello, brillante oratore accademico, afferma: «Nato il Salvator del Mondo in Betlemme Città di Giuda, vennero dall'Oriente pietosi Regi guidati da una Stella ad adorarlo [...]»; il discorso si trova manoscritto in BBV, ms. 25.7.14.

²⁸⁰ Cfr. il paragrafo 3 del capitolo II di questa tesi.

²⁸¹ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 111.

²⁸² L'episodio è citato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 113-114.

²⁸³ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 114.

²⁸⁴ Le notizie sono riportate in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 110-111.

catafalco, come a tant'uomo si conveniva, sendo addobbata tutta la chiesa de' panni neri»²⁸⁵; alla cerimonia intervengono il Principe e tutti gli Accademici, mentre il lettore ordinario, in quel momento Padre Como, è incaricato di recitare un'orazione funebre. Nel mese di luglio, però, non soddisfatti degli onori resi al General Pelo, gli Olimpici stabiliscono di addobbare «di lugubre il Teatro, ed ivi radunati celebrano con varie composizioni l'esequie del loro Coacademico»²⁸⁶.

L'Olimpico ospita le cerimonie ufficiali che costellano la vita della stessa Accademia. Tra le più importanti, certamente l'elezione del nuovo Principe. Anche in questo caso, l'evento assume nei decenni le fattezze del "rito", in cui si ripetono azioni solenni tramandate sin dalla fondazione dell'Olimpica. Un esempio per tutti, soprattutto perché riguarda la nomina di uno dei Principi più illustri della storia dell'Istituzione culturale, l'ingresso del Conte Pompeo Trissino²⁸⁷. L'elezione risale al gennaio del 1587. L'*iter* prevede la «messa solenne» che in questa occasione viene celebrata nella chiesa di San Lorenzo, a cui intervengono il Vescovo, il Podestà, che in quell'anno è Andrea Dolfin, il Capitano della città, all'epoca Andrea Mocenigo, e naturalmente «i Magnifici Deputati»²⁸⁸. Segue l'entrata in Teatro dove avviene la declamazione di discorsi ufficiali; in onore di Trissino interviene Eugenio Pace che recita «una erudita Orazione in di lui lode per costumi, nobiltà, e dottrina»; terminata la funzione, fa seguito un sontuoso «Banchetto»²⁸⁹ in cui il nuovo Principe riceve gli onori degli Accademici.

Le fonti riportano occasioni di rappresentanza speciali in cui, a differenza di altre circostanze, l'illuminazione dell'Olimpico viene richiesta quale caratteristica essenziale per la riuscita dell'evento. A questo proposito, si segnala un documento che riporta un sommario elenco di rappresentazioni avvenute in Teatro; una voce è riservata alle «Illuminazioni»²⁹⁰. Spicca la visita di «Sua Eccellenza la Signora Donna Marfisa d'Este Cibo»²⁹¹, giunta a Vicenza per vedere

²⁸⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 113.

²⁸⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 114. La notizia compare anche in un documento che registra «Orazioni Funebri in Teatro», A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 80v. Padre Girardo Belinzona, appartenente allo stesso ordine di Spirito Pelo, recita un'elegante orazione il cui *incipit* chiama in causa lo stesso Olimpico: «E chi mai Nobilissimi e Virtuosissimi Accademici, si avrebbe pensato, che in questo tempo, in questo luogo, in questo onoratissimo Concorso, avessimo a trattare, et a ragionare di cose lugubri, di mestizia, di lagrime, di morte?», citato in *ibidem*.

²⁸⁷ La notizia dell'elezione si trova in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 117.

²⁸⁸ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 117.

²⁸⁹ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 117. Poiché il «banchetto» avviene a spese pubbliche, nei momenti di maggior ristrettezza economica gli Accademici stabiliscono di abolirlo, svolgendo l'ingresso del nuovo Principe secondo un cerimoniale solenne che non prevede però un lauto pranzo; questo avviene ad esempio dopo l'approvazione di un decreto che ne stabilisce la nuova norma datato 19 aprile 1591, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 133.

²⁹⁰ Il documento si trova in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, cc. 80v-81v, la carta che registra le *Illuminazioni* è c. 81v, sono riportati solo due episodi, la visita di Marfisa d'Este avvenuta nel 1592 e l'arrivo dei Rettori Foscari e Grimani giunti nel 1602.

²⁹¹ L'episodio compare in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 55r e c. 81v; *ivi*, b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, cc. 120v-121r; *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 98v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 134-135.

l'Olimpico. Sin dal mese di marzo del 1602, appresa la notizia della venuta della dama estense, gli Accademici predispongono affinché sia preparata «l'Illuminazione [del Teatro] et anco qualche pubblica Rappresentazione, però a spese volontarie»; inoltre stabiliscono che «sieno eletti tre Accademici, quali abbiano autorità di ritrovar qualche invenzione per far rappresentare in detto luogo ad sua Eccellentissima Signora»²⁹² e per questo sono scelti Fabio Pace, Pietro Paolo Volpe e Marcantonio Bissari. Marfisa d'Este giunge a Vicenza il 6 giugno 1592. Nonostante il febbrile lavoro, si apprende che non viene eseguita la «preparata Azione»; un nobile accademico, impegnato nei preparativi per il ricevimento, annota di «aver speso qualche summa in Bolzachini ornati d'oro, e veli simili, e preparati i profumi dal Signor Fausto Macchiavelli»²⁹³.

L'Illuminazione del Teatro diviene un fattore decisivo, come si apprende nel 1593. In quell'anno il vice Principe Leonardo Valmarana informa con un pubblico discorso gli Accademici sull'imminente visita alla città del figlio del Duca di Baviera²⁹⁴. Valmarana loda l'Accademia quale Istituzione di rappresentanza e così si esprime davanti ai soci Olimpici:

Risonando per grazia del Signor Iddio, non solo per la Provincia Nostra, et per l'Italia, ma ancora Oltramonti, et oltre i Mari la fama della grandezza, nobiltà e magnanimità di questa nostra Accademia Olimpica, e questo non solo per la grandezza delle cose da lei rappresentate, quanto per la generosità, con la quale hà ricevuto molti Principi e signori Nobilissimi. Pare che sia in obbligo, continuando nell'istesso magnanimo proposito d'usare ancora l'istessa Nobile dimostrazione verso ogn'altro Principe, che mosso dalla fama di lei s'inclini, e degni di venirla a visitare²⁹⁵.

L'illustre ospite giunge a Vicenza «per veder con gli occhi quella grandezza di quest'Accademia, che negli orecchi dalla fama gli è stata intonata»²⁹⁶. Valmarana raccomanda l'Olimpica di «sforzar questa volta se stessa, e non solo eguagliar le cose passate, ma se possibil fia passarle»²⁹⁷. Per questo si propone di «far una colletta da quelli Accademici, li quali per loro cortesia si vorranno sottoscrivere, che sia rimessa nella discrezione, liberalità e virtù di ciascuno Accademico», e con

²⁹² Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 134.

²⁹³ Tutte le citazioni in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 135. Il «Nobile Accademico» a cui si fa riferimento negli Atti viene indicato come «Trissini di Pontefuro», cfr. *ibidem*. Nella prefazione di una raccolta di composizioni per allietare l'evento, data alle stampe dall'Accademico Fabio Patricio Napoletano nel 1592, si trovano informazioni su «tutte le cose preparate da' Signori Olimpici per far la recita nel loro Teatro, ma non [si] dice la ragione perché non capitasse» (ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 135).

²⁹⁴ Il discorso è riportato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 137-139.

²⁹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 138. L'Accademia Olimpica diviene modello per la fondazione di nuove Istituzioni: negli Atti in data 19 aprile 1594 si registra che alcuni nobili bresciani contattano l'Accademia vicentina chiedendo di «concedergli le sue leggi, per pigliar regola d'una, che disegnvasi istituire in quella Città, e con Decreto gli fù mandata [a Brescia] copia delle [leggi] Olimpiche», *ivi*, c. 142.

²⁹⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 138.

²⁹⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 138-139.

questa somma «illuminare il Teatro, e fare quelle dimostrazioni, che la quantità del danaro raccolto, e ristrettezza di tempo comporterà»²⁹⁸. Si stabilisce anche di eleggere tre Accademici incaricati di sovrintendere ai preparativi, ossia Fabio Pace, Paolo Antonio Valmarana e Giacomo Bissari. Le fonti non forniscono ulteriori informazioni, ma sono sufficienti per tracciare una sorta di evoluzione nella funzione celebrativa collegata al Teatro Olimpico che da un certo momento in poi, circa gli anni Novanta del Cinquecento, appare intimamente connessa con la storia della sua illuminazione: a quanto pare un'azione celebrativa di accoglienza presuppone, prima di tutto, un apparato luci adeguato alla solennità dell'evento.

Così accade anche nel 1602, quando viene «parimenti illuminato il Teatro per li clarissimi Rettori Foscari e Grimani, sotto il Principato del Conte Enea Thiene»²⁹⁹. Si apprende che già il 12 febbraio di quell'anno gli Accademici si riuniscono per stabilire i particolari relativi al ricevimento delle illustri personalità. Nuovamente i sentimenti di stima e di devozione si manifestano attraverso eventi celebrativi e anche in questa occasione il fattore luminoso è scelto quale codice privilegiato di espressione. Si legge che

essendo l'Accademia nostra molto obligata alli Illustrissimi Rettori, et desiderando in qualche parte gratificarli, l'andara parte che si debba illuminare il Teatro nostro et fare alcun segno in quell'occasione di lode, et ringraziamenti ad essi Illustrissimi Rettori³⁰⁰.

Per questo vengono eletti sei Accademici responsabili di organizzare l'evento, tra cui Girolamo Porto, Sforza Bissaro, Pietro Porto, Battista Piovene e Francesco Bernardino Saracino³⁰¹.

Nell'aprile del 1608 si prepara l'accoglienza dei Principi Vittorio Amedeo e Filiberto, figli di Carlo Emanuele I Duca di Savoia, in compagnia del Marchese d'Este, del Signore della Mirandola e del Cardinale Don Ferdinando Gonzaga figlio del Duca Vincenzo³⁰². Il corteo principesco sta compiendo un viaggio che da Venezia li conduce sino a Mantova per celebrare le nozze di Francesco Gonzaga, figlio del Duca di Mantova con Margherita, figlia del Duca di Savoia; nello stesso giorno avviene anche il matrimonio tra Alfonso III d'Este duca di Modena e

²⁹⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 139.

²⁹⁹ L'evento è citato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 171; *Illuminazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 81v; l'episodio è citato anche in A.O., b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 131v; *ivi*, b. 4, fasc. 70, cc. 5rv.

³⁰⁰ A.O., b. 4, fasc. 70, cc. 5r.

³⁰¹ Cfr. A.O., b. 4, fasc. 70, cc. 5v.

³⁰² La notizia compare in A.O., b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 66r; A.O., b. 4, fasc. 70, c. 27r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 173-174; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, pp. 145-146.

Isabella, l'altra figlia di Carlo Emanuele I³⁰³. Sin dal 24 aprile negli Atti si possono ricostruire almeno in parte i preparativi per il cerimoniale di accoglienza. Gli Accademici si confrontano sulla possibilità di offrire ai Sovrani un ricevimento adatto; per questo si propone di «far [loro] vedere il Theatro illuminato col rapresentar insieme in quello una attione degna di così gran Principi»³⁰⁴. Purtroppo l'arrivo dei Savoia avviene il 30 aprile e «non potendosi per la brevità del tempo far cosa che possa degnamente mostrare l'affetto degli animi [degli Accademici] et che corrisponda alla grandezza [dei] Principi»³⁰⁵, si decide di eleggere un Accademico incaricato di spiegare ai Sovrani le difficoltà incontrate. Evidentemente gli Accademici avvertono l'impossibilità di offrire uno spettacolo davvero all'altezza delle possibilità insiste nel Teatro e quindi, stando ai ragionamenti, magnifico. Finalmente giunge il giorno designato per l'arrivo dei Sovrani. Dalle cronache si apprende che

Eransi fatti molti preparativi per riceverli pomposamente. Due mila Soldati delle Cernide e li Bombardieri di Vicenza dovevano incontrarli. Li Rettori poi stavano apparecchiati con circa 100 carrozze di Gentiluomini per andarli a ricevere: ma essi vollero venire come incogniti e furono perciò licenziati li soldati³⁰⁶.

Giunti in città, gli ospiti vengono alloggiati in al Palazzo dei Conti Barbarani e presso i Conti Piovene. Il giorno seguente, il primo di maggio, gli ospiti vengono ricevuti in Teatro con particolare riguardo

e particolarmente li Principi di Savoia con divoto accetto. Vi furono concerti divini, e composizioni eruditissime con concorso di tutta la Nobiltà, e Cittadini di Vicenza, onorando essi il Teatro nel di primo del suddetto mese³⁰⁷.

Nel 1628 anche a Ferdinando II de' Medici, proveniente da Padova e diretto alla corte Imperiale di Innsbruck, sosta nella città berica. Il viaggio del sovrano fiorentino è noto attraverso una relazione pubblicata da Margherita Costa Romana, probabilmente nel 1630³⁰⁸; prima della

³⁰³ Le nozze sono accompagnate da festeggiamenti che durano un'intera settimana, cfr. *Descrizione delle feste fatte nelle Reali nozze delle Infanti Donna Margheritta col serenissimo Principe di Mantova e Donna Isabella col serenissimo Principe di Modena nel mese di marzo l'anno 1608*, in Torino, Biblioteca Nazionale, 0, 1, 8, f. 334 e seguenti, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 16 p. 230.

³⁰⁴ A.O., b. 4, fasc. 70, c. 27r.

³⁰⁵ A.O., b. 4, fasc. 70, c. 27r.

³⁰⁶ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, p. 145.

³⁰⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 174.

³⁰⁸ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo dedicata, all'Illustrissimo, & Eccellentissimo sig. Don Giovanni De Erasso Ambasciatore della Maestà*

pubblicazione, la corrispondenza era stata preventivamente raccolta da Benedetto Guerrino segretario di Camera del Principe. Ferdinando sopraggiunge a Vicenza il 12 aprile 1628³⁰⁹; a circa tre miglia dalla città il sovrano fiorentino viene accolto dal Capitano Ottavio Gabrielli seguito da una compagnia di Cappelletti e, come prevede il cerimoniale, si sparano «una salva di moschetti in onore del Granduca»³¹⁰; giunto in Città, Ferdinando viene ricevuto dal Podestà, il signor Basadonna, dalla nobiltà e da tutto il popolo che accorre per rendere omaggi all'illustre ospite. In serata il Granduca viene condotto nel Teatro Olimpico perché «haveva la città di Vicenza all'improvviso preparato a sua Altezza un po' di trattenimento, cioè un intermedio con un balletto»³¹¹. Quindi

fu il Granduca a un'ora di notte levato di Casa dal Podestà e condotto in carrozza in un teatro nobilissimo fatto già dall'Accademia di detta città per simili occasioni dove è una delle belle e ricche scene che si potessino vedere³¹².

Incuriosisce l'osservazione espressa dalla cronista che mette l'accento sulla qualità del teatro «fatto già dall'Accademia di detta città per simili occasioni», sottolineandone la funzione di rappresentanza evidentemente ormai consolidata. Interessa anche notare come l'evento si avvii circa «a un'ora di notte», in pieno buio quindi, fatto che presuppone l'impiego dell'illuminazione; si ricordi come l'*entourage* vicentino da tempo riconosca al fattore luminoso un ruolo fondante, come dimostra l'analisi di eventi affini all'ingresso del sovrano fiorentino.

L'Olimpico accoglie Ferdinando con grande giubilo, e «la festa fu il vedere quivi ragunata tutta la nobiltà di Vicenza d'Homini e di Donne»³¹³. Gli Accademici organizzano un intrattenimento dal titolo *L'Intermedio delle Forze d'Ercole*³¹⁴, uno spettacolo in cui, tra suggestive melodie e macchine sceniche, compare «Ercole sopra un carro con tutti i mostri domati

Cattolica in Toscana dalla signora Margherita Costa romana, in Venezia, [s.n.], [1628]; per la data di pubblicazione della relazione cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, vol. XXX, p. 233. Il documento si trova conservato manoscritto alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, segnatura 137 C 112 ed è catalogato in *Herla*, segnatura S 13 per la versione integrale e L 545 per la parte relativa alla visita a Vicenza (pp. 121-125 dell'edizione a stampa).

³⁰⁹ Cfr. MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., pp. 121-125; la notizia si trova anche in FRANCO MANCINI-MARIA TERESA MURARO-ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 217, 226 dove è riprodotta una parte della relazione.

³¹⁰ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 123.

³¹¹ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 124.

³¹² MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 124.

³¹³ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., pp. 124-125.

da lui» mentre canta una «certa composizione in lode di Sua Altezza»³¹⁵. La glorificazione del sovrano mediceo si accosta ad un sottile gioco di autocelebrazione, manifesta nel richiamo ad Ercole che esprime un'implicita glorificazione della stessa Accademia. Anche i lumi svolgono, evidentemente, un ruolo fondamentale data la solennità dell'evento che si situa ormai in piena spettacolarità barocca. Sebbene le fonti non ne rendano esplicitamente conto, si potrebbe ipotizzare uno scenario affine, ad esempio, alla barriera agita nel 1612³¹⁶ e narrata dal cronista Carlo Fiamma, in cui le architetture palladiane, come i figuranti, sono ornati da dispositivi adeguati alle atmosfere desiderate. Anche in questo caso la luce contribuisce a valorizzare quel clima di «festa» narrato nella cronaca di Margherita Costa. All'Intermedio seguono «dua balletti di dua Dame e di dua Cavalieri per ciascuno, che ballarono certo con una leggiadria grandissima»³¹⁷. Terminato l'intrattenimento, che dura «circa un'ora», giungono molti gentiluomini che desiderano porgere personalmente ossequi e onori al sovrano, quindi il corteo ritorna all'alloggio «e nel tornare a Palazzo fu dato fuochi a molti razzi e girandole che vi si erano preparate in modo che formavano l'arme di Sua Altezza»³¹⁸.

II

Il teatro Olimpico e lo spettacolo inaugurale

1. Esperienze palladiane dopo il 1562

³¹⁴ Citato in FRANCO MANCINI-MARIA TERESA MURARO-ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, p. 217.

³¹⁵ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 125.

³¹⁶ Cfr. paragrafo 2 del capitolo III di questa tesi.

³¹⁷ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 125.

³¹⁸ MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, cit., p. 125.

I due decenni che intercorrono tra i progetti per l'*Amor Costante* e la *Sofonisba* (1561-1562) e l'avvio della fabbrica del teatro Olimpico (1580), sebbene non contrassegnati da esperienze spettacolari decisive per Palladio (come per l'*entourage* vicentino del resto), costituiscono ugualmente un intervallo in cui si susseguono sperimentazioni utili per affinare un modello architettonico ormai ben consolidato nell'immaginario del maestro padovano.

L'opportunità per un confronto con la tipologia antica giunge a Palladio grazie alla veneziana compagnia della Calza, detta dei Sempiterni³¹⁹. Questa società di letterati ed artisti nel 1564 a seguito dell'arrivo a Venezia del Duca di Urbino Guidobaldo dalla Rovere e del fratello Giulio, Vescovo di Vicenza, aveva allestito un apparato sontuoso costituito da una macchina a piramide detta *La cappa* che, dopo essere stata condotta su barche lungo il Canal Grande, era rimasta per tre giorni davanti a Piazza San Marco per le visite del pubblico. In questa occasione pare che la compagnia abbia chiesto a Palladio il disegno di un teatro in cui rappresentare *L'Antigono*, una tragedia ispirata all'Antico Testamento, opera dell'accademico vicentino Conte de Monte, andata alle stampe nel 1565³²⁰. Già nel 1542 Giorgio Vasari aveva realizzato per la compagnia della Calza un teatro a gradinate con pitture ornate di fregi e cornici per rappresentare *La Talanta* di Aretino. Terminata la recita, che era avvenuta in una casa di Cannaregio, la scena era stata smontata e non ne era stato conservato alcun disegno³²¹.

È noto che il teatro progettato da Palladio incontra notevoli difficoltà a causa della ristrettezza dello spazio disponibile³²². Secondo le affermazioni di Tommaso Temanza pare che

³¹⁹ Guthmüller parla di forme anticipatorie delle accademie anche rispetto a queste confraternite, cfr. BODO GUTHMÜLLER, *Il movimento delle Accademie nel Cinquecento [...]*, cit. pp. 15-16; sulla Compagnia della Calza cfr. per esempio LIONELLO VENTURI, *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, in «Nuovo Archivio Veneto», N.S., parte II (1908), pp. 161-221 e XVII, parte I (1909), pp. 140-233; MARIA TERESA MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le "momarie"*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. III, 3, *Il Cinquecento*, pp. 315-341.

³²⁰ CONTE MONTE, *Antigono tragedia de l'ecc. m. Conte di Monte vicentino*, Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, 1565; la notizia è confermata in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 36. Il nobile Conte de Monte, socio dell'Accademia dei Costanti e tra i fondatori dell'Olimpica, così compare nel ritratto offerto da Marzari: «Medico e filosofo celebratissimo, et delle greche, latine et volgari lettere ornatissimo, tenne nei primi anni del Dottorato suo pubblica cathedra in Medicina, et Filosofia nel Florentissimo studio di Padova; compose l'Antigone Tragedia opera dottissima, la quale rappresentata l'anno 1565 in Venetia, fu da virtuosi, et letterati intendenti huomini molto commendata», GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 207. L'episodio è narrato anche in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 277-278

³²¹ Sull'apparato della *Talanta* cfr. Vasari stesso che ne fornisce ampie descrizioni, ad esempio discorrendo della vita di Cristofano Gherardi che collabora alla decorazione pittorica della sala, cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 8 voll., Sansoni, Firenze, 1906, vol. VI, pp. 223-226 (rist. anastatica in Id., *Le opere*, Le Lettere, 1998). Cfr. anche LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 309 e nota 18 pp. 321-322.

³²² In condizioni simili Palladio lavora anche a Vicenza: il teatro Olimpico, infatti, viene realizzato dentro un edificio medievale preesistente, da tempo in disuso, costituito da locali angusti ed irregolare. L'architetto utilizza tutto lo spazio a sua disposizione riadattandolo mediante geniali accorgimenti architettonici che gli permettono di restituire al visitatore l'idea di armoniosa proporzione insita nell'arte classica.

l'apparato fosse stato eretto nell'atrio del Convento della Carità³²³. Giangiorgio Zorzi smentisce questa dichiarazione affermando che lo spazio in questione era troppo ristretto per poter ospitare la struttura concepita dall'architetto vicentino. In questo senso utili sono le osservazioni di Vasari che essendo a Venezia nel 1566 possedeva informazioni più precise, tanto da poter affermare che Palladio «aveva fatto alli signori della Compagnia della Calza un mezzo teatro di legname a uso di colosseo»³²⁴. Dalle osservazioni di Vasari s'intuisce che si trattò «di una costruzione eguale al teatro fatto a Vicenza per l'*Amor Costante* e per la *Sofonisba* [...] dove figura non solo un proscenio con scena fissa per i recitanti, ma anche una gradinata riservata agli spettatori»³²⁵, quindi un apparato complesso. Sembra più corretto perciò ritenere che il teatro veneziano sia stato eretto nel cortile del chiostro del convento e non nell'atrio, e precisamente «collocando il proscenio a ridosso della parete che divideva il cortile suddetto dall'atrio, e sistemando le gradinate per gli spettatori nella parete di fronte, dove del resto esisteva già una terrazza sopra la loggia terrena formata dai cinque archi dell'ordine inferiore dorico di quel lato del cortile»³²⁶.

I documenti consentono di ricostruire in parte l'approccio stesso di Palladio alla questione posta dallo spazio del convento della Carità. In una lettera del 23 febbraio 1565 indirizzata al conte Vincenzo Arnaldi, rispetto alle difficoltà per allestire la costruzione, l'architetto dichiara «di aver fatto la penitentia de quanti peccati ho fatto e son per fare»³²⁷; s'intuisce la preoccupazione del maestro di riuscire a collocare tutta la struttura, composta da proscenio e gradinate, entro lo spazio limitato del monastero.

La lettera di Palladio ad Arnaldi termina con un invito: «Marti prossimo si reciterà la tragedia; quando Vostra Signoria potesse udirla io la esorterei a venir, perché si spiera che debba esser cosa rara»³²⁸. La tragedia viene rappresentata il 28 febbraio 1565, purtroppo senza repliche.

Non si possiedono descrizioni puntuali di questo apparato. Il lucano Antonio Persio, in uno scritto di aspra polemica contro Venezia al tempo dell'Interdetto, sottolinea che uno degli aspetti più vergognosi della vita mondana veneziana era costituito dalla passione per il teatro in

³²³ TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto scritte da Tommaso Temanza*, Venezia, stamperia di C. Palese, 1778, p. 312.

³²⁴ VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 8 voll., Sansoni, Firenze, 1906, (rist. anastatica in Id., *Le opere*, cit.)

³²⁵ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 277.

³²⁶ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 277; Zorzi esegue una puntuale descrizione del Convento della Carità in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, 1964, p. 240 e sgg.

³²⁷ Lettera di Andrea Palladio a Vincenzo Arnaldi, datata Venezia 23 febbraio 1565, segnalata in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 277.

³²⁸ Lettera di Andrea Palladio a Vincenzo Arnaldi, datata Venezia 23 febbraio 1565, segnalata in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 277.

genere, quello palladiano in particolare, e che la città ancora all'inizio del XVII secolo si riuniva «in un edificio di gran spesa a guisa di anfiteatro, e i Veneziani vi pregavano i commedianti affinché dicessero le più grasse, per non dire le più sporche, cose che mai sapessero»³²⁹. Anche per questo motivo il teatro viene dato alle fiamme, e proprio in ricordo di questo incendio padre Abate Gozzi nel XVII secolo fa dipingere «in ampio tavolaccio sopra la porta del chiostro dove il teatro era stato allestito» una iscrizione che ancora nomina questo teatro palladiano³³⁰.

Sempre nel 1565 Palladio è impegnato ad allestire degli apparati effimeri anche a Vicenza³³¹. In quell'anno viene eletto Matteo Priuli nuovo Vescovo di Vicenza, un nobile veneto che succede al defunto Giulio Feltrio (che si ricorderà avere compiuto nel 1564 l'entrata trionfale a Venezia assieme al fratello Duca di Urbino Guidobaldo dalla Rovere). Dunque, in occasione dell'ingresso solenne del nuovo Vescovo, la città di Vicenza, che, annota Castellini, da anni non assisteva a manifestazioni di questo tipo, si appresta ad allestire «grandissimi apparati per ricevere [il nuovo Vescovo] nella strada per cui doveva passare»³³². Il cronista così descrive la città: «La Porta di Padova, per la quale entrava, era tutta dipinta ed ornata di belle figure a chiaroscuro; al Ponte degli Angeli erasi eretto un bellissimo arco trionfale d'ordine Corintio, avente due faccie una verso la Porta di Padova, l'altra verso il Ponte ornate allo stesso modo. L'invenzione era dell'Architetto Andrea Palladio»³³³. Continua la relazione sugli apparati allestiti nelle vie vicentine:

Più avanti nell'Isola rimpetto alla casa del sig. Valerio Chiericato si ergevano due guglie alte 32 piedi, e presso alla strada che conduce alla Chiesa di Santa Corona erano situate due grandi Statue con due urne sotto il braccio dinotanti i due fiumi Bacchiglione e Retrone, che bagnano la Città. Al Pozzo Rosso si vedevano due bellissime figure in rilievo rappresentanti una la Fama, l'altra il Tempo. Alla Porta del

³²⁹ POMPEO MOLMENTI, *Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1911, p. 311. Cfr. anche LINA PADOAN URBAN, *Teatri e teatro del mondo nella Venezia del Cinquecento*, in «Arte Veneta», XX (1966), p. 137 e sgg.

³³⁰ TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani [...]*, cit., p. 312.

³³¹ L'episodio è narrato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., pp. 170-171; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll., Milano, Electa, 1973, vol. II, pp. 372-373; LINA PADOAN URBAN, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta» XXIII (1969), pp. 145-155 : 148. Per Palladio non si tratta della prima esperienza: già nel 1543 si era occupato di progettare l'apparato effimero per l'entrata a Vicenza del Vescovo Nicolò Ridolfi. Anche in quel caso si trattò di archi trionfali che trasfiguravano la città inquadrandone scorci lungo il corso principale, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., p. 176; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll., Milano, Electa, 1973, vol II, p. 257.

³³² SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 95; in *ivi*, pp. 95-98 è documentato il Solenne ingresso del Vescovo Matteo Priuli avvenuto nel 1565 e l'entrata nel Duomo.

³³³ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 95-96. In una annotazione riferita al 1567, due anni dopo rispetto all'episodio qui preso in esame, si legge «Nel 1567 sotto il reggimento di Pietro Bono Podestà e di Niccolò Malipietro Capitano, i Vicentini godendo somma tranquillità e quiete si applicarono a gara ad abbellire ed ornare la patria di bellissimi edifizij, stimolati dal genio inventore del loro Concittadino Andrea Palladio», *ivi*, p. 98, a conferma della stima goduta da Palladio dai nobili vicentini.

Castello era posta la Ruota che si fa il giorno del Corpus Domini ed era fatta dal Collegio de' Nodali, e poco di là si vedeva un altissimo Colosso immagine d'uomo appoggiato ad una colonna, significante la forza di Sansone. Finalmente la Chiesa Cattedrale era tutta splendidamente addobbata di rasi, tappeti, e quadri di gran valore³³⁴.

Interessa mettere l'accento sull'«arco trionfale» eretto da Palladio, posto in modo da incorniciare prospetticamente la città. Questo motivo verrà ripreso infatti dall'architetto quando concepirà la scena fissa dell'Olimpico: all'imponente *scaenae frons* del teatro vicentino Palladio sovrappone la porta regia concepita come una sorta di arco di trionfo. Compiendo questa operazione l'architetto riprende le meditazioni cinquecentesche sul motivo della città vista dall'inquadratura della porta, applicandole però all'interno del modello antico.

Più evidente l'interesse per quello che gli storici individuano come l'obiettivo di Palladio, ossia «la compenetrazione e l'intersezione delle figure spaziali e delle partiture parietali»³³⁵ (che trova massima espressione nella *scaenae frons* olimpica), nell'apparato progettato su incarico della Serenissima (committenti Luigi Mocenigo e Jacopo Contarini) per la venuta di Enrico III di Valois a Venezia nel 1574³³⁶. Palladio è presumibilmente impegnato a realizzare l'allestimento fra il 30 giugno e il 13 luglio, mentre l'entrata avviene il 18 luglio. In questa occasione Palladio esalta magnificamente il rapporto tra l'arco trionfale e lo sfondo della città. L'apparato è costituito da un arco a tre porte che s'ispira a quello di Settimio Severo a Roma e da una loggia con dieci colonne di ordine corinzio nel cui interno è allestita una chiesa; l'apparato è ornato da dipinti di Tintoretto, Veronese e Aliene³³⁷. Destinato a celebrare simbolicamente il momento del solenne ingresso,

³³⁴ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 96.

³³⁵ Cfr. ad esempio in S. BETTINI, *Palladio urbanista*, in «Arte Veneta», 1961, pp. 89-98.

³³⁶ L'episodio è analizzato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., pp. 178-179; LINA PADOAN URBAN, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta» XXIII (1969), pp. 145-155 *passim*; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll., Milano, Electa, 1973, vol II, pp. 407-408; RENATO CEVESE, *Porte ed archi di trionfo nell'arte di Andrea Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIV (1972), pp. 324-325; LINA PADOAN URBAN, *le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 483-505: 490, 494. Si ricordi che in particolare gli ultimi Valois, tra cui Enrico III, pervasi dalla volontà di restituire in epoca moderna l'idea di "impero", erano soliti organizzare sfarzose *entrées* nella capitale francese, elaborate «messe in scena» di questi monarchi come «imperatori romani»; architetti e artisti si dedicavano alla trasformazione di Parigi in una città antica con archi trionfali, teatri, prospettive, obelischi, allo scopo di suggerire visioni dell'antica Roma nella Parigi del presente, cfr. FRANCES A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 (titolo originale e prima edizione *Astrea. The imperial theme in the Sixteenth century*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975), pp. 153-177 e pp. 258-260.

³³⁷ Esistono vari documenti iconografici che testimoniano l'entrata trionfale, tra cui: una incisione di Domenico Zenoni conservata al Museo Correr di Venezia (raccolta Gherro n. 1741, Molin 2293); una stampa cinquecentesca siglata «G.D.M. inv.» edita presso Francesco Bertelli e datata 1574; il dipinto di Andrea Vicentino del Palazzo Ducale di cui esiste un'incisione conservata al Museo Correr di Venezia, cfr. LINA PADOAN URBAN, *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, cit., pp. 494-495.

l'arco esalta l'istante del ricevimento mentre sullo sfondo appare Venezia, «inquadrata per legami suggestivi, di qualità atmosferica», in modo che «ogni dato [si fonda] in un solo evento luminoso»³³⁸. Come osserva Puppi, l'impegno è trasferito su scala amplissima, quella urbana, ma l'intenzione resta invariata: «l'Olimpico s'avverte, come possibilità linguistica e stilistica, *in nuce*; e più, anzi: lucidamente prefigurata e già prodigiosamente proposta»³³⁹.

Un'ultima osservazione di carattere "preliminare". L'attenzione di Palladio per la dimensione "visiva" coinvolge anche il pubblico. Gli studi compiuti per anni sulla pianta del teatro antico lo portano a maturare la necessità di concepire uno spazio semicircolare quale luogo per una migliore fruizione dell'evento. Questa sensibilità è maturata nel tempo e costituisce una costante nella sua poetica. Così quando concepisce le ville Palladio si sofferma a dare indicazioni precise sulle sale. Nei *Quattro libri dell'Architettura* il maestro afferma: «Le sale servono a feste, a conviti, ad apparati per recitar commedie, nozze e simili sollazzi, e però deono questi luoghi esser molto maggiori degli altri, et aver quella forma che capacissima sia, accioché molta gente comodamente vi possa stare e vedere quello che vi si faccia. Io son solito non eccedere nella lunghezza, ma quanto più approssimeranno al quadrato, tanto più saranno lodevoli e comode»³⁴⁰. Le sale adibite ad uso teatrale sono concepite da Palladio con la stessa logica dell'edificio teatrale, come dimostra l'attenzione per il piacere del pubblico e il rimando al quadrato che, per la sua tendenza ad accentrare, più di altre si avvicina alla forma circolare con cui è concepito l'impianto del teatro antico.

2. La fondazione del teatro

Il teatro Olimpico di Vicenza dal punto di vista progettuale costituisce l'ultima opera di Andrea Palladio³⁴¹. L'edificio raccoglie gli esiti degli studi compiuti dall'architetto per numerosi

³³⁸ LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), p. 298; cfr anche MANFREDO TAFURI, *Teatro e città nell'architettura palladiana*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», VII (1965), pp. 65-78.

³³⁹ LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., p. 298.

³⁴⁰ PALLADIO ANDREA, *I Quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabbricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij. Con privilegi*, in Venetia, appresso Domenico de' Franceschi, 1570-1581 (ristampa anastatica Milano, Hoepli, 2006), libro I, cap. 21; cfr. anche ANDREA PALLADIO, *Delle case di villa* (1556-1570), a cura di Lionello Puppi, Venezia, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 106-107.

³⁴¹ Cfr. ad esempio l'opera monografica LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll, Milano, Electa, 1973, vol. II, p. 439; e la più recente delle monografie sul teatro Olimpico a cura del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio (CISA) che dal 1968 è impegnato nella pubblicazione del *Corpus Palladianum*, opera omnia

anni sul tema del teatro classico, al punto da poter essere considerato una sorta di “documento testamentario”, una vera e propria dichiarazione di poetica. L’edificio allude, come si è osservato, a matrici riconoscibili ed una genesi complessa; esso dà forma ad un’idea globale dello spazio architettonico maturata in seguito ad un coerente processo di sperimentazioni, «l’esito d’una convergenza d’intenti, il sogno di una integrale restituzione della classicità e, in essa, del teatro in quanto emblematico e qualificante episodio»³⁴².

Il lungo percorso compiuto da Palladio, teso a riconsegnare all’epoca moderna la «vera bellezza e leggiadria degli Antichi», passa attraverso i numerosi sopraluoghi compiuti dall’architetto nel corso degli anni presso le rovine dei teatri romani italiani ed europei; lo studio dei siti antichi rientra nella logica dell’architetto padovano, costantemente alla ricerca dell’assoluta fedeltà alla forma antica. Tale atteggiamento diverrà il *modus operandi* utilizzato da Palladio in ogni fase della sua produzione artistica, come emerge dalla lettura dei *Quattro libri dell’Architettura* (1570). Si rammenti, inoltre, che il maestro sin dalle prime battute assume un atteggiamento per nulla distante dalla dimensione materiale: al contrario, la ricerca filologica da lui intrapresa mira alla concreta realizzazione di edifici in tutto simili alla logica che sottende all’arte classica³⁴³. Inoltre, poiché la fascinazione per l’antico investe a pieno l’ambiente culturale in cui Palladio si forma, si può dire che l’architetto vicentino con la sua opera si fa da subito portavoce dei più vitali e fecondi stimoli della tradizione culturale veneziana, incarnati da intellettuali come Alvise Cornaro con cui l’architetto vicentino intrattiene relazioni.

Del resto i maggiori committenti di Palladio, a partire da Giangiorgio Trissino, aspirano ad esprimere la propria condizione sociale attraverso il classicismo, che in questo caso diviene mezzo per rispondere ad una volontà autocelebrativa.

Proprio in compagnia di Trissino nel 1541³⁴⁴ Palladio si reca per la prima volta a Roma. La “questione” teatrale diviene da subito uno dei temi dominanti, a partire dallo studio del Teatro di Marcello, consolidato dal confronto con i resti di edifici teatrali conservati in altre città, come Gubbio, Verona, Pola e soprattutto il teatro Berga a Vicenza³⁴⁵. L’esercizio grafico svela uno

dell’architetto, LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992; cfr. anche LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Vicenza, Neri Pozza, 1973.

³⁴² LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 9.

³⁴³ Palladio acquisisce i rudimenti dell’arte in giovane età compiendo un lungo praticantato come lapidario, fatto che spiega la sua attenzione per la dimensione pratica della disciplina, percorrendo parte dell’apprendistato presso la bottega vicentina di Giovanni da Pedemuro, cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. I, pp. 7-21.

³⁴⁴ In quell’anno Palladio aveva già terminato il tirocinio presso l’*atelier* Pedemuro ed era stato assunto al ruolo di *liberare*, cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. I, pp. 7-9.

³⁴⁵ Le annotazioni eseguite dal maestro durante i numerosi sopraluoghi sono rintracciabili in una messe di disegni custoditi al Royal Institute of the British Architects (R.I.B.A.) e al Civico Museo di Vicenza, oltre che nei *Quattro libri dell’Architettura* (1570). Gli appunti confermano un controllo dei reperti vigile e attento, ne sono un esempio alcune annotazioni: del teatro di Verona il maestro tenta di ricavare l’assetto planimetrico (R.I.B.A., vol. X, f.13v),

spiccato interesse per due elementi architettonici precisi, difficilmente leggibili dalle rovine, ossia l'evidenza concreta del proscenio e i nessi che lo agganciano alla cavea. In particolare, i ruderi del teatro vicentino, ben leggibili all'epoca, divengono un riferimento fondamentale.

Palladio confronta i dati da lui reperiti con il *De Architectura* di Vitruvio, opera basilare, assieme alla *Poetica* di Aristotele, che già costituiva per gli intellettuali di Umanesimo e Rinascimento una sorta di lente attraverso cui rileggere il mondo antico, in particolare per quanto concerne l'architettura e la scena in un caso e la drammaturgia nell'altro³⁴⁶. Soprattutto rispetto al proscenio, il testo di Vitruvio offre informazioni scarse, al punto che Palladio, in una proposta di rilettura del teatro antico datata 1550³⁴⁷, lascia sospesa la questione relativa ad una definizione compiuta della *scaenae frons* prospettando di risolvere il problema semplicemente con una *columnatio* costituita da una doppia sovrapposizione dell'ordine corinzio in linea orizzontale. La comparazione con il trattato latino costituisce un'altra tappa nell'*iter* di conoscenza della forma antica perseguito dall'architetto vicentino. In questo senso un posto di primo piano occupa la collaborazione avviata con Daniele Barbaro assieme al quale, tra il 1540 e il 1556, intraprende il lavoro di traduzione ed illustrazione del *De Architectura*³⁴⁸. Il sodalizio con il prelado veneziano è da considerarsi anche quale riconoscimento di un lungo tirocinio realizzato rispetto al versante teorico della materia; Puppi parla di «*sprovincializzazione* risoltasi e riscattatasi in un contesto culturale ampio che include il mondo lagunare»³⁴⁹. Barbaro si esprime sulle qualità di Palladio e sulla sua esperienza archeologica definendolo uomo di «incredibile profitto tra quanti [egli ha] conosciuto, et di vista et di fama et per giudicio de huomini eccellenti [Palladio ha] acquistato la vera Architettura [...] intendendo le belle e sottili ragioni di essa»³⁵⁰.

l'altimetria del prospetto (*ivi*, vol. XI, f. 10), ipotizza l'originaria situazione dei profili della parte inferiore (*ivi*, vol. IX, f. 11) e superiore (*ivi*, vol. IX, f. 4), traccia lo sviluppo delle passeggiate prima (*ivi*, vol. X, f. 13r) e seconda (*ivi*, vol. XII, f. 22v) sopra la cavea; del teatro di Pola riproduce l'alzato esterno della cavea e una porzione del proscenio (*ivi*, vol. X, f. 5) e ne traccia la pianta e la sezione (*ivi*, vol. X, f. 3); del teatro di Marcello disegna vari particolari (*ivi*, vol. IV, f. 3v); del teatro Berga di Vicenza riproduce la pianta (*ivi*, vol. X, f. 1r) e l'interno (*ivi*, vol. X, f. 2v). Per tutte le segnature dei materiali conservati al R.I.B.A. cfr. LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 11. I disegni realizzati da Palladio sono riprodotti ad esempio in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., tavole n. 441-448.

³⁴⁶ Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teoria e pratica del teatro moderno*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 1183-1205.

³⁴⁷ Si tratta di un documento segnato con R.I.B.A., vol. X, f. 4r e segnalato in LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 11, e riprodotto ad esempio in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., tavola n. 449.

³⁴⁸ *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556. In questa edizione volgare l'apporto di Palladio si concretizza nella realizzazione delle tavole illustrative che accompagnano il testo.

³⁴⁹ LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 12.

³⁵⁰ Citazione in LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 12.

A quest'epoca il maestro possiede già una visione chiara della struttura del teatro latino, sebbene la zona del proscenio (di cui le rovine studiate poco restituivano), ossia il suo allacciamento strutturale alla cavea e la definizione della *scaenae frons*, rimangono i punti più sommari della trattazione. Barbaro così si esprime riferendosi alle tavole realizzate da Palladio:

nella pianta del teatro latino nella scena avemo fatto tre porte, et in ciascuna un teatro versatile perché si accompagnasse di prospettiva la facciata di mezzo, et anco a diverso modo havemo congiunto la scena col theatro, come si vede nella pianta. Non niego però che anche ad altro modo si possa congiungere et anche disegnare la scena; ma con grande pensamento consultando questa cosa, dalla quale non ne havemo esempio antico, insieme col nostro Palladio, si ha giudicato esser questa convenientissima forma; et di più siamo stati aiutati dalle rovine di un theatro antico che si trova a Vicenza tra gli orti e le case di alcuni cittadini, dove si scorgono tre nicchie della scena, là dove ne avemo poste le tre porte, et il nicchio di mezzo è bello e grande³⁵¹.

Il teatro Berga diviene un modello condizionante³⁵². Le riproduzioni che Palladio compie di questo edificio restano nel tempo un documento a cui l'architetto non cesserà di riferirsi, e le numerose affinità con il progetto dell'Olimpico ne sono la conferma. Sulla base dei rilievi effettuati al Berga, dunque, il maestro concepisce il proscenio strutturato su tre nicchioni (dove il più ampio appare quello centrale) entro i quali prevede la collocazione dei *periaktoi*, elemento scenografico che già secondo Vitruvio doveva suggerire il luogo della rappresentazione. Rispetto a questo discorso pare che l'operazione di Palladio sia conseguenza di una lettura probabilmente errata del testo latino³⁵³, dal momento che Vitruvio in un passo contorto indica la posizione dei *periaktoi*, prismi verticali e triangolari ricoperti di tela dipinta, accanto e non dietro le porte.

L'inesatta interpretazione, e quindi questo fraintendimento nel posizionamento delle macchine sceniche previsto dall'architetto, sarà uno dei motivi trascinati che porterà a concepire

³⁵¹ Citazione in LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., pp. 12-13. Si ricordi che tale modello viene utilizzato per realizzare il teatro di legname eretto nel 1561 (e riproposto nel 1562) nel salone della Basilica per l'allestimento dell'*Amor Costante* e della *Sofonisba*; le fonti parlano esplicitamente di una *frons scenae* costituita da un proscenio dotato di ordine inferiore corinzio ed uno superiore composito, dove nel primo ordine si aprono frontalmente tre porte: una centrale, maggiore, ad arco e due laterali, minori, architravate, cfr. il paragrafo «*Lo splendidissimo apparato*»: «*un teatro di legname simile agli antichi*» per l'*Amor Costante* e la *Sofonisba* nel capitolo I di questa tesi.

³⁵² Una descrizione dettagliata si trova in LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., pp. 13-14; i disegni eseguiti da Palladio sono riprodotti ad esempio in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., tavole n. 450-462 *passim*.

³⁵³ Tesi sostenuta da Puppi, lo conferma il documento R.I.B.A., vol. X, f. 4r del 1550 che riproduce il teatro latino e segnalato in LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 13; conferma Magagnato, cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit., p. 13. Surgers annota come questo passo controverso di Vitruvio sia stato nei secoli motivo di confronto tra gli studiosi, risolto solo nel Settecento ad esempio grazie alle osservazioni di Pierre

uno spazio allusivo oltre il proscenio (le prospettive scamozziane). La presenza di uno spazio retrostante le tre porte della *scaenae frons* trasformerà il proscenio in una sorta di monumentale arco scenico, fatto che produrrà quella inevitabile scissione dello spazio a cui il maestro vicentino si era invece tanto opposto.

Ancora rispetto al teatro Berga, la ricerca di unità perseguita da Palladio è attestata ad esempio dallo sviluppo consentito alla *columnatio* del proscenio che si distende lungo le pareti ad esso perpendicolari, le *versurae*. Inoltre, il maestro conserva il doppio ordine corinzio su piedistalli nella *scaenae frons* distribuiti lungo la linea di base (e non di sviluppo orizzontale), e anima la parete tra le colonne utilizzando edicole ornate di statue e bassorilievi. Puppi sottolinea come Palladio sia debitore ad alcune esperienze scenografiche coeve di cui traspaiono evidenti suggestioni. Ne sono alcuni esempi il prospetto della villa napoletana di Poggio Reale, i pensieri di Giuliano da Sangallo sul Teatro d'Orange e sul Palazzo Reale di Napoli, il Belvedere di Bramante, l'Odeo Cornaro di Falconetto. Non vi sono invece interferenze con la disposizione scenica che si evolve su tipologie di luoghi teatrali come l'allestimento della *Calandria* realizzato a Roma da Peruzzi nel 1514 e codificata poi da Serlio³⁵⁴.

Si ricordi la «scena di legname» allestita nel cortile di Palazzo Porto a Vicenza nel carnevale del 1539, all'indomani della stesura del *Secondo libro della Prospettiva* (1545). In quella occasione Serlio propone una «soluzione alternativa» al teatro classico, una scena più consona a quelle «che si costumano ai nostri giorni» come suggerisce Serlio nella trattazione. Ma la linea evolutiva dello spazio scenico a cui allude il trattatista approda ad una dissociazione dello spazio scenico, costituita da un lato da scena a rilievo fissa in prospettiva (organizzata diversamente a seconda del genere rappresentato, tragico, comico oppure satiresco); e dall'altro da una sala riservata agli spettatori. Nell'edificio concepito da Serlio «il parapetto di base e il primo piano degli edifici in prospettiva costituiscono un vero e proprio boccascena e, con l'embrione dell'arco scenico, segnano figurativamente una cesura e uno scarto che la poetica palladiana rifiuta con intransigenza, affermando la subordinazione alla presenza coordinatrice e unificatrice del proscenio d'ogni componente»³⁵⁵. Con questa operazione il maestro fa intuire la conquista di una forma nella quale si resuscita il teatro classico tenendo conto però dei dibattiti

Patte o a traduzioni più precise del testo latino come quella fornita da Berardo Galiani, cfr. ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di G. Di Palma e E. Tamburini, Roma 2002, pp. 50-53.

³⁵⁴ Vasari li definisce protagonisti della «nuova via», alludendo al rinnovamento della scena prospettica e unitaria, cfr. VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 8 voll., Sansoni, Firenze, 1906, vol. VI, pp. 223-226 (rist. anastatica in Id., *Le opere*, cit.).

³⁵⁵ LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., pp. 14-15. Tra le componenti sono ovviamente inclusi gli sfondi prospettici incorniciati dalle tre porte e che sono da considerarsi uno dei lati scoperti dei *periaktoi*.

attuali intorno all'architettura teatrale. Il modello palladiano è sinonimo della conquista di una concezione originale dello spazio che si esplica nella proposta di un nuovo rapporto di intersezione tra il proscenio e la scena in rilievo concepita prospetticamente.

La genesi della fondazione di questo straordinario edificio affonda le radici nel tempo, e come si è cercato di delineare fin d'ora, il progetto aleggia, secondo modalità esplicite ed implicite, nella mente del suo ideatore sin dai primi approcci operati da Palladio nei riguardi della classicità, al punto da poter considerare la vita dell'architetto come una sorta di lungo ed accurato apprendistato in vista di questa realizzazione così ambita. È dunque dopo aver meditato a lungo sul teatro classico, sul finire del 1579, ad un anno circa dalla morte, che Palladio accoglie l'incarico offertogli dalla prestigiosa Accademia cittadina ed inizia la progettazione dell'Olimpico. L'occasione esecutiva, promossa da una committenza ben organizzata, affonda le radici in un solido retroterra politico e culturale. L'idea di erigere una sala permanente di teatro, infatti, si sovrappone sin dalle prime battute alla volontà autocelebrativa degli accademici stessi, le cui aspirazioni bene si accordano con la vocazione palladiana. L'edificio, programmaticamente intriso di quegli stessi ideali di classicità a cui l'accademia s'ispira, diviene per gli intellettuali vicentini un mezzo, un teatro della "perpetua memoria" atto a tramandare ai posteri i fasti di una *élite* culturale³⁵⁶.

L'*incipit* di quella che resterà nei secoli come la più grandiosa delle "imprese" dell'Olimpica si rintraccia negli Atti datati 10 agosto 1579; le carte narrano che il Consiglio Accademico con l'intervento del Principe, all'epoca Giulio Pojana, preso atto del successo conseguito dalla rappresentazione della tragedia *Sofonisba* avvenuta nel 1562, lamenta «fin hora in quest'Accademia un quasi continuo silentio a spettacoli publici»³⁵⁷. Forte quindi della fama goduta in Patria e all'estero a seguito degli «esercitii virtuosi» passati, si propone «che prossimo carnasciale venturo sia recitata pubblicamente a casa dell'Accademia, con quella minor spesa che sia possibile, attesa la dignità sua, una favola pastorale, come cosa nova et non più fatta sin'ora da questa Accademia»³⁵⁸. Si decide, inoltre, che la favola pastorale «sarà dal sig. Principe nostro et da 4 Accademici, che per questo Consiglio saranno a tal carico deputati»³⁵⁹. Nelle settimane

³⁵⁶ Il tema della "perpetua memoria" è trattato in modo approfondito in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, soprattutto pp. 155-166 in cui le vicende dell'Olimpico sono rilette alla luce della nozione di "impero", concetto che già aveva permeato illustri dinastie europee, cfr. FRANCES A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, cit.; Mazzoni osserva che anche gli allestimenti vicentini del 1561 e 1562 erano pervasi da componenti di sapore filo-imperiale, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 160.

³⁵⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 149, delibera del 10 agosto 1579.

³⁵⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 150, delibera del 10 agosto 1579. Si ricordi che sul volgere del secolo la pastorale si impone quale genere prediletto perché più consono alla sensibilità del pubblico.

³⁵⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 150, delibera del 10 agosto 1579.

successive, si stabilisce però che i quattro accademici eletti «habbino anco il carico di ritrovare il loco dove si haverà da rappresentare sì honorata attione»³⁶⁰, spostando quindi l'attenzione degli intellettuali vicentini sulla scelta di un nuovo e più adatto sito.

In realtà il 15 novembre dello stesso anno si stabilisce che «non potendosi per legittimi impedimenti effettuare questa deliberatione il prossimo carnasciale l'anderà parte la suddetta attione sia diferita ad altro tempo più opportuno»³⁶¹, anche perché fino a quel momento non era stato ancora ritrovato un sito adatto; mentre il 3 gennaio del 1580 si ribadisce che in ogni caso la rappresentazione della pastorale non si sarebbe dovuta svolgere oltre la primavera dello stesso anno³⁶². Tale decisione segue di pari passo un evento non trascurabile, ossia il ritorno di Palladio in città dopo il soggiorno veneziano³⁶³; tale fatto, accaduto ai primi di dicembre del 1579, spiega la tempestività degli accademici probabilmente lusingati che il maestro risiedesse ora a Vicenza. Per questo motivo il 15 febbraio il Consiglio e il Principe, all'epoca Pietro Porto, stabiliscono che «essendo venuto in pensiero al sig. Principe nostro et a molti Accademici che il poter fare l'apparato per rappresentar la nostra Pastorale nel loco delle Pregion vecchie al coperto saria de minor spesa assai et con maggior sodisfation di tutta l'Accademia, che in alcun altro loco»³⁶⁴. Ma poiché quel luogo era di proprietà del Comune di Vicenza, si delibera di «suplicar alla Magnifica Comunità con il modo parerà più a proposito e conveniente che voglia conceder il detto loco», allo scopo di «poter valersene in questa attione et in ogni altra, a eterna gloria di questa città, e della Accademia nostra»³⁶⁵, a conferma appunto della volontà autocelebrativa di cui si diceva.

L'area richiesta al Comune dall'Accademia si trovava all'interno delle prigioni vecchie del Castello del Territorio. Il contesto era costituito da una vecchia fortezza di impianto medievale, più volte rimaneggiata, tanto che nel tempo aveva assunto il ruolo di prigione come di polveriera. Il luogo, decentrato rispetto al centro della città, era una zona relativamente più economica rispetto ad altri quartieri cittadini, e per questo motivo probabilmente preferita dall'Accademia che doveva continuamente fare i conti con le poche risorse a disposizione.

Già il 25 febbraio la supplica per la concessione del luogo viene accolta e ratificata dal Comune; il complesso era allora in stato di abbandono e inutilizzato e per la municipalità vicentina il suo impiego non poteva che risultare favorevole. In questi stessi giorni negli Atti appaiono i

³⁶⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 150, delibera del 4 settembre 1579.

³⁶¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 150, delibera del 15 novembre 1579.

³⁶² Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 150-151, delibera del 3 gennaio 1580.

³⁶³ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1964; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. I, pp. 36-38.

³⁶⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 151, delibera del 15 febbraio 1580.

³⁶⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 151, delibera del 15 febbraio 1580.

primi provvedimenti in merito all'allestimento della pastorale: «considerando che saria cosa ben fatta anticipare il tempo et provvedere delle cose che fanno bisogno per recitar la Pastorale», secondo un modo di procedere ormai consolidato dal *milieu* vicentino, il 28 febbraio si stabilisce che «l'anderà parte che siano eletti tre del numero nostro che habbino carico di ritrovar gli recitanti; et altri tre che habbino similmente cura di trovar l'inventione dei vestimenti con li quali si ha da rappresentare la suddetta favola»³⁶⁶. Nello stesso giorno una nota accademica riporta che «diesi principio alla gran fabrica e furon eletti i tre Accademici per ritrovar li recitanti et furono il Co. Pompeo Trissino, Lunardo Thiene e il sig. Girolamo Buso, e sopra li vestimenti i sigg. Lelio Poiana, Fabio Trissino e Silla Palladio»³⁶⁷.

Negli Atti dell'Accademia si registra che fin dal 10 febbraio 1580 era stato deciso di «provvedere alla fondazione del teatro secondo il modello già fatto dal coacademico Palladio e disegno parimenti delle prospettive»³⁶⁸. Il disegno a cui alludono le fonti è andato perduto. Se ne possiede un saggio preparatorio depositato a Londra³⁶⁹, mentre si ha notizia di un altro esemplare, purtroppo anch'esso disperso, di proprietà di Silla Palladio come risulta da un'annotazione del 27 gennaio 1581 in cui si apprende che il figlio dell'architetto desiderava «far ristampar gli libri di Architettura del detto suo padre ampliati di molti edifici sì antichi come moderni, et essendogli venuto in pensiero, per l'amore che porta a questa Accademia, di far anco porre il disegno del teatro nostro»³⁷⁰. Zorzi sostiene che i due disegni in questione precedono il modello citato nel febbraio 1580; in particolare il disegno conservato a Londra dovrebbe essere antecedente al documento posseduto da Silla, ritenuto più completo in quanto certamente comprendeva la planimetria del teatro e non solamente le due versioni del proscenio come accade nel caso dello studio londinese³⁷¹.

Per cercare di conoscere più intimamente il modello ideato dal maestro vicentino è indispensabile tenere presente che il sito scelto per erigere il teatro era costituito da un edificio di forma rettangolare, ma ristretta e molto irregolare; questa struttura anomala influì pesantemente sul progetto ideato da Palladio, che riuscì comunque a risolvere il problema secondo una soluzione che conferma il suo genio inventivo. Palladio negli anni aveva rilevato le piante di alcuni

³⁶⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 153, delibera del 28 febbraio 1580.

³⁶⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 153, delibera del 28 febbraio 1580. Silla Palladio era già stato nominato accademico durante la tornata del 4 settembre 1579 su iniziativa di Valerio Barbaran, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 150, delibera del 4 settembre 1579.

³⁶⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 55-56, delibera del 10 febbraio 1580.

³⁶⁹ R.I.B.A., vol. XIII, f. 5, la collocazione è suggerita da GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 285 e confermato da LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 23.

³⁷⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 156, delibera del 27 gennaio 1581; la questione circa la comparazione tra i disegni del teatro palladiano è indagata in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 285-287.

teatri antichi secondo le indicazioni tratte da Vitruvio, un esempio per tutti lo schema del teatro Berga di Vicenza e il disegno realizzato per i *Commenti* di Barbaro³⁷². L'Architetto in quel caso aveva «tracciato un circolo della grandezza che si voleva dare a tutto il teatro, e in tale cerchio aveva iscritto quattro triangoli, di lati e spazi uguali, che toccavano la linea della circonferenza esterna stabilendo che la fronte della scena corrispondesse al lato del triangolo che veniva a tagliare la circonferenza stessa nella parte dove la scena (cioè il proscenio) doveva essere innalzata»³⁷³. Inoltre, «una linea parallela a quella della fronte della scena, che passava per il centro, doveva costituire la larghezza del pulpito (palcoscenico), e le scale fra i cunei dovevano essere ricavate nei sette angoli dei triangoli, mentre gli altri cinque dovevano indicare le porte della scena e delle *versurae*»³⁷⁴.

Nel caso dell'Olimpico, la ristrettezza dello spazio a disposizione e la sua fisionomia spingono il maestro vicentino a preferite una forma della pianta ellittica³⁷⁵. Con questa operazione, dettata da una preoccupazione di funzionalità visiva e acustica, Palladio avvicina il palco alla zona riservata al pubblico, eliminando quella zona che Serlio chiama «piazza della scena», ossia quell'area tra palco ed orchestra che nei teatri classici (e nelle ipotesi di ricostruzione) era lasciata vuota³⁷⁶. Utile, in questo caso, il disegno tramandato dall'intellettuale Ottavio Bertotti Scamozzi, da lui realizzato nel 1776 dopo aver eseguito per anni studi accurati sulla fabbrica del teatro³⁷⁷. Bertotti illustra il lavoro:

³⁷¹ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 285.

³⁷² I disegni sono riprodotti ad esempio in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit., p. 16.

³⁷³ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 285.

³⁷⁴ GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 285.

³⁷⁵ La forma schiacciata della semiellissi garantisce la massima visibilità; inoltre, trattandosi di un teatro accademico, non solo non vi è una posizione privilegiata ma sono garantiti i diversi punti di vista, cfr. ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 42-43.

³⁷⁶ ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione [...]*, cit., pp. 42-43.

³⁷⁷ Ottavio Bertotti (Vicenza 5 aprile 1719-25 ottobre 1790) dal 7 aprile 1753 viene incaricato dal governo dell'Accademia Olimpica a rivestire la carica di «bidello» dell'istituzione, e spetta a lui riqualificare in termini di precisa competenza e responsabilità questa carica, da sempre attribuita a mansioni modeste ed insignificanti. Ben presto si guadagna una certa fama e la stima del suo mecenate, Mario Capra, che lo indica quale «erede» di Vincenzo Scamozzi del quale assume il nome. Fine conoscitore dell'architettura palladiana, l'intellettuale Bertotti si assume il compito di custode dell'Olimpico, provvedendo alla manutenzione e al restauro tempestivo dell'edificio, oltre che prestandosi a guidare le visite compiute da personaggi che desideravano ammirare il Teatro. Come teorico dell'architettura palladiana egli pubblica alcuni studi: *Forestiero istruito delle cose più rare d'architettura e di alcune pitture della città di Vicenza* (Vicenza, 1761, ristampe 1780 e 1804) in cui l'Olimpico è riprodotto in più immagini che ne forniscono la planimetria e gli alzati del proscenio e della cavea; *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati* (Vicenza 1776-1783, ristampe 1786 e 1796) opera monumentale in quattro volumi in cui l'intellettuale dibatte il metodo seguito dal maestro vicentino per determinare le misure del teatro; *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro opera di Ottavio Bertotti Scamozzi architetto* (Vicenza, 1790), un agile opuscolo di sapore didascalico ma con l'intento di offrire al grande pubblico dei visitatori non particolarmente colti un mezzo agile per la comprensione e la lettura del monumento. Cfr. LOREDANA OLIVATO, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, 1975; EADEM, *Una relazione difficile. Lettere inedite di Tomaso Temanza a Ottavio Bertotti Scamozzi*, in «Arte

Prima di tutto disegnai la circonferenza ellittica esterna (AAAA); indi, presa la metà del diametro minore della ellissi, (AB) formai un circolo perfetto (CCCC) e dentro a questo circolo disegnai i quattro triangoli di lati e spazi eguali, che toccassero la circonferenza esterna del circolo medesimo, e fatto tutto questo mi avvidi che il lato del triangolo (DD) determinerebbe la fronte della scena, che i sette angoli (EEEEEEE) dirigerebbero le scale fra i cunei, e che gli altri cinque (FFFFF) indicherebbero l'apertura delle tre porte del prospetto della scena e le versure³⁷⁸.

Bertotti conferma che «non si riscontravano tutte le parti rigorosamente collocate a norma degli insegnamenti di Vitruvio»³⁷⁹, fatto determinato dalla presenza di una pianta ellittica e non circolare. Continua poi:

Determinata, ove più piace, la situazione del prospetto della scena; indi tirata una linea parallela alla linea del medesimo prospetto, che passi per il centro del cerchio (GEE) si avrà, secondo il metodo degli antichi, il pulpito diviso dalla orchestra. Queste parti, divise in tal forma, restavano tutte e due di una uguale larghezza. Nel teatro Olimpico, conducendo una linea attraverso a due dei centri (MM) col cui mezzo si descrive la ellissi, troviamo pure determinata la larghezza del pulpito (GH) e della orchestra (GI). Per dare al pulpito un'altezza conveniente acciò gli spettatori, che sedevano nell'orchestra, potessero comodamente e perfettamente vedere tutte le azioni dei recitanti stabilirono nelle loro regole gli antichi che non si dovesse alzare niente più e niente meno di 5 piedi. Nel teatro palladiano il pulpito è alto solamente piedi 4 e oncie 4 e mezza³⁸⁰.

Dalla descrizione risulta quindi che Palladio, dopo aver ricavato il proscenio in una metà dello spazio dell'ellisse, concede la restante parte per l'orchestra e le gradinate. Conferma anche Marzari che nel 1591 così annota rispetto all'Olimpico,

superbissimo Theatro da' fondamenti in ovada forma dentro il cortile delle pubbliche case alla piazza dell'Isola eretto, di 5. mila persone capace, cinto nella superiore parte di un bellissimo portico di Nicchi

Veneta», XXIII (1979); EADEM, *Nota storico-critica*, in *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro opera di Ottavio Bertotti Scamozzi architetto*, in Vicenza per Giovanni Rossi, 1790 (ristampa anastatica a cura dell'Accademia Olimpica nella ricorrenza del IV Centenario della morte di Andrea Palladio 1580-1980).

³⁷⁸ OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, 4 voll., Vicenza, per Giovanni Rossi, 1796, vol. I, p. 36; i riferimenti segnati con le lettere alfabetiche tra parentesi quadre sono riferiti ai disegni originali di Bertotti.

³⁷⁹ OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, cit., vol. I, p. 36.

³⁸⁰ OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, cit., vol. I, p. 36.

ornato con le sue figure di pietra, e Corinthie colonne, ciascuna sopra di se altre figure sostenente; e con uno corridore ornatissimo, che tutt'intorno sopra il portico gira per stazione (come il portico) delle genti³⁸¹.

Quindi anche la parte superiore alla gradinata, in quanto poi eseguita, doveva far parte della planimetria³⁸².

In ogni caso Palladio non potendo avvalersi di altri esempi antichi, nel caso dell'angusto spazio dell'Olimpico si regola secondo propri criteri personali. Questa tendenza si rende palese soprattutto nel proscenio, vista la carenza d'informazioni disponibili. Originali sono le presenze delle statue in stucco degli Accademici committenti vestiti all'antica, ognuna corredata da una iscrizione con il nome. Si consideri che un proscenio così concepito, ossia quale dato permanente di un organismo stabile, include e cristallizza per sempre «il momento irripetibile dello spettacolo», ossia «la glorificazione della committenza quale perenne metafora celebrativa»³⁸³. Secondo Puppi, i temi del programma iconografico destinato a decorare la *scaenae frons* interessavano a Palladio fino ad un certo punto, in quel momento «indifferente se non ostile alla qualificazione *naturalistica* dello spazio»³⁸⁴, e piuttosto sensibile al concetto di unità, interessato affinché «restasse integra l'orditura del grande perno parietale dell'ambiente concepita in accordo con la visione drammatica dell'ultima sua fase stilistica»³⁸⁵. Il concetto di armonia è elemento cardine nella poetica di Palladio. Scrive il maestro: «La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiacche gli edificij abbiano da parere uno intiero, e ben finito corpo: nel quale l'un membro all'altro convenga, e tutte le membra siano necessarie à quello, che si vuol fare»³⁸⁶. E di fatto il proscenio tramanda questo concetto di armoniosa concatenazione di elementi architettonici, costituita dalle immagini

³⁸¹ GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 117; in realtà il teatro può ospitare circa novecento spettatori.

³⁸² Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 286.

³⁸³ LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 23; Mazzoni chiama l'Olimpico «macchina semantica» per un'allegoria autocelebrativa, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 24.

³⁸⁴ LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol II, p. 437.

³⁸⁵ LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 23.

³⁸⁶ ANDREA PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura [...]*, cit., I libro, I, pp. 6-7. Queste affermazioni ricordano le definizioni della bellezza architettonica di Vitruvio e di Leon Battista Alberti. Il rapporto armonico che Palladio stabilisce in un edificio visto nella sua totalità con le singole parti è stato definito dagli studiosi "corrispondenza"; questo concetto nel Rinascimento appare per la prima volta nelle opere di Bramante e Raffaello. Anche Serlio, che era venerato da Palladio quale grande architetto (cfr. ANDREA PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura [...]*, cit., IV libro, XVII, p. 64), intendeva la "corrispondenza" nello stesso modo, cfr. SABINE KÜHBACHER, *Il principio della corrispondenza nell'architettura del Serlio e del Palladio*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, a cura di André Chastel e Renato Cevese, Settimario Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura Vicenza 1-7 settembre 1988, Milano, Electa, 1990, pp. 166-181 : 166.

dei *divi*, i bassorilievi rappresentanti episodi del mito di Ercole³⁸⁷, il nume protettore, e l'impresa (ideata da Elio Belli) con la rappresentazione della corsa delle bighe in un circo e il famoso motto *Hoc opus Hic labor est*. Un' *équipe* di specialisti lavora ai fregi del proscenio fino al 1584. Si tratta di un gruppo di raffinati scultori capeggiata da Agostino Rubini, Ruggero Bascapè e Domenico Fontana³⁸⁸. Marzari nella sua *Historia* registra che

la fronte della Scena (messa parimente a Corinthio ordine in tre parti per altezza divisa) [era] adornata tutta di colonne, e pillastrelli dietro a quelle con le sue figure, e dentro à Nicchi, e con historie di rilievo varie fra i spatij delle colonne, e pillastrelli del terzo superior' ordine compartite, principalmente le fatiche di Hercole, e gli Olimpici giuochi, particolar' impresa e propria dell'Academia, dovendosi tutto di stucco, e a pittura scoprire il soffitto: che tutti quei, i quali veggono hora questo superbo edificio, non per anchora a pieno ben fornito, ne rimangono non men sodisfatti, che ammirati, potendosi comparare con qualunque altro, e antico, e moderno Theatro per rappresentare edificato³⁸⁹.

Si è accennato al valore secondario assunto dalle prospettive nella poetica di Palladio; nel progetto originale pare avessero la caratteristica di essere componenti sostituibili ed intercambiabili. Per questo motivo si era deciso di relegare in un secondo momento la loro fabbricazione, in quanto i pannelli non dovevano essere in relazione alla recita inaugurale quanto piuttosto in armonia con il contesto architettonico. Ciò che premeva a Palladio era fissare la misura della rientranza adibita ad accogliere le componenti sceniche, allo scopo di creare una struttura permanente e quindi capace di reggere possibili sostituzioni di pannelli, anche concepiti in rilievo.

Rispetto al proscenio, il progetto conservato a Londra prospetta, senza privilegiare una scelta, due eventuali soluzioni altimetriche della *scaenae frons*. Puppi osserva che in questi studi Palladio «evidenzia il calcolo della distribuzione [nel proscenio] dell'orditura architettonica e delle articolazioni plastiche decorative, anche in rapporto allo sviluppo della cavea riproposta come emiciclo a gradoni, coronato da una loggia corinzia a colonne»³⁹⁰, senza però affrontare la questione delle prospettive che non vengono accennate. Zorzi sottolinea le differenze tra le due

³⁸⁷ Sul valore assunto dal mito di Ercole nella cultura rinascimentale e nell'esperienza olimpica cfr. p. 19 del capito I di questa tesi e SARA MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 81-105.

³⁸⁸ Cfr. MARIA ELISA AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico, ovvero "la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro"*, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, pp. 85-128.

³⁸⁹ GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 117.

³⁹⁰ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 286

versioni proposte nel disegno di Londra e l'attuale proscenio³⁹¹: in entrambe le proposte londinesi sono assenti sopra l'arco della porta centrale i bassorilievi con le insegne accademiche e la previsione, entro i nicchi a timpano della *scaenae frons*, di statue allegoriche, tutti elementi caratterizzanti invece l'edificio. Si giunge così alla conclusione che il disegno in questione conservato al R.I.B.A. non sarebbe opera di Palladio ma di alcuni collaboratori del maestro³⁹². Stando così le cose, il disegno «secondo il modello già fatto dal coaccademico Palladio» citato nella delibera del 10 febbraio 1580, si sarebbe formato prevalentemente sullo studio posseduto da Silla e nominato negli Atti datati 27 gennaio 1581³⁹³.

Se interessa fissare una cronologia, è comunque certo che il 23 maggio 1580 il Consiglio dell'Olimpica dichiara che si è dato «principio [...] alla fabbrica nel loco delle pregion vecchie, ove ha da esser l'habitatione dell'Accademia, et insieme Teatro, et Scena per pubblici spettacoli a perpetua conservatione et esercizio di essa Accademia»³⁹⁴. Nella stessa tornata si stabilisce, inoltre, «che ogni accademico possa a spesa sua propria far fare la sua statua di stucco, con questo però, che siano tutte eguali quanto alla spesa, con l'iscrizione del suo nome, et con l'impresa, et arma, quali statue debbano esser poste nei piedestalli delle colonne, et nicchi dell'apparato sopradetto»³⁹⁵, secondo le linee architettoniche principali di cui si compone il progetto palladiano. Infine, il due giugno 1580 si nomina l'«apparato che si farà all'Isola»³⁹⁶, notizia che conferma come l'avvio dei lavori fosse già avvenuto.

Purtroppo poco dopo, il 19 agosto, Palladio scompare mentre si stanno ancora innalzando le mura perimetrali. I lavori rallentano, anche a causa di una diminuzione dei contributi dei soci; in novembre il teatro ancora non era stato messo in coperta. Ma poiché si stabilisce che «la fabbrica del [...] Teatro hora è ridotta a tal termine che con pochi denari, in breve tempo, si possi metter in coperto», si decide di «dar incarico ad un gentiluomo Accademico di trovar interesse fin al numero di ducati 500 per spendersi in detta attione»³⁹⁷. In breve il teatro viene ultimato rispetto alla struttura esterna e già dal primo gennaio 1581 il problema non viene più sollevato. Anzi, il primo di aprile si propone di collocare «sopra la porta principale di detto Theatro [...] l'arma

³⁹¹ Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 286.

³⁹² Zorzi sostiene questa tesi in modo esplicito, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 286; mentre Puppi si limita a parlare di «studio preliminare, quasi un incunabolo», cfr. LIONELLO PUPPI, *breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 23.

³⁹³ Zorzi più categorico afferma che il modello citato negli Atti il 15 febbraio 1580 non solo differisce ma non avrebbe neppure parentele col disegno di Londra, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 286.

³⁹⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 154, delibera del 23 maggio 1580.

³⁹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 154, delibera del 23 maggio 1580.

³⁹⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 155, delibera del 2 giugno 1580.

³⁹⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 156, delibera del 7 novembre 1580.

della magnifica Città come benefattrice di noi tutti Accademici»³⁹⁸, come gesto di riconoscenza nei confronti della municipalità vicentina la quale così generosamente aveva offerto all'Accademia la concessione del sito delle prigioni; nello stesso giorno si stabilisce di iniziare subito a realizzare le statue per il proscenio.

Nel frattempo la gestione della fabbrica era stata affidata ad un «sopristante con salario», ma «non havendo partorito quel buon effetto che si sperava», lo stesso primo aprile del 1581 si decide che «l'anderà parte che ogni Accademico sia obbligato a venir per un giorno ad haver cura che le cose di detta fabbrica passino bene et col maggior avvantaggio sia possibile»³⁹⁹. In realtà nemmeno questo provvedimento è efficace e così il 18 aprile 1581 gli Accademici approvano quanto segue: «Desiderando l'Accademia nostra che con maggior diligenza che per il passato si attenda alla fabrica del teatro nostro affine che più tosto si giunga a così honorato fine. L'anderà parte che siano degli denari della cassa dell'Accademia nostra donati a mes. Silla figlio della bona memoria dell'Ecc.mo Palladio benemerito nostro Accademico scudi 3 d'oro al mese; et lui debba venire et esser sopristante alla suddetta fabrica, essendo però diligentissimo così in questa come in ogni altra cosa»⁴⁰⁰.

Silla si era già messo in luce presso gli accademici qualche mese prima quando aveva proposto di «far ristampar gli libri di Architettura del detto suo padre ampliati di molti edifici sì antichi come moderni, et essendogli venuto in pensiero [...] di far anco porre il disegno del teatro nostro»⁴⁰¹. Sebbene fosse il più giovane dei figli di Palladio, Silla, nel corso della vita, aveva collaborato spesso con il padre, affiancandolo anche nella compilazione dei *Quattro libri di architettura*, acquisendo quindi abilità nella professione di architetto. Poiché Silla possedeva «il disegno del teatro» ereditato dal padre, è molto probabile che da tale progetto non si sia mai allontanato, offrendo un'esecuzione fedele alla volontà di Palladio⁴⁰²; questo fatto bene si accostava alla volontà degli accademici che con la costruzione del teatro Olimpico desideravano anche rendere omaggio al maestro vicentino e «honorarne quanto più essa poteva la memoria». Silla si dimostra degno della fiducia accordatagli dall'Accademia al punto che l'incarico di «sopristante alla fabrica» è confermato fino al debutto del teatro (marzo 1585), oltre ad ottenere altri incarichi relativi all'allestimento dello spettacolo inaugurale.

Nel 1581 il Consiglio Accademico rivolge al Comune una nuova richiesta che parte da una considerazione. Così riportano gli Atti: «Havendo considerato che [...] è molto di discomodo alla

³⁹⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 157, delibera del primo aprile 1581.

³⁹⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 157, delibera del primo aprile 1581.

⁴⁰⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 158-159, delibera del 18 aprile 1581.

⁴⁰¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 156, delibera del 27 gennaio 1581.

⁴⁰² Cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 288.

nostra Accademia non haver casa appresso il nostro Teatro, et considerando che non è possibile in breve tempo poter fabricarne una a nostra sodisfatione», si stabilisce di «supplicar alla magnifica nostra communità che sii contenta concederna la casa dove hora habita M. Antonio Tavola con tutto quello che possiede, obbligandosi però di dar ducati 36 all'anno, acciò possi trovar casa a sua sodisfatione»⁴⁰³. La supplica non viene accolta e viene riproposta l'anno successivo. Il 28 gennaio 1582 si legge che poiché «l'Accademia Olimpica con la famosa fabrica del Teatro, come anco per il buon numero degli Accademici che in essa fin ora si trovano [...] non havessero poi loco commodo et atto, ove si potessero insieme ridurre, così per discorrere et trattare quanto alla gioventù è necessario [...] quale per esercitarsi et ammaestrarsi in quelle virtù con le quali si aggrandiscono, et esaltano non solo le Accademie, ma le città et republiche insieme»⁴⁰⁴, si chiede di «concedergli et accomodargli a bene placito della città, quelli lochi che al presente possiede il superstite di questa Magnifica Città [...] obbligandosi essi Accademici di pagar ogni anno al detto supersite quell'affitto che importerà una casa atta e comoda per la sua habitatione, et appresso dargli tutte quelle sodisfationi che in materia d'altro utile potesse pretendere»⁴⁰⁵. Più interessante quanto segue, in quanto si afferma che con l'occasione si vorrà chiedere «tanto terreno, che sarà bisogno *per far la prospettiva*, senza la quale non si potrà dar perfetion alla fabrica nelle prigioni vecchie»⁴⁰⁶.

Sembra utile ribadire nuovamente che il complesso architettonico ideato dal maestro doveva essere dotato di un elemento «coordinatore di un'orchestrazione architettonica»⁴⁰⁷; tale componente era il proscenio, una sorta di organo propulsore, incaricato di tutelare la rigorosa armonia su cui si fondava l'edificio; e di garantire la compenetrazione da un lato tra le componenti della cavea, della gradinata e della loggia, dall'altro lato delle prospettive appena accennate in spazi ristretti⁴⁰⁸. Le mura perimetrali, la cavea e il proscenio del teatro sono ultimate in un lasso di tempo che va dal 1580 al 1583, intervallo in cui di certo i sovrintendenti alla fabbrica non riflettono sulle prospettive.

E il motivo è legato anche al fatto che gli Accademici, non comprendendo fino in fondo il modello lasciato da Palladio, rimandano la questione connessa alle prospettive per l'appunto.

⁴⁰³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 159, delibera del 17 agosto 1581.

⁴⁰⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 160, delibera del 28 gennaio 1582; viene ribadito il valore sociale delle Accademie, non solo come luogo di elaborazione del sapere ma anche come strumento educativo e formativo.

⁴⁰⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 160-161, delibera del 28 gennaio 1582.

⁴⁰⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 160, delibera del 28 gennaio 1582, il corsivo è nostro.

⁴⁰⁷ LIONELLO PUPPI, *breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 24.

⁴⁰⁸ Magagnato fa rientrare il progetto palladiano dell'Olimpico entro una categoria in cui un'«architettonicità rigorosa» crea un *tipo* rintracciabile con esiti circa coevi come i cori di San Giorgio Maggiore e del Redentore a Venezia, cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Teatri Italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954, p. 72.

Il disegno messo a disposizione da Palladio e citato nella delibera del 10 febbraio 1580, oltre ad includere un modello del teatro, comprendeva anche un «disegno parimenti delle prospettive»⁴⁰⁹. Questo fatto presuppone l'esistenza di alcuni modelli, ossia studi preparatori delle sagome degli edifici da collocare lungo le vie poste oltre le tre porte del proscenio.

Dopo la concessione del terreno da parte della municipalità vicentina, avvenuta il 28 gennaio 1582, molto probabilmente sarà stato necessario impiegare del tempo per studiare questi lavori propedeutici ed adattarne le proporzioni in relazione all'edificio fino ad allora innalzato, così da creare un'adeguata sensazione di illusione che però allo stesso tempo si armonizzasse con le altre architetture. È certo, comunque, che nell'agosto del 1583, in occasione della visita di Padre Prospero Malavolta, giunto da Ferrara «a far un orazione in Teatro», si menzionano esplicitamente in quanto si annota che venne «posta la Musica nelle prospettive»⁴¹⁰.

Già nelle tavole realizzate per i *Commenti* di Barbaro (1556) Palladio aveva previsto oltre la porta regia e le due *hospitalia* alcuni edifici allineati lungo i lati delle vie che si dipartivano dalle porte stesse. Inoltre, anche per il teatro di legname allestito in Basilica nel 1561-1562, come si evince dai monocromi posti nel vestibolo del teatro e dalla descrizione conservata negli Atti dell'Accademia, era stato previsto un apparato così concepito, ove «per entro la porta a mano destra [la maggiore] si scorgevano palagi che accompagnavano la maggior Prospettiva»⁴¹¹. In ogni caso, certo è che le prospettive originali furono modificate dopo che si decise il testo da rappresentare durante la serata inaugurale.

Nei progetti originali, come è noto, gli Accademici avevano deciso di inaugurare il teatro mettendo in scena una favola pastorale; anche le prospettive, secondo le codificazioni tramandateci da Vitruvio, dovevano essere conformi a questo genere drammatico. Ma nel maggio del 1583, subito dopo la nomina del Principe Leonardo Valmarana, mentre i lavori del teatro stanno ormai per essere ultimati, si declina questo proposito ed inizia a farsi strada l'ipotesi di allestire una tragedia⁴¹². Si susseguono numerosi dibattiti, fino a che la scelta non cade su quella che può essere definita la tragedia “per eccellenza”, ossia *l'Edipo tiranno* di Sofocle nella traduzione di Orsatto Giustiniani, edita nel 1585.

Naturalmente anche le prospettive sono soggette a cambiamenti, per obbedire ai canoni scenografici vigenti. Parte delle modifiche sono il frutto dell'intervento di Angelo Ingegneri, già

⁴⁰⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 55-56, delibera del 15 (10?) febbraio 1580.

⁴¹⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 81. Secondo Zorzi questo dato informa o che le prospettive già esistevano, oppure che era ben noto dove dovevano essere collocate, cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 294.

⁴¹¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 33.

⁴¹² Sulla questione cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., soprattutto pp. 94-105.

accademico dal 1580, e dalla fine del 1583 coinvolto dagli Olimpici nei preparativi della rappresentazione nel ruolo di corago⁴¹³. Anche Ingegneri aveva partecipato, seguendo l'esempio di altri intellettuali, al lungo dibattito per la scelta del testo da recitare nella serata inaugurale, presentando agli Accademici una propria pastorale dal titolo *La danza di Venere*, composta alla fine del 1583 su richiesta di Giacomo Ragona e dedicata alla nobildonna Camilla Lupi⁴¹⁴. Ingegneri presenta allo stesso Principe Valmarana alcune "istruzioni" sull'allestimento dell'*Edipo*⁴¹⁵. Si insisterà tra breve sul ruolo di Ingegneri nella vicenda legata all'allestimento della tragedia Sofoclea, mettendo in risalto il valore delle sue straordinarie intuizioni rispetto al rapporto con la scena e in particolare all'uso della luce, osservazioni capitali non solo per le questioni vicentine ma anche e soprattutto per lo studio della messinscena e dell'illuminotecnica rinascimentale e barocca *tout court*.

Per ora basti sapere che una volta scelto il testo, Ingegneri fa pervenire agli Accademici precise informazioni rispetto all'«apparato»⁴¹⁶. «La scena deve assomigliarsi il più che sia possibile al loco dove si finge che sia avvenuto il caso di cui è composta la favola»⁴¹⁷, afferma Ingegneri, e nelle annotazioni inviate in Accademia si sofferma a descrivere come dovrebbe essere a suo parere la scenografia più adatta. Il corago propone un apparato spettacolare ampio e articolatissimo, «concepito secondo le convenzioni della scenografia corrente»⁴¹⁸:

Il luogo dove successe il fiero caso d'Edippo [...] fu Tebe [...]; questa, se il sito il comportasse, si potrebbe dipingere in questo modo. Il sito di piano e di colle piacevolmente elevato, nella cima del colle far la

⁴¹³ Angelo Ingegneri è nominato Accademico il 22 aprile 1580 su proposta di Giulio Pojana, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 154.

⁴¹⁴ ANGELO INGEGNERI, *La danza di Venere. Pastorale di Angelo Ingegneri, nell'Accademia degli Olimpici detto il Negletto et l'Innestato in quella dei signori Innominati di Parma*, Vicenza, 1584; la notizia della stampa della tragedia si trova anche in A.O., b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, cc. 79v-80v.

⁴¹⁵ Si tratta di un fascicolo manoscritto che raccoglie documenti relativi a fasi importanti della preparazione dell'*Edipo* e relazioni descrittive dello spettacolo, intitolato *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle* datato 1587-1601, conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 282r-328v; il fascicolo è stato edito da ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973. Le annotazioni di Ingegneri, in particolare, confluiscono in un ampio scritto edito tredici anni dopo la prima dell'Olimpico, cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare d'Este, Duca di Modona e di Reggio*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598. Per tutte le questioni riguardanti Ingegneri e l'analisi dettagliata dei preparativi per la serata inaugurale si rimanda al paragrafo *Lo spettacolo inaugurale* contenuto nel capitolo II di questa tesi.

⁴¹⁶ Si ricordi che in epoca rinascimentale il termine "apparato" «veniva usato in senso comprensivo sia dell'attrezzatura del luogo per la scena e della visualizzazione della scenografia, sia dell'allestimento e della decorazione dello spazio riservato agli spettatori», LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. 95, lo conferma Ingegneri quando specifica che «l'apparato consiste nella scena, dove si fa la rappresentazione, insieme co'l teatro, dove stanno gli spettatori a vederla, e nelle persone che la recitano», ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 62.

⁴¹⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 62 e 67.

cittadella della Cadmea, [...] il cinto delle mura assai grande che vada a congiungersi colla detta cittadella [...]. Far rette porte ai lor luoghi e un'alta torre sopra di ciascuna. Fuor di Tebe, verso il piano, far correre il fiume Ismeno. Gli edifici più notabili avriano ad essere il tempio di Pallade Cadmea dentro la cittadella, quello di Armonia [...]. Il terzo sia quello di Pallade aggiuttrice, posto nella parte d'abbasso de la terra; e il quarto quel di Diana, posto eminente d'altezza su la piazza; in altra parte si potrà far quello di Bacco e altrove quello di Ercole e vicino alla piazza quello di Edippo [...]. I palaggi e edifici principali saranno quel di Zeto e Amfione, quel di Creonte [...], e la reggia di Edippo⁴¹⁹.

Ingegneri conclude il discorso constatando che «perché la scena è già fatta, né le manca altro che le prospettive, le quali non capiranno tanta robba, basterà che nel formarle s'abbia l'occhio ad inserir in esse quel più della detta descrizione che meglio, più acconciamente e più verisimilmente vi potrà riuscire»⁴²⁰. Il ricorso alla collaborazione di un altro esperto specifico è d'obbligo. Poco dopo, nel maggio del 1584, gli Olimpici contattano Vincenzo Scamozzi a cui è affidato l'incarico di portare a termine la parte delle prospettive⁴²¹.

La sospensione dell'esecuzione delle prospettive in attesa della scelta del testo rappresenta già una sorta di rottura dell'aspirazione unitaria auspicata da Palladio. L'idea di edificio quale «evento spaziale armonicamente connesso ed equilibrato in ogni sua parte», ottenuta attraverso una «calcolatissima intersezione di tutti i suoi ingredienti»⁴²² non può realizzarsi nel momento in cui una delle sue parti (le prospettive per l'appunto), vengono estrapolate dal contesto del teatro. Puppi parla di «intenzione progettuale» di Palladio addirittura «tradita dagli esecutori successivi,

⁴¹⁸ LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol II, p. 439.

⁴¹⁹ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 286v-287v; i documenti sono pubblicati in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 9-10.

⁴²⁰ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 287r-287v; i documenti sono pubblicati in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 10.

⁴²¹ L'attribuzione delle prospettive a Scamozzi è notizia ormai certa, anche se gli studiosi si sono confrontati con pareri discordanti: Zorzi per esempio sostiene siano opera di Silla Palladio (cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le prospettive del teatro Olimpico nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano*, in «Arte lombarda», X, (1965) 2, pp. 70-97); mentre tra gli altri ad esempio Puppi smentisce indicando Scamozzi quale artefice (cfr. LIONELLO PUPPI, *Prospettive dell'Olimpico, documenti dell'Ambrosiana e altre cose: documenti per una replica*, in «Arte lombarda», I, (1966), pp. 26-32). Confermano l'attribuzione a Scamozzi anche gli Atti, in cui il maestro veneziano è spesso appellato quale «inventore delle prospettive» (cfr. ad esempio A.O., b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 22v e c. 99v; *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 70r); nel manoscritto di Ziggotti alla data 6 maggio 1584 si dice esplicitamente «le Prospettive furono opera del Sig. Vicenzo Scamozio» (ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 88), notizia ribadita anche alla data [30] febbraio 1585 in cui si specifica ulteriormente che le prospettive furono non solo opera ma anche «invenzione» di Scamozzi (cfr. *ivi*, c. 94). La notizia pare definitivamente confermata da Mazzoni grazie al ritrovamento di un importante documento stillato da Pompeo Trissino, presente in Accademia sin dal 1580 e quindi diretto testimone degli avvenimenti relativi alla conclusione del teatro e all'allestimento dello spettacolo; nel documento di Trissino si attribuiscono esplicitamente le prospettive a Scamozzi, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 108-113.

⁴²² LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol II, p. 439.

più disponibili e docili a fa del teatro il luogo della rappresentazione perenne della magnificenza di una committenza»⁴²³.

L'intervento di Scamozzi non è finalizzato a concludere la fabbrica dell'Olimpico, in quanto, ultimati gradinate e proscenio, poteva già dirsi definita una «sintesi figurativa»⁴²⁴ in cui erano espressi significati simbolici quali la restituzione dell'antico in funzione della valenza celebrativa della sua committenza; allo stesso modo era già concepita la distinzione, secondo la pratica scenografica corrente tra lo spazio adibito allo spettacolo e lo spazio degli spettatori. L'intervento di Scamozzi focalizza l'attenzione sullo «spazio dello spettacolo» secondo precise direttrici sceniche che, come è stato evidenziato, seguono una linea evolutiva che, percorrendo la pratica scenica di Baldassare Peruzzi, viene codificata da Sebastiano Serlio.

Rispetto a queste indicazioni, Scamozzi distribuisce in profondità, oltre il proscenio, gli elementi scenografici (templi, palazzi, case...) indicati da Ingegneri. Aboliti i *periaktoi*, gli edifici lignei ad altorilievo, che si distendono lungo cinque strade e secondo raffinate illusioni prospettiche, sono stati studiati dall'architetto veneziano sulla suggestione di scorci dell'ambiente urbano vicentino, obbedendo alla tendenza mimetica e realistica imposta dalle consuetudini scenografiche coeve. Gli schizzi preparatori realizzati da Scamozzi⁴²⁵ sono conservati in parte agli Uffizi di Firenze e in un esemplare nella Collezione Devonshire di Chatsworth⁴²⁶. L'operazione compiuta da Scamozzi non sarà priva di conseguenze. Sovrapponendo l'arco di trionfo alla *scaenae frons*, Vincenzo riprende in modo più incisivo di quanto non avesse ipotizzato Palladio le meditazioni cinquecentesche sul motivo della città vista dall'inquadratura della porta, costituendo in questo modo un ideale avvio per la successiva scenografia illusionistica⁴²⁷.

Ludovico Zorzi, ragionando sulle esperienze che si sono dipanate tra «pratica romana e sforzo di restituzione erudita dell'antico»⁴²⁸, individua nel Teatro Olimpico un caso estremo e palese di compresenza delle due componenti, che si concretizzano nella *scaenae frons* e nelle prospettive. Zorzi qualifica la scenafrente, eseguita secondo il modello di Palladio, «una fedele

⁴²³ LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34: 25.

⁴²⁴ LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol II, p. 439.

⁴²⁵ È sull'attribuzione di questi documenti che si è concentrata la *querelle* a cui si alludeva, cfr. sopra alla nota 101.

⁴²⁶ I disegni conservati alla Galleria degli Uffizi di Firenze sono quattro: collocazioni GDSU, n. 195 A, n. 196 A, n. 197 A, n. 198 A. Mentre per l'esemplare di Chatsworth, collezione Devonshire, Disegni, vol. IX, *Designs and Sketches by Inigo Jones*, fol. 71, n. 108. Cfr. *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, pp. 204-206, dove per ogni disegno è fornita una nota bibliografica specifica.

⁴²⁷ Cfr. ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., pp. 105-108.

⁴²⁸ LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., nota 46 pp. 170-174 : 172.

sinossi della norma vitruviana»; mentre le prospettive, realizzate da Scamozzi in luogo dei *periaktoi*, sono definite una «aggiunta estranea all'originario progetto del palcoscenico [...] e pur armonizzandosi alle linee essenziali del monumento, esse rivelano tutt'altra matrice: ossia quella della “scena di città” che [...] riporta alla componente romanza, anti-classica, pratico-tecnica degli apparatori-“inventori” di questo diverso tipo di scena»⁴²⁹. Nel caso vicentino, in particolare, si assiste alla «sutura paratattica dei due elementi»⁴³⁰.

Essendo l'apparato della *scaenae frons* concepito tanto vistosamente, il proscenio appariva una specie di «ostacolo» tra il palcoscenico e lo sfondo prospettico, una barriera che bloccava la continuità dello *spazio dello spettacolo*. Scamozzi interviene ampliando le *portae* e avanzando al limite della *cavea* due “ali” di mura lungo cui era prevista la calata di un sipario. La scena appare incorniciata da un embrionale arcoscenico⁴³¹.

Così inteso, l'Olimpico costituisce una traccia emblematica del pensiero rinascimentale. Si tratta di un'architettura teatrale “ibrida”, in quanto “fedele” al modello architettonico del teatro romano e nello stesso tempo fortemente innovatrice; uno snodo tra la meditazione sull'antico, cui la concezione d'insieme è debitrice, e le tendenze più moderne rappresentate dalle prospettive ideate per favorire allo sguardo dello spettatore lo sprofondamento entro il quadro scenico⁴³². Si può parlare di evento “alto” della cultura, «che coniuga insieme architettura, teatro, retorica, arte della memoria, scientismo enciclopedico, trionfo teologico, manifesto politico. Modello di un'utopia»⁴³³.

3. Lo spettacolo inaugurale

L'organizzazione della serata inaugurale impegna l'Accademia sin dagli inizi del 1583, quando ancora l'Olimpico non è concluso. Gli antefatti riguardano in un primo momento la scelta del testo da destinarsi alla prima. Nel Febbraio di quell'anno, infatti, gli accademici si ritrovano

⁴²⁹ LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., nota 46 pp. 170-174 : 172.

⁴³⁰ LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., nota 46 pp. 170-174 : 172.

⁴³¹ Si ricordi che Serlio, e attraverso di lui il suo maestro Peruzzi, non offrono risposte specifiche nei riguardi dell'arcoscenico. Sulla più generale questione rispetto alla comparsa sulla scena rinascimentale-barocca di questo elemento architettonico cfr. ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma, Bulzoni, 2004, p. 20; si ricordi che a partire dal 1618 l'arcoscenico diviene una struttura inserita nell'architettura della sala, cfr. *ivi*, pp. 54-55. Scamozzi riprenderà questo modello, privato dell'arcoscenico, nel teatro Olimpico di Sabbioneta, da lui realizzato nel 1588, cfr. STEFANO MAZZONI, *Vincenzo Scamozzi e il teatro di Sabbioneta*, in STEFANO MAZZONI-OVIDIO GUAITA, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 13-91.

⁴³² ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di Guido Di Palma e Elena Tamburini, Roma 2002, p. 107.

ancora su posizioni differenti, «molti inclinano a Comedia pastorale et altri a Tragedia». Per questo motivo su iniziativa del Principe Leonardo Valmarana⁴³⁴ e del Consiglio accademico si decide che «sia bene in questa difficoltà prendere il parere et consiglio da persone intendenti fuori dell'Accademia, non solo di questa città, ma di altre ancora come di persone che non siano interessate et c'habbiano a consigliar senza passione, a fine poi che essendo consigliati a far una di esse attioni, quegli Accademici che desideravano l'una, possano più facilmente acquetarsi a così maturo consiglio, et habbino a prontamente concorrere alla rappresentatione di quell'attione che sarà in questo modo eletta». Si decide quindi che «l'anderà parte che esso Principe [...] et Consiglieri col Conservator delle leggi debbano pigliar questo consiglio così in questa città come altrove da chi parerà loro essere più atti et intendenti»⁴³⁵. Così pochi giorni dopo, il 19 febbraio, si apprende che «il Principe [vostro], i consiglieri, et il Conservatore delle leggi hanno tolto il parere et il Consiglio di quattro gentil'huomini della nostra città giudicati da essi atti a consigliarsi, et havendo essi quattro consigliato che l'Accademia [...] debba al presente tempo rappresentar piuttosto un'attione pastorale che tragica»⁴³⁶. Il Consiglio stabilisce, inoltre, che alla «Pasca delle Pentecoste» dell'anno successivo, il 1584, si debba rappresentare in Teatro la pastorale dell'accademico Fabio Pace, purché «essa Pastorale sarà conosciuta buona dalli Censori dell'Accademia già eletti o che fossero eletti»⁴³⁷; in caso contrario si stabilisce di rivolgere l'interesse verso una tragedia, di un accademico o di un altro autore. In realtà nella stessa tornata, fatte le votazioni, la maggioranza degli Olimpici vota a favore di un'opera tragica⁴³⁸.

Le parti contrarie non rinunciano, comunque, con facilità al progetto della favola pastorale, appellandosi alla regola per cui ogni decisione in Accademia ha validità se votata dai due terzi dei membri del Consiglio, cosa che non era in realtà avvenuta nel caso della votazione per la tragedia; così per quietare gli animi degli Olimpici due giorni dopo il Principe propone «che al tempo della Pentecoste del 1584 si debbano rappresentare dall'Accademia nel teatro prima una tragedia di alcuno accademico o d'altri e dopo essa tragedia la Pastorale dell'eccellente M. Fabio

⁴³³ ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione [...]*, cit., p. 43.

⁴³⁴ Leonardo Valmarana viene eletto Principe dell'Olimpica il 2 gennaio 1583, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 77-78 e *ivi*, c. 160, delibera del 2 gennaio 1583; il 19 aprile del 1583 si stabilisce che Valmarana conservi la carica fino alla recita inaugurale, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 81.

⁴³⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 167, delibera del 7 febbraio 1583.

⁴³⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 167-168, delibera del 19 febbraio 1583.

⁴³⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 168, delibera del 19 febbraio 1583. Si tratta dell'*Eugenio* di Fabio Pace; dagli Atti si apprende che nella stessa tornata anche l'accademico Livio Pagello aveva proposto un'opera, ossia la tragedia *Eraclea* da lui composta, cfr. *ibidem*.

⁴³⁸ «Et dopo fu fatta la ballottatione della Tragedia, la quale hebbe voti XX in favore et XII contra; et consequentemente fu preso et deliberato che si debba rappresentare una Tragedia», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 168, delibera del 19 febbraio 1583.

Pace»⁴³⁹, a condizione che entrambe le opere siano riconosciute valide non solo dai Censori dell'Accademia ma approvate anche dal Consiglio, e che l'allestimento dei due spettacoli sia fatto «a spesa volontaria» di quegli Accademici che desiderano partecipare. Due giorni dopo, il 23 febbraio, giunge in Accademia una lettera dello stesso Fabio Pace, il quale chiede che non si rappresenti la sua pastorale, poiché si dichiara «sodisfatto» vedendo i favori goduti dagli Olimpici, esprimendo il suo giudizio favorevole nei confronti della scelta di una tragedia⁴⁴⁰.

Gli Accademici, ormai decisi ad inaugurare il Teatro con l'allestimento di un dramma tragico, l'8 di maggio del 1583, danno avvio a quel sistema organizzativo ormai collaudato dal sodalizio vicentino e già sperimentato dalla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento in poi. E poiché si osserva che «non è bene che il tempo se ne passi con negligenza», e avendo convenuto che è indispensabile individuare più tragedie «buone» allo scopo di poter scegliere quella più adatta al caso, si stabilisce che «siano eletti sei de più prestanti Accademici [...] i quali insieme col Principe e li quattro censori habbiano da ritrovar quanto prima con ogni diligentia più tragedie buone, et ritrovatele far elezione di quella che alla maggior parte di tutti essi parerà più a proposito per l'Accademia [...], o sia d'alcun Accademico Olimpico, o di altro autore fuori della Accademia»⁴⁴¹. Inoltre, si pone la clausola che la scelta della tragedia «non possa farsi con manco di sei voti conformi»⁴⁴².

Nelle settimane successive si susseguono in Accademia le letture di «varie fatiche di virtuosi soggetti», allo scopo di «venirne all'elezione di quella che loro sembrasse più adatta»⁴⁴³. Tra i testi esaminati sono segnalati: *La Semiramide* di Muzio Manfredi, *l'Eraclea* di Livio Pagello, *l'Alessandro* di Alessandro Massaria, *la Placida* di Luigi Valmarana, e un'opera latina di Antonio Loschi, tutti accademici; inoltre *l'Aminta* di Torquato Tasso, *l'Idalba* di Raffio Venier e *l'Alessio* di Girolamo Vida⁴⁴⁴. In particolare la tragedia di Pagello, che già era stata proposta in Accademia assieme alla pastorale di Pace, riceve nuove opposizioni, supportate anche da altri pareri contrari pervenuti da letterati esterni all'*entourage* vicentino, come le osservazioni di Antonio Riccobuono, professore di Lettere dell'Ateneo patavino, le attente considerazioni espresse da Sperone Speroni e soprattutto quelle del Cavalier Guarini da Ferrara, che anche negli anni seguenti diventerà consigliere fidato del circolo vicentino⁴⁴⁵.

⁴³⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 168-169, delibera del 21 febbraio 1583.

⁴⁴⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 169, lettera dell'eccellente M. Fabio Pace Accademico, 23 febbraio 1583.

⁴⁴¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 170-171, delibera dell'8 maggio 1583.

⁴⁴² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 171, delibera dell'8 maggio 1583.

⁴⁴³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 78-79.

⁴⁴⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 79.

⁴⁴⁵ Cfr. il capitolo V della tesi in cui sono presi in esami i legami tra Vicenza e Ferrara.

Gli eruditi vicentini lavorano alacremenente, individuano ben presto nell'*Edipo* sofocleo il testo più adatto ad inaugurare il Teatro. La scelta di questa tragedia trova un'ovvia giustificazione, se inserita nel clima culturale che sin dagli esordi anima gli intenti degli accademici. In rapporto al profondo significato di recupero del mondo antico attribuito al teatro palladiano, come osserva l'intellettuale Giacomo Dolfin, presente alla prima dello spettacolo vicentino, gli Olimpici «hanno mostrato giudizio in fare scelta di questa azione per la prima che vi si avesse a recitar dentro, acciò che in quel loco di cui il più bello non è stato edificato dal tempo degli antichi in poi fosse anco recitata la più bella e più famosa tragedia che dagli antichi in qua fosse stata composta»⁴⁴⁶. Tali osservazioni sono fin troppo scontate, ricordando che durante il Rinascimento, accanto al trattato vitruviano, l'altra lente utilizzata dagli intellettuali per rileggere la classicità (o meglio per costruire il loro "ideale" di classicità) è la *Poetica* di Aristotele. In questo testo, capitale per intuire la maggior parte dei dibattiti rinascimentali sul rapporto tra il testo e la scena, l'*Edipo re* è assunto a "modello" non solo per il genere tragico, ma per l'arte drammatica in senso ampio. E come osserva Pigafetta, anch'egli presente all'inaugurazione dell'Olimpico, «nel più famoso Teatro del mondo, è primieramente stata la più eccellente Tragedia del mondo rappresentata»⁴⁴⁷. Come è noto, la scelta del testo avrà evidenti ripercussioni sul proseguo della fabbrica del teatro, questione su cui si ritornerà tra breve.

Inizialmente a Fabio Pace è proposto il lavoro di traduzione della tragedia greca, incarico che però quest'ultimo rifiuta. Gli Olimpici pertanto inviano gli accademici Giacomo Ragona e Giulio Poiana in missione a Venezia «per udir l'Edippo dei Sig. Orsato Giustiniani»⁴⁴⁸. Il

⁴⁴⁶ Lettera di Giacomo Dolfin [a Battista Guarini], datata Venezia, 9 marzo 1585, riprodotta in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 33-37: 36.

⁴⁴⁷ Lettera di Filippo Pigafetta, datata Vicenza, 4 marzo 1585, riprodotta in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 53-58: 54.

⁴⁴⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 79. ORSATTO GIUSTINIANI, *Edipo tiranno di Sofocle. Tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsato Giustiniani, Patrizio Veneto. Et in Vicenza con sontuosissimo apparato da quei Signori Accademici recitata l'anno 1585*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1585, ripubblicata in LEO SCHRADER, *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585). Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsato Giustiniani et de la musique des choeurs par Andrea Gabrieli*, Paris, CNRS, 1960. Nel marzo del 1584 Giustiniani si reca in visita a Vicenza per esprimere personalmente agli Accademici la sua soddisfazione per la scelta della propria traduzione dell'*Edipo*, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 86; il 28 maggio 1584 riceve un ulteriore attestato di stima e «per la prontezza [...] in favorir li Sig.ri Olimpici con concedergli la sua traduzione dell'Edippo a pieni voti fù creato Accademico Olimpico», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 89 e *ivi*, c. 177, delibera del 28 maggio 1584. Nella prefazione alla traduzione, Giustiniani conferma le intuizioni poco fa esposte: riferendosi alla tragedia parla di opera «stimata da ogn'uno bellissima sopra tutte l'altre; et della quale Aristotile istesso in quella parte, ou'egli ragiona della Tragedia, si valse per essemplio nel formar la sua Poetica», ORSATTO GIUSTINIANI, *Edipo tiranno di Sofocle [...]*, cit., p. . Si tenga presente, comunque, che nella premessa all'edizione Giustiniani afferma anche di aver condotto il lavoro di traduzione senza prevederne la messinscena (o escludendola addirittura), in perfetto accordo con l'aristotelismo più acceso.

resoconto favorevole dei due letterati è decisivo: di lì a poco si dà l'avvio ai lavori per la messinscena dell'opera.

L'analisi del sistema organizzativo sotteso all'allestimento dell'*Edipo tiranno* risulta quanto mai interessante⁴⁴⁹. Risultato di un vero e proprio "apprendistato", lo studio dell'officina di questo spettacolo assume le fattezze di un "viaggio" alla scoperta dei più generali meccanismi che regolano la produzione della spettacolarità in area vicentina, procedimenti affinati nel tempo e ora giunti alla fase più matura.

Tra le fonti più interessanti, vi sono certamente i documenti che rendono conto dell'importante tornata accademica svoltasi il 6 maggio 1584⁴⁵⁰, dalla cui analisi emerge una cura meticolosa per l'aspetto più propriamente legato alla prassi scenica, offrendo quelle chiavi di lettura per accedere alle dinamiche attinenti a questa spettacolarità.

In questa storica tornata sono presenti ventisei accademici, guidati dal «Prencipe» in carica Leonardo Valmarana. Durante la seduta si avverte la necessità di distribuire «Officij et carichi necessarij à tale attione», affinché «le cose passino con ordine, et con la debita diligentia»⁴⁵¹, fatto che appare di pari importanza al reperimento del denaro necessario per far fronte alle spese per la rappresentazione. Per questo motivo si stabilisce di affidare l'allestimento della Tragedia ad *équipes* differenziate, composte da Accademici eletti con più della metà dei voti.

E così negli Atti si riporta che «Accademici sei i quali insieme col Principe abbiano carico ritrovar li recitanti, assegnar loro le parti della tragedia, sollecitarli à mandarle per tempo à memoria sicurissima». Inoltre, si concede «autorità di spender ne' viaggi che facessero per haverne di forestieri più idonei, quella quantità del denaro destinato a questa attione che sarà necessaria» e «per quel tempo ch'essi recitanti forestieri si tratteranno in Vicenza per esser esercitati et approvati siano alloggiati dagli Accademici come parerà al Prencipe et Consiglieri, senza alcuna spesa del publico»⁴⁵².

⁴⁴⁹ Cfr. soprattutto LEO SCHRADE, *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico [...]*, cit.; LIONELLO PUPPI, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 1, in «Critica d'Arte», IX (1962), 50, pp. 57-63; LIONELLO PUPPI, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 2, in «Critica d'Arte», IX (1962), 51, pp. 57-69; ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit.; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., soprattutto pp. 87-207.

⁴⁵⁰ Cfr. A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, cc. 22v-37r; in particolare le cc. 22v-26r; i documenti sono stati analizzati in modo puntuale in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., soprattutto pp. 105-108, e trascritti in *ivi* pp. 238-242; la stessa notizia è riportata in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 173-177, delibera del 6 maggio 1584, trascritta in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 316-318.

⁴⁵¹ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 26r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 173, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁵² A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 23r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 173-174, delibera del 6 maggio 1584.

A questi sei Accademici si prospetta la possibilità di accostare «una persona soprintendente» che fornisca un parere «per determinare se fia meglio inserir concerti di musica vocale, et in strumentale in ciascuno de' cori a fine che servano per intermedij, o pur lasciare i cori interi, et la tragedia continuata, introducendovi in altro modo la musica nella qual deliberatione intervenir debbano anco gli eletti sopra essi cori»⁴⁵³. Gli Accademici scelti «sopra i recitanti», sono Fabio Pace (ritiratosi quasi subito, il 9 maggio, per motivi personali), Pompeo Trissino, Giulio Pogliana, Giovan Battista Calderari, Alfonso Ragona e Pietro Porto⁴⁵⁴.

La seduta accademica procede coinvolgendo altri «sei accademici [...] i quali habbiano carico primieramente di procurar d'havere dalla serenissima Signoria quella parte di terreno cinta di muri che è vicina al teatro» in quanto a spese dell'Accademia è necessario «di far dirizzare il proscenio, la scena di rilievo, et di pittura con le prospettive; di far accommodar l'orchestra, cortine, et tende, cielo overo soffitto sopra il Teatro»⁴⁵⁵. Gli stessi sei Olimpici poi sono incaricati «sopra la invention et accommodation de' lumi dentro et fuori della scena, et degl'istrumenti bellici che s'adopranò allo scoprir della scena»⁴⁵⁶. Inoltre, anche dal punto di vista più specificamente organizzativo, «habbiano piena autorità di oviar che non sia impedito il proscenio da persona veruna», inoltre che sia loro concessa «facoltà di far accordi e pagamenti del sopradetto denaro agli operari, et esecutori delle cose, che essi comanderanno»; inoltre se fosse necessario l'intervento di «alcuno forestiere» per un consulto o un contributo, che «sia alloggiato al modo sopra detto senza spesa alcuna del publico quanto al solo alloggiamento»⁴⁵⁷. Gli accademici eletti «sopra la scena, e 'l Teatro» sono Pietro Capra, Angelo Caldugno, Giulio Pogliana, Hortensio de' Loschi, Valerio Barbarani e Giacomo Magrè⁴⁵⁸.

Altri sei accademici sono scelti quali addetti «alla cura delle cose di Musica, et sopra i Cori della Tragedia» con l'incarico di far «comporre la musica sopra li cori con accommodata imitatione, con autorità di condur musici forestieri»⁴⁵⁹; anche in questo caso gli Accademici hanno

⁴⁵³ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 23r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 174, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁵⁴ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 23r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 174, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁵⁵ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 23v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 174, delibera del 6 maggio 1584. Per «proscenio» si deve intendere il tavolato del palcoscenico, «cortine et tende» costituiscono il sipario, mentre in questo caso «Teatro» indica il soffitto dell'udienza, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit. pp. 105-106; in particolare sulla questione relativa al «sipario» cfr. *ivi*, pp. 122-126.

⁴⁵⁶ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 174, delibera del 6 maggio 1584; i «lumi dentro et fuori della scena» si riferiscono ai dispositivi illuminotecnici a vista e occultati, sottolineando importanti ricadute anche sul versante poetico su cui si ritornerà tra poco.

⁴⁵⁷ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 174-175, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁵⁸ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 174-175, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁵⁹ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 175, delibera del 6 maggio 1584.

autorità di «far accordi et pagamenti del denaro publico» posto nelle mani del tesoriere, e «dovendo in essi accordi de musici che condurranno, comprender anche la spesa del viaggio, ma essi musici forastieri siano alloggiati [...] senza spesa del publico; ben siano rintegrati di quello spenderanno in viaggi, che essi Accademici o parte loro facessero, in tale occasione»⁴⁶⁰. Gli accademici eletti «sopra la musica» sono Geronimo Porto, Teodoro Thiene, Geronimo Caldogno, Geronimo Bosio, Giovan Battista Ghellino, Pietro Porto⁴⁶¹.

Prosegue l'affidamento delle cariche con la nomina di sei accademici incaricati della «invention de' vestimenti, e degli habiti de' personaggi, che nell'attione intervengono», il cui compito consiste «nello stabilire la materia et la foggia loro convenevole, come nel farli fare insieme con ogni debito ornamento, et requisito connesso et dependente», e nuovamente «con autorità di spender l'occorrente quantità del denaro publico nelle cose sopradette, et nei viaggi, che essi Accademici eletti o parte loro facessero»⁴⁶². Gli accademici eletti «sopra gli habiti» sono Giovan Battista Ghellino, Geronimo Schio, Giovan Battista Pellizzari, Spinella Bissarro, Tiburtio Marzari, Fausto Malchiavelli⁴⁶³.

Il documento riporta i nomi di altri dodici accademici responsabili della «custodia di tutte le porte per le quali si può entrar nell'Accademia del Teatro, alla scena» con l'incarico di «far acconciare steccati et riparar torno esse porte, et di far in ciò qualunque altra opportuna provisione e spesa del publico»⁴⁶⁴. Gli accademici eletti «sopra le porte» sono Pietro Capra, Cristoforo Barbarano, Geronimo Schio, Angelo Caldogno, Hortensio Loschi, Lelio Pogliana, Giacomo Magrè, Spinella Bissarro, Fabio Trissino, Francesco Floriano, Geronimo Porto, Giacomo Ragona (quest'ultimo sostituito da Pietro de Porti)⁴⁶⁵. Altri dodici Accademici sono incaricati di «introdurre gli huomini [...] [e] di acomodar gli huomini a luoghi loro»; gli Accademici nominati sono Torquato Monza, Giovan Battista Valmarana, Pietro de Conti, Vincenzo Garzadori, Geronimo Caldogno, Francesco Caldogno, Nicola Tavola, Pietro Paolo Volpe, Mutio Monza, Giovanni Monza e Horatio Velo⁴⁶⁶. Altri dodici a cui spetta il compito di «introdurre le donne alla

⁴⁶⁰ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 175, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶¹ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 24v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 175, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶² A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 25r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 175, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶³ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 25r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 175-176, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶⁴ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, cc. 25r-25v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 176, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶⁵ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, c. 25v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 176, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶⁶ A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E*, cc. 25r-25v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 176, delibera del 6 maggio 1584.

orchestra»; gli eletti sono Christoforo Barbaran, Giovan Battista Calderari, Lelio Pogliana, Pietro Porto, Lodovico Zuffato, Giulio Ghellino, Benedetto Sesso, Claudio Bissaro, Giacomo Ragona, Carlo Camozzo, Carlo Orgiano⁴⁶⁷. Si tenga presente che il 9 febbraio 1585 le disposizioni rispetto alle dame vengono ulteriormente precisate, stabilendo che «le Sig.re Mogli degli Accademici dovessero aver luogo distinto nell'Orchestra», ove non sia concesso a nessun altro di sedersi se non agli Accademici, avendo però cura di non occupare il primo gradino in quanto «destinato alla Clarissima Capitania, et altre Gentildonne Venete, e Forastiere» per le quali è previsto di accomodarsi in compagnia della moglie del Principe, ossia la prima ospite femminile ad entrare in teatro⁴⁶⁸.

Per concludere, nella storica seduta del 6 maggio 1584, dal punto di vista giuridico si stabilisce che il Principe possieda la facoltà di sospendere in qualunque momento gli Accademici dall'incarico nel caso dovessero sopraggiungere urgenze; si decide che ogni Accademico possa essere investito contemporaneamente da più incarichi; infine, si dispone che ogni «sopra intendente» scelto ed ogni «recitante» siano eletti al ruolo di Accademici⁴⁶⁹.

L'analisi dettagliata degli incarichi affidati alle *équipes* risultano utili per confermare l'attenzione riservata a tutti i coefficienti dello spettacolo. Ogni aspetto concernente la prassi scenica da questo momento in poi risulta abilmente concertato da Angelo Ingegneri, deputato ad assumere il ruolo di corago dello spettacolo.

È stato più volte posto l'accento sull'importanza dell'esperienza teatrale maturata a Vicenza da Ingegneri, una sorta di «imprescindibile momento di formazione» e non a caso «l'officina scenica dell'*Edipo tiranno* [rifluisce] nella fondale silloge del corago veneziano»⁴⁷⁰. Straordinario, infatti, se analizzato dal punto di vista delle strategie tecniche impiegate, negli anni successivi l'*Edipo* è assunto ad indiscusso modello per Ingegneri, il quale in *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598)⁴⁷¹ non manca di riferirsi

⁴⁶⁷ A.O., b. 1, fasc. 5, libro segnato E, cc. 25v-26r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 176-177, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁶⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 93.

⁴⁶⁹ Cfr. A.O., b. 1, fasc. 5, libro segnato E, c. 26r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 177, delibera del 6 maggio 1584.

⁴⁷⁰ STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 869-904 : p. 898. Mazzoni osserva che la concreta prassi esecutiva attuata da Ingegneri nel triennio 1583-1585 determina la sua successiva poetica teatrale al punto che «la pratica aveva sconfitto la teoria», *ibidem*.

⁴⁷¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare d'Este, Duca di Modona e di Reggio*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598; cfr. anche ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Bologna, AMIS, 1971 (ristampa anastatica); ANGELO INGEGNERI,

all'esperienza vicentina quando, durante la trattazione teorica, deve ipotizzare un confronto calzante con la scena.

Lo scritto di Ingegneri, pubblicato a Ferrara, appare diviso in due parti: *Della poesia rappresentativa (Discorso)*, che pur partendo da considerazioni di natura letteraria, analizza soprattutto il rapporto del testo drammatico con la sua messinscena; *Del modo di rappresentare le favole sceniche (Trattato)*, orientato più specificatamente alle problematiche dello spettacolo⁴⁷². Le osservazioni espresse nel *Discorso* evidenziano sin dal principio la presa di distanza del teorico dal panorama culturale del suo tempo. Ingegneri ribadisce con chiarezza la sua posizione criticando i testi teatrali che puntano alla perfetta costruzione letteraria ignorandone però la trasposizione scenica. Ciò che alcuni pensatori, come ad esempio Giraldo Cinzio, avevano solo intuito, ora viene ravvisato come necessario: «lo spettacolo teatrale conquista ora la sua piena autonomia»⁴⁷³.

Ingegneri sembra in un certo modo porsi in antitesi alle teorie aristoteliche per cui il testo drammatico ha valore assoluto, indipendentemente dalla sua realizzazione scenica. E in effetti l'approccio di Ingegneri si discosta dalla maggior parte dei trattatisti a lui coevi. Afferma il corago che molti errori nella messinscena avvengono a causa di quei drammaturghi che «mentre [...] compongono, e spiegano le dette loro favole, non si fingono (si come essi harrebbero à fare) spettatori di quelle», ma compongono seguendo la loro fantasia, senza curarsi se «ciò ch'essi fanno, s'accomodi, ò non s'accomodi al palco»⁴⁷⁴. Questo avviene poiché il più delle volte, e secondo la consuetudine dell'epoca, «le cose loro sono solamente lette, e non mai rappresentate», così gli autori «non possono accorgersi degli inconuenienti, che di necessità accaderebbono nella loro representatione»⁴⁷⁵. Converrebbe inoltre «che il Poeta [...] primieramente si figurasse dinnanti à gli occhi la Scena, diuisandone frà di sè gli edifici, le prospettiue, le strade, il proscenio,

Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Edizioni Panini, 1989.

⁴⁷² In ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare d'Este, Duca di Modona e di Reggio*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598, il *Discorso* occupa cc. 1-52, il *Trattato* cc. 53-84.

⁴⁷³ GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 225. Nella lettura di Attolini, Ingegneri incarna il modello teorico che più chiaramente di altri definisce in un'intuizione che va affermandosi lungo il Cinquecento presso un versante di letterati (tra cui spiccano Giambattista Giraldo Cinzio e Leone de' Sommi) e che scostandosi dai precetti aristotelici dominanti, tende ad assegnare sempre maggiore importanza ed autonomia all'aspetto rappresentativo del dramma, cfr. *ivi*, pp. 205-235. In *nuce*, si leggono i presupposti per quella che nei secoli successivi sarà denominata "scrittura scenica".

⁴⁷⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 42.

⁴⁷⁵ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 42.

e ogn'altra cosa opportuna per l'auuenimento di quel caso, ch'ei si prende ad imitare»⁴⁷⁶. Non traspaiono tentennamenti in Ingegneri: «uno scrittore attento deve necessariamente essere anche un esperto uomo di spettacolo e, in più, ogni dramma deve essere strutturalmente concepito per la trasposizione scenica, essendo la rappresentazione, ad onta di Aristotele e della maggior parte dei suoi commentatori, parte integrante di un testo teatrale»⁴⁷⁷.

Nella seconda parte dello scritto, riferendosi in modo più specifico e diretto alla messinscena, emerge chiaramente il debito nei confronti dell'esperienza vicentina⁴⁷⁸. Il *Trattato*, è anticipato infatti da un vero e proprio “progetto”, stilato da Ingegneri durante l'allestimento della messinscena ed inviato agli Accademici affinché potessero essere visionate e commentate le soluzioni proposte dal corago per la serata inaugurale. Lo scritto è oggi conservato in un fascicolo manoscritto custodito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano ed è uno dei tasselli che costituisce una miscellanea in cui sono raccolti documenti relativi alla preparazione dello spettacolo, oltre ad alcune testimonianze di spettatori contemporanei all'evento. L'antologia, più volte oggetto d'interesse degli studiosi, è stata edita per la prima volta in forma integrale da Alberto Gallo nel 1973 e costituisce uno strumento fondamentale per ricostruire la matrice spettacolare e ideologica dell' “evento” *Edipo*⁴⁷⁹. Si tratta di annotazioni che precedono la messinscena: il *Progetto* di Ingegneri, la lettera di Vincenzo Scamozzi al Principe Leonardo Valmarana, la lettera di Alessandro Tessame ad Ingegneri e le proposte di Sperone Speroni. Sono invece osservazioni critiche espresse dopo la serata inaugurale: le lettere di Giacomo Dolfin, Antonio Riccoboni, Filippo Pigafetta e gli appunti di Giovanni Vincenzo Pinelli⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 42.

⁴⁷⁷ GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, cit., p. 230.

⁴⁷⁸ Mazzoni osserva che la concreta prassi esecutiva attuata da Ingegneri nel triennio 1583-1585 determina la sua successiva poetica teatrale al punto che «la pratica aveva sconfitto la teoria», STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 869-904 : p. 898.

⁴⁷⁹ ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973; Lionello Puppi, che ha curato la prefazione del volume, afferma che il fascicolo in questione ha «il valore di una referenza incomparabile» per ricostruire e comprendere intimamente genesi ed esiti dello spettacolo vicentino, cfr. *ivi*, *Prefazione*.

⁴⁸⁰ La lettera di Pigafetta risulta essere stata edita la prima volta nel I volume di una raccolta intitolata *Raccolta Milanese*, 2 voll., Milano, edita da Agnelli, 1756-1757, come si apprende in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, Padova, per Valentino Crescini, 1830; in *ivi*, p. 9 si legge «Questa medesima lettera del Pigafetta ritrovasi anche ne' mss. dell'Ambrosiana, congiuntamente ad altri scritti sull'argomento che in questa si tratta, i quali sono lavoro d'Angelo Ingegneri, di Paolo Teggia, dello Scamozzi, d'Alessandro Tessame, dello Speroni, di Giacomo Dolfin, d'Antonio Riccoboni, ecc., tutti raccolti dal diligentissimo ed erudito Giovan Vincenzo Pinelli, la scelta libreria del quale, poiché fu morto, venne acquistata dal Gran Cardinale Federigo Borromeo». La lettera è riprodotta in *ivi*, pp. 25-31

Il *Trattato* di Ingegneri (e quindi il *Progetto* conservato all'Ambrosiana), offre indicazioni imprescindibili per entrare nell' "officina" dello spettacolo e leggere, come in un laboratorio, le proposte congegnate dal corago per trasferire il testo sofocleo sulla scena. Emerge una conoscenza diretta delle dinamiche relative alla prassi scenica e un'impostazione che allontana Ingegneri dai consueti allestitori dell'epoca, mostrando in filigrana brillanti intuizioni che per certi versi potrebbero anticipare le moderne concezioni registiche.

In linea con la tradizione della tragedia antica l'urgenza di far precedere alla trattazione teorica vera e propria «il soggetto della tragedia»⁴⁸¹, ossia il racconto delle vicende che precedono e determinano quelli narrati nel testo Sofocle; perché, si puntualizza nell'*incipit* del *Trattato*, «ogni favola di scena [...] presuppone alcune cose accadute innanti all'azione, che si rappresenta, dalle quali ha origine il caso, ch'il Poeta si finge, e delle quali, per ben saperle rappresentare, conuiene hauer piena notitia»⁴⁸². E, si aggiunge, che «non solo de gli auuenimenti di lunga mano anteriori al fatto fà di mestieri esser bene instrutto, ma di quelli [...] che son più vicini al principio della stessa fauola, anzi insieme di tutto ciò, ch'altri si può imaginare, che verisimilmente occorresse frà l'un'atto, e l'altro di essa, tuttauolta che il caso imitato succedesse in effetto, e con verità»⁴⁸³.

Assolutamente moderna, invece, quella sorta di «quasi anatomia» dell'*Edipo tiranno* compiuta da Ingegneri, ossia una «distillatione à parte à parte di tutta la sostanza sua»⁴⁸⁴. L'importanza accordata all'analisi della favola è assolutamente funzionale rispetto alla rappresentazione: con un procedimento simile a certe modalità adottate dai primi registi ottocenteschi, Ingegneri intuisce molto modernamente che «è dall'analisi della favola che si ricavano le indicazioni indispensabili per realizzare, indirizzandoli a una sintesi eminentemente visiva e dunque teatrale, gli elementi dello spettacolo»⁴⁸⁵.

L'individuazione e la definizione dei fattori spettacolari, ossia i principi teorici generali, sono enunciati da Ingegneri che nel *Progetto* (ma poi lo ribadirà nel *Trattato*) afferma: «la rappresentatione di ciascuna favola consta di trè parti, d'Apparato, d'Attione, et di Musica»⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 284v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 5.

⁴⁸² ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 53; questa precisazione non compare nel *Progetto* il cui avvio coincide invece con la sinossi della vicenda.

⁴⁸³ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 53; anche questa precisazione non compare nel *Progetto*.

⁴⁸⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 60.

⁴⁸⁵ ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. XXXII.

⁴⁸⁶ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 286r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 8. Nel trattato si legge che «ciascuna fauola Rappresentatiua consta di trè parti, cioè d'Apparato, di Attione, & di Musica», ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare d'Este, Duca di Modona e di Reggio*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598, pp.

Riletti nella concezione moderna dello spettacolo altro non sono che i coefficienti scenici, i fattori che costituiscono il codice espressivo teatrale e che la futura regia utilizzerà quali elementi con cui dare corpo alla creazione artistica. E soprattutto nel *Progetto*, che a differenza del *Trattato* presenta una veste simile ai prontuari per “addetti alla scena”⁴⁸⁷, emergono con più forza le osservazioni preliminari espresse dal corago ferrarese. Ricorda l’atteggiamento di Ingegneri questa osservazione riferita alla regia, la quale presuppone quell’«aspirazione all’unità dei nastri visivi e sonori inerenti allo spettacolo»⁴⁸⁸ che nei secoli successivi diventerà la matrice distintiva delle riflessioni che concorreranno a definire la regia teatrale. In realtà questo atteggiamento è già in uso presso alcuni apparatori cinquecenteschi, con una modalità però limitata: si trattava della ricerca di una «unità minimale, ottenuta accostando tra loro secondo una logica paratattica funzioni diverse»⁴⁸⁹. Ciò che colpisce è la sottile intuizione di Ingegneri, nel momento in cui la «ricerca di unità» sembra ubbidire ad una logica precisa. «Decoro e verisimilitudine»⁴⁹⁰ sono i codici estetici a cui il corago si appella per mantenere viva l’illusione del pubblico e di cui si serve per «orchestrare» gli elementi scenici deputati a trasferire sul palcoscenico il testo drammatico. È attraverso questa lente che Ingegneri nell’ultima parte del *Progetto* propone di «passar a cose più particolari e più necessarie» e di rileggere «l’argomento del primo atto, e dietro a quello narrare le proprie considerazioni intorno ad esso, e così di mano in mano»⁴⁹¹. Si richiamano minuziosamente le vicende dell’*Edipo* e se ne vede la loro realizzabilità sulla scena tenendo conto della gestualità e vocalità degli attori, della scenografia, degli spazi possibili entro l’architettura delle prospettive scamozziane, della musica⁴⁹².

61-62. Si osservi come nel *Progetto* la dimensione della prassi sembri più incalzante: si lascia, infatti, intendere la possibilità della rappresentazione per «ciascuna favola», mentre nel *Trattato* si specifica che la tripartizione vale per le «favole rappresentative», dando per assodato che si tratti di una tipologia codificata e quindi dotata di caratteristiche peculiari. S’intravede l’approccio più “istintivo” della prima versione (elaborata come un “*work in progress*”) di contro al carattere più “meditato” della versione per le stampe.

⁴⁸⁷ Osserva Gallo che a differenza del *Trattato*, nel *Progetto* compaiono le ampie e particolareggiate istruzioni per la realizzazione della scena, dei personaggi, dei costumi, mentre sono assenti le osservazioni sull’esito della rappresentazione, cfr. ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. XXV.

⁴⁸⁸ UMBERTO ARTIOLI, *Le origini della regia teatrale*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. II, *In grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 49-135 : p. 51.

⁴⁸⁹ UMBERTO ARTIOLI, *Le origini della regia teatrale*, cit., p. 51. Artioli osserva che questo atteggiamento è il «preambolo di ciò che nella tradizione italiana sarà il *direttore di scena* e in quella francese il *régisseur*», cfr. *ibidem*.

⁴⁹⁰ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 60.

⁴⁹¹ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 286r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 18-19.

⁴⁹² Cfr. Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc., edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 18-25; le osservazioni di Ingegneri si interrompono purtroppo con il terzo atto. L’approccio operato dal corago in questa parte dello scritto ricorda i quaderni di regia.

L'analisi delle riflessioni di Ingegneri non possono prescindere dalle vicende realmente accadute nell'*entourage* vicentino in occasione della messinscena dell'*Edipo tiranno*. L'analisi delle tre parti di cui si compone la favola rappresentativa, «d'Apparato, d'Attione, et di Musica», sono per questo associate agli artisti e ai tecnici che affiancano il corago e gli Olimpici durante la preparazione dello spettacolo; e, a quanto risulta dai documenti pervenuti, le indicazioni di Ingegneri furono accolte dagli specialisti deputati alla loro esecuzione.

Come è noto per «Apparato» Ingegneri, secondo le concezioni vigenti, intende la «Scena, dove si fà la representatione, insieme co'l Theatro, doue stanno gli Spettatori à vederla, e nelle persone che la recitano. Nelle quali però, per quanto spetta al detto Apparato, non si considera se non la rassomiglianza, e la pompa»⁴⁹³. Passando in rassegna in modo dettagliato ogni aspetto, si apprende che «la Scena deue assomigliarsi il più che si possa al luoco, doue si finge, che sia auuenuto il caso, di cui è composta la favola»⁴⁹⁴, appellandosi alla «verisimilitudine». In particolare nel *Trattato* Ingegneri si sofferma a suggerire le ambientazioni adatte per i tre generi drammatici, in accordo con la tradizione, già recuperata e codificata da Serlio nel 1545⁴⁹⁵. Per esempio, si legge, se trattasi di una tragedia accaduta a Roma «s'harrà à figurare il Campidoglio, il Palagio maggiore, i Templi e gli edifici più principali», per sottolineare appunto la solennità del racconto. Se si tratta di una commedia invece «il Pantheon, le Colonne Antonina, ouer Traiana, il Tebro, e qualche altra cosa segnalata facciano riconoscer la Città, si potranno formare le case particolari» ma, afferma Ingegneri con una postilla che richiama la prassi, «à commodità dell'Attione, e dei personaggi, che in quella intrauengono». Se infine si tratta di una pastorale, dove tutto è rustico, allora «auegna che anco quiui sia bene l'accostarsi il meglio che si possa alla similitudine del sito di quella regione [...] doue si presuppone che il fatto succeda. E in ogni caso le selve, i monti, le valli, i fiumi, le fontane, i Tempi, le capanne e soprattutto le prospettive [...] daranno grazia maravigliosa»⁴⁹⁶.

⁴⁹³ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 62. Nel *Progetto* si legge che «l'Apparato consiste nella Scena col Teatro et nelle persone quanto solamente alla rassomiglianza», Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 286r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 8.

⁴⁹⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 62. Nel *Progetto* si legge «la Scena deue assomigliarsi il più che si possa al luoco, dou'è auuenuto il caso, di cui è formata la fauola», Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 286r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 8.

⁴⁹⁵ Cfr. SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, in Id, *I sette libri dell'architettura* (1545), presso Francesco de' Franceschi senese, Venezia, 1585, pp. 16-52.

⁴⁹⁶ Tutte le citazioni in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 62.

Nel *Progetto* Ingegneri traccia una descrizione dell'ambiente naturale e degli edifici principali che egli immagina essere esistiti nella città di Tebe⁴⁹⁷. Come è noto, quando il trattatista compila il *Progetto* «la scena è già fatta, né le manca altro che le prospettive»⁴⁹⁸, ed è in questa fase dell'allestimento che Vincenzo Scamozzi viene coinvolto nell'*équipe* diretta da Ingegneri. Impregnato delle più moderne tendenze scenografiche facenti capo alle codificazioni di Serlio e alle esperienze del maestro Peruzzi, Scamozzi per l' «apparato sontuosissimo della scena del Teatro [applica] con tale meraviglia, et arte di prospettiva, che dimostrò la vera forma d'una grande Città»⁴⁹⁹. La scena appare incantevole. Scamozzi si è già confrontato scenograficamente con il motivo della città: impegnato in un apprendistato che segue alcune delle esperienze palladiane precedenti all'Olimpico, aveva anch'egli innalzato a Vicenza nel 1581 ben tre archi trionfali in occasione dell'entrata a Vicenza dell'Imperatrice Maria d'Austria⁵⁰⁰. L'immagine nell'antica Tebe, in realtà, rappresenta un'ideale ricostruzione di scorci e prospettive di vie vicentine, identificandosi quindi con una sorta di Vicenza contemporanea⁵⁰¹. L'operazione compiuta da Scamozzi recupera una tradizione consolidata nel Cinquecento che individua nella Città il luogo “ideale” della vita associata concepito secondo ordine, simmetria e decoro. Garante di questa armonia è il Principe, che vede nella città ideale il rispecchiamento di se stesso⁵⁰². Alla fine del Cinquecento il concetto di città “ideale” appare ormai mitico; nel caso dell'Olimpico l'edificio, che per la sua struttura è esso stesso “ambiente” e “personaggio”, basta già a se stesso mentre perpetua l'Idea perfetta⁵⁰³.

⁴⁹⁷ Cfr. le indicazioni fornite da Ingegneri nel *Progetto*.

⁴⁹⁸ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 287r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 10.

⁴⁹⁹ A.O., b. 4, fasc. 51, c. 97; cfr. anche *ivi*, b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 37v; b. a fasc. 12, *libro marcato N*, c. 92r; b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 82v; cfr. anche GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 215.

⁵⁰⁰ L'evento è documentato in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., pp. 11-23; RUMOR SEBASTIANO, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1926. Per gli archi di Scamozzi cfr anche FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, 1952, pp. 126-127; Cfr. LINA PADOAN URBAN, *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, cit., p. 495. Scamozzi prosegue la sua attività di apparatore ad esempio per l'entrata della dogaresa Morosina Morosini Grimani nel 1597, in cui gli viene commissionato un *teatro del mondo*, un edificio galleggiante che, secondo la consuetudine del tempo, s'ispira alla simbologia del macrocosmo anche per la sua forma rotonda; quindi oltre a rendere omaggio ai Grimani, la macchina scamozziana rappresenta il globo col cielo stellato, cfr. per l'episodio ma anche per i *teatri del mondo* LINA PADOAN URBAN, *Teatri e teatro del mondo nella Venezia del Cinquecento*, in «Arte Veneta», XX (1966), pp. 137-146: 142-144; EA., *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, cit., pp. 483-505 *passim*; EA. *Processioni e feste dogali*, Vicenza, Neri Pozza, 1998, pp. 210-213.

⁵⁰¹ LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1954, p. 60.

⁵⁰² Capitale in questo senso lo studio di Zorzi, cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit..

⁵⁰³ FRANCO BARBIERI, *Il teatro Olimpico: dalla città esistenziale alla città ideale*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 309-321.

Domenico d'Alessandro Orefice in visita all'Olimpico, riferendosi alla scena annota che «in un giro di ciglio vi si trovano cento miracoli; ogni sguardo, che vi si manda, somministra alla mente una congerie di stupore, ogni cosa che vi si vede genera meraviglia, ogni cosa partorisce un portento»⁵⁰⁴. Prosegue osservando che «al di dentro vi si vede una Città di rilievo tanto ben palizzata, così nelle fabbriche altiera, bella nelle strade, ammirabile ne Tempij, dilettevole nella dispositura, maestosa ne piani, che non lascia capire, se è il Teatro in Vicenza, ò nel Teatro Vicenza»⁵⁰⁵. Proseguendo con questo gioco di rispecchiamenti tra la città e la scena, Orefice afferma: «Hà, con non ordinario lavoro, diverse finestre all'intorno, non perche bisognoso di lume, ma per illustrare Vicenza, e renderla riguardevole fino alle più straniere contrade, fino à più rimoti Climi»⁵⁰⁶, come ad indicare che solo la presenza del reale mette fine ad un susseguirsi di rimandi che altrimenti, data la magnificenza della perfetta illusione, non troverebbe fine.

L'«apparato» scamozziano è realizzato in legno e cartapesta. Durante il Cinquecento per le opere di scenografia teatrale sovente si richiede l'impegno di «intagliatori», sia per allestimenti stabili, sia temporanei⁵⁰⁷. Così nel caso vicentino viene arruolato un gruppo di artisti artigiani che si occupa di realizzare le prospettive in altorilievo⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 21.

⁵⁰⁵ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 23.

⁵⁰⁶ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 19.

⁵⁰⁷ Cfr. ETTORE MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia* in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo (Mi), progetto Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona Banca spa, 1997, p. 120. Tra le realizzazioni per gli apparati effimeri basti ricordare il soffitto disegnato da Michele Sammicheli nel 1542 per la rappresentazione a Palazzo Corner Spinelli a Venezia della *Talanta* di Pietro Aretino, descritto dai contemporanei come «fatto di legnami intagliati e messi d'oro riccamente» che inquadravano dipinti allegorici di Giorgio Vasari, cfr. *ivi*; oppure l'arco trionfale con tre porte e la loggia con dieci colonne corinzie disegnati da Palladio per l'entrata a Venezia di Enrico III di Valois nel 1574 e realizzati in legno in sole tre settimane, cfr. paragrafo 1 di questo capitolo della tesi.

⁵⁰⁸ Si ricordi che a Venezia e nei territori soggetti al dominio della Serenissima l'arte della scultura lignea (tornitura, intarsio e intaglio dei mobili, dei bassorilievi, delle figure e delle cornici) fu molto fiorente sin dal Medioevo. Tuttavia almeno fino al Cinquecento non è presente una netta distinzione a livello corporativo tra i diversi generi artistico-artigianali, che raccoglievano quei professionisti che impiegavano il legno, poiché costoro erano tutti compresi nell'Arte dei Marangoni (falegnami). (cfr. TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Nuovamente ristampata, e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'Aggiunta d'alcune bellissime Annotationi a Discorso per Discorso. Al Serenissimo et Invittissimo Alfonso Secondo da Este Duca di Ferrara. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1589 (ristampa anastatica Ravenna, Essegi, 1989), p. 749 in cui compaiono le voci *Marangoni, Intagliatori di legno, Tornitori*). L'arte dei *Tornitori* e degli *Intagliatori* si distingue dai «Marangoni da case» solo dalla metà del 1500; i primi documenti ufficiali riferiti a questa corporazione risalgono al 1578, un anno dopo l'incendio che distrusse le decorazioni pittoriche e lignee della Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, quasi ad indicare l'imminente necessità di creare delle competenze specifiche in grado di far fronte a reali necessità. *Intagliatori e Tornitori* corrispondono propriamente a quelli artisti classificabili quali scultori in legno, ebanisti, intagliatori; a loro spetta realizzare le cornici di ancone e politici, gli stalli e i dossali dei cori, i soffitti a cassettoni dorati e i casamenti (casse armonico-decorative) con i poggioli (cantorie pensili) per gli organi, cantorie, mobili, sculture, segnali processionali, pulpiti e, fatto che interessa maggiormente, torcere e candelieri, cfr. ETTORE MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia*, cit., p. 108.

Ci si è già soffermati a fornire alcune delle indicazioni offerte da Ingegneri rispetto alla costituzione della scena. Completando l'assetto scenico, il corago ricorda che nelle scene tragiche «i Greci erano usi fare sempre due altari posti nella più acconcia parte del palco, l'uno à mano dritta dedicato à Bacco, e l'altro alla sinistra dedicato all'Heroe protettore»⁵⁰⁹. Quindi suggerisce che a suo giudizio «starebbe bene [...] il far il destro altare in onor di Bacco, che fu pur eroe tebano, e l'altro di Edippo, essend'egli stato servitore di Tebe. E per corrisponder all'istoria della sfinge che segnerà l'ara di Edippo, non mancheranno favole per far il medesimo in quella di Bacco senza altamente circondarla di edera»⁵¹⁰. In ogni caso, dimostrando ancora una volta spiccato senso pratico, consiglia di farne uso ogni volta in cui ci si debba confrontare con una favola greca, in quanto gli altari «serviranno d'ornamento, né saranno anco lontani dal costume de' nostri tempi, il quale admite nelle piazze principali delle città le statue de' principi e degli uomini segnalati, a cavallo e a piedi sopra colonne e piedistalli pomposi»⁵¹¹. E chiude Ingegneri affermando che «mentre dura la rappresentatione si possono far fumare d'odori pretiosi, dilettaudo in questa guisa un sentimento in più»⁵¹². Sembra che durante la serata inaugurale non siano mancati anche «effetti olfattivi»⁵¹³. L'uso dei profumi era spesso in uso nelle sale teatrali per camuffare l'odore sgradevole di candele, lucerne e torce. Lo stesso Serlio suggerisce di utilizzare la canfora nell'acqua «il quale ardendo fa bellissimo lume, et è odorifero»⁵¹⁴.

Ed è proprio rispetto all'illuminazione che Ingegneri interviene offrendo alcune delle pagine più significative. La trattazione sulla luce è uno dei passi più importanti dello scritto di Ingegneri. Nel *Progetto* l'argomento viene affrontato assai sinteticamente e il corago si limita a riferire che dell'illuminazione «non mancheranno infiniti ricordi d'altra parte, parimente io la lascerò da canto»; e infatti negli Atti dell'Accademia il 31 dicembre 1583 si ha notizia che «il Sig.r

⁵⁰⁹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 62-63. Nel *Progetto* si legge «e tanto più che i greci soleano farne due nella scena tragica, l'uno a man destra dedicato a Bacco il qual era cinto d'intorno d'edera, e l'altro a man sinistra dedicato all'eroe ove son chiamati gli altari della favola istessa», Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc., edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 10.

⁵¹⁰ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc., edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 10.

⁵¹¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 63.

⁵¹² ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 63.

⁵¹³ Cfr. Lettera di Filippo Pigafetta datata Vicenza, 4 marzo 1585. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 322r-325r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 53-58 : 56.

⁵¹⁴ Cfr. SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, cit., p. 24; cfr CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 18. Puppi, in una posizione "al limite", individua anche nell'uso del profumo una valenza drammaturgica, uno di quei «mezzi» utilizzati da Ingegneri per alimentare la «dinamica visiva della messinscena del testo drammatico», cfr. LIONELLO PUPPI, *Prefazione*, in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p.

Ingegneri, così pregato dall'Accademia estese alcune cose intorno all'Illuminazione, le quali poi pubblicò con le stampe nell'occasione di dar alla luce il suo Discorso della Poesia Rappresentativa del modo di rappresentare le Favole Sceniche»⁵¹⁵. Lo studio dei sistemi illuminotecnici congegnati per l'*Edipo* diviene nel trattato materia per una vera e propria "poetica" della luce ponendosi al contempo quale riferimento imprescindibile per una più ampia riflessione sull'illuminotecnica in epoca rinascimentale⁵¹⁶.

Ingegneri avverte che parlando di illuminazione va preso in esame anche l'altro elemento che compone l'Apparato, ossia il «Theatro», il luogo dove siedono gli Spettatori. E proprio alla ricezione degli astanti sono rivolte le prime osservazioni. L'illuminazione «vuole essere bella e chiara», e dopo essersi espresso sulla qualità della luce, il corago raccomanda che sia «situata in guisa ch'ella non impedisca con candelieri pendenti, né con altri ordigni, il vedere ad alcuno degli spettatori, né ponga loro in affanno d'esser tocchi da cere, né da licori cadenti. E oltre di ciò, ch'ella non renda malo odore, né sia con pericolo d'incendio o altro disordine fra i recitanti ouero d'alcuna bruttura dietro alla scena»⁵¹⁷. L'interesse per la visione degli spettatori trova giustificazioni più puntuali se inserita entro la poetica stessa del corago, costantemente alla ricerca di coerenza tra gli elementi della scena. Ogni accorgimento proposto è studiato per mantenere viva l'illusione nello spettatore, in perfetto accordo con la ricerca di verosimiglianza sulla scena. Prosegue la trattazione offrendo dei consigli da impiegare nella prassi: «tale illuminazione, chi potesse accomodarla in modo che solo se ne vedesse lo splendore e se n'hauesse il seruigio del lume, senza che si potesse dal Theatro scorgere donde, né come ei si venisse, accrescerebbe allo spettacolo grande ornamento»⁵¹⁸; inoltre l'attenzione verso il pubblico emerge quando il teorico consiglia di disporre le fonti luminose in modo da non colpire con la luce i volti degli attori.

Ingegneri fornisce ora agli apparatori un esempio proveniente dall'esperienza maturata a contatto diretto con la scena, soffermandosi a descrivere in modo dettagliato il sistema

⁵¹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 82; le «cose intorno all'Illuminazione» sono registrate negli Atti in *ivi* cc. 82-85 e corrispondono alla stessa riflessione che poi compare in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., alle pp. 65-67.

⁵¹⁶ Sull'illuminotecnica rinascimentale-barocca cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, voce in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, pp. 494-506; GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, pp. 44-88; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare: esperienze della luce in scena*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 997-1021; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, cap. I-II.

⁵¹⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65.

⁵¹⁸ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65.

illuminotecnico progettato per la serata inaugurale all'Olimpico⁵¹⁹. Il sistema comprende «un fregio pendente dall'alto, il quale diuisa il Cielo della Scena da quello del Theatro», una sorta di sostegno a fascia largo quanto la scena e posto nella zona di confine tra la scena e la sala, ancorato al soffitto ma posto in modo da non nascondere eccessivamente la *scenae frons*⁵²⁰. Questo strumento è composto da un sistema di piccole lampade potenziate da «riflessi d'orpello», ossia una sorta di schermi riflettenti, fissate sul lato nascosto di tale sostegno⁵²¹; così congegnato, il dispositivo serve a «mandare il lume addosso a i recitanti», ad illuminare quindi intensamente la zona del proscenio, in sostituzione dei lampadari a vista; «per la prima volta si richiede esplicitamente che la luce illumini gli attori»⁵²². Ingegneri raccomanda che si deve aver cura di accendere i «lampadini» prima che il dispositivo sia sollevato, «avendo tutto ciò a farsi dentro delle tele innanzi ch'elle si levino». Il lato del sostegno rivolto verso il pubblico è composta di fregi e decorazioni ornamentali, che potranno essere anch'esse risplendenti «o per la partecipazione del lume di dentro o da se stesse» e sarebbe ancor meglio, dice il corago, perché «così seruiranno anco à far chiaro à gli spettatori e mostreranno di esser fatte misteriosamente e ad ogn'altro fine che d'illuminar la Scena». Il fronte scena è a sua volta illuminato da torce a vista fissate sul prospetto monumentale, mentre altre luci schermate adornano i finestroni delle *versurae*. Infine, lumi occultati, potenziati da superfici riflettenti a parabola, per meglio dirigere il raggio, rischiarano le prospettive plastiche, opera di Vincenzo Scamozzi. L'illuminotecnica così concepita, afferma Ingegneri, permetterà «d'illuminar la Scena, la quale resterà lucidissima, senza ch'altri s'auuegga donde, od almeno in qual maniera se ne venga sì bella luce»⁵²³. Quindi un dispositivo complesso, progettato a priori sulla base dello spazio scenico ed architettonico disponibile, concepito per creare qualità e tipologie luminose differenziate a seconda che si tratti di interagire con la sala, con la scena o con le prospettive.

All'epoca le fonti luminose disponibili per gli allestimenti teatrali sono costituite da candele di cera (più costose ma più brillanti), candele di sego, lucerne ad olio, torciere in ferro

⁵¹⁹ Il sofisticato dispositivo illuminotecnico ideato da Ingegneri è descritto nel suo trattato, cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 65-66; il sistema è analizzato anche in ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 496; GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 65-67; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 124-125; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. pp. 1002-1003; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 19-20.

⁵²⁰ Tamburini afferma che benché non possa essere proposto come vero arcoscenico, questo dispositivo ne prefigura in qualche modo la funzione, cfr. ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione [...]*, cit., p. 43.

⁵²¹ Si osservi che al termine del secolo l'esperienza teatrale tende ad abbandonare alcuni aspetti della pratica illuminotecnica precedente, come l'uso delle sfere colorate ad esempio, e ricerca nuovi espedienti, come la possibilità della luce riflessa, cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. p. 1002.

⁵²² CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 19.

⁵²³ Cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 65-66.

battuto con torce alimentate da resine vegetali (soprattutto di pino), lampade policrome realizzate mediante sfere di vetro o cristallo riempite d'acqua colorata⁵²⁴. Esistevano anche torciere e candelieri in legno realizzati da esperti *intagliatori* e *tornitori*, ossia artisti classificabili quali scultori in legno, ebanisti⁵²⁵. Ingegneri utilizzava per l'allestimento vicentino un dispositivo sfarzoso munito di oltre settecento «lumini di vetro» e trecento «di latta»⁵²⁶ a cera e a olio. Sia gli eleganti lumini in vetro schermati nelle prospettive, sia le torce sulla *scenae frons* e sulle *versurae* sono sostenuti da un supporto in ferro, una sorta di piccolo “braccio” (per un lume singolo oppure per più lumi), a sua volta ancorato alle prospettive o alle architetture del teatro tramite un gancio; gli stoppini in latta delle prospettive si appoggiano a discreti supporti in legno concepiti come piccole mensole di appoggio con parafuoco, fissati a loro volta alle scene lignee. Percorrendo le vie che si dipartono dal proscenio si possono a tutt'oggi intravedere i numerosissimi sostegni originali: in ogni apertura, in ogni antro, in ogni angolo si scorge un appoggio, un gancio, un sostegno a conferma della ricchezza e dell'abbondanza che caratterizzarono questo dispositivo.

Sembrano utili due precisazioni. Quanto alle candele di cera, si sa che a Vicenza venivano prodotte, per esempio, dalla corporazione degli *speziali* e *aromatori*⁵²⁷; anticamente gli speziali non erano medici, ma semplicemente dei “pratici” che collaboravano con i dottori della medicina. L'attività degli speziali era molto controllata; secondo le prescrizioni date da questa fraglia⁵²⁸, le candele di cera non si dovevano fare «con altra mescolanza d'altra robba, né far pavveri in detti lavorieri se non de bombaso puro». Molto rigorosa doveva essere la scelta delle materie prime poiché si prescriveva che «nuino della Fraglia preditta possa far pestare Specie d'alcuna sorte noma de robbe buone e sufficiente et navegade della parte del Levante»⁵²⁹.

Inoltre, si tenga presente quale può essere la percezione della luce (e quindi del buio) a quell'epoca. In generale, nella vita quotidiana le fonti luminose sono molto ridotte e al calar del sole prevale il buio. Colpisce come nelle cronache vicentine spesso siano annotati i passaggi delle

⁵²⁴ ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. p. 997; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 9. Le bocce contenenti l'acqua ricalcano la prototipica lampada leonardesca.

⁵²⁵ Cfr. ETTORRE MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia*, cit., p. 108.

⁵²⁶ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., 129. Alcuni esemplari di questi dispositivi sono oggi conservati in una teca in vetro nell'Odeo del Teatro Olimpico. Il dispositivo rimane invariato dall'ideazione all'Ottocento, oltre a divenire modello nel secolo XVIII per gli apparati urbani vicentini, a riprova «di una fortuna indubitabile», *ibidem* e *ivi*, nota 330, p. 188.

⁵²⁷ Cfr. FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 86-116 in cui viene fornita una panoramica delle fraglie attive a Vicenza. In particolare «speziali» e «aromatori» sono in *ivi*, 105-107.

⁵²⁸ Indicazioni precise sulle fonti manoscritte relative agli statuti dalle fraglie vicentine si trovano in FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 115. Per la fraglia degli speziali cfr. BBV, ms. G.22.7.21 (sec. XVI), citato in *ibidem*.

⁵²⁹ Tutte le citazioni sono riprodotte in FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 106.

comete, registrandoli tra gli avvenimenti principali, ad indicare l'importanza attribuita ai fenomeni luminosi anche in conseguenza di uno stile di vita modellato in gran parte sulla penombra⁵³⁰. Un esempio:

Quest'anno [1577] nel mese di novembre si cominciò a vedere la Cometa verso l'Occidente nel segno del Capricorno. Aveva questa una coda lunghissima alquanto inclinata verso il mezzogiorno. Era d'un lume sì vivo che nel più oscuro della notte risplendeva come la Luna. Mutava sempre di sito, ed alcune volte si vedeva di più, ed altre meno. Durò circa 80 giorni, e sparì dal nostro Emisfero allontanandosi da noi⁵³¹.

Oppure la testimonianza relativa all'anno 1602, che riporta una suggestiva descrizione del fenomeno astronomico:

Nel 1602 alli 29 di luglio alle ore 23 venne dalle parti di Levante una coda di fuoco molto lunga, la quale lasciandosi addietro alcune piccole fiamme, che tosto sparivano, con grande velocità si calò alle parti Occidentali, lasciando molto maravigliati coloro, che la videro⁵³².

L'analisi di questi pochi dati consente d'intuire più semplice lo stupore e lo sbalordimento degli spettatori di fronte allo sfavillio di feste e avvenimenti spettacolari; così accade ammirando la luminosità del sistema ideato da Ingegneri.

La realizzazione di questo dispositivo, sulla cui valenza teorica e poetica si ritornerà tra breve, è affidata da Ingegneri ad un gruppo di specialisti molto qualificati⁵³³, tra cui spicca il nome di Vincenzo Scamozzi. Come è noto, l'architetto collabora attivamente alla fabbrica del Teatro dal 1584, a cui è affidata in particolar modo la realizzazione della scena prospettica. Egli è però contemporaneamente coinvolto anche nella progettazione e messa in opera del sistema illuminotecnico. Ne offre una testimonianza lo storico Marzari che annota come l'architetto intervenga nell'allestimento anche «illuminando quelle cose, parte di rilievo, e parte dipinte al naturale, con stupore d'ogni uno»⁵³⁴. Ma è lo stesso Scamozzi che rammentando la collaborazione

⁵³⁰ Ad esempio, rispetto al periodo indagato, Castellini annota il passaggio di una cometa nel 1512, una nel 1577 ed una nel 1616, cfr. SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., rispettivamente libro XVII, p. 141, libro XVIII, pp. 122-123, libro XIX, pp. 189-190. In alcuni casi la cometa diviene, nelle credenze popolari, presagio di eventi funesti.

⁵³¹ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 122-123.

⁵³² SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, p. 136.

⁵³³ Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 122-130 in cui è ricostruita la vicenda e l'*équipe* addetta alla costruzione dei dispositivi luministici.

⁵³⁴ GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 213.

con gli Olimpici ricorda la sua attività «specialmente nell'inuentare, et ordinare le Prospettive, et illuminare la Scena per l'apparato Tragico»⁵³⁵. Certamente più interessante la lettera inviata al Principe Leonardo Valmarana, da cui si evince in modo più preciso l'intento di Scamozzi. Così riporta la missiva:

Sin hora mi son imaginato più cose per far questo apparato illustre di maniera, che superi quanti altri sono stati fatti con artificio modernamente; frà quali è una di volere che i lumi no' abbaglino i spettatori, ma con artificio, che tutto il lume sia accomodato in modo che l'ombre de' recitanti, della scena, et delle prospettive, come fussero alla luce del sole. [...] Di questo ne hà sentito infinito piacere tutti questi Carissimi Signori. Io haverei da dire molte cose di quel ch'io ho preparato nella mente per questo apparato, ma ò elle sono difficili à scrivere, ò difficillissime ad essere intese, mi riserbo il molto alla venuta mia⁵³⁶.

Emergono principi che ben si accompagnano alle idee teorizzate da Ingegneri, come l'attenzione per la visione degli spettatori e la ricerca di atmosfere «come fussero alla luce del sole», quindi naturali, o meglio ancora verosimili. Si delinea in Scamozzi una professionalità versatile, attenta alle esigenze della scena. Osserva Mazzoni che «lo scarto tra i pochi cenni alle luci registrati nel *Progetto* di Ingegneri e l'esauriente trattazione consuntiva del 1598 è interpretabile non tanto o non solo come il frutto di uno specifico apporto tecnico del veneziano nell'allestimento dei «lumi»; ma [...] 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»⁵³⁷.

Un dato conferma l'ipotesi di Mazzoni. Si è fatto cenno alla collaborazione di Scamozzi alla realizzazione degli apparati effimeri per l'entrata trionfale a Vicenza dell'Imperatrice Maria d'Austria che avviene il 28 e 29 settembre 1581⁵³⁸. In quella occasione Scamozzi, che si trova a Venezia, è convocato dalle autorità vicentine e disegna «due superbi e bene intesi archi»⁵³⁹, con la collaborazione del pittore Alessandro Maganza, a cui è assegnata la realizzazione di pannelli celebrativi, e di altri artigiani vicentini. In cinque giorni il gruppo allestisce gli archi corredati di quaranta statue, sedici gran quadri dipinti in chiaroscuro e una serie di ornamenti da porre a Porta

⁵³⁵ VINCENZO SCAMOZZI, *Dell'idea della architettura universale di Vincenzo Scamozzi*, in Venetia, presso l'autore, 1615, p. 270.

⁵³⁶ Lettera di Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana, s.l., s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 300r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 27. Mazzoni suppone che la lettera provenga da Venezia e che sia datata *post* 6 maggio 1584-*ante* 3 marzo 1585, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 327, p. 188 e *ivi* p. 128 in cui la lettera è parzialmente riprodotta.

⁵³⁷ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 127.

⁵³⁸ L'episodio è ripreso e analizzato puntualmente nel paragrafo 1 del capitolo IV di questa tesi.

Padova (via di entrata in città) e Porta Castello (via di uscita della regina). La descrizione degli apparati ci è nota tramite una missiva datata 6 ottobre 1581, molto probabilmente scritta dallo stesso Scamozzi⁵⁴⁰. Si sa che l'ingresso di sua Maestà avviene tra le ventidue e le ventiquattro, con il buio quindi, al suono di trombe e tamburi, e di fuochi chiamati «codette»⁵⁴¹. Il secondo dei due archi ha una forma più elaborata: essendo posto in un quadrivio, l'apparato consta di quattro facce, ognuna delle quali adorna di pilastri, colonne a rilievo con capitelli corinzi, architrave, fregio e cornice; ogni lato è decorato di modiglioni monocromi, iscrizioni e statue⁵⁴². Inoltre, il cronista (Scamozzi) afferma che l'Arco «faceva bellissimo vedere, per la volta ch'egli faceva a croce, nel mezzo della quale da un bellissimo rosone era ordinato un fanò che facesse lume»⁵⁴³. Scamozzi si occupa di illuminare un apparato effimero che però nelle sue fattezze assomiglia all'arco di trionfo che troneggia nella scena fronte olimpica. Già nel 1581 Scamozzi si confronta con i problemi connessi all'illuminazione delle architetture antiche, è quindi molto probabile che in occasione dell'*Edipo* il suo apporto sia stato determinante.

Nel gruppo va evidenziata la presenza di Marcantonio Pasi da Carpi detto il Montagna. Ingegnere ferrarese, raccomandato agli Olimpici da Battista Guarini⁵⁴⁴, noto per gli interventi in campo urbanistico⁵⁴⁵ e ricordato negli Atti dell'Accademia vicentina per aver partecipato all'allestimento del torneo dell'*Isola Beata*⁵⁴⁶, che fu rappresentato a Ferrara in occasione della

⁵³⁹ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., p. 12.

⁵⁴⁰ La lettera è riprodotta in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., pp. 11-23. La paternità del documento è affermata in FILIPPO SCOLARI, *Commentario della vita e le opere di Vincenzo Scamozzi*, Treviso, 1837, p. 27.

⁵⁴¹ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., p. 15.

⁵⁴² Cfr. LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., pp. 16-18.

⁵⁴³ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, cit., p. 20.

⁵⁴⁴ Battista Guarini collabora alla realizzazione dell'allestimento dell'*Edipo*, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 127-129.

⁵⁴⁵ Marcantonio Pasi, ingegnere e cartografo, è responsabile della progettazione delle principali fortezze dei ducati estensi negli anni di Alfonso II d'Este, cfr. ALESSANDRA CHIAPPINI, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei ducati estensi di Marco Antonio Pasi (1571)*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», n.s., vol. XIII, (1973), pp. 187-222; MASSIMO ROSSI, *Marco Antonio Pasi architetto-cartografo del Principe*, in «Schifanoia», n° 6, (1988), pp. 192-198; FRANCESCO CECCARELLI, *Marcantonio Pasi, l'Aleotti e i disegni per la nuova "fortificazione" di Ferrara*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 135-159; LAURA FEDERZONI, *Marco Antonio Pasi a Ferrara: cartografia e governo del territorio al crepuscolo del Rinascimento*, Firenze, Istituto geografico militare, 2006; MASSIMO ROSSI, *La Carta dei Ducati Estensi di Marco Antonio Pasi*, Ferrara, 2007.

⁵⁴⁶ Negli atti dell'Accademia Olimpica si riporta: «Marcantonio Pasi da Carpi, ingegnere del Duca di Ferrara [...], da esso Duca adoperato più volte, e massime nel Torneo 1569 per la venuta in Italia del Principe Carlo d'Austria nel famoso Torneo intitolato Isola Beata», A.O., b. 2, fasc. 10, c. 29r. Interessante osservare che la direzione dell'azione del Torneo fu affidata anche a Giovan Battista Verato, che fu uno dei figuranti. Pasi e Verato,

venuta del granduca Carlo, fratello di Barbara d’Austria; in quella occasione la direzione dei combattimenti fu affidata a Cornelio Bentivoglio, stratega ed esperto di ingegneria idraulica e militare, la scena fu allestita oltre che da Pasi anche da Pirro Logorio. Il contributo di Pasi all’Olimpico risulta essere determinante, come emerge da Mazzoni quando riferisce che «[Vincenzo] Scamozzi – coadiuvato da Guarini e dal corago [Angelo Ingegneri] – fu l’inventore dell’illuminotecnica più che l’esecutore. [...] 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»⁵⁴⁷. Menzionato nelle fonti quale «eccellente d’invenzioni per illuminare»⁵⁴⁸, il tecnico ferrarese potrebbe essersi occupato della questione illuminotecnica affrontandola anche dal versante forse più “teorico”, come dimostrano alcune annotazioni conservate tra gli Atti, quando si riferisce che «Montagna da Ferrara mandò [all’Accademia] un bellissimo discorso intorno l’illuminazione»⁵⁴⁹. In realtà i documenti a cui sembrano alludere le fonti non sono stati ancora rinvenuti; resta quindi il dubbio se quel «discorso» abbia realmente una valenza di tipo teorico, come farebbe pensare l’annotazione degli Atti, o se si tratti di semplici comunicazioni di servizio. L’osservazione non svislisce naturalmente la statura del personaggio, che si conferma di notevole interesse come si avrà modo di delineare con maggior precisione tra breve.

Una consulenza, definita da Mazzoni «artigianale», è fornita anche da Alessandro Tessame, ideatore di una «invenzione d’allumar la scena» e sostenuto da Ingegneri, come attesta una lettera da Torino indirizzata al corago in cui Tessame afferma di «aver investigato e ritrovato il segreto dell’«oglio» tanto tenuto celato dal duca e da questi che se ne fanno autori», aggiungendo inoltre notizie favorevoli per l’allestimento del dramma. Così prosegue la lettera, che dimostra una perizia artigianale eccellente:

[...] che con spessi ordini di canaletti si guarniranno per di dentro le due ale della scena e con un vaso di oglio 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 de lumi tanto. Mi perdonerò s’io non l’ubbidisco in mandarle il modello né la intiera descrizione del tutto, [...] ma mi avvisi

quindi, già nel 1569 avevano lavorato insieme ad un allestimento spettacolare a Ferrara, cfr. ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179.

⁵⁴⁷ STEFANO MAZZONI, *L’Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 129.

⁵⁴⁸ A.O., b. 2, fasc. 11, c. 99v.

⁵⁴⁹ A.O., b. 2, fasc. 10, c. 28v. Su Pasi cfr. il capitolo V di questa tesi in cui si è tentato di ricostruire le competenze ed il ruolo nel panorama culturale cinquecentesco di alcuni apparatori cosiddetti “minori” attivi sia a Vicenza che alla corte Estense.

se si potranno far fare specchi che abbiano 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 parimente in mezzi tondi⁵⁵⁰.

Un sorprendente sistema, quindi, per alimentare l'olio dei dispositivi sulla scena. La partecipazione di Tessame all'organizzazione dello spettacolo non è attestata dalle fonti, anche se si apprende che il suo progetto aveva ricevuto l'approvazione di Ingegneri. I dati in possesso non consentono di stabilire se si tratti di uno studio preparatorio e quindi di una delle opportunità esaminate; oppure di una soluzione realmente messa in opera. In ogni caso, si tenga presente che gli «spessi ordini di canaletti» per far 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 [...] dentro le due ali della scena, ossia all'interno degli “appoggi” in muratura dell'architrave-boccascena che inquadrano il sipario e incorniciano la scenafrente»⁵⁵¹. In conclusione, si nota la professionalità dello *staff* tecnico attivo nel teatro Olimpico. Si ipotizza che il personale scelto per l'allestimento fosse altamente qualificato a tutti i livelli; così nel caso della progettazione del sistema illuminotecnico, ad esempio, alla sapienza dell'architetto Vincenzo Scamozzi, ideatore di magnifici giochi luminosi tra le prospettive, fa eco il raffinato lavoro di tecnici molto competenti, esperti nella pratica come nella teoria, veri e propri maestri nella “scienza della luce” a teatro che prefigurano le acquisizioni dei secoli a venire.

L'analisi degli elementi spettacolari prosegue prendendo in esame le «persone», ossia l'ultimo fattore che compone l'Apparato. Afferma Ingegneri che «per quanto elle servano alla vista, ricerca due qualità: abitudine naturale e vestimenti»⁵⁵². Mentre nel *Trattato* il discorso assume caratteri generali e sono considerate tipologie di figure appartenenti alla tragedia, alla commedia e alle pastorali (come il re, il principe, il pastore, la ninfa, ecc)⁵⁵³, nel *Progetto* il corago propone una spiegazione dettagliata dei personaggi del dramma sofocleo, offrendo una

⁵⁵⁰ Lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 300r-300v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 29. Mazzoni suppone che la lettera sia datata *post* 6 maggio 1584, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 333, p. 188 e *ivi* p. 129 in cui la lettera è parzialmente riprodotta.

⁵⁵¹ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 129-130.

⁵⁵² ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 67. Nel *Progetto* si legge «le persone, per quanto tocca alla rassomiglianza come di sopra, ricercano due qualità: abitudine naturale e vestimento», Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 8

⁵⁵³ Cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 67-74.

interpretazione sia nell'aspetto fisico dell'attore come nei costumi⁵⁵⁴, tutto questo per una maggiore aderenza al vero. In particolare rispetto all'abito Ingegneri cerca di conciliare la realtà storica con l'esigenza di creare uno spettacolo godibile anche dai contemporanei. «Non si può veramente dare alcun certo ammaestramento», dice Ingegneri, «e questo perché, essendo l'istoria tanto vecchia quanto ognuno sa, non ha memoria alcuna fra gli scrittori dell'usanza d'allora»⁵⁵⁵. Il trattatista esprime però una certezza, ossia sottrarsi all'imitazione del «vestir romano e di qual altro si sia abito conosciuto, eccetto il greco»; e manifesta una preferenza, «che si faccia più all'antica che si potrà» però a lui non dispiacerà «che sia alquanto mescolato colla moderna usanza, pur che ciò venga fatto con giudizio e riesca con leggiadria»⁵⁵⁶.

Durante la serata inaugurale gli attori si presentano in scena con vesti sontuose. Rispetto agli ottanta costumi di scena indossati dai nove protagonisti e dalle comparse, Ingegneri ricorda che «gli abiti, che tuttavia costarono parecchie centinaia di scudi, ne fecero mostra di molte e molte migliaia; e 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»⁵⁵⁷. La varietà e la magnificenza dei costumi rispondono perfettamente al pensiero di Ingegneri; «lo sguardo è quello attento del corago che si sofferma su uno degli aspetti centrali della rappresentazione allo scopo di armonizzarlo, soprattutto in base a criteri di verosimiglianza, agli altri elementi della messinscena»⁵⁵⁸. Il criterio adottato è di maggiore aderenza storica possibile alla tragedia sofoclea, anche se i costumi parteciparono solo in parte al tentativo di recupero dell'antico, come testimoniano gli schizzi realizzati dal pittore vicentino e poeta Giambattista Maganza, accademico incaricato di visualizzare le intuizioni di Ingegneri. Il corago in questa occasione sembra ispirarsi alla tradizione pittorica contemporanea, dichiarando di «tener una uia di mezzo non rifiutata anco da pittori eccellenti»⁵⁵⁹. I disegni preparatori ne confermano

⁵⁵⁴ Cfr. Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 10-17. Cfr. LIONELLO PUPPI, *I costumi per la recita inaugurale del Teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, in «Storia dell'Arte», (1987), 61, pp. 189-200; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 130-155; RENZO GUARDENTI, *Il costume in scena*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 1073-1075.

⁵⁵⁵ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 13.

⁵⁵⁶ Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 13.

⁵⁵⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 72.

⁵⁵⁸ RENZO GUARDENTI, *Il costume in scena*, cit., p. 1073.

⁵⁵⁹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 72. Per una panoramica relativa alle fogge degli abiti indossati nella Serenissima in questo periodo cfr. DORETTA DAVANZO POLI, *La moda nella Venezia del Palladio*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 219-222.

l'accuratezza ed il rigore progettuale: l'eleganza dei costumi per la recita, impregnati del gusto manieristico di Maganza, testimoniano come il pittore nell'ideazione avesse seguito le indicazioni espresse dal corago. Le vesti impiegate nella serata inaugurale si caratterizzano per la varietà, non solo delle fogge, ma anche per i tessuti preziosi e l'ampia gamma di colori.

Interessante a questo proposito ricordare la fama goduta all'epoca dai mercanti e artigiani tessili vicentini⁵⁶⁰. Sin dal 1300 la città berica è rinomata per la produzione della lana, i cui raffinati manufatti vengono per lo più esportati sul mercato di Venezia. Analizzando gli statuti⁵⁶¹ che regolano quest'arte, colpisce il gran numero di iscritti alla *fratalia lanariorum*, a dimostrazione di come questa fraglia fosse ricca e potente. Facevano parte dell'istituzione: *lanarii, magistri, cimatores, garzatores, lizarii, texarii e tinctori*⁵⁶²; questo gruppo gestiva anche una propria sartoria. Il lanificio vicentino conosce un momento di grande crisi ai primi del Cinquecento, dopo la guerra della lega di Cambrai, a causa anche della progressiva affermazione dell'industria serica e del linificio. Le origini del setificio risalgono circa alla metà del Duecento, ma è tra la fine del Quattrocento e la fine del Cinquecento che quest'arte conosce la massima fioritura⁵⁶³. La fama del setificio vicentino giunge ad un tale livello di perfezione da renderlo famoso non solo nelle principali città d'Italia, come Bologna, Ferrara, Milano, Firenze, Mantova, Genova; ma persino nelle Fiandre e in Germania, da cui giungevano numerose richieste di filati e tessuti di seta. Dalle fonti, ad esempio, si apprende che il 15 marzo 1487 il Duca di Urbino scrive al Marchese di Mantova per ricordargli che, durante un soggiorno presso di lui, gli aveva promesso di procurare alcune sopravesti e ornamenti «da giostra» da un certo Marcello Fiocardo da Vicenza⁵⁶⁴. Al prestigio dei manufatti tessili contribuisce anche l'abilità dei *tintori*, i quali

⁵⁶⁰ Cfr. FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 86-116.

⁵⁶¹ Per gli statuti della fraglia dell'arte della lana cfr. in BBV, ms. G.7.11.10 (secc. XV-XVI), citato in FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 115; cfr. anche DANIELE BORTOLAN, *Statuto della fraglia di Tessari de Pani de Lana di Vicenza*, Vicenza, 1893. Cfr. anche GIOVAN BATTISTA ZANAZZO, *L'arte della lana in Vicenza; secoli XIII-XV*, Vicenza, 1914.

⁵⁶² Cfr. FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 96; cfr. anche TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, cit., in cui compaiono «lanaruoli» e «lanefici», «cimadori da lana», «tessari di lana», «tintori di lana», «tiratori da lana», «toritori da lana» (tutti a p. 731).

⁵⁶³ Sugli statuti della fraglia della seta cfr.: per la fraglia dei mercadanti e drappieri di seta BBV, ms. G.22.6.13 (sec. XIV); per la fraglia dei sensari da seta BBV, ms. G.24.10.33 (sec. XIII); per la fraglia dei linaioli e canearuoli BBV, ms. G.228.18 (sec. XVIII), tutti citati in FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 115. Cfr. anche TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, cit., in cui compaiono «tessari di lino» (p. 486), «tessitori di seta» e «setaiuoli» (p. 906). Cfr. inoltre BARTOLOMEO MORSOLIN, *Delle Fraternalità dei Mercanti Drappieri, filatori e sensali di sete in Vicenza. Notizie storiche*, Vicenza, 1865; ID *Notizie storiche sul setificio in Vicenza nel secolo XVI*, Vicenza, 1864; LEONARDO DAL MEDICO, *Cenni sull'industria vicentina della seta*, Vicenza, 1886.

⁵⁶⁴ *Lettera del Duca d'Urbino al Marchese di Mantova*, Urbino, 15 marzo 1487, conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1066, c. 95; segnalato in *Herla*, C 4673.

svolgevano la loro attività lungo i fiumi Retrone e Bacchiglione⁵⁶⁵. Un testo fondamentale per i tintori poteva essere un trattato pubblicato a Venezia nel 1540 sulla colorazione dei panni di Giovan Ventura Rosetti, la cui famiglia era di origini vicentine⁵⁶⁶. Alla luce di queste ultime considerazioni non stupisce, quindi, la ricchezza delle vesti impiegate per realizzare i costumi durante la serata inaugurale.

L'«Attione», dopo l'«Apparato» è il secondo fattore spettacolare esaminato da Ingegneri, il quale afferma che «contiene due parti, cioè la uoce, et il gesto; nelle quai due parti è riposta la totale espressione e efficacia della fauola; con ciò sia che l'una riguarda l'udire e l'altra il vedere»⁵⁶⁷. Riferimento per Ingegneri è l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, che viene ripresa in modo piuttosto puntuale. Rispetto alla voce se ne considera la quantità e la qualità; il gesto riguarda invece soprattutto il movimento opportuno del corpo, e soprattutto delle mani e del volto. Il corago è piuttosto sbrigativo rispetto a questo fattore, che egli stesso ritiene essere oggetto di comunicazione da farsi direttamente agli attori piuttosto che da scriversi. Vale la pena sottolineare, comunque, che i «recitanti» auspicati dagli Olimpici sono nobili signori che, secondo le consuetudini del teatro di corte, si confrontano con la scena “per diletto” (sono “dilettanti”) e non per mestiere. Si tratta di un atteggiamento che caratterizza Venezia e le sue province da sempre restii alla piena accettazione dei comici di professione⁵⁶⁸. Probabilmente a Vicenza le compagnie iniziano ad arrivare solo intorno al 1607, anno in cui riprende a Venezia l'attività teatrale.

Sulla piazza vicentina si possiedono, per ora, informazioni succinte. Di certo, si sa che fu luogo di passaggio di comici illustri. Alcuni documenti attestano la presenza di Pier Maria Cecchini a Vicenza nell'agosto del 1613⁵⁶⁹; da qui invia una lettera datata 29 agosto in cui spiega al Duca di Mantova che se desidera riavere lui e gli altri comici con sé dovrà ricompensarli perché

⁵⁶⁵ FRANCO BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'Umanità*, Vicenza, 1968; ID, *I tintori di Vicenza nel Cinquecento*, in *Il gusto e la Moda nel Cinquecento Vicentino e Veneto*, Catalogo della mostra a Vicenza, Vicenza, 1973.

⁵⁶⁶ GIOVAN VENTURA ROSETTI, *Plictho de l'arte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per l'arthe maggiore come per la comune*, In Venetia, appresso Rampazzetto, 1540; si suppone questo in FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 97.

⁵⁶⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 76.

⁵⁶⁸ A sostegno di questa, a quanto pare, antipatia nei confronti degli attori girovaghi, nel 1508 era stata emessa dal Consiglio dei Dieci una delibera a svantaggio degli spettacoli pubblici, poi ripristinata, seppur con qualche concessione, nel 1581, cfr. FRANCO MANCINI-MARIA TERESA MURARO-ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 4 voll., Venezia, Corbo e Fiore, vol. II, *Verona Vicenza Belluno*, pp. 178-179.

⁵⁶⁹ Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, 2 t., Firenze, Le Lettere, 1993, t. I, p. 269 e t. II, p. 55, Lettera di Pier Maria Cecchini ad un segretario ducale, Vicenza, 29 agosto 1613, conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1545, c. 554; in *Herla*, C 654. In una lettera precedente, datata 10 agosto 1613 e inviata da Padova, Cecchini

«la compagnia si ritrova qui con un concorso tanto grande che a voler trattar di moverla senz'offerirli uno equivalente sarebbe un rivolger il mondo sopra»⁵⁷⁰. L'anno successivo Cecchini pubblica a Vicenza, presso la celebre tipografia Amadio, i *Brevi Discorsi sopra le commedie*⁵⁷¹. Il comico è ancora in città nel 1633, questa volta assieme a Giovan Battista Andreini⁵⁷². A Vicenza in quell'anno Andreini pubblica, anch'egli presso Amadio, *Le cinque rose del giardino di Berico*⁵⁷³ e il 17 settembre le dedica al capitano della città⁵⁷⁴. Andreini scrive ancora da Vicenza nel 1636⁵⁷⁵ chiedendo al Duca di Mantova del denaro perché si trova in difficoltà⁵⁷⁶. Nonostante i dati in nostro possesso siano sintetici, emerge comunque il ritratto di una piazza attiva ed inserita in un circuito prestigioso. Nel 1623, per esempio, si apprende che i Comici Fedeli sono stati invitati a Vicenza dove sono già pronti una stanza al chiuso ed un palco⁵⁷⁷. Si osservi come la tipografia vicentina, a quanto pare è molto ambita soprattutto nelle figure della famiglia Amadio, pubblici diverse opere relative ai comici⁵⁷⁸.

Ritornando allo spettacolo vicentino, è noto come vi siano coinvolti attori rinomati del calibro di Luigi Groto scelto per la parte di Edipo⁵⁷⁹. In particolare, colpisce ai fini del nostro

avvisa il Duca del suo imminente arrivo nella città berica (conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1545, c. 535; in *Herla*, C 653).

⁵⁷⁰ Lettera di Pier Maria Cecchini ad un segretario ducale, Vicenza, 29 agosto 1613, cit.

⁵⁷¹ PIER MARIA CECCHINI, *Brevi Discorsi sopra le commedie*, In Vicenza, appresso Amadio, 1614, segnalato in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, p. 194.

⁵⁷² Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, pp. 69, 196.

⁵⁷³ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Le cinque rose del giardino di Berico, divoto componimento (in sesta rima) nell'apparizione della Regina degli angeli alla contadina di Sovizzo detta Vicenza*, Vicenza, Amadio, 1633, segnalato anche in SEBASTIANO RUMOR, *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, 1916, p. 17, n. 70.

⁵⁷⁴ Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, p. 69. Sono riprodotti due documenti che attestano l'invio di un componimento da Vicenza di Andreini a Francesco I d'Este (Lettera di Giovan Battista Andreini a Francesco I d'Este, Vicenza, 26 settembre 1633, conservata in Archivio di Stato di Modena, busta unica *Comici*, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, pp. 154-155) e a [Girolamo] Parma (Lettera di Giovan Battista Andreini a [Girolamo] Parma, Vicenza, 27 settembre 1633, conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1567, c. 534r, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, p. 155).

⁵⁷⁵ Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, p. 69.

⁵⁷⁶ Lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo I Gonzaga Nevers, Vicenza, 12 aprile 1636, conservata in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1568, c. 313r, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, pp. 159-160; segnalata in *Herla*, C 809.

⁵⁷⁷ Lettera di Giovan Paolo Fabri al Duca di Mantova, Verona, 27 agosto 1623, conservata in Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 10, cc. 122-123r; segnalata in *HERLA*, C 139. Anche se sul finire del Seicento le cose sembrano essere cambiate a quanto attesta Francesco Allori, comico del Duca di Mantova. Allori afferma che Vicenza non è una piazza ambita, il pubblico è scarso e poco generoso, come scrive il comico il 20 aprile 1675 ad Venezia: «Le piazze destinate da S.A.S. alla nostra compagnia, Brescia è bona e vi anderemo volentieri, Vicenza non fa per noi, essendoci noi stati tre anni di fila, et vi ci siamo morti di fame, tutta[via] quando dopo Brescia non si potrà aver altra piazza, ne procureremo una noi medesimi», riprodotta in LUIGI RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905, vol. I, pp. 29-35: 34.

⁵⁷⁸ Cfr. LILIANA CONTI, *Tre famiglie di cartai tipografi: Grossi, Lavezzari, Amadio*, in *Storia di Vicenza*, III vol., 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 131-137.

⁵⁷⁹ Groto era stato interpellato dall'Accademia sin dall'epoca in cui era in programma di inaugurare il Teatro con una pastorale, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 57. Per una ricognizione sommaria sulla figura di Groto si

discorso l'invito rivolto a Groto, il Cieco d'Adria, enumerato tra i pochissimi drammaturghi cinquecenteschi, come ad esempio Giambattista Giraldi Cinzio, che oltre a riconoscere a teatro una funzione comunicativa, difendono la coerenza logica della messinscena di un testo scrivendo le tragedie ponendosi sempre il problema della loro rappresentabilità⁵⁸⁰. L'altro intellettuale è Nicolò Rossi per la parte del sacerdote, allievo di Francesco Robortello, commentatore della *Poetica* nello studio patavino⁵⁸¹. Partecipa anche il gentil uomo Cristoforo Ferrari. L'unico attore "professionista" è Giovan Battista Verato⁵⁸², interprete di Tiresia, giunto da Ferrara con Guarini; assieme a lui giunge anche la figlia che interpreta la parte di Giocasta con grande successo.

Sulla scena, oltre ai nove attori principali, si muovono molte decine di figuranti per un totale di circa cento otto recitanti. Il problema della disposizione degli attori sulla scena coinvolge Ingegneri, che non manca di fornire indicazioni molto precise. Nel *Progetto* il corago si sofferma a specificare in modo molto dettagliato le entrate e le uscite dei personaggi, dei loro accompagnatori, del coro e ogni spostamento da effettuarsi sulla scena⁵⁸³. Durante la rappresentazione tutti gli spettatori notarono che i movimenti si svolsero secondo un ordine perfetto, offrendo uno spettacolo di ordine ed armonia. Nel *Trattato* Ingegneri svela l'espedito utilizzato per gestire la "folla" che popolava il proscenio dell'Olimpico: «Hauendo solamente compartito il pauimento del palco a foggia di marmi di diuerso colori, che rendeuano pur anco vaghezza grande alla vista», spiega il corago, «ciascun personaggio sapeua per quale ordine di quadri egli hauea a caminare così nel venire, come nel ritorno, et a quante pietre gli era di bisogno

veda LUIGI GROTO, *Lettere famigliari di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venezia, Giovan Antonio Giuliani, 1616; MARZIA PIERI, *Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», IV (1979), 14, 3-35; *Luigi Groto 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.

⁵⁸⁰ Groto è invitato da Maganza a sostenere inizialmente la parte di Tiresia (maggio 1584), poi Camillo Camilli gli propone di impersonare Edipo (giugno 1584), cfr. A.O., b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, c. 84v e b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, cc. 71r-v. I contatti tra Groto e l'Accademia Olimpica proseguono nel tempo, come attestano alcune orazioni funebri composte dal Cieco d'Adria per le esequie di un accademico (20 maggio 1586), cfr. A.O., b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, c. 101v.

⁵⁸¹ Nel 1586 Rossi pubblica un trattato dedicato al Principe dell'Accademia in cui afferma di aver recitato la parte di Tiresia nell'*Edipo*, cfr. NICOLÒ ROSSI, *De Ludis Olympicis*, Verone, apud Hieronymum Discipulum, 1586; la notizia è riportata in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 116.

⁵⁸² Lodato anche da Leone de' Sommi che lo include «tra molti galanti uomini, che di recitare perfettamente si sono dilettrati a' tempi nostri», LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 42. Per una ricognizione su Verato si veda BATTISTA GUARINI, *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, 4 tt., Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1737-1738, III t., pp. 43-44; ANTONIO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891 (rist. anastatica Roma, Bardi, 1971), II vol., pp. 413-415; LUIGI RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., pp. 631-633.

⁵⁸³ Cfr. Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 18-25.

fermarsi»⁵⁸⁴. La decorazione del pavimento non intende rendere attraente lo spettacolo, quanto piuttosto mira alla «funzionalità espressiva della messinscena»⁵⁸⁵.

La risultante di un complesso sistema organizzativo così congegnato doveva essere assolutamente stupefacente. Osserva Mazzoni che si assistette «ad un evento figurativo sfolgorante in dialettica armonia con la scenografia policroma esaltata, come i costumi di vari colori e il proscenio a scomparti geometrici colorati, dalla sapiente luminosità artificiale. Un universo cromatico speculare al teatro illuminato»⁵⁸⁶, per questo che fu sin dagli esordi un avvenimento senza precedenti per l'epoca.

La celebre serata che festeggia l'inizio dell'attività del Teatro Olimpico avviene il 3 marzo 1585. Eccezionale sin dalla sua ideazione poiché lo spettacolo prevede una fruizione slegata dal contesto, consueto per l'epoca, della festa rinascimentale, proponendosi al contrario come un evento da svolgersi nel tempo del quotidiano. Per questo motivo gli Accademici sono costretti a chiedere alla Serenissima l'autorizzazione a rappresentare lo spettacolo. E infatti in data 1 gennaio 1585 si legge che «venne da Venezia la licenza che si potesse rappresentare la Tragedia, e ciò perche il Sig.r Podestà era del tutto contrario a motivo delli già nominati Sig.ri Professori di Padova; e di fatto trovasi che sieno stati mutati»⁵⁸⁷. Del resto una conferma di questa notizia giunge anche da Venezia ad opera di un inviato mantovano che così scrive al Duca di Mantova nel suo consueto rapporto sulla situazione veneta:

Si trovava qui il Conte Leonardo Valmarana prencipal dell'Accademia di Vicenza, introdotto in Sig.ria dal Clari.mo Gio. Contarini per la confirmatione della licenza, come si dica, già ottenuta et poi sospesa di poter recitar la Tragedia che si trova di tutto punto apparecchiata, alla quale si crede che debba andare il S.er Amb.re Claris.mo residente qui, invitato ultimamente dal detto Conte⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 73. La pratica della scena si unisce anche a reminescenze della trattatistica sulla prospettiva ed, in particolare, di indicazioni di Pomponio Gaurico che agli inizi del Cinquecento vedeva in un piano a scacchiera la possibilità di situare correttamente gli oggetti, di misurare le distanze e impostare il disegno di un pavimento a quadri, cfr. R. KLEIN, *Pomponio Gaurico e il suo capitolo De perspectiva* (1961), in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975; cfr anche MARIA LUISA DOGLIO, *Introduzione*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., p. XVIII.

⁵⁸⁵ ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. XLV.

⁵⁸⁶ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 155.

⁵⁸⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 92-93; si tratta di Antonio Riccobuono, professore di Lettere dell'Ateneo patavino.

⁵⁸⁸ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1515, cc. 158-160 (citazione c. 158), lettera datata Venezia, 23 febbraio 1585; nel retro della busta si legge «Avisi di Vinegia».

Come s'intuisce, l'avvenimento suscita grande interesse, vista la risonanza goduta presso le corti italiane e straniere e l'affluenza di pubblico. Così nelle memorie olimpiche nei primi giorni del gennaio 1585 si legge che

erasi sparsa la Fama del Teatro Olimpico di Vicenza, nel quale dovevasi rappresentare una Tragedia, non solo per le Città circonvicine, ma a Milano, et altrove. Perilché deliberati li giorni della Domenica 28 febbraio, et il giorno ultimo di Carnovale per tale spettacolo, concorsero in detta Città tanti Forastieri, che a memoria d'Uomeni viventi non è stato veduto il maggior numero. Spettacolo scielto da Sig. ri Olimpici in occasione di sposare il loro Teatro⁵⁸⁹.

Attestati di lode giungono contemporaneamente anche dalle corti attigue. Ne sono un esempio le annotazioni che nuovamente si evincono nella relazione dell'inviato mantovano a Venezia, datate 16 febbraio del 1585; nel suo *reportage* ducale il cronista non manca di riservare uno spazio alle vicende vicentine. Scrive l'incaricato:

La superbissima Tragedia, che si prepara di farsi in Vicenza in questo Carnevale da quei sig.ri Accademici, dominica prossima si deve provare, qual come si dice, e' di cento interlocutori, et presso a questi altri cento radoppiati per gli intermedij, et per che hà dà esser cosa nobilissima et rara con spesa di circa 20\m scudi, dicono che oltre la gran quantità de sig.ri che vi dovranno concorrere, si vi troveranno anco li Ser.mi sig.ri Duchi di Mantova et Ferrara, et sarà recitata trè volte, la prima à forestieri, la seconda alli Nobili, et la terza al popolo⁵⁹⁰.

La testimonianza è assai interessante. Ribadita la notevole affluenza di pubblico, si apprende che oltre i confini vicentini circola voce che per esaudire tutti gli astanti siano originariamente previste ben tre recite, di cui una specificatamente dedicata ai «forestieri». In realtà negli Atti si registra che si replica una sola volta, per un totale di due serate, una il tre marzo e l'altra il cinque, mentre nel «giorno di mezzo» gli Olimpici si recano a San Rocco dove viene «solennemente cantata una Messa»⁵⁹¹. Nella fonte, inoltre, sono fornite indicazioni preziose rispetto all'organizzazione dell'evento, che è ribadito essere «cosa nobilissima et rara», vista anche la grande quantità di denaro necessaria. Il cronista mantovano riscontra la necessità di

⁵⁸⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 92. Si legge che presero parte allo spettacolo «Sig.ri Scolari dalla Mirandola, il Sig.r Ambasciator di Francia con la Moglie e D. Lelio Orsini suo nipote, il Prencipe Pio con le Nipoti del Cardinal Caraffa, Francesco de Mari la moglie e molti genovesi con la moglie e le figliole, Alvise Fenice d'Ongheria e Nobili, moltissimi Padovani, Trevisani, Veronesi e tutta Venezia con un infinito numero di Mercanti d'ogni Nazione», in *ivi*, c. 95.

⁵⁹⁰ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1515, cc. 136-138 (citazione c. 137), lettera datata Venezia, 16 febbraio 1585; nel retro della busta si legge «Avisi di Vinegia».

«provare» le parti della tragedia, in quanto agiscono «cento interlocutori» e oltre a questi «altri cento radoppiati per gli intermedi». Evidentemente si tratta di un numero di figuranti elevato anche per l'epoca, al punto che per coordinare le decine di comparse coinvolte nel dramma le prove della tragedia iniziano già qualche mese prima del debutto, ossia nel novembre del 1584⁵⁹²; nelle settimane successive si avvia anche la messa a punto delle musiche, come dimostra l'annotazione del 9 febbraio 1585 in cui si apprende che «li concerti si provarono in Casa del Conte Pietro Porto, ov'erano alloggiati tre Compositori di Musica»⁵⁹³.

La «Musica», il terzo dei fattori spettacolari presi in esame nella trattazione di Ingegneri, costituisce un tema dibattuto in Accademia. Accolti i suggerimenti del corago che sconsigliava l'inserzione di intermedi nella tragedia⁵⁹⁴, si decide di musicare solo le parti del coro. Quest'incarico è affidato ad Andrea Gabrieli, organista della cappella ducale di Venezia⁵⁹⁵. Gabrieli scrive la musica sul testo manoscritto di Giustiniani⁵⁹⁶, seguendo con precisione le indicazioni suggerite da Ingegneri, come l'invito a limitare l'organico alle sole voci secondo l'idea del corago per cui «i Chori delle Tragedie debbano constare di uoci humane solamente»⁵⁹⁷. L'emozione provocata dalla musica fu la prima ad essere gustata dagli spettatori durante lo spettacolo.

La musica è arte fondante della società dell'epoca. Oltre ad essere esercizio fondamentale nell'*iter* educativo perseguito dal giovane aristocratico⁵⁹⁸, la musica è centrale anche nella vita delle accademie tra Cinque e Seicento, facendosi sovente elemento spettacolare per la messinscena di tragedie, intermezzi e pastorali, e destinata ad essere il fulcro espressivo nella nuova forma del melodramma, che entro pochi decenni conoscerà grande fortuna presso corti ed accademie⁵⁹⁹. Interessante però ricordare che la musica nella trattatistica Cinquecentesca, e per

⁵⁹¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 95.

⁵⁹² Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 91.

⁵⁹³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 94.

⁵⁹⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 24-25.

⁵⁹⁵ Sulla figura di Gabrieli cfr. almeno la *Gabrieli Andrea*, voce a cura di Stefan Kunze, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, vol. III, pp. 68-75; M. BONICATTI, *La «fantasia allegra» di Andrea Gabrieli e il concetto «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. Andrea Gabrieli compone i cori per l'*Edipo* tra il 1583 e il 1585.

⁵⁹⁶ *Chori in musica composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV. Con solennissimo apparato*, in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1588.

⁵⁹⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 84.

⁵⁹⁸ Si ricordino le osservazioni espresse per esempio da Castiglione nel *Cortigiano* (prima edizione 1528).

⁵⁹⁹ Cfr. ad esempio LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993; LORENZO BIANCONI-GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 4 voll., Torino, Edt, 1987.

Palladio in particolare, diviene «fonte» dei sistemi proporzionali dell'architettura⁶⁰⁰. L'architetto vicentino parte dal presupposto che il supremo ordine razionale che permea la Natura deve essere imitato nella creazione dell'uomo e che quest'imitazione della Natura, lungi dall'essere una riproduzione della realtà circostante, è invece una ricerca di principi astratti⁶⁰¹. La concezione palladiana dell'architettura come filosofia naturale contribuisce a spiegare certi caratteri del suo stile, come l'equilibrio compositivo e proporzionale⁶⁰². Il sistema proporzionale messo a punto da Palladio è legato ai principi della matematica, come dimostra il trattato *Della proportione, et Proportionalità* pubblicato dall'amico e accademico Silvio Belli nel 1573 in cui sono enunciati i principi aritmetici ben definiti ai quali Palladio si atteneva⁶⁰³. Palladio fece spesso uso di proporzionalità armoniche; il sistema di proporzioni detto «armonico» è strettamente legato alla teoria musicale. Gli equivalenti numerici delle relazioni costituenti le armonie *musicali*, una volta applicati ai rapporti spaziali dell'architettura, potevano generare armonie *visive* e questo fatto appariva a Palladio e ai suoi contemporanei come la «rivelazione di una Forma universale, come una convalida della loro impostazione teorica e della fondamentale importanza da essi attribuita alla matematica»⁶⁰⁴ e alla musica.

Si ricordi infine che molti degli edifici, soprattutto religiosi, ma non solo (si pensi all'Odeo Cornaro a Padova, la prima sala per musica concepita nel Rinascimento), sono stati progettati tenendo conto dell'acustica, della trasmissione dei suoni e dei tempi di riverberazione al loro

⁶⁰⁰ Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964 (titolo originale e prima edizione *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy Editions, 1962), in cui è ricostruito il sistema delle proporzionalità utilizzato da Palladio; cfr. anche JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, Torino, Einaudi, 1972 (titolo originale e prima edizione *Palladio*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966), soprattutto pp. 78-98. Il legame tra architettura e musica fu riscontrato già da Pitagora ed è stato introdotto nella teoria architettonica da Leon Battista Alberti, cfr. JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, cit., p. 84.

⁶⁰¹ Scrive Palladio: «Dico adunque, che essendo l'Architettura (come ancho sono tutte le altre arti) imitatrice della Natura; niuna cosa patisce, che aliena e lontana sia da quello, che essa Natura comporta; [...] partendosi da quello, che la Natura delle cose ci insegna, e da quella semplicità, che nelle cose da lei create si scorge, quasi un'altra natura facendosi; si parte dal vero, buono, e bel modo di fabricare», ANDREA PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura* [...], cit., I libro, XX, p. 51. Le osservazioni di Palladio, per altro in linea con la poetica rinascimentale, sono in parte riprese durante il Settecento. Si ricordi, a questo proposito, ad esempio il dialogo di Goethe del 1798 *Verità e verosimiglianza nelle opere d'arte* (titolo originale *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*, in ID., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. IV, *Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*, a cura di K. H. Kiefer et al., München, Carl Hanser, 1982, pp. 89-95), in cui emerge come la Natura per Goethe sia un modello di armonia di cui imitare il principio, cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra* [...], cit., pp. 69-70. Le osservazioni ricordano la concezione di Pietro Gonzaga, cfr. ID., *La musica degli occhi*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Olschki, 2006 (titolo originale e prima edizione ID., *Information à mon Chef ou éclaircissement convenable du décorateur-théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercice de sa profession*, de l'Imprimerie d'Alex Pluchart, Saint-Petersburg, 1807) in cui afferma che la natura offre all'arte i mezzi per esprimere e creare il bello, cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra* [...], cit., p. 66.

⁶⁰² Cfr. le osservazioni espresse in JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, cit., pp. 78-98.

⁶⁰³ SILVIO BELLI, *Della proportione, et Proportionalità*, 1573. Sulla figura di Silvio Belli, matematico, ingegnere ed apparatore attivo a Vicenza e a Ferrara cfr. il capitolo V di questa tesi.

⁶⁰⁴ JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, cit., p. 80.

interno. Le sale per musica e le chiese sono concepite ipotizzando un punto di “ascolto” privilegiato, riservato in genere alle personalità più importanti, come principi, sovrani, i doge, i rappresentanti del clero⁶⁰⁵. Le qualità architettoniche di edifici come la Basilica di San Marco, San Giorgio Maggiore o la chiesa del Redentore a Venezia svelano «le intenzioni e la consapevolezza in materia “musicale” di alcuni maestri dell’architettura»⁶⁰⁶, come Palladio appunto. Interessante notare che il principio regolatore per la diffusione della musica ricorda le intenzioni sottese alle scenografie cinquecentesche realizzate utilizzando il codice della prospettiva, che come è noto si basa su un punto di fruizione privilegiato, ossia l’occhio del principe.

Nel giorno precedente alla recita «furono fatte con preambolo delli Sig.ri Accademici le grida per l’armi, a riparo d’inconvenienti, e fu munito il Teatro da una Guardia de’ Bombardieri, ed una Compagnia di Cernide con sue Celate, e Corsaletti, della quale era Capitano il Sig. Sacripante Crocefisso, e li Carissimi Rettori attenderono alle Porte»⁶⁰⁷.

E finalmente la serata inaugurale. Le cronache riportano che «gli spettatori cominciarono ad entrar in Teatro alle 19»⁶⁰⁸, mentre lo spettacolo iniziò circa all’una della notte. La lunga attesa venne ripagata, come afferma lo spettatore Giacomo Dolfin narrando l’*incipit* dello spettacolo. Una musica soave accompagna la luce, mentre entrambe si diffondono armoniosamente dalle architetture:

Ma mi basterà solo dirle come superbamente riuscisse quella scena illuminata al calar della tela. Fu lo spettacolo a dir il vero meraviglioso e tale che [...] appagò nondimeno sì l’occhio e l’animo di ciascheduno [...]. Questa caduta 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. [...] Seguì al suono delle trombe e de tamburi un concerto di stromenti da fiato e di voci che si udiva di dentro suave molto e dilettevole⁶⁰⁹.

E così Filippo Pigafetta, anch’egli presente in Teatro, è rapito dalla concordanza di tutti gli elementi:

⁶⁰⁵ Sui rapporti tra architettura e musica cfr. ad esempio *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Milano, Bruno Mondadori, 2006 in cui sono raccolti i contributi più recenti che rendono conto delle proprietà acustiche degli edifici nella Venezia rinascimentale; tra gli architetti presi in esame spiccano Jacopo Sansovino e Palladio.

⁶⁰⁶ *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, cit., p. 1.

⁶⁰⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 94.

⁶⁰⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 94.

Giunta l'ora d'abbassarsi la tenda, prima si sentì un soavissimo odore di profumi per dar ad intendere che nella città di Tebe rappresentata si spargevano odori secondo l'istoria antica [...]; e poi si diede nelle trombe e tamburi, e scaricatosi codette e quattro pezzi da sei, quando in un aprir d'occhio cadé la tenda tesa dinanzi la scena. Qui a gran pena si potrebbe esprimere con parole o pur neanco immaginare la grande letizia e il piacer smisurato che sopravvenne alli spettatori per la vista del proemio e della prospettiva di dentro e s'udì una musica da lontano concertata di voci e d'instrumenti⁶¹⁰.

Come è stato spesso osservato dagli studiosi, la struttura architettonica dell'Olimpico impedisce ad Ingegneri e alla sua *équipe* di perseguire esiti in riga con le tendenze più avanzate della contemporanea scenografia. L'Olimpico, «come ogni vera architettura, era ambiente nato per vivere nella luce diurna»⁶¹¹ e poco si adattavano i giochi preziosi di cristalli e luminarie delle sale di Palazzo Vecchio, cui corrispondeva l'illusionismo della scena studiata appositamente per spettacoli in cui è previsto l'impiego di macchine sceniche. In alternativa esso consentiva «una ricerca capace di conquistare, con mezzi differenti (prescindendo, insomma, dall'uso delle macchine), la dinamica visiva della messinscena del testo drammatico e la sua trasfigurazione nelle strutture dell'azione spettacolare», come dimostra l'analisi fin qui condotta. A questo concorrono «la variata ricchezza cromatica dei costumi [...], la presenza imponente delle comparse, la funzione “espressionistica” dell'illuminazione, la cura calcolatissima dei movimenti dei personaggi sulla scena e, in essa, l'uso dei cori, gli effetti sonori e anche olfattivi, l'orchestrazione dei temi musicali; [...] son da intendere come la risposta [formatasi grazie ad] un'avventura per tanti aspetti sbalorditiva e unica»⁶¹².

4. Angelo Ingegneri e la questione illuminotecnica a fine Cinquecento

Lo scritto di Ingegneri dedica ampio spazio al problema dell'illuminotecnica, fattore che riveste un ruolo determinante anche nell'allestimento dell'*Edipo tiranno*. Si è già posto l'accento sulla volontà espressa da Ingegneri di preferire un'illuminazione congeniata in modo «che solo se ne vedesse lo splendore e se n'hauesse il seruigio del lume, senza che si potesse dal Theatro

⁶⁰⁹ La lettera di Giacomo Dolfìn datata Venezia, 9 marzo 1585 è indirizzata probabilmente a Battista Guarini che non era presente alla prima. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 304r-306v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 33-37.

⁶¹⁰ Lettera di Filippo Pigafetta datata Vicenza, 4 marzo 1585. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 322r-325r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 53-58 : 56.

⁶¹¹ LICISCO MAGAGNATO, *Teatri Italiani del Cinquecento*, cit., pp. 64-65.

⁶¹² LIONELLO PUPPI, *Prefazione*, in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit.

scorgere donde, né come ei si venisse, accrescerebbe allo spettacolo grande ornamento»⁶¹³. Secondo questo orientamento si realizzano tutti i dispositivi illuminotecnici previsti per l'allestimento vicentino: il fregio pendente dal soffitto, le luci schermate che adornano i finestroni delle versure, i lumi occultati adibiti a rischiare le prospettive. Per questo motivo sono certamente preziosi per ricostruire la poetica sottesa alla trattazione del corago in materia d'illuminazione i documenti che rendono conto delle impressioni suscitate nel pubblico durante la serata inaugurale.

Negli Atti si registra che

l'artificio dell'illuminazione fu bellissimo, mentre non apparivano in verun luogo li lumi, il che diede gran stupore ad ogn'uno, scorgendosi gli edifici, con ogni parte di loro, come se fosse stato giorno, non apparendo un lume o fiaccola accesa⁶¹⁴.

S'intuisce che i lumi sapientemente mascherati non distolgono l'attenzione dello spettatore dalla visione d'insieme; il pubblico, per nulla distratto dalla ingombrante presenza di lumiere pendenti o luci accecanti, può liberamente lasciarsi coinvolgere dalle suggestive atmosfere suscitate dalla rappresentazione.

Più precise le osservazioni espresse dal veneziano Giacomo Dolfin nella lettera indirizzata a Battista Guarini. Annota lo spettatore:

L'eccellenza del quale effetto procedeva dalla illuminazione della parte di dentro della scena, la quale è al contrario del proscenio che era illuminato da torcie 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, riceveva il lume da mille e più lumiere invisibili e occulte, sì che apareva solamente l'aere illuminato senza che si sapesse onde nascesse il lume, il che faceva credere agli uomini che di dentro fosse giorno come di fuori vi era chiara la notte⁶¹⁵.

Le osservazioni di Dolfin non si soffermano sul proscenio, illuminato da torce a vista pensate principalmente per gli spostamenti degli attori, quanto sulle prospettive, rischiarate da lumi sapientemente mascherati e mimetizzati al punto da offrire ad un pubblico incantato

⁶¹³ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65.

⁶¹⁴ A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 97-98; cfr. anche *ivi*, b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 37r ; *ivi*, b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, cc. 92r-92v.

⁶¹⁵ Lettera di Giacomo Dolfin datata Venezia, 9 marzo 1585 e indirizzata probabilmente a Battista Guarini che non era presente alla prima. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 304r-306v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 33-37: 34.

solamente suggestive atmosfere luminose somiglianti al chiarore del giorno, mentre in realtà al di fuori del Teatro è ormai notte. Si crea quello che Gallo chiama «dialogo visivo tra il palcoscenico e le prospettive»⁶¹⁶, mettendo in relazione le differenti tipologie di apparati impiegati, a vista nel proscenio e occultati nelle prospettive.

La prassi rende palese la poetica stessa d'Ingegneri. Il corago svela modernissime intuizioni nel momento in cui fa intendere di riconoscere anche nel coefficiente luminoso capacità di garantire coesione ed armonia sulla scena: l'indicazione di mimetizzare la vista dei lumi, infatti, assume principalmente lo scopo di mantenere viva la sensazione d'illusione oltre che di aumentare la sensazione di sorpresa nel pubblico, mostrandosi interessato tanto alle esigenze insite nel dramma da rappresentare, quanto alla percezione dello spettatore. Anche gli attori sono funzionali alla «vista», considerazione che conferma nel teorico una singolare attenzione per la ricezione globale della messinscena.

Sulla stessa linea si pongono le osservazioni che mettono in rapporto scena e luce, quando l'architettura delle prospettive per mezzo delle fonti luminose sembra acquistare maggiore plasticità e pregnanza vitale. È ancora la testimonianza di Dolfin che ricostruisce il momento della calata del sipario e dello svelamento delle architetture:

Questa caduta [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 dilettar 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 da Tamoscio, non occorre ch'io le dica, poiché ella sa benissimo che non illuminate non sonniente, illuminate paiono ogni cosa; questo solo dirò, che a quelli che le avevano vedute prima parve di vedere un'altra cosa, a quelli che non l'avevano più vedute parve di veder cosa che superasse l'immaginazione e il pensiero umano⁶¹⁷.

La luce pone in risalto la dimensione «soda e vera» delle forme architettoniche; con una forza quasi vivificante, l'illuminazione dona plasticità alle sagome.

Non è un caso il fatto che la trattazione di Ingegneri venga per molti versi avvicinata a quella di Leone de' Sommi, drammaturgo, corago e teorico mantovano; come Angelo, anche

⁶¹⁶ ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, cit., p. XXXIV.

⁶¹⁷ Lettera di Giacomo Dolfin datata Venezia, 9 marzo 1585 e indirizzata probabilmente a Battista Guarini che non era presente alla prima. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 304r-306v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 33-37 : 34.

Leone è un uomo che vive a diretto contatto con la prassi. Apparatore, allestitore, attore, de' Sommi intrattiene rapporti con le compagnie di comici di professione gestendo, a sua volta, la circuitazione di stanze per le *performances* degli attori della Commedia dell'Arte. Come nel caso del corago vicentino, anche per de' Sommi l'esperienza realmente vissuta filtra dal celebre trattato *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica* (circa 1556-1565)⁶¹⁸.

Si ricordi che Ingegneri, oltre ad essere un raffinato intellettuale, è anche un uomo dedito alla prassi, abituato quindi ai problemi legati alla messinscena⁶¹⁹. Uomo colto, compie esperienze presso numerose corti, come Roma, Ferrara, Parma, Vicenza, Guastalla, Urbino, ed ha occasione di intrattenere relazioni con personalità molto stimolanti ed influenti nel panorama culturale dell'Italia a cavallo tra Cinque e Seicento. Questo sapere, frutto di frequentazioni diversificate, rifluisce nella sua esperienza teatrale. In particolare, molti degli accorgimenti da lui annotato nel Trattato, e poi realizzati nella messinscena, nascono come risposta a reali problemi nati concretamente dal confronto con il palcoscenico e, probabilmente, dalle numerose discussioni intrattenute durante la sua avventurosa vita.

De' Sommi ed Ingegneri sono tra i primi a porre, a livello teorico, riflessioni puntuali sul coefficiente luminoso, individuando nella luce a teatro una valenza che può essere definita di tipo proto-drammaturgico. Si tratta di un orientamento estremamente moderno per l'epoca. De' Sommi, in particolare nel *Quarto dialogo*, ponendosi il problema dell'unitarietà dello spettacolo, si propone di mettere in relazione il ritmo della recitazione e gli effetti della luce, stabilendo in tal modo una corrispondenza tra il dramma e la scena⁶²⁰. La funzione della luce è decisiva. Racconta Veridico (ossia de' Sommi) che trovatosi una volta ad allestire una tragedia

et essendo stata la scena allumata giocondissimamente per tutto il tempo che i successi de la istoria furono allegri, quando cominciò poi il primo caso dolente della inopinata morte d'una reina, onde il coro, esclamando, stupiva come il sole potesse patire di veder tanto male, feci (si come avevo preparato) che in quello istante la maggior parte de i lumi de la scena che non servivano alla prospettiva furono velati o spenti; la qual cosa cagionò un profondissimo orrore nel petto degli spettatori. Il che riuscì mirabile, per universal giudizio⁶²¹.

⁶¹⁸ Cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968. Cfr. anche M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 61-65; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 1001; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 21-23.

⁶¹⁹ Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., pp. XXV-XXX, in cui emergono alcuni tratti della personalità d'Ingegneri.

⁶²⁰ Cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 1001.

⁶²¹ LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica*, cit., pp. 63-64.

Queste considerazioni hanno spinto teorici Novecenteschi del calibro di Anton Giulio Bragaglia a parlare addirittura di «luce psicologica» riferendosi a de' Sommi⁶²². Conferma questa posizione anche Bergman nel momento in cui qualifica «expressive light»⁶²³ la proposta del teorico mantovano; utilizzando una terminologia che sarà poi vicina ad Appia, si dice che de' Sommi sperimenta con una «creative stage light»⁶²⁴. Si osservi, comunque, che molte delle considerazioni espresse sul trattatista sono caricate, a volte, di valenza eccessiva proprio perché lette alla luce delle esperienze contemporanee; probabilmente sarebbe più cauto sfumarne il peso in attesa del reperimento di ulteriori fonti che consentano di rendere conto realmente delle tendenze illuminotecniche in atto nella seconda metà del Cinquecento.

Ingegneri conferma una posizione affine al corago mantovano. Si consideri la descrizione del dispositivo che consente l'apparizione di «ombre» (recitanti che interpretano spettri e simili personaggi)⁶²⁵. L'ombra, dice Ingegneri nel *Trattato*, deve trovarsi già in scena al calar della tela, in modo da rispettare la convinzione che «tai fantasmi compariscano in incomprensibile maniera», ed è posto nell'ultima parte della prospettiva, ossia nel luogo più lontano; in questo modo l'ombra apparirà enorme a causa della sproporzione con la scenografia. Il corago consiglia di coprire lo spazio con un velo nero, così da rendere ancor più indistinti e quindi misteriosi i movimenti. La figura viene posta sopra un marchingegno dotato di ruote, perché possa sparire velocemente dalla scena e nello stesso tempo, facendo bruciare il velo che la ricopre, questa forma misteriosa è in grado di generare nello spettatore una sensazione di paura e orrore. Si tratta di un espediente «per suscitare un effetto emotivo, consono al procedere drammaturgico, tramite la luce e l'ombra»⁶²⁶.

Ancora un'osservazione avvicina i due trattatisti. Ingegneri, annota che, in generale, la riuscita di ogni espediente in scena può essere esaltato abbassando le luci in sala affinché durante la messinscena «tutta 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, il quale quanto sarà più oscuro, tanto

⁶²² Ai primi del Novecento Bragaglia «riscopre» i *Dialoghi* e ne pubblica un frammento («L'Illustrazione teatrale», 1926, 3) in cui parla appunto di «luce psicologica» (cfr. anche CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., n. 81 p. 22). La fortuna del trattato di de' Sommi si deve anche, in parte, a questa felice riedizione. Interessante osservare come gli uomini del Novecento guardino idealmente al Cinquecento quale luogo in cui rintracciare le radici della spettacolarità moderna. Anche Craig nel 1902 acquista i trattati di Serlio che diventano fonte d'ispirazione per la sua poetica (cfr. EDWARD GORDON CRAIG, *Il mio teatro. L'arte del teatro. Per un nuovo teatro. Scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 151).

⁶²³ GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., p. 63. Anche «luce che è parte delle intenzioni drammaturgiche», CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 22.

⁶²⁴ GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 67-68.

⁶²⁵ Il dispositivo per far apparire le ombre è descritto in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 74-76.

⁶²⁶ CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 20. Anche Bergman parla di «expressive darkness» riferendosi ad Ingegneri, cfr. GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 68-69.

farà parere la scena più luminosa»⁶²⁷; tutto questo allo scopo di concentrare l'attenzione dello spettatore sul palcoscenico. Ingegneri osserva che la sala illuminata

disgregherà maggiormente la vista de i 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 [è opportuno] levar via ogni lume tenuto sin allora nel teatro per la mera necessità de gli spettatori: il qual lume ancora quanto sin a quel punto fosse stato più debole, tanto il meglio fora; perché, calate le tele poscia, parrebbe l'illuminazione molto maggiore, e farebbe assai più bello effetto⁶²⁸.

S'intuisce come queste considerazioni, per altro estremamente moderne⁶²⁹, giungano dalla frequentazione diretta della scena. Non a caso Ingegneri trova eco nelle riflessioni espresse qualche anno prima anche da de' Sommi nel *Quattro dialogo*. Afferma de' Sommi che

è cosa naturale che l'uomo, stando al buio, vede molto meglio una cosa che di lontano riluca, che non farebbe stando in loco luminoso, perché la vista va più unita all'oggetto, senza vagare, o, secondo il parer d'i peripatetici, l'oggetto si viene più unitamente ad appresentare a l'occhio. Et però [è opportuno non porre] se non pochissimi lumi nella sala, facendo splendidissima la scena⁶³⁰.

Si ricordi che lo stesso Scamozzi palesa intenzioni simili quando afferma di «volere che i lumi no' abbaglino i spettatori, ma con artificio, che tutto il lume sia accomodato in modo che l'ombre de' recitanti, della scena, et delle prospettive, come fussero alla luce del sole»⁶³¹.

Ingegneri e de' Sommi si appellano, molto probabilmente, ad una consuetudine che, nascendo da effettive esigenze sceniche, si pone come alternativa alla più diffusa abitudine di mantenere accesi i lumi durante la rappresentazione. Infatti, la pratica di occultare i sistemi illuminotecnici è nota agli apparatori, come dimostra un appunto contenuto nella descrizione degli

⁶²⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 66.

⁶²⁸ *Ivi*, pp. 66-67.

⁶²⁹ Si ricordi che affinché si diffonda effettivamente l'usanza di oscurare la sala si dovrà attendere l'ultimo quarto del Diciannovesimo secolo, cfr. SCHIVELBUSCH WOLFGANG, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Pratiche Editrice, 1994; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. p. 1019; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 141-142.

⁶³⁰ *Ivi*, pp. 65-66. L'oscuramento della sala è anche indizio di una nuova concezione del rapporto sala-scena, ossia di una pratica teatrale slegata dall'eccezionalità dell'evento festivo di corte che invece richiede l'illuminazione costante della sala, cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. p. 1001.

⁶³¹ Lettera di Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana, s.l., s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, c. 300r, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico [...]*, cit., p. 27. Mazzoni suppone che la lettera provenga da Venezia e che sia datata post 6 maggio 1584-ante 3 marzo 1585, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 327, p. 188 e *ivi* p. 128 in cui la lettera è parzialmente riprodotta.

intermezzi per la tragedia *Giocasta* recitati a Viterbo il 9 ottobre del 1570 dagli accademici Ostinati. L'anonimo cronista riferisce che caduta la «cortina» apparve la scena.

la quale parve veramente di vedere una bellissima grandissima e mobilissima città, tale era l'artificio e prospettiva sua [...] essendo tra essa con arte mirabile accomodati talmente i lumi, che moltissimi erano li quali non si vedevano, che facevano vedere tutte parti ancora ascose e remote della Scena che mostravano luoghi bellissimi e grandissimi. Solo si vedevano quattro gran torce bianche in faccia alla Scena che pendevano in aere e nel fine di quelle per ornamento e per retener la cera che non cadesse sopra di qualch'uno vi erano certi animali à uso di Nottoloni indorati⁶³².

Lo spettatore racconta che i lumi erano oscurati alla vista del pubblico, riferendosi ad un espediente che anticipa in parte osservazioni teorizzate da Ingegneri.

Questa tendenza all'oscuramento trova esempi illustri anche negli anni successivi alla prima dell'*Edipo*. In una lettera datata 1592 Guarini, in occasione dei preparativi per l'allestimento a Mantova del *Pastor fido* afferma:

Habbiamo ancora conferito coll'A.S. la difficoltà che passa nella rappresentazione che pensava di fare il S. Conte Baldassar [Castiglione jr.] senza lumi, avendo fatto conoscere che la scena non allumata è priva d'ogni ornamento [...]. Oltre a ciò la spesa si diminuisce assai allumandola, piocché quelle finte vaghezze che ingannano la vista a lume finto, non si potrebbero rappresentare se non con grandissima e 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 ascolta⁶³³.

Si ricordi il ruolo attivo di Guarini a Vicenza durante i preparativi per la recita del 1585; l'intellettuale si pone quale consigliere degli Olimpici. Proprio Guarini consiglia di coinvolgere Marcantonio Pasi, ingegnere ferrarese, nell'*équipe* di Ingegneri. Pasi è uno degli addetti al sistema illuminotecnico. Inoltre, interessante osservare che dal 1586 Ingegneri trascorre un breve periodo al servizio di Ferrante Gonzaga alla corte di Guastalla⁶³⁴. Come s'intuisce, le idee rifluiscono

⁶³² *Descrizione de la scena et intermedii fatti per aere et per terra ne la tragedia di Giocasta, recitata in Viterbo, dalli virtuosi e onorati sig. accademici Ostinati li 9 de ottobre 1570*, stampato in Viterbo per Agostino Colali, 1570, c. 3.

⁶³³ Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Mantova, 21 giugno 1592, citata in ALESSANDRO D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, cit. II vol., 553-554; citata e in parte riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 128.

⁶³⁴ MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., p. XXVI.

attraverso l'esperienza degli intellettuali che con i frequenti viaggi divengono preziosi "canali" per la circolazione del sapere.

Si potrebbe tentare un'osservazione ulteriore. Colpisce l'attenzione riservata dai due teorici alla questione della ricezione dell'evento. Seppure essi usino un lessico consueto ai trattati, interessa l'attenzione di entrambi a confrontarsi con l'illuminazione nella misura in cui essa non «disgredi la vista de i riguardanti» coinvolti, ponendo al centro della questione l'«occhio» e quindi in un certo senso il tema stesso della percezione. La questione della "visione" è tema dibattuto da secoli nella storia della cultura⁶³⁵. Tra gli altri, come è noto, Leonardo da Vinci nel *Trattato della pittura* si era posto il problema della visione. L'occhio, centro della sua trattazione scientifica, diviene non solo punto di raccordo tra l'universo e la pluralità delle sue dimensioni, ma addirittura strumento di creazione della realtà stessa, una sorta di centro dell'universo. Leonardo è attento alla percezione spettacolare: apparatore egli stesso, si ricordi che è l'ideatore di quel prototipo di lampada per creare la luce colorata che resterà in uso, salvo alcune modificazioni, fino a circa il Settecento⁶³⁶. Altre discipline si pongono la stessa questione legata alla ricezione del fruitore. Un caso curioso coinvolge la pittura, che sempre più spesso si confronta con l'ipotetico punto di vista di uno spettatore a teatro. Rispetto a Tintoretto, per esempio, Carlo Ridolfi annota che

esercitavasi ancora nel far piccoli modelli di cera e di creta, vestendoli di cenci, ricercandone accuratamente con le pieghe dei panni le parti delle membra quali divisava ancora entro piccole case e prospettive composte di asse e di cartoni, accomodandovi lumicini per le finestre, recandovi in tale guisa lumi e ombre. Sospendeva ancora alcuni modelli coi fili alle travature per osservare gli effetti che facevano veduto all'insù, per formare gli scorci posti nei soffitti, componendo in tali modi bizzarre invenzioni; le reliquie dei quali si conservano ancora nella stanza segretaria dei pellegrini suoi pensieri⁶³⁷.

Piccole *maquettes* e teatrini di posa, dunque, per studiare la visione e gli effetti di illuminotecnica⁶³⁸.

⁶³⁵ Si vedano a questo proposito ad esempio gli studi di Pierantoni a riguardo, ad esempio RUGGERO PIERANTONI, *L'occhio e l'idea: fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1981; ID, *La trottola di Prometeo: introduzione alla percezione acustica e visiva*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁶³⁶ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, voce in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, coll. 494-506: 495, Codice F conservato all'Institut de France a Parigi.

⁶³⁷ CARLO RIDOLFI, *Le marauiglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralita da quelli dipinte. Descritte dal caualier Carlo Ridolfi. Con tre tauole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, in Venetia, presso Gio. Battista Sgaua, 1648

⁶³⁸ L'artista Mariano Fortuny, vissuto a Venezia nella prima metà del Novecento, affermò di possedere questi "pupazzi" posseduti da Tintoretto: «Soltanto Fortuny a Venezia era in grado di ammettere o rifiutare, con delle

Se per un verso le osservazioni di Ingegneri e de' Sommi preannunciano l'ormai imminente spettacolarità barocca, nella cui poetica, come è noto, la componente visiva è predominante, dall'altro lato le loro pronunce ci invitano a spingerci oltre. Incuriosisce il legame intessuto dai due pensatori tra la luce e il tema della visione, dove al fattore luminoso spetta il compito di condurre la vista «più unita all'oggetto, senza vagare». Si ricordi che proprio alla metà del Cinquecento si fanno risalire le prime sperimentazioni ottiche, esperienze che si snodano tra scienza, magia e spettacolo, come ad esempio le “visioni” ottiche di Giovan Battista Della Porta⁶³⁹. Si tratta di veri e propri “spettacoli attrezzati” realizzati con la tecnica della camera oscura, dunque con sistemi di proiezioni (attraverso piccoli fori e con l'ausilio di specchi) molto sofisticati da compiersi in ambienti rigorosamente oscurati⁶⁴⁰. Della Porta era noto anche nell'Italia del nord, come dimostra la pubblicazione a Venezia di molte delle sue commedie⁶⁴¹. Un ulteriore dato lega Della Porta al clima veneto. Durante il Cinquecento si moltiplicano gli studi che analizzano il rapporto tra il suono e il calore, ossia la consapevolezza che la propagazione del suono si associa ai raggi luminosi⁶⁴². Tra gli altri, uno dei primi scienziati a stabilire una relazione tra la luce prodotta in un vetro incandescente e il suono è il medico e scienziato Ettore Ausonio, attivo nella città lagunare nella seconda metà del Cinquecento. Nulla resta del suo lavoro, che però pare venga accolto ed approfondito da Della Porta, il quale afferma che per sentire una

vere e proprie prove, le affermazioni dello storico di Tintoretto ripetute nella nuova edizione berlinese delle *Meraviglie dell'arte*. Realmente – mi disse Fortuny – io ho conosciuto a Venezia, dove abitavano e avevano la loro bottega due fratelli antiquari, i conti Settini, valentuomini, gente di gusto squisito, amatori d'arte, appassionati del mestiere che, forse, qualcuno non avrà a Venezia del tutto dimenticato. [...] Questa bottega dei conti Settini esisteva certo prima del 1887, ma quel che lei mi chiede si riferisce circa al 1900. [...] Uno degli antiquari mi indicò un baule, avvertendomi che dentro si trovavano i “burattini” di Tintoretto. [...] L'antiquario mi spiegò che si trattava in realtà di marionette, o meglio ancora di pupazzi come quelli che si adoperano o servivano un tempo per i presepi, con una ossatura in gran parte di legno, e talora, invece più morbida, di cera, quasi tutti articolati, e vestiti di pezze incollate sulle spalle. - Veri e propri figurini che venivano appesi al soffitto e alle travi, abbandonati nel vuoto, come sul proscenio di un teatro, tenuti sopra le lucerne o con i lumi cacciati in mezzo per stabilire tutto un gioco di chiaroscuro, e questo fu senza dubbio il teatro di Tintoretto, cioè i suoi modelli prediletti dei quali si servì per comporre le sue opere di carattere religioso e profano che richiedevano del movimento», G.O.GALLO, *I pupazzi del Tintoretto*, 1937. L'articolo è conservato nel Fondo Mariutti-Fortuny alla Biblioteca Marciana di Venezia, RS 7 - *Teatro e illuminazione* - 412.

⁶³⁹ Giovan Battista Della Porta (Napoli 1535-1615) scienziato e drammaturgo, stabilisce a Napoli nel 1560 l'*Accademia secretorum naturae* i cui membri si incontravano nella discutere di «segreti». Nel 1558 pubblica la prima versione della sua opera sulla *Magia naturalis (Della magia naturale del sig. Gio. Battista Della Porta linceo napoletano*, In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino e Costantino Vitale, 1611), in cui, tra l'altro, espone il suo sistema di corrispondenze tra le stelle e il mondo inferiore, cfr. *Giovan Battista Della Porta*, voce in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol., p. 403.

⁶⁴⁰ Cfr. FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Pisa, Titivillus, 2007, n. 14, p. 32; cfr. GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Della magia naturale*, Napoli, Carlino e Vitale, 1611; LUCA MURARO, *Giambattista Della Porta mago e scienziato*, Feltrinelli, Milano, 1978.

⁶⁴¹ Sulle commedie di Della Porta cfr. MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno un'Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 132.

⁶⁴² PATRIZIO BARBIERI, *The State of Architectural Acoustics in the Late Renaissance*, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, cit., pp. 53-75.

persona che sussurra e si trova in una posizione lontana è sufficiente porre l'orecchio in uno specchio concavo nel punto in cui si concentra la luce⁶⁴³.

La sua predisposizione per la dimensione "percettiva" si concretizza in un trattato dedicato all'arte della memoria, l'*Ars reminiscendi*, edito a Napoli nel 1602, versione latina dell'*Arte del ricordare* che Della Porta aveva pubblicato a Napoli nel 1566⁶⁴⁴. Essendo legato all'ambiente dei comici di professione (come de' Sommi), è stata anche avanzata l'ipotesi che con questo scritto Della Porta desiderasse fornire una mnemotecnica per attori⁶⁴⁵. Lo scienziato afferma che l'immaginazione traccia segni nella memoria come fosse una matita. Esiste una memoria naturale ed una artificiale, e quest'ultima può essere esercitata con il sistema di memoria da lui ideato, strutturato sfruttando come immagini mnemoniche regole matematiche e figure geometriche, lettere, numeri, figure umane, dipinti di buoni artisti e luoghi architettonici come palazzi o teatri⁶⁴⁶. Potrebbe essere rivelatore il richiamo al luogo teatrale, le cui qualità Della Porta aveva già imparato ad apprezzare.

Nella Venezia Rinascimentale circolano simili suggestioni, a cavallo tra magia, alchimia ed arte della memoria. Come l'esperienza del "Teatro della memoria" di Giulio Camillo Delminio, una sorta di sistema ideato da questo pensatore vissuto nella prima metà del Cinquecento e nutrito della tradizione ermetico-cabalistica⁶⁴⁷. Dai documenti⁶⁴⁸ si apprende che intorno agli anni Trenta del secolo esiste un prototipo di questo congegno a Venezia. Si tratta di una distorsione del piano del teatro di Vitruvio: ad ognuno dei sette passaggi che nel teatro romano tagliano la cavea, corrispondono sette porte nel teatro di Camillo. Non vi sono posti a sedere in quanto lo spettatore sta nella scena e guarda verso l'udienza contemplando immagini poste sulle sette volte e sette porte ai sette livelli che salgono. In esso l'universo è rappresentato per mezzo di associazioni organiche di tutte le sue parti con l'ordine eterno soggiacente; il Teatro mnemonico del mondo è capace di riflettere magicamente le divine proporzioni del mondo nella sua architettura. Questo strumento, secondo il progetto di Camillo, ha lo scopo di fissare nella mente la verità eterna: il Teatro è una visione del mondo. Ora è noto che la ripresa di Vitruvio da parte degli architetti veneziani, culminante in Palladio, è certamente uno dei tratti peculiari del

⁶⁴³ PATRIZIO BARBIERI, *The State of Architectural Acoustics in the Late Renaissance*, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, cit., 54.

⁶⁴⁴ Cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (titolo originale e prima edizione *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966), pp. 188-190.

⁶⁴⁵ Cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., nota 24 p. 189.

⁶⁴⁶ Ad esempio la descrizione virgiliana delle stanze decorate con pitture, mostrate da Didone ad Enea è un vero e proprio sistema di memoria di Didone con cui ricordare la storia dei suoi antenati, cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 189.

⁶⁴⁷ Cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 121-159, in cui è narrata dettagliatamente l'esperienza del Teatro della Memoria di Camillo e il suo influsso nella cultura rinascimentale veneziana.

Rinascimento veneziano. Camillo e il suo adattamento del modello vitruviano per fini mnemonici sono al centro del dibattito, al punto da chiedersi se «l'Idea del Teatro di Camillo, così famoso al suo tempo e così a lungo argomento di discussione nelle accademie, può avere avuto qualche influsso su Barbaro e Palladio»⁶⁴⁹. Osserva Yates che questo Teatro rispecchia l'uomo ermetico rinascimentale che «crede di possedere poteri divini, di potersi costruire una memoria magica con cui catturare il mondo, riflettendo il macrocosmo nel microcosmo della sua *mens divina*»⁶⁵⁰.

Le affascinanti intuizioni della Yates sono state a lungo dibattute e confutate dagli studiosi di Palladio. Giuseppe Barbieri osserva che nella concezione di Camillo lo spettatore, trovandosi sul palco e non sull'udienza, è in una posizione ribaltata che annulla la sua possibilità di godere della rappresentazione⁶⁵¹. È certo, come osserva Quondam, che le riflessioni della Yates chiariscono molti tratti di una nuova tendenza in atto nel Cinquecento, per cui il teatro non rimanda più solamente al luogo della rappresentazione, bensì si propone anche come uno spazio «del lavoro mentale dell'immaginario, luogo totale della sua rappresentazione, luogo da strutturare e ordinare con la memoria e in funzione della memoria, forma insomma della conoscenza»⁶⁵². Ma che tale tendenza non abbia ripercussioni nell'ambito strettamente teatrale non può essere escluso.

Del resto incuriosiscono le osservazioni del già citato Domenico d'Alessandro quando, riferendosi all'edificio palladiano, immagina l'impressione suscitata in un osservatore posto nel suo interno e afferma: «non so, se per darsi a sapere in un subito a spettatori infinito, o perché racchiuda quanto ha di bello il Mondo è circolare di forma»; e poco oltre definisce l'Olimpico «un Teatro che contiene in se ogni cosa»⁶⁵³. Riferendosi alla scena, che Orefice definisce «anima del Teatro», afferma: «In questo luogo, come più degli altri proportionato, sollevasi capriccioso Palaggio [...]. Apre diverse porte, per ostentare la diversità delle scienze, ch'ivi s'apprendono»⁶⁵⁴. E descrivendo il soffitto del Teatro afferma:

È un Cielo il soffitto, che con intento sguardo ammirandosi: scopre le Zone torride, mostra i cerchi meridionali, divisa gli oroscopi fatali, ostenta gli assi, appalesa l'Ecliptiche, gli Orizzonti, le vie lattee, il

⁶⁴⁸ Cfr. la trattazione in FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 122-123.

⁶⁴⁹ FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 158.

⁶⁵⁰ FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 159.

⁶⁵¹ GIUSEPPE BARBIERI, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, cit., pp. 209-218.

⁶⁵² AMEDEO QUONDAM, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, cit., pp. 135-150: 141. Quondam si riferisce alla pratica, in uso in modo sempre più frequente nel Cinquecento, di inserire, ad esempio, il teatro sui frontespizi di molte pubblicazioni.

⁶⁵³ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 17-18.

⁶⁵⁴ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 17-18.

Zodiaco con segni, che regolatamente vi girano. [...] È un Cielo, perché altro tetto non si deve à Teatro, che sostiene compendiato, ed ammirato un Mondo. È un Cielo, perché influisce la primogenitura delle virtù
655 .

Il Teatro assume le fattezze di uno specchio per riprodurre il Mondo, un microcosmo da cui trapelano le regole del Macrocosmo.

Si tratta di suggestioni, per lo più non supportate da fonti, e che poniamo quindi come ipotesi di lavoro, come problemi aperti. Certo ci si potrebbe chiedere se questo retroterra filosofico, magico ed ermetico possa aver influito non solo su Palladio ma anche sugli artisti che negli anni successivi alla sua scomparsa si sono presi l'incarico di terminare il teatro ed allestire poi lo spettacolo inaugurale. Si sa che Ingegneri nel 1601 compone un breve poema allegorico dedicato a Carlo Emanuele I di Savoia intitolato *l'Argonautica*⁶⁵⁶, il cui contenuto viene confutato cinque anni dopo, nel 1606, quando a Napoli dedica a Girolamo Fosco un discorso *Contra l'achimia e gli alchimisti. Palinodia dell'Argonautica*⁶⁵⁷, a conferma che per lo meno per un breve periodo della sua vita il teorico si interessa di questo genere di pratiche esoteriche in cui si palesa la possibilità di giungere a conoscere le regole che reggono il Mondo.

Forse queste tematiche, così connesse al tema dello "sguardo" interiore e della visione mistica, potrebbero avere influenzato anche Ingegneri che tanto spazio riserva nel suo *Trattato* ai problemi connessi alla percezione. L'insistenza sulla ricerca di coerenza ed armonia tra i coefficienti scenici, della perfetta ricezione da parte dello spettatore che si esplica anche nella sala oscurata, induce ad ipotizzare che la fruizione dello spettacolo nella concezione di Ingegneri e della sua *équipe* non è destinata a terminare con l'atto della visione "fisica", ma deve in qualche modo alludere ad un piacere più intimo ed interiorizzato, che l'accordo di tutte le componenti sceniche in qualche modo facilita e preannuncia.

A questo proposito vale la pena ricordare l'allestimento ideato dallo scenografo Bernardo Buontalenti dei sei intermedii per *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, messe in scena a Firenze in occasione del matrimonio tra Ferdinando I e Cristina di Lorena avvenuta nel cortigiano Teatro Mediceo nel 1589, ossia quasi coevo al debutto dell'Olimpico⁶⁵⁸. In questa occasione Buontalenti

⁶⁵⁵ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 13-14. Il passaggio è stato notato anche da STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 42.

⁶⁵⁶ ANGELO INGEGNERI, *Argonautica di Angelo Ingegneri al felicissimo principe Carlo Emanuello duca serenissimo di Savoia, &c*, In Vicenza, [s.n], 1601.

⁶⁵⁷ ANGELO INGEGNERI, *Contra l'achimia, e gli alchimisti palinodia dell'Argonautica di Angelo Ingegneri. Con la stessa Argonautica, dichiarata da copiose postille del proprio autore. Al molto illustre, e reuerendiss. signore monsignor Girolamo Fosco prothonotario apostolico*, In Napoli, appresso Giovan Giacomo Carlino, 1606.

⁶⁵⁸ Rispetto a questo celebre evento cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., pp. 117-118; GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 69-72; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, cit., p. 59 e

compie, però, un'operazione opposta rispetto alle scelte operate da Ingegneri. Durante lo spettacolo il pubblico viene, infatti, addirittura abbagliato dall'accensione simultanea delle torchiere e dei candelieri pendenti dal soffitto. La luce in sala, accesa anche durante la rappresentazione, esalta la condizione nobiliare del pubblico evidenziandone la ricchezza delle vesti e dei paramenti. L'illuminotecnica sottolinea in questo caso il legame dell'evento teatrale con la festa rinascimentale, e diviene strumento per esaltarne il valore celebrativo⁶⁵⁹.

Alla luce delle riflessioni sin qui condotte, considerando l'imminente avvento della spettacolarità barocca fondata sui cangianti intermezzi e quindi sul valore espressivo della mutazione nella successione scenica, interessa ora capire se nelle tendenze illuminotecniche vicentine successive all' "evento *Edipo*" sia filtrata, almeno in parte, la lezione di Ingegneri, seppur impastata con le più attuali poetiche del meraviglioso.

5. *L'Olimpico: modello per la riforma del luogo teatrale*

La serata inaugurale, avvenuta il 3 marzo 1585 con l'allestimento dell'*Edipo tiranno*, costituisce un evento senza precedenti per l'epoca. Nonostante il successo ottenuto, il Teatro Olimpico negli anni a seguire entra in una sorta di oblio da cui non risorgerà; le macchine teatrali dell'epoca barocca funzionali a realizzare sulla scena la poetica del meraviglioso, mal si adattano alla struttura del teatro palladiano. Il monumento vicentino, primo edificio teatrale stabile dell'epoca moderna pervenuto nella sua sostanziale integrità, presenta caratteristiche che lo identificano quale episodio eccezionale nella storia dell'architettura spettacolare nel Rinascimento. Per questo, sebbene silente, l'Olimpico nei secoli intrattiene rapporti con le altre tipologie architettoniche, costituendo una sorta di incarnazione di modello "ideale".

Sono succeduti pareri discordanti in proposito. Lionello Puppi sottolinea la sua consistenza di *unicum* nel contesto delle tipologie teatrali dell'epoca, una vera e propria «affermazione singolare ed irripetibile»⁶⁶⁰. Si accostano a queste affermazioni le considerazioni di Ludovico Zorzi quando riferendosi all'Olimpico vi riconosce una forma in sé conclusa e cristallizzata, una sorta di eccezione nella storia del teatro⁶⁶¹. A questa linea di pensiero si accosta

seguenti e pp. 116-120; ANNAMARIA 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; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., pp. 1003-1004; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 14-16.

⁶⁵⁹ Cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit., p. 1003.

⁶⁶⁰ LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, cit., p. 9.

⁶⁶¹ LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., nota 46 pp. 170-174 : 172.

una direttrice che al contrario rintraccia nel teatro vicentino una energetica forza propulsiva, tale da farne uno degli anelli della catena che conduce all'evoluzione del dominante modello all'italiana. A sostegno di questa ipotesi, Anne Surgers pone l'attenzione su un disegno dei primi anni del Seicento e attribuibile ad Inigo Jones, in cui sarebbe identificabile la tappa intermedia tra i tre archi presenti nella *scaenae frons* vicentina e l'arco unico del teatro all'italiana: l'arcoscenico potrebbe avere origine dalla porta regia palladiana che nel tempo si sarebbe dilatata al punto da inquadrare tutta la prospettiva della scena⁶⁶².

Altri sostengono che l'Olimpico non abbia parentele con il modello all'italiana, ma che ne costituisca un'alternativa, ossia una possibile via non percorsa. Confermerebbe questa ipotesi il fatto che Fabrizio Carini Motta alla fine del Seicento, riferendosi al trattato di Vitruvio, prospetta la possibilità della forma a gradoni in alternativa ai palchetti⁶⁶³. Così Francesco Milizia nel Settecento, definendo la sala a palchetti «caos di teste e mezzi busti», auspica il ritorno al teatro antico, modello che loda anche in quanto esente da dispersione ottica e acustica⁶⁶⁴.

In particolare il Settecento si qualifica quale momento privilegiato per la pubblicazione di significativi studi teorici volti a ripensare l'architettura del luogo teatrale. Durante il secolo il fenomeno teatrale inizia ad essere valutato come un oggetto culturale da intendersi nel suo complesso e non più come una somma di elementi indipendenti tra loro. Necessariamente s'intuisce come le diverse parti, e in particolare la struttura architettonica, siano intimamente connesse all'espressione dello spettacolo stesso. Proprio alla luce di queste considerazioni le varie componenti, e il luogo teatrale in particolare, divengono oggetto di confronto tra gli intellettuali, soprattutto francesi ed italiani⁶⁶⁵.

Voltaire, ad esempio, nel 1748 critica la mancanza di funzionalità dei teatri parigini⁶⁶⁶. In particolare si scaglia contro l'uso in voga alla Comédie-Française che consente al pubblico di assistere alla rappresentazione prendendo posto anche sul palcoscenico. D'Alembert prosegue sulla stessa linea e pur proponendo un teatro tradizionale nella forma, insiste sul rinnovamento dei contenuti e sulla razionalità delle strutture che devono consentire al teatro di essere «morale mise

⁶⁶² ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., pp. 108-109; cfr. ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione [...]*, cit., p. 43.

⁶⁶³ Cfr. FABRIZIO CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportionione secondo l'Insegnamento della pratica Maestra Comune, di Fabricio Carini Motta Architetto del Serenissimo di Mantova consacrato al Merito Sublime dell'Altezza Serenissima Isabella Clara Arciduchessa d'Austria Duchessa di Mantova*, per Alessandro Giavazzi stampatore ducale, in Guastalla, 1676; nel trattato prospetta le soluzioni per i teatri fatti «a Gradi o a Palchetti».

⁶⁶⁴ FRANCESCO MILIZIA, *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1772), in Id., *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le Belle Arti*, I, Bologna, Cardinali e Frulli, 1826.

⁶⁶⁵ Cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, 1984, p. 9.

⁶⁶⁶ Cfr. F.-M. A. VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, Paris, 1748.

en action»⁶⁶⁷, perdendo la veste di superficiale rituale mondano; osservazioni che in parte si rifanno alle affermazioni di Rousseau quando individua nel teatro un momento privilegiato per rinsaldare i valori comuni fondanti la collettività⁶⁶⁸.

Esito di questi fenomeni è il rinnovato interesse per lo spettacolo antico, riletto sia nella sua valenza profonda, sia nella conformazione architettonica, perfetto connubio di eticità, armonia e democraticità. Seduce l'approccio di Palladio agli antichi⁶⁶⁹, e il teatro Olimpico, nella duplice accezione di "documento-monumento"⁶⁷⁰, continua a suscitare interesse. Se ne studia la struttura architettonica, come nel caso di Pierre Patte, che propone una dettagliata descrizione dell'edificio vicentino.

Nella *Description* datata 1780⁶⁷¹ l'architetto francese legato ai *philosophes* specifica che l'Olimpico è un edificio da paragonare ai «Monuments érigés pendant les beaux jours d'Athènes ou de Rome», opera del principale architetto del secolo dei Medici, Palladio, un «Artiste aussi estimé en son genre que Raphaël l'est dans le sien»⁶⁷². La fedeltà alla tipologia antica è garantita dal continuo rimando a Vitruvio, riletto però da Patte secondo il commento di Berardo Galiani⁶⁷³. Come è noto, nel 1758 Galiani, erudito napoletano, compie una traduzione in italiano di chiaro stampo illuminista del *De Architectura*⁶⁷⁴. Berardo e il fratello Ferdinando, famoso economista, erano entrambi legati a Diderot e all'ambiente dell'*Encyclopédie*. È normale quindi che Patte conoscesse questa traduzione italiana di Vitruvio, che loda per la sua correttezza, soprattutto rispetto all'interpretazione illuminante del confuso passo vitruviano riguardante i *periaktoi*. Scrive Patte:

Dobbiamo al signor marchese Galiani di averci illuminato in proposito, nei suoi eccellenti Commenti che accompagnano una nuova traduzione di Vitruvio, pubblicata a Napoli circa vent'anni fa. Egli ha

⁶⁶⁷ J. D'ALEMBERT, *Lettre à Rousseau sur l'article Genève de l'Encyclopédie*, Amsterdam 1759, citato in ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800 [...]*, cit., pp. 11-12.

⁶⁶⁸ JEAN JACQUE ROUSSEAU, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam 1758, citato in ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800 [...]*, cit., p. 11.

⁶⁶⁹ Alla metà del Settecento si ritrovano, ad esempio, traduzioni in francese dei *Libri* di Palladio, come *Architecture de André Palladio de Vicence: nouvellement mise au jour, corrigée, enrichie de planches en taille douce exactement dessinées & augmentée de quantité de bâtiments qui n'ont point paru [sic] jus qu'ici ; avec les remarques de l'architecte N.N.; le tout traduit de l'Italien*, Venise, chez Ange Pasinelli, 1740-1760, a conferma dell'interesse anche filologico per il maestro padovano.

⁶⁷⁰ Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 13-14.

⁶⁷¹ PIERRE PATTE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence, en Italie, chef-d'œuvre d'André Palladio, Levé & dessiné par M. Patte, Architecte de S. A. S. Monseigneur le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts. Ouvrage enrichi de Planches gravées en taille-douce*, Paris 1780.

⁶⁷² Citazioni in PIERRE PATTE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence [...]*, cit., p. III.

⁶⁷³ Patte definisce "excellens commentaires" le osservazioni di Galiani, cfr. *ivi*, p. 9.

⁶⁷⁴ *L'Architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e comentata dal Marchese Berardo Galiani Accademico Ercolanense, e Architetto di merito dell'Accademia di S. Luca*, Napoli 1758.

dimostrato che i prismi triangolari invece di essere disposti, come si era sempre creduto, in mezzo alle tre porte principali della scena, erano al contrario distribuiti sulle ali della medesima scena⁶⁷⁵.

Più curiosa ai fini del nostro discorso appare però un'altra questione. Galiani evidentemente rivela una approfondita conoscenza della materia, al punto che nel 1764 i membri dell'Accademia Olimpica di Vicenza lo interpellano per dirimere una spinosa questione circa il restauro della copertura del teatro⁶⁷⁶, lavoro che secondo gli accademici doveva svolgersi nel rispetto del disegno originale di Palladio⁶⁷⁷. Ciò che interessa mettere in luce sono i rapporti intercorsi tra l'accademia vicentina, sorta di custode del modello antico, e l'ambiente intellettuale francese da cui prende avvio la riforma teatrale: la traduzione di Galiani è un ideale ponte di collegamento e contemporaneamente pone Vitruvio al centro del dibattito coevo sull'architettura. [non ho approfondito, ma mi ricordo di farlo]

La riflessione sull'antico sfocia nella realizzazione dei progetti di architetti come Ledoux e Boullée, tra i primi a rimeditare lo spazio teatrale. Soprattutto si evince dagli studi per il teatro di Besançon (1775-1784) e di Marsiglia (1785) di Ledoux⁶⁷⁸ e dal progetto per l'Opéra di Parigi di Boullée (1781)⁶⁷⁹. Sebbene solo il teatro di Besançon ideato da Ledoux trovi effettiva realizzazione, è importante sottolineare che in questo periodo la fase progettuale, in quanto massima espressione del momento razionale, è ritenuta più importante⁶⁸⁰.

Gli architetti, che pur approdano a differenti interpretazioni, mostrano di aver recepito la lezione dei pensatori francesi, nel momento in cui si preoccupano di conferire all'edificio una struttura architettonica che da un lato sottolinei il valore educativo e quindi la dignità assunta dal fenomeno teatrale, dall'altro risponda ai canoni di funzionalità più volte sottolineati dai *philosophes*. Più interessante lo studio della pianta, che entrambi gli architetti concepiscono circolare, con un chiaro rimando al modello classico.

⁶⁷⁵ PIERRE PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de L'Optique e de l'Acoustique*, Paris, chez Moutard, 1782, in ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., p. 52.

⁶⁷⁶ Cfr. BERARDO GALIANI, *Parere del M.se Galiani dato sulla copertura del Palco del Teatro Olimpico (1764)*, in BBV, mss. Gonzati: 25. 10. 105-112.

⁶⁷⁷ Sulla questione della copertura originale del teatro Olimpico, motivo di accesa querelle in accademia, cfr. ad esempio A.O., b. 6, fasc. 82 passim; per la bibliografia completa su tutta la vicenda settecentesca cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit., pp. 252-255.

⁶⁷⁸ I progetti sono esposti in CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation*, Paris 1804.

⁶⁷⁹ Il progetto compare in ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE, *Architecture. Essai sur l'art*; la prima edizione dell'opera, conservata manoscritta alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Ms. 9153, con disegni), è *Boullée's treatise on architecture: a complete presentation of the Architecture, Essay sur l'art wich forms part of the Boullée papers (Ms9153) in the Bibliothèque Nationale de Paris*, London, edited by H. Rosenau, 1953, cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800 [...]*, cit., nota 13, p. 13.

⁶⁸⁰ Cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800 [...]*, cit., nota 11, p. 13.

Bisogna precisare che la riforma dell'architettura teatrale nel Settecento si lega fin dalle prime battute al problema del rapporto tra la sala e la scena⁶⁸¹. I motivi generatori del dibattito riguardano i limiti del teatro barocco in relazione alla capienza, alla visibilità, all'acustica e, motivo dominante, alla perdita unita causata dall'affermazione del sistema "all'italiana" che prevede la frammentazione dello spazio teatrale. Tale suddivisione architettonicamente si esplica nella netta separazione tra luogo della rappresentazione e luogo della fruizione, oltre che nel frazionamento dello spazio della sala in palchetti⁶⁸². I pensatori francesi del periodo della Rivoluzione leggono nel sistema a palchetti una forte discriminazione sociale. I progetti si orientano quindi anche verso la creazione di luoghi teatrali in cui si sperimenti l'uguaglianza sociale, come avveniva nel teatro greco⁶⁸³. La forma circolare assicura pariteticità tra attori e spettatori⁶⁸⁴, conferendo contemporaneamente valore democratico all'evento teatrale come avveniva nei tempi antichi.

Nei progetti di Ledoux e Boullée la sala assume una conformazione unitaria: i palchetti sono sostituiti da logge aperte, al posto delle panche di platea compaiono i gradoni di un anfiteatro sul modello della sala dell'Olimpico. Sebbene non specificato dai due autori, è evidente che in un ambiente così concepito, cioè non frammentato dai palchetti, anche la luce utilizzata può contribuire a creare un effetto unitario che più si avvicina alla luce naturale utilizzata nel teatro antico⁶⁸⁵.

La scena appare sensibilmente diversa nelle proposte dei due architetti: Boullée ipotizza un palcoscenico più simile a quello della tradizione barocca, quindi profondo; Ledoux opta per un modello sostanzialmente più vasto. Entrambe le soluzioni, però, rispondono al medesimo obiettivo di coinvolgimento, che bene si adatta alle intenzioni didattiche espresse dai filosofi illuministi che auspicano la verosimiglianza. L'illusionismo tipico della poetica barocca non viene comunque abbandonato, ciò che cambia è la sua finalità. In questo caso "illusionismo" tende a

⁶⁸¹ Cfr. D. RABREAU, *Il teatro-monumento: un secolo di tipologia "alla francese". 1750-1850*, in «Zodiac 2», 1989, 2, pp. 44-69.

⁶⁸² Sull'elaborazione del modello di teatro all'italiana cfr. ad esempio ANNE SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., pp. 87-117.

⁶⁸³ Si osservi, comunque, che questi progetti sono pensati per un pubblico borghese, poiché non si mette mai in discussione che l'accesso in teatro debba avvenire attraverso il pagamento di un biglietto, cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800 [...]*, cit., p. 15.

⁶⁸⁴ Si ricordi che nel clima dell'architettura neoclassica forme e spazi sono codificati per rinviare il fruitore a concetti universali. Così il cerchio restituisce una dimensione simbolica e sacrale, che trova il suo ideale nella Natura. La perfezione della forma circolare richiama anche il concetto di ragione settecentesca e la sua centralità rispetto all'universo.

⁶⁸⁵ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, p. 60.

coincidere con il “verosimile”, ossia con una sorta di processo di rispecchiamento, per cui durante la messinscena del dramma il pubblico rivede se stesso⁶⁸⁶.

Entrambi aboliscono l’avanzamento della ribalta verso la sala, Boullée anche i palchi di proscenio; Ledoux, più pragmatico, li mantiene sia nel teatro di Besançon che in quello di Marsiglia, riservandoli alle autorità politiche. La necessità di maggiore verosimiglianza sulla scena porterà anche Ledoux alla soppressione di questi palchetti⁶⁸⁷. L’arcoscenico, privato di decorazioni e con una forma circolare, ha il solo scopo di delimitare il luogo dell’illusione da quello del quotidiano, la scena appare come una precisa porzione di realtà, una sorta di finestra sul reale, secondo le indicazioni pedagogiche e didattiche auspiccate ad esempio da Diderot.

Le poetiche espresse dai due architetti trovano numerosi consensi. Cochin, per esempio, nel 1781 riprende le osservazioni sulla sala, e al modello circolare egli consiglia di sostituire la forma ovale, tra l’altro più vicina al tipo ellittico della “sala palladiana”: in questo modo gli spettatori risultano più vicini alla scena e si eviterà che gli attori avanzino esageratamente sul proscenio rimarcando la loro estraneità alle scenografie⁶⁸⁸.

Allo stesso modo Grobert nel 1809 si appella al principio della perfetta illusione per la costruzione del migliore di tutti i teatri; egli individua nel teatro antico, citando espressamente il modello palladiano, l’edificio perfetto in cui ricreare l’illusione più efficace servendosi dei mezzi più semplici, e chiama in causa la fruizione del pubblico⁶⁸⁹.

L’interesse per i problemi legati alla fruizione dell’evento rinviano ancora alle osservazioni espresse da Patte nel 1782⁶⁹⁰. Egli si sofferma soprattutto sui problemi legati all’ottica e all’acustica. Nella sua idea l’edificio teatrale, inteso come “scatola ottica” predisposta alla visione, deve avere la forma geometrica dell’ellissi, come l’Olimpico, ponendosi in opposizione alla forma del teatro all’italiana⁶⁹¹. Si ricordi, a questo proposito, l’attenzione che Vitruvio dedica nel suo trattato ai problemi legati all’acustica. Patte dimostra di conoscere molto bene il modello antico.

A partire dalle intuizioni di questi pensatori francesi si sviluppa, quindi, una direttrice (comunque minoritaria rispetto alla più diffusa tendenza basata sul modello all’italiana), che

⁶⁸⁶ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 59-60; UMBERTO ARTIOLI, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 41-53.

⁶⁸⁷ Cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell’800 [...]*, cit., nota 19, p. 16.

⁶⁸⁸ Cfr. CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Lettres sur l’Opéra*, Paris 1781, in CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 61-62.

⁶⁸⁹ Cfr. JOSEPH-FRANÇOIS-LOUIS GROBERT, *De l’exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la Salle et de la Scène*, Paris, F. Schoell, 1809, in CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 57, 75.

⁶⁹⁰ PIERRE PATTE, *Essai sur l’architecture théâtrale ou de l’Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l’Optique & de l’Acoustique*, Paris, chez Moutard, 1782.

⁶⁹¹ Cfr. ELENA TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell’800 [...]*, cit., pp. 17-20; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 63-64.

percorrendo la sperimentazione di architetti tedeschi come Gilly, Schinkel e in particolare attraverso Semper e poi Brückwald (coinvolti nell'esperienza di Bayreuth), raggiunge i grandi riformatori della scena del Novecento. Il modello classico, riletto dalle architetture palladiane, non perde vitalità: l'armonia delle proporzioni che suscita nello spettatore uno spontaneo senso di appartenenza all'evento sarà motivo centrale anche nelle poetiche di alcuni autori novecenteschi.

III

Gli allestimenti a Vicenza prima e dopo il 1585 e le tipologie spettacolari “minori”

1. L'assetto del Teatro

Lo studio degli allestimenti successivi alla serata inaugurale necessita di alcune considerazioni introduttive⁶⁹². La messinscena dell'*Edipo*, data la sua eccezionalità, da sempre ha accentrato l'attenzione degli studiosi, oscurando, con la magnificenza dei suoi esiti, ogni prova successiva⁶⁹³. La ricchezza delle fonti rende conto dell'indubbio valore assunto da questo avvenimento giustificandone l'interesse: la rilevanza è fin troppo ovvia nella storia dell'Accademia Olimpica (che patrocinò il fatto), e all'interno dello stesso *entourage* artistico che gravitava in quegli anni nei territori della Serenissima; ma l'importanza appare più chiara se si considera che

⁶⁹² Sugli spettacoli successivi all'*Edipo* cfr. per una panoramica generale ANTONIO MAGRINI, *Il teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, Padova, coi tipi del Seminario, a spese dell'Accademia Olimpica, 1847 e FEDELE LAMPERTICO, *Ricordi accademici e letterari*, in *Atti del consiglio accademico*, Vicenza, Paroni, 1872. Inoltre LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 73-96; GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., II. vol., p. 175 e seguenti; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 183-210: 203-210; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 61-85 e 209-223.

⁶⁹³ In GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli [...]*, cit., p. 16 si afferma per esempio che «dopo il generoso e splendido abbrivo rinascimentale, la scena palladiana sembrava destinata a grandi imprese. Invece, da quanto sappiamo – e in verità poche notizie, irrilevanti cenni di cronaca, ci sono pervenute – l'Olimpico per oltre due secoli ha una esistenza che può interessare di più la storia del costume che quella del teatro. Per parlare di nuove azioni drammatiche bisognerà attendere la metà dell'Ottocento».

l'inaugurazione del 1585 assume i tratti di un vero e proprio "evento capitale" anche all'interno della storia del teatro *tout court*.

Posto questo per assodato, è pur vero però che altri motivi sono stati spesso chiamati in causa dagli studiosi per giustificare il distacco assunto rispetto alla spettacolarità successiva, individuando ad una sorta di "stasi spettacolare" vissuta da Vicenza: terminato il progetto dell'*Edipo*, la città sembrava aver esaurito ogni aspirazione ed ogni originalità. Puppi mette l'accento sulla chiusura assunta dai nobili vicentini dopo il 1585, una sorta di ripiegamento su stessi e sulla loro autocelebrazione, al punto che gli spettacoli successivi divengono «fatti sostanzialmente insignificanti»⁶⁹⁴; con il grande spettacolo del 1585 gli Accademici esauriscono ogni intenzione di aprire il Teatro ad un largo pubblico. La chiusa e reazionaria aristocrazia vicentina trasforma l'Olimpico nella «sede, gelosamente bloccata, di Accademie di musica e recite, riservate ai nobili locali e a cerchie ristrette; o il luogo di qualche sontuoso ricevimento»⁶⁹⁵.

Centrale anche il dibattito scaturito intorno alla scena concepita da Scamozzi. Come è noto, la veduta di Tebe, magnificamente distillata nelle sue fattezze e sublimata al punto da evocare una Vicenza "ideale", è concepita per celebrare in eterno la città berica. Ma la fissità delle prospettive, se posta in rapporto agli altri coefficienti scenici, appare un elemento disturbante e costrittivo, difficilmente applicabile in contesti lontani dalla tragedia classica. Una componente, quindi, che a causa della propria peculiarità diviene un ostacolo. A queste osservazioni si accompagnano le considerazioni circa la presunta inadeguatezza del Teatro ad accogliere le macchine indispensabili per realizzare sulla scena la poetica del meraviglioso. Si tenga conto che già sul finire del Cinquecento gli stilemi del Barocco s'impongono sui gusti dei committenti e del pubblico. L'Olimpico risulterebbe incapace di stare al passo con le più moderne tendenze, peraltro già ampiamente diffuse presso altri contesti culturali.

In realtà, questo arresto nella produzione spettacolare è solo apparente. Infatti, dall'analisi dettagliata dei documenti posseduti emerge, al contrario, la presenza di una certa vitalità tra i circoli culturali vicentini che si traduce, dopo il 1585, ancora in esiti festivi e teatrali parimente complessi e multiformi, realizzati spesso con soluzioni scenografiche e scenotecniche

⁶⁹⁴ LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, cit., p. 94, in cui Puppi spiega come questo processo di "auto-isolamento" messo in atto dalla nobiltà berica influisca sulla successiva spettacolarità a Vicenza; cfr. anche LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34, in cui Puppi riconosce questo modo di procedere come la logica conseguenza del progetto autocelebrativo sostenuto dagli Olimpici.

⁶⁹⁵ LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, cit., pp. 94-95. Sulla formazione della classe oligarchica dominante a Vicenza cfr. LIONELLO PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, cit.

s sofisticate⁶⁹⁶. Si tratta, com'era facilmente ipotizzabile, di una spettacolarità che palesa un debito nei confronti dell'*Edipo* e che ne reca tracce ed assonanze molto profonde nelle soluzioni sceniche adottate, visibili anche in quei casi in cui il luogo teatrale deputato ad accogliere lo spettacolo non coincide con l'Olimpico. La vita teatrale vicentina sviluppatasi a cavallo tra Cinque e Seicento non sembra, insomma, solamente "subire" il peso dell'eredità trasmessagli dal Teatro palladiano e dai fasti legati alla sua inaugurazione. Ma al contrario si riscontra, almeno in parte, il tentativo di perseguire alcune delle direttrici tracciate da Ingegneri; senza prescindere, a quanto pare, da quelle premesse che il corago nella messa a punto dell'*Edipo* aveva così straordinariamente posto.

Prima di entrare nel merito della questione, ossia la descrizione e l'analisi delle forme spettacolari e degli eventi più significativi realizzati in area vicentina dopo il 1585, vale la pena soffermarsi ancora sull'Olimpico per definirne in modo più preciso l'assetto. Alcune osservazioni di massima sono indispensabili per comprendere di quali attrezzature ed apparati è dotato il Teatro, quali le possibilità offerte dall'edificio per celebrare l'avvento degli sfarzi e degli splendori barocchi⁶⁹⁷. Il Teatro palladiano rimane il principale luogo spettacolare della città almeno fino al 1656, anno in cui inizia anche a Vicenza la stagione dei teatri impresariali⁶⁹⁸.

Come è noto, Ingegneri nel *Trattato* raccomanda di escludere gli intermedi dal genere tragico, mentre sono ammessi nella commedia e nella pastorale⁶⁹⁹. Di conseguenza per la serata inaugurale, come confermano le fonti, non si fece uso di alcuna macchineria. Questo fatto, comunque, non esclude la presenza all'interno del Teatro di dispositivi predisposti ad accogliere congegni e marchingegni scenotecnici. Di certo, stando alle indagini compiute da Mazzoni, alla prima si utilizzò un sipario a caduta⁷⁰⁰, forse corredato da un congegno per farlo risalire⁷⁰¹. Inoltre, una soluzione di tipo macchinistico può essere riconosciuta nel dispositivo per il movimento delle ombre descritto da Ingegneri nel *Trattato*⁷⁰². Si tratta, infatti, di un dispositivo su

⁶⁹⁶ Cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 183-210: 203-210; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 209-223.

⁶⁹⁷ Per una prima ricognizione sulla macchineria barocca cfr. ISABELLA INNAMORATI, *I congegni segreti della meraviglia*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 1139-1162.

⁶⁹⁸ Sull'avvento dei teatri impresariali a Vicenza cfr. GIOVANNI MOCENIGO, *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o dei due distrutti teatri di Piazza e delle Grazie*, Bassano, Sante Pozzato, 1894.

⁶⁹⁹ Cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 24, in cui si dice «i quali intermedi nelle Tragedie non si richieggono; perche né vi possono capire, né vi si debbono ammettere in veruna guisa».

⁷⁰⁰ Il fatto è confermato dalle fonti, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 122-126.

⁷⁰¹ Così si ipotizza in ISABELLA INNAMORATI, *I congegni segreti della meraviglia*, cit., nota 17 p. 1147.

⁷⁰² Lo osserva ancora ISABELLA INNAMORATI, *I congegni segreti della meraviglia*, cit., nota 17 p. 1147. Il dispositivo per far apparire le ombre è descritto in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 74-76; cfr. anche CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 20.

ruote che consentirebbe ai figuranti che interpretano gli spettri, posti nelle prospettive, di sparire in un attimo, mentre il velo nero, utilizzato per mascherare quella parte della scena, rendendola più misteriosa, può essere incendiato.

Se gli componenti menzionati possono apparire ancora relativamente “elementari” rispetto alla macchinaria barocca, dalle fonti successive si apprende in modo più esplicito che il Teatro palladiano possiede un apparato scenotecnico sufficientemente versatile e raffinato. Nel 1652 il napoletano Domenico d’Alessandro Orefice compie una descrizione del Teatro⁷⁰³ e così si esprime nei riguardi del soffitto dell’Olimpico:

È un Cielo il soffitto, che con intento sguardo ammirando: scopre le Zone torride, mostra i circoli meridionali, divisa gli oroscopi fatali, ostenta gli assi, appalesa l’Ecliptiche, gli Orizzonti, le vie lattee, il Zodiaco con segni, che regolatamente vi girano. [...] È un Cielo, perche altro tetto non si deve à Teatro, che sostiene compendiatamente, ed ammirato un Mondo. È un Cielo, perche influisce la primogenitura delle virtù

⁷⁰⁴.

L’accento è posto sulle possibilità rappresentative del cielo, a quanto pare innumerevoli. Al soffitto spetta il compito di riprodurre i confini del Mondo e l’intero universo; si scorge il recupero di quelle correnti di pensiero che riconoscono alla forma architettonica potere mnemonico e quindi la possibilità di tramandare e restituire lo scibile umano⁷⁰⁵. Più interessanti a fini spettacolari le osservazioni successive. L’autore napoletano continua la sua descrizione:

È un Cielo, che à suo tempo spunta l’Alba, sostiene il rapido corso del Sole, espone à scintillare le Stelle, inargenta la Luna, produce le piogge, scaglia graniule, tuona, mugge, saetta, fa con avanzo quanto l’eterne sfere la giù; non contrastandoseli nel medemo punto annottare, e nello stesso schiarire⁷⁰⁶.

⁷⁰³ *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 Repubblica di Venetia ed à Principi d’Italia Ambasciatori straordinario per Sua Maestà Cattolica*, Venetia, Stamperia Salis, 1652. Il libretto, poco noto, è segnalato anche da Mazzoni, cfr. STEFANO MAZZONI, *L’Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 42 e p. 51 nota; Mazzoni osserva che lo scritto venne segnalato da ANTONIO MAGRINI, *Il teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, Padova, coi tipi del Seminario, a spese dell’Accademia Olimpica, 1847, p. 4 e FEDELE LAMPERTICO, *Ricordi accademici e letterari, in Atti del consiglio accademico*, Vicenza, Paroni, 1872, nota 65 p. 54; il breve scritto torna nuovamente all’attenzione della critica con BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 183-210: 203-204.

⁷⁰⁴ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d’Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 18-19. La presenza di una macchinaria nel teatro è confermata anche negli Atti: ad esempio per l’allestimento della *Mensa de gli Dei* di Pier Paolo Bissari avvenuto nel 1656, i documenti annotano che alcuni accademici hanno la responsabilità delle macchine teatrali, cfr. A.O., b. 2, fasc. 17, cc. 19v-20r.

⁷⁰⁵ Cfr. su questo tema FRANCES A. YATES, *L’arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (titolo originale e prima edizione *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966).

Domenico Orefice descrive gli effetti della copertura dell'Olimpico osservati durante gli spettacoli e prodotti dai sistemi d'illuminazione e dalle macchine teatrali, dunque ben presenti nell'attrezzatura di scena⁷⁰⁷.

La descrizione prosegue soffermandosi ad apprezzare la qualità dei marchingegni. L'autore compie un paragone con le invenzioni più ingegnose dell'antichità: così «le Torri di Dione, le macchine d'Artemone, i Tritoni d'Andronico, gli specchi di Proco, i famosi Orioli dell'ingegnoso Anassimandro per ricreare lo stupore dei viventi», comparandoli con gli ingegni dell'Olimpico non sono nulla, «che à splendori di questo Teatro forz'è s'ascondano, come al comparir del Sole, affrontati si celano gli Astri»⁷⁰⁸.

Si ricordi che a quest'altezza cronologica è già edito il manuale di Nicola Sabbatini, dato alle stampe tra il 1637 e 1638⁷⁰⁹; un vero e proprio compendio nato dalla pratica diretta consumata al servizio del Duca della Rovere, una professionalità molteplice che Sabbatini costruisce grazie alle sue esperienze di ingegnere, architetto ed apparatore⁷¹⁰. Il Primo Libro (1637) è dedicato alla costruzione della sala teatrale e della scena, concepita secondo precise regole prospettiche. Il Secondo Libro (1638) propone, invece, indicazioni per la realizzazione e il comando di macchine sceniche, trucchi e mutazioni a vista. In questo inventario sono contemplati ad esempio gli effetti atmosferici come quelli descritti da Domenico Orefice: nel manuale, Sabbatini spiega come si può far nascere l'aurora, l'iride, fingere tuoni, lampi, venti, generare nubi piccole oppure più grandi, nuvole con al loro interno uomini⁷¹¹. Le mutazioni sono l'anima della spettacolarità barocca.

L'autore napoletano prosegue la descrizione dell'apparato dell'Olimpico: «Scrivere le quante mutanze discopre fora bisogna la Fama trasmutasse in penna d'acciaio la sua sonora tromba, si servisse per inchiostro del mare delle fronde per carta, e pure; non so se à pieno

⁷⁰⁶ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 18-19.

⁷⁰⁷ Cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 183-210: 203-204.

⁷⁰⁸ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 20.

⁷⁰⁹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicolò Sabbatini da Pesaro già architetto del Ser. Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo sig. di Pesaro. All'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore V. Legato Grimaldi*, In Pesaro, per Flaminio Concordi, 1637 (l'anno seguente la ristampa con l'aggiunta del *Secondo Libro*, In Ravenna, Per Pietro Paoli e Gio. Battista Giovanelli Stampatori, 1638; ristampa anastatica della versione del 1638: *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, a cura di Elena Povoledo, Roma, Bestetti, 1955).

⁷¹⁰ Sulla vita, le esperienze e l'opera di Sabbatini Cfr. ELENA POVOLEDO, *Nicolò Sabbatini e la corte di Pesaro*, nota conclusiva alla ristampa anastatica *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., pp. 139-159. Su Sabbatini, soprattutto rispetto ai lumi, cfr. anche ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 497; GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 73-81; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare[...]*, cit., pp. 1006-1007; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 31-33.

⁷¹¹ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., soprattutto capp. 38-54.

giungerebbe à caratterizzarle»⁷¹². E così Domenico d'Alessandro descrive un vero e proprio “repertorio” di trasformazioni e metamorfosi possibili. Ad ogni ambiente naturale descritto è abbinato un suono, un rumore, una melodia. Scrive:

Si godono in esso [Olimpico] delitiosi giardini, che al rumoreggiare di fronzuti arboscelli, allo scherzare de l'aure, al germogliar de gli Acanti, al susurrar de fonti; che hora assembrando in dilatate falte specchi d'argento; hora emulatori di bellicoso rimbombo dando segno di vicina tenzone; hora araldi di pace animando Organi, e Sampogne, Filomene, e Progne non solo al garrir de gl'Uccelli, formano melodia di Cielo⁷¹³.

In questi scenari, dice l'autore, si rinnovano i successi di Pericle, gli amori di Venere, le pazzie di Narciso, i passatempi dei Re, le stravaganze di Febo, le mutazioni di Giove, i trofei di Cupido. Continua la suggestiva carrellata di possibilità:

Vi si vedono gratiosi boschetti, colmi di fiere, che pare habbia loro la Libia imprestati i suoi mostri; popolati da Ninfe e Pastori, che sembrano tesorieri d'Arcadia; Corseggiati da Cacciatori, e cani, che aditano con lingua di cipressi le delitie d'un Mondo⁷¹⁴.

Anche Sabbatini illustra come far sorgere i monti⁷¹⁵. Ora l'ambientazione descritta da Domenico diviene quella marina⁷¹⁶:

Non dico gli algosi fiumi, che scioglie i mari, che così vasti dilata, che segnano l'Isole Balneari, le spiagge della Morea, il Capo Zennario, il promontorio famoso della Malea, l'Isole di Creta, i minuti Regni dell'Arcipelago, i capi formidabili di Sunio, e Cinosura, l'antico Pirreo, le maremme di Siria, l'arene di Scitia, i scogli della Florida, e quanto ha di stravagante l'Oceano; per non dare occasione à chi legge, perdere su' l Mappamondo, ò su la carta del navigare il cervello⁷¹⁷.

Lo stesso Sabbatini dedica ampio spazio ai trucchi marini: come far apparire il mare, come farlo innalzare, gonfiare o cambiare di colore; come far comparire navi, galere, vascelli; o mostrare delfini, mostri marini; o far sorgere fontane e fiumi⁷¹⁸.

⁷¹² *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 27-28.

⁷¹³ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 28-29.

⁷¹⁴ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 29.

⁷¹⁵ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., cap. 24.

⁷¹⁶ Brizi sostiene che almeno fino alla metà del Seicento all'interno dell'Olimpico si agivano anche naumachie, favole piscatorie e marittime, cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 204. (chiedo a Mazzoni)

⁷¹⁷ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 29-30.

⁷¹⁸ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., soprattutto capp. 27-36.

Nell'archivio del cronista napoletano trovano ora spazio effetti legati al fuoco e alle fiamme:

Gli incendij formidabili di Pentacoli, gli eventi in felicissimi di Troia, i pazzi passatempo di Nerone, con simili che raviva; vi fanno, come che in Babilonia, miracolizzare le fiamme. Ve s'apre sovente l'Inferno per imparare con le pene di Titio, con gli aspri guai di Tantalò, con le miserie di Sisifo il ben operare à mortali, ed ò Dio!⁷¹⁹

Così nel manuale dell'architetto di Pesaro si può imparare come far ardere tutta la scena o al contrario che in un attimo essa si oscuri; o mostrare un inferno, o un paradiso⁷²⁰. Domenico Orefice propone una carrellata di figure infernali, mostruose, spaventose, «quante Scirpie, quanti Aletti, quante Megere, quanti Tesifoni, quante furie e Gerberi», tutte dondolanti mentre si ode «il batter de tamburi, lo strepito delle trombe, il nitir de Cavalli, l'impero de Guerrieri, i fiumi di sangue, che à gonfie vele portano à galla lo sdegno, i palpitanti cadaveri, le tronche membra, che semina, ò nell'attacco d'Eserciti, ò nella scalata di piazze»⁷²¹. Un panorama emotivamente toccante, a quanto s'intuisce dalle descrizioni, di forte impatto sullo spettatore. In questi scenari si consumano, continua l'autore,

L'ire formidabili del Cielo, che con spade di saette fanno mostra dissipare i mortali. Gli successi infelicissimi di Didone, i trapassi di Lindabride, le lagrime di Astiagge, i fatti di Oristilla, il sangue di Lucretia, il tesco di Onoria, un torrente di funerali, un diluvio di Tragedie l'acclamano de successi umani l'erario, l'immensa Galleria de secoli⁷²².

È nota, e tuttavia poco indagata, l'importanza attribuita nel periodo barocco ai problemi connessi con l'illuminotecnica, uno dei fattori predominanti per aumentare l'effetto di sorpresa e meraviglia tanto caro al pubblico seicentesco. Volendo compiere una panoramica generale di massima, si tenga conto che le fonti luminose non variano rispetto al Cinquecento, se non nella quantità⁷²³. In generale la preferenza è accordata alle torce (candelotti) di sego o cera bianca e ai lumi ad olio misto con aromi profumati, contenuti in lucernette metalliche con sgocciolatoi, in pentolini di latta («frugnoli»), in tegami di coccio («coccidi»), in bocce di vetro («ciocche»),

⁷¹⁹ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 30.

⁷²⁰ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., soprattutto capp. 11-12, 22-23, 54.

⁷²¹ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 31-32.

⁷²² *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 32.

⁷²³ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., coll. 498-499; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 24-25.

spesso cristalli di Boemia o vetri soffiati di Murano; inoltre torchiere alimentate da resine vegetali o pece. Le candele, i lumi e le torchiere sono sostenute, a seconda dei casi, da semplici lumiere (composte da un cerchio piatto di latta o due strisce incrociate di latta), o da ricchi lampadari dalle forme ricercate (gigli, aquile, animali, amorini). Quello che colpisce è l'uso smisurato di materiale rifrangente posto intorno ai lumi o sparso tra gli ornamenti della scena e nei costumi. Abbondano specchi, schegge di cristallo, orpelli, rilievi e ornamenti metallici (di bronzo o in leghe argentate e dorate), polveri fosforescenti chiamate «talco».

Alla metà del Seicento, inoltre, la posizione delle fonti luminose è quasi del tutto definita secondo una impostazione che resterà pressoché invariata fino all'Ottocento⁷²⁴. La risultante somiglia ad una sorta di “cornice di luce”: una notevole quantità di lumi (a olio o candele) assicurati nella parte interna del proscenio, sia sui fianchi che attorno all'arco, e dietro le due quinte di proscenio; i lampadari pendenti dall'arcoscenico e sulla scena mediante cordoni assicurati in soffitta; le luci della ribalta, cioè una fila di candele o lumini situati lungo la linea esterna del boccascena e schermati così da riflettere la luce sugli attori ma senza essere visibili al pubblico.

A conferma delle informazioni sin qui fornite, si tenga presente nuovamente il trattato di Sabbatini, che nel Primo Libro, codificando la prassi a lui vigente, fornisce informazioni sulle qualità dei lumi, suggerisce come accomodarli fuori della scena, dentro la scena e come debbano essere accesi⁷²⁵. Tra i vari accorgimenti colpiscono la raccomandazione di «porre le lumiere [in sala] in sito il più vicino alla scena che sia possibile, ma però in modo che non venghino ad impedire la vista delle machine, che doveranno calare dal cielo negl'intermedij»; inoltre l'aver cura di «mettere pochissimi lumi e quasi niuno dal mezo in giù della sala, ma ben si provveda, che ve ne sia abbondanza vicino alla scena, che così le case si discerneranno benissimo»⁷²⁶. L'attenzione per la visibilità dello spettatore e ancor più il suggerimento di mantenere in sala una luce fioca rispetto alla scena, al contrario sapientemente illuminata, rinviano alle considerazioni espresse da Ingegneri. Entrambi i trattatisti sono uomini di teatro, avvezzi alla pratica diretta della scena. Le loro osservazioni, estremamente funzionali alla buona riuscita dello spettacolo, ne sono una conferma.

⁷²⁴ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 499; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 27-28.

⁷²⁵ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., capp. 38-41; cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 31-33.

⁷²⁶ Entrambe le citazioni in *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., cap. 38.

Interessa mettere in evidenza un dato. Un sottile filo rosso congiunge Ingegneri a Sabbatini⁷²⁷. Nel 1599 Ingegneri è a servizio di Francesco Maria della Rovere, Duca di Urbino⁷²⁸, soggiornando per circa due anni in quello stesso *milieu* culturale che già a quest'epoca è luogo per la formazione del più giovane Sabbatini. È possibile, quindi, che parte della poetica e della prassi messa in atto a Vicenza sia in qualche modo rifluita nella trattazione di Nicolò. Si consideri, inoltre, che la corte di Pesaro ed Urbino era da tempo frequentata da intellettuali che contemporaneamente gravitavano anche nella città veneta, come ad esempio Torquato Tasso. Il poeta, legato tra gli altri ad Ingegneri e a Guarini, è una personalità stimata tra gli accademici vicentini. A questo proposito, si ricordi che nel 1583 l'*Aminta* fu uno dei testi presi in esame per l'allestimento della serata inaugurale del 1585⁷²⁹; ancor più evidente il legame se si pensa che nel 1618 viene messo in scena nel Teatro Olimpico il *Torrismondo*⁷³⁰.

Anche nel Seicento l'illuminazione del Teatro Olimpico costituisce motivo di grande fascinazione. Ancora Domenico Orefice fornisce suggestive osservazioni:

Per allumarlo, quando sia vuopo; si crederebbe improntasse le sue lucerne Venere, ò tutte le sue Stelle il Cielo, se à circostanti non avisasse il custode: la munificenza de Signori Conti Vicentini, à questo effetto, (non volendo da altri, che da loro stessi habbia il di loro Teatro lume) stipendia per ogni volta d'oglio una botte assai grande⁷³¹.

Secondo le informazioni desunte dai documenti, l'edificio si presenta tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento con un proprio complesso sistema illuminotecnico, che ricalca in qualche modo gli apparati congegnati da Ingegneri, Scamozzi e la sua *équipe* per la serata inaugurale. Il sistema, come già si è detto, prevede apparecchi differenti, che a loro volta presuppongono differenti punti di vista sulla questione. Si ricordi il fregio pendente dall'alto composto da lumini, la cui luce per un verso è schermata alla vista del pubblico mentre per l'altro, amplificata da materiali riflettenti, illumina i recitanti; le torce a vista per la *scenaefrons* e le *versurae*; i lumini ad olio (in vetro o in latta) occultati alla vista del pubblico nelle prospettive; la luce in sala abbassata durante la rappresentazione. Questo schema verrà riproposto, come osserva Mazzoni, «identico dall'ideazione all'Ottocento e migrato nel secolo XVIII negli apparati urbani

⁷²⁷ Cfr. per la biografia di Ingegneri e Sabbatini rispettivamente: *Nota biografica*, a cura di Maria Luisa Doglio, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., pp. XXV-XXX e ELENA POVOLEDO, *Nicolò Sabbatini e la corte di Pesaro*, in *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., pp. 139-159.

⁷²⁸ *Nota biografica*, a cura di Maria Luisa Doglio, cit., p. XXVII.

⁷²⁹ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 79.

⁷³⁰ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 181.

vicentini a riprova di una fortuna indubitabile»⁷³². Un esempio del trasferimento del modello verso gli eventi di piazza è dato dall'arco trionfale innalzato il 12 novembre 1758 nella Piazza di Vicenza per il cardinalizio di Antonio Marino Priuli⁷³³. In quella occasione viene eretto nella piazza un arco trionfale

la cui struttura fu di non poco impegno, pensandosi che dovea esso reggere al confronto delle magnifiche Fabbriche della Piazza, e specialmente del superbo Palazzo della Ragione, era di ordine Corintio coll'Attico al di sopra, con ben connesse Tavole e tele costruito, maestrevolmente dipinto a chiaro scuro in sembianza di marmo, ma però colle Colonne ed ornati a perfetto rilievo⁷³⁴.

La fronte dell'arco è ornata di nicchie contenti statue e vasi con ceri ardenti. Tutti gli edifici della Piazza sono illuminati con «Cere bianche», che già Sabbatini aveva segnalato come le fonti più nitide e brillanti⁷³⁵, «messe in opra Torcie, Chiocchie, e Candele»⁷³⁶: un tripudio di lumi posti ad ogni finestra, ad ogni arco dei Palazzi e in ogni bottega della Piazza vicentina. Evidentemente la struttura dell'arco di trionfo che incornicia la città richiama la scena prospettica dell'Olimpico; inoltre, come si ricorderà, l'arco trionfale che costituisce il fronte della scena in occasione della messinscena dell'*Edipo* era stato illuminato con torce a vista⁷³⁷.

Interessante, inoltre, la descrizione dell'edificio palladiano operata da Pierre Patte nel 1780⁷³⁸. Riferendosi alla sala, l'architetto francese specifica che essa s'illumina per mezzo di «huit croisées percées dans le haut du mur opposé à la scène, & en outre par quatre autres croisées sur

⁷³¹ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 27-28.

⁷³² STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 129. Per le «migrazioni» settecentesche negli apparati urbani cfr. FRANCO BARBIERI, *L'immagine urbana dalla Rinascenza alla «età dei lumi»*, in *Storia di Vicenza*, III vol., 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 211-279.

⁷³³ Cfr. *Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella Pubblica Piazza di Vicenza la Notte 12 Novembre 1758 per la gloriosissima esaltazione alla dignità cardinalizia di Sua Eminenza Reverendissima Signor Antonio Marino Priuli Vescovo della medesima Città dedicata agl'Illustrissimi Sig. Sig. Deputati di Vicenza*, in Vicenza, Nella Stamperia di Carlo Bressan e Francesco Mazzolini Compagni, con Licenza de' Superiori, 1758. Negli inventari degli Atti sono registrati i dispositivi illuminotecnici, cfr. A.O., b. 6, fasc. 82, c. 30v, data del 14 marzo 1758; la stessa registrazione in *ivi*, cc. 81v-82r, alla data 23 febbraio 1791; cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 330 p. 188.

⁷³⁴ *Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella Pubblica Piazza di Vicenza la Notte 12 Novembre 1758 [...]*, cit., p. 6.

⁷³⁵ Cfr. *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro*, cit., cap. 38.

⁷³⁶ *Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella Pubblica Piazza di Vicenza la Notte 12 Novembre 1758 [...]*, cit., pp. 5, 7.

⁷³⁷ Ancora per la messinscena dell'*Edipo* nel 1847 viene riproposta la tradizionale illuminotecnica a cera e a olio, cfr. ANTONIO MAGRINI, *Il teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, cit., pp. 71, 79-80; cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 330 p. 188.

⁷³⁸ PIERRE PATTE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence, en Italie, chef-d'œuvre d'André Palladio, Levé & dessiné par M. Patte, Architecte de S. A. S. Monseigneur le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts. Ouvrage enrichi de Planches gravées en taille-douce*, Paris, chez Moutard, 1780.

la scène même»⁷³⁹; si ricordino, a questo proposito, le osservazioni di Magagnato sulla necessità di «luce diurna» indispensabile per far rivivere un'architettura come quella palladiana che s'ispira ai modelli classici⁷⁴⁰. Patte prosegue, affermando che per illuminare la sala di notte

on a suspendu de distance ed distance irrégulièrement de petits Génies faits en cuivre de grandeur naturelle, portant dans leurs mains des brandons ou grosses torches, lesquels semblent, en y voltigeant, répandre la lumière de toutes parts ; disposition plus heureuse que celle de nos lustres, & à la fois pleine de goût & pittoresque⁷⁴¹.

Nella descrizione dell'architetto compare anche per l'Olimpico l'uso di illuminare l'aula con lampadari dalle forme originali e sofisticate.

Ancora un'osservazione generale rispetto agli allestimenti agiti nel Teatro fino alla metà del Seicento riguarda gli abiti dei recitanti, i movimenti sulla scena e la musica degli intermedi. Ci si serve delle informazioni contenute nella descrizione di Domenico Orefice. Le vesti sono sfarzose e ricche. «Non entro a divisar gli abiti tanto proporzionati, che perdono nella scena l'esser mendaci», dice l'autore, e poi prosegue:

non i Tosselli ò tempestati à perle, ò smaltati à rubini, ò incortinati à smeraldi, ò d'ogn'altra più finta gioia arricchiti; non i turchi drappi, che fanno scorno alla coltra di Tetidi, alle fatiche più degne delle Donzelle d'Asia; non le barbare intessute d'Etiopiche tele, che ne l'adobarlo cifrano le vegliate notti di Pallade; i stenti d'Aragne co'l bello, e'l naturale de personaggi, che inestano, co'l dire un non mai più inteso stupore; non l'armonia de musici intermedij: poiche dove è radunanza tanto in estremo sublime l'uno, e l'altro sopponesi; questo sì, dovendosene formar giuditio, bisognerebbe dire con Seneca: che pensi à non dichiararsi Vicenza à tutta possa per povera⁷⁴².

L'autore prende a prestito un lessico usuale per l'epoca, come il rimando alle pietre preziose per indicare il pregio e la lucentezza dei tessuti.

E infine, rispetto alle potenzialità e alla capienza del Teatro, si apprende che l'edificio è scenario per eventi diversificati:

⁷³⁹ PIERRE PATTE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence [...]*, cit., p. 17.

⁷⁴⁰ LICISCO MAGAGNATO, *Teatri Italiani del Cinquecento*, cit., pp. 64-65. Nel 1901 Mariano Fortuny, in visita a Vicenza con Gabriele D'Annunzio, compie un sopralluogo presso il Teatro Olimpico. I due artisti erano all'epoca coinvolti in un progetto, mai realizzato, per l'allestimento della *Francesca da Rimini* nell'edificio palladiano. In quella occasione Fortuny, a cui sarebbe spettato il compito di progettare il dispositivo illuminotecnico, ipotizza un sistema composto da lampade e specchi solari che, posti all'esterno dell'edificio, avrebbero permesso di utilizzare la potenza della luce naturale, nel rispetto quindi dell'armonia insita nella struttura dell'Olimpico, cfr. GIOVANNI ISGRÒ, *Fortuny e il teatro*, Palermo, Novecento, 1986, p. 94.

⁷⁴¹ PIERRE PATTE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence [...]*, cit., p. 17.

L'Anfiteatro è in guisa spazioso, e magnifico, che ve si possono correr lance, menar lepri, ammanir destrieri, squadronare eserciti, rapresentare quanti successi ne spettacoli di Roma inventionò la maestà Latina⁷⁴³.

Uno spazio versatile, quindi, pronto ad accogliere il caleidoscopico mondo della spettacolarità barocca, «dal torneo alle naumachie, alle tragedie con cori musicali; dall'intermezzo del dramma pastorale alla favola eroicomica, boschereccia, piscatoria, marittima [...]; dal banchetto, con danze e luminarie per i congedi, alle commedie e all'accademica recitazione poetica»⁷⁴⁴.

2. Barriere e tornei: in Teatro (1588, 1612), nel Cortile (1611), nel Palazzo (1642)

Negli anni immediatamente successivi all'inaugurazione, il Teatro Olimpico diviene prevalentemente sede di forme spettacolari che per la loro struttura si discostano totalmente dal genere tragico per cui l'edificio stesso era stato progettato. Lo studio di questi eventi è di notevole interesse per l'analisi e la messa a fuoco della concezione illuminotecnica in area vicentina, soprattutto perché essi presentano significativi elementi di continuità rispetto alle considerazioni espresse da Ingegneri.

Si hanno notizie di allestimenti di barriere, o tornei a piedi, allestiti a Vicenza che pur prendendo spunto dai giochi d'arme e di cavalleria medievali, si configurano come vere e proprie azioni teatrali⁷⁴⁵. In generale si ricordi che la «barriera» o «sbarra» è uno dei generi del gioco guerresco; in questo tipo di duello le due squadre, o coppie di contendenti, si misurano frontalmente, separati da una spranga orizzontale, da cui il nome di barriera appunto, posta circa all'altezza della vita dei cavalieri. In epoca medievale questo scontro, per le modalità di svolgimento (a terra e senza la protezione del destriero), si configura come uno dei generi più pericolosi; già dalla metà del Cinquecento, però, anche la barriera, svuotandosi del suo significato originario, assume toni più pacati, inflessioni eleganti e garbate consone alle atmosfere delle corti

⁷⁴² *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 32-33.

⁷⁴³ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., p. 23.

⁷⁴⁴ BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 204.

⁷⁴⁵ Sui tornei agiti a Vicenza cfr. DONATA 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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 163-173; LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988,

rinascimentali abitate di padrini e spettatori appassionati. Informazioni utili a definirne le caratteristiche si desumono dal *Il Torneo* di Bonaventura Pistofilo, pubblicato a Bologna nel 1627⁷⁴⁶; il trattato illustra e regola minuziosamente ogni aspetto del gioco della barriera, «esprimendo compitamente il significato di balletto con “recitativi” di armeggiamento che l’evento ha ormai assunto all’epoca. Ogni mossa, ogni “passo”, è disciplinato ed etichettato, a delizia degli attori-spettatori circolarmente agenti»⁷⁴⁷. L’azione si è ormai convertita in un «incredibile a macchinoso connubio di forme spettacolari tra loro diversissime quali la giostra, il carosello, il combattimento, la mascherata, la metamorfosi, la sfilata di carri trionfali, la rappresentazione allegorica e quella mitologica»⁷⁴⁸, tutto inframezzato da letture di componimenti letterari, cori e madrigali.

In tale contesto risulta significativa la barriera allestita il 26 febbraio 1588, il giovedì grasso. Questo evento è documentato in modo approssimativo dalla cronaca coeva⁷⁴⁹. Si è conservato però un opuscolo datato 1588 che fornisce una cronaca minuziosa della serata⁷⁵⁰;

Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34; cfr. anche BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 187-192.

⁷⁴⁶ BONAVENTURA PISTOFILO, *Il Torneo di Bonaventura Pistofilo nobile ferrarese dottor di legge e cavaliere nel Teatro di Pallade*, In Bologna, per il Ferrone, 1627.

⁷⁴⁷ LIONELLO G. BOCCIA, *Le armi nei giochi guerreschi nel Cinquecento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, atti del VII Convegno di Studio, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 107-122: 110.

⁷⁴⁸ LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. 233.

⁷⁴⁹ Se ne trova traccia negli Atti dell’Accademia, cfr. A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e *ivi*, b. 2, fasc. 12, libro segnato N, c. 112v; la notizia è confermata in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 123-124.

⁷⁵⁰ Cfr. *Barriera fatta nella città di Vicenza l’anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici*, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1588, di cui esiste un solo esemplare conservato nella Biblioteca dei Musei Civici di Vicenza. A quanto pare il libretto è stato citato dagli studiosi contemporanei per la prima volta in SEBASTIANO RUMOR, *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, Tipografia San Giuseppe, 1916, p. 534, nota 5724, come afferma lo studio di Maria Cristofari (MARIA CRISTOFARI, *La tipografia vicentina nel secolo XVI, Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 191-214: 201 nota 120). L’opera è stata ristampata in edizione moderna nel 1985 (da Neri Pozza, Vicenza) con una prefazione di Fernando Bandini. Interessante osservare che Giorgio Greco, che curò la prima edizione, era uno dei tipografi più attivi a Vicenza tra 1580 e 1605, editore di opere importanti nel panorama vicentino, come ad esempio la ristampa della *Historia* di Marzari (cfr. GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari fu del Sig. Gio. Pietro Nobile Vicentino divisa in due libri [...]* nuovamente posta in luce con due tavole una dei nomi de gli Huomini & l’altra delle cose più notabili, in Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1604, prima edizione Venetia, Appresso Giorgio Angelieri, 1591); Greco dedica la descrizione della Barriera a Giovan Battista Piovene che fu uno dei protagonisti del torneo. Per tutto questo cfr. RENATO ZIRONDA, *Un tipografo attivo a Vicenza tra XVI e XVII secolo: Giorgio Greco*, in *Pagine di cultura vicentina. Scritti in onore di Gianni Conforto*, Vicenza, [s.n.], 1987, pp. 63-71: 63-64) Si osservi, infine, che nella prima edizione si assegna all’evento la data del 25 febbraio, ma negli Atti dell’Accademia si riporta «26 febraio giovedì grasso fu fatta una Barriera nell’Accademia Olimpica cioè nel Teatro», A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e *ivi*, b. 2, fasc. 12, libro segnato N, c. 112v, confermato poi da in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 123-124.

l'evento è illustrato in uno dei monocromi dell'antioedeo dell'Olimpico, datato 1596 ed opera probabilmente di Alessandro Maganza⁷⁵¹.

Bandini osserva che «gli storici dell'Accademia devono aver registrato a malincuore un uso del teatro che sembrava derogare così vivacemente dagli ideali umanistici che erano stati alla base della sua costruzione»⁷⁵². La «macchina teatrale» necessaria al torneo, infatti, introduce nell'Olimpico «elementi eterogenei e contrastanti in un'apparente indifferenza a qualsiasi problema di ambientazione»⁷⁵³. Lo stesso sembra affermare Puppi quando, riferendosi all'immagine della scena del torneo dipinta nel monocromo, la definisce una «forzatura recata all'idea palladiana»⁷⁵⁴. In questa occasione la struttura dell'Olimpico mostra la sua inadeguatezza: nella pittura, infatti, s'intuisce come il proscenio divenga uno spazio arretrato rispetto ad un embrionale arcoscenico, a sua volta cornice per alcune prospettive effimere (l'apparato del torneo) che mascherano quelle scamozziane. Pertinenti le più generali osservazioni di Pierantoni, che trovano conferme nel caso vicentino. Pierantoni osserva che il recupero filologico del teatro classico eseguito in modo intenzionale (come nel caso dell'Olimpico), presuppone la realizzazione della scena affine a quella greco romana, «simile in questo ad uno sfondo di Piero della Francesca»⁷⁵⁵. La scena antica blocca il tempo in essa contenuto obbligandolo a scorrere senza interruzione per tutto lo spettacolo, in un sistema in cui il tempo e l'azione coincidono in uno spazio assoluto. Questo è ciò che accade nella rappresentazione dell'*Edipo*. In realtà, osserva Pierantoni, nella scenografia teatrale questo sistema viene interrotto già con la scena prospettica proposta da Baldassarre Peruzzi: la “strada” posta al centro della scena contribuisce ad interrompere l'andamento degli edifici. Lo spazio viene frantumato, poi, in modo definitivo con

⁷⁵¹ Cfr. LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, p. 95 in cui il monocromo è commentato e riprodotto; Puppi propone come datazione il 1595. Il dipinto è segnalato anche in *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, cit., p. 217, in cui è fornita anche un'esauriente bibliografia e la datazione definitiva che è 1596; cfr. anche ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 151-152 e cc. 186-187 in cui si comunica che in data giugno 1596 si stabilisce di realizzare i monocromi.

⁷⁵² FERNANDO BANDINI, *Prefazione*, in *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p.7. Sulla barriera del 1588 cfr. DONATA BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, cit.; LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit.; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 188. Se ne parla anche in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 125 e nota 304 p. 186 in cui sono fornite indicazioni bibliografiche.

⁷⁵³ FERNANDO BANDINI, *Prefazione*, cit., p. 7.

⁷⁵⁴ LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, cit., p. 95.

⁷⁵⁵ RUGGERO PIERANTONI, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, p. 293 ma tutto il discorso riferito all'introduzione del tempo e del movimento nell'arte dello spettacolo tra Rinascimento e Barocco si trova a pp. 291-351. Si pensi, ad esempio, ai tre pannelli raffiguranti *Le vedute della città ideale* (1480-1490 circa) attribuiti alla scuola di Piero della Francesca e conservati uno alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, uno alla Staatsgalerie (Gemäldegalerie) di Berlino e uno alla Walters Art Gallery di Baltimora.

l'uso degli ingegni barocchi. La scenotecnica a servizio dell'intermedio fa conto dell'esistenza di un «tempo ulteriore»: apparizioni, sparizioni, salite, discese, entrate ed uscite, presuppongono l'introduzione di scansioni temporali che non appartengono più all'azione. La nuova concezione di tempo concepisce spazi mutevoli che sembrano però stridere con un teatro, come l'Olimpico, creato per ricordare in eterno un istante glorioso.

Il teatro di torneo è genere molto diffuso durante il Cinquecento⁷⁵⁶. Anche a Vicenza se ne registrano esempi antecedenti, come la giostra ispirata all'epopea ariostesca ed allestita nel 1553 nella Piazza dei Signori⁷⁵⁷. Ma nell'episodio del 1588, così come in successive azioni seicentesche, l'attenzione si concentra sulla natura "extra-ordinaria" dello spazio scelto per l'allestimento. Infatti, dopo soli tre anni dalla sua inaugurazione, l'Olimpico, metafora dell'ideologia di un intero secolo, è utilizzato semplicemente come un «luogo adatto all'immaginario». Il torneo, che si ispira al mondo della cultura romanza, immerge l'edificio palladiano in atmosfere pregne di sovrapposizioni fantastiche e sbalorditive: nel santuario supremo del tragico trionfa ora una «visività gotica e prebarocca»⁷⁵⁸.

Non si tratta comunque di una novità all'interno della spettacolarità dei tornei, da tempo sedotta dalle suggestioni trasmesse dal modello antico. Si ricordi che a Ferrara durante il carnevale del 1561, in occasione della festa per celebrare il cardinalizio di Luigi d'Este, fratello del Duca, per dar vita al celebre torneo intitolato *Il castello di Gorgoferusa*⁷⁵⁹ nello spazio del Cortile Maggiore era stato allestito un vero edificio teatrale, con una cavea, una piazza ed una scena:

⁷⁵⁶ Cfr. ad esempio ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, réunies et présentées par Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, pp. 95-104; FABIO BETTONI (a cura di), *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia dell'Antico Regime*, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986; ROY STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987, soprattutto pp. 89-104 ma *passim*; *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di Maria Vittoria Baruti Ceccopieri, atti del VII convegno di studio, Narni 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici, 1990; PAOLO FABBRI (a cura di), *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

⁷⁵⁷ Esiste una cronistoria dell'evento: BONIFACIO VICENTINO, *Ordine et successo della bellissima giostra, & d'altri battimenti fatti nella magnifica città di Vicenza, con i cartelli, et ricchissime livree di molti onorati cavalieri*, In *Venetia*, per Bartholamio detto l'Imperador, Ad instantia di Pier'Antonio Alciati Padoano, 1553; se ne dà notizia in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 75-86; citato anche in DONATA BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, cit., nota 10 p. 169; è sommariamente descritto in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 187-188. Nei documenti sin qui consultati non emergono dati sui sistemi illuminotecnici impiegati in questo evento. Castellini annota che il torneo avviene il dodici febbraio alle ore diciotto; è evidente che, essendosi svolto all'aperto in una stagione in cui nel tardo pomeriggio il tramonto è già avvenuto, di certo la Piazza sarà stata illuminata; muniti di luci saranno stati pure i figuranti, poiché dalle cronache si apprende che i cavalieri indossavano splendidi abiti confezionati con stoffe cangianti ricami d'oro e d'argento, come pure i carri allegorici, che erano bardati d'oro. Un allestimento così congegnato, dove la magnificenza è giocata sulla luminosità dei materiali, non trova giustificazione se privo di un sistema di lumi appropriato.

⁷⁵⁸ FERNANDO BANDINI, *prefazione*, cit., p. 8.

«pour la première fois aussi les comparses furent introduites par une véritable action théâtrale, interprétée par des acteurs et des musiciens professionnels»⁷⁶⁰. Interessante l'allestimento di questo evento ferrarese che costituisce una sorta di modello per i successivi “tornei a soggetto”; l'apparato, realizzato con scenografie dipinte ma praticabile dai figuranti, riproduce un castello con cinque torri in prospettiva sviluppato su tre piani sovrapposti. Il primo ordine è costituito da una loggia oltre cui si scorge un meraviglioso paesaggio e il portico, con le sue articolazioni architettoniche ad arcate, offre «l'effett des trois portes ouvertes sur trois décors à perspective peinte, rappelait vaguement une *frons scenae*»⁷⁶¹. Non interessa soffermarsi sulle intenzioni dell'ignoto scenografo ferrarese, quanto piuttosto sottolineare il fatto che il torneo poteva essere noto agli Accademici vicentini, possibilità sostenuta dal fatto che tra i figuranti del *Castello di Gorgoferusa* compare «le célèbre Verato»⁷⁶², che, come è noto, rivestì i panni di Tiresia nell'*Edipo*.

Tornando al torneo vicentino, nell'*incipit* del libretto l'autore immediatamente legittima la preferenza degli Olimpici per questo genere spettacolare, i quali

determinarono di voler nel loro vaghissimo e bellissimo Theatro far un torneo a piedi, per far conoscere al mondo che non solamente l'essercizio loro s'estendeva nelle Lettere e Musica e nel far azzioni comiche e tragiche, ma che anco con l'armi volevano mostrar il valor suo, per esser riconosciuti in ogni azione veri Olimpici e veri figlioli del grand'Ercole che per loro padre e protettore tengono⁷⁶³.

Sin dal principio, quindi, l'azione si pone sotto i più alti propositi, ossia confermare il valore degli Accademici che risultano in questo modo sommi e “divini” in ogni loro impresa. Vengono poi eletti tre cavalieri che assumano il ruolo di Mantentori della Bariera, ossia il cavaliere Giovan Battista Piovene, il cavaliere Erminio e il cavaliere Claudio Biscari, a cui spetta anche l'onere delle spese; per conservare la fama, i cavalieri si adoperarono volentieri affinché vi sia «splendidezza delle parti» e «bella invenzione per combattere».

⁷⁵⁹ Il torneo è narrato in *Caualerie della citta di Ferrara. Che contengono Il castello di Gorgoferusa. Il monte di Feronia. et Il tempio d'Amore*, In Venetia, appresso Domenico e Giovan Battista Guerra fratelli, 1567; cfr. anche ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, cit.

⁷⁶⁰ ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, cit., p. 101.

⁷⁶¹ La scenografia è descritta dettagliatamente in ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, cit., pp. 101-103; cfr. anche ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., coll. 173-185.

⁷⁶² ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, cit., p. 101 e cfr. ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179. Interessante come si continuino a stringere i legami tra Vicenza e Ferrara.

L'«invenzione»⁷⁶⁴ si palesa ai vicentini è ultimo giorno di gennaio. Racconta il cronista che la domenica sera alle due di notte, alla festa del podestà Andrea Dolfin, Mercurio compare alla presenza dei Rettori, avvolto in un drappo di seta turchina ricamata d'oro, recante il caduceo. Il dio giunge per sfidare a duello la città di Vicenza, accusata di essere incostante ed infedele, e presenta i suoi fidati cavalieri, Alcidemonte, Filocrezio e Ridemonte (tre personaggi della letteratura romanza), pronti ad accogliere ogni sfida. Interessante osservare che accompagnano Mercurio quattro tamburi e quattro trombette e sei paggi vestiti anch'essi di seta turchina recanti in mano «torze»⁷⁶⁵. Eccezion fatta per l'*Edipo*, questa è la prima volta che i documenti esaminati rispetto ad occasioni spettacolari agite nella seconda metà Cinquecento rendono conto in modo esplicito di fonti luminose. Come ad indicare che dopo il 1585 anche la luce, protagonista nello spettacolo inaugurale, assume le fattezze di una materia degna di essere annotata.

Giunto il giorno stabilito per il duello, il giovedì grasso, molte dame e gentiluomini accorrono in Theatro. Il cronista specifica che sei Accademici si occupano di riservare i posti a sedere per le donne, distinte dagli uomini, poiché «il loco dell'Orchestra, ch'in altre azzioni era riservato per esse, in questa occasione era stato appareggiato al piano della Scena e fatto tutto uno steccato per combattere»⁷⁶⁶. Negli Atti però si sottolinea che sebbene «il loco non fosse molto capace il campo nondimeno riuscì bene»⁷⁶⁷. Prosegue la descrizione:

A vintiquattro ore fu illuminato il Theatro dove in fronte si vedeva solamente una tela che copriva tuta 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 attentissimamente⁷⁶⁸.

L'atmosfera di trepida attesa ricorda, naturalmente, la serata inaugurale. Ancor di più se si tengono in considerazione le raccomandazioni di Ingegneri rispetto ai lumi posti nel fregio

⁷⁶³ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici*, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1588, edizione moderna Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 13; d'ora in poi per tutte le citazioni si farà riferimento a quest'ultima.

⁷⁶⁴ L'«invenzione per combattere» è descritta in *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., pp. 13-15.

⁷⁶⁵ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 14.

⁷⁶⁶ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 15.

⁷⁶⁷ A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e *ivi*, busta 2, fascicolo 12, libro segnato N, c. 112v; Ziggjotti conferma e dice che non riuscì bene ma «mirabilmente», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 123.

⁷⁶⁸ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 16.

pendente. Il corago, infatti, consiglia di accendere i «lampadini», di mettere a punto quindi il dispositivo, «avendo tutto ciò a farsi dentro delle tele innanzi ch'elle si levino»⁷⁶⁹.

Continua il racconto: «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 artificio era stata accomodata di modo che sparve né si vide dove fosse riposta»⁷⁷⁰. Come osserva Mazzoni, questo documento conferma l'esistenza di un sipario posto in corrispondenza del rudimentale prospetto scenico (ossia l'architrave e le due ali di mura), nascondendo integralmente la *frons*, le prospettive e il palco⁷⁷¹.

La scena appare finalmente in tutto il suo splendore, «così ben illuminata come era ed il core d'ognuno si rallegrò», come accade in estate quando dopo un temporale, con tuoni e fulmini, «il ciel si rasserena ed il sole con raggi suoi scacciando il timor da' nostri cori li rende allegri»⁷⁷², a dimostrazione della luminosità dei dispositivi impiegati. Negli Atti si dice che la Barriera riuscì bene «per il loco vago adorno di luminari e per l'inventione delli signori Mantenitori»⁷⁷³. Segue la descrizione dell'apparato:

Apparve dunque dentro dalla porta maggiore o sia arco della prospettiva un bellissimo castello fatto tutto a punta di diamante, di altezza di trenta piedi, la larghezza del quale occupava tutta la prospettiva maggiore; quest'era tutto inargentato ed i lumi, che con il suo riflesso davano in quello, lo facevano parer cosa mirabile e pareva veramente tutto di diamanti che risplendessero⁷⁷⁴.

Emerge la forza descrittiva della luce, che trasforma la materia fino a renderla simile alle pietre preziose. Il castello poi era «circondato d'ardentissime fiamme che rendevano terrore e vaghezza; la porta era tutta messa a oro»⁷⁷⁵. In questo caso i dispositivi illuminotecnici contribuiscono anche a suscitare nel pubblico stati emotivi definiti.

A questo punto avviene l'ingresso dei nobili vicentini che hanno accolto la sfida dei cavalieri di Amore. Compaiono sei paggi vestiti con drappi di seta turchina e oro, con corsaletti e «torci accesi» in mano, seguiti da quattro tamburi e altri sei altri paggi con fasci di piche in spalla vestiti allo stesso modo. Segue un altro figurante recante i premi per i vincitori, e poi i Mastri del Campo, il cavalier Cristoforo Barbarano e il conte Pietro Porto, entrambi accademici,

⁷⁶⁹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65; cfr. anche STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 125.

⁷⁷⁰ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 17.

⁷⁷¹ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 125.

⁷⁷² *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 17.

⁷⁷³ A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e *ivi*, b. 2, fasc. 12, libro segnato N, c. 112v; conferma in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 123.

⁷⁷⁴ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 17.

⁷⁷⁵ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., pp. 17-18.

suntuosamente abbigliati e accompagnati da ventiquattro alabardieri. Il corteo si dirige verso i giudici del torneo, il conte Leonardo Valmarana, il conte Francesco Porto, il conte Montan Barbarano e il conte Odorico Capra.

È curioso osservare che qualche anno prima, più precisamente il 4 febbraio 1579, i Duchi di Mantova organizzano, tra le altre occasioni festive, un torneo a piedi per la visita in città dell'Arciduca Ferdinando di Baviera⁷⁷⁶; anche in questo caso in una sala oscurata sono posti lumi ovunque, come si apprende dalle fonti:

umb drey uff ainen saal gangen, welcher verfinstert gewest, und yberal voller liechter gesteckht. Ist darauf ein Fueßthurnier gehalten worden, darinnen der Prinz selb Thurniert hatt, und das erstmal gewesen ist, seyen zween Mantenatores, und achtzehen Venturier gewesen. Sein gar schön mit fäderbuschen geziert, und allzeit ainer nach dem andern uffgezogen. Seyen einem eiden zwelf mit brinnenden fackhlen vorgangen, darnach das Spil, und die Partie hatt vast zwo stondt gewärt⁷⁷⁷.

La sfilata del Principe, dei mantenitori e dei «venturieri» entro la stanza semi buia, a cui si affiancano i portatori di torce, dodici per ogni autorità, risulta molto suggestiva e chiaramente “orchestrata” da un apparatore. L’uso dei lumi contribuisce, anche in questo caso, ad accrescere la sensazione di meraviglia negli osservatori.

La descrizione vicentina prosegue. Il cronista riporta che «si sentì un bellissimo e pienissimo concerto di voci e di stromenti», espedienti che nuovamente ricordano la serata inaugurale, e poi «sparve il castello nominato di sopra e restò meravigliato ognuno ch’una machina si grande in un volger d’occhi fosse sparita»⁷⁷⁸. A questo punto viene messo in atto uno degli espedienti più sbalorditi della serata: al posto del castello contornato da fiamme appare il tempio di Amore, con una maestria ed una perizia tali che «a tutti pareva sognare vedendo in un subito così vaghe trasformazioni»⁷⁷⁹. Nel tempio, che occupa tutta la prospettiva centrale, vi è un

⁷⁷⁶ Cfr. *I Diari di Ferdinando di Baviera (1565 e 1579): “Il viaggio in Italia”*, a cura di Cristina Grazioli, in *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, cit., pp. 296 e 305-306.

⁷⁷⁷ PETER DIEMER, *Vergnügungsfahrt mit Hindernissen. Erzherzog Ferdinands Reise nach Venedig, Ferrara und Mantua im Frühjahr 1579*, in «Archiv für Kulturgeschichte», 66 Band, 1984, Heft 2, s. 303. La traduzione è in CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Diari di Ferdinando di Baviera (1565 e 1579): “Il viaggio in Italia”*, cit., pp. 305-306: «alle tre ci hanno portato in una sala che era stata oscurata e dove erano stati disposti lumi dappertutto. Lì si è tenuto un torneo a piedi, a cui ha partecipato lo stesso Principe, e per primo, con due mantenitori e diciotto venturieri. Erano sfarzosamente abbigliati, con pennacchi, e sfilavano uno dopo l’altro animatamente. Ognuno era preceduto da dodici che portavano torce, poi l’esibizione e la gara, che è durata quasi due ore».

⁷⁷⁸ *Bariera fatta nella città di Vicenza l’anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 19.

⁷⁷⁹ *Bariera fatta nella città di Vicenza l’anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 19. Anche gli Atti confermano che i mantenitori avevano predisposto «un Tempio à Venere di dove uscivano a combattere con li venturieri», A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e ivi, b. 2, fasc. 12, libro segnato N, c. 112v; conferma in ZIGGIOTTI, *Accademia*

altare che sostiene la statua di amore tutta d'oro, ai cui lati sono posti vasi emananti aromi soavi «che rendevano grandissima consolazione»⁷⁸⁰. Davanti all'altare vi sono accomodate da un lato le tre Grazie abbracciate insieme e vestite di seta bianca fregiata d'oro, dall'altro lato sei amorini abbigliati con seta verde ricamata in oro. Ai piedi della porta del tempio stanno adagiati su cuscini di velluto cremisino quattro sacerdoti, due per ogni lato, superbamente vestiti, che con il loro portamento contribuiscono a conferire al quadro d'insieme solennità e bellezza. Anche Mercurio si trova accanto alla porta. Il tempio è composto da una loggia con sei colonne di lapislazzoli i cui capitelli corinzi e la base sono entrambi d'oro, così pure l'architrave e la cornice del tempio. Sulla sommità del frontespizio è posto un Giove incatenato mentre sugli angoli si scorgono le statue di Nettuno e Plutone anch'esse incatenate, per dimostrare la perizia di Amore in ogni luogo; le tre statue sono d'oro. La cupola del tempio è argentata e sulla sua sommità campeggia Amore. All'interno del tempio si scorge l'altare e si ammira «una prospettiva di colonne che circondano esso tempio» sui cui capitelli, ornati di fregi e cornici d'oro, sono poste «molte figure compartite tra esse» e sembra di «godere un paradiso, poi che l'illuminazione era tale che faceva parer tutto cosa meravigliosa [...] e per cinque parti si vedevano prospettive illuminate, in modo che ognuno era stupido di tale apparato»⁷⁸¹. Evidentemente tra le prospettive sono in uso i lumi schermati e secondo il progettato di Ingegneri e di Scamozzi. Sapientemente collocate, le luci contribuiscono, insieme alla “vaghezza” del luogo e al soggetto della barriera, a trasformare il palcoscenico in un luogo definito «mirabile», accentuando la distanza tra la zona riservata al pubblico, ossia lo spazio della quotidianità, dalla scena, tesa ormai a divenire ciò che entro pochi anni sarà il regno del meraviglioso.

Interessante ricordare che nel maggio del 1587, in occasione del battesimo del primogenito del duca Carlo Emanuele I di Savoia, viene organizzato un torneo a tema nel Salone del Castello della corte Sabauda. Lo spazio, allestito per accogliere un combattimento a piedi, è illuminato con delle torce mentre compare una montagna sulla cui cima è costruito «un ricchissimo tempio tutto lavorato d'oro et d'azzurro con statue di rilievo [...] dedicato alla felicità d'Amore»; ai lati

Olimpica, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 123. Anche a Ferrara nel 1565 viene allestito un torneo intitolato *Il Tempio d'Amore* nel giardino della duchessa per le nozze di Alfonso con Barbara d'Austria, cfr. ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179.

⁷⁸⁰ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 19; la descrizione del tempio è *ivi*, pp. 19-20. Anche nella serata inaugurale sono presenti incensi profumati, che se per un verso contribuiscono a rafforzare l'effetto di verosimiglianza della scena (gli altari dedicati alle divinità secondo i canoni scenografici antichi), dall'altro leniscono il fastidio provocato dai fumi di lumi e candele.

⁷⁸¹ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 20.

compare «una gran torre nella quale stanno lo Sdegno [...] et una spelonca per abitacolo della Disperazione»⁷⁸².

Ritornando all'Olimpico, terminata questa musica “divina” si ode un suono di tamburi ed inizia la sfilata dei nobili vicentini che hanno accolto la sfida dei cavalieri di Amore. Lo sfarzo degli abiti è esso stesso elemento di grande teatralità. Dodici paggetti riccamente abbigliati, recanti ognuno in mano «due torze bellissime accese, una in spalla e l'altra sotto mano»⁷⁸³ aprono il corteo, seguiti da quattro tamburi, dodici amorini, le tre Grazie, i quattro sacerdoti e Mercurio e poi i tre padrini, ossia il conte Lelio Pogliana e Angelo Caldugno, entrambi accademici, e Augusto Trissino Capra. Dopo loro ecco comparire i tre Mantenitori «in arme bianche con calze intere di ricamo d'oro e d'argento, con li cimieri di piume bianche con oro bellissime, con le piche in spalla», e mantelli ricamati in oro e argento; e poi i due Mastri di Campo seguiti dai paggi muniti di «torze».

Si ricordi che almeno dalla metà del Cinquecento la barriera, che prevede uno scontro con le lance, viene giocata con un armamento più ridotto rispetto ai secoli passati, in seguito al mutato significato di questo intrattenimento nel contesto della corte principesca. Alle spesse armature che ricoprono integralmente il corpo del cavaliere medievale subentrano leggeri ed eleganti vestimenti: tra le modificazioni più evidenti, la scomparsa delle gambiere e l'introduzione di corsetti più simili a calzature “da piede” e la sostituzione della borgognotta con un elmetto ad incastro piumato. Completano l'ornamento un busto talora munito di un'aletta protettiva alla spalla destra, bracciali chiusi con mognone destro e spallaccio a sinistra. Il busto è liscio per non bloccare la mezza picca cortese dell'avversario che altrimenti rompendosi premetterebbe all'antagonista di accumulare più punti. Le armature sono per lo più riccamente decorate e, anche se si presentano di fattezze semplici, in genere, di altissima qualità formale e molto costose⁷⁸⁴.

Dopo aver percorso il campo alcune volte, avanza Mercurio recante la sfida dei cavalieri di Amore. Prima del combattimento si assiste al corteo dei personaggi allegorici, vestiti

⁷⁸² Torino, Archivio di Stato, Sez. I, *Cerimoniale, Nascite e battesimi*, m. 1, n. 8, segnalato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991, p. 168. Sulle feste agite alla corte sabauda cfr. *Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C.F. Ménérier*, a cura di Gualtiero Rizzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973; FRANCA VARALLO, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G.B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno Nazionale di Studi a San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985, a cura di Giovanna Ioli, Torino, Tipografia Metropolitana, 1987, pp. 159-166. Utili per la ricostruzione delle feste allestite durante il ducato di Carlo Emanuele I sono le relazioni manoscritte contenute in due volumi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino sotto la segnatura O, I, 8-9, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 14 p. 230.

⁷⁸³ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., pp. 20-21.

⁷⁸⁴ LIONELLO G. BOCCIA, *Le armi nei giochi guerreschi nel Cinquecento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, cit. p. 113.

suntuosamente e recanti accessori in perfetta armonia, come la Cupidigia, avvolta da un abito color cremisino ed argento ed un manto turchino, mentre tiene «nella mano destra un vaso dorato pieno di fiamme e nella sinistra una tazza d'oro legata con catene d'oro»⁷⁸⁵; seguono la Ragione e la Fortezza, l'Onore, lo Sdegno e l'Ira, il Dolore e il Piacere, rivestiti di broccati dorati e ornati a seconda dei casi con fiori, animali, fiamme, catene, ghirlande, cimbali, spade e scudi, scelti di volta in volta per esaltare il valore metaforico del figurante. Entrano i due padrini e il cavaliere vicentino che ha accolto la sfida. Viene quindi portata la sbarra. Avanza ora uno dei Mantentori accompagnato dai tre padrini e dai tamburi. Avviene quindi il primo duello, a «colpi così di pica come di stocco», vinto dal Mantentore. Il nobile vicentino allora si avvicina al tempio e ascolta ciò che Amore deve suggerirgli, mentre alcuni amorini «graziosamente andavano con i suoi archi tirando i versi alle dame che stati detti per precetto al cavalliero»⁷⁸⁶. Terminato di saettare, i Maestri di campo invitano l'arrivo degli altri cavalieri che hanno accolto la sfida. E, come in un rituale, ricomincia la sfilata di paggi recanti lumi, delle figure allegoriche, dei tamburi e di quattro valorosi combattenti; e subito di seguito l'arrivo di Mercurio e del secondo Mantentore. In questo carosello di colori, di abiti scintillanti, di azioni guerresche e versi d'amore si consuma la barriera, che ha le fattezze di una festa in cui si celebrano virtù, onori e fama dei nobili signori presenti.

Si odono «tuoni» e «tempeste di confetto e pioggia d'acqua odorifera»⁷⁸⁷; compare una fanciulla fasciata in un drappo di seta turchino ornato di gigli d'argento quindi prosegue il duello. Terminato il combattimento, Mercurio si ritira nel tempio, mentre inizia l'ultima e più suggestiva sfilata. Entrano in campo sei paggi vestiti di seta cremisina e oro, con turbanti e «dui torzi per ciascuno, uno in spalla e l'altro sotto mano»⁷⁸⁸; segue la Notte⁷⁸⁹, il cui volto è velato di nero, superba nel suo abito di seta nera e oro e un manto ornato di stelle e uno strascico, accompagnata da un lato dalla Quietè, vestita di verde, e dall'altro dal Silenzio. Seguono gufi, nottole, pipistrelli e altri animali notturni che danzano mentre alcuni stregoni suonano tamburini e pifferi. Compare poi un orco in abito nero, con una testa grandissima in cui spicca «un occhio solo dal quale risplendeva una gran luce perché di dentro era stato graziosamente accomodato un lume che per

⁷⁸⁵ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 23.

⁷⁸⁶ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 24.

⁷⁸⁷ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 27.

⁷⁸⁸ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 30; il corteo finale è descritto in *ivi*, pp. 30-31.

⁷⁸⁹ La Notte recita alcuni versi, e tra gli altri spicca «io son la Notte e dal ciel veggio con mille e mille più lampadi e lumi» (*Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 32), come ad indicare che anche le parole intervengono a sostenere l'efficacia del sistema illuminotecnico e scenotecnico ideato per colpire la fantasia dello spettatore.

un cristallo risplendeva, che era molto vago da veder e faceva anco terrore»⁷⁹⁰. A questo proposito si ricordi che già Serlio aveva suggerito di utilizzare superfici riflettenti per aumentare il riverbero che in questo modo «farà certi splendori come di raggi del sole»; ad esempio prendendo «piastre di vetri di svariati colori posti [...] col suo lume di dietro»⁷⁹¹. Proseguendo la narrazione, si apprende che l'orco si mostra ora piccolo, ora si allunga e sembra più grande, mentre danza al suono dei tamburi. Con lui appare la grottesca e oscena «donna da Redòdese»⁷⁹², vestita di nero e oro e con un manto di seta verde, con una corona ed uno scettro; la sua faccia è grandissima, il collo e lungo e i seni sono fino alla cintura. Seguono sei streghe a cavallo di scheletri di animali, con vesti rosse e oro e un artificio per cui dai seni esce acqua odorifera. Riporta il cronista che tutta la compagnia, che cammina e balla seguendo il ritmo dei tamburi, è molto graziosa «e vaga per essere lontana dall'ordinario»⁷⁹³, a sottolineare la componente fantastica e meravigliosa dell'evento.

Interessante ricordare che nel 1579 si svolge nel cortile del fiorentino Palazzo Pitti una sbarra di cui è conservata una relazione puntuale ad opera di Gualterotti⁷⁹⁴. Anche in questo caso grande risalto è dato ai costumi e agli ornamenti, i cui tessuti colorati e cangianti sono complici del riflesso scintillante presente nel cortile che per l'occasione diviene uno spazio teatrale. Anche in questo caso sfilano figure notturne ed infernali, maghe spaventose e animali mostruosi.

La serata si avvia alla conclusione. Giungono i padrini, il conte Leonoro Gualdo e il conte Girolamo Chierogato; sopraggiunge all'improvviso anche il governatore di Verona, il conte Cesare Pepoli, che immediatamente si arma per prendere parte al gioco. Anche negli Atti si conferma la venuta del funzionario veronese, specificando che per questo motivo «concorsero molti veronesi e padovani, [ma] ne successe alcun inconveniente»⁷⁹⁵. Nella fase finale tutti i cavalieri si affrontano nello stesso tempo; seguono le lodi di Amore giunte per mezzo di un

⁷⁹⁰ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 31.

⁷⁹¹ SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, cit., p. 29, riprodotto in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 204.

⁷⁹² *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 31. «Donna di Redòdese» o Rodesana è registrata in località diverse del Veneto con il significato di «befana, maràntega», cfr. ANGELO PRATI, *Etimologie venete*, a cura di Gianfranco Folena e Giambattista Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968.

⁷⁹³ *Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 31.

⁷⁹⁴ Cfr. RAFFAELLO GUALTEROTTI, *Feste delle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana et della Serenissima sua consorte la Signora Bianca Cappello. Composte da M. Raffaello Gualterotti, con particolare descrizione della Sbarra, et apparato di essa nel Palazzo de' Pitti, mantenuta da tre Cavalieri Persiani contro a i Venturieri loro avversari. Con aggiunta, & correzioni di molti particolari, e con tutti i disegni de' carri, & invenzioni comparse alla Sbarra, nuovamente ristampate*, in Firenze, nella Stamperia de' Giunti, 1579; cfr. anche LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. 135 e p. 233; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981, soprattutto pp. 82-83 e pp. 108-111; GRAZIOLI CRISTINA, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 12-14 in cui sono evidenziati in modo analitico i dispositivi illuminotecnici impiegati.

amorino a cavallo di un delfino, ed infine la consegna dei «prezzi» da parte delle dame ammirate dai loro cavalieri. Nell'ultimo capoverso, il cronista afferma di aver annotato quanto ha potuto rispetto alla barriera «la cui invenzione è stata parte dell'eccell. Signor Quinzio Saraceno»⁷⁹⁶.

Lo spettacolo, secondo Bandini, si discosta decisamente dagli ideali culturali su cui si fondò l'Olimpico⁷⁹⁷, sebbene alcuni dei protagonisti del torneo siano nobili accademici e appartengano quindi allo stesso *entourage* che sostenne l'edificazione del Teatro. Secondo Puppi, invece, proprio l'allestimento di una barriera all'interno della "macchina" palladiana si presta a considerazioni che permettono di capire più intimamente il significato di questo eccezionale spazio scenico⁷⁹⁸. Il teatro palladiano, infatti, si afferma non tanto come spazio funzionale a rappresentazioni sceniche, l'edificio piuttosto pretende di «mettere in spettacolo se stesso»⁷⁹⁹; è un luogo teatrale ma, si ricordi, «recita la propria presenza che è significativa perché programmatica di un'autocelebrazione aristocratica di vocazione feudale»⁸⁰⁰. La *scenae frons* stessa, costellata dalle figure in abito antico ed eroico dei suoi committenti, ne è l'esempio più chiaro; e gli eroi di questa aristocrazia sono destinati ad essere perenni guardiani e custodi di quell'ideale di città (metafora di Vicenza) posta oltre le prospettive scamozziane. Premesso questo, le immagini fantasiose proposte dalla barriera tradiscono l'assetto del Teatro solo esteriormente, ma non certo nello spirito, perché l'immaginario a cui il torneo rimanda è coincidente. Con questo espediente, infatti, conclude Puppi riallacciandosi alle osservazioni di Bandini, il *milieu* vicentino riesce in una grande impresa: «rappresentare, nel prestigioso teatro di Palladio e Scamozzi, se stessi e il loro sogno di sé [veri figli di Ercole], attori insieme e insieme personaggi reali»⁸⁰¹. In una rappresentazione così intesa, il Teatro Olimpico, emblema della superiorità della condizione aristocratica, costituisce la cornice necessaria ed inevitabile.

Si assiste ad un fenomeno ulteriore. Quando l'aristocrazia proietta sul teatro il proprio ideale di città, contemporaneamente anche il torneo viene sottratto agli spazi che fino a quel

⁷⁹⁵ A.O., b. 2, fasc. 11, libro segnato M, c. 56r e *ivi*, b. 2, fasc. 12, libro segnato N, c. 112v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 124.

⁷⁹⁶ *Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII [...]*, cit., p. 35. Eccellente accademico, Quinzio Saraceno nel 1591 è incaricato di sostenere in Accademia alcune lezioni «privatamente» poiché quelle ordinarie sono temporaneamente sospese. Accanto al letterato condividono il «virtuoso trattenimento» anche Luigi Sunica, Paolo Gualdo e Marcantonio Bissari e ognuno «sopra quella materia che parerà loro», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 132-133 e c. 181. Saraceno compare tra i «Padri dell'Accademia» in data 1600, cfr. *ivi*, c. 163.

⁷⁹⁷ Cfr. FERNANDO BANDINI, *prefazione*, cit., p. 8.

⁷⁹⁸ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 22 e seguenti.

⁷⁹⁹ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 26.

⁸⁰⁰ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 27.

⁸⁰¹ FERNANDO BANDINI, *prefazione*, cit., p. 9 supportato da Puppi in LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 30.

momento gli erano consoni, come le piazze e le corti, e viene relegato in Teatro, come in una sorta di fuga in un «universo alternativo»⁸⁰².

Due episodi si susseguono, però, prima del successivo ed affascinante sodalizio intercorso tra l'Olimpico ed i tornei di matrice romanza, connubio che avviene nel 1612. Riguardano due azioni guerresche. La prima è datata 1590 e si riferisce ad un torneo agito nello spazio coperto del salone della basilica⁸⁰³.

La seconda risale al maggio del 1611 il Conte Leonardo Valmarana, in occasione delle nozze del figlio Ascanio, organizza un torneo a piedi nel Cortile della sua dimora⁸⁰⁴. Come si ricorderà, Leonardo Valmarana riveste la carica di «Prencipe» dell'Accademia dal 2 gennaio 1583, momento in cui iniziano i preparativi per la serata inaugurale, conservandola fino alla recita dell'Edipo⁸⁰⁵. È nota l'influenza di questa famiglia nel panorama vicentino, ma ancor più interessanti i legami instaurati dal casato con la corte mantovana dei Gonzaga e con l'Imperatore asburgico⁸⁰⁶. L'apporto di Valmarana alla serata inaugurale sembra essere stato determinante anche per il sostegno economico offerto all'Accademia che, come è noto, contava sulle tassazioni dei soci e sulle sottoscrizioni dei cittadini più benestanti. Così negli si legge negli Atti in data 5 maggio 1585 che «per li conti resi dal Magnifico Prencipe nostro (Leonardo Valmarana) alli due Academici a ciò destinati per questo Consiglio, si è ritrovato creditore di ducati mille seicento trentatrè, troni quattro, marchetti tre per spesi de' suoi proprij nella rappresentazione della Tragedia, oltre le sottoscrizioni»⁸⁰⁷. Leonardo si era reso conto che il denaro a disposizione degli Accademici non era sufficiente ed aveva provveduto personalmente. Probabilmente anche a seguito di questi legami così profondi, il Torneo, di cui anche negli Atti dell'Accademia si trova notizia (anche se parzialmente errata),

⁸⁰² LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 30.

⁸⁰³ Sull'episodio, avvenuto il 5 marzo 1590, si possiede solo una segnalazione ad opera di Puppi, cfr. LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., nota 18 p. 31. La Basilica sarà utilizzata anche per la giostra del 1642 su cui si tornerà tra poco. Si ricordi che lo stesso spazio aveva già assunto i connotati di "luogo spettacolare" durante gli allestimenti del 1561 e 1562; in quella occasione però, come si ricorderà, si misero in scena due tragedie.

⁸⁰⁴ La cronaca di questo evento è contenuta in un manoscritto intitolato *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, tutta la vicenda si trova alle cc. 24r-29v; il manoscritto è edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1897; se ne dà notizia in DONATA BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, cit., nota 10 p. 169.

⁸⁰⁵ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 77-78 e c. 166-167, delibera del 2 giugno 1583 in cui viene data la notizia della sua nomina e *ivi*, c. 103 in cui in data 7 aprile 1585 si annota che viene eletto Principe Angelo Caldugno.

⁸⁰⁶ Cfr. le informazioni contenute nella *Cronaca familiare* (edita in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit.). Interessante una tragedia di Paolo Valmarana dedicata al cardinale Gonzaga a sottolineare il legame tra le due famiglie, cfr. PAOLO VALMARANA, *Barbara tragedia di Paolo Antonio Valmarana vicentino. L' esposto academico olimpico. All' illustris. Cardinal Gonzaga*, In Vicenza, appreso Francesco Grossi, 1611, la dedica è alle pp. 1-4.

⁸⁰⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 180. Si tratta di una somma notevole se si considera che fu elargita da una sola famiglia; tra le altre sottoscrizioni spiccano i mille ducati di dal Monte di Verona e i millequattrocento di Claudia Piovene; seguono sottoscrizioni minori come i trecento ducati di Vincenzo Cogolo, i duecento del signor Camerlengo e i duecento di Giovan Battista Ghellino, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 180.

viene organizzato dagli Olimpici⁸⁰⁸. Il manoscritto che raccoglie le vicende della famiglia Valmarana consente di ricostruire gli antecedenti. Si apprende che il 28 gennaio 1611 Leonardo manda «dalli parenti a publicar il matrimonio di Ascanio concluso però molto inanti per il Conte Ludovico Thiene [...] nella sig. Anna Thiene figlia del sig. Conte Otho»⁸⁰⁹. Ascanio, da tempo alle dipendenze dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, nel 1610 ottiene il capitaniato della città di Trieste, fatto che conferma la posizione di primo piano occupata dalla famiglia vicentina nel panorama europeo⁸¹⁰. Così il 31 marzo 1611 il giovane promesso sposo giunge a Vicenza da Trieste dando il via ai preparativi per le nozze; pochi giorni dopo, il 20 aprile, fanno ritorno anche Bernardino Barone di Herberstain, marito di Margherita Valmarana e genero di Leonardo⁸¹¹.

Da questo momento in avanti si susseguono in città entrate di personaggi illustri, giunti a Vicenza per assistere alle nozze di casa Valmarana, come il 22 aprile l'arrivo dell'Ambasciatore della città di Trieste, o «il sig. Don Giovanni Tucher Camariero del Serenissimo Arciduca Ferdinando et molto amico di Ascanio» venuto da Graz il 23 aprile⁸¹². L'ospite più atteso sopraggiunge però il 21 aprile. Si tratta dell'Ambasciatore di Spagna in arrivo da Venezia con una ricca scorta e molte carrozze al suo seguito; l'illustre personalità, ospite in casa Valmarana, compie un ingresso ufficiale. Così riporta ricorda Leonardo nella *Cronaca*:

La Gioba che fu alli 21 circa le 22 hore giunse Sua Ecc.za alla Ca impenta ove io l'haspetavo con forse 47 o 48 carozze. Fu condotto a casa, alla porta della città li tamburi Stecha lo volsero hacompanar sino a casa se ben io non gli havea dato questo ordine, lo diedi alli Antenoni, così a M. Marcantonio Bandi

⁸⁰⁸ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 176-177. Negli Atti vengono fornite informazioni in parte scorrette: in data 1611 si dice che «Per le nozze del Conte Baldissera Valmarana con una figlia del Conte Lunardo, dalli Signori Accademici Olimpici fù fatto un Torneo a piedi nel cortile di detto Signor Conte Baldissera perche luogo capace, e fù mantenuto detto Torneo dallo sposo, e da suo Cognato Conte Ascanio fratello della sposa», quando in realtà lo sposo non fu il Conte Baldissera ma Ascanio, uno dei figli di Valmarana, cfr. *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, in cui sono narrate le vicende della famiglia.

⁸⁰⁹ *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 24r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 18). Conferma la notizia Rumor che nella *Bibliografia Storica* nella «Raccolta per nozze» riporta l'esistenza di uno scritto per celebrare l'avvenimento: «*Rime delle sontuose nozze degli illustrissimi signori, il signor conte Ascanio de Valmarana signor d'Erenfels, Cameriero, Capitano di Trieste e del Consiglio del Serenissimo Arciduca Ferdinando d'Austria e la signora Contessa Anna Thiene, Vicenza, Amadio, 1611*», SEBASTIANO RUMOR, *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, cit., nota 6321, p. 585.

⁸¹⁰ Cfr. *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 24r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 17). Ad Ascanio Ingegneri nel 1613 dedica un'opera, cfr. ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere boschereccia singolare del sig. Angelo Ingegneri. Dedicata all'illust. conte Ascanio Valmarana*, In Vicenza, per Girolamo Brescia, 1613.

⁸¹¹ I due arrivi sono registrati in *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 24r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 18).

⁸¹² *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 24v (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 19).

Trombetta che nel comparir del canton di Pozzo Rosso dovessero darla fuori alla gagliarda come fecero come fu in casa poi cesorno, et detero fuori li pifferi⁸¹³.

Lo spozalizio avviene il 24 aprile, nel duomo della città. Racconta Valmarana che «sua ecc.za veniva con il sposo a man destra, di dietro veniva la sposa con esser tolta in mezo dall'Isabella et Margarita mie figlie, di dietro veniva mia moglie con il resto di tutte l'altre dame»⁸¹⁴. Il corteo si dirige verso la chiesa: «Inanti al sposo et tutta la nobiltà handavano li piffari, et si handò a piedi; come comparsimo sopra la piasolla del Domo li tamburi et trombette la detero fuora alla gagliarda; come fossimo in Domo furono cantati alcuni motetti a 4 corni»⁸¹⁵. Nei giorni successivi si alternano gli incontri ufficiali dell'Ambasciatore coi Rettori, col Podestà e col Capitano della città; non manca, naturalmente, una visita in Accademia che avviene il 26 aprile⁸¹⁶.

I festeggiamenti si protraggono per tutta la settimana. il mercoledì 27, per esempio, tornato l'Ambasciatore dalla «Messa alla Madonna da Monte», viene organizzato un pranzo sontuoso e una grande festa. Dalle memorie del conte Leonardo:

Il dapoi disinare io feci una festa grandissima nella nostra corte granda con pifferi et violoni, et vi era sopra il palcho circa 100 done del meglio della città. Io aveva coperto la corte de telle turchine et bianche hautte imprestido da Marsari. Si ballò diversi balli circa tre ore o quattro, et da poi io gli diedi una colacion honoratissima nella corte del co. Sipion Chieregatto da otto piatti, ma posso dire che erano nove, poiché gli fu gionto assai. Vi era figure de sucharo, et me le fece far a Venetia l'ill.mo Sig. Marco Gradenigo⁸¹⁷.

E finalmente, «da poi la colacion fu fatto una Bariera». Si apprende che i mantenitori del torneo sono lo sposo stesso e il Conte Baldissera Barone di Erenfels, genero di Leonardo. Inoltre, si specifica che viene scelto il cortile di casa Valmarana «perche luogo capace»⁸¹⁸. Il ruolo di venturieri è sostenuto da alcuni rappresentanti della nobiltà vicentina, come Coriolan Porto,

⁸¹³ Leonardo Valmarana. *Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 25r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 19).

⁸¹⁴ Leonardo Valmarana. *Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 25v (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 20).

⁸¹⁵ Leonardo Valmarana. *Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 25v (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 20).

⁸¹⁶ Leonardo Valmarana. *Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, cc. 25v-26r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 21).

⁸¹⁷ Leonardo Valmarana. *Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 26v (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 22).

Giovan Battista Porto, Egano Thiene, Ascanio Fracansan, Camillo Scrofa e Leonardo Trissino. Rispetto alla Barriera si sa che riuscì «mirabilmente con tutto che fu fatta all'improvviso», nonostante fu organizzata solo in tre o quattro giorni⁸¹⁹.

L'anno successivo il torneo assume nuovamente valenza autocelebrativa⁸²⁰. Il 4 marzo 1612, durante il Carnevale, viene allestita in Teatro una nuova barriera⁸²¹. Mentre gli Atti riportano informazioni succinte, esiste una relazione a stampa dello stesso anno ad opera dell'accademico Carlo Fiamma⁸²². L'*incipit* dell'opuscolo esprime chiaramente le intenzioni dei nobili vicentini, che pervasi di «innato senso di gloria», di «erculea ispirazione»⁸²³, sentono «quest'anno più che mai scintillando ed ardendo negli animi» il desiderio di dar prova della propria virtù e intendono farlo cimentandosi all'interno del «Mondo de que' Regij Tornei à cavallo»⁸²⁴. I Rettori approvano perché desiderano esercitare la gioventù in questo tipo di intrattenimenti; il popolo si augura che la sfida avvenga nella «bellissima piazza di detta Città la quale pare à punto fabricata per simili spettacoli»⁸²⁵. Ma l'Accademia Olimpica prontamente si oppone, «stimando [...] risoluzione molto biasimevole l'abbandonare un Theatro che è stato il primo a risorgere dopo la caduta del Romano impero [e famoso per] regie attioni»⁸²⁶, proponendosi di concorrere alla spesa, alla fatica e, naturalmente, all'onore. Dall'opuscolo di Fiamma si apprende che gli Accademici osservino come il torneo a piedi combattuto anno passato (aprile 1611) nel Cortile del Signor Conte Leonardo Valmarana, «fu bellissimo per le comparse e per i combattimenti, ma vi mancò solo l'illuminazione del Theatro ornamento mirabile»; inoltre, si

⁸¹⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 177.

⁸¹⁹ *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 27r (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 22).

⁸²⁰ Cfr. LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., pp. 21-34 in cui si sostiene questa interpretazione rispetto ai tornei del 1588 e del 1612.

⁸²¹ Ne danno notizia gli Atti, dove si legge alla data 1612 «Nel Teatro fu fatto un Torneo à piedi con gran magnificenza», A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L*, c. 81r; cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 178-180.

⁸²² CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera fatta dalla nobiltà di Vicenza nel Theatro delli Signori Academici Olimpici il Carnevale dell'Anno MDCXII Dedicata al Clariss. Sig. Lorenzo Donato Dell'Illustrissimo Sig. Luigi Capitano di Vicenza*, In Vicenza, per Francesco Grossi, 1612. Qualche anno dopo lo stesso anno Fiamma cura un'edizione delle rime di Torquato Tasso (*Rime del Signor Torquato Tasso diuise in amoroze boscherezze maritime imenei heroiche morali lugubri sacre e varie. Con gli argomenti ad ogni compositione. Fatica del sig. Carlo Fiamma. Aggiuntoui la vita, & sentenze dell'autore scritta dall'illustriss. sig. Gio. Battista Manso*, In Venetia, appresso Euangelista Deuchino, 1621-1622); del poeta, legato al circolo culturale vicentino, viene allestito in Teatro il *Torrismondo* nel 1618. Su questo torneo cfr. anche DONATA BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, cit.; LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., soprattutto pp. 30-34; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 188.

⁸²³ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 30.

⁸²⁴ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 7.

⁸²⁵ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 7.

⁸²⁶ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 7.

annota che il Capitano della Città, Luigi Donato Capitano, è desideroso «di vedere illuminata questa superba machina, parto del divino Paladio»⁸²⁷.

E così si decide di gareggiare all'interno del Teatro. Puppi osserva come il patriziato vicentino in un certo senso estrometta il «popolo», identificando in questo tipo di avvenimenti non un semplice passatempo ma un'opportunità di legittimare la propria nobiltà. Il Teatro Olimpico, «che è veramente città di gloria e di virtù, è il luogo adeguato e ineludibile della rappresentazione veritiera del gioco guerriero ed eroico»⁸²⁸.

Iniziano immediatamente i preparativi per allestire la Barriera. Viene eletto il Conte Pietro Porto, esperto di simili abbattimenti, quale Mastro di Campo; inoltre vengono scelti quattro gentiluomini perché sia «revisto il Theatro, e apprestata la materia, e il modo per illuminarlo»⁸²⁹. Mantentori sono il Conte Giacomo Valmarana e Giovan Battista Porto, i quali sono incaricati di inviare la sfida ai cavalieri vicentini, secondo le regole del torneo⁸³⁰. E così avviene. La notte del sei gennaio, mentre nel palazzo di Alessandro Trento sono radunati i Rettori e molte Dame, fa capolino un araldo e, solennemente, dopo il suono di trombe e tamburi, legge la sfida: due cavalieri, Corimante l'Acceso, Signor dell'incognita Valle, e Olindo il Fedele, Signor del Fortunato Porto, desiderano provare al Mondo che non vi son Dame più belle delle loro amate e neppur cavalieri più fedeli⁸³¹. I nobili vicentini si dichiarano favorevoli al confronto.

Finalmente giunge il giorno deputato per la sfida. Gli accademici si occupano di indirizzare la folla che desidera entrare in teatro quella sera; sei gentiluomini fanno accomodare le dame e signori forestieri accorsi per assistere allo spettacolo. Dagli Atti si apprende che

⁸²⁷ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 8.

⁸²⁸ LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 31.

⁸²⁹ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 8.

⁸³⁰ Conferma la notizia la *Cronaca* di casa Valmarana. Si leggono le annotazioni di Leonardo a proposito: «Gionti [mio figlio Giacomo] in Vicenza, subito l'ill.mo sig. Alovigi Donà nostro Capitano lo ricercò con molta instancia et me insieme a contentarci de mantener una barriera nel Teatro Olimpico insieme con il conte Gio. Batista Porto ambidoi Accademici Olimpici et così per far servito all'ill.mo sig. Capitano la mantenero; mio figlio [Giacomo Valmarana] hebbe il primo loco come più de tempo de mesi tri o quatro; lui si pose nome il Cavalier Coricante, et l'altro Olindo», *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 9 (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 47).

⁸³¹ I nomi assunti dai protagonisti svelano un richiamo all'epopea cavalleresca, ma vi si aggiungono suggestioni barocche: si considerino i partecipanti che per l'occasione interpretano i seguenti personaggi: «Giacomo Valmarana detto Coricante, Giovan Battista Porto detto Olindo, Lorenzo Donato detto il Donzello del Mare, Coriolano Porto detto Licidamoro il Bramoso, Leonardo Trissino detto Cavalier dal Leon Ardente, Antonio Trento detto Agapanto dalla Tigre, Girolamo Morari detto Florimante il Secreto, Francesco Porto detto il Cavalier dall'immortal fama, Gabriele Porto detto Armindo», cfr. LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., p. 31. I personaggi e i partecipanti al torneo sono elencati in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 42. I nomi dei partecipanti compare anche negli Atti, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 179.

Il giorno 4 marzo era tutto in ordine, di già era stato fatto uno steccato alquanto lontano dalle porte per resistere alla folla. Per la porta del Cortile entravano gli Uomini, e per quella dell'Accademia le Donne, e tra l'una e l'altra erano schierati li soldati. Nel termine di tre ore fu ripieno il Teatro di Spettatori, e furono accese 24 Torcie tra la Tenda ed il Popolo [perché di già era partito il giorno]⁸³².

L'entrata in Teatro degli spettatori, protrattasi fino al calar del sole, è accompagnata dall'accensione di torce utilizzate, probabilmente, con la sola funzione di servizio, ossia semplicemente per rischiarare, anche se il cronista si premura di commentare che i lumi, «per essere vagamente accomodati, facevano una bellissima vista»⁸³³.

In questo momento entrano i Giudici, «sopra il Palco»⁸³⁴ come specificano gli Atti, ossia il Podestà Giovanni Vendramino, il Capitano Luigi Donato e Giulio Merzari. «Et accomodati che furono in un subito s'udì gran quantità di Tamburi e di Trombe, accompagnati da una scarica di Mortaretti e così a tempo che si poteva dire *orribile armonia che il Mondo assorda*»⁸³⁵. A questo punto «precipitò la Tenda, e fu ricevuta dal palco, il quale si rinchiuse con tanta prestezza, che parve piuttosto incanto che umana fattura»⁸³⁶. Questa notizia convalida per un verso la presenza del sipario; dall'altro conferma un *modus operandi* tramandato dalla serata inaugurale e ormai consolidato di velare la scena alla vista del pubblico allo scopo di aumentare l'effetto di sorpresa.

Il cronista prosegue la narrazione ricreando l'atmosfera presente nel Teatro:

Cessata poi questa Musica Martiale, dalle prospettive del Theatro uscì un concerto di voci, e di stromenti così dolce, vago e soave, che accompagnato dalla bellezza delle Dame e dalla molta luce, parvemi all'ora più tosto essere asceso all'Olimpo che trovarmi chiuso nel Theatro Olimpico⁸³⁷.

La lezione d'Ingegneri sembra essere stata appresa dagli apparatori di questo evento, come dimostra l'annotazione riservata alla luce: essa appare dalle prospettive quasi magicamente, essendo invisibili agli spettatori le sorgenti luminose, come del resto accade per la musica, che si ode dolce, vaga e soave per l'intervento di un coro di voci e strumenti. L'atmosfera raffinata, resa più elegante dalla bellezza delle Dame, agisce sulla fantasia, al punto che l'immaginazione permette allo spettatore di travalicare le pareti del Teatro ed ascendere sino all'Olimpo.

⁸³² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 178.

⁸³³ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 19.

⁸³⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 179.

⁸³⁵ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 19.

⁸³⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 179.

⁸³⁷ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 19. Confermano gli Atti in cui si riporta «La Musica era nelle prospettive», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 179.

Terminata la musica, compaiono sulla scena dapprima le figure allegoriche, «Virtute» con «Sollecitudine» e «Fatica», e «Honore» con «Fama» e «Gloria»; e di seguito una sfilata pregna di fascino. Il cronista si sofferma a descrivere minuziosamente gli apparati, restituendo al lettore un'atmosfera fantastica traboccante di luci e di colori volte a sorprendere lo spettatore, in perfetta sintonia con gli intenti della spettacolarità barocca:

Ecco d'improvviso comparire otto Amoretti tanto leggiadri, che posero gran meraviglia in ogn'uno: erano questi tutti ignudi, eccetto che i piedi calciati da bolzachini d'argento; havevano gli archi al collo, le faretre al fianco, e le faci accese nelle mani⁸³⁸.

Dietro loro le tre Grazie, «vestite leggiadramente di telette, e veli d'argento, e bianchi, tutti cospersi di fiori»; seguivano due Leoni che tirano un carro tutto d'oro e argento, ornato di bassorilievi, nel mezzo del quale siede la bellissima Venere ai cui piedi troneggia Amore mentre regge le briglie, a loro volta allacciate ai Leoni.

Si osservano interessanti fonti luminose adeguate ai travestimenti utilizzate per stimolare la fantasia del pubblico, rendendo i personaggi più verosimili e quindi favolosi, e per accompagnare un allestimento già denso di elementi immaginari. Fiamma annota che poco dopo

comparvero le Furie, e Cerbero molto leggiadramente figurati, con alcuni lumi, che parevano stromenti d'inferno e dietro loro veniva Ercole cavalcando un'horribil drago così vivamente rappresentato e con tanta maestria mosso che pose spavento in ogni più saldo cuore, dietro al quale caminavano alquanto mostruose arpie con lumi stravagantissimi⁸³⁹.

Al ritmo di trombe e tamburi, dalle prospettive del Teatro compaiono figuranti, riccamente vestiti, che recano le armi per il duello, un fascio di picche. Quindi entra Guido Porto, figlio del Mastro di Campo, vestito splendidamente, seguito da dodici staffieri, e poi i «prezzi» dell'abbattimento i quali vengono deposti al cospetto dei Rettori e delle Dame. Intanto Porto declama alcuni versi, che vengono prontamente distribuiti già stampati all'udienza⁸⁴⁰.

Colpisce la raffinatezza delle vesti e la ricchezza degli apparati, adorni di fiori e rifiniti con tessuti d'oro e d'argento. Gli abiti sono per lo più realizzati da sontuose vesti in velluti e in broccati fino a metà gamba, completate con raffinate calze di seta colorate, abbigliamento più consono per i giovani e gli staffieri; oppure con drappaggi che avvolgono l'intera figura, corredati

⁸³⁸ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 19.

⁸³⁹ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 20.

da splendidi bottoni d'oro e coprispade dorati. Si moltiplicano gli accessori e così collane, cappelli piumati, guarnizioni d'argento e d'oro, spade con intarsi dorati e foderi dorati, stivaletti d'oro e d'argento, fiori, bastoni con teste leonate, concorrono a ricreare quadri scintillanti.

Finalmente dalla prospettiva centrale avviene l'entrata dei Mantentori preceduta da un corteo. Una fantasmagorica sfilata di figure allegoriche percorre il palcoscenico del teatro. Ed ecco quattro figure che indossano cappelli in forma di delfini azzurri e d'argento, abbigliati ad «uso antico de' Romani», con drappi pure azzurri e squamati d'argento, con maniche di tela d'argento, calzette di seta bianche e bolzachini d'argento. Riferisce il cronista che «venivano co tali abiti marini per dimostrare le vittorie ottenute da' loro Cavalieri in mare»⁸⁴¹. Colpisce il valore che si potrebbe definire a suo modo “drammaturgico” assegnato ai costumi, ad indicare che si stanno mettendo in campo (o in scena) le vite reali di questi nobili protagonisti-attori.

Prosegue la sfilata. Ecco altri quattro strani esseri mostruosi «quali portavano due torchi per uno accesi da tutte due le parti, tenendone uno sopra le spalle, l'altro sotto mano»; e poi una grande aquila «così dal vero espressa, che si stava aspettando ad un tratto il volo», sul cui dorso siede la Vittoria vestita di tela d'oro, con bolzachini d'oro ed una acconciatura bellissima. Dietro a loro due Nani mostruosi, con una veste cremisina e argento e le chiome sparse e «ambidue con una mano tenevano un torchio acceso, con l'altra la briglia di un Camelo tirato da loro, così bello, che era una meraviglia» sul cui dorso sono poste alcune armi. Seguono altri Nani mostruosi e anch'essi portano «un torchio acceso da tutte due le parti», mentre guidano un Rinoceronte «così vivamente rappresentato, che rendeva timore», bardato di un bellissimo drappo azzurro lavorato d'argento e sopra il dorso porta armature e altre armi. Poi giungono altri due Nani «tenendo ancor loro un torchio acceso da tutte le parti, in una mano, e nell'altra le briglie di un grandissimo Elefante», bardato di azzurro, argento e oro, «con certe gemme sparse per dentro, ch'al lume di quelli torchi facevano una mirabilissima vista»⁸⁴².

Finalmente appaiono i Mantentori, «due gran Cavalieri di lucidissime armi armati con pennacchiere incarnate, e bianche tempestate tutte d'oro, con manti lunghissimi di vello d'argento e di seta, tutti intessuti di bellissimi fiori»; il corsaletto ha finimenti in seta e oro, indossano

⁸⁴⁰ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 21.

⁸⁴¹ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 21.

⁸⁴² Tutte le citazioni in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 23. Sfilate allegoriche, in cui prevale il sentimento del fantastico e contemporaneamente dell'inquietante, rinvia alle esperienze figurative delle grottesche rinascimentali, da cui trae origine la categoria estetica del grottesco. In ambito teatrale grottesche sono, ad esempio, quelle forme che esaltano l'elemento spettacolare a scapito della partitura verbale, cfr. su questo tema CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 9-18. Anche i cortei del tipo sin qui descritto, regno dell'ibrido, dell'immaginazione e dell'irrazionale, e in cui la componente visiva ha maggior rilevanza, possono appartenersi a tale categoria. (Arcimboldo, Gualterotti)

pantaloni d'oro e d'argento e scarpe bianche. Sono cinti di ricchissime cinture «da' quali pendevano lucidi stocchi con foderi e manichi dorati e portavano le picche dorate appoggiate alla spalla»⁸⁴³. Colpisce l'uso di materiali scintillanti, che evidentemente sottolineano il prestigio dei due cavalieri; anche i sistemi illuminotecnici così congegnati possono contribuire a far splendere maggiormente le vesti, come gli apparati, come conferma il seguito del racconto. Infatti, completano la sfilata dei Mantentori alcune ninfe bellissime, dalle acconciature elaborate, adorne di veli, fiori e «con torchi accesi in mano», cavalli bianchi e giovanetti vestiti di bianco e argento. Ma gli effetti più suggestivi, «una nuvola con due pavoni sopra, che tiravano un carro dorato molto maestrevole, nel quale stavano affissi infiniti specchi, che nell'incontro dei lumi toglievano la vista»⁸⁴⁴.

Si ricordi che un espediente simile è già stato utilizzato con successo nel 1608 a Firenze, per uno degli intermedi del *Giudizio di Paride*, pastorale di Michelangelo Buonarroti il Giovane⁸⁴⁵. Al Teatro degli Uffizi, nel mezzo della prospettiva centrale, ideata da Giulio Parigi, il tempio della Fama è costruito interamente di specchi per riflettere la quantità di luci sulla scena. Il sistema, già prospettato da Serlio⁸⁴⁶, è ora utilizzato in modo compiuto e imponente, al punto che anche in questo caso gli spettatori risultano abbagliati dallo splendore dell'apparato illuminato⁸⁴⁷.

Inizia il combattimento. Non mancano trovate sorprendenti, come la venuta di Iride che è alla ricerca di Amore e «subito con la sua regia Nube discesa dall'Aria per la prospettiva maggiore appare, sedendo in maestà e vestita in quella maniera à punto» e recita dei versi; «Finiti i sopradetti carmi, la nube che stava situata nel mezzo alla maggior prospettiva del Theatro, tornò a salire al Cielo»⁸⁴⁸. Oppure le delicate «imitazioni del rossignuolo, tanto vaghe e tanto belle che rallegrarono tutto il Theatro e in quello mentre si videro volare fuori di detta maggior prospettiva

⁸⁴³ Tutte le citazioni in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 24.

⁸⁴⁴ Tutte le citazioni in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 25.

⁸⁴⁵ Si tratta di uno degli spettacoli allestiti nella città medicea in occasione delle nozze di Cosimo II de' Medici con Maria Maddalena d'Austria, cfr. *Descrizione Delle Feste Fatte nelle Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1608. Cfr. anche CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 59-60; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, cit., *passim*; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 26-27.

⁸⁴⁶ SEBASTIANO SERLIO, *Secondo libro della prospettiva*, cit., riprodotto in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 204.

⁸⁴⁷ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., p. 60.

⁸⁴⁸ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., pp. 28, 30.

gran quantità d'augelli e in un istesso tempo s'udirono alcuni flautini, che facevano un concerto mirabile»⁸⁴⁹.

Ogni pausa nei giochi è propizia per proseguire le sfilate che si fanno sempre più fantasiose ed emotivamente coinvolgenti, oltre ad essere prova di ottima perizia tecnica. A ritmo di tamburelli e flauti si susseguono i segni zodiacali, i mesi e le quattro stagioni, tutti magnificamente rappresentati⁸⁵⁰. Ecco allora il corteo che entra in scena al suono leggiadro di flauti. Così i primi figuranti indossano drappi e velluti argentati, dorati e azzurri, e cappelli sulle cui sommità compaiono i simboli dei segni zodiacali della primavera (ariete, toro, gemelli); ghirlande di fiori per la primavera, una giovane fanciulla che ha «torchi nelle mani» e cavalca un montone. E poi abiti gialli, ricamati con le spighe, a simboleggiare l'estate e i segni estivi (cancro, leone, vergine) riprodotti nei copricati; i capelli delle fanciulle sono inghirlandati con le spighe, mentre l'estate è simboleggiata da una donna che entra a cavallo di un leone. Ora è la volta di personaggi vestiti di vermiglio recanti sul capo i segni dell'autunno (bilancia, scorpione, sagittario); impersona questa stagione un uomo maturo dai lunghi capelli, che avanza su un centauro e reca nelle mani frutti e «alcuni con torchi accesi». Chiudono la parata uomini con lunghe barbe e vesti paonazze completate da copricapi su cui si scorgono i segni della fredda stagione (capricorno, acquario e pesci); e infine l'inverno, un uomo vecchio con capelli e barba lunga e vesti di pelle paonazzo e argento.

Poi muta lo scenario che diviene boccaccesco; ed ecco alcuni pastorelli con saccoce, pifferi e farette dorate, corni lucidissimi, accompagnati da una melodia evocatrice di atmosfere bucoliche⁸⁵¹. Il corteo fantastico si arricchisce di nuove figure scortate da «giovanetti con torchi accesi»: dalla prospettiva centrale avanza un bellissimo Gallo tutto nero seguito dalla bella Dafne, trasformata solo in parte in lauro, e dall'innamorato Apollo; poi Plutone, e Proserpina, entrambi in vesti regali con corone e scettri, avvolti in un drappo nero ornato d'argento; segue la spaventosa Hydra cavalcata da Amore, «la quale era così ben finta, che poneva terrore in ogn'uno»; Polifemo e l'infelice Galatea vestita in abito di Dea Marina sono accompagnati da mostri marini «con un torchio per uno in mano»⁸⁵². E poi Speranza e Pazienza rappresentate da due giovani ornate di veli d'argento; un Gallo, una Civetta «imitati naturalissimamente»; la Notte, il Giorno, due

⁸⁴⁹ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., pp. 28, 30.

⁸⁵⁰ Tutta la descrizione di questo corteo è in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., pp. 30-31.

⁸⁵¹ Cfr. CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., pp. 31-33.

⁸⁵² Cfr. CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi ovvero la Barriera [...]*, cit., p. 35.

giovineti, i quali erano seguiti «da una bellissima e gratiosissima machina che rappresentava il Mondo diviso maestrevolmente in Zone, segnato con l'Equatore, l'equinotiale, il Zodiaco, con tutti i dodici segni vagamente espressi, e con tutte le stelle sopra il quale nel mezo sedeva il Tempo vestito co que vestimenti e ornato co quell'istromenti con quali ordinariamente depinto viene»⁸⁵³.

E il gran finale⁸⁵⁴: ecco apparire un esercito di mostri marini, con squame d'oro e d'argento e conchiglie d'oro al posto dei cappelli; e poi un mostro che dalla testa fino alla cintura è in forma umana, ma dalla cintura in giù è tutto di squame come un pesce; alcuni suonano flauti accomodati in forma di pesci marini, e «con un suono rauco, conforme alla loro natura, che accomodandosi co'l tamburo una gustosa musica facevano»; «ogn'uno di loro haveva in mano una smoderata Pantalena, quale ardendo serviva per torchio». Segue un delfino che nuota tra le onde, seguito da due cavalli marini trainanti un gran carro tutto dorato, ornato con due leoni e due mostri marini d'oro, su cui si erge un sedile coperto da baldacchino: in questo carro siede Venezia, sontuosamente abbigliata con una veste Ducale argentata e avvolta da un manto d'oro; al collo collane di perle e sul capo una imponente acconciatura sopra cui è accomodato un corno tempestato di gioielli, simile a quello ducale, dal quale pende un velo azzurro. L'allegoria regge uno scettro in una mano e ghirlande e corone nell'altra, per dimostrare la Giustitia e la sua prontezza nel premiare i meritevoli⁸⁵⁵. Colpisce l'atteggiamento della nobiltà vicentina, ora molto distante da quelle posizioni filoimperiali (e antiveneziane) così fieramente palesate in occasione della serata inaugurale.

La barriera termina con la premiazione dei vincitori. Nella *Cronaca Valmarana* si riportano le osservazioni di Leonardo in proposito: «Il co. Gio. Batista vincè il primo prezo che fu una catena datta dall'ill.mo sig. Capitanio et il mio caro figlio vincè il segundo prezo che fu un giojello de stocho da capello pur datto dall'ill.mo sig. Capitanio. Fecero livrea insieme honoratissima»⁸⁵⁶.

Il cronista conclude il racconto lodando l'abilità degli apparatori. Dice Fiamma: «Sappia ogn'uno, che à tutti i mostri che sono entrati in questa Barriera si sono veduti muovere formalmente le gambe, come se fossero stati vivi, camminano meravigliosamente senza esser

⁸⁵³ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 37.

⁸⁵⁴ Tutta la descrizione in CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., pp. 38-39

⁸⁵⁵ Cfr. CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 40.

⁸⁵⁶ *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, c. 11 (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, cit., p. 47).

tirati»⁸⁵⁷. L'ideatore di questo suggestivo allestimento è Alessandro Maganza, «pittore che supera tutti gli altri dell'età nostra, poeta indarno emulato in questi tempi», mentre, sottolinea Carlo Fiamma, «tutto è stato fatto da artefici vicentini»⁸⁵⁸. Le musiche sono opera di Leon Leoni, «eccellentissimo Musico; e dall'Accademia Olimpica salariato»⁸⁵⁹.

È evidente come i sistemi luminosi impiegati siano stati progettati e congegnati per suscitare nello spettatore emozioni evocatrici di una dimensione sovranaturale e fantastica, contribuendo a rafforzare l'illusione entro uno spettacolo in cui la componente visiva è predominante. Si apprezza l'uso magistrale di lumi capaci di esaltare le potenzialità delle architetture, l'impiego calibrato della musica che diffondendosi dalle prospettive crea con esse e con la luce un quadro armonioso, la cura per ogni dettaglio scenico, la raffinatezza delle vesti. Ancora una volta, nelle soluzioni scenografiche esaminate s'intravede l'eco d'Ingegneri e della sua raffinata *equipe*.

Nel corso del Cinque-Seicento a Vicenza si susseguono numerosi eventi organizzati anche in altri luoghi teatrali. Ne è un esempio la barriera allestita nella Gran Sala del Palazzo della Ragione e svoltasi il 6 marzo 1642⁸⁶⁰. Proposta dal Conte Lelio Gualdo, essa riceve il favore del Podestà della città, Giovanni Cavalli; quest'ultimo s'incarica di provvedere alla costruzione dei palchi, oltre a sostenere le spese per l'illuminazione. L'episodio è ricostruibile attraverso la relazione di uno spettatore anonimo⁸⁶¹. Tra le svariate invenzioni osservate nella barriera, spicca un enorme Basilisco dagli occhi di fuoco e la bocca gocciolante di braci infuocate:

Non tardossi molto a sentire un altro strepitoso rimbombo di tamburi alla porta del lato destro riguardante verso la Piazza grande, dove fattosi riconoscere dal Mastro del campo, intese esser la comparsa del Mantenitore. Onde apertola ne sortì un grandissimo Basilisco alto otto piedi, e largo ad un'aggiusta

⁸⁵⁷ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 43. Confermano gli Atti: «Li Mostri che agivano si vedevano a muovere formalmente le gambe, come se fossero stati vivi, camminando meravigliosamente senza esser tirati», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 179.

⁸⁵⁸ CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 43. Confermano gli Atti, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 179.

⁸⁵⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124 e A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 180; cfr. CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera [...]*, cit., p. 43. Su Leoni cfr. almeno *Leoni Leone*, voce a cura di Sergio Durante, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, vol. IV, p. 372.

⁸⁶⁰ Segnalato in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 175 e A.O., b. 4, fasc. 51, c. 183.

⁸⁶¹ [Anonimo], *Il torneo a piedi fatto da' cavalieri vicentini il 6 marzo 1642 sotto gli auspici felicissimi dell'III. Sig. Giovanni Cavalli Podestà di Vicenza dedicato all'Illustrissimo Sig. Lucretia Cavalli Podestressa*, Vicenza, per Giacomo Zampieron, 1642; l'evento è citato in DONATA BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca: un campione provinciale Vicenza tra '500 e '600*, cit., nota 10 p. 169; citato in LIONELLO PUPPI, *Un torneo immobile: il teatro Olimpico di Vicenza*, cit., nota 18 p. 31; descritto in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 189-190.

proportione, coll'ali volanti piumate d'argento, dalli cui occhi infocati e spalancata bocca continuamente scintillando grosse bragie di fuoco, spavento e meraviglia di se rendeva⁸⁶².

Siamo nel pieno della spettacolarità barocca: gli apparati si rendono sempre più sofisticati. Si osservi come alcuni artifici impiegati rimandino ad allestimenti antecedenti. Così, i carboni ardenti, colanti dal becco del basilisco, ricordano i lumi infernali impugnati dalle Allegorie della barriera combattuta, come si ricorderà, in Teatro nel 1612. Tali elementi reiterati e tra loro in consonanza (in questo caso il rimando è ad una dimensione terrificante e spaventosa), costituiscono preziosi tasselli per ricostruire il gusto e le tendenze dell'élite culturale vicentina dell'epoca.

L'evento si presta ad ulteriori considerazioni. Ad esempio rispetto all'entrata in campo del Mantenitore le fonti riportano:

Seguiva a questi il S. Mantenitore, che era il Conte Lelio Gualdo Cavalier [...]. Fingeva questi haver solcato l'Oceano con quella galera tirato dalla gran Fama de Cavalieri Vicentini. [...] Et armato d'armi così lucenti che riflettendo in esse lo splendore de' torchi pareva nel suo ondeggiamento lampeggiar balleni, e ballenari folgori⁸⁶³.

Il Cavaliere appare quasi nelle vesti dell'eroe antico di ritorno dopo un lungo viaggio per mare. Egli indossa armi talmente lucenti che riverberano il bagliore dei lumi e delle torce poste nella Sala del Palazzo. In questo caso i lumi e gli specchi riflettenti sono impiegati per esprimere il potere e la notorietà del signore, ossia i tratti in cui la nobiltà coinvolta in giochi di questo tipo ama identificarsi.

3. Una commedia "mancata" e una tragedia "misteriosa": l'Eugenio di Fabio Pace (1595-1598) e il Torrismondo di Torquato Tasso (1618)

Sin dai mesi successivi alla celebre serata inaugurale gli Accademici dimostrano un interesse costante per la letteratura drammatica. Negli Atti compaiono spesso annotazioni che rendono conto di intere sedute dedicate alla lettura e all'analisi di testi, oppure occasioni in cui si ribadisce la necessità di rappresentare nuovamente drammi in Teatro. Ad esempio il 10 giugno

⁸⁶² [Anonimo], *Il torneo a piedi fatto da cavalieri vicentini il 6 marzo 1642 sotto gli auspici felicissimi dell'III. Sig. Giovanni Cavalli Podestà di Vicenza dedicato all'Illustrissimo Sig. Lucretia Cavalli Podestaressa*, Vicenza, per Giacomo Zampironi, 1642, p. 49.

⁸⁶³ *Ivi*, pp. 54-55.

1585 si legge che Girolamo Vida Giustinopolitano presenta una «favola boschereccia»⁸⁶⁴ dedicata agli Olimpici e avendola il «Sig. Principe et Academici uditala, et conosciuta la virtù dell'autore, et la molta affettione all'Accademia» si decide di accogliere Vida eleggendolo «Accademico Olimpico»⁸⁶⁵. Anche il 13 aprile 1586 gli Olimpici, durante una tornata, esaminano «una Pastorale intitolata Enone, [speditagli] dal loro coacademico il Sig. Principe di Guastalla, da esso mandata loro per tal fine»; e nella stessa riunione attenzione merita anche «la Comedia degli ingiusti sdegni di Bernardin Pino da Cagli»⁸⁶⁶. La pastorale di Don Ferrando Gonzaga Principe di Guastalla viene inviata nuovamente agli accademici in luglio dello stesso anno «onde la rivedessero»⁸⁶⁷.

Del resto l'accademico Antonio Maria Angiolelli, poeta ed oratore, in un discorso tenutosi l'11 gennaio 1587 in occasione della visita in Teatro del Vescovo della città e dei Rettori, ripercorrendo le gesta olimpiche fa presente che l'Accademia «avea rappresentate Commedie, Tragedie, fatte Feste, Giostre, Tornei, Composizioni, Letture, Orazioni, Pitture, Scolture e Fabbriche» e che vi sono stati «Uomini per dignità, nobiltà, e Religione singolari, e come in un luogo sacro»⁸⁶⁸. L'urgenza di conservare la memoria degli eventi patrocinati dall'Accademia emerge spesso. Nel gennaio del 1588, ad esempio, gli Accademici decidono che sia «necessario di far finalmente estendere l'Istoria dell'Accademia dalla sua origine, con tutte le azioni, Rappresentazioni», proponendo di affidare l'incarico a Fabio Pace e altri due accademici, progetto che, almeno a quest'altezza cronologica, non viene realizzato, «se non con qualche sommario»⁸⁶⁹. Colpisce, naturalmente, la costante attenzione riservata alla componente spettacolare che per l'Accademia vicentina è il principale strumento autocelebrativo.

Alla luce di queste considerazioni non stupisce che il 29 aprile 1587 gli Accademici decidano di onorare la fama raggiunta dall'Istituzione vicentina e per questo motivo «per il Carnevale dell'anno venturo [si stabilisce di] recitar una Comedia» ma «di già ritrovata e scielta»; a quanto pare i recitanti interpellati sono «il Signor Latanzio Boscaglia et il Signor Bartolomeo Barbarano, et il Signor Orazio Ridolfi Nobile Veronese tutti scolari in Padoa» scelti perché «avean recitato nelle altre occasioni per loro giusto decoro»⁸⁷⁰. In realtà, è noto che nel carnevale

⁸⁶⁴ GIROLAMO VIDA, *Filliria favola boscareccia di Hieronimo Vida iustinopolitano*, In Padoa, appresso Giovanni Cantoni, 1585.

⁸⁶⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 181, delibera del 10 maggio 1585.

⁸⁶⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 112. Si tratta di BERNARDINO PINO, *Gli ingiusti sdegni. Comedia di m. Bernardino Pino da Cagli*, In Roma, per Valerio & Luigi Dorici fratelli Bressani, 1553.

⁸⁶⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 116-117.

⁸⁶⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 118.

⁸⁶⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 122.

⁸⁷⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 121.

del 1588 «invece di [una] Comedia, con somma allegrezza e soddisfazione di tutti [...] fù fatta una Barriera»⁸⁷¹.

Nelle memorie accademiche si palesa, comunque, incessante interesse per l'arte drammatica, come l'annotazione del marzo 1590 in cui si apprende che l'accademico Nicolò Rossi pubblica «i suoi Discorsi intorno alla Tragedia»⁸⁷² riferendosi ancora alla *Sofonisba*; l'autore ribadisce che «detta Tragedia fatta recitare dagli Olimpici [...] riuscì universalmente più dell'Edippo, tuttoche l'apparato fosse stato tanto magnifico nel nobilissimo Teatro Olimpico»⁸⁷³.

Il progetto di allestire una nuova e memorabile rappresentazione non abbandona ancora gli Accademici. Il 13 luglio 1595 si ha notizia di una lettera di Livio Pagello da Thiene al Principe in carica, ossia Pompeo Trissino, in cui pare che «si dissegnasse dall'Accademia far una rappresentazione, ma gli erano mancati due Attori»; Pagello consiglia «che si parlasse col Signor Francesco Todeschi, acciò li ritrovasse in Città, e li ammaestrasse, essendo esso molto valevole nell'esercitare li recitanti, ed in mancanza, che ne ritroverebbe egli in Thiene rissolutamente, ed uno sarà Marco Brunelli»⁸⁷⁴.

Finalmente il 16 agosto 1595 sembra ricostituirsi un sistema organizzativo efficace. Negli Atti emerge il forte desiderio di esprimere il valore dell'Accademia attraverso una rappresentazione teatrale. Così l'*incipit* della tornata: «Sentendosi un commune desiderio fra i nostri Cittadini, et spetialmente fra gli Accademici Olimpici, che si debba far qualche rapresentatione in questo nostro Theatro, sì per non lasciarlo consumar nell'ozio, et silentio perpetuo, come per virtuoso essercitio nostro et per honesta recreatione della Città»; ma soprattutto una rappresentazione è «giovevole particolarmente a questa Accademia, la quale ha sempre ricevuta molta vivificatione, et incremento da così fatte attioni»⁸⁷⁵. Durante la seduta gli Accademici si esprimono anche circa i tentativi passati, purtroppo falliti: «Però essendo stato più volte in questa Accademia deliberato per l'adietro di recitar una pastorale, et a questo effetto fabricato un sì nobil Theatro, ma per diversi impedimenti fin hora non eseguito, et parendo termine di gratitudine lo effettuare, et honor di questa nobil compagnia far prova del valor suo anco in questa sorte di poesia non più dalli Olimpici attentata»⁸⁷⁶. Si tratta, a quanto pare, di portare a termine un progetto mai realizzato ma sin dal 1583 nei programmi degli Olimpici: allestire una favola pastorale. Per questo motivo si decide «di recitar per il Carnovale venturo

⁸⁷¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 123.

⁸⁷² NICOLÒ ROSSI, *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico olimpico intorno alla tragedia*, In Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590.

⁸⁷³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 131.

⁸⁷⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 144.

⁸⁷⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 185, delibera del 16 agosto 1595.

1596 la Pastorale del Signor Fabio Pace intitolata l'Eugenio»⁸⁷⁷. Si stabiliscono subito alcune questioni organizzative e si determina che l'allestimento avvenga «a spese volontarie de' Particolari, salvo all'Accademia di Coadiuvar per quanto potesse ad opera si onesta e virtuosa per di lei lode et onore»⁸⁷⁸.

Nel frattempo proseguono i preparativi. Le scarse informazioni consentono di ricostruire solo piccoli episodi di questa vicenda (che comunque non si esaurisce nel 1596); si tratta di tasselli preziosi che rendono conto degli intensi scambi e proficue relazioni intessute dagli Olimpici con le altre corti, soprattutto con Ferrara. La vicenda, ricostruita nei suoi momenti più salienti da Mazzoni⁸⁷⁹, sembra vicina ad una soluzione quando il 2 dicembre 1595 negli Atti si registra che per rappresentare la pastorale

fu scritto al sig. Guarini perche volesse mandar à Vicenza da Ferrara un jngegnere e da esso ne fu scritto a Ferrara ad un tal Gio: Battista Ale[sic] jngegnero del Sig. Duca; ed egli li rispose che sarà [sic], ricercando intanto la pianta del luogo, ove l'ha à rappresentare, l'altezza e la maniera del coperto, se vi sia palco, ò scena la altezza del dinanti e parte prima con la lunghezza e sperando che saranno li Sig. Accademici serviti meglio, che nell'occasione dell'Edippo dal sig. Pasi, e che ben lo meritano que' Sig. i quali han tolto ad imitatione della magnificenza dell'opera loro rappresentante gli antichi, non essendosi udir che ciò facesse verun Principe à tempi d'allora⁸⁸⁰.

Il manoscritto Ziggotti riprende le informazioni degli Atti, riportando che l'ingegnere in questione è Giovan Battista Aleotti detto l'Argenta⁸⁸¹. A Mazzoni il merito di aver rintracciato la missiva che Aleotti inviò a Guarini il 2 dicembre da Ferrara, chiarendo in modo inequivocabile l'identità di quell' «ingegnere del Signor Duca di Ferrara»⁸⁸² citato negli Atti. Per un attimo sembra di rivivere il fermento sperimentato ai tempi della tragedia sofoclea. Nuovamente Guarini assume il ruolo di consigliere degli Accademici vicentini, indicando ora Aleotti e confermando un sodalizio già avviato con l'architetto, che apprendiamo essere stato interpellato anche nel 1585. Confermando

⁸⁷⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 185, delibera del 16 agosto 1595.

⁸⁷⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 145.

⁸⁷⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 145.

⁸⁷⁹ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 61-64.

⁸⁸⁰ A.O., b 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 59r; la notizia è riportata anche in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 145-146.

⁸⁸¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 146. Per una panoramica sulla figura di Aleotti cfr. GIUSEPPE PETRUCCI, *Vite e ritratti di XXX illustri ferraresi*, Bologna, Zannoli, 1833; LUIGI NAPOLENO CITTADELLA, *Memorie intorno alla vita ed alle opere dell'architetto Giambattista Aleotti*, in GIOVAN BATTISTA ALEOTTI, *Dell'interrimento del Po di Ferrara e divergenza delle sue acque nel ramo di Ficarolo*, Ferrara, Taddei, 1847, pp. 5-57; Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998.

⁸⁸² La lettera di Aleotti a Guarini, datata Ferrara 2 dicembre 1595, conservata in BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 38², riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 62-63.

anche in questo caso (come per Pasi, del resto) una competenza in materia d'illuminotecnica che si affianca ad una ingegneristica, Aleotti afferma: «poi che ne la illuminazione del Teatro fatto per l'Edippo Io non potei haver Grazia di servirli quando in mio luogo le fù mandato [...] M. Antonio Pasi»⁸⁸³. E poco oltre convalida quanto riportato nelle memorie accademiche:

se Io potessi haver dà lei un poco di lume di quello che ella Intenderebe di fare et una pianta del luogo ove s'ha à rapresentare la pastorale con li Intermedij, 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, 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 bene⁸⁸⁴.

Non vi sono notizie certe circa il reale invio di questi materiali ad Aleotti⁸⁸⁵. Interessa sottolineare come le atmosfere palladiane, per esperienza diretta o filtrate da Guarini, in qualche modo influenzano il lavoro dell'Argenta. È il caso del Teatro realizzato a Ferrara nel 1605 per l'Accademia degli Intrepidi, distrutto da un incendio nel 1679 e analizzabile grazie ad un disegno con pianta conservato presso l'Archivio di Stato di Modena⁸⁸⁶. Questo progetto, i cui elementi più innovativi rifluiscono nella più famosa delle opere di Aleotti, il Teatro Farnese di Parma, prende però le mosse dalle soluzioni architettoniche attuate da Palladio per l'Olimpico⁸⁸⁷. Inoltre, nel 1610 Aleotti è incaricato di sistemare provvisoriamente un'altra spazio per gli Intrepidi nella Sala Grande di Palazzo Ducale, in occasione del torneo *Campo aperto* su libretto di Alessandro Guarini⁸⁸⁸. In questa occasione l'architetto realizza «un prospetto scenico esemplificato sulla *scaenae frons* del Teatro Olimpico di Vicenza, con tre porte e prospettiva mutevole al centro»⁸⁸⁹.

⁸⁸³ La lettera di Aleotti a Guarini, datata Ferrara 2 dicembre 1595, conservata in BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 382, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 62.

⁸⁸⁴ La lettera di Aleotti a Guarini, datata Ferrara 2 dicembre 1595, conservata in BBV, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 382, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 62.

⁸⁸⁵ La questione è analizzata dettagliatamente in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 62-63.

⁸⁸⁶ Una ricostruzione di questo teatro si trova ad esempio in PAOLO FABBRI, ANGELO FARINA, PATRIZIO FAUSTI, ROBERTO POMPOLI, *Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale*, in *Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 195-205. A. Cavicchi attribuisce ad Aleotti il Teatro degli Intrepidi, cfr. A. CAVICCHI, *L'architettura teatrale dall'epoca greca al Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"», XVI (1974), pp. 333-342.

⁸⁸⁷ PAOLO FABBRI, ANGELO FARINA, PATRIZIO FAUSTI, ROBERTO POMPOLI, *Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale*, cit., p. 195.

⁸⁸⁸ ARMANDO FABIO 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 soprattutto pp. 187-188; ALESSANDRA FRABETTI, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, in «Musei Ferraresi», (1982), 12, pp. 183-208, soprattutto pp. 184-185.

⁸⁸⁹ SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 200; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 64.

Tornando alla situazione vicentina di fine Cinquecento, si osserva che nonostante l'avvio di collaborazioni e cooperazioni, il progetto legato alla pastorale di Pace non viene realizzato. Durante il 1596, infatti, si registrano unicamente informazioni secondarie, come la comunicazione su Eustachio Rudio, protomedico di Udine, il quale il 23 gennaio invia «all'Accademia una sua Comedia, da essa ricercatagli, esprimendosi che si glorierebbe che dall'Accademia Olimpica fosse recitata, la quale era un eminentissimo prontuario de' più pregiati et elevati Ingegni d'Europa»⁸⁹⁰; e le notizie riguardo ad Antonio Bardese «Libraro in Venezia» il quale manda «all'Accademia il Manoscritto della Tragedia Idalba del Signor Maffio Venier, acciò degnasse di vederla, onde col fondamento della sua opinione la potesse stampare, sperando che poi da essa fosse fatta recitare nel suo miracoloso Teatro, sicche risuonasse la Tragedia stessa nella più illustre Arena del mondo»⁸⁹¹.

Il primo giugno 1597 si legge che «non essendosi per molte cause recitato l'Eugenio Pastorale del Signor Pace», e «parendo che attione così honorata non si debbi a niun modo tralasciare [...] e così l'anderà parte che detta pastorale [...] si debba questo prossimo Carnevale, ovver quanto prima si potrà rappresentare»⁸⁹². Per questo motivo vengono eletti «quattro Accademici Presidenti sopra li recitanti, et li habiti», ossia lo stesso Fabio Pace, Antonio Porto e Francesco Todeschi; inoltre, «altri quattro Accademici Presidenti sopra l'intermedij, la musica e l'accomodation della scena»⁸⁹³, ossia Girolamo Porto, Giacomo Bissaro e Valerio Barbarano. Dagli Atti traspare la reale intenzione di concretizzare questo progetto. Lo testimonia la seduta del 6 luglio 1597 in cui si ribadisce che «fino dalla fondatione di detto Teatro, par che fosse mente di quest'Accademia» mettere in scena la pastorale di Fabio Pace; ciò non è stato possibile fino ad ora, eppure continua il desiderio non solo dell'Accademia ma dell'intera città; e non tanto «per l'obbligo, et per l'honesta ricreatione, quanto per virtuoso eccitamento et vivificatione di qusta honorata compagnia, la quale per le esperienze passate par che habbia scemato sempre molto dell'ardore, e virtù sua nell'otio»⁸⁹⁴. Traspare il desiderio di celebrazione e glorificazione. E per questo motivo si sente la necessità di eleggere un ulteriore accademico che assicuri la messinscena della pastorale col titolo di «Dittatore», assegnato a Giacomo Bissaro.

Nella stessa seduta l'Accademia si trova a discutere di un altro problema, allo stesso tempo delicato ed importante, ossia l'acquisto del cortile e delle muraglie posti a fianco del Teatro

⁸⁹⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 149.

⁸⁹¹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 154. MAFFIO VENIER, *Hidalba, tragedia del signor Maffio Veniero. Con privilegio*, In Venetia, Per Giorgio Valentoni, 1623.

⁸⁹² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 155 e c. 193, delibera del primo giugno 1597.

⁸⁹³ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 193, delibera del primo giugno 1597.

⁸⁹⁴ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 194, delibera del 6 luglio 1597.

utili per costruire un ingresso che dia all'edificio palladiano «stabilimento et perfettione»⁸⁹⁵. Per questo viene chiesto ad ogni contribuente di versare la somma di cinque ducati.

Nel frattempo, mentre le trattative proseguono, il 29 dicembre gli Accademici eletti a guida delle commissioni addette all'organizzazione dello spettacolo concedono l'approvazione della pastorale di Pace, definita ancora una volta «degnà d'esser rappresentata»⁸⁹⁶. Nello stesso autunno Fabio Pace, forse anche in segno di gratitudine per gli onori ricevuti, compone «un libro di Medicina intitolato Metodo di Galeno» e lo dedica alla «Magnifica Città»; per questo si decide di consegnargli «una catena d'oro del valor di cento scudi con Medaglione, ove fosse improntata l'arma della Città in segno di gratitudine, e nel giorno destinato in camera delli Magnifici Signori Deputati dal Magnifico Pietro Monza Dottore, e Capo gli fù solennemente posta al collo»⁸⁹⁷.

S'intravedono nuove strategie intraprese dagli Accademici: il 23 febbraio 1598 si sente l'esigenza di eleggere due «Presidenti sopra li intermedij, la musica, et accomodation della scena della Pastorale», optando per Pietro da Porto e Guido Arnaldo; e ancora due «Presidenti sopra li recitanti» al posto di Fabio Pace e Francesco Todeschi (eletti il primo giugno 1597) e vengono scelti Fausto Malchiavello e Orazio Toso⁸⁹⁸.

In realtà nei mesi successivi di questo progetto non si sa più nulla, negli Atti non se ne trova traccia. Solo un'annotazione in data 21 maggio informa che si stabilisce «che sieno reviste le Composizioni pubbliche e private»⁸⁹⁹, ad indicare che ci fu un drastico cambio di programma, così conferma anche una notizia del dicembre del 1598 in cui si apprende che «volevano li Signori Accademici far recitare la Commedia degl'Ingiusti sdegni di Pino da Cagli, ma li carissimi Rettori Tadeo Contarini Podestà e Francesco Tiepolo Capitanio lo impedirono»⁹⁰⁰. I motivi che hanno determinato il fallimento del progetto sono ignoti; potrebbero essere di natura economica, dal momento che dagli Atti si apprende come negli anni successivi gli Accademici sono impegnati a difendere una causa contro gli Agenti del Territorio che volevano bloccare l'acquisto da parte degli Olimpici del terreno annesso al Teatro⁹⁰¹.

Nel frattempo nel 1598 viene dato alle stampe il *Trattato* di Ingegneri; il corago invia copie dello scritto ad ogni Accademico, precisando che la collaborazione vicentina gli ha permesso di sperimentare «una pratica della scena [...] non più veduta in niun componimento, ne

⁸⁹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 194, delibera del 6 luglio 1597; notizia anche in *ivi*, c. 155.

⁸⁹⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 194, delibera del 29 dicembre 1597.

⁸⁹⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 156.

⁸⁹⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 195, delibera del 23 febbraio 1598.

⁸⁹⁹ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 156-157.

⁹⁰⁰ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 160.

⁹⁰¹ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 162 e 170 relative agli anni 1599 e 1600 e c. 196, delibere del 23 giugno e 31 agosto 1599.

spettacolo di quella sorte»⁹⁰². Nella prima parte dell'opera (*Della poesia rappresentativa*) Ingegneri offre un consuntivo della produzione drammatica distribuita nel corso del Cinquecento, esprimendo pareri sui generi e sull'evoluzione del gusto del pubblico. Il favore di Ingegneri va senza dubbio alla pastorale: «Chiara cosa è, che se le Pastorali non fossero, si potria dire poco men che perduto à fatto l'uso del palco, e in conseguenza reso disperato il fine de' Poeti Scenici, il qual deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati»; le pastorali «con parrato rustico e di verdure, e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che con il verso suave, e con le sentenze delicate sono graditissime a gl'occhi e all'intelletto»⁹⁰³.

In realtà le osservazioni di Ingegneri non trovano immediato riscontro nell'ambiente vicentino, che negli anni successivi si impegna in avvenimenti spettacolari di altro genere. Si apprende di un progetto non realizzato di allestire l'*Idropica*, commedia di Battista Guarini⁹⁰⁴, un testo probabilmente già visionato dagli Olimpici nel 1595, al tempo in cui si stava valutando la possibilità di mettere in scena l'*Eugenio* di Fabio Pace; la commedia è analizzata in modo più puntuale tra il 1604 e il 1605 ma viene scartata dagli Accademici. L'episodio è denso però di significato, in quanto permette di riconfermare un rapporto ormai stretto e diretto tra Guarini e Vicenza. Seguono i noti allestimenti dei tornei del 1611 in casa Valmarana e del 1612 in Teatro.

Per giungere, finalmente, ad un nuovo e a quanto pare assai suggestivo confronto con la scena, il "misterioso" allestimento del *Torrismondo* avvenuto all'Olimpico nel 1618. I documenti fino ad ora posseduti dagli studiosi non consentono di compiere una ricostruzione esaustiva di questo spettacolo. La tragedia, che compare nell'elenco delle rappresentazioni svoltesi in Teatro⁹⁰⁵, è così citata da Ziggjotti che in data 3 ottobre 1618 riporta: «Nel Teatro fù recitato con grande magnificenza il Torrismondo fù Torquato Tasso, e ciò in attestato di giubilo, per le auspicatissime Nozze del Prencipe dell'Accademia Conte Paolo Porto»⁹⁰⁶. Mazzoni segnala un'interessante testimonianza coeva all'evento ad opera di Sir Henry Wotton:

Il Conte Paolo Porto trovandosi di 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 *all'antica* [...], e in verità fu un ottimo spettacolo. Il soggetto era la tragedia di Torrismondo, composta da

⁹⁰² Lettera di Angelo Ingegneri all'Accademia Olimpica, datata Padova 7 dicembre 1598, riportata in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 158-160.

⁹⁰³ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 8

⁹⁰⁴ La vicenda è ricostruita in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 64-70.

⁹⁰⁵ Cfr. A.O., b 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 81r, compare alla data 1618 «Nel Teatro il Torrismondo del Sig. Tasso».

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 follie⁹⁰⁷.

Incuriosiscono le osservazioni di Wotton, intellettuale inglese formatosi in Italia per circa una decina d'anni, autore di *Elements of Architecture* (1624), un trattato che trae ispirazione da Vitruvio, da Leon Battista Alberti; la «saggezza» a cui si fa riferimento nella lettera bene si adatta al pensiero di Wotton dove, tra le altre intuizioni, traspare l'idea che l'architettura possa esercitare una sorta di «influenza morale»⁹⁰⁸. Più interessanti ai fini delle riflessioni in ambito illuminotecnico le annotazioni espresse da Montanari nel 1749:

Nel Teatro [...] nostro Olimpico, in occasione che dagli Accademici si rappresentò il Torrismondo l'anno 1618 [...] si coprì 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 altramente si poteva, perché fa di mestieri nel Teatro nostro illuminare la scena interiore, la facciata di essa, e il pulpito, rappresentandosi le favole di notte⁹⁰⁹.

La testimonianza è fondamentale. Oltre a confermare la collocazione del sipario, che si intuisce essere manovrato allo stesso modo dei decenni passati, la nota descrive perfettamente il dispositivo dei lumi. È evidente che le disposizioni delle luci ricalcano esattamente il sistema ideato da Ingegneri e dalla sua *équipe*: la «scena interiore» allude alle prospettive rischiarate dai lumi occultati, mentre «la facciata» della *scaenae frons* e «il pulpito» sono illuminate utilizzando le torce a vista. Non si fa alcun accenno ai lumi della sala, fatto che potrebbe far ipotizzare che anche nel 1618 l'udienza si sia trovata in una situazione di penombra. La lezione di Ingegneri traspare in questo allestimento che per molti aspetti è denso di suggestive coincidenze. È noto il forte legame che unisce Tasso al corago ferrarese. Si tenga presente che questa fu l'unica

⁹⁰⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 181.

⁹⁰⁷ Lettera di Sir Henry Wotton a Sir Dudley Carleton, Padova 11 ottobre 1618, in L.P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, 157-159, in italiano nella traduzione di MARILLA BATTILANA, *Una lettera di H. Wotton da Padova*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario per la Ricerca sul viaggio in Italia», I (1980), 1, 54-56, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 213.

⁹⁰⁸ RUDOLF WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 143 (titolo originale e prima edizione: *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1974).

⁹⁰⁹ 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 del'autore*, Padova, Stamperia del Seminario, 1749 (prima edizione 1733), p. 53-54, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 213. (controllare fonte Montanari)

rappresentazione seicentesca della tragedia, composta da Tasso proprio tra il 1574 e il 1587⁹¹⁰, dunque esattamente durante il periodo in cui in Accademia si dibatteva circa l'opera più adatta con cui inaugurare il Teatro. La tragedia, alla cui supervisione Ingegneri partecipa, viene scelta dagli accademici vicentini in parte anche per le forti assonanze presenti con l'*Edipo*. Non stupisce, quindi, che anche la luce sia stata utilizzata quale elemento efficace per creare stimolanti corrispondenze tra i due eventi.

4. *L'Olimpico "in musica": La mensa de gli dei (1656)*

Gli orientamenti estetici emersi sin dal torneo del 1588 trovano conferma in avvenimenti spettacolari più tardi, come *La mensa de gli dei*, una composizione di Pietro Paolo Bissari⁹¹¹, librettista affermato, allestita al Teatro Olimpico in occasione della partenza del Podestà Toma Pisani per l'ultimo di carnevale del 1656⁹¹². Anche in questo caso, la genesi dello spettacolo, di cui si dispongono al momento fonti limitate, è complessa e ancora poco indagata. Si apprende dagli Atti che il diciannove marzo 1652 gli Accademici durante una tornata prendono accordi al riguardo. Il tema del dibattito riguarda

le macchine, et mutazioni di scena, e fatti venir gl'operai, che furono Maestro Pellegrin di Martin de Latterini et Maestro Fantin de Fantinelli 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 di far voli, e Macchine, proposte dal Signor conte Pietro Paolo Bissari seranno di buona, e felice riuscita, et si esibiscono di Fabricarle con l'aiuto di altri marangoni, et farle riuscire senza alcuna difficoltà⁹¹³.

Qualche mese dopo vengono presi accordi precisi per realizzare lo spettacolo. Così l'undici luglio, dopo aver avuto le informazioni sufficienti circa la perizia e il compenso richiesto dal Maestro

⁹¹⁰ TORQUATO TASSO, *Il Re Torrismondo*, Bergamo, 1587; l'opera è dedicata a Vincenzo Gonzaga.

⁹¹¹ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, Vicenza, per gl'heredi Amadio, [1654-1656], dedicata a Thoma Pisani Podestà di Vicenza. Sulla figura di Bissari cfr. ad esempio FEDELE LAMPERTICO, *Ricordi accademici e letterari*, cit., 43-44, 54-55, 79-81; CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., pp. 194-197; E. NICCOLINI, *Le accademie*, in *Storia di Vicenza*, cit., pp. 89-108.

⁹¹² Su questo allestimento cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 204-205; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 214-218.

⁹¹³ A.O., b 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, c. 12v; riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 215-216.

Pellegrin, dal Maestro Fantin Fantinelli e dai marangoni «soliti operar nel far machine nelli Theatri di Venetia», si decide di assegnare loro

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 di, che partirano di Venetia per portarsi a drittura à Vicenza senza obbligo dell'Accademia di corrisponderli alcuna altra cosa per il loro viaggio⁹¹⁴.

Inoltre, già il 20 aprile 1652 era «concordemente concluso mercato con [...] Domenico Cera Pittore per le fatture necessarie per l'opera cioè mutatione di scene e prospettive, et altro, che occorresse in Ducati Cinquanta al mese», oltre ad aver ingaggiato Vincenzo Barbaro per «lavorare di Pittura, et altre fatture sotto il medesimo»⁹¹⁵.

A quanto pare, anche in questo caso l'allestimento prevede l'intervento di artisti ed artigiani organizzati in *équipe* specializzate e molto professionali. Come per l'*Edipo*, anche ora la storia dell'Accademia si arricchisce di nuove figure, apparatori “minori”, personalità poco indagate ma determinanti per gli esiti degli allestimenti.

Un altro fatto incuriosisce. L'impiego delle macchine sceniche sembra divenuto ormai consueto. Interessante una lettera di Ottavio Revese Bruti indirizzata ai deputati al governo di Vicenza. La missiva, datata novembre 1620, che accompagna la prima testimonianza incisoria dell'Olimpico, si sofferma a descrivere «prodigiosi Intermedij» costellati da «minatiöse Comete, cadenti stelle, et infocati Travi», capaci di suscitare negli spettatori «ammiration, e piacevole terrore»; e si nomina poi «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»⁹¹⁶. E molto probabilmente questo è il tipo di spettacolarità che si avvicina al melodramma di Bissari.

L'analisi degli interlocutori introduce lo spettatore in una dimensione fuori dall'ordinario: protagonisti sono Bacco, Cerere, Venere, Giunone, Mercurio, le Gratie e due Amorini; la vicenda di svolge nella città di Tebe, e precisamente in una piazza dove è organizzata una feste per Dame

⁹¹⁴ A.O., b 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, c. 19rv; riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 216.

⁹¹⁵ A.O., b 3, fasc. 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, cc. 19v-20r; riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 216.

⁹¹⁶ Lettera di Ottavio Revese Bruti ai deputati al governo di Vicenza, sedici novembre 1620, posta ai margini della prima testimonianza incisoria riguardante l'Olimpico, cfr. *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, cit., pp. 225-227.

e Cavalieri. Il libretto, dedicato alle signore vicentine, ripropone dunque un ballo. Le didascalie sono utili per ricostruire l'atmosfera in cui è immerso il Teatro. Nella prima azione l'autore ipotizza che di debba vedere il Teatro ma «con Prospetto molto diverso dal suo naturale, che accompagnato da due poggi con Sonatori da musica, e da ballo si rende vago e curioso. Nella Piazza formata dal coprir dell'Orchestra sono Dame, e Cavalieri trà quali si prosegue la festa, che termina con ballo seguito tra essi»⁹¹⁷. L'azione prosegue con i primi colpi di scena:

Al terminar del balletto sgombra una gran Tenda, che formava la nuova Piazza, & apre l'ordinario Prospetto del Teatro, che mostra al di dentro perfette lontananze la Città di Thebe, & per i due Fenestroni che fanno angolo alle due strade, mostra due ricche Bottigliarie con Rinfrescamenti di pretiosi vini, mentre per la lontananza maggiore corteggiato da gran numero di Baccanti v'è venendo sopra un Elefante con lorica al petto, & le solite viti alla fronte⁹¹⁸.

Scoperto il Teatro, ecco un nuovo effetto che crea meraviglia, così «Per là lontananza della sinistra Porta sarà in tanto venuta per aere sopra Carro tirato da un Drago»⁹¹⁹, e «Per la lontananza della strada maggiore anderà arrivando in alta nube, che s'avanza a vista del Proscenio»⁹²⁰; l'azione prosegue mentre «si mostran furiose le Baccanti e con Tirsi alla mano si tranno al mezo del Proscenio»⁹²¹ e poi «da due altissime nubi, che si vedono al destro e sinistro fianco del Teatro, escono due Amorini, con faci alla mano, e volando verso il mezo, vano accompagnando gran nube, che mossa dal più alto Cielo v'è calando al piano»⁹²². Grande ammirazione suscita la nube che porta «all'altissimo Cielo del Teatro, Tavole imbandite di confettioni, che servino a gran numero di Dame, e che compartite trà suoi lumi, & Figure rendono la uscita non più mirabile per la novità che per la generosità dell'Illustrissimo & Eccell. Sign. Podestà da cui tutto proviene: e nel mezo di quelle van calando con la nube Mercurio e le tre Grazie»⁹²³; il melodramma si chiude con il volo di Mercurio che «spiccando un rapido volo sopra l'Udienza si porta con esso per la più alta parte fuori del Teatro; mentre sparite già le tre Gratie su l'occhio de' Riguardanti scorrono le Tavole riccamente imbandite in mezo le Dame: & essendo

⁹¹⁷ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 9.

⁹¹⁸ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 10.

⁹¹⁹ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 13.

⁹²⁰ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 14.

⁹²¹ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 17.

⁹²² PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 18.

⁹²³ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 20.

gia le Bottigliarie apprestate in lungo atto à servire, cede l'Attione ai sontuosi regali, che non mai disgiunti dalla musica da gli Stromenti formano un nuovo e generoso Trattenimento»⁹²⁴.

Lo spettacolo si snoda, evidentemente, entro i canoni tipici della poetica barocca. Accanto ai lumi, anche in questo caso impiegati per consolidare il significato metaforico delle Allegorie del dramma, gli apparatori utilizzano i moderni dispositivi scenotecnici predisposti nella copertura del Teatro. Si ricordi, inoltre, che l'apparizione delle nuvole è un espediente già abbondantemente utilizzato dalla spettacolarità barocca italiana, in riferimento anche al suo valore simbolico. Capace di schermare e d'improvviso di svelare, tale artificio bene si inserisce entro una poetica in cui è fondamentale lo stupore visivo e la continua sorpresa⁹²⁵. La macchina delle nuvole è utilizzata, per esempio, nel Teatro Farnese di Parma, monumento che materializza lo spirito scenico barocco, già nel 1628, durante le feste per le nozze di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici⁹²⁶.

Si ricordi che gli affascinanti effetti della copertura del Teatro, il cosiddetto "cielo", ci sono noti anche attraverso le considerazioni espresse nel 1652 dal napoletano Domenico Orefice, in visita alla città di Vicenza: «È un cielo che a suo tempo spunta l'alba, sostiene il rapido corso del sole, espone a scintillare le stelle, inargenta la luna, produce le piogge, scaglia graniuoie, tuona, mugge, saetta, fa con avanzo quanto l'eterne sfere là giù, non contrastandoseli nel medemo punto annottare e nello stesso schiarire»⁹²⁷. Dispositivi illuminotecnici di tale fattezza, è chiaro, sono concepiti per soddisfare precise indicazioni poetiche.

Interessante osservare come Bissari si confronti continuamente con macchine sceniche ed artifici scenotecnici. Un esempio è dato dal breve scritto datato probabilmente anch'esso 1656 dedicato alla costruzione di macchine mobili per processioni religiose⁹²⁸. Il librettista descrive una serie di congegni da utilizzarsi nella processione del Santissimo a Venezia, nella zona di Castello dove ha luogo la sede della Diocesi cittadina (all'epoca San Marco rappresenta la cappella privata del Doge). Studiati per colpire la fantasia dello spettatore, i carri che trasportano i congegni sono

⁹²⁴ PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, cit. p. 22.

⁹²⁵ Cfr. anche HUBERT DAMISCH, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984, in cui si sottolinea come anche in pittura dal Rinascimento la nuvola acquisti uno statuto ambiguo, essendo utilizzata per realizzare lo spazio prospettico ma contemporaneamente per metterlo in crisi, e alludendo alla trascendenza senza però poterla rappresentare.

⁹²⁶ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., pp. 79-85; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., pp. 99-102; FRANCA ANGELINI, *Barocco italiano*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, p. 205, in cui si parla della nuvola quale «punto ultimo verso il traguardo illusionista».

⁹²⁷ *Il teatro vicentino, Del Signor Domenico d'Alessandro Orefice Napolitano [...]*, cit., pp. 18-19.

⁹²⁸ PIETRO PAOLO BISSARI, *Per Machine Portatili in Sacra Solennità. Sotto gli auspici dell'Ilustriss. & Reverendiss. Monsig. Giovan Francesco Morosini Patriarca di Venetia*, in Vicenza, per gl'Eredi di Christ. Rosio, [1656].

costellati di figure allegoriche, personaggi umani, figure mostruose, immersi tra le nubi, contornate da angeli, da cavalieri, da serpenti, da leoni e draghi; avvolti da stelle, dal sole. Come la seconda, costituita da «un vecchio maestoso con chioma canuta, vestito à lungo con cinto d'oro al fianco co' piedi dorati, circondato di raggi il capo, e circondata la persona da sette candellieri con torzette accese, che mostrano esser poste tra nubi da lui calcate: Tiene con la destra alzata sette lucidissime stelle, e vibra dalla bocca una nuda spada, che pende à drittura dalle sue labra. Trà le nubi si vede steso giacente S. Giovanni rivolto con la faccia timorosa al Cielo»⁹²⁹. Suggestivo anche il ciclo di tre azioni spettacolari da lui allestito a Monaco di Baviera nel 1662, tra cui spicca *Medea vendicativa Drama di Foco*⁹³⁰, un allestimento interamente costruito su ambientazioni infernali e con l'ausilio di fuochi, razzi ed espedienti illuminotecnici molto sofisticati.

Proprio la data del 1656 costituisce un importante spartiacque nell'attività del Teatro Olimpico, svelando uno scarto profondo nella scelta degli allestimenti. A partire dalla seconda metà del Seicento prende il via anche a Vicenza l'attività dei teatri impresariali che acquistano il controllo su buona parte degli spettacoli. All'Olimpico spettano d'ora in poi soprattutto le cerimonie ufficiali di congedo o d'ingresso del Podestà e del Capitano, gli intermezzi, le tragicommedie⁹³¹.

Nonostante le complesse vicende, s'intuisce come lo spettacolo inaugurale continui nei decenni a costituire un riferimento imprescindibile per gli allestimenti vicentini successivi. Così intesa, la messinscena dell'*Edipo* fornisce le coordinate per considerare in modo nuovo i problemi connessi alla prassi scenica, realizzando concretamente una stretta relazione tra dramma e scena. Il coefficiente luminoso, in particolare, risente fortemente di tali considerazioni. Ripercorrendo gli eventi narrati, si assiste ad una sorta di progressione per cui nel corso di pochi decenni muta la valenza della luce entro l'evento spettacolare. Accanto ai lumi di servizio, compaiono sistemi illuminotecnici sofisticati, luci evidentemente progettate e realizzate tenendo conto sia dell'apparato entro cui sono inserite, sia dell'impatto sull'emotività nel pubblico. Questo fatto induce ad ipotizzare che anche in area vicentina i sistemi illuminotecnici da questo momento accompagnino lo svolgersi dell'evento in modo ragionato e che la luce, esprimendo finalmente

⁹²⁹ PIETRO PAOLO BISSARI, *Per Machine Portatili in Sacra Solennità [...]*, cit., p. 8.

⁹³⁰ PIETRO PAOLO BISSARI, *Feste della Elettoral Città di Monaco distinte in tre unite, ma varie Attieni Drama Regio Musicale Drama Guerriero Drama di Foco*, In Monaco, Appresso Giovanni Iekelino, Stampator Elettorale, 1662; cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., pp. 194-197.

⁹³¹ Cfr. G. MOCENIGO, *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o dei due distrutti teatri di Piazza e delle Grazie*, Bassano, Sante Pozzato, 1894.

una parte più consistente delle sue possibilità, inizi ad essere considerata un codice potenzialmente dotato di valenza drammaturgica.

5. Luce e apparati nelle tipologie spettacolari “minori”: entrate trionfali e processioni religiose, alcuni esempi tra 1565 e 1612

Sottoposta al dominio veneziano, Vicenza non conosce i rituali d'ingresso che nelle altre corti italiane ed europee siglano le cerimonie d'accoglienza di re e regine preposte al governo dello stato⁹³². Significativi risultano, però, gli ingressi di prelati assegnati alla diocesi berica e le visite di personalità politicamente influenti che per l'importanza assunta all'interno del contesto vicentino divengono occasioni degne dei massimi onori.

Nel settembre del 1565 Matteo Priuli subentra al vescovo Giulio Feltrio e compie il primo ingresso nella città di Vicenza per prendere possesso della diocesi assegnatagli all'inizio di quello stesso anno⁹³³. Dalle fonti si apprende che sin dal 9 marzo dello stesso anno il Maggior Consiglio della città decide di stanziare una somma di ducati da spendere «in ornamenti per honorar la venuta di Sua Reverendissima Signoria» e stabilisce «di eleggere dui cittadini i quali habbino cura di spendere ditti denari»⁹³⁴, nelle figure di Giuseppe Porto e Giambattista Garzadori. Il 28 aprile si richiede un'ulteriore devoluzione di denaro, a testimonianza della sollecitudine con cui i due provveditori si mettono all'opera⁹³⁵. Stando alle testimonianze, vengono allestiti apparati effimeri degni di nota, come osserva Castellini quando annota che «cosa che non erasi da molti anni veduta, furono fatti grandissimi apparati per ricevere [il Vescovo] nella strada per cui doveva

⁹³² Su questo tema cfr. ad esempio ROY STRONG, *Arte e potere*, cit., anche per una panoramica europea; sugli ingressi trionfali in Europa cfr. anche GEORGE KERNODLE, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago press, 1943, pp. 58-108 e bibliografia pp. 226-238. Strong sottolinea la mutazione subita dalla matrice medievale che sorregge eventi celebrativi di questo tipo: l'*entrée*, come pure i tornei e balli di corte, diffusi durante il Medioevo, compaiono in epoca rinascimentale con una valenza assolutamente nuova perché filtrata dai riferimenti presi a prestito dalla riscoperta del mondo classico (cfr. *ivi*, pp. 7-21).

⁹³³ L'episodio è narrato in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, pp. 95-98; ANTONIO MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li, 19 agosto 1845: colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845, pp. 70-71; GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1965, pp. 170-171; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, pp. 372-373.

⁹³⁴ Citato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., p. 177; citato anche in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 372.

passare»⁹³⁶. I documenti sino ad ora esaminati dagli studiosi non consentono di individuare i nomi degli esecutori, ma una cronaca del 1778 attribuita ad Angiolgabriello di Santa Maria attesta che «Andrea Palladio vicentino architetto famosissimo [avrebbe progettato] l'arco trionfale eretto allo entrare del ponte della Madonna degli Angeli»⁹³⁷.

Castellini fornisce una descrizione dettagliata del cerimoniale e degli apparati che ornano le vie cittadine percorse dal Vescovo Priuli per giungere nella Cattedrale, ove avviene la solenne investitura. Si apprende che, essendo prevista l'entrata solenne per il 23 settembre, il giorno innanzi quattro ambasciatori «pomposamente vestiti ed accompagnati da otto staffieri vestiti essi pure ad un modo con calze, giuppone, e cappello di velluto di color giallo»⁹³⁸ si recano a Padova, dove risiede il Vescovo, e lo scortano sino a Vicenza. A metà strada il corteo incontra i quattro fratelli Bissari, Girolamo, Pietro, Paolo, ed Odorico in abiti scuri che si presentano quali avvocati del Vescovado per la loro giurisdizione, accompagnati da dodici staffieri vestiti di velluto cremisino. Giunto nei pressi di Vicenza, il Vescovo indossato l'abito pontificale si reca ad un altare eretto fuori di Porta Padova, mentre l'Arcidiacono Simon Porto, avvolto dal piviale, compie la solenne lettura di sermoni e cantici. Al termine della funzione, Matteo Priuli sale a cavallo, un turco leardo guarnito di una gualdrappa di damasco bianco, e si appresta a varcare il confine della Città. Il clero s'incammina secondo l'ordine stabilito, seguito dal Vescovo che procede riparato da un baldacchino anch'esso di damasco bianco sorretto da sei nobili vicentini, i quali appartengono ad un nutrito gruppo di quaranta patrizi eletti dal Consiglio Cittadino e destinati a sostituirsi tra loro in quest'incarico durante il tragitto fino al Vescovado. I fratelli Bissaro precedono a piedi con dodici servitori e circondano il religioso sorreggendo le briglie del destriero. Chiudono il corteo alcuni prelati e gentiluomini veneziani e vicentini; si contano più di seicento cavalli e tutto il popolo di ogni ordine che dalle finestre e per le strade assiste all'ingresso trionfale⁹³⁹.

⁹³⁵ Citato in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., p. 177; citato anche in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 372.

⁹³⁶ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 95.

⁹³⁷ ANGIOLGABRIELLO DI SANTA MARIA [PAOLO CALVI], *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p.f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*, 6 voll. IV, In Vicenza, per Giovan Battista Vendramini Mosca, 1772-1782, vol. IV (1778), pp. 180 e sgg, segnalato in ANTONIO MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio [...]*, cit., p. 71; cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 372. Conferma la notizia Castellini quando annota che «l'invenzione era dell'Architetto Andrea Palladio» (SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96).

⁹³⁸ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96.

⁹³⁹ Tutta la descrizione si trova in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 97. L'ingresso segue il cerimoniale tipico dell'*entrée* rinascimentale. Si ricordi che fino alla metà del Quattordicesimo secolo, l'*entrée* si presenta ancora come una cerimonia relativamente semplice: il clero, i funzionari pubblici, i rappresentanti della borghesia e i membri delle corporazioni incontrano il sovrano alle porte del centro abitato

Priuli compie una processione lungo le vie della città⁹⁴⁰. Il cronista descrive gli apparati effimeri ideati per l'evento. Porta Padova, che costituisce l'ingresso del prelado in città è «tutta dipinta ed ornata di belle figure chiaroscuro»; al Ponte degli Angeli, invece, ecco «un bellissimo arco trionfale d'ordine Corintio, avente due faccie una verso la Porta di Padova, l'altra verso il Ponte ornato allo stesso modo»⁹⁴¹. Oltre l'Isola (su cui si ergerà l'Olimpico), di rimpetto alla dimora di Valerio Chiericato, nobile accademico, si ergono «due guglie alte 32 piedi»⁹⁴², ossia «due grandi piramidi [...] di legname e coperte di tela»⁹⁴³; presso la strada che conduce alla Chiesa di Santa Corona all'altezza di casa Valmarana compaiono «due grandi Statue con due urne sotto il braccio dinotanti i due fiumi Bacchiglione e Rettone, che bagnano la Città», mentre al pozzo rosso si scorgono «due bellissime figure in rilievo rappresentanti una la Fama l'altra il Tempo»⁹⁴⁴. Lo storico annota che a Porta Castello è posta «la Ruota che si fa il giorno del Corpus Domini ed era fatta allora dal Collegio de' Nodari»⁹⁴⁵.

La «Rua» è un congegno spettacolare portato anticamente nella processione del *Corpus Domini*⁹⁴⁶ dall'ordine dei Notai; l'insegna della congregazione di questi Pubblici ufficiali è costituita infatti proprio da una Ruota⁹⁴⁷. Ricorda Castellini che in queste occasioni

si fa solennissima e generale processione et è antichissima consuetudine [...]; nella istituzione di questa festa [*Corpus Domini*] dimostrano i popoli grandissime dimostrazioni di allegrezza, et specialmente i vicentini [...] onde il collegio dei Notari facendo il misterioso artificio della Ruota, che a forza d'uomini è

scortandolo fino al borgo. Alla fine del Quindicesimo secolo quest'atto diviene un rituale che coinvolge tutti i ceti sociali e le istituzioni della città, assumendo le fattezze dello spettacolo, cfr. ROY STRONG, *Arte e potere*, cit., pp. 12-21 e pp. 72-89.

⁹⁴⁰ Come è noto, il cerimoniale degli ingressi diffusosi in Europa sin dall'epoca medievale comprende una processione che si snoda tra le vie dell'urbe, ad indicare il legame tra l'ospite illustre e la cittadinanza. Scorrono per le strade tutte le componenti che costituiscono la società del tempo: primo il sovrano (o il chierico) sotto un baldacchino, affiancato dai funzionari statali più importanti; seguono la nobiltà, i cavalieri, il clero, i rappresentanti delle corporazioni e delle confraternite, il popolo. La struttura processionale, regolata da un rigido ordine basato sul rango, non muta negli eventi rinascimentali. In Italia, in particolare molto più che nel resto d'Europa, la processione diviene un «mezzo di comunicazione massimamente simbolico», ROY STRONG, *Arte e potere*, cit., p. 73.

⁹⁴¹ Le citazioni in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, pp. 95-96.

⁹⁴² SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96.

⁹⁴³ ANGIOLGABRIELLO DI SANTA MARIA [PAOLO CALVI], *Biblioteca, e storia di quei scrittori [...]*, cit., p. 37; citato in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 372.

⁹⁴⁴ Le citazioni in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96.

⁹⁴⁵ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96.

⁹⁴⁶ Ai rituali indetti per la festa del *Corpus Domini* partecipa tutta la cittadinanza, senza esclusione di casta alcuna. Tale ricorrenza, proclamata nel 1264 da Urbano IV, è istituzionalmente civica dello stato veneziano; l'usanza giunge ben presto anche a Vicenza che dal 1521 è solita compiere solenni processioni, cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., pp. 197-198.

⁹⁴⁷ Su questo tema cfr. LUIGI CRISTOFOLETTI, *Memorie intorno al collegio de' Nodari e all'archivio notarile di Vicenza*, Vicenza, Paroni, 1867.

portata dopo il Santissimo Sacramento, diedero segno di voler tenir memoria del carroccio de' vicentini, essendo che è fatta in quella forma o poco differente da quelli⁹⁴⁸.

La Rua inizia a prendere forma nel 1427⁹⁴⁹; verso la metà del Quattrocento diviene l'attrattiva spettacolare più attesa anche al di fuori delle processioni. Durante il Cinquecento questa imponente macchina si diffonde al punto da divenire emblema della vicentinità; nel corso dei secoli il dispositivo subisce perfezionamenti e modifiche, attirando l'attenzione dei «marangoni» più famosi⁹⁵⁰. Tra le altre, la descrizione del congegno offerta da Carlo Patin nel resoconto delle *Pompose Feste* avvenute a Vicenza nel 1680⁹⁵¹ può dirsi pressoché affine a quella degli apparecchi in uso durante il Rinascimento e il Barocco. D'Ancona mette in risalto la mescolanza di tratti sacri e profani della Rua associandola alla tipologia del dramma sacro trecentesco⁹⁵². La macchina a figura piramidale è alta circa quindici metri ed è costellata di figure allegoriche che richiamano la festa dell'Eucaristia e la città di Vicenza. Nel mezzo è presente una ruota «nella quale sei citelle, disposte in altri tanti ricchi nichì mobili, vengono portate velocemente in giro in modo però che senza sconvolgersi stanno sempre assise con le mani su l'asse intorno a cui s'aggirano»⁹⁵³. Ed è «ben vero che questo continuo moto raffigura assai bene le vicendevolezze della vita humana sempre dalla fortuna e dalle passioni agitata»⁹⁵⁴. Il dispositivo è portato a spalla per le vie cittadine da circa ottanta facchini. La piramide è ornata interamente di lumi, fatto che consente di introdurre l'elemento luminoso in un contesto celebrativo che coinvolge contemporaneamente la sfera religiosa e quella encomiastica.

Tornando ai cerimoniali dell'ingresso, si apprende che oltrepassata Piazza Castello si scorge «un altissimo Colosso immagine d'uomo appoggiato ad una colonna, significante la forza di Sansone»; poi finalmente il corteo giunge nei pressi del Duomo. Sceso da cavallo, il prelado

⁹⁴⁸ SILVESTRO CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura e delli borghi della medesima*, mss. in BBV, G.28.10.7, cc. 46v-48v, citato in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 198.

⁹⁴⁹ Sulla «Rua» cfr. LUIGI CRISTOFOLETTI-GIUSEPPE FABRIS, *Memorie intorno alla Rua*, Vicenza, Tipografia Girolamo Burato, 1867; GIUSEPPE DIAN, *Notizie delli due secoli XVIII e XIX spettanti alla città di Vicenza*, ms. BBV, G.20.10.3 = 2959, cc. 536-549 *passim*; *La Rua e la sua storia*, a cura di ERMENEGILDO FONTANA, Vicenza, [s.n.], 1901; EMILIO FRANZINA, *Vicenza: storia di una città*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 289-291; GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina (dal 1404 al 1563)*, cit., vol. III, t. 2, p. 588 e sgg; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., in *Storia di Vicenza*, cit., soprattutto pp. 198-202. Un resoconto dettagliato dell'evoluzione di questa macchina avvenuta nel corso dei secoli si trova in WALTER STEFANI-ANTONI STEFANI, *Vicenza e la Rua*, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

⁹⁵⁰ Nel 1585 Pier Paolo Bissari ne sostiene la manutenzione e dal quel momento il nome dei Bissari si lega alla Rua.

⁹⁵¹ CARLO PATIN, *Le pompose feste di Vicenza, Fatte nel mese di Giugno, del 1680. Dedicato alli Illustrissimi Signori Deputati di Vicenza*, In Padova, Per Gio: Battista Pasquali, 1680, la descrizione della Rua è alle pp. 109-111.

⁹⁵² Cfr. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 228.

⁹⁵³ CARLO PATIN, *Le pompose feste di Vicenza [...]*, cit., p. 110.

⁹⁵⁴ CARLO PATIN, *Le pompose feste di Vicenza [...]*, cit., p. 110.

entra in chiesa. Anche lo spazio sacro è allestito per accogliere il Vescovo, così la Cattedrale si presenta «tutta splendidamente addobbata di rasi, tappeti, e quadri di gran valore»⁹⁵⁵. Priuli si dirige verso l'altare e, svolte le orazioni previste dal cerimoniale, si reca con il suo seguito al Vescovado, anch'esso magnificamente decorato.

Puppi sostiene che a Palladio sia stato, in realtà, delegato il compito di «organizzare visivamente»⁹⁵⁶ l'intero programma dell'apparato, come del resto accade qualche anno prima, nel 1543, quando ha luogo l'ingresso del vescovo Nicolò Ridolfi a Vicenza⁹⁵⁷. Per allestire l'entrata di quest'ultimo, il Comune organizza una sontuosa accoglienza il cui apparato risulta eseguito per le parti plastiche da Girolamo Pittoni e Giovanni di Giacomo da Pedemuro; i pannelli pittorici sono opera di Benedetto Montagna, Giovanni Speranza, Girolamo Dal Toso e Giambattista Maganza; ad Andrea Palladio sono affidate le «architetture»⁹⁵⁸. Il Vescovo Ridolfi, giunto nel vicentino, sosta alcuni giorni presso villa Cricoli intrattenendosi con il circolo culturale gravitante presso Giangiorgio Trissino⁹⁵⁹; l'ingresso solenne avviene il 16 settembre seguendo un itinerario che si dipana dall'ospedale San Bovo fino alla Cattedrale, passando per Porta Castello e il pozzo delle Catene. L'apparato è costituito da archi trionfali bifronti che propongono una trasfigurazione celebrativa della città «che per la prima volta appaiono in un apparecchio celebrativo nel Veneto»⁹⁶⁰ e coppie di statue tra cui le personificazioni di Retrone e Bacchiglione. Palladio ha l'occasione di «sperimentare la regia di uno spettacolo e manipolare una struttura urbanistica precostituita»⁹⁶¹, collaudando un linguaggio in parte formatosi a seguito delle meditazioni sull'antico e in parte sulla base dei più contemporanei studi incentrati sull'urbanistica e le sue trasformazioni a fini celebrativi. Sulle singole strutture progettate da Palladio (archi e

⁹⁵⁵ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 96.

⁹⁵⁶ Cfr. l'analisi critica in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 373.

⁹⁵⁷ L'entrata di Nicolò Ridolfi, nipote di Leone X e amministratore della diocesi vicentina sin dal 1524, è citata in GIACOMO MOCENIGO jr., *Raccolta di cronache*, mss. conservato in BBV; ANTONIO MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio [...]*, cit., p. 13; GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., pp. 167-169; è analizzata in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 257. L'ambiente clericale vicentino, a quest'epoca impregnato di fermenti riformistici, è descritto in GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina (1404-1563)*, Vicenza, 1964, vol. III, tomo II, pp. 183-189.

⁹⁵⁸ Così attesta una ricevuta di spesa che conferma il pagamento al maestro padovano avvenuto il 31 marzo 1545, cfr. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio [...]*, cit., p. 13 e GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., p. 176 in cui il documento è riprodotto.

⁹⁵⁹ Ridolfi conosce Trissino a Roma e tra i due si consolida un rapporto di stima e amicizia, cfr. BERNARDO MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino, o monografia di un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Vicenza, Tipografia Burato, 1878, *passim* e GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., pp. 167-169. Puppi ipotizza un coinvolgimento di Trissino anche nella scelta dell'iconologia del programma ideato per l'entrata del vescovo Ridolfi; inoltre, l'arrivo del vescovo sancisce l'affermarsi di un fenomeno in atto nell'ambiente vicentino degli anni Cinquanta, ovvero un'alleanza tra l'alto clero e la classe nobiliare dominante, cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 257.

⁹⁶⁰ LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 257. Puppi suppone si tratti di un'emulazione dal prototipo dell'ingresso di Leone X a Firenze avvenuta nel 1515, ben nota a Ridolfi e anche a Trissino, cfr. *ibidem*.

⁹⁶¹ LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 257.

obelischi) si avanza l'ipotesi di un riferimento all'architettura trionfale romana, mediata dalle istruzioni reperite da Serlio⁹⁶². Inoltre, anche in questo apparato festivo compare la «Rua»⁹⁶³.

Puppi osserva come l'apparato ideato per l'ingresso di Priuli nel 1565 sia decisamente più contenuto e misurato, probabilmente per motivi di ordine religioso e politico⁹⁶⁴, fatto che si esplica in allestimenti più sobri. L'apparato figurativo, stando alle fonti in possesso, sembra essere una ripresa, in versione più modesta, dell'impianto del 1543 (viceversa sontuoso e trionfalistico) al punto che il maestro potrebbe avere utilizzato «disegni e appunti stesi oltre vent'anni innanzi»⁹⁶⁵.

Le informazioni luministiche sono rintracciabili solo rispetto al congegno della Ruota, concise quindi, ma sufficienti per intuire quanto meno la presenza di lumi all'interno di eventi celebrativi di siffatta natura. Più eloquente, invece, per tentare un'analisi della valenza estetica sottesa al fattore luminoso in questi cerimoniali, l'analisi degli apparati allestiti nel 1581 per accogliere l'ingresso di Maria d'Austria, figlia di Carlo V, madre di Rodolfo II e sorella di Filippo II re di Spagna⁹⁶⁶. L'Imperatrice compie un viaggio che dalla Boemia la conduce al Regno del Portogallo, da poco conquistato da Filippo II, e di cui Maria è destinata a reggere le sorti. All'epoca il Podestà di Vicenza è Giovanni Malipiero mentre Dardi Bembo e Luigi Bragadino rivestono il ruolo di Capitano della città. Le autorità cittadine, incaricate di organizzare i

⁹⁶² Cfr. SEBASTIANO SERLIO, *Regole generali di architettura*, Venezia, 1537, libro IV; le ipotesi sono avanzate in GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, cit., p. 169 e LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 257.

⁹⁶³ Cfr. Lettera di Donato Giannotti a Lorenzo Ridolfi, Vicenza, 21 settembre 1543, pubblicata in «Archivio Storico Italiano», 18 (1863), 2, pp. 158-163, citata in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 202.

⁹⁶⁴ Puppi ipotizza che questo fatto dipenda da esplicite richieste del religioso che avvia a Vicenza l'applicazione dei Decreti Tridentini, cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 373. Su questo tema cfr. anche GIOVANNI MANTESE, *L'attuazione dei decreti tridentini a Vicenza*, in «Odeo Olimpico» (1964-1965), pp. 75-95.

⁹⁶⁵ L'ipotesi è sostenuta in LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 373. Puppi denuncia in questa occasione la perdita dell'impegno a rendere la magica trasformazione dell'impianto urbanistico (definito da Chastel «urbanisme imaginaire», cfr. ANDRÉ CHASTEL, *Le lieu des fêtes*, cit., p. 419), avvenuta nel 1543 e riproposta poi magnificamente nel 1574 per l'entrata di Enrico III di Valois a Venezia, a favore di un addobbo più formale e di circostanza.

⁹⁶⁶ L'episodio è ricostruito in una lettera coeva all'evento datata sei ottobre 1581 ed edita in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno 1581 l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Padova, Crescini, 1830, pp. 11-23; la missiva è anonima ma Scolari ritiene che sia opera dello stesso Scamozzi, cfr. FILIPPO SCOLARI, *Della vita e delle opere dell'architetto Vincenzo Scamozzi. Commentario. Giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso, Andreola, 1837, p. 27, il quale sostiene che Scamozzi stesso ne parla, cfr. VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea della architettura vniuersale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto diuisa in 10 libri, 2 voll.*, In Venetia, per Giorgio Valentino, 1615, libro VI, p. 112 e libro VIII, p. 270. L'ingresso è narrato anche in SEBASTIANO RUMOR, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1926. Per gli archi di Scamozzi cfr. FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, Edizione Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza, 1952, pp. 126-127; LINA PADOAN URBAN, *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, cit., p. 495. Cfr. anche ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 66; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., tomo XIII libro XVIII, pp. 126-127 in cui però gli archi di trionfo che compongono gli apparati celebrativi effimeri vengono erroneamente attribuiti a Palladio.

preparativi, sin dalla fine di luglio convocano Vincenzo Scamozzi⁹⁶⁷, all'epoca impegnato a Venezia. Incuriosisce la chiamata dell'architetto veneziano, che si ripeterà circa due anni dopo, nel 1584, per proseguire la prestigiosa fabbrica del teatro palladiano. Evidentemente Scamozzi gode dei favori del patriziato vicentino dovendo servire la città in un evento politicamente importante come la visita di un membro del casato asburgico.

Il contributo di Vincenzo si concretizza nel progetto di «due superbi e bene intesi archi»⁹⁶⁸, che per motivi di tempo non riesce però a portare definitivamente a compimento; il Capitano Malipiero s'incarica di sovrintendere i lavori affinché l'apparato risulti conforme ai disegni originali di Scamozzi. Alcuni patrizi vicentini organizzano l'accoglienza di Maria d'Austria suddividendosi incarichi e uffici: così accanto a Malipiero, addetto al controllo di ogni dettaglio dell'evento, lavorano Odorico Capra deputato al controllo di archi e ornamenti, e Girolamo Schio a cui spetta la gestione degli alloggi per la regina e il suo seguito. La realizzazione degli apparati compete ad artisti selezionati, tra cui spicca il nome di Alessandro Maganza, che crea una serie di quadri di argomento allegorico e celebrativo.

Assegnati gli incarichi, il 21 di settembre l'*équipe* vicentina provvede all'allestimento dell'apparato festivo in vista dell'imminente visita imperiale; Maria d'Austria giunge il 28 dello stesso mese. L'autore della missiva loda la brevità e la perfezione con cui vengono compiuti i preparativi⁹⁶⁹: in soli cinque giorni viene mutato l'aspetto della città, Vicenza seduce coinvolgendo gli spettatori in metamorfosi inattese. La macchina spettacolare si compone di un complesso di elementi disposti lungo le vie percorse dal corteo. Compagno elaborati ornamenti, ricchi di fregi e festoni posti presso Porta Padova, corrispondente all'ingresso in città, e Porta Castello, da cui si prevede la dipartita della regina; seguono otto colonne dotate di basi, capitelli e cornici assai imponenti poste lungo il tragitto; mentre certamente più spettacolari risultano i due archi di trionfo, opera di Scamozzi, adorni per un totale di quaranta statue e sedici pannelli dipinti in chiaroscuro, concepiti allo scopo di incorniciare prospetticamente la città⁹⁷⁰.

Verso le quattro del pomeriggio del 28 settembre iniziano a comparire i primi carriaggi imperiali trainati ognuno da sei oppure otto cavalli e alcune lettighe accompagnate da gruppi di sei

⁹⁶⁷ Indicazioni sugli archi eretti da Scamozzi si trovano in FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, cit., pp. 126-127.

⁹⁶⁸ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 12.

⁹⁶⁹ Cfr. LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 13.

⁹⁷⁰ La descrizione è in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 12.

oppure otto uomini; il loro passaggio dura a lungo⁹⁷¹. Intorno alle cinque si presentano gli esponenti del patriziato vicentino e veneziano. Tra i primi il commissario Guido Baglione, condotto da una compagnia di cavalli bardati «alla leggera»; seguono i gruppi armati di Scipione Costanzo, di Giulio Pompei, del conte Brancolino, del conte Alfonso Porti e di Pio degli Obizzi collaterale della Signoria, abbigliati con livree dal «bellissimo effetto». Vengono appresso i bombardieri della città di Vicenza, i magnifici deputati e molti nobili a cavallo, usciti da Porta Padova alcune ore prima per incontrare l'Imperatrice lungo il tragitto e scortarla nell'ultimo tratto. Compagno i baroni e i gentiluomini di corte sui destrieri, assieme agli ambasciatori Cornaro, Tiepolo e Soranzo; si fanno avanti i Rettori accompagnati da alabardieri e finalmente ecco l'ingresso di Maria d'Austria e dell'Arciduca Massimiliano suo figlio.

L'Imperatrice giunge intorno alla mezzanotte e compie l'entrata trionfale da Porta Padova «ornata di bellissime colonne e dall'Arma Imperiale tenuta due leoni», accomodata su un cocchio trainato, secondo l'usanza alemanna, da sei cavalle saure; immediatamente si ode un «grandissimo suono di trombe e tamburi, e di fuochi chiamati [dai vicentini] codette»⁹⁷². I sovrani con andatura solenne si dispongono «sotto un baldacchino di veluto nero con una frangia d'oro intorno»⁹⁷³ sorretto da sei Deputati della città; la folla accorre entusiasta. Chiude il corteo un corpo di guardia di cento cavalieri armati «alla leggera» e numerosi cocchi che conducono dame e damigelle. Giunta nei pressi di bocca Strà, cioè in capo al corso sull'Isola, la comitiva viene salutata da «una salva di fuochi accomodati a ciò dai [...] Bombardieri, chiamati codette», e così attraversa «nel foro di mezzo di detto Arco»⁹⁷⁴. L'arco è costituito da tre aperture, quella centrale è la maggiore; le volte sono ornate sulla parte superiore da un cornicione, mentre alcuni pilastri sono posti alle estremità e tra le arcate. Il monumento possiede quattro colonne a rilievo con capitelli corinzi per ogni lato, ornate con un architrave fregiato e cornici. L'architettura è arricchita da un ciclo iconografico celebrativo che onora la dinastia imperiale e si costituisce di statue rappresentanti figure allegoriche, modiglioni monocromi, opera di Maganza, ed iscrizioni, ripresi in ogni lato⁹⁷⁵.

Il corteo riprende il tragitto e, tra «gratissime sorprese di macchine belle ed ingegnose» poste lungo il Corso, giunge nei pressi del quadrivio del Pozzo Rosso, dove è posto il secondo

⁹⁷¹ I dettagli dell'entrata trionfale sono in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., pp. 14-23; SEBASTIANO RUMOR, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, cit., pp. 7-10.

⁹⁷² LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 15.

⁹⁷³ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 15.

⁹⁷⁴ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 15.

arco. Il monumento, che riprende la struttura compositiva del precedente, essendo posto in un crocevia, presenta però quattro facce quante sono le contrade che rappresenta⁹⁷⁶. Quest'arco, come ricorda Barbieri, è una «chiara reminescenza dell'arco romano di Jano»⁹⁷⁷, già discusso dallo stesso Scamozzi nel suo trattato sulle *Antichità di Roma* (1583)⁹⁷⁸. Le architetture rendono omaggio agli Asburgo riponendone lodi e onori con iscrizioni, quadri e forme simboliche. In particolare, si apprende che questo particolare arco «faceva bellissimo vedere, per la volta ch'egli faceva a croce, nel mezzo della quale da un bellissimo rosone era ordinato un fanò che facesse lume»⁹⁷⁹.

Si è già posto l'accento sull'importanza di questo fatto. La presenza di uno strumento luministico, seppur semplice come può essere un «fanò che facesse lume», indica l'attenzione di Scamozzi per i problemi connessi all'illuminazione. Le fonti non lo affermano in modo esplicito ma è molto probabile che Vincenzo, progettando apparati architettonici così elaborati, ne avesse anche ipotizzato la loro illuminazione. Interessa notare come l'architetto veneziano palesi competenze che poi potrà applicare in modo più compiuto nella fabbrica palladiana, la cui *scaenae frons* presenta caratteristiche, e quindi esigenze, affini agli archi di trionfo concepiti per l'ingresso del 1581.

Maria d'Austria e l'Arciduca Massimiliano sono ospitati presso la dimora di Leonardo Valmarana, «forse il più magnifico cavaliere del suo tempo, per lo splendore di cui aveva circondato la sua casa e per la dimestichezza in cui egli era con principi, letterati ed artisti, essendo lui stesso coltissimo nelle lettere e nelle arti»⁹⁸⁰. Si ricordi, inoltre, che il casato dei Valmarana intesse rapporti privilegiati con gli Asburgo⁹⁸¹. La mattina seguente, il 29 settembre, l'Imperatrice, udita la messa, riceve il vescovo Matteo Priuli e i Rettori della città; quindi si reca in visita alla Cattedrale e viene ricevuta nel coro «così regalmente ornato di tappeti finissimi per terra, di panni e cuscini d'oro alle sedie da inginocchiarsi, e di panni di velluto ed altre sorte di seta per tutto, che recò stupore non solamente a tutta la città, ma a tutti li Signori della Corte di

⁹⁷⁵ Cfr. LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., pp. 16-18.

⁹⁷⁶ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 19.

⁹⁷⁷ FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, cit., p. 45.

⁹⁷⁸ Cfr. VINCENZO SCAMOZZI, *Discorsi sopra le Antichità di Roma, scritti da Scamozzi a commento di 40 tavole in rame incise da messer Battista Pittoni vicentino*, In Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1583 (prima edizione 1582), tavola XIX.

⁹⁷⁹ LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 20.

⁹⁸⁰ SEBASTIANO RUMOR, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, cit., p. 4

⁹⁸¹ Informazioni sul legame intercorso tra i Valmarana e gli Asburgo si trovano al paragrafo 2 del capitolo III di questa tesi.

Sua Maestà e forestieri i quali vennero a vederlo»⁹⁸². Tornata a palazzo Valmarana, la regnante viene servita con un banchetto sontuoso e quindi riprende il suo viaggio, ma solo dopo aver compiuto una sosta presso Porta Castello per ammirare la Ruota, «macchina che superava i cinquanta piedi di altezza, uno degli spettacoli più graditi in ogni tempo al popolo vicentino»⁹⁸³. Il corteo quindi lascia Vicenza salutato da un suono di trombe e tamburi, e di fuochi sparati a salve, scortato dai nobili vicentini per un buon tratto fuori dalla Città, e dagli Ambasciatori Veneziani fino ai confini dello Stato.

Indicazioni sulla luministica si ritrovano anche nei provvedimenti stabiliti per accogliere il passaggio in città di uno dei figli del Duca di Lorena avvenuto nel 1604, sotto la podestà di Francesco Badoer e il capitaniato di Francesco Contarini⁹⁸⁴. Per l'occasione non vengono allestiti apparati celebrativi. Dalle fonti si apprende che il 20 febbraio giunge a Vicenza il terzogenito del Duca di Lorena, accompagnato da molti gentiluomini francesi; il giovane è in viaggio verso Venezia dove riceverà dal Doge «il bastone del Generalato della Cavalleria forestiera, che in ogni occasione di guerra fosse assoldata dalla Repubblica»⁹⁸⁵. Giunto nei pressi di Vicenza, viene accolto «da cento Cappelletti, e dal Capitano Francesco Contarini seguito da più di cento Gentiluomini Vicentini a cavallo molto riccamente vestiti, e dalla Compagnia dei Bombardieri» quindi

entrato egli in Città a due ore di notte, la quale sebbene oscura divenne lucidissima per le molte torcie e lumi accesi per la strada ove passava, fu introdotto al Palazzo del Capitano, dove alloggiò quella notte, partendo il dì seguente con molta soddisfazione dei Vicentini⁹⁸⁶.

«Torcie e lumi» rischiarano il passaggio del corteo, ma contribuiscono anche a rendere la città «lucidissima» e quindi splendida. Sebbene si tratti di un episodio secondario, evidenzia la presa di coscienza delle potenzialità insite nel fattore luminoso. Questo fatto conferma le tendenze in atto e già riscontrate negli allestimenti spettacolari posteriori al 1585 per cui, anche in quei casi in cui la luce viene utilizzata prevalentemente con funzioni di servizio quindi per rischiarare, il coefficiente assume le fattezze di un linguaggio di cui s'intuisce la valenza estetica.

⁹⁸² LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI [...]*, cit., p. 22.

⁹⁸³ SEBASTIANO RUMOR, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, cit., p. 9

⁹⁸⁴ L'episodio è sommariamente descritto in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., podestà di Francesco Badoer e il capitaniato di Francesco Contarini, pp. 137-138.

⁹⁸⁵ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 137.

⁹⁸⁶ Tutte le citazioni in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 138.

Fenomeni interessanti per studiare l'evoluzione del fattore luminoso all'interno dell'ambiente vicentino risultano anche i cortei e le processioni religiose, nella città berica spesso associati al culto della Vergine Maria, eseguiti per lo più come atto di devozione per una grazia ricevuta; oppure i cortei che rientrano nel cerimoniale proprio di corporazioni e fraglie.

A questo proposito, le cronache cittadine riportano che negli anni 1576-1577 Vicenza è colpita da un'epidemia di peste⁹⁸⁷. Si apprende che per ordine del Podestà Bernardino Lippomano e del Capitano Niccolò Michele gli infetti e i sospetti vengono relegati in una zona riservata della città che finge da Lazzaretto, corrispondente al «Campo Marzo, sotto certi casoni di legno fatti separatamente l'uno dall'altro, disponendo che sì [gli infetti] che [i sospetti] fossero dalla Comunità provveduti di medici, chirurghi, medicine e di quanto era loro necessario alla vita»⁹⁸⁸. Le relazioni dell'epoca riportano il clima di terrore vissuto a Vicenza mentre il morbo dilagava mietendo centinaia di vittime. Dopo alcuni mesi finalmente cessa il flagello, ottenuto dai vicentini «per una grazia specialissima del clementissimo Iddio, per l'intercessione della Beatissima sua Madre, sotto la cui ombra e protezione riposa la Città di Vicenza»⁹⁸⁹. Si consideri che il Culto della Madonna del Monte (il monte Berico), connesso alle apparizioni della Vergine nella città, si può far risalire intorno al 1428 e si manifesta con una processione solenne che viene istituzionalizzata nel 1529; la notizia delle apparizioni accompagna la scansione del programma di costruzione di un Santuario sul Monte Berico, ultimato nel Seicento⁹⁹⁰.

Così più che mai in questa occasione, i cittadini, per rendere grazie alla Vergine, organizzano una processione solenne a cui accorrono moltitudini di genti provenienti non solo dal territorio urbano, ma anche dalla campagna. Per l'occasione le strade sono

pomposamente ornate di razzi, tappeti, quadri, archi, altari, e di molti palchi con musiche soavissime, cominciando dalla Chiesa Cattedrale e passando per la Piazza dei Signori, per la strada dritta di S.

⁹⁸⁷ L'episodio è descritto in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, pp. 118-122; cfr. anche PAOLO PRETO, *Peste e società a Venezia nel 1576*, Vicenza, Neri Pozza, 1978.

⁹⁸⁸ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 118.

⁹⁸⁹ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, p. 121.

⁹⁹⁰ Su questo tema cfr. *Historia della miracolosa costruzione di S. Maria di Monte*, Vicenza, 1575; [GIOVANNI PORTO-FRANCESCO BERNARDINO SARACENO], *Processo dell'apparizione di Maria Vergine sopra il monte Berga, appresso la città di Vicenza, della costruzione della chiesa in esso monte, firmato da Giovanni Porto et tradotto in volgare da Francesco Bernardin Saraceno, aggiuntavi una breve narrazione d'alcune cose occorse dall'anno 1404 fino all'anno 1601 alla medesima materia appartenenti*, [s.n.], 1602 e 1630; GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina [...]*, vol. III, t. 2, pp. 821-829; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 199. Interessante notare che nel 1612 Carlo Fiamma, autore della cronaca del citato torneo agito all'Olimpico [cfr. paragrafo 2 capitolo III di questa tesi] compone un libretto per il canto dedicato alla Vergine, cfr. CARLO FIAMMA, *La miracolosa apparizione della Vergine SS. sopra il monte di Berga vicino a Vicenza. Cantata dal Signor Carlo Fiamma*, In Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1613.

Michele, giungeva alla Porta di Monte, la quale parimenti era tutta adornata da una parte e dall'altra di bellissime spalliere e quadri di gran prezzo⁹⁹¹.

Alla processione partecipano le Scuole, i Religiosi, i Collegi, le Arti, i Rettori, i Deputati e i Magistrati della Città, offrendo ciascuno doni solenni e raffinate argenterie lavorate ad intarsio. Si osservi che in generale durante il momento professionale, sia che si tratti di un evento religioso sia per i riti civili, ogni rango sociale partecipa occupando un posto stabilito nel corteo ed esibendo i propri contrassegni araldici⁹⁹². Lo stesso avviene, ad esempio, a Venezia in occasione dell'insediamento del Doge nel momento in cui le confraternite e le Arti salutano l'elezione del Principe⁹⁹³.

Interessa mettere l'accento sulla presenza dei «razzi» che adornano le strade ed esprimono, attraverso scintille luminose e sfavillii, la gioia per il pericolo scampato e la devozione a Maria Santissima. Come è noto, l'uso dei fuochi artificiali a quest'altezza cronologica è già ampiamente diffuso⁹⁹⁴. I fuochi pirotecnici sono composizioni di materie combustibili che, opportunamente elaborate, esplodono producendo effetti luminosi, brillanti, di vari colori e forme. Si tratta di miscele combustibili contenute in cartocci (ossia involucri cilindrici di carta opportunamente arrotolati e trattati con colle e soluzioni varie), che possono essere fissi (ardono da fermi o sono applicati ad una armatura) come fontane, lance, botte, castagnole, sbruffi, mortaretti, fiamme, tracchi; oppure aerei (esplodono in volo), come razzi, carciofi, bombe, granate, a scoppio unico (con figure di stelle, fontanelle, serpentelli), oppure multiplo⁹⁹⁵. In particolare i «razzi» sono costituiti da un particolare cartoccio fatto a «canna tubolare» che «oltre alla carica dispone di una miccia ad accensione regolabile, di una «bacchetta di direzione» che consente di dirigere il razzo e di un'appendice contenente altri fuochi di guarnizione»⁹⁹⁶. I razzi possono essere a catena, consecutivi, a paracadute.

Tali dispositivi sono connessi all'invenzione della polvere pirica che è di origine araba (1285 circa), ma solamente nel secolo XIV e per la precisione in Italia rientrano nella tradizione

⁹⁹¹ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XVIII, pp. 121-122.

⁹⁹² Cfr. BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 197.

⁹⁹³ Cfr. ad esempio LEONARDO MASENETTI, *Li trionfi e le feste solenni che si fanno in la creazione del principe di Venegia, in ottava rima, del Masenetti padovano*, Padova, 1554, citato in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 197.

⁹⁹⁴ Per una prima ricognizione sui fuochi artificiali cfr. ELENA POVOLEDO, *Pirotecnica*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., coll.179-182; cfr. anche CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 42-45, anche per la bibliografia in lingua tedesca.

⁹⁹⁵ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Pirotecnica*, cit., col. 179. Le miscele combustibili sono costituite da polvere pirica unita a limatura di ferro, ghisa, acciaio, solfuro di antimonio, sali di rame che colorano la fiamma dosandone lo splendore, cfr. *ibidem*.

⁹⁹⁶ ELENA POVOLEDO, *Pirotecnica*, cit., col. 179.

festiva popolare, assumendo un carattere popolare e collegandosi alle feste di carnevale e alle commemorazioni dei santi. Inizialmente l'esecuzione è affidata ai bombardieri della guardia, spesso istruiti e diretti da ufficiali⁹⁹⁷. Nel 1379 si ha notizia di uno spettacolo pirotecnico avvenuto a Vicenza in occasione dell'Ascensione: si tratta del «volo della colomba», ossia un ordigno infuocato, ancorato ad una corda, che si diparte nell'aria volando verso la figura di Maria e degli Apostoli dalla torre del Palazzo Vescovile⁹⁹⁸. Dalla seconda metà del Cinquecento i fuochi si fanno sempre più sofisticati nella loro preparazione⁹⁹⁹ come nella loro concezione, divenendo ingrediente per esaltare il valore allegorico e celebrativo di molti eventi festivi, come ingressi solenni, processioni, incoronazioni; accompagnano naumachie e tornei, così nel caso dell'*Isola Beata*, torneo a soggetto agito a Ferrara nel 1569, in cui i fuochi sottolineano la mutazione a vista della scenografia¹⁰⁰⁰.

Biringuccio informa che a Siena la pirotecnica da tempo è associata alla sfera religiosa: in particolare, i fuochi «che si fanno à letizia e piacevolezza» e che «invitano li popoli à desiderar di vederli» sono utilizzati per la commemorazione di San Giovanni Battista, che avviene il 24 giugno; e per onore «nostra Donna»¹⁰⁰¹, la Vergine Maria, di cui si ricorda, anche con la corsa del celebre Palio, l'Ascensione il 15 agosto. Anche a Vicenza, come si diceva, questi congegni pirotecnici si accostano alla celebrazione del culto mariano esaltandone l'aspetto festoso.

⁹⁹⁷ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Pirotecnica*, cit., col. 180.

⁹⁹⁸ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 43.

⁹⁹⁹ Di quest'epoca è l'opera VANNOCCIO BIRINGUCCI, *Pirothecnia del S. Vannuccio Biringuccio senese; nella quale si tratta non solo della diversità delle minere, ma anche di quanto si ricerca alla pratica di esse. E di quanto s'appartiene all'arte della fusione, o getto, de metalli. Far campane, artiglierie, fuochi artificiali e altre diverse cose utilissime*, Venezia, appresso Gironimo Giglio, 1559 (prima edizione *De la Pirothecnia libri X*, Venezia, 1540); il celebre trattato che fornisce indicazioni utili per svariate professioni, (come per l'arte degli orefici), affronta il tema dei fuochi artificiali alle pp. 336-345. Discendente del trattatista è l'ingegnere Oreste Vannocci Biringucci, attivo a Mantova tra il 1583 e il 1585 in qualità di prefetto delle fabbriche. Erede della tradizione senese, Oreste è esperto nell'allestimento di spettacoli con fuochi artificiali, tra cui spicca un apparato per una barriera in onore di Eleonora Gonzaga, figlia di Guglielmo e Arciduchessa d'Austria, approntato a corte il 3 marzo 1585, la stessa data d'inaugurazione dell'Olimpico (cfr. *Apparato e barriera del Tempio di Amor Feretrio, fatta dal Serenissimo Signor Principe di Mantova l'anno MDLXXXV. Descrittala Oreste Vannocci Biringucci Gentilhommo Senese, e Prefetto delle fabriche del Serenissimo Signor Duca di Mantova, e di Monferrato*, Mantova, 1585, citato in PAOLO CARPEGGIANI, *Ingegneri a Mantova tra XVI e XVII secolo*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, cit., pp. 269-292: 277-278).

¹⁰⁰⁰ Su questo evento, in cui operano alcune delle maestranze attive nell'*équipe* olimpica del 1585, cfr. il paragrafo 2 del capitolo V di questa tesi. Si osservi che dopo quasi tre secoli di monopolio italiano, agli inizi del Seicento si mette in luce una scuola tedesca per la realizzazione di fuochi, soprattutto a Norimberga. Il genere si diffonde molto rapidamente in Europa; si ricordi, ad esempio, *Medea vendicativa* (1662) su libretto di Pietro Paolo Bissari, detto il «Drama di foco», allestito sulle rive dell'Isar, in cui tutto il fluire dell'azione è affidato agli effetti pirotecnici, cfr. PIETRO PAOLO BISSARI, *Feste della Elettoral Città di Monaco distinte in tre unite, ma varie Attieni Drama Regio Musicale Guerriero Drama di Foco*, In Monaco, Appresso Giovanni Iekelino, Stampator Elettorale, 1662. Una variante singolare si sviluppa nei Paesi Bassi, «regione dai corsi d'acqua che dovevano amplificarne gli effetti» (CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 44).

¹⁰⁰¹ Tutte le citazioni in VANNOCCIO BIRINGUCCI, *Pirothecnia [...]*, c. 340v.

Così si ripete un cerimoniale simile nella processione del 1610¹⁰⁰². Le cronache riportano che in quell'anno i vicentini desiderano confermare la loro devozione alla Beatissima Vergine, mossi anche dall'ardore del Rev. P.F. Fedele di San Germano del Vercellese Cappuccino che persuade i cittadini «a volerne far incoronare una immagine, alla quale ogni sabbato, e nelle feste alla B.V. consacrate, dovessero con musica cantarsi le sue laudi, come costumasi di cantarle nella Santa Casa di Loreto»¹⁰⁰³. Il progetto viene accolto di buon grado e in breve si raccolgono le offerte necessarie per realizzare l'icona. Quindi «alli 18 di aprile che fu l'Ottava di Pasqua, di comun consenso, e piena allegrezza, dopo una solennissima Messa, fu la detta Immagine con molte cerimonie coronata dal Vescovo Dionisio Delfino nella Chiesa Cattedrale alla presenza d'infinito popolo»¹⁰⁰⁴; pronunciato un «divoto discorso» in lode di Maria, s'inizia la processione, a cui intervengono gli Ordini della Città, i Religiosi, le Compagnie, le Scuole e le Confraternite, i Collegi, le Arti, il Vescovo, i Rettori, i Magistrati e tutto il popolo vicentino oltre a molti forestieri. La processione si snoda lungo le principali vie del centro, dal Duomo alla Piazza dei Signori, al Pozzo delle Catene sino a Piazza Castello per poi giungere nuovamente alla Cattedrale, ed è resa «viepiù pomposa e divota» poiché ogni strada è adorna di «tappeti, spalliere, razzi, e quadri di grandissimo prezzo»; costellano il tragitto anche «archi, altari, e palchi, sopra de' quali stavano musici, per cantare con soave melodia nel passare della sacra Immagine diverse Lodi ed Inni»¹⁰⁰⁵. La celebrazione religiosa dura ben quattro ore continuate, ma negli otto giorni precedenti per Vicenza «erasi già fatto grande allegrezza con le campane» mentre nei tre giorni successivi si ripetono eventi festosi con esibizione di «fuochi, suoni di trombe, e di tamburi»¹⁰⁰⁶.

L'utilizzo di «razzi» e «fuochi» s'inserisce ancora in un contesto religioso e devozionale; interessa, comunque, sottolinearne la presenza e la diffusione, dal momento che le fonti insistono sull'immagine di una Vicenza completamente e abbondantemente adorna di stoffe, colori e riverberi in ogni contrada. I fuochi sottolineano il momento festivo, assumendo una valenza certamente espressiva, senza però obbedire ad alcun progetto di tipo estetico.

Nuovamente un episodio circoscrivibile nella sfera sacra consente l'analisi di un altro fenomeno legato a questioni luministiche. Ancora Castellini annota che nel 1612 «dovendosi fare la traslazione delli Santi Leonzio e Carpo faro Martiri fratelli, Medici Vicentini, e delle Sante Eufemia ed Innocenza Vergini sorelle Martiri in un altare eretto dai Signori Fioccardi in una loro

¹⁰⁰² Si tratta dell'istituzione della funzione dell'Incoronata; l'episodio è narrato in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, pp. 151-152; FRANCESCO FORMENTON, *Memorie storiche della città di Vicenza : dalla sua origine fino all'anno 1867*, Vicenza, Tipografia G. Staider, [s.d.], p. 563.

¹⁰⁰³ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 151.

¹⁰⁰⁴ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 152.

¹⁰⁰⁵ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 152.

Cappella della Chiesa Cattedrale»¹⁰⁰⁷, si stabilisce di compiere una processione per il 16 settembre, giorno in cui si celebra la solennità delle due Sante. Al rito solenne partecipano, come di consueto in tali occasioni, le Scuole della Città, e dopo queste le Arti sotto i loro Gonfaloni; seguono le Scuole della Dottrina Cristiana e poi i Frati «portando si questi come tutti gli altri il loro lume di maggiore o minor prezzo secondo la possibilità di ciascuno»¹⁰⁰⁸. Nel corteo si scorgono anche gli ecclesiastici, preceduti dalla Croce «ognuno con un candellotto d'una libbra, e furono essi al numero di 460, cantando diversi Inni a lode de' Santi»; quindi i «Pifferi della Comunità, e li Cantori» e infine «le Sante Reliquie coperte da un panno di seta rosso e sotto d'un baldacchino portato da' principali Gentiluomini della Città»¹⁰⁰⁹. Chiude la sfilata «un numero infinito di popolo» che invade le strade e la Cattedrale, dove si depongono le spoglie delle sante.

In questa occasione i lumi, oltre ad enfatizzare la solennità del rito evidenziandone la valenza spirituale, assumono un significato per così dire "sociale". Le candele scelte in base al «maggiore o minor prezzo secondo la possibilità di ciascuno» concorrono a ribadire la presenza di una scala gerarchica all'interno di un corteo che appare già politicamente e socialmente connotato: quindi non solo l'ubicazione nello svolgimento del rito classifica i presenti, ma anche l'intensità luminosa contribuisce a svelare lo stato sociale degli astanti.

Un'ultima considerazione. Si è accennato ai sodalizi artigiani attivi nella città di Vicenza¹⁰¹⁰. Vale la pena ricordare che le corporazioni nascono inizialmente come pie confraternite e che in seguito la matrice religiosa seppur mitigata viene però in parte conservata. Ogni organizzazione è devota ad un Santo patrono, scelto in genere tra quei personaggi che in vita avevano esercitato la professione oppure avevano avuto dei rapporti con il mestiere su cui si invoca la protezione. Per questo motivo ogni congregazione possiede un altare, eretto nella propria sede sociale, davanti a cui tutti gli artigiani si riuniscono periodicamente per pregare il proprio sostenitore. Le fraglie, oltre a celebrare solennemente la festa del patrono, intervengono ad altre cerimonie comuni, come le feste dei Santi Felice e Fortunato, Leonzio e Carpofofo, Michele, Luca e Lorenzo, protettori della città. Anche le ricorrenze del *Corpus Domini* o di Santa Corona (processione della Sacra Spina), le maggiori feste religiose della città, assumono un posto

¹⁰⁰⁶ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 152.

¹⁰⁰⁷ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 155; l'episodio completo è narrato in *ivi*, pp. 155-156.

¹⁰⁰⁸ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 156.

¹⁰⁰⁹ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., libro XIX, p. 156.

¹⁰¹⁰ Cfr. FELICE POZZA, *Le corporazioni d'arte e mestieri a Vicenza*, Venezia, Vicentini, 1895; FRANCO BARBIERI-RENATO CEVESE-LICISCO MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, Eretenia, 1956, pp.; GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina [...]*, cit., vol. III, t. 1, p. 391; FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 86-116; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 198.

rilevante nella vita dei sodalizi vicentini¹⁰¹¹. In queste occasioni i membri delle congregazioni sono soliti offrire «una certa quantità di cera fissata dagli statuti»¹⁰¹², all'interno di processioni in cui si possono ammirare spettacoli di folklore cittadino, come corpi bandistici, gonfaloni multicolori e personalità riccamente ammantate. Durante queste cerimonie collettive i corporati, che sfilano secondo un ordine stabilito, intervengono recando gli stendardi della congregazione e portando ciascuno un cero, fatto che spiega la presenza negli Statuti della voce *luminaria* tra le tasse necessarie per l'iscrizione alla fraglia. Anche in questo caso ogni aderente riceve «un candelotto di peso e dimensioni proporzionati alla tassa di *luminaria*»¹⁰¹³, confermando un'attitudine consolidata.

¹⁰¹¹ Cfr. anche GIUSEPPE DIAN, *Notizie delli due secoli XVIII e XIX spettanti alla città di Vicenza*, ms. in BBV, G.20.10.1-7:3, cc. 536-549 in cui è narrata una processione svolta in occasione della festa della Sacra Spina, citato in BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 198.

¹⁰¹² FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 94.

¹⁰¹³ FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., p. 94; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, cit., p. 198.

IV

Lucernari, specchiari, apparatori ed ingegneri tra Vicenza e Ferrara: definizione di una “professione”

1. Intellettuali e apparatori tra Ferrara e Vicenza

Le osservazioni sin qui condotte hanno più volte posto l'accento sui contatti instauratisi tra il circolo Olimpico e la corte estense. Queste frequentazioni si inseriscono nella più generale consuetudine intrapresa dall'Accademia vicentina d'intrattenere relazioni con personaggi di spicco appartenenti all'ambiente culturale e politico italiano ed europeo¹⁰¹⁴. I rapporti con Ferrara, però, rivestono un ruolo particolare perché densi d'implicazioni di natura spettacolare. Dagli Atti si apprende che in occasione della messinscena della *Sofonisba* (1562) Alfonso II è contemplato nella lista degli invitati; si registra che «vi doveva intervenire il Sig. Duca di Ferrara, ma [purtroppo] fu impedito dalle piogge»¹⁰¹⁵. Ad una delle prime e più emozionanti prove teatrali organizzate dall'Accademia i contatti tra i due *entourages* sono già avviati.

Tra i letterati che orbitano nella cerchia ferrarese, è soprattutto Battista Guarini, fine intellettuale e uomo di spettacolo, a configurarsi come vero e proprio *trait d'union* tra i due *milieux* culturali¹⁰¹⁶. Guarini affianca gli Accademici vicentini per un arco di tempo ampio, (circa vent'anni, dal 1583 al 1605 circa), offrendo la sua raffinata consulenza in momenti basilari della storia del Teatro palladiano e dell'Accademia; si ricordino le sue indicazioni in occasione dell'allestimento dello spettacolo inaugurale, così come in quelle esperienze limitate alla sola fase di progettazione, come nel caso dell'*Eugenio* di Pace (1595) o dell'*Idropica* (1604-1605) dello stesso Guarini¹⁰¹⁷. Una «consulenza scenica a tutto tondo»¹⁰¹⁸, quella offerta da Battista, che

¹⁰¹⁴ Un esempio per tutti: si pensi alle strette relazioni intraprese tra la famiglia Valmarana (Leonardo Valmarana è Principe dell'Accademia al tempo della messinscena dell'*Edipo*), l'Imperatore asburgico e la casa Gonzaga, cfr. il manoscritto *Leonardo Valmarana. Cronaca familiare*, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, che narra le vicende del casato vicentino e ne mette in luce i fitti legami politici instaurati; il manoscritto è edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1897; per uno sguardo più ampio sulle vicende dei Gonzaga e l'Impero e il ruolo dei Valmarana in questo contesto cfr. OTTO SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in UMBERTO ARTIOLI e CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, cit., pp. 107-160.

¹⁰¹⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 31.

¹⁰¹⁶ L'attività di Guarini come “consulente” degli Olimpici è stata indagata approfonditamente in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 70-74 e pp. 87-207.

¹⁰¹⁷ Cfr. il paragrafo 3 capitolo III di questa tesi.

¹⁰¹⁸ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 71.

coinvolge la sfera drammaturgica¹⁰¹⁹, ma anche la prassi attorica, la scenografia, la musica e l'illuminotecnica. Alcuni dei principali artefici attivi nelle *équipes* orbitanti presso gli Olimpici giungono a Vicenza per sua intercessione: Pasi, Aleotti e gli attori della famiglia Verato, tutti raccomandati e caldeggiati da Battista, impegnati nel delicato compito di dare vita ai "sogni" spettacolari degli Accademici vicentini.

L'attitudine performativa insita negli scritti e nell'attività di Guarini, più volte sottolineata dagli studiosi¹⁰²⁰ e così bene dichiarata nell'esperienza vicentina, non si esaurisce con l'*Edipo*, ma prosegue negli anni successivi anche a Ferrara e a Mantova. L'allestimento del *Pastor fido* per esempio, messo in scena alla corte dei Gonzaga nel 1598¹⁰²¹, conferma l'attenzione di Guarini per la pratica scenica. Anche i numerosi contatti intrattenuti con Aleotti per allestire la «tragicommedia» svelano l'inclinazione a riflettere sulle modalità esecutive del dramma; e il possibile coinvolgimento dell'Argenta a Vicenza nel 1595 per l'*Eugenio* di Pace non è che uno dei tasselli che documentano la frequentazione tra il letterato e l'ingegnere. La rappresentazione gonzaghesca del *Pastor Fido* costituisce, stando alle osservazioni degli studiosi, un documento per rileggere l'esperienza spettacolare *tout court* del letterato: concepita tenendo ovviamente conto delle peculiarità e delle esigenze insite nell'ambiente spettacolare mantovano, la messinscena svela una «matrice performativa ferrarese» che risulta affinata e filtrata «dall'esperienza vicentina compiuta a fianco di Ingegneri»¹⁰²². In generale, s'intuisce come la competenza teatrale a quest'epoca risulti stratificata, fatto su cui si ritornerà tra breve.

¹⁰¹⁹ Il parere di Battista è richiesto sin dal dibattito per la scelta del testo da rappresentare per inaugurare l'Olimpico, poiché nel febbraio del 1583 si apprende che «il Cavalier Guerini Accademico Olimpico» invia a Vicenza la sua opinione in proposito (ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 79).

¹⁰²⁰ Tra i riferimenti fondamentali per rintracciare la cultura tecnico-performativa di Guarini cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini e il "Pastor Fido"*. *Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 224 e sgg; ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., pp. 535-575; IAN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 195-212 (edizione originale Cambridge, Cambridge University Press, 1980). Inoltre cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 70-74 e nota 95 p. 83 a cui si rimanda per ulteriori informazioni bibliografiche al riguardo.

¹⁰²¹ Il *Pastor Fido* viene messo in scena a Mantova nell'estate del 1598 con macchine di Antonio Maria Viani. Sul *Pastor Fido* cfr. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., pp. 535-575; ADRIANO CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, cit., pp. 53-72; PAOLO CARPEGGIANI, *Teatri e apparati scenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento*, in «Bollettino del CISA Andrea Palladio», XVII (1975), pp. 101-118; PAOLO FABBRI, *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Padova, Liviana, 1974, p. 47; IAN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit.; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 72-73 e 98-101

¹⁰²² STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 72. Ingegneri dopo aver assistito allo spettacolo mantovano parla di «meravigliosa riuscita del *Pastor fido*» (in lettera di Angelo Ingegneri a Vincenzo Gonzaga, Ferrara 13 settembre 1598, conservata a Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1261, citata in PAOLO CARPEGGIANI, *Ingegneri a Mantova tra XVI e XVII secolo*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 269-292: 281)

Allo stesso modo Ingegneri, che pure transita sull'asse che congiunge Ferrara a Vicenza, presenta una formazione composita. Figura tra le più rilevanti sulla scena culturale italiana tra Cinque e Seicento, il corago ricalca il prototipo del "gentiluomo" incessantemente in viaggio tra una corte e l'altra, a servizio di principi e signori¹⁰²³. Sulla formazione letteraria e spettacolare di Ingegneri si è già detto molto¹⁰²⁴; incuriosisce un aspetto poco noto dell'attività del corago, la cui messa in evidenza consente di delinearne in modo più completo la professionalità. Nel 1586, dopo i successi ottenuti a Vicenza, Ingegneri viene invitato da Ferrante Gonzaga alla corte di Guastalla per trascorrere un periodo alle sue dipendenze. Angelo svolge per il principe uffici diversi: è poeta, consigliere teatrale, e, cosa più singolare, sovrintendente alla fabbrica del sapone installata con macchinari e tecniche d'avanguardia¹⁰²⁵. Il corago s'impegna nel progetto curando anche gli aspetti più minuti, come si apprende, ad esempio, in una lettera inviata a Ferrante da Venezia il 26 luglio 1586: Angelo comunica che «il negotio del sapone ha fatto molti guadagni» e rassicura il suo signore che verrà a Guastalla un operaio eccellente capace di «lavorar li saponi alla Vinetiana», mentre presto altri periti forniranno il metodo per «far la soda buona come quella di Spagna»¹⁰²⁶. Non stupisce l'approccio più incline alla sfera tecnico-meccanica se si considera che il corago, a quest'altezza cronologica, si è già brillantemente cimentato con gli aspetti più concreti della prassi spettacolare.

L'attitudine a confrontarsi col sapere cogliendone l'universalità si riscontra di sovente a quest'epoca, così come è consueto rintracciare apprendistati che si muovono tra le discipline oltrepasandone i confini secondo modalità per nulla tradizionali. Si noti che nel Rinascimento la professione di ingegnere ed architetto si apprende principalmente a seguito di un praticantato svolto direttamente presso i cantieri, supportato dallo studio, spesso da autodidatta, delle discipline teoriche. Più comunemente che nel Quattrocento, ci si istruisce, per consuetudine, consultando i trattati antichi, complice la maggior diffusione del libro a stampa a cui è collegata la comunicazione delle conoscenze. Circolano edizioni critiche di testi letterari e scientifici e soprattutto la matematica, base per la formazione di questi specialisti dell'"ingegno", veicola gli interessi degli studiosi al punto che l'Italia diviene centro propulsore della scienza dei numeri. Gli

¹⁰²³ Sulle vicende biografiche di Ingegneri cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, cit., pp. XXV-XXX. Ingegneri nel corso della vita soggiorna e presta servizio a Roma, Torino, Ferrara, Parma, Vicenza, Venezia, Urbino, Napoli.

¹⁰²⁴ Cfr. il capitolo II di questa tesi, soprattutto i paragrafi 2-4.

¹⁰²⁵ La notizia si trova in GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia delle letterature italiana*, Modena, presso la Società Tipografica, 1789, vol. VII, pp. 280-282 in cui si delinea uno dei primi profili di Ingegneri; cfr. anche GIOVANNI BERTINETTI, *Un letterato saponario del secolo XVI, Angiolo Ingegneri*, in «Gazzetta Letteraria», XIII (1889), n. 52; entrambi segnalati in MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, cit., nota 6 p. XXIX.

ingegneri, gli architetti e i pittori più importanti all'epoca sono per lo più italiani e la loro superiorità è dovuta, stando alle osservazioni dei contemporanei, ad una maggiore conoscenza delle discipline matematiche¹⁰²⁷. Tra i testi necessari per la formazione spicca l'Algebra di Raffaele Bombelli edita a Bologna nel 1572¹⁰²⁸; i trattati di Girolamo Cardano, Niccolò Tartaglia e Ludovico Ferrari danno nuovo vigore all'aritmetica e all'algebra¹⁰²⁹. Fondamentali restano le traduzioni latine dei pensatori greci come Archimede, Apollonio, Euclide, Erone, Pappo ad opera, ad esempio, di Federico Commandino e Cristoforo Clavio. Così la cartografia viene approfondita grazie ad Egnazio Danti; fioriscono gli studi di astronomia e gnomonica e in materia di acque. L'impegno teorico forma uno stretto connubio con l'esperienza pratica.

Anche il legame che l'ingegneria intesse con lo spettacolo rinascimentale-barocco è molto stretto¹⁰³⁰. Si pensi a come la sapienza di Brunelleschi, modello dell'ingegnere-artigiano rinascimentale, si origini innanzi tutto dalla conoscenza diretta della meccanica¹⁰³¹. Specialista di ogni marchingegno descritto da Vitruvio, Brunelleschi applica la sua esperienza di architetto alla realizzazione di nuovi effetti scenici, come l'ingegno progettato per la festa dell'Annunciazione

¹⁰²⁶ Tutte le citazioni in una lettera di Angelo Ingegneri a Ferrante Gonzaga, Venezia 26 luglio 1586, conservata a Parma, Archivio di Stato, Epistolario Scelto, busta 10, lett. 2, catalogata in HERLA, C 1003.

¹⁰²⁷ Cfr. LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, in *Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 1-22: 1.

¹⁰²⁸ RAFFAELE BOMBELLI, *L'algebra parte maggiore dell'aritmetica diuisa in tre libri di Rafael Bombelli da Bologna*, Bologna, nella stamperia di Giouanni Rossi, 1572. Cfr. anche SILVIO MARACCHIA, *Da Cardano a Galois. Momenti di storia dell'algebra*, Milano, Feltrinelli, 1979.

¹⁰²⁹ Tra le opere, cfr. ad esempio GIROLAMO CARDANO, *Hieronymi Cardani Opus nouum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum, aliarumque rerum mensurandarum, non solum geometrico more stabilitum, sed etiam uarijs experimentis & obseruationibus rerum in natura, solerti demonstratione illustratum, ad multiples usus accomodatum, & in 5 libros digestum. Praeterea. Artis magna; sive de regulis algebraicis, liber vnus, abstrusissimus & inexhaustus plane totius arithmeticae thesaurus, ab authore recens multis in locis recognitus & auctus. Item De aliza regula liber, hoc est, algebraicae logisticae suae, numeros recondita numerandi subtilitate, secundum geometricas quantitates inquiruntis, necessaria coronis, nunc demum in lucem edita*, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1570; NICCOLÒ TARTAGLIA, *Euclide philosopho, solo introdotto delle scientie mathematiche, diligentemente rassettato, et alla integrita ridotto, per Nicolo Tartalea Brisciano. Secondo le due tradottioni. Con una ampla espositione dello istesso tradottore di nuono*, In Venetia, appresso Curtio Troiano, 1565; LUDOVICO FERRARI, *I sei cartelli di matematica disfida primamente intorno alla generale risoluzione delle equazioni cubiche di Lodovico Ferrari, coi sei contro-cartelli in risposta di Nicolo Tartaglia, comprendenti le soluzioni de' quesiti dall'una e dall'altra parte proposti / raccolti, autografati e pubblicati da Enrico Giordani; premesse notizie bibliografiche ed illustrazioni sui cartelli medesimi, estratte da documenti già a stampa ed altri manoscritti favoriti dal comm. prof. Silvestro GheRardi*, Milano, Stabilimento litografico di Luigi Ronchi e tipografia degl'ingegneri, 1876 (prima edizione Milano, [s.n.], 1547-1548). Tartaglia si occupa anche di balistica e Cardano del moto delle acque.

¹⁰³⁰ Per i rapporti tra perizie ingegneristiche e spettacolo cfr. ad esempio LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit.; ROY STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 59-68 (prima edizione e titolo originale *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1984).

¹⁰³¹ Su Brunelleschi ingegnere e gli apporti offerti allo sviluppo delle macchine teatrali cfr. ad esempio LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., pp. 71-76.

allestito nel 1439 nelle chiese dell'Annunziata e di San Felice a Firenze¹⁰³². A questo dispositivo s'ispira Leonardo, ingegnere-artigiano anch'egli d'impostazione vitruviana e di ascendenza bruneschelliana, per realizzare gli apparati per i festeggiamenti cortigiane. La celebre *Festa del Paradiso* allestita nel 1490 per le nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona presso la corte degli Sforza a Milano rappresenta uno dei primi spettacoli di corte espressamente creato per l'occasione¹⁰³³. Brunelleschi e Leonardo contribuiscono a far filtrare nello spettacolo moderno meccanismi già largamente utilizzati dalla tradizione medievale per le sacre rappresentazioni e per i riti liturgici, rinnovandone però il linguaggio in modo radicale.

Oltre a Vitruvio, riferimento imprescindibile per gli architetti rinascimentali diviene lo studio dei principi di fisica del moto della scuola di Alessandria, in particolare le opere di Erone¹⁰³⁴. Aleotti nel 1589 ne traduce gli *Spirituali*¹⁰³⁵: il trattato illustra congegni che «si compongono di condotte, tramezze, contrappesi, corde, ruote e carrucole; i motori non sono manifesti; alcuni si spostano su ruote (semoventi), altri sono fissi (stabili)»¹⁰³⁶. Nell'opera si descrivono trucchi per impressionare il pubblico, come l'accensione improvvisa di fuochi su mense sacre, l'apertura di porte in un tempio, o il movimento di altari, e ogni effetto avviene senza che se ne scorga l'artefice.

Si ricordi il dispositivo per l'apparizione di "ombre"¹⁰³⁷ concepito da Ingegneri: la figura viene posta sopra un marchingegno dotato di ruote ma celato alla vista del pubblico perché possa sparire velocemente dalla scena e nello stesso tempo generare nello spettatore una sensazione di paura e orrore. L'opera di Ingegneri è pubblicata a Ferrara nel 1598, posteriore quindi agli

¹⁰³² Cfr. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. I, pp., 246-250; LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città [...]*, cit., p. ; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, cit., pp. 19-24; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 5-8.

¹⁰³³ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 337-460: 346-356 ; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 9-10.

¹⁰³⁴ Le opere di Erone sono pubblicate in latino da Lorenzo Valla nel 1501 (titolo testo) e in traduzione italiana a cura di Aleotti e Baldi nel 1589.

¹⁰³⁵ GIOVAN BATTISTA ALEOTTI, *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali di Herrone Tradotti da M.Gio. Battista Aleotti d'Argenta. Aggiuntoui dal medesimo Quattro Theoremi Et il modo con che si fa artificiosamente salir vn canale d'acqua viua, o morta, in cima d'ogn'alta torre*, In Ferrara, appresso Vittorio Baldini, Stampator ducale, 1589.

¹⁰³⁶ LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, cit., p. 8. Anche Vitruvio nel libro X del *De Architectura* si sofferma a descrivere veri e propri automatismi che comprendono mulini, organi idraulici, carri, catapulte, etc.; inoltre, dal trattatista romano si apprende che il teatro antico conosceva il sistema dei cambi di scena, attuati con l'uso dei periaktói, sorta di prismi girevoli su cui erano dipinte le scene, cfr. anche EUGENIO BATTISTI, *L'antirinascimento. Con un'appendice di manoscritti inediti*, Milano, Feltrinelli, 1962, nota 3 p. 445.

¹⁰³⁷ Il dispositivo per far apparire le ombre è descritto in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 74-76; cfr. anche CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 20.

Spirituali tradotti da Aleotti; è probabile che il *Trattato* del corago risenta del clima ferrarese imbevuto della cultura scientifica e della sapienza antiche.

Prosegue la riscoperta delle opere di Erone: nel 1601 Bernardino Baldi traduce gli *Automata*¹⁰³⁸. In quest'opera il matematico alessandrino tratta specificatamente di congegni meccanici per muovere altari, templi, immagini, icone. I teoremi, che dimostrano il funzionamento di argani, carrucole e pesi (si noti che si tratta degli elementi fondamentali per creare tutti gli effetti visivi del teatro barocco), si esplicano nella forma di automi tridimensionali oppure bidimensionali¹⁰³⁹: sono macchine a forma di uomo o animale, congegni che nel contesto della festa rinascimentale assumono significati nuovi.

Una riflessione significativa sulle macchine semoventi in uso nell'arte rinascimentale in relazione alla persistenza di conoscenze e immagini di età pre-classica viene fornita da Battisti¹⁰⁴⁰. Nel tentativo di fornire una «iconologia degli automi», Battisti ne mette in evidenza la portata ideologica qualificando queste creazioni di raffinato artigianato un «mezzo con cui l'uomo proietta se stesso fuori dei suoi limiti esistenziali, moltiplica le sue forze, compie in concreto e non solo finge o descrive, il meraviglioso»¹⁰⁴¹. Affievolitasi la correlazione che l'automa intrattiene sin dall'epoca medievale con la dimensione magica ed etica, il congegno semovente, sciolto da significazione simbolica, soprattutto nel secondo Cinquecento contribuisce a liberare le immagini a cui è applicato dall'allegoria. I meccanismi «acquistano un autonomo e generale apprezzamento come meraviglia d'ingegno, come imitazione della natura spinta all'estremo limite delle possibilità umane»¹⁰⁴².

¹⁰³⁸ BERNARDINO BALDI, *Di Herone Alessandrino De gli automati, ouero machine se mouenti, libri due, tradotti dal Greco da Bernardino Baldi abbate di Guastalla, Nuouamente ristampato con ogni diligenza ricorretto*, in Venezia, appresso Gio. Battista Bertoni librario al Pellegrino, 1601.

¹⁰³⁹ Cfr. ROY STRONG, *Arte e potere [...]*, cit., p. 64.

¹⁰⁴⁰ Cfr. EUGENIO BATTISTI, *L'antirinascimento. Con un'appendice di manoscritti inediti*, Milano, Feltrinelli, 1962. Partendo dal presupposto che il Cinquecento figurativo è costituito da diversi livelli filtrati dalla cultura medievale e dalla tradizione antica, l'autore delinea la matrice anticlassica presente nel Rinascimento italiano che si esplica nel fenomeno dell'antirinascimento, a cui anche gli automi appartengono. L'antirinascimento contiene in sé le radici storiche di categorie che si sviluppano nei secoli successivi, come il fantastico, il naturalismo, l'anticlassicismo, rintracciate da Battisti non tanto nella trattatistica quanto piuttosto nelle opere d'arte e nelle manifestazioni figurative. In particolare, rispetto agli automi rinascimentali l'autore ritrova derivazioni dall'arte orientale, cfr. soprattutto *ivi*, pp. 220-253. L'influenza orientale sugli automi si trova anche in PAOLO PORTOGHESI, *Je veux imiter les Chinois*, in «Civiltà delle Macchine» (1955), 3.

¹⁰⁴¹ EUGENIO BATTISTI, *L'antirinascimento [...]*, cit., p. 220. Per una panoramica generale sugli automi, cfr. ALFRED CHAPUIS-EDOUARD GELIS, *Le Monde des Automates: étude historique et technique*, Paris, Blondel La Rougery 1928; ALFRED CHAPUIS, *Automates: Machines automatiques et Machinisme*, Genève, S. A. des publications techniques, 1928; ALFRED CHAPUIS, *Les Automates dans les oeuvres d'imagination*, Neuchâtel, Edition du Griffon, 1947; ELIANE MAINGOT, *Les Automates*, Paris, Hachette, 1959; *Il mito dell'automa. Teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, a cura di Umberto Artioli e Francesco Bartoli, Firenze, Artificio, 1991, soprattutto pp. 21-39 per i meccanismi medievali e rinascimentali.

¹⁰⁴² EUGENIO BATTISTI, *L'antirinascimento [...]*, cit., p. 235. Battisti sottolinea il carattere di rottura, più evidente nella seconda metà del Cinquecento, rispetto alla tradizione simbolico-allegorica che sostanzia il Medioevo. Questo

La tradizione alessandrina “sorregge” la modernità anche nell’ideazione di apparati idraulici impiegati nei luoghi spettacolari all’aperto, come i giardini; i *Pneumatica* di Erone trattano con precisione gli effetti spettacolari ottenuti tramite l’ingegneria idraulica¹⁰⁴³. Tra gli esempi più significativi, gli apparati ad acqua patrocinati da Francesco I de’ Medici (al potere dal 1574 al 1587) per la villa di Pratolino alle porte di Firenze¹⁰⁴⁴: il complesso, realizzato da architetti del calibro di Buontalenti e Giambologna, è arricchito da giochi idraulici e teatri d’automi installati in sei grotte poste sotto il basamento della villa¹⁰⁴⁵. Il concetto di movimento quale pensiero dominante a cavallo tra Cinque e Seicento, che si esplica negli intermezzi, nei giochi acquatici, nelle architetture, trova, quindi, nell’automa un prezioso espediente per la sua realizzazione. E la luce, per le sue qualità connesse al dinamismo e alla metamorfosi, assume in questo contesto un ruolo centrale¹⁰⁴⁶.

Tornando ai nostri temi, interessano alcuni degli aspetti evidenziati perché arricchiscono il tentativo di delineare la complessa professionalità rinascimentale. La puntuale teoresi e la prassi affinata sul campo sono supportate, come si diceva, da un’inedita attenzione ai trattati antichi

fenomeno è palese nella creazione degli apparati per gli eventi cerimoniali: gli intermezzi, in cui le macchine assumono un ruolo determinante, diventano progressivamente un luogo di licenza in cui il capriccioso, l’assurdo e l’impossibile sono leciti, cfr. *ivi*, p. 230. Sui meccanismi rinascimentali cfr. anche GIOVANNI CANESTRINI, *Il Quattrocento e le Macchine*, in «Civiltà delle macchine» (1954), 3; PAOLO PORTOGHESI, *I disegni tecnici di Leonardo*, in «Civiltà delle macchine» (1955), 1, pp. 6-24. Strong osserva che certamente il pubblico sa apprezzare questi automatismi «anche per il loro aspetto scientifico, rinnovato esempio del miracoloso progresso tecnologico dell’antichità classica» (ROY STRONG, *Arte e potere [...]*, cit., p. 68); le feste rinascimentali, così intese, possono aver influito direttamente sugli sviluppi della scienza sperimentale del diciassettesimo secolo, cfr. *ibidem*.

¹⁰⁴³ Cfr. ROY STRONG, *Arte e potere [...]*, cit., p. 64.

¹⁰⁴⁴ Su questo tema cfr. CESARE DA PRATO, *Firenze ai Demidoff: Pratolino e S. Donato. Relazione storica e descrittiva preceduta da cenni biografici sui Demidoff che sino al secolo 17. esisterono*, Firenze, Tipografia della Pia Casa di Patronato, 1887, pp. 242-274; EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento [...]*, cit., pp. 237-245.

¹⁰⁴⁵ Il palazzo viene commissionato da Francesco I a Buontalenti nel 1569, la villa nel 1575 è ultimata; il complesso è distrutto tra il 1790 e il 1801 e ne vengono dispersi gli elementi architettonici, cfr. IACOPO RIGUCCIO GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 9 voll., Firenze, per Gaetano Cambiagi stampatore Granducale, 1781, vol. IV, p. 447, citato in EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento [...]*, cit., nota 59 p. 452. Se ne conservano però alcune testimonianze, anche iconografiche, cfr. *Discorsi di M. Francesco De’ Vieri, detto il Verino secondo, cittadino fiorentino, delle Maravigliose Opere di Pratolino e d’Amore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587; una descrizione manoscritta corredata di disegni di Heinrich Schickhardt, che visita Pratolino nel 1600, conservata a Stoccarda, Landesbibliothek, *cod. Histo. Q. 148, Fasc. B-C*; BERNARDO SANSONE SGRILLI, *Descrizione della Regia Villa, Fontane e Fabbriche di Pratolino con le incisioni del Della Bella*, Firenze, nella Stamperia granducale per i Tartini, e Franchi, 1742; cfr. EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento [...]*, cit., note 60-63 pp. 452-453. Nella villa l’acqua diviene fonte per la produzione di energia meccanica: le imprese, le allegorie, le figure mitologiche e gli animali che compongono le fontane sono mossi da sofisticati meccanismi idraulici.

¹⁰⁴⁶ Ad esempio, in un passaggio di una descrizione della villa di Pratolino si sottolinea il rapporto tra l’acqua, il movimento e la luce: si dice che «sopra una scala due fontane trovansi disposte in modo da far apparire, allorché i raggi del sole le percuotono, un arcobaleno coi suoi meravigliosi colori» (*La descrizione di Firenze dell’anno 1598 di Lodovico Principe di Anhalt*, pubblicata a cura di ALFRED REUMONT in «Archivio Storico italiano» (1859), pp. 101-117: 111, citato in EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento [...]*, cit., nota 60 pp. 452-453). Per il concetto di automa connesso al movimento e alla poetica rinascimentale-barocca, cfr. EUGENIO BATTISTI, *L’antirinascimento [...]*, cit., pp. 247-253; per l’accostamento di questi concetti all’illuminotecnica rinascimentale barocca cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 24-30.

riproposti alla modernità per mezzo di argute traduzioni. Così accade nel caso di Aleotti¹⁰⁴⁷. L'Argenta è attivo a Ferrara dagli anni Ottanta del Cinquecento, impegnato in numerosi lavori idraulici e nella progettazione di opere civili e religiose, raccogliendo per certi versi l'eredità degli ingegneri della generazione precedente, come Pasi ad esempio. Sono noti gli interventi teorici di Aleotti in ambito architettonico, ingegneristico e illuminotecnico. La trasposizione dei trattati di Erone¹⁰⁴⁸ ne conferma lo spessore culturale e l'abilità nel confrontarsi con le opere più celebrate dell'antichità classica arricchendole di contributi originali sui temi della tecnica e della filosofia naturale. I *Quattro Teoremi*¹⁰⁴⁹, riflessioni personali di Aleotti, riguardano essenzialmente «il modo di alzare le acque per rendere possibili le fontane e i giochi d'acque descritti da Erone»¹⁰⁵⁰, osservazioni che nei decenni successivi godono di grande fortuna¹⁰⁵¹. La ricca biblioteca appartenuta all'Argenta¹⁰⁵² documenta l'impegno teorico e lo studio riservato alle scienze e alle tecniche, base fondamentale da cui prende le mosse il suo lavoro.

L'avanzamento scientifico coinvolge anche il rinnovamento culturale di Ferrara durante l'età di Alfonso II, Duca di Ferrara tra il 1557 e il 1597¹⁰⁵³, così come l'ambiente vicentino, fatto che se per un verso è in accordo con il più generale contesto del rinascimento italiano, dall'altro lato induce anche a rintracciare similitudini tra i due *entourages*.

Rispetto all'Accademia Olimpica si è detto molto¹⁰⁵⁴. Si ricordi che non solo uno dei padri fondatori, il Conte de Monte, è appellato come «Medico Fisico», ma tra i ventuno membri di quella «scelta compagnia di virtuosi» che danno vita all'Istituzione compaiono anche il matematico Silvio Belli e il medico Elio Belli. A quest'ultimo il delicato incarico di riferire la lista

¹⁰⁴⁷ Sulla figura dell'architetto cfr. LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Memorie intorno alla vita e alle opere dell'architetto G.B. Aleotti argentano*, in *Dell'interrimento del Po di Ferrara e divergenza delle sue acque nel ramo Ficarolo. Discorso inedito di Giambattista Aleotti*, Ferrara, [s.n.], 1847; ARMANDO OTTAVIANO QUINTAVALLE-ELENA POVOLEDO, *Aleotti Giovan Battista detto l'Argenta*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 152-154; ARMANDO FABIO IVALDI, *G.B. Aleotti architetto e scenografo teatrale*, in «Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria», XXVII (1980); *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998; FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1998, *passim*.

¹⁰⁴⁸ Aleotti propone una versione in volgare della traduzione in latino dei trattati di Erone già svolta da Federico Commandino nel 1575, cfr. FEDERICO COMMANDINO, *Heronis Alexandrini Spiritalium liber. A Federico Commandino Vrbinatē, ex Graeco, nuper in Latinum conuersus*, Urbini, [s.n.], 1575.

¹⁰⁴⁹ La traduzione di Aleotti presenta un'appendice rispetto al testo originale: GIOVAN BATTISTA ALEOTTI, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone Tradotti da M.Gio. Battista Aleotti d'Argenta. Aggiuntoui dal medesimo Quattro Theoremi Et il modo con che si fa artificiosamente salir vn canale d'acqua viua, o morta, in cima d'ogn'alta torre*, In Ferrara, appresso Vittorio Baldini, Stampator ducale, 1589.

¹⁰⁵⁰ LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, cit., p. 8.

¹⁰⁵¹ Cfr. A.G. KELLER, *Pneumatics, Automata and the Vacuum in the Works of Giambattista Aleotti*, in «British Journal for the History of Science», III (1967), pp. 338-347; cfr. anche LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, cit., p. 8.

¹⁰⁵² Cfr. ALESSANDRA FIOCCA, «Libri d'Architettura et Matematica» nella biblioteca di Giovan Battista Aleotti, in «Bollettino di Storia Scienze e Matematica», XV (1995), 1, pp. 85-138.

¹⁰⁵³ Su questo tema cfr. LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, cit., pp. 1-22

che contiene i nomi dei fondatori «scritta di propria sua mano»; ancora ad Elio il compito di elaborare l'impresa e il motto dell'Accademia, a dimostrazione dell'influenza esercitata da dottori e matematici sin dagli esordi¹⁰⁵⁵. Il motto, *hoc opus hic labor est* testimonia una concezione dinamica del sapere, in cui si celebra l'operosità dell'uomo. L'attenzione per le discipline scientifiche si apprende esaminando gli *Statuti*: tra gli intenti dell'Accademia compare il proposito «di imparare tutte le scienze, et specialmente le Matematiche, le quali sono il vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile et virtuoso»¹⁰⁵⁶. Gli Olimpici affidano il destino della loro Istituzione alle scienze, al punto che nel 1556 Lodovico Lance Francese costruisce una «figura Matematica dell'origine dell'Accademia, col giudizio della sua durazione, la quale secondo la di lui estimazione durar doveva 1994 anni e mesi sei»¹⁰⁵⁷.

L'attività dell'Accademia è permeata di un forte orientamento scientifico per lo meno fino al 1565. Si eleggono dei lettori per compiere lezioni di matematica durante la settimana; anche l'astrologia rientra tra le discipline prescelte per la formazione dei letterati. Un rapido sguardo alla «Bibliotheca ad uso comune»¹⁰⁵⁸ degli Accademici ne conferma l'indirizzo. Compagnono, tra gli altri, gli *Elementi* di Euclide, la *Cosmographia* di Tolomeo, le *Sfere* di Sacrobosco, la *Cosmographia* di Pietro Appiani, alcuni libri di aritmetica, l'*Astrolabj declaratio et Horologigraphia* di Sebastiano Munster. Nella residenza sono conservati gessi per lo studio delle proporzioni e del corpo umano, come teste, busti, mani, gambe, piedi; e poi una palla di cosmografia, carte geografiche, sfere, un astrolabio, un mappamondo.

A Ferrara il sapere passa attraverso l'Università. Essendo l'ateneo a carico della Città, molto spesso accade che personalità a servizio della Corte siano contemporaneamente impiegate anche in questa istituzione culturale. Ad esempio Tasso tra il 1574 e il 1576 è lettore di matematica all'Università¹⁰⁵⁹. Accanto alla scienza dei numeri, anche nella città estense grande interesse rivestono gli insegnamenti di astronomia e di astrologia, e tra i testi più studiati spiccano

¹⁰⁵⁴ Cfr. il capitolo I di questa tesi.

¹⁰⁵⁵ Elio Belli assume un ruolo di primo piano nella gestione dell'Accademia: il primo giugno 1556 viene eletto «contradicente», il primo gennaio 1557 «vice principe» e «censore», il primo gennaio 1558 «prencipe», cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 137-140 e GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 261 e sgg.

¹⁰⁵⁶ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 103.

¹⁰⁵⁷ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 16.

¹⁰⁵⁸ La Biblioteca raccoglie i volumi di proprietà di alcuni accademici ed è depositata presso la residenza dell'Accademia. Accanto ai testi, compaiono alcuni gessi per studio, quadri, carte geografiche. L'elenco degli inventari dell'Accademia compare in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, cc. 66r-68r; *ivi*, b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, cc. 93v-95v; *ivi*, b. 2, fasc. 22, cc. 3r-7r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 10-15.

¹⁰⁵⁹ Cfr. LUIGI PEPE, *Torquato Tasso e la lettura di matematica nell'Università di Ferrara*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 75-97.

gli *Elementi* di Euclide e la *Sfera* di Sacrobosco¹⁰⁶⁰. Dalla seconda metà del Cinquecento anche a Ferrara iniziano a fiorire le accademie, dove riunioni private diventano occasioni per discutere degli argomenti più vari. In realtà si tratta di istituzioni che molto spesso sorgono presso le abitazioni di professori, quindi non costituiscono esperienze alternative all'Università, bensì ne sono, in qualche modo, un prolungamento; attraverso le Accademie l'Ateneo non fa che confermare la sua centralità nella vita culturale ferrarese. Tra tutte, la più famosa certamente l'Accademia Ferrarese riunita in casa di Ercole Varano ed inaugurata da Tasso¹⁰⁶¹.

I più affermati ingegneri ed architetti ferraresi sono, per di più, coinvolti in un fenomeno che interessa la città in modo totalizzante, al punto da determinarne l'assetto e la stessa cultura. Si tratta della grande bonifica avviata nel Polesine dal 1564. Negli anni Settanta e Ottanta, invece, la corte estense è impegnata in massicci interventi edilizi nel territorio ferrarese e nella costruzione delle fortificazioni urbane. I lavori più importanti per la bonifica sono eseguiti tra il 1566 e il 1572¹⁰⁶²; l'intervento prevede la regolazione del corso di fiumi e di canali. In quegli anni le operazioni coinvolgono i territori della Repubblica di Venezia, anch'essi danneggiati dalle frequenti inondazioni. Gli imprenditori veneti, che per primi veicolano gli interessi verso i territori ferraresi, trovano subito il sostegno di Alfonso II: Silvio Belli, accademico olimpico ed allievo di Palladio, al servizio degli estensi dal 1578 al 1579, costituisce un esempio di questa cooperazione.

Matematico ed ingegnere vicentino, Belli¹⁰⁶³ ottiene i primi incarichi presso l'Olimpica rivestendo il ruolo di «lettore» di matematica assieme al cugino Elio; in questa occasione entrambi sono definiti «celebri Mattematici»¹⁰⁶⁴. Una conferma della statura professionale di cui gode questo interessante personaggio ci perviene per mano dello stesso Palladio: nel 1570 l'architetto, interpellato dalla fabbrica del Duomo di Milano in merito ad alcuni quesiti tecnici, invia una lettera al superstite dei lavori Martino Bassi in cui qualifica Silvio Belli «geometra il più eccellente di

¹⁰⁶⁰ Cfr. ALESSANDRA FIOCCA –LUIGI PEPE, *La lettura di matematica nell'Università di Ferrara dal 1602 al 1771*, in «Annali dell'Università di Ferrara», sez. VII, vol. XXXI, 1985, pp. 125-167.

¹⁰⁶¹ Cfr. ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la Corte Estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello, Lapi, 1891, p. XLIX.

¹⁰⁶² FRANCO CAZZOLA, *La bonifica del Polesine di Ferrara dall'età estense al 1885*, in *La Grande Bonifica ferrarese*, Ferrara, Consorzio della Grande Bonifica ferrarese, 1987, vol. I, pp. 103-257.

¹⁰⁶³ Sulla figura di Silvio Belli cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 134-135; JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, cit., pp. 14, 79-81. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., pp. 20, 26, 342, 344, 400; ID, *Scrittori vicentini d'architettura del sec. XVI [...]*, cit., pp. 49, 50, 61, 65-68; ID, *Per li rami dei Belli*, in «Studi Veneziani», n.s., XXXVIII (1999), pp. 223-242; ALESSANDRA MIRAGLIA, *Cultura e percorsi di Silvio Belli, «ingegnere» del Rinascimento*, in «Studi Veneziani», n.s., XLII (2001), pp. 255-279, estratto dal più ampio ALESSANDRA MIRAGLIA, *Dall'Accademia Olimpica di Vicenza alla corte di Ferrara, via Venezia. Cultura e percorso di Silvio Belli «ingegnere» del Rinascimento*, Tesi di Laurea, relatore Lionello Puppi, Università degli Studi di Venezia, a.a. 1998-1999.

¹⁰⁶⁴ L'incarico è assegnato il 30 maggio 1556, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 9.

queste nostre parti»¹⁰⁶⁵. Anche Tasso nel 1576, alla vigilia della partenza di Silvio per Roma, si preoccupa di raccomandarlo al Cardinale Scipione Gonzaga¹⁰⁶⁶. Sebastiano Montecchio nel 1574 si sofferma a disquisire di Belli, tratteggiandone il profilo di grande intellettuale, stimato per la sua preparazione prevalentemente autodidatta, dotato di ingegno notevole al punto da essere accostato a Palladio¹⁰⁶⁷.

Belli, collaboratore del maestro padovano, partecipa agli allestimenti dell'*Amor Costante* (1561) e della *Sofonisba* (1562), dimostrando doti di apparatore¹⁰⁶⁸. L'inclinazione agli studi matematici si esprime compiutamente nella stesura del trattato *Della proportione, et Proportionalità* pubblicato nel 1573¹⁰⁶⁹ in cui sono enunciati i principi aritmetici che costituiscono il sistema proporzionale messo a punto da Palladio, che alla matematica appunto s'ispira¹⁰⁷⁰. Come si apprende dagli Atti, Belli invia una copia del trattato agli accademici¹⁰⁷¹; in questa occasione il cronista vicentino registra che Silvio «fù gran Professore d'Architettura, Geometria, et Aritmetica, tenuto in molta stima in Ferrara ed in Roma»¹⁰⁷². A quest'epoca Belli è già attivo a Ferrara; l'invio del trattato presso l'Accademia vicentina testimonia lo stretto legame intercorso tra l'ingegnere e l'*entourage* olimpico.

Esperto di territorio, Silvio Belli sin dal tempo del suo soggiorno vicentino è impegnato in attività di misurazione, legata a lavori di restauro e risistemazione del luogo. In questi anni redige il *Libro del misurar con la vista* (1565) dedicato a Valerio Chiericati¹⁰⁷³. Le attitudini espresse

¹⁰⁶⁵ *Disparere sul duomo di Milano*, Venezia tre luglio 1570, indirizzato a Martino Bassi, edito in ANDREA PALLADIO, *Scritti sull'architettura (1554-1579)*, a cura di Lionello Puppi, Vicenza, Neri Pozza, 1988, p. 128; citato anche in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 31 p. 77 e ALESSANDRA MIRAGLIA, *Cultura e percorsi di Silvio Belli, «ingegnere» del Rinascimento*, cit., p. 255.

¹⁰⁶⁶ Cfr. TORQUATO TASSO, *Le lettere di Torquato Tasso. Disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, 5 vol., Firenze, Le Monnier, 1854-1855, vol. I, p. 48; ALESSANDRA MIRAGLIA, *Cultura e percorsi di Silvio Belli, «ingegnere» del Rinascimento*, cit., p. 255.

¹⁰⁶⁷ SEBASTIANO MONTECCHIO, *Tractatus de inuentario haeredis, secunda hac editione, vltra duplum auctus, ac locupletatus. Adiecta sunt, alterum glossema ad auth. de haered. & falcidia, non sine foenore prioris glossematis: adeo quam ambae Iustiniani Constitutiones, loquentes de inuentario: videlicet lex vlt. C. de iur. delib. & supradictum auth. sua dote decenter cohonestatae in lucem prodeunt. Antiphanucius, hoc est, defensio Monticuli aduersus Phanicium Lucensem. i.c. Auctore Sebastiano Monticulo Vicentino. Cum indice, & summarijs suis in locis concinne appositis*, Venetiis, apud Franciscum Zilettum, 1574, p. 163.

¹⁰⁶⁸ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 125, delibera del 29 dicembre 1560, Silvio Belli compare tra gli accademici che hanno l'incarico di allestire gli intermedi della commedia e della tragedia; cfr. anche LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, pp. 342-344.

¹⁰⁶⁹ SILVIO BELLI, *Della proportione, et proportionalita communi passioni del quanto. libri tre*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1573.

¹⁰⁷⁰ Il sistema è spiegato in modo dettagliato in RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 134-135; cfr. anche JAMES S. ACKERMAN, *Palladio*, cit., pp. 14, 79-81

¹⁰⁷¹ Cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 44.

¹⁰⁷² ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 44-45.

¹⁰⁷³ SILVIO BELLI, *Libro del misurar con la vista di Silvio Belli vicentino. Nel quale s'insegna, senza trauagliar con numeri, a misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondita con il Quadrato Geometrico, e con altri stromenti, de' quali in ogni luogo quasi in un subito si puo prouedere. Si mostra ancora una bellissima uia di ritrouare la profondità di qual si uoglia mare; & un modo industrioso di misurar il circuito di tutta la terra*, In

nella gestione del territorio trovano impiego anche dopo il trasferimento a Venezia, dove dal 1566 prende servizio al Magistrato delle acque¹⁰⁷⁴; presso la Serenissima avvia interventi incentrati sulla conservazione del territorio lagunare veneto. È curioso come anche Palladio in questi anni offra la testimonianza di un impegno su concreti problemi di idraulica connessi alla bonifica, come informa Ceredi in uno scritto del 1567¹⁰⁷⁵. Il trattatista nomina una sorta di macchina per «alzar l'acqua a mediocre altezza», progetto del maestro padovano, a quanto pare mai pubblicato, di cui i patrizi veneziani elogiano la perfezione e la praticità. Interessa notare l'attenzione di Palladio per i problemi di gestione del territorio, fatto che contribuisce a tratteggiare il profilo di una competenza eclettica secondo il prototipo dell'architetto rinascimentale.

L'attività di ingegnere idraulico prosegue presso la corte estense: nel 1576 Belli effettua una visita di collaudo dei manufatti della bonificazione ferrarese, completata due anni dopo da un nuovo sopralluogo dei canali; dal 1578 svolge l'incarico d'ingegnere ducale. Durante il soggiorno ferrarese Silvio collabora con i principali esperti di territorio e idraulica impegnati da tempo nel delicato progetto di riassetto e bonifica, come Marcantonio Pasi. In particolare, ponendosi quale tramite tra le città venete e Ferrara, Belli ne facilita i contatti, fatto non trascurabile per le questioni spettacolari, soprattutto sul versante degli allestimenti vicentini. Gli studiosi hanno posto l'attenzione anche sulla frequentazione instauratasi tra Silvio Belli ed Aleotti; Mazzoni riconosce nell'amicizia tra i due architetti un indizio per approfondire gli influssi palladiani sull'opera dell'Argenta¹⁰⁷⁶, soprattutto negli anni prossimi all'edificazione dell'Olimpico¹⁰⁷⁷, dato che Belli in quel periodo è al servizio del Duca d'Este.

Venetia, per Domenico de' Nicolini, 1565. I trattati di Belli sono ristampati poi insieme nel 1595, cfr. SILVIO BELLI, *Quattro libri geometrici di Silvio Belli Vicentino. Il primo del misurare con la vista, nel quale s'insegna, senza trauagliar con numeri, a misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondità. Gli altri tre sono della proportione & proportionalità communi passioni del quarto*, In Venetia, presso Ruberto Megietti, 1595.

¹⁰⁷⁴ La notizia si trova in BERNARDINO ZENDRINI, *Memorie storiche dello stato antico e moderno delle lagune di Venezia e di que fiumi che restarono divertiti per la conservazione delle medesime di Bernardino Zandrini, matematico della Repubblica di Venezia*, 2 voll., Padova, nella Stamperia del Seminario, vol. I, p. 275.

¹⁰⁷⁵ GIUSEPPE CEREDI, *Tre discorsi sopra il modo di alzar acque da' luoghi bassi*, Parma, appresso Seth Viotti, 1567; la notizia è recuperata in TOMMASO TEMANZA, *Vite dei piu celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, scritte da Tommaso Temanza*, In Venezia, nella stamperia di C. Palese, 1778 (edizione moderna a cura di Liliana Grassi, Milano, Edizioni Labor Riproduzioni e documentazioni, 1966), pp. 315-316 e in GIAN GIORGIO ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1958, p. 3. Cfr. LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, cit., vol. II, p. 380.

¹⁰⁷⁶ Cfr. le riflessioni espresse al paragrafo 3 del capitolo III di questa tesi. Sulle influenze palladiane nell'opera di Aleotti in particolare rispetto al torneo *Campo aperto* allestito nel 1610 nella Sala Grande di Palazzo Ducale, cfr. ARMANDO FABIO 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 soprattutto pp. 187-188; ALESSANDRA FRABETTI, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, in «Musei Ferraresi», (1982), 12, pp. 183-208, soprattutto pp. 184-185; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 64 e note 28-29 p. 77.

¹⁰⁷⁷ Cfr. ARMANDO FABIO 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,

Alla famiglia di Silvio appartiene Valerio Belli¹⁰⁷⁸, celebre orafo vicentino e padre di Elio. L'arte dell'oreficeria è molto rinomata a Vicenza¹⁰⁷⁹, la cui produzione si distingue per raffinatezza ed eleganza. Valerio è «intagliatore di sottilissimo ingegno, conoscitore di gioje, e nel commetterle, e munirle eccellentissimo sopra tutti gli altri d'Italia del suo tempo»¹⁰⁸⁰. Vasari lo annovera nelle *Vite* ricordandolo come «Valerio Vicentino intagliatore di cristallo»¹⁰⁸¹ e ne loda «l'eccellente virtù»¹⁰⁸². Chiamato a Roma, esegue per Paolo III alcune commissioni come «croci, conj d'acciaio per improntare medaglie cogli impronti delle teste, e de' rovesci antichi con sottil magistero lavorati»¹⁰⁸³ e anche «dua candellieri [d'altare] pur di cristallo intagliatovi dentro storie della passione di Gesù Cristo»¹⁰⁸⁴. Più interessante ai fini del nostro discorso l'esperienza di Giorgio Capobianco, anch'egli orafo vicentino, vissuto nella prima metà del Cinquecento¹⁰⁸⁵. Tra i gioielli ideati e realizzati da questo artista

un anello d'oro da portarsi in dito, dentro del quale stava un orologio che mostrava e batteva l'ore [e poi] un altro orologio fece pure dentro d'un candeliere, il quale nel battere le ore accendeva nell'atto istesso la candela posta sopra il medesimo [oppure] opera del Capobianco in Milano è la bellissima lampada che si ammira nella Chiesa Metropolitana di quella città, nella quale si vede di rilievo tutta la vita e la passione di Nostro Signore¹⁰⁸⁶.

Capobianco ricopre il ruolo di ingegnere della Signoria di Venezia dove inventa una «gratta di ferro che si adopera a purgare li Canali in Venezia»¹⁰⁸⁷, coniugando quindi la perizia idraulica alla disposizione artistica e all'abilità artigianale (anche in materia luministica).

p. 62; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 64 e nota 31 p. 77; cfr. anche ALESSANDRA MIRAGLIA, *Cultura e percorsi di Silvio Belli, «ingegnere» del Rinascimento*, cit., p. 263.

¹⁰⁷⁸ Cfr. ALESSANDRO BALLARIN, *Valerio Belli e la glittica del Cinquecento*, in *Il gusto e la moda nel Cinquecento vicentino e veneto*, Catalogo della mostra a Palazzo Chiericati, Vicenza, 30 maggio-15 dicembre 1973, cura di Andreina Ballarin, Vicenza, STA, 1973.

¹⁰⁷⁹ Cfr. DOMENICO BORTOLAN, *La fraglia degli orafi in Vicenza*, Vicenza, Tipografia San Giuseppe, 1889; FRANCO BRUNELLO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, cit., pp. 98-100.

¹⁰⁸⁰ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., XVIII, p. 44, in cui si offre anche un profilo dell'artista.

¹⁰⁸¹ Cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, cit., V voll., p. 223; cfr. anche *ivi*, 379-383.

¹⁰⁸² Cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, cit., V voll., p. 223.

¹⁰⁸³ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., XVIII, p. 44.

¹⁰⁸⁴ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, cit., V voll., p. 381.

¹⁰⁸⁵ Se ne delinea il profilo in SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., XVIII, pp. 42-44.

¹⁰⁸⁶ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., XVIII, pp. 43-44. Anche Vitruvio nel libro IX del *De Architectura* si sofferma a trattare di congegni per orologi solari e meccanici, cfr. EUGENIO BATTISTI, *L'antinascimento [...]*, cit., p. 221 e nota 3 p. 445.

¹⁰⁸⁷ SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza*, cit., XVIII, p. 44.

Il sapere rifluisce tra le corti grazie al lavoro di questi intellettuali “itineranti”. Il legame di Ferrara con la terra veneta ritorna frequentemente, anche nei primi decenni del Seicento. Si ricordi, ad esempio, la partecipazione del ferrarese Alfonso Rivarola detto il Chenda all’*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi messa in scena a Padova nel 1636¹⁰⁸⁸; l’allestimento si distingue per il sapiente impiego degli apparati luministici¹⁰⁸⁹. La corte estense sembra offrire un contesto fortunato per l’apprendistato e la formazione di professionisti della scena. Questi artisti intessono relazioni privilegiate con Vicenza, dove alcune consonanze riscontrate tra gli *entourages* certamente possono aver favorito la riuscita di progetti memorabili: l’allestimento dell’*Edipo Tiranno* è uno di questi.

2. Marcantonio Pasi da Carpi: «eccellente d’inventioni per illuminare»

Marcantonio Pasi, ingegnere e matematico, nasce a Carpi, presso Modena, nel 1537¹⁰⁹⁰. Cartografo, ingegnere, architetto, esperto della «scienza et arte delle acque», sin dal 1563 è al servizio del Duca d’Este, distinguendosi per l’originalità dei progetti proposti come per le opere da lui realizzate. In quegli anni intraprende numerosi viaggi allo scopo di effettuare ricognizioni per redigere la mappa del ducato voluta da Alfonso II, completata nel 1571. Contemporaneamente affianca Cornelio Bentoglio, personaggio di primo piano all’interno della corte ferrarese, offrendo la sua competenza di ingegnere idraulico per interventi di bonifica nei territori del Polesine. In veste di ingegnere ducale, Pasi realizza lavori di ripristino e mantenimento

¹⁰⁸⁸ Cfr. NICOLÒ ENEA BARTOLINI, *L’Ermiona del Sig. Marchese Pio Enea degli Obizzi. Per introduzione di un Torneo a piedi, e a cavallo, e d’un Balletto rappresentato in Musica nella città di Padova l’anno MDCXXXVI*, Padova, Frambotto, 1638; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 28-29 anche per ulteriori indicazioni bibliografiche; CLAUDIA DI LUCA, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale: Pio Enea II Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, in «Teatro e Storia», VI (1991), 2, pp. 257-303 da cui si evince come il peregrinare di Obizzi tra Ferrara, Bologna e Padova divenga occasione per la circolazione del sapere e della prassi scenica.

¹⁰⁸⁹ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., nota 16 p. 29 in cui riferendosi al Chenda si evidenzia «la centralità di Ferrara per le “maestranze” specializzate nell’impiego della luce».

¹⁰⁹⁰ Per una ricognizione sulla vita e l’attività di Marcantonio Pasi, cfr. ALESSANDRA CHIAPPINI, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei ducati estensi di Marco Antonio Pasi (1571)*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», n.s., vol XIII, (1973), pp. 187-222; GIULIANA SIMONINI, *Il Frignano nella carta corografica di Marco Antonio Pasi, 1571*, tesi di laurea relatore Nereo Alfieri, Università degli studi di Bologna, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1972-1973; PIETRO LUIGI BIAGIONI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, Castelnuovo Garfagnana, Edizioni della Rocca, 1984; MASSIMO ROSSI, *Marco Antonio Pasi architetto-cartografo del Principe*, in «Schifanoia», n° 6, (1988), pp. 192-198; FRANCESCO CECCARELLI, *Marcantonio Pasi, l’Aleotti e i disegni per la nuova “fortificazione” di Ferrara*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 135-159; LAURA FEDERZONI, *La carta degli Stati Estensi di Marco Antonio Pasi: il ritratto dell’utopia*, in *Alla scoperta del mondo: l’arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, presentazione di Francesco Sicilia, Modena, Il Bulino edizioni d’arte, 2001, pp. 241-285; LAURA FEDERZONI, *Marco Antonio Pasi a Ferrara: cartografia e governo del territorio al crepuscolo*

dei patrimoni estensi: nel 1576 ricostruisce una parte delle mura del castello di Sestola, nell'Appennino modenese; nel 1581 compie, spesso sotto la supervisione di Cornelio Bentivoglio, importanti operazioni di pianificazione e di ingegneria idraulica presso la fortezza di Montalfonso, in Garfagnana; nel 1583 inizia la costruzione del palazzo della Mesola, nel Polesine ferrarese, terminata nel 1586.

Sull'attività teatrale di Pasi si possiedono informazioni concise. Eccezion fatta per la collaborazione vicentina del 1585, l'unico coinvolgimento documentato riguarda il servizio prestato a Ferrara nel 1569 durante l'allestimento del torneo «a soggetto»¹⁰⁹¹ sull'acqua detto *dell'Isola Beata*. Si tratta del principale evento celebrativo organizzato nella città estense in occasione della visita dell'Arciduca Carlo d'Austria, fratello dell'Imperatore Massimiliano II e di Barbara d'Austria, moglie di Alfonso II Duca di Ferrara. Ne rende testimonianza una cronaca coeva¹⁰⁹² stilata da Ercole Tassone¹⁰⁹³. Per l'occasione, la scena teatrale è allestita a ridosso delle mura settentrionali della città, nei pressi di un terrapieno chiamato Montagnola: in questo «fosso» viene costruita un'isola artificiale e si predispongono palchi da cui assistere allo spettacolo, come si evince anche da una fonte iconografica che riproduce una delle fasi in cui si articola l'evento¹⁰⁹⁴.

I preparativi per il torneo, agito la notte del 25 maggio 1569, durano circa un mese¹⁰⁹⁵. Il soggetto s'ispira al racconto dell'Isola di Alcina; così conferma una lettera di Bernardo Canigiani,

del Rinascimento, Firenze, Istituto geografico militare, 2006; MASSIMO ROSSI, *La Carta dei Ducati Estensi di Marco Antonio Pasi*, Ferrara, Le immagini, 2007.

¹⁰⁹¹ Sui tornei «a soggetto» ferraresi cfr. ELENA POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 95-104; IRENE MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 437-457. Altri tornei «a soggetto» agiti a Ferrara sono *Il Monte Feronia* (1561), *Il Castello di Gorgoferusa* (1561), *Il Tempio d'Amore* (1565) e *Il Mago Rilucente* (1570).

¹⁰⁹² Cfr. HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata, Torneo fatto nella Città di Ferrara per la Venuta del Serenissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria, a XXV di Maggio MDLXIX, Con Licenza de i Superiori*, Ferrara, Francesco de' Rossi, 1569; informazioni su questo celebre *tournoi à thème* sull'acqua si trovano in ELENA POVOLEDO, Ferrara, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179; ADRIANO CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, cit., pp. 53-72; IRENE MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 439-457; FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 113-117; ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Oxford, Peter Lang, 2003, pp. 59-134.

¹⁰⁹³ Durante la sua vita Tassone è consigliere e funzionario del Duca; esperto di cavalleria, assume in più occasioni il ruolo di giudice o maestro di campo, come nell'allestimento del *Castello di Gorgoferusa* (1561) o del *Tempio d'Amore* (1565), cfr. ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 28 p. 119.

¹⁰⁹⁴ Cfr. *Disegno del Torneo fatto dal duca Alfonso alla Montagnola nella fossa della città quando s'anegorno tanti cavalieri l'anno 1569*, conservato in Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. cl. I, 814.

¹⁰⁹⁵ Presso l'Archivio di Stato di Modena sono conservati documenti utili per ricostruire le fasi preparatorie, cfr. *Libro de' mandati*, 1569, Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, n. 169, citato in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 18 p. 118; le prime referenze sull'allestimento del torneo risalgono al 16 aprile 1569, cfr. le informazioni fornite in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., p. 62.

ambasciatore medico, datata 25 aprile, in cui emerge il clima di febbrile lavoro che avvolge la città in procinto di accogliere Carlo d'Austria:

Qua si fa un gran nettare di strade, del che ci era un bisogno grande, e si ordina una cena alla Montagnola trattenuta da certa festa sull'acqua, che sia simile all'isola d'Alcina, piena di vari mostri e difesa dai loro incanti per pezzo; di poi per opera di Venere e delle Grazie desolata ed arsa, in virtù di don Carlo d'Austria¹⁰⁹⁶.

L'allestimento del torneo, ideato dal segretario ducale Giovan Battista Pigna¹⁰⁹⁷, coinvolge un personale tecnico di primo piano: «il Duca avea ordinato questo torneo dando carico al Signor Cornelio Bentivoglio suo luogotenente di restare in su l'Isola fatta dal Pasi da Carpi suo Ingegniero: e di far succedere tutto ciò che ivi dovesse occorrere»; mentre i «mostri e gli altri animali acquatici e i legni [erano] fatti disegnare e fabricare dal Signor Pirro Ligorio suo antiquario [che] havea fatto compartire tra diversi gentil'huomini quindici de i quali s'erano posti alla cura de i quindici Mostri che furono i primi à dar l'assalto»¹⁰⁹⁸.

Non stupisce che la direzione dello spettacolo sia affidata a Cornelio Bentivoglio, personaggio di spicco nel *milieu* estense, discendente a sua volta da una potente famiglia di mecenati un tempo insediata a Bologna¹⁰⁹⁹; Cornelio, avviato alla carriera militare e sposo in prime nozze di Leonarda, una donna di casa d'Este, intesse negli anni stretti rapporti con il Duca Alfonso II e con i letterati, artisti ed ingegneri che gravitano presso Ferrara, tra cui Tasso, Guarini e Aleotti¹¹⁰⁰. Nel 1567 il Duca concede a Bentivoglio il feudo di Gualtieri (in provincia di Reggio), su cui Cornelio presto avvia una vasta operazione di canalizzazione delle acque, instaurando una collaborazione con l'architetto ed ingegnere Aleotti¹¹⁰¹, poi proseguita dai figli Ippolito e soprattutto Enzo¹¹⁰². Nel 1573 Cornelio, rimasto vedovo, sposa Isabella Bendidio, una delle dame e cantatrici favorite della Duchessa, ma anche sorella di Lucrezia, dedicataria delle

¹⁰⁹⁶ Lettera di Bernardo Canigiani, datata 25 aprile 1569, conservata in Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, *Ferrara*, f. 2891, riprodotta in FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina [...]*, cit., p. 113 e ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 20 p. 118.

¹⁰⁹⁷ Giambattista Pigna assume anche il ruolo di lettore all'Università di Ferrara, cfr. LUIGI PEPE, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, cit., p. 2.

¹⁰⁹⁸ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 26v.

¹⁰⁹⁹ Per un'indagine sulle vicende della famiglia Bentivoglio riletta attraverso fonti di prima mano cfr. DINKO FABRIS, *Mecenati e Musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

¹¹⁰⁰ Sulla figura di Cornelio Bentivoglio cfr. TIZIANO ASCARI, *Bentivoglio Cornelio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma, 1960, p. 610.

¹¹⁰¹ Cfr. ALESSANDRA FRABETTI, *L'Aleotti e i Bentivoglio*, in «Il Carrobbio», 9 (1983).

¹¹⁰² Sulla figura di Enzo Bentivoglio cfr. TIZIANO ASCARI, *Bentivoglio Cornelio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 610 e sgg.; DINKO FABRIS, *Mecenati e Musicisti [...]*, cit., soprattutto pp. 26-39.

rime di Tasso, e di Taddea, moglie di Battista Guarini¹¹⁰³. Un fitto intreccio che coinvolge rapporti personali, professionali ed artistici, dunque, intercorre tra alcune delle personalità più influenti ed attive alla corte estense alla seconda metà del Cinquecento.

Più interessante ai fini del nostro discorso l'affidamento a Marcantonio delle strutture effimere, ossia la costruzione dell'isola, del palazzo su di essa edificato e del teatro (lo spazio dell'udienza). Fondamentali si dimostrano le competenze in materia di ingegneria e di idraulica acquisite negli anni di praticantato alle dipendenze del Duca. Nello stesso 1569, entro i grandi lavori di bonifica del territorio avviati dalla corte estense in quel decennio, Pasi è incaricato anche di mettere a punto i progetti (su disegno di Pirro Ligorio) per la trasformazione architettonica dell'isola di Mesola¹¹⁰⁴: le abilità già palesate in quella occasione, vengono ora impiegate in questo contesto "celebrativo". La perizia di Pasi è alle dipendenze del Duca per dare vita ad un tema scenografico d'ispirazione ariostesca, in linea con le indicazioni suggerite da Pigna. A Marcantonio il compito di «dar forma a quel *locus asper* in cui si ambienta una contesa che si svolge tra due maghe, una del Piacere ed una del Dispiacere, per il possesso di un territorio»¹¹⁰⁵.

Prima di prendere in esame nel dettaglio le soluzioni proposte dall'ingegnere da Carpi, sembra utile ripercorrere il soggetto del torneo¹¹⁰⁶. L'azione si apre mentre la maga del Dispiacere esercita il pieno controllo dell'isola, assicurandone la difesa grazie ad un esercito di ciclopi e personaggi mostruosi; accade però che l'incantatrice sia beffata dall'astuzia della maga del Piacere, che, approfittando di una sua breve assenza, si impadronisce dell'isola. La paladina del diletto si serve in quest'impresa dell'aiuto di sei cavalieri in cammino verso una delle isole Elettridi, da lei sedotti e costretti a combattere. Dopo la resa della rivale, l'indovina del Piacere fa sorgere magicamente un palazzo sull'isola e ne prende possesso. La maga del Dispiacere, per nulla arresa, tenta la riconquista dei suoi possedimenti ponendosi alla testa di una flotta di mostri marini, e qui si genera una feroce battaglia sull'acqua. La guerriglia viene sospesa solo grazie al sopraggiungere di Eros, messaggero di Venere; la dea della felicità, che vuol far nascere il vero

¹¹⁰³ Cfr. DINKO FABRIS, *Mecenati e Musicisti [...]*, cit., *Introduzione*, pp. 3-108, in cui sono descritti i legami familiari e artistici instaurati dalla famiglia Bentivoglio. Cornelio è responsabile dell'allestimento dell'*Aminta* di Tasso avvenuto nell'isoletta del Belvedere nel 1573 con l'intervento dei Comici Gelosi (cfr. per questo allestimento di cui restano informazioni scarse ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino, Loescher, 1895, vol. I, p. 181 e sgg.). Due anni dopo, nel 1575, Bentivoglio coordina anche l'azione di un torneo di dame agito a Comacchio con la partecipazione di Tasso stesso e del duca Alfonso (cfr. ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 180).

¹¹⁰⁴ Sul progetto legato all'isola di Mesola cfr. FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina [...]*, cit., soprattutto pp. 81-108.

¹¹⁰⁵ FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina [...]*, cit., p. 114.

¹¹⁰⁶ Il soggetto del Torneo è analizzato e scandito nelle sue parti in IRENE MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 441-457; ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., pp. 72-79 e 83-88.

bene, opera il disincanto invitando i cavalieri a riprendere il cammino verso la beata Elettride, di cui la divinità è degna custode. A questo punto si chiede di cessare la lotta e di rendere grazie a Carlo d'Asburgo; nel momento in cui alla dimensione fantastica si sostituisce la realtà, rappresentata da un concreto atto d'ossequio, il castello s'incendia, dissolvendosi, e l'isola s'inabissa.

I temi su cui si articola il torneo, le fantasie e i rimandi a dimensioni magiche, richiamano il repertorio tipico del poema epico cavalleresco, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio. Nelle «cavallerie ferraresi», come l'*Isola Beata* così come per gli altri tornei a soggetto, il patrimonio letterario viene rivisitato attraverso un processo di rielaborazione formale dei «simboli più fortunati dell'*imagery* epica e mitologica estense»¹¹⁰⁷; la ricchezza di immagini e allegorie che costituisce questo “serbatoio” letterario deve la sua fortuna all'ampia circolazione dei soggetti trattati fra i diversi strati della popolazione e alla funzione allegorico-celebrativa da essi perseguita¹¹⁰⁸.

Dal resoconto di Tassone s'intuiscono le soluzioni architettoniche e scenografiche progettate da Pasi. La descrizione annota che il torneo si svolge «dentro delle ampie e belle fosse dalle quali è circondata la città verso Tramontana in sito ove è un terrapieno, che servendo da fortezza, è insieme di vista vaghissima per scoprire tutto un parco infino al Po»¹¹⁰⁹. “La Montagnola”, il nome del sito indicato, è un'area allestita secondo lo stile dei giardini all'italiana; organizzato secondo una planimetria geometrica, il parco è adorno di alberi di aranci, lime, limoni e olive, considerati “esotici” dato il clima relativamente freddo presente a Ferrara. In un angolo del giardino, molto amato dagli Estensi, Ercole II vi aveva fatto erigere un maschio detto “la Rotonda”, un complesso architettonico dotato di stanze presso cui la corte si rifugiava per trovare sollievo durante le calde giornate estive¹¹¹⁰. Il luogo è raggiungibile in carrozza oppure in barca, attraverso i canali che collegano il castello al fossato, come conferma una breve descrizione dello stesso Pasi:

¹¹⁰⁷ MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 177; cfr. anche FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina [...]*, cit., p. 115.

¹¹⁰⁸ Anche Tasso ne è affascinato. Nel 1569 il poeta è a Ferrara e presumibilmente assiste al torneo; l'*Isola Beata* sembra aver ispirato molte delle immagini poetiche della *Gerusalemme Liberata*, composta tra il 1570 e il 1575, cfr. IRENE MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 449-452; FRANCESCO CECCARELLI, *La città di Alcina [...]*, cit., p. 117. Una prima edizione del poema di Tasso avviene a Parma il 1581 ad opera di Angelo Ingegneri, cfr. ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 299.

¹¹⁰⁹ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 3r.

¹¹¹⁰ Cfr. ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., p. 67 in cui è descritto il giardino.

Montagniuola, giardino, et boschetti in Ferrara verso Tramontana, è sito molto grande dilettevole per la Estate con una Montagniuola, che serve per [sic] alla Fortezza, et scuopre il barcho prateria grandissima con un casino fabbricatovi dal già di felicissima memoria signor Duca Hercole, con una loggia per andarvi alle volte per recreatione, et à questo loco si va da Castello in Carozza, et in barcha, senza esser veduto da quelli della città¹¹¹¹.

In questo luogo Marcantonio erige uno spazio adibito al pubblico, come conferma la descrizione di Tassone. Si apprende che gli astanti trovano posto a seconda della loro condizione sociale. La struttura prevede

un palco fondato sopra aguglie di grossi traviamenti [...] sopra il quale sono dieci travi con un larghissimo tavolato, che li copre nel quale restando dinanzi un spatio ove stanno i seggi delle Madonne, si forma di dietro la pianta per altri sei gradi fatti parimente per la nobiltà con un corridore incima che capisce altre persone assai. In capo à questi palchi [...] è stato posto alquanto più infuori quello de i Principi. Nella riva opposta [...] si è collocato un gran numero di catafalchi capacissimi del popolo minuto¹¹¹².

Le competenze ingegneristiche ed idrauliche di Pasi si esplicitano però maggiormente nelle soluzioni scenografiche per l'isolotto fittizio: «In queste acque sua Eccellenza ha fatto fabricare un'Isola di ottanta piè per ogni verso, che di dietro ha un alto monte e dinanzi una piaggia con riva commoda a Ponente, donde dee venire»¹¹¹³; la scenografia, costruita al centro del fossato con una prospettiva mutevole, in principio richiama un ambiente naturale: «Tra il monte e la piaggia è una fortezza di sasso alpestre con due fianchi all'antica e un maschio nel mezo e una grotta in vece di porta: incontra alla quale è un gorgo strepitoso»¹¹¹⁴. Nel susseguirsi dell'azione lo scenario cambia e appare un castello suscitando nel pubblico forti emozioni. La ricostruzione di

¹¹¹¹ MARCANTONIO PASI, *Descrizione Luoghi Ferraresi*, [1571], citato in ALESSANDRA CHIAPPINI, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei ducati estensi di Marco Antonio Pasi (1571)*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», n.s., vol. XIII, (1973), pp. 209-211.

¹¹¹² HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 3v. La descrizione dettagliata di tutto l'apparato ideato per il torneo si trova anche in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., pp. 63-72.

¹¹¹³ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 3v.

¹¹¹⁴ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 4r. Cavicchi rivela notevoli assonanze tra la scena ideata per l'*Isola Beata* e la scenografia dell'*Aminta* di Tasso, rappresentata a Ferrara nel 1573 (su questo evento cfr. ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, pp. 181 e sgg.), opera di ignoto e di aspetto del tutto «inconsueto nella scena boschereccia»: «le concordanze stilistiche» tra i due apparati suggeriscono l'ipotesi che siano entrambe opera di Pasi, sebbene l'assenza di fonti imponga un atteggiamento molto cauto, cfr. ADRIANO CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, cit., p. 59.

paesaggi naturali, come in questo caso cangianti, «è condotta in omaggio al gusto prebarocco degli incantesimi e del meraviglioso, e soggiace a tali esigenze di carosello e di fiaba»¹¹¹⁵.

La pittura delle scene dell'*Isola Beata* è affidata a Rinaldo Costabili¹¹¹⁶, pittore ed apparatore attivo a Ferrara, noto per aver realizzato archi per entrate trionfali¹¹¹⁷ e strutture effimere per due pastorali agite a Palazzo Schifanoia¹¹¹⁸. Il suo apporto alle prospettive e ai giochi illusionistici che compongono l'allestimento del Torneo sembra fondamentale.

Come è noto, il torneo avviene di notte. Tassone sin dal principio si sofferma a descrivere i dispositivi illuminotecnici utilizzati:

Il Campo delle acque ove capiteranno diversi soggetti è illuminato da buon numero di fontane di ferro piene di fuoco continuo poste nell'acqua lungo la riva del Parco. Et l'Isola ha il lume da sei scogli, tre per lato posti in su l'estremità della spiaggia¹¹¹⁹.

I lumi sono congegnati allo scopo di valorizzare gli elementi scenici. Le «fontane di ferro piene di fuoco» poste sul fossato sfruttano l'effetto di rispecchiamento e riflessione della luce prodotto dall'acqua; gli altri sei lumi, posti simmetricamente, incorniciano scenograficamente l'isolotto come fossero quinte teatrali. Nelle cronache non è dichiarato in modo esplicito, ma si può supporre che Pasi, realizzando un apparato effimero così sofisticato e complesso, si sia occupato anche della sua illuminazione, quanto meno a livello progettuale. È plausibile immaginare che l'ingegnere abbia lavorato di comune accordo con il pittore Costabili per creare un apparato perfetto nelle proporzioni, nei giochi illusionistici, nelle cromie e nelle luci. Inoltre, analizzando la

¹¹¹⁵ ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179. Il ricordo di questo Torneo permane nella memoria del pubblico seicentesco: in occasione di una quintana corsa nella piazza ferrarese durante il carnevale del 1606 tra le figure allegoriche sfilano alcuni cartelli che hanno lo scopo di evocare nei presenti atmosfere esotiche; tra gli altri anche la citazione di «l'Isola Beata», cfr. *Genealogia delli Signori Estensi* (1598-1614), documento conservato a Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms., Cl. II 349, p. 277, citato in DINKO FABRIS, *Mecenati e Musici [...]*, cit., p. 187.

¹¹¹⁶ Marcigliano riporta alcuni documenti di spesa datati 22 e 30 aprile 1569 conservati nell'Archivio di Modena (cfr. *Libro de' mandati*, 1569, Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, n. 169, c. 105) in cui si registrano pagamenti effettuati a nome di Costabili, cfr. ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 53 p. 120. Povoledo sostiene il coinvolgimento di altri pittori del tempo stipendiati dal Duca, come Giacomo e Baldassarre delle Maschere, Nappa, Gabriele, Domenico da Trevis, cfr. ELENA POVOLEDO, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 179. Sulla figura di Costabili cfr. ad esempio ELENA POVOLEDO, *Rinaldo Costabili*, voce, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 1562.

¹¹¹⁷ Nel 1559 per l'entrata di Alfonso quale nuovo Duca di Ferrara, nel 1560 per l'entrata di Lucrezia de' Medici, cfr. ELENA POVOLEDO, *Rinaldo Costabili*, cit.

¹¹¹⁸ Nel 1563 l'apparato per *Aretusia* di Alberto Lollo e nel 1567 per *Lo Sfortunato* di Agostino Argenti; sulle scenografie realizzate per queste due pastorali cfr. ADRIANO CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, cit., pp. 53-72.

¹¹¹⁹ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 4r. I lumi che adornano e illuminano le scenografie e il Campo delle acque sono descritti anche in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., pp. 69-70.

ripartizione delle incombenze necessarie per il torneo, appare abbastanza verosimile credere che ogni sovrintendente si sia preso l'incarico di portare personalmente a compimento integralmente ogni aspetto della commissione, senza escludere alcun dettaglio. Pasi, quindi, già a quest'altezza cronologica palesa competenze in materia luministica.

Si osservi come in questo allestimento la presenza dell'elemento acquatico abbia valenza estetica: il connubio tra la luce e l'acqua offre variate possibilità spettacolari coinvolgendo il pubblico in occasioni ricche di suggestioni, come ai cambi di scena, accompagnati da vampe infuocate e fiamme incandescenti, o ancor più al termine del torneo, quando tra esibizioni pirotecniche, l'isola s'incendia e, ardendo, scompare¹¹²⁰. A quest'epoca già si moltiplicano le possibilità di utilizzare i due elementi collegandoli tra loro¹¹²¹; un esempio significativo è rappresentato proprio dai fuochi artificiali sparati su una superficie riflettente, come l'acqua, specchio lucido, che ne amplifica il riverbero creando emozionanti quadri luminosi. Tentando di offrire considerazioni di ordine generale sul rapporto che s'intesse tra i due fattori appare interessante porre l'accento sulla natura mobile dei due elementi: sia la luce che l'acqua risultano malleabili e quindi inclini al movimento e alla trasformazione; entrambi dunque adatti ad essere impiegati nel contesto della scena rinascimentale-barocca che a tali principi s'ispira. Soprattutto il Barocco si serve della luce e dell'acqua, utilizzate in rapporto antitetico (alla stregua dell'opposizione tra la luce e l'ombra) oppure in modo ben congegnato per tradurre nella pratica spettacolare dinamicità e mutazioni.

Nel Torneo ferrarese la componente espressiva si trasmette evidentemente anche attraverso il coefficiente luminoso, per cui maghe, cavalieri, ninfe, mostri marini e apparati allegorici galleggianti risultano arricchiti da torce, fiaccole e dispositivi illuminotecnici appropriati. Rievocando lo svolgimento dell'*Isola Beata*, si pensi al passaggio in cui la maga del Piacere sconfigge il Furore e la Confusione. Per rimarcare il potere di persuasione espresso dalla Cupidigia, superiore addirittura all'Ira, il cronista afferma:

tutto ciò succede di notte per dinotarsi gli essercitij della parte irrationale e si fa con fuochi materiali fumanti per l'ottenebrata luce dell'intelletto: e per la perversità del vero essendo questo fuoco un lume che male imita quello del Sole¹¹²².

¹¹²⁰ Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 43.

¹¹²¹ Il legame tra la luce e l'acqua è in qualche modo antecedente: si ricordi che uno dei dispositivi illuminotecnici più diffusi, almeno fino alle innovazioni proposte da Argand, è la lampada disegnata da Leonardo e poi descritta da Serlio, che nella sua struttura altro non è che uno strumento che sfrutta l'acqua, cfr. ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit.; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., p. 10 in cui la relazione tra la luce e l'acqua è segnalata in modo specifico.

¹¹²² HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 39r.

S'intravede la valenza proto-drammaturgica della luce. A quest'epoca (1569) sono da poco editi, e quindi noti, i *Dialoghi* di de' Sommi (circa 1556-1565); inoltre, pare attestata la presenza del corago mantovano a Ferrara proprio in quell'anno. Si ricordi come soprattutto in epoca barocca il contrasto tra la luce e le tenebre, l'accostamento della bagliore alla razionalità e dell'oscurità alla parte irrazionale sia frequente. L'allestimento di Ferrara offre spunti accolti ed approfonditi da tendenze successive. Le riflessioni sarebbero molteplici; ciò che interessa sottolineare è la presenza di Pasi in questo contesto che potrebbe rappresentare un'esperienza fondamentale anche per comprendere più intimamente molte delle soluzioni illuminotecniche adottate successivamente a Vicenza.

Riprendendo l'analisi delle soluzioni scenografiche proposte da Marcantonio per il Torneo, attrae il palazzo eretto sulla struttura effimera galleggiante. L'edificio compare dopo un cambiamento "a vista" della scenografia; precedono l'apparizione alcune azioni in cui spiccano fiamme e vampate incandescenti. Scomparsa la grotta, il pubblico ora può ammirare

un giardino vaghissimo, che ha dinanzi una siepe ornata di grosse palle: e à gli angoli di quà, e di là: però di fuori: un altissimo candeliero: e nel mezo un portone. Di dentro è un palagio con vestibolo inanzi d'un gran portico: sopra cui è un corridore di ballaustri, che sostenta diversi Amorini lascivi posti in diverse guise. Et più in dentro sorge una facciata di doppio ordine di finestre con una cipola nel mezo quasi in forma di torrione, che dinanzi ha un altro corridore: e dalle bande torrioncini fiancheggiati da Piramidi. Sopra la siepe sorgono quattro figure argentate: due alle estremità e due al portone. [Si scorgono] Ninfe e Cavalieri che passeggiano in quei portici benissimo discoperti; per essere la spiaggia declive dal monte, e piegata in guisa che la prospettiva fa effetto mirabile¹¹²³.

Emerge ancora un indizio luministico: l'«altissimo candeliero», oltre ad essere un lume di servizio, assume anche la funzione di elemento decorativo e scenografico. Più interessanti, però, le osservazioni successive. Si apprende che il palazzo, «questo corpo nuovo che dopo l'estintione de i fuochi che venivano da terra si è discoperto», è tutto decorato con arabeschi ed

è tutto luminoso per certi lumi grandi, e per infiniti lumicini congegnativi dentro: e per essere la spoglia trasparente. Talche, senza che però si scorga ne fiammelle, ne tremoli, ne altro inditio di lumi, ha una

¹¹²³ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata* [...], cit., cc. 9v e 11r

lucidezza meravigliosa; e di modo insolito [...]. [si scorgono] vivi colori distinti da lineamenti e comparti tali, che imitano un continuo contesto di gioie variamente intagliate¹¹²⁴.

Pasi progetta un edificio la cui illuminazione non è visibile agli spettatori, non vi si scorgono «ne fiammelle, ne tremoli, ne altro inditio» sebbene il palazzo emani una «lucidezza meravigliosa», poiché i lumi sono «congegnativi dentro». Il rinvio ai dispositivi ideati per la prima vicentina è immediato. Si ricorderanno le osservazioni espresse da Ingegneri, incline a preferire un'illuminazione concepita in modo «che solo se ne vedesse lo splendore e se n'hauesse il seruigio del lume, senza che si potesse dal Theatro scorgere donde, né come ei si venisse»¹¹²⁵. Le intuizioni del corago si esplicano, ad esempio, nella realizzazione dei lumi schermati che costellano dall'interno le prospettive lineee scamozziane. Affini alle annotazioni di Tassone sono, come si ricorderà, gli appunti degli spettatori vicentini, come Dolfin, ad esempio, che descrivendo l'atmosfera all'interno dell'Olimpico dopo la calata del grande sipario ricorda come

il teatro [...] riceveva il lume da mille e più lumiere invisibili e occulte, sì che appareva solamente l'aere illuminato senza che si sapesse onde nascesse il lume, il che faceva credere agli uomini che di dentro fosse giorno come di fuori vi era chiara la notte¹¹²⁶.

L'analisi delle fonti svela corrispondenze profonde tra l'esperienza vicentina e il torneo ferrarese. Non stupisce la preferenza accordata a Pasi da Guarini in occasione dell'allestimento vicentino. L'intellettuale invia una lettera all'Accademia vicentina nel giugno del 1584 proponendo l'inclusione di Pasi nel gruppo¹¹²⁷; la fama conquistata dall'ingegnere di Carpi durante l'esperienza ferrarese precede il suo arrivo nella città veneta, dal momento che negli Atti olimpici, contestualmente alla registrazione della proposta di Guarini, si legge «Marcantonio Pasi da Carpi, ingegnere del Sig. Duca di Ferrara [...], da esso dal Duca adoperato più volte, e massime nel Torneo 1569 per la venuta in Italia del Serenissimo Principe Carlo d'Austria nel

¹¹²⁴ HERCOLE ESTENSE TASSONE, *L'Isola Beata [...]*, cit., c. 10rv.

¹¹²⁵ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65.

¹¹²⁶ Lettera di Giacomo Dolfin datata Venezia, 9 marzo 1585 e indirizzata probabilmente a Battista Guarini che non era presente alla prima. Il documento è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 304r-306v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., pp. 33-37 : 34.

¹¹²⁷ Cfr. A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 29r; la notizia compare anche in *ivi*, b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 22v; La lettera di Guarini è registrata anche in un elenco di lettere, orazioni e suppliche lette in teatro, cfr. *ivi*, busta 2, fascicolo 11, *libro marcato M*, c. 99v; notizia della lettera di Guarini anche in *ivi*, busta 2, fascicolo 13, *libro marcato O*, c. 70r.

famoso Torneo intitolato Isola Beata»¹¹²⁸. Pasi giunge a Vicenza il 18 settembre del 1584¹¹²⁹, assieme a Guarini e a Giovan Battista Verato.

Appare chiara la stima espressa dall'intellettuale nei confronti di Pasi, che ne presenta la candidatura agli Olimpici definendolo «eccellente d'invenzioni per illuminare»¹¹³⁰. Più definita risulta anche la posizione di Marcantonio entro l'*équipe* capeggiata da Ingegneri. Da tempo gli studiosi ne hanno rilevato la presenza¹¹³¹. Ma l'analisi degli interventi per l'allestimento dell'*Isola Beata* ne mettono in luce con maggior forza l'importanza, confermando allo stesso tempo le intuizioni di Mazzoni, che sottolinea il «contributo determinante» di Pasi a Vicenza quale «vero e proprio tecnico qualificato per la messa in opera di specchi rifrangenti, lumi a olio, superfici metalliche parafuoco»¹¹³². Senza dubbio maggiore è anche l'interesse suscitato da quelle «famoso carte» inviate all'Accademia Olimpica nel giugno del 1584:

Il Sig. (...) Montagna da Ferrara mandò un bellissimo discorso intorno l'illuminazione, e due altri d'altro soggetto, il nome del quale non viene accennato quali letti furono iscritti ne' Libri dell'Accademia¹¹³³.

Sarebbe interessante conoscere il soggetto di quel «bellissimo discorso» e degli altri due scritti, purtroppo non ancora reperiti; data la statura del personaggio, potrebbe certamente trattarsi di interessanti osservazioni di natura teorica, ma anche di considerazioni più legate alla prassi, accorgimenti e consigli in campo ingegneristico, architettonico oppure idraulico, campi d'indagine in cui Pasi a quanto pare fu eccelso, che potevano essere rivolti tanto all'allestimento della tragedia quanto all'edificio palladiano stesso.

¹¹²⁸ A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 29r. Marcantonio Pasi negli Atti è soprannominato «il Montagna» (cfr. *ivi*, busta 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 28v).

¹¹²⁹ «Il 18 settembre venne da Ferrara il Sig. K. Guarini, e condusse seco il sig. Antonio Pasi ingegnere, come disse, del sig. Duca», A.O., b. 2, fasc. 12, *libro marcato N*, c. 85r; la notizia compare anche in *ivi*, b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 22v e *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 72r; conferma ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 90.

¹¹³⁰ A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 29r; lo stesso appellativo anche in *ivi*, b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, cc. 22v e 99v e *ivi*, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 70r.

¹¹³¹ Già Zorzi annota che «fu consultato l'ingegnere Antonio Pasi di Ferrara» (cfr. GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 298); cfr. anche ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico [...]*, cit., pp. XXXIII-XXXIV; STEFANO MAZZONI, *Vincenzo Scamozzi e il Teatro di Sabbioneta*, in STEFANO MAZZONI-OVIDIO GUAITA, *Il Teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 83-85; LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, cit., p. 213; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 127-129; anche Cavicchi individua il coinvolgimento di Pasi nella vicenda vicentina e afferma che «il Montagna [...] e il Pasi sono la stessa persona» (cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Il Teatro Farnese nella tradizione spettacolare emiliana*, in ADRIANO CAVICCHI-MARZIO DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, Parma, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «Arturo Toscanini», 1986, nota p. 13).

¹¹³² STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 129.

¹¹³³ A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 28v; la stessa notizia compare anche in *ivi*, b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 22v e *ivi*, b. 2, fasc. 13, *libro marcato O*, c. 71v.

Anche Pasi si forma studiando i trattati che si vanno diffondendo dopo la metà del secolo¹¹³⁴. Geometria e matematica, le scienze basilari per poter intraprendere l'attività d'ingegnere, sono apprese studiando le opere di Nicolò Tartaglia¹¹³⁵; anche i trattati di fortificazioni non mancano nelle sue letture, come gli scritti di Pietro Cattaneo, Giovan Battista Zanchi, Girolamo Maggi e Giacomo Castriotto¹¹³⁶. L'apprendistato svolto con il padre lavorando ad opere idrauliche influisce notevolmente sulla sua formazione, così come l'attività di cartografo al servizio di Alfonso II, in cui rigore, esattezza e attenzione all'armonia dell'insieme sono requisiti essenziali. In seguito Pasi si dedica prevalentemente alla costruzione di eleganti fortezze per gli Este, che sanno esprimere armonia ed equilibrio seppur spesso ubicate in situazioni ambientali difficili. Marcantonio rappresenta «l'esponente di una generazione di architetti militari a cavallo fra la figura dell'umanista e quella dell'ingegnere soldato»¹¹³⁷.

Le doti espresse da Pasi trovano facilmente impiego nella realizzazione del sistema illuminotecnico dell'*Edipo*. Nel dispositivo, studiato tenendo conto della struttura del Teatro Olimpico, i lumi sono posizionati nel rispetto delle architetture palladiane, esaltandone le proporzioni, i volumi e i giochi prospettici. In questo senso le competenze architettoniche acquisite da Pasi nel campo dell'architettura sono fondamentali. Il congegno, poi, è concepito secondo una precisa "poetica della luce" sostenuta da Ingegneri, che si esplica principalmente nel mascheramento dei lumi e nella loro rifrazione attraverso specchi. In questo senso l'assetto dello spazio ideato da Pasi nel 1569 per l'*Isola Beata*, progettato sulla base di competenze idrauliche, è giocato anche sui bagliori prodotti dalla superficie acquatica, fatto che può considerarsi un antecedente importante. Infine, l'impianto luministico si serve di sofisticate (relativamente per l'epoca) fonti luminose: torce, lumini ad olio in vetro e in latta, specchietti rifrangenti, pannelli metallici parafuoco, frutto di una raffinata perizia artigianale. Le abilità nell'arte dell'ingegneria senza dubbio sostengono Pasi nella realizzazione di queste apparecchiature.

¹¹³⁴ Per la biografia di Marcantonio Pasi cfr. PIETRO LUIGI BIAGIONI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, cit., soprattutto pp. 19-71.

¹¹³⁵ NICOLÒ TARTAGLIA, *Quesiti, et inuentioni diuerse de Nicolo Tartalea Brisciano*, Stampata in Venetia, per Venturino Ruffinelli, ad instantia et requisitione, et a proprie spese da Nicolo Tartalea Brisciano autore, 1546.

¹¹³⁶ PIETRO CATTANEO, *Quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese: nel primo de' quali si dimostrano le buone qualita de' siti, per l'edificationi delle citta, nel secondo, quanto si aspetta alla materia per la fabbrica, nel terzo si veggono varie maniere di tempj, nel quarto si dimostrano per diuerse piante l'ordine di piu palazzi & casamenti*, Venezia, figli di Aldo Manuzio, 1554; GIOVANNI BATTISTA ZANCHI, *Del modo di fortificar le citta' trattato di M. Giouambattista de' Zanchi, da Pesaro, al serenissimo et inuittissimo re Massimiliano d'Austria, re di Boemia*, In Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1554; GIROLAMO MAGGI-GIACOMO CASTRIOTTO, *Della fortificatione delle citta, di m. Girolamo Maggi, e del capitan Iacomo Castriotto, ingegniero del christianiss. re di Francia, libri 3. Discorso del medesimo Maggi sopra la fortificatione de gli alloggiamenti de gli esserciti. Discorso del capitan Francesco Montemellino sopra la fortificatione del borgo di Roma. Trattato dell'ordinanze, ouero battaglie del capitan Giouacchino da Coniano. Ragionamento del sudetto Castriotto sopra le fortezze della Francia*, In Venetia, appresso Rutilio Borgominiero, al segno di San Giorgio, 1564.

Garzoni nella *Piazza Universale*¹¹³⁸ mette l'accento sulla perizia artigianale indispensabile per realizzare i lumi, soffermandosi a delineare le professioni dei «lanternari» e dei «lucernari»¹¹³⁹; si tratta di un'arte che risale, a quanto pare, al tempo degli Egizi. Garzoni racconta che «Euphorione ne suoi commentarij storici recita che Dionisio Iumore Tirano di Sicilia fece porre nella città de Tarentini una lucerna tanto meravigliosa; c'haveva tanti stopini da ardere, quanti di sono nell'anno. Timachida Rhodio nomina tai lucerne Fanò; e così anco oggidì nominate sono»¹¹⁴⁰. Si specifica che questi artigiani «fabricano le lanterne grandi per le sale de' gentil'huomini, per gli dormitorij de Religiosi, per gli gigli de' chori, e le mediocri, e piccine dette lanternini, per servirsene la notte secondo i bisogni»¹¹⁴¹. E Garzoni appunta che eccellenti in quest'arte sono i «Bresciani, i quali hanno investigato quella sorte di lanternini, che chiudono e scoprono il lume quando si vuole»¹¹⁴², ad indicare come l'idea di governare la luce, decidendo della sua presenza e della sua luminosità, sia una consapevolezza ben radicata nella società. Naturalmente questa sapienza rifluisce anche nel teatro. Una ricognizione tra i dispositivi delle prospettive scamozziane mette in evidenza la necessità di una collaborazione con i «fabri», i «calderari», gli «stagnarini» per la fabbricazione di «lame di ferro, chiodi, fili di ferro [...] scodellini, tondi, fondelli»¹¹⁴³ e ogni altro congegno necessario a sostenere, schermare e contenere i lumi.

L'attitudine di Pasi alla dimensione artigianale è testimoniata da alcuni registri di spesa relativi all'allestimento dell'*Isola Beata* che svelano la capacità di lavorare tra i dettagli e i particolari più minuti nelle fasi di messa in opera. Così in data 23 aprile 1569 si registra il pagamento «a mastro Battista Rigo magnan per haver dato filo di ferro sottile e grosso e medio per i lavori che esegue Marcantonio ingegnere per la festa»¹¹⁴⁴; oppure sempre nello stesso anno

¹¹³⁷ PIETRO LUIGI BIAGIONI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, cit., p. 20.

¹¹³⁸ TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Nuovamente ristampata, e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'Aggiunta d'alcune bellissime Annotationi a Discorso per Discorso. Al Serenissimo et Invittissimo Alfonso Secondo da Este Duca di Ferrara. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1589 (ristampa anastatica Ravenna, Essegi, 1989).

¹¹³⁹ TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [..]*, cit., p. 460.

¹¹⁴⁰ TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [..]*, cit., p. 460. Si ricordi che nelle fonti «fanò» è chiamato anche il lume posto nell'arco di trionfo a quattro facce ideato da Scamozzi per l'entrata di Maria d'Austria a Vicenza avvenuta nel 1581, cfr. LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, Padova, per Valentino Crescini, 1830, p. 20.

¹¹⁴¹ TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [..]*, cit., p. 460.

¹¹⁴² TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [..]*, cit., p. 460.

¹¹⁴³ TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [..]*, cit., pp. 456-459.

¹¹⁴⁴ Registrazione in data 23 aprile 1569, in Archivio di Stato di Modena, *Libro de' mandati*, 1569, Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, n. 169, c. 108, citato in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 49 p. 120.

in data 7 maggio il pagamento «a mastro Moreglio Tristan per havere dato brazza n. 3 di tela sbianchesatta [...] et sede de penello per la festa [...] per Marcantonio ingegnere»¹¹⁴⁵.

Emerge un'abilità che si nutre di sfere diverse e contemporaneamente sfugge alla classificazione entro categorie delimitate. Soprattutto rispetto alle esperienze spettacolari realizzate da Pasi, si osserva una sorta di "armonia" tra le arti, come se proprio nel teatro le sue competenze, sorreggendosi, trovassero contemporaneamente impiego. Nel teatro Marcantonio sembra esprimere al pieno la totalità delle sue capacità. Nel 1571, come è noto, Pasi completa la mappa del ducato estense dedicandola ad Alfonso II. Si tratta di una carta divisa in otto tavolette policrome, detta *Cosmographia*¹¹⁴⁶. Da una minuta si apprende che il cartografo denomina il suo lavoro *Teatro di Marco Antonio Pasi da Carpi, ingegnere del signor Duca di Ferrara il quale contiene la vera giurisdizione di tutte le giurisdizioni di Sua Altezza Serenissima in Italia*¹¹⁴⁷. L'appellativo «Teatro» è utilizzato per indicare la «cosmographia», fatto che conferma anche in Pasi un'aspirazione in atto nel Cinquecento, rilevata ad esempio da Quondam, per cui il concetto di teatro cessa di rinviare semplicemente al luogo della rappresentazione, ma diviene esso stesso uno spazio per l'immaginazione, un luogo da strutturare e ordinare con la memoria e in funzione della memoria, una sorta di forma della conoscenza¹¹⁴⁸. Tale tendenza si esplica nella pratica sempre più frequente di inserire, ad esempio, il lemma «Teatro» sui frontespizi delle pubblicazioni. Così la *Cosmographia* di Pasi. Il teatro sembra divenire, anche per Marcantonio, uno spazio in cui esprimere se stesso e la totalità del suo sapere.

L'analisi dell'esperienza spettacolare del Torneo ferrarese si può concludere tentando un'ulteriore accostamento alle vicende vicentine. Si accennava alla «matrice performativa ferrarese»¹¹⁴⁹ di cui Guarini è depositario, raffinata e consolidata dall'esperienza vicentina a contatto con Ingegneri. Lo studio delle fonti induce a supporre un "debito" di Vicenza nei

¹¹⁴⁵ Registrazione in data 7 maggio 1569, in Archivio di Stato di Modena, *Libro de' mandati*, 1569, Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, n. 169, c. 131, citato in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., nota 49 p. 120.

¹¹⁴⁶ MARCO ANTONIO PASI, *Ferrarie Regio [...] cosmographia*, 1571, conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Mappario Estense, Mappe in telaio; cfr. ALESSANDRA CHIAPPINI, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei ducati estensi di Marco Antonio Pasi (1571)*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», n.s., vol. XIII, (1973), pp. 187-222; PIETRO LUIGI BIAGIONI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, cit., pp. 25-26.

¹¹⁴⁷ La minuta è conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, *Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Letterati*, b. 54, segnalata in PIETRO LUIGI BIAGIONI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, cit., p. 25.

¹¹⁴⁸ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, cit., pp. 135-150: 141.

¹¹⁴⁹ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 72.

confronti di Ferrara che oltrepassa un semplice scambio di maestranze¹¹⁵⁰. Chiarificatore appare lo studio del sistema organizzativo sotteso all'allestimento dell'*Isola Beata*¹¹⁵¹. La messa in opera del torneo si discosta dai progetti realizzati in altre corti, come Firenze per esempio. Si osservi che presso la corte medicea gli apparatori rivestono ruoli prestigiosi; Vasari e Buontalenti, per citare alcuni degli artisti più noti nell'ambiente spettacolare mediceo, godono di fama e onori, sono considerati personalità certamente autorevoli. A Ferrara circola una sensibilità differente. I maestri impegnati a teatro non sempre appartengono alla cerchia di artisti che gravitano presso la corte; queste figure, estremamente competenti, sembrano relegate alla categoria artigianale al punto che, come osserva Marcigliano, in alcuni casi risultano «not worthy of walking side by side with the courtly poets and musicians»¹¹⁵². La risultante di un contesto culturale così descritto sfocia nella creazione di particolari strutture organizzative che a livello spettacolare si concretizzano in veri e propri «team-work»¹¹⁵³, *équipes* strutturate in base alle competenze dei tecnici e degli artisti interpellati in cui le mansioni e gli incarichi non risultano sempre definiti. Nel caso della *Festa della Montagnola*, come si diceva, sono coinvolti numerosi artisti suddivisi in *staff*: l'intreccio e la scelta delle allegorie spetta a Giovan Battista Pigna, probabilmente il principale autore, ma certamente coadiuvato da altri poeti di corte; la direzione dei combattimenti e i movimenti dei figuranti a Cornelio Bentivoglio, esperto dell'arte militare, ma assistito da Giovan Battista Verato, all'epoca il maggior attore presente sulla scena ferrarese, contemporaneamente interprete e responsabile di tutta la *performance*; l'allestimento scenografico costituito dall'isola artificiale e le gradinate per gli spettatori sono opera di Marcantonio Pasi, architetto ed ingegnere idraulico, sostenuto però da Rinaldo Costabili per quanto riguarda la realizzazione delle scenografie; Pirro Logorio, antiquario ed artista, disegna gli apparati scenografici, i natanti e le allegorie, realizzate però da Ludovico Settevecchi e Leonardo da Brescia; così i costumi sono disegnati ancora da Ligorio ma confezionati da Stefano da Brescia; nell'esecuzione dei fuochi d'artificio sono coinvolti Francesco Malpio e Leonardo de' Razzi, entrambi sotto la supervisione di Bentivoglio.

Una tale strutturazione del personale rimanda al complesso sistema organizzativo sotteso all'allestimento dell'*Edipo*: anche in quella occasione, come si ricorderà, una nutrita manodopera è abilmente coordinata in gruppi di lavoro, all'interno dei quali non sempre le mansioni sono

¹¹⁵⁰ Ci si riferisce, naturalmente, agli artisti e tecnici responsabili della messinscena dell'*Edipo* provenienti dalla corte di Alfonso II (come Pasi e i Verato) o da esperienze composite transitate comunque per l'ambiente estense (come Ingegneri).

¹¹⁵¹ Gli aspetti organizzativi del torneo sono ben descritti in ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., soprattutto pp. 63-72 e 93-116.

¹¹⁵² ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, cit., p. 114.

completamente circoscritte. È possibile ipotizzare, dunque, un “apprendistato” vicentino dalle maestranze ferraresi rispetto al modo di amministrare ed organizzare lo spettacolo. Intesa in questo senso, la consulenza di Guarini non sarebbe che uno degli aspetti di un fenomeno in cui una tendenza organizzativa-performativa (quella ferrarese) influenza e nutre un’altra attitudine (quella vicentina) perché vi riscontra analogie significative. Si ricordi come anche in occasione dell’allestimento dell’*Amor Costante* (1561) e della *Sofonisba* (1562), gli Olimpici avessero optato per un’organizzazione in *équipes* professionali, confermando un’inclinazione già in atto. L’officina spettacolare dell’*Edipo* diverrebbe esempio anche per la messa a punto di un metodo di lavoro che trova antecedenti non solo negli spettacoli vicentini degli anni Sessanta del Cinquecento, ma anche in precedenti esperienze ferraresi. La consulenza di Guarini a Vicenza, che, lo ricordiamo, essere anche cognato di Bentivoglio, una delle “anime” organizzative dell’*Isola Beata*, la contemporanea presenza di Verato e di Pasi, entrambi in primo piano nel torneo ferrarese, inducono ad ipotesi di questo tipo.

Certo lo spettacolo vicentino manifesta tutta la sua grandezza nella figura di Ingegneri. Il corago, sommando su di sé la responsabilità di ogni coefficiente, mostra l’evoluzione compiuta da questa struttura: da un sistema (quello ferrarese) che, pur nella sua complessità, semplicemente accosta le varie competenze, ad un insieme ordinato (quello dell’*Edipo*) che concepisce ogni coefficiente secondo uno sguardo unico che persegue un orientamento estetico. Vi si può avvicinare l’atteggiamento, per certi versi simili, che si ritrova nelle realizzazioni di Buontalenti del 1589 per gli Intermedi della *Pellegrina* al teatro degli Uffizi di Firenze. La magnificenza dell’apparato mostra un professionismo giunto ormai a livelli altissimi. Gli studiosi hanno evidenziato il disegno unitario soggiacente all’allestimento, in cui, forse per la prima volta, i compiti di scenografo, costumista, apparatore e direttore di scena sono concentrati in un unico artista, definito «unico autore». In questo caso, ad esempio, scenotecnica ed illuminotecnica assolvono al delicato compito di strumenti celebrativi del potere mediceo, fattore che veicola ogni intento dell’apparatore.

Ancora una volta sembra interessante mettere in evidenza la pluralità delle tendenze in atto nella seconda metà del Cinquecento, in cui si alternano contemporaneamente fenomeni di contaminazione tra le corti, aspirazioni all’unità dei fattori della rappresentazione ed intenti celebrativi.

¹¹⁵³ ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d’Este*, cit., p. 114.

3. Una consulenza da Torino: Alessandro Tessame e l'«invenzione d'allumar la scena»

Una figura tanto interessante quanto misteriosa quella di Alessandro Tessame, impegnato, sembrerebbe, nell'*équipe* illuminotecnica capeggiata da Ingegneri, per lo meno per una consulenza di tipo «artigianale»¹¹⁵⁴. Come è stato già osservato, la partecipazione di Tessame all'organizzazione dello spettacolo non è attestata dalle fonti, ma una lettera inviata da Torino e indirizzata al corago ne documenta i contatti con l'*entourage* olimpico. La missiva è particolarmente densa di questioni (probabilmente solo ipotizzate) connesse all'illuminotecnica per l'Olimpico. Vale la pena riportarla integralmente per poi analizzarne i passaggi più significativi utili al discorso:

Veggendo che sotto la sua protezione sia entrata in buon concetto di cotesti signori Accademici la mia, quale si fosse, invenzione d'allumar la scena, onde me ne venne tale ardire all'animo incontente che in questi pochi giorni dalla ricevuta della sua mi trovo non solo d'averla con molto studio di me con maggior perfezione ampliata, ma ancora con infinito mio diletto e utile aver investigato e ritrovato il segreto dell'oglio tanto tenuto celato dal duca e da questi che se ne fanno auttori; anzi di più vi aggiungo questa parte, che sarà di gran beneficio per l'intento della Accademia: che con spessi ordini di canaletti si guarniranno per di dentro le due ale della scena e con un vaso di oglio 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 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 de lumi tanto. Mi perdonerà s'io non l'ubbidisco in mandarle il modello né la intiera descrizione del tutto, che mi sarebbe stato et è facilissimo il farlo [...] ma mi avvisi se si potranno far fare specchi che abbiano 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 parimente in mezzi tondi¹¹⁵⁵.

L'*incipit* della lettera riportata da Gallo introduce immediatamente nel vivo della vicenda. Si apprende che la consulenza riguarda una «invenzione d'allumar la scena»; tale progetto riceve l'approvazione di Ingegneri al punto che sotto la «protezione» del corago la proposta è «entrata in buon concetto» anche agli Accademici. Il consenso ricevuto spinge Tessame a proseguire la messa a punto della proposta che viene «con maggior perfezione ampliata». I dati in nostro

¹¹⁵⁴ Si discute la partecipazione di Tessame all'evento in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 129-130.

¹¹⁵⁵ Lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 300r-300v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 29. Mazzoni suppone che la lettera sia datata *post* 6 maggio 1584, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 333 p. 188; in *ivi* p. 129 la lettera è parzialmente riprodotta.

possesso non consentono di stabilire se si tratti di uno studio preparatorio e quindi di una delle opportunità esaminate; oppure di una soluzione realmente messa in opera. In ogni caso emergono alcuni dati che consentono di offrire delle ipotesi sulla professionalità dimostrata da Tessame. Alessandro possiede competenze che gli permettono di progettare un dispositivo illuminotecnico e di ritoccarlo sulla base delle indicazioni fornite dal corago; molto probabilmente gli è nota anche la conformazione architettonica dell'Olimpico. Si può già ipotizzare una perizia di natura tecnico-artigianale supportata da cognizioni di natura architettonica ed ingegneristica.

Tessame prosegue affermando di «aver investigato e ritrovato il segreto dell'oglio tanto tenuto celato dal duca». I documenti posseduti fino ad ora non svelano il segreto di questo «oglio», custodito dal «duca» e da quanti «se ne fanno autori». Risulta complesso attribuire un'identità a questa personalità politica. È certo che Tessame scrive da Torino e basandosi sulle scarse informazioni, si potrebbe ipotizzare che il duca in questione sia il sovrano di casa Savoia.

A questa altezza cronologica, ossia il 1584, sul trono sabauda regna Carlo Emanuele I, figlio di Emanuele Filiberto e di Margherita di Valois. Carlo Emanuele I detiene il governo dello stato piemontese per cinquant'anni, dal 1580 al 1630. Soprattutto nei decenni a cavallo tra i due secoli la corte sabauda conosce un'epoca di grande splendore¹¹⁵⁶. Nel 1585 il duca sposa Caterina d'Asburgo figlia di Filippo II di Spagna¹¹⁵⁷. Certamente gli influssi spagnoli e francesi contribuiscono a rendere eclettica la natura della corte, ormai protesa verso una forma di potere più simile alle grandi monarchie assolute europee; per questo motivo il cerimoniale di corte raggiunge altissimi livelli di complessità¹¹⁵⁸. La corte si riunisce e celebra con solennità battesimi, nozze, funerali; come il battesimo del principe Filippo Emanuele, primogenito di Carlo, avvenuto nel maggio del 1587, evento in cui tutta la cittadinanza partecipa, coinvolta in un corteo che si snoda tra le vie di una Torino adorna di apparati celebrativi¹¹⁵⁹; oppure la solenne processione

¹¹⁵⁶ Per una prima ricognizione sull'argomento cfr. *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del convegno nazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, [s.n.], 1987; FRANCA VARALLO, *Il Duca e la corte*, Gèneve, Slaktine, 1991; PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991.

¹¹⁵⁷ I festeggiamenti che accompagnano le nozze ducali sono descritti in una relazione di un anonimo della seconda metà del secolo XVI, cfr. *Relatione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, e finalmente nella entrata in Torino 1585*, in Torino, Appresso l'herede del Bevilacqua, 1585; cfr. anche l'edizione moderna, *Da Nizza a Torino: i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, introduzione e note critiche di Franca Varallo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1992.

¹¹⁵⁸ Cfr. PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., soprattutto pp. 159-204.

¹¹⁵⁹ Cfr. Torino, Archivio di Stato, Sez. I, *Cerimoniale, Nascite e battesimi*, m. 1, n. 8, segnalato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 5 p. 230; in particolare sulle cerimonie battesimali dei regnanti sabaudi cfr. PATRIZIA PIERA DEPAOLI, *Feste e cerimonie alla corte sabauda nei secoli XV e XVI*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, relatore Anna Maria Nada Patrone, a.a. 1991-1992.

avvenuta nel 1599 per ringraziare Dio di aver fatto cessare la peste, in cui la città è tutta «adorna di lumi»¹¹⁶⁰.

Carlo Emanuele è un uomo raffinato, amante della musica e della danza, «autore egli stesso di soggetti per balletti»¹¹⁶¹; la corte torinese accoglie negli anni letterati e poeti illustri, tra cui Tasso, Guarini, Gabriello Chiabrera, Federico Della Valle, Giambattista Marino¹¹⁶². Anche le scienze sono molto apprezzate, e la matematica trova a palazzo reale numerosi cultori ed estimatori¹¹⁶³. Non è un caso che Andrea Palladio, nella dedica del *Terzo Libro dell'Architettura* (1570), definisca Torino «vera calamita degli ingegni»¹¹⁶⁴.

Il sovrano, secondo una politica diffusa tra le principali corti italiane ed europee, considera le feste di corte un'occasione per sottolineare la propria magnificenza e per definire maggiormente il prestigio della dinastia a cui appartiene. Soprattutto rispetto ai primi decenni del Seicento si possiedono notizie di festeggiamenti sontuosi¹¹⁶⁵. La corte sabauda predilige i tornei e gli intrattenimenti musicali e il duca vi interviene personalmente risolvendo le necessità logistiche inerenti all'organizzazione dello spazio adibito alla spettacolarità. In città il luogo prediletto per eventi celebrativi e spettacolari è la piazza del Castello, sede abitualmente adibita allo svolgimento dei tornei; all'interno della corte, invece, le feste avvengono principalmente nella Gran Sala del Castello, nel Salone di Palazzo ducale e nei giardini della reggia. Tutti gli spazi si caratterizzano per considerevoli dimensioni, fatto non irrilevante in quanto consente di ospitare senza eccessivi disagi le macchine sceniche, i dispositivi principali dello spettacolo barocco. I congegni meccanici, alla cui realizzazione contribuiscono tecnici ed ingegneri, artigiani e decoratori, hanno il potere di

¹¹⁶⁰ Cfr. Torino, Archivio di Stato, Sez. I, *Cerimoniale, Funzioni diverse*, m. 1, n. 1, segnalato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 6 p. 230.

¹¹⁶¹ PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., pp. 165-166. Sugli interessi culturali di Carlo Emanuele I cfr. PIETRO VAYRA, *Il Museo Storico della Casa di Savoia*, in «Curiosità e ricerche di Storia Subalpina», IV (1880), pp. 278-335. Per un'analisi della produzione poetica e politica del duca cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Rime inedite di Carlo Emanuele I di Savoia*, in «Studi Piemontesi», VIII (1979), pp. 121-133; MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Carlo Emanuele I scrittore*, in *Culture et pouvoir dans les états de Savoie du XVII siècle à la révolution*, Genève, 1985.

¹¹⁶² Cfr. GIUSEPPE RUA, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia: Ludovico d'Aglié, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899.

¹¹⁶³ Cfr. su questo tema MICHELA CECCHINI, *La matematica alla Corte Sabauda (1567-1624)*, Torino, CRISIS, 2002.

¹¹⁶⁴ ANDREA PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura [...]*, cit., libro III, p. 3; Andrea Palladio dedica il *Terzo Libro* ad Emanuele Filiberto di Savoia.

¹¹⁶⁵ Sulle feste agite alla corte sabauda cfr. CLAUDE FRANCOIS MÉNÉSTRIER, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C.F. Ménestrier*, a cura di Gualtiero Rizzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973; FRANCA VARALLO, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G.B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del convegno nazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, [s.n.], 1987, pp. 159-164. Utili per la ricostruzione delle feste allestite durante il ducato di Carlo Emanuele I sono le relazioni manoscritte contenute in due volumi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino sotto la segnatura 0, I, 8-9, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 14 p. 230.

trasformare completamente l'assetto degli spazi adibiti alla festa. Anche le entrate di personaggi illustri diventano occasione per sfoggiare il lusso e lo sfarzo della corte, ma anche per sottolineare lo stretto rapporto che intercorre tra il principe e la città, di cui il sovrano per l'occasione ridisegna il volto¹¹⁶⁶. Un esempio ne è l'entrata trionfale di Caterina di Spagna.

Anche l'illuminotecnica concepita per lo spettacolo sembra realizzata con cura, come in occasione del carnevale del 1609, quando nel Palazzo ducale viene allestita una festa che «fu bellissima, massime nel far apparire il sole et la luna et indi oscurarli et altre cose che sarebbe lungo a riferire»¹¹⁶⁷. Oppure nel 1621, in occasione del «gran balletto» tenutosi nella reggia per celebrare il compleanno di Carlo Emanuele I, quando viene ricreata «l'affumicata città di Dite, alzata con edifici eminenti di straordinaria architettura, con segni d'alte rovine»¹¹⁶⁸. Un altro elemento riferito alla luministica e spesso presente negli spettacoli all'aperto sono i fuochi d'artificio, a quanto pare eccellenti. Come gli effetti pirotecnici realizzati nel 1587 in occasione del battesimo del primogenito, giudicati «di rara invenzione et di grande magnificenza», anche perché inscenano un finto cannoneggiamento tra due fortezze¹¹⁶⁹; oppure i fuochi realizzati nel 1620 per il compleanno di Cristina di Francia, duchessa dal 1619, così spettacolari «in maniera che pareva l'aria e la terra tutta infuocata ed ardente»¹¹⁷⁰.

Si sottolinea l'importanza assunta dagli eventi spettacolari nel contesto torinese, quale veicolo per la trasmissione del potere e del prestigio della casa sabauda. Il perseguimento di un tipo di politica così descritta implica anche la presenza costante del duca all'interno dell'ambiente spettacolare quale «vero autore e protagonista, abile nel manovrare la sontuosa macchina festiva»¹¹⁷¹, proteso ad esercitare uno stretto controllo su ogni espressione della cultura di corte.

A questo punto risultano più chiare alcune delle osservazioni espresse da Tessame. Se davvero il «duca» nominato nella missiva è Carlo Emanuele I, allora non stupisce un suo coinvolgimento diretto nelle questioni relative alla prassi spettacolare, addirittura le più minute come la scelta di un particolare tipo di «oglio». Evidentemente il sovrano sabauda è avvezzo a confrontarsi con le scene e con i problemi relativi all'allestimento di eventi. Inoltre, la rapida

¹¹⁶⁶ Cfr. *Figure del barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di Giovanni Romano, [Torino], Cassa di risparmio di Torino, [1988]. È nota la consuetudine a ridisegnare il volto della città in occasione di feste o entrate trionfali nel periodo rinascimentale-barocco.

¹¹⁶⁷ Lettera di Francesco Perusetti al duca di Ferrara, datata Torino 11 febbraio 1609, conservata in Modena, Archivio di Stato, *Estero, Ambasciatori, agenti e corrispondenti, Torino*, b. 6, citata in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., p. 174.

¹¹⁶⁸ PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., p. 168.

¹¹⁶⁹ PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., p. 170.

¹¹⁷⁰ *Relatione della festa nella solennità del Natale di Madama Serenissima fatta in Torino li 18 febbraio 1620*, in Torino, appreso Luigi Pizzamiglio stampator ducale, 1620, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., p. 170.

¹¹⁷¹ FRANCA VARALLO, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G.B. Marino*, cit., p. 160.

carrellata proposta per inquadrare la vita spettacolare torinese mostra un vivo interesse per il coefficiente luminoso. È probabile che alcune delle questioni sollevate da Tessame e dibattute con Ingegneri in occasione della prima vicentina siano il frutto di un apprendistato avvenuto a diretto contatto con espedienti, dispositivi e ritrovati appresi in un *entourage*, quello sabauda, aggiornato ai ritrovati più moderni. Non ci sono al momento fonti che confermino la formazione torinese di Tessame, ma la missiva potrebbe essere un primo tassello utile per ricostruire questa vicenda.

Alla corte sabauda accorrono architetti, poeti ed artisti di primo piano, chiamati a glorificare e celebrare la dinastia piemontese. Anche Ingegneri appartiene alla cerchia di letterati che gravitano intorno a Torino¹¹⁷², dove potrebbe aver conosciuto Tessame. Angelo vi giunge una prima volta nel 1578 e vi resta a servizio qualche anno. In questa occasione stringe amicizia con Tasso, anch'egli ospite presso i Savoia tra il 1578 e il 1579; tra i due nasce un legame destinato a durare molto a lungo. Nel 1601 Ingegneri dedica a Carlo Emanuele I il poemetto allegorico *Argonautica*¹¹⁷³ in cui descrive «gli altissimi studi e l'ammirabile sapienza» di Giacomo Antonio Gromo, «altro Giason, de l'età nostra onore», diplomatico e suddito devoto del Duca, mentre «gli Orlandi, i Ruggeri, i Goffredi, i Rinaldi e i Ricardi, e forse lo stesso Enea, se in tutto non furono immaginati e finti [...] poco o nulla a far ebbero con quei principi che i loro poeti s'elessero». Carlo Emanuele I gradisce la dedica, che bene s'inserisce nella politica autocelebrativa attuata dal casato sabauda, e nel 1602 chiama nuovamente Ingegneri a corte investendolo della carica di segretario¹¹⁷⁴.

Il corago rappresenta un tramite tra la reggia sabauda e il circolo vicentino; depositario di una sapienza affinata presso alcune delle principali corti del Rinascimento, Ingegneri lavora a Torino dopo aver sperimentato nella prassi (l'*Edipo* a Vicenza) come nella teoria (il *Trattato* edito a Ferrara) le dinamiche spettacolari. Non è per ora possibile affermare con certezza il

¹¹⁷² Cfr. le vicende biografiche di Ingegneri in MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, cit., pp. XXV-XXX.

¹¹⁷³ ANGELO INGEGNERI, *Argonautica di Angelo Ingegneri al felicissimo principe Carlo Emanuele duca serenissimo di Savoia, &c.*, In Vicenza, [s.n.], 1601.

¹¹⁷⁴ Ad Ingegneri viene consegnata una "patente" (lettera patente di Carlo Emanuele I), datata Torino 29 luglio 1602, conservata a Torino, Archivio di Stato, *Patenti controllo finanze*, reg. 65 (1602-1603). Il Duca sancisce che «avendo noi ritenuto al servizio nostro e per segretario nostro il magnifico e reverendo Giovanni Angelo Ingegneri veneziano, e volendoli provvedere qualche trattenimento» stabilisce di pagargli ogni anno, a partire dalla data della patente, quattrocento scudi da riscuotersi sul denaro dell'emolumento della Gran Cancelleria, ossia il fondo in cui venivano pagati i segretari di stato, i segretari ducali e gli scrittori della Cancelleria. Nei *Conti della Tesoreria generale* (anno 1603) risulta un acconto di stipendio di lire quattrocentoottantacinque, pagato il 25 agosto 1603, al «signor Angelo Ingegneri, segretario di S.A.». Per tutto questo cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, cit., nota 10 p. XXX.

coinvolgimento di Angelo negli allestimenti promossi da Carlo Emanuele I, ma la competenza del corago suggerisce interrogativi e ipotesi in merito.

I rapporti tra la corte Sabauda e l'Accademia Olimpica sono documentati già dagli anni Sessanta del Cinquecento. Si ricordi che nel 1566 Emanuele Filiberto Duca di Savoia e Guglielmo III Duca di Mantova durante un viaggio di ritorno da Venezia compiono una visita a Vicenza. Gli Accademici si occupano di organizzare l'accoglienza che prevede anche alcune «azioni» spettacolari¹¹⁷⁵. Qualche anno dopo si ripete un cerimoniale per certi versi analogo. Infatti, il 30 aprile 1608 sostano a Vicenza Vittorio Amedeo e Filiberto, figli di Carlo Emanuele I Duca di Savoia, in compagnia del Marchese d'Este, del Signore della Mirandola e del Cardinale Don Ferdinando Gonzaga figlio del Duca Vincenzo¹¹⁷⁶. I signori, partiti da Venezia, sono in viaggio verso Mantova per le nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita, figlia del Duca di Savoia; nello stesso giorno avviene anche il matrimonio tra Alfonso III d'Este duca di Modena e Isabella, l'altra figlia di Carlo Emanuele I¹¹⁷⁷. Evidentemente esiste da tempo un rapporto di reciproca stima tra gli intellettuali delle due città. Non è un caso che proprio nel 1585 Carlo Emanuele I progetti di organizzare un'accademia letteraria¹¹⁷⁸.

Anche la presenza di letterati comuni ai due *entourages* certamente contribuisce a mantenere un legame. Oltre ad Ingegneri, si ricordi la breve presenza a Torino di Tasso (solo nel biennio 1578 e 1579)¹¹⁷⁹ e poi di Guarini. Battista dedica a Carlo Emanuele I il *Pastor Fido*; l'omaggio rientra in quell'operazione di autocelebrazione messa in atto dalla corte torinese che comprende l'elaborazione di una sorta di epopea sabauda, un recupero in senso apologetico della storia della dinastia¹¹⁸⁰. Certamente la presenza nella città piemontese del maggior consulente degli olimpici permette anche il rifluire di modalità di approccio al sapere teatrale.

La lettera di Tessame prosegue, come già è stato evidenziato, proponendo un innovativo (stando alle fonti in possesso) ed estremamente moderno sistema per alimentare l'olio ai

¹¹⁷⁵ ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 37; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 98. Cfr. anche il paragrafo 3 del capitolo IV di questa tesi.

¹¹⁷⁶ La notizia compare in A.O., b. 2, fasc. 11, *libro marcato M*, c. 66r; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 173-174; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, pp. 145-146.

¹¹⁷⁷ Le nozze sono accompagnate da festeggiamenti che durano un'intera settimana, cfr. *Descrizione delle feste fatte nelle Reali nozze delle Infanti Donna Margherita col serenissimo Principe di Mantova e Donna Isabella col serenissimo Principe di Modena nel mese di marzo l'anno 1608*, in Torino, Biblioteca Nazionale, 0, 1, 8, f. 334 e seguenti, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., nota 16 p. 230.

¹¹⁷⁸ Cfr. TOMMASO VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, 2 voll., Torino, Favale, 1844, I vol., p. 83, citato in PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., pp. 178-179. L'istituzione, denominata Accademia degli Incogniti, viene affidata ai Gesuiti, cfr. *ibidem*.

¹¹⁷⁹ Cfr. ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 181; ALESSANDRO VESME, *Torquato Tasso e il Piemonte*, in «Miscellanea di Storia italiana», XXVII (1889), pp. 209-224.

¹¹⁸⁰ Cfr. PIERPAOLO MERLIN, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., p. 186..

dispositivi della scena. «Anzi di più vi aggiungo questa parte», scrive Alessandro al corago, «che sarà di gran beneficio per l'intento della Accademia»:

che con spessi ordini di canaletti si guarniranno per di dentro le due ale della scena e con un vaso di oglio o due al più per ciascuna si distribuirà l'umore a tutti i canali¹¹⁸¹

Si ricordi che gli «spessi ordini di canaletti» per far scorrere l'olio non possono trovarsi nelle prospettive lignee; una semplice visita all'edificio consente di affermare che la «soluzione tradizionale e sicura» con cui sono realizzate le architetture scamozziane (mensole di appoggio con parafuoco e ganci di sostegno per lumi rispettivamente in latta e in vetro) non possono aver favorito un tale progetto. Al contrario la proposta può aver interessato la zona antistante, quindi «le due ale della scena» fornite «per di dentro» corrispondono agli «“appoggi” in muratura dell'architrave-boccascena che inquadrano il sipario e incorniciano la scenafrente»¹¹⁸². Lo stesso Tessame si rende conto che realizzare un simile dispositivo non può che essere «una meraviglia e cosa mai più a nostri giorni veduta in materia de lumi tanto». Sarebbe utile conoscere maggiori dettagli su questa vicenda, oscura si dall'inizio dal momento che Alessandro, almeno in questa occasione, non invia ad Ingegneri informazioni più dettagliate, scusandosi: «Mi perdonerò s'io non l'ubbidisco in mandarle il modello né la intiera descrizione del tutto, che mi sarebbe stato et è facilissimo il farlo».

Interessa evidenziare un ulteriore particolare della missiva. Tessame palesa competenze in rispetto all'uso degli specchi, quando afferma che oltre ad aver già sperimentato il dispositivo delle canalette, ha già «fatto prova del tutto tanto de reverberi o riflessi»; oppure il passaggio in cui raccomanda ad Ingegneri di avvisarlo qualora si possano

far fare specchi che abbiano 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 parimente in mezzi tondi¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ Lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 300r-300v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 29. Mazzoni suppone che la lettera sia datata *post* 6 maggio 1584, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 333 p. 188; in *ivi* p. 129 la lettera è parzialmente riprodotta.

¹¹⁸² Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 129-130.

¹¹⁸³ Tutte le citazioni in lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, s.d., Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. R. 123 sup, cc. 300r-300v, edito in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico [...]*, cit., p. 29; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 129.

Come è noto, il dispositivo ideato per l'*Edipo*, e descritto da Ingegneri nel *Trattato*¹¹⁸⁴, prevede l'utilizzo di specchi e materiali rifrangenti. In particolare, il «fregio pendente dall'alto» posto nella zona di confine tra la scena e la sala, ancorato al soffitto, è composto da un sistema di piccole lampade, fissate sul lato nascosto di tale sostegno, potenziate da «riflessi d'orpello», ossia una sorta di schermi che riflettono la luce. Anche i lumi occultati, posti nelle prospettive, sono potenziati da superfici riflettenti a parabola, per meglio dirigere il raggio e consentire «d'illuminare la Scena, la quale resterà lucidissima»¹¹⁸⁵.

L'utilizzo di superfici lucide e riflettenti non sono una novità all'interno degli esperimenti luministici della seconda metà del Cinquecento. Al termine del secolo l'esperienza teatrale tende ormai ad abbandonare alcuni aspetti della pratica illuminotecnica precedente, come l'uso delle sfere colorate ad esempio, descritte da Serlio, prediligendo la ricerca di nuovi espedienti, come la possibilità della luce riflessa appunto¹¹⁸⁶. Gli «specchi che abbiano la luce concava», come puntualizza Tessame, appartengono alla grande famiglia degli strumenti ottici a riflessione, comunemente detti specchi.

Uno specchio è una superficie riflettente sufficientemente lucida da permettere la riflessione di immagini¹¹⁸⁷. In generale, si può affermare che ciascun raggio che colpisce uno specchio viene riflesso da un angolo identico a quello di incidenza¹¹⁸⁸. Il tipo più noto è lo specchio piano utilizzato normalmente per specchiarsi perché conserva la dimensione dell'oggetto di partenza che appare semplicemente invertita; nello specchio piano un fascio di raggi luminosi paralleli quando colpisce perpendicolarmente la superficie piatta viene deviato mantenendo il parallelismo dei raggi¹¹⁸⁹. Esistono specchi di forme ed usi diversi. Tra gli altri, si segnalano gli specchi detti concavi, tra cui si distingue quello concavo sferico costituito da una calotta rotonda la cui parte interna è riflettente. A differenza di quelli piani, nel tipo concavo è la posizione

¹¹⁸⁴ Il sofisticato dispositivo illuminotecnico ideato da Ingegneri è descritto in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 65-66; il sistema è analizzato anche in ELENA POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 496; GÖSTA M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, cit., pp. 65-67; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., pp. 124-125; ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. pp. 1002-1003; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 19-20.

¹¹⁸⁵ Tutte le citazioni in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., pp. 65-66.

¹¹⁸⁶ Cfr. ISABELLA INNAMORATI, *Mostrare, illudere, significare [...]*, cit. p. 1002.

¹¹⁸⁷ Per una prima ed essenziale ricognizione su questi strumenti ottici cfr. DAVID HALLIDAY-ROBERT RESNICK, *Fondamenti di Fisica*, Milano, Ambrosiana, 1984² (1981), soprattutto pp. 703-713, in cui sono descritte le proprietà di specchi piani e concavi. Per una declinazione dell'argomento alle esigenze della scena cfr. STEFANO MAZZANTI, *Luce in scena. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Bologna, Lo Scarabeo, 1998, pp. 80-85.

¹¹⁸⁸ Secondo la regola generale della riflessione che riguarda non solo ogni tipo di specchio, ma anche tutti i fenomeni ondulatori. Si ricordi che la luce è un tipo di onda e così il suono.

¹¹⁸⁹ Si tratta di un caso in un certo senso "limite" della legge di riflessione che riguarda gli specchi piani per la loro struttura.

dell'oggetto rispetto allo specchio che consente di ottenere immagini riflesse diversificate (ingrandite o rimpicciolite). Questa proprietà si esplicita anche nel fenomeno luminoso: nel caso in cui la fonte sia costituita da una luce, la sua posizione rispetto allo strumento ottico può determinare una concentrazione oppure un'amplificazione della sua luminosità. Così, se la sorgente si trova oltre il fuoco dello specchio (un ideale punto posto a metà del raggio di curvatura dello specchio) i raggi riflessi risultano concentrati in un sol punto; si noti che se la sorgente è posta lontanissima dallo specchio, quindi "all'infinito", questo fenomeno si amplifica tanto che i raggi riflessi sono così condensati da produrre combustioni. Al contrario, se la sorgente è posta in prossimità del punto focale avviene un effetto opposto: i raggi riflessi assumono la forma di un fascio di raggi paralleli che non solo può essere convertito in una direzione (i raggi collimano e non si disperdono), ma consente anche di amplificare la luminosità e la potenza della fonte luminosa. Si potrebbe paragonare l'effetto appena descritto alla luce prodotta dai moderni proiettori.

Tessame consiglia che gli specchi, dotati di «luce concava», siano fabbricati «in modo di coppa che sia perfettamente mezzo tondo»; inoltre, è noto che Ingegneri ipotizza di sistemare i «lampadini» accanto alle superfici riflettenti. Il dispositivo a cui si allude nella missiva di Alessandro, quindi, sembra appartenere alla categoria ottica appena descritta.

Sin dall'antichità l'uomo conosce e utilizza gli specchi. Il meccanismo che soggiace alla riflessione è oggetto d'interesse e di studi approfonditi da parte dei massimi scienziati di tutti i tempi. In particolare, i maestri che si sono occupati di scienze matematiche risultano esperti anche delle regole dell'ottica, disciplina che si avvale dei principi della matematica e della geometria. Ad esempio, Euclide di Alessandria oltre ad essere autore degli *Elementi*, opera che raccoglie i principi della geometria, scrive *Catottrica* un testo dedicato allo studio della riflessione sugli specchi sferici concavi. Esiste una stretta connessione tra i fenomeni ottici e l'impiego dell'energia solare, fatto studiato e sperimentato sin dalle epoche più remote. In particolare, grande interesse suscita la proprietà dello specchio concavo di convogliare i raggi del sole (sorgente posta "all'infinito") trasformandoli in energia. Famosi sono i cosiddetti specchi ustori, tradizionalmente attribuiti ad Archimede, che sfruttano, appunto, le proprietà degli specchi concavi per produrre calore e per incendiare¹¹⁹⁰. Secondo la leggenda, il primo l'utilizzo di superfici riflettenti concavi con la funzione di specchi ustori avviene entro il contesto della seconda guerra punica (218 a.c.-201 a.c.). Gli specchi ustori, assieme ad altre mirabolanti macchine belliche, sarebbero state inventate da Archimede per tentare di difendere la città di Siracusa da un attacco per mare da

parte dei romani; le notizie ricavate dalle fonti sino ad ora analizzate dagli studiosi (Polibio, Livio, Plutarco, per citare gli storici romani più famosi) si confondono spesso con il mito, non è quindi possibile attribuire con certezza ad Archimede l'invenzione di questo strumento¹¹⁹¹. L'episodio bellico è illustrato da un affresco di Giulio Parigi realizzato tra il 1599 e il 1600 sulla volta dello Stanzino delle Matematiche al Palazzo degli Uffizi di Firenze. Il dipinto ritrae l'effetto prodotto da uno specchio ustore: il dispositivo ottico sistemato a riva, dopo aver catturato i raggi del sole, li orienta verso una imbarcazione posta in mare, incendiandola.

Si ricordi che in occasione dell'allestimento di uno degli intermedii del *Giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, messo in scena nel 1608 nel Teatro degli Uffizi di Firenze¹¹⁹², nel mezzo della prospettiva centrale lo stesso Giulio Parigi progetta il tempio della Fama interamente ricoperto di specchi per riflettere la quantità di luci sulla scena, a conferma dell'interesse dell'artista per le dinamiche connesse con la riflessione.

In epoca moderna notevoli risultano gli interessi di Leonardo per l'ottica, disciplina che il maestro medita ed esercita sin dagli anni Ottanta del Quattrocento, che corrispondono al periodo fiorentino. Leonardo progetta e realizza macchinari per tornire, levigare e lucidare specchi concavi metallici; allo stesso tempo si dedica allo studio delle proprietà focali di sfere e paraboloidi. Artista ed artigiano a tutto tondo, Leonardo prevede per le sue invenzioni anche applicazioni pratiche. Così le superfici riflettenti da lui ideate, spesso costruite secondo le modalità degli specchi ustori, divengono, negli intenti del maestro, una sorta di apparecchiature per fondere e saldare parti di statue bronzee¹¹⁹³.

In ambito veneto le prime realizzazioni concrete di specchi concavi si collocano nel corso del XVI secolo, nello stesso periodo in cui i testi della tradizione prospettiva dell'ottica iniziano ad avere ampia circolazione a stampa. Tra i maestri più rinomati compare il nome di Ettore Ausonio (1520 circa-1570 circa)¹¹⁹⁴. Matematico e fabbricante di strumenti ottici a Venezia, Ausonio realizza specchi concavi di notevoli dimensioni e alta qualità ottica. Il suo contributo più importante agli studi dell'ottica della riflessione si riassume nella *Teorica speculi concavi*

¹¹⁹⁰ Su questo tema cfr. ad esempio CARLO ZAMPARELLI, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, Pisa, [s.n.], 2005.

¹¹⁹¹ Osservazioni critiche in merito si trovano in CARLO ZAMPARELLI, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, cit., pp. 7-16.

¹¹⁹² Si tratta di uno degli spettacoli allestiti nella città medicea in occasione delle nozze di Cosimo II de' Medici con Maria Maddalena d'Austria, cfr. *Descrizione Delle Feste Fatte nelle Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1608. Cfr. anche CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 59-60; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, cit., *passim*; CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra [...]*, cit., pp. 26-27.

¹¹⁹³ Questo macchinario rimane però a livello progettuale, cfr. CARLO ZAMPARELLI, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, cit., pp. 21-24 in cui sono descritti i congegni ideati da Leonardo.

¹¹⁹⁴ CARLO ZAMPARELLI, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, cit., pp. 24-26.

sphaerici, trattato composto intorno al 1560 ma edito postumo nel 1602¹¹⁹⁵. Originale nel pensiero di Ausonio l'identificazione di una corrispondenza tra le proprietà ustorie degli specchi concavi con le proprietà più intrinsecamente legate alla formazione delle immagini e alla posizione e grandezza, che si esplica nell'identità del *punctum inversionis* di una immagine generica con il punto di combustione dello specchio ustorio sottoposto a raggi solari paralleli¹¹⁹⁶.

Intorno al 1560 Ausonio si presenta dal Duca Emanuele Filiberto di Savoia proponendogli una serie dei suoi specchi concavi¹¹⁹⁷. È probabile che parte di questa sapienza sia filtrata nel contesto torinese, di cui, a quanto pare, anche Tessame si nutre.

I pregiati specchi di Ausonio sono realizzati in accordo con la tradizione dei maestri veneti che, per primi in Europa, già dalla metà del Trecento realizzano superfici riflettenti facendo depositare su una lastra di cristallo lucidato un amalgama di stagno e mercurio: i sottili strati di stagno vengono uniti al vetro tramite un bagno di mercurio ed esercitando pressione; tale processo, costoso e complesso, rende lo specchio un prodotto di lusso. Il monopolio veneto dura circa due secoli con segreti di fabbricazione gelosamente custoditi e con una abilità e precisione che fanno di questo articolo uno dei prodotti più ricercati in Europa nonostante il prezzo elevato¹¹⁹⁸.

Il vetro, elemento che rievoca leggerezza e trasparenza, è costituito quasi esclusivamente da silice e dalla sua forma policristallina, la sabbia, fusi insieme ad alte temperature. Garzoni, nella *Piazza Universale*, si sofferma a descrivere l'arte degli «specchiari»¹¹⁹⁹. Dopo aver narrato l'origine di questa professione, l'autore elenca minuziosamente le fasi di lavorazione del vetro. Interessante un tipo di cristallo realizzato a Murano; dice Garzoni che questi vetri speciali, dopo esser passati più volte alla fornace, sono lavorati da artefici detti «specchieri» i quali «li squadrano, e sopra una pietra gli mettono nel medesimo modo, che si fa quelli d'acciaio, e si

¹¹⁹⁵ Ettore Ausonio, *Teorica speculi concavi sphaerici*, 1602. Galileo durante il suo soggiorno a Padova redige una copia dell'opera di Ausonio, inserendola tra i suoi interessi scientifici.

¹¹⁹⁶ Si ricordi che nel Cinquecento Ausonio è tra i primi studiosi ad individuare una corrispondenza tra il suono e il calore, ossia la consapevolezza che la propagazione del suono si associa ai raggi luminosi. Lo scienziato stabilisce una relazione tra la luce prodotta in un vetro incandescente e l'effetto acustico, cfr. Patrizio Barbieri, *The State of Architectural Acoustics in the Late Renaissance*, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, cit., pp. 53-75: 54. Anche Giovanni Della Porta, che prosegue le ricerche in quest'ambito in cui luce e suono s'incontrano (cfr. *ibidem*), si occupa di ottica studiando le proprietà di specchi concavi e convessi; le sue considerazioni sono raccolte in un trattato, cfr. Giovan Battista Della Porta, *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri 4, di Giouanbattista Porta Napolitano, nouamente tradotti di latino in lingua uolgare*, In Venetia, appresso Lodouico Auanzi, 1560.

¹¹⁹⁷ Carlo Zamparelli, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, cit., p. 25.

¹¹⁹⁸ Carlo Zamparelli, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, cit., p. 24.

¹¹⁹⁹ Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [...]*, cit., pp. 881-888.

lisciano da ogni banda sopra una certa lastra di ferro, con una certa sorte d'arena, che vien da Vicenza». Alla fine della lavorazione si ottengono «specchi di Christallo, che son bellissimi»¹²⁰⁰.

A questo punto è logico supporre che anche le superfici riflettenti di cui si compone il dispositivo illuminotecnico dell'*Edipo*, la cui eccellenza risiede nella cura del dettaglio, siano state realizzate con la precisione e la raffinatezza tipiche dell'arte veneta: vetri di alto artigianato, scelti da Ingegneri per potenziare il bagliore dei «lampadini accesi», specchi che amplificano il riverbero con «riflessi d'orpello» giallo dorati. Così come il minuzioso appunto di Tessame che insiste sulla forma a «coppa» dello specchio, il quale deve essere «perfettamente mezzo tondo», non appare per nulla casuale. Il corago raccomanda che i lumi siano «accomodati talmente ch'essi mandino il lume addosso ai recitanti»¹²⁰¹. Evidentemente la natura sferica degli specchi, che producono «luce concava», non permette dispersione dei raggi, ma li dirige in un punto preciso: in questo caso verso il palcoscenico dell'Olimpico.

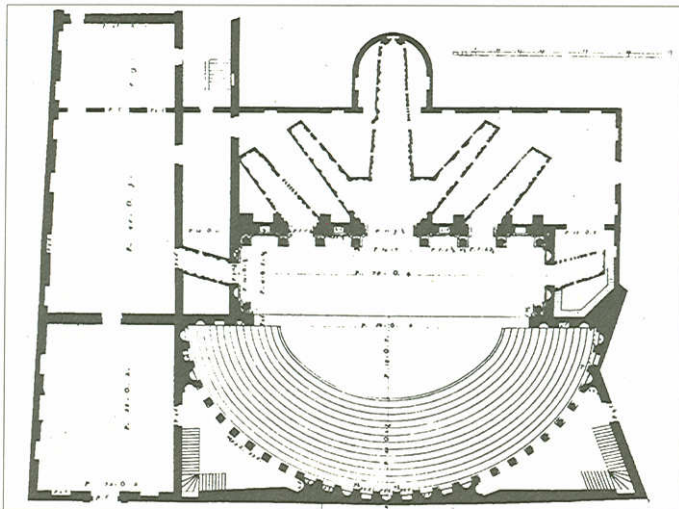
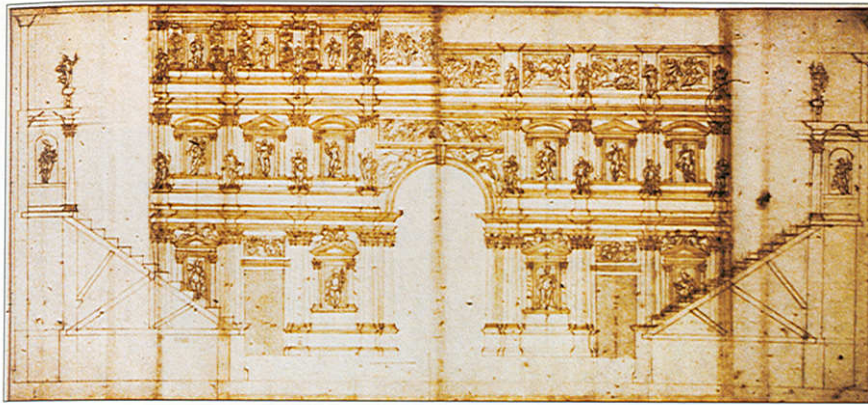
¹²⁰⁰ Tutte le citazioni in TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [...]*, cit., pp. 887-888. Anche alla voce «vetrari» Garzoni descrive il vetro realizzato a Murano in cui «vi si ricerca il sabbione rosso da Vicenza», *ivi*, pp. 539-542: 542.

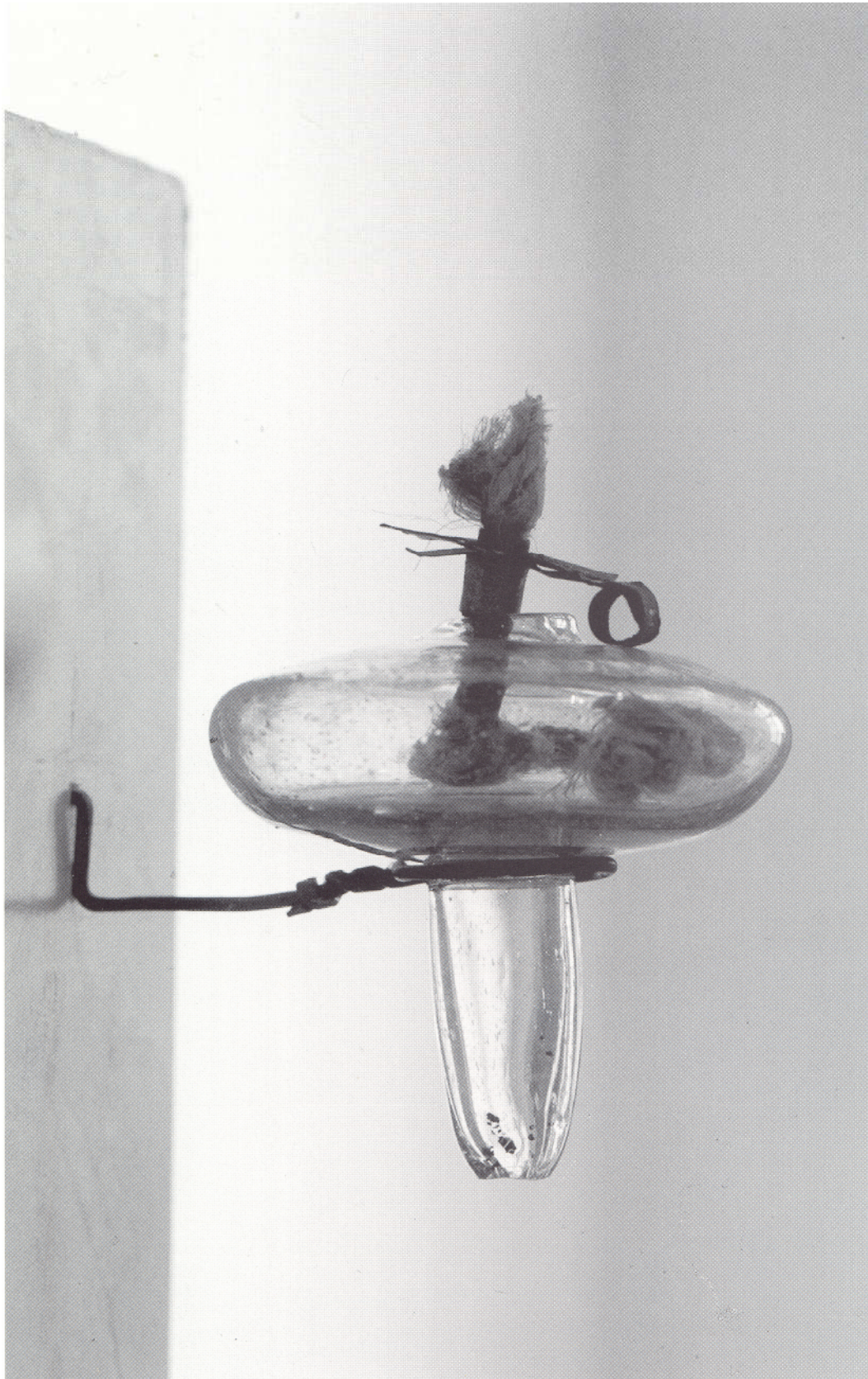
¹²⁰¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche [...]*, cit., p. 65.

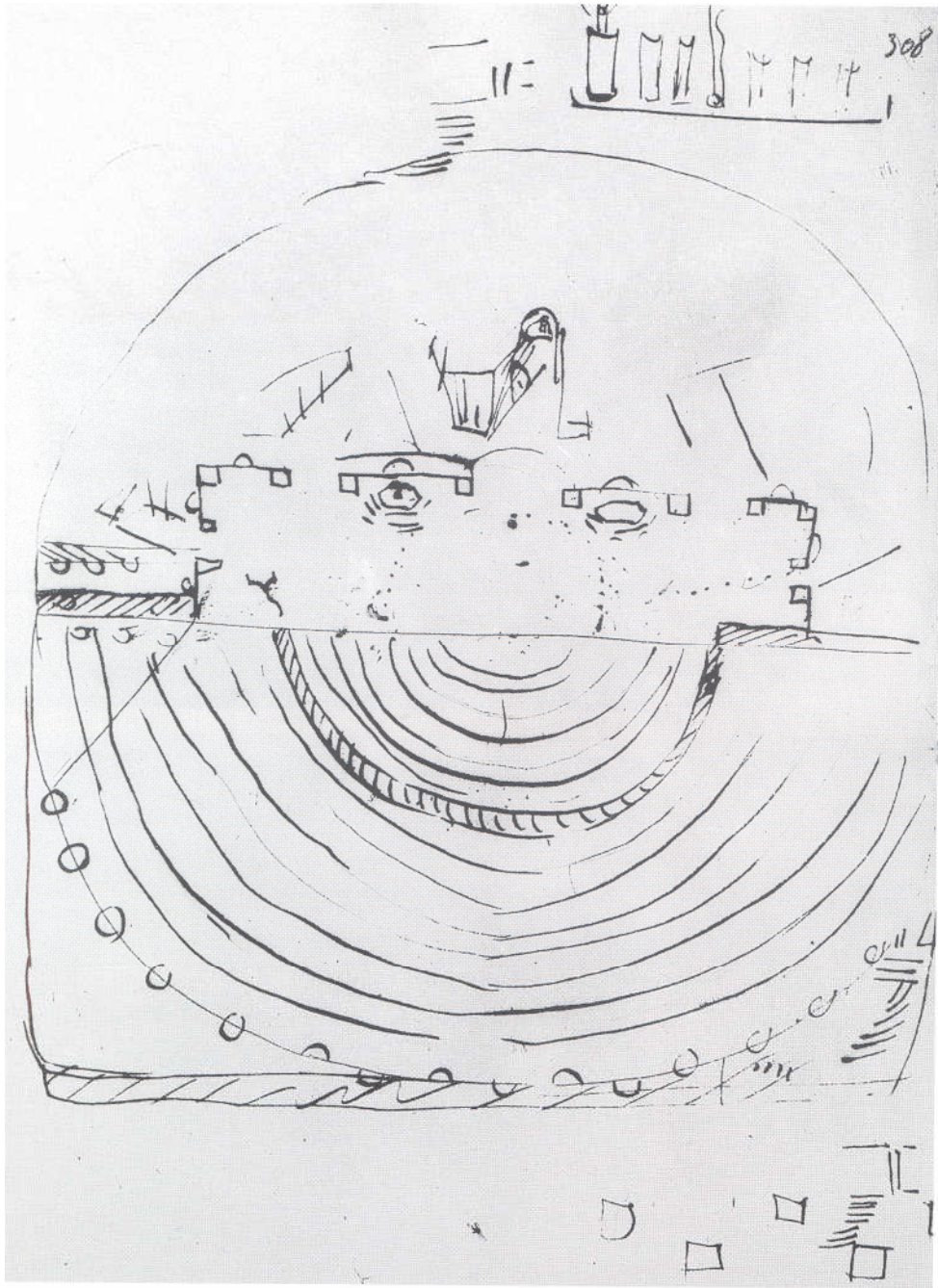
APPENDICE ICONOGRAFICA

1. ANDREA PALLADIO (e aiuti), *Modello per il teatro Olimpico di Vicenza*, 1579-1580, disegno, conservato a Londra, Riba, XIII, 5, riprodotto in *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, pp. 10-11
2. OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Pianta del teatro Olimpico di Vicenza: sala, vestibolo, odeo*, incisione in OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi [...]. Opera divisa in quattro Tomi con Tavole in rame rappresentanti le Piante, i Prospetti, e gli Spaccati. Con la traduzione francese*, tomo I, In Vicenza, Per Francesco Modena Con Licenza de' Superiori, 1776, tav. I, riprodotto in *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 256
3. *Dispositivo illuminotecnico delle prospettive del teatro Olimpico*, riprodotto in *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 76

4. ANGELO INGEGNERI, *Schizzo della pianta del teatro Olimpico con indicazioni di "regia" per la serata inaugurale*, 1584-1585, conservato in Milano, Biblioteca Ambrosiana, codice R 123 sup., fol. 308r, riprodotto in *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 207. L'appunto illuminotecnico è fissato nella parte superiore destra del foglio







MATERIALI

PRESENTAZIONE

Sono qui raccolti alcuni dei *Materiali* reperiti durante il lavoro di ricerca. Una prima sezione rende conto del *Regesto* degli eventi spettacolari in ambiente vicentino agiti tra il 1557, anno in cui ricorre la prima rappresentazione patrocinata dall'Accademia Olimpica, l'*Adria* di Terenzio; e il 1656 in cui si situa la *Mensa de gli dei*, entrambi ideali limiti cronologici che circoscrivono la ricognizione operata da questa tesi. Si è cercato, per quanto possibile, di includere anche quegli spettacoli di cui si possiedono informazioni dubbie o confuse, come gli allestimenti patrocinati dall'Accademia Olimpica tra il 1565 e il 1575, fornendo più ipotesi di analisi, allo scopo di offrire una panoramica più ampia possibile sull'argomento. Ogni avvenimento registrato è corredato una scheda tecnica che fornisce un quadro generale dell'evento. Vi sono raccolte, a seconda dei casi, indicazioni relative al luogo, ai committenti, all'occasione festiva, agli addetti all'organizzazione, agli artisti ed artigiani preposti alla scena, ai costumi, alla musica, alle luci, e così via. Seguono una voce che raccoglie le *Fonti*, una la *Bibliografia* ed, infine, quando è possibile, una sequenza di *Documenti*. Si osservi che vi si trovano riprodotti materiali inediti in epoca moderna così come passi più volte esaminati dagli studiosi, anche in questo caso per tentare di rendere l'inventario degli allestimenti uno strumento più esaustivo possibile.

La seconda sezione si concentra sulle tipologie "minori", come le entrate trionfali, le visite in Accademia e nel Teatro Olimpico, le processioni religiose, offrendo una campionatura di eventi significativi per delineare l'ambiente culturale e spettacolare vicentino, con particolare attenzione per il fattore luminoso, in un intervallo compreso tra il 1565 e il 1628. Anche in questo caso ogni avvenimento è corredato da *Fonti*, *Bibliografia* e dalla voce *Documenti*.

NOTA AI TESTI

I documenti sono stati trascritti rispettando e conservando per quanto possibile la lingua originaria. Sono stati operati degli interventi al solo scopo di favorire una lettura più scorrevole. In generale sono stati mantenuti i nessi *ci*, *gi*, *ti*, *ph*, l'*h* etimologica; le doppie e le scempie.

La *u* e la *v* sono state normalizzate secondo l'uso moderno; la *j* è stata risolta in *i* alla fine del raddoppiamento *ij*; il segno & è stato reso con *e* (*ed* davanti a vocale); la preposizione *à* è stata modificata con *a* e così pure il verbo *fù* con *fu*.

Le preposizioni articolate, le congiunzioni e gli avverbi, come *de la, o vero, ne la*, sono rimasti invariati come nei documenti.

Le maiuscole e le minuscole sono state normalizzate secondo l'uso moderno. I nomi onorifici e i titoli sono stati allo stesso modo normalizzati in maiuscolo, così per gli aggettivi onorifici che li accompagnano.

Sono state sciolte le abbreviazioni di sicuro significato.

La punteggiatura è stata normalizzata sull'uso moderno, così la collocazione di accenti e apostrofi.

Le parentesi quadre [] contengono integrazioni al testo. Le parentesi quadre con tre punti [...] sono utilizzate quando non è trascritto il documento per intero nei punti in cui inizia e termina l'omissione; le parentesi tonde con tre punti (...) indicano lacune nel testo; il punto di domanda tra parentesi tonda (?) indica l'incertezza della parola o di un dato.

ABBREVIAZIONI

A.O. Archivio antico dell'Accademia Olimpica conservato alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza

BBV Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica* ZIGGIOTTI BARTOLOMEO, *Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), ms. in BBV, Gonz. 21.11.2 (2916)

Herla Archivio informatico per la documentazione sulla spettacolarità patrocinata dai Gonzaga dal 1480 al 1630 patrocinato dalla *Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo* di Mantova

1. REGESTO DEGLI ALLESTIMENTI (1557-1656)

Adria (1557)

OPERA	<i>Adria</i> di Terenzio nella traduzione di Alessandro Massaria
GENERE	Commedia
ANNO	Tra il 26 febbraio e l'8 di marzo 1577, durante il carnevale
LUOGO	Cortile della residenza dell'Accademia (presso San Francesco Vecchio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	David Losco
VICE PRINCIPE	Elio Belli, coinvolto nell'allestimento
ORGANIZZAZIONE	Alessandro Massaria, Bernardino Mosto, Francesco Ghellini e Geronimo Schio
ADDETTI ALLA SCENA	Giacomo Pagello, Valerio Barbaran, Giovanni Antonio Fasolo, Giovanni Battista Marchesi, Lorenzo Rubini
ADDETTI AGLI ABITI	Orazio Almerico, Attilio Losco, il Cavalier Capra, Manfreda da Porto, Cristoforo Barbaran
ADDETTI ALLA MUSICA	Alessandro Milano
NOTE	Si segnalano la presenza di una «scena» e di un «apparato»; possibile coinvolgimento di Andrea Palladio nell'ideazione del progetto

FONTI

A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 15-17; *Rappresentazioni*, in A.O., b. 2, fasc. 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 15-17 e 110-112

BIBLIOGRAFIA

LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 263-264 e 265-266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), p. 287

DOCUMENTI

Riassunto di alcune disposizioni sullo spettacolo teatrale del 1557, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, Statuti, c. 110. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 265-266

1556. 23 Dicembre. Fu presa parte di recitare una commedia sotto il nome dell'Accademia con facoltà ad ogni accademico di condur seco alla recita tre persone.

1557. 25 Gennaio. Essendo principe il sig. Davide Losco furono eletti 4 Accademici i quali insieme col Principe avessero cura di tutte le cose necessarie per la recita della comedia la qual dovea recitarsi nel fine di Carnevale.

Adi 25 Gennaio 1557. È andata la parte che riservata ogn'altra parte a questa non contraria, si debba recitar la commedia principiata a imparare dalli Accademici, con consenso et sotto nome dell'Accademia. Adi ditto. È andata la parte che alla comedia che si ha da recitar ogni Accademico del numero nostro possi et debba condur con lui se non tre persone. Adi ditto. È andata la parte che sia eletto per questo Consiglio quattro li quali insieme col principe habbiano carico et cura di proveder te far fare tutte quelle cose che saranno opportune et necessarie per conto della comedia. Volendo il Mag.co Principe nostro, il sig. Daniel Losco, lo eccellente mes. Alessandro Massaria, il sig. Bernardino da Mosto, il sig. Francesco Ghellini et il sig. Hieronimo Schio eletti il giorno di heri a dar ordine circa le cose della comedia hanno deliberato che: habbiano cura di far provisione et ordinare la scena et le cose pertinente a quella: Giacomo Pagello, Valerio Barbaran; Gio. Antonio Fasolo, M. Battista marangon q. mes. Guglielmo, Lorenzo scultore. Habbino cura di trovar et esser sopra li vestimenti et abiti: Horatio Almerico, sig. Attilio Losco, il Cav. Capra, il Cav. Manfredo da Porto, il Cav. Cristoforo Barbaran. Habbi cura di concerti e musica: il sig. Alessandro Milano e che possi ordinar et comandar a quelli che pareranno a lui siano al proposito circa il redur musici et altre cose. Il Principe con li collega destinati alle provision della comedia hanno eletto per locho idoneo la sala di S. Marcello piccola dove hora è il fromento del Monte di S. Ioanne, nel quale si habbi a meter in ordine la scena a quel miglior modo che parerà alli soprastanti eletti a questo.

1557. 26 Gennaio. Fu data ampla facoltà al sig. Gerolamo da Schio di far col consenso delli Clarissimi sig. Girolamo Mocenigo Podestà e Benedetto da Lezze Capitano tutte quelle provisioni possibili e necessarie acciochè la comedia fosse recitata pacificamente.

Adi 30 Gennaro 1557. Il sig. Vice Principe l'eccellente mes. Elio de belli et collega destinati alla provision della comedia per convenienti rispetti hanno determinato che essa comedia

si reciti nella loro propria casa nella corte a quel miglior modo che parrà più espediente e convenevole ai soprastanti.

Adi 23 Febbraio 1557. Vada parte che li quattro soprastanti alla comedia siano obligati di far fare il parè sopra il nostro muro a tramontana della corte et tutto intorno al nostro per impedir a tutti che non vedino senza il nostro volere.

26 Febbraio 1557. È andata parte che sia eletto uno delli Accademici il quale habbia autorità assoluta di proveder che sia fatta la comedia con quei mezzi che a lui parerà sia conformi alla pace et alla libertà della nostra Accademia che il consenso de Clar.mi Rettori, l'autorità del quale non si estenda se non circa le cose della comedia e duri fino che finisca la comedia, et fu eletto il sig. Girolamo Schio.

20 Febbraio 1557. È andato parte che alla recitation della comedia, che si farà pubblicamente una sol volta, ogni Accademico del numero nostro possi menar 7 in tutti non ostante altra parte in contrario, et a quelli che recitano così musici come altri quai non sian nella Accademia tre per cadauno.

23 Febbraio 1557. I quattro deputati sopra la comedia siano obligati di fare sì che niuno non entri nè nella scena nè nello apparato fino al giorno deputado et oltre che quelli che sono dedicati al recitar della comedia siano obligati a non mancare a quanto li sarà comandato dalli soprastanti et deputati alla comedia.

24 Febbraio 1558. Essendo l'Accademia debitrice a mes. Hieronimo di Forni di troni 72 per alcuni legnami per la comedia de l'anno passato, l'anderà parte che detti denari si debbano pagare della entrata ordinaria dell'Accademia in tre rate, cioè sotto tre Principi, cominciando la prima rata sotto il Principe futuro il 1° Aprile prossimo. Negli ultimi di Carnevale essendo Vice Principe il sig. Elio Belli fu dagli Accademici fatta recitar la Comedia la quale era fatica del sig. Accademico Alessandro Massaria per la traduzione in italiano dell'«*Andria*» di Terenzio e fu eseguita con molta soddisfazione et contento di tutta l'udienza.

Giochi Olimpici (1558)

OPERA

Giochi Olimpici in onore del dio Ercole protettore dell'Accademia Olimpica

GENERE

Evento celebrativo costituito da: giochi olimpici, lettura di composizioni erudite, proclamazione delle *Leges Olympicorum* stilate dal Principe

ANNO	1558
LUOGO	Cortile della residenza dell'Accademia (presso San Francesco Vecchio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Bernardino Trinagio
IDEAZIONE APPARATO	Andrea Palladio
REALIZZAZIONE SCENA E STATUE	Giovanni Antonio Fasolo e Lorenzo Rubini
NOTE	Allestimento composto da una «scena» in cui è ricostruito un «tempio» adorno di statue; possibile ripresa degli apparati utilizzati nel 1557. Per l'occasione viene commissionata una statua in pietra raffigurante Ercole

FONTI

A.O., b. 4, fasc. 51, cc. 18-22; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 14

BIBLIOGRAFIA

LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 264-266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-290

DOCUMENTI

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 14 (A.O., b. 4, fascicolo 51, cc. 18-20). Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., p. 266

[...] nella corte della Residenza fu innalzato un sontuoso apparato, diretto dall'Accademico Andrea Palladio Architetto, e solennemente fu eretta nel detto luogo una Statua di Pietra rappresentante Ercole Istitutore degli antichi Giuochi Olimpici: nel Piedestallo della quale eravi scolpita da due lati l'impresa ritrovata dal Belli, col moto *Hoc opus hic labor est* e dagli altri due *Herculi Jovis filio Accademia Olympica Posuit Anno MDLVIII*. [...] Furono recitate nel suddetto giorno all'innalzamento della suddetta Statua molte erudite Composizioni, e tra l'altre alcuni versi Endecasillabi intitolati *Vota Jovi, Herculio* [...]. Erano appesi Distici alla Cattedra, et all'ingresso della Residenza, alle Figure Mattematiche, alla Biblioteca, alla fronte della scena, ed al figurato Tempio. Item moti in verso latino ai Musici, ai Pittori, a pie delle Statue dei Dei Tutellari, della

Olimpica Pallade, della Virtù, di Mercurio, del Satiro rappresentante il Vizio, e più epigrammi all'Architetto Palladio [...] [e furono declamati i] precetti morali, chiamati Leggi dell'Accademia Olimpica [Leges Olympicorum] che in quel giorno furono pubblicate, ed esposte [...].

Alessandro 1560

OPERA	<i>Alessandro</i> di Alessandro Piccolomini
GENERE	Commedia
ANNO	1560 (?)
LUOGO	Residenza dell'Accademia (un'abitazione presso la chiesa di San Francesco Vecchio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	[Girolamo Negri o Valerio Barbaran]
NOTE	Rappresentazione in forma privata senza apparati. La data potrebbe essere dubbia (compare 1558 in <i>Rappresentazioni</i> , in AAO, b. 2, fascicolo 10, <i>libro marcato L</i> , c. 81r)

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, c., 24; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 24

BIBLIOGRAFIA

LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 266; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 290-291

Amor Costante (1561)

OPERA	<i>Amor Costante</i> di Alessandro Piccolomini
INTERMEDI	<i>La Lidia</i> di Antonio Maria Angiolelli
GENERE	Commedia
ANNO	Alla fine di febbraio del 1561, in occasione del carnevale

LUOGO	Salone Maggiore del Palazzo della Ragione
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Girolamo da Schio
IDEAZIONE APPARATO	Andrea Palladio
DECORAZIONI	Giovanni Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo
DISPENSANO LE PARTI	Leonardo Thiene, Bernardino da Mosto e Giacomo Pagello
ADDETTI AGLI INTERMEDI	Montano Barbaran, Orazio Almerico e Silvio Belli
ADDETTI AGLI ABITI	
E ALL'ORGANIZZAZIONE	Alvise Schio, Antonio Capra e Nicola Repeta
NOTE	Apparato effimero realizzato sul modello del teatro antico composto da cavea semicircolare, proscenio con <i>scaenae frons</i> e scena prospettica. Struttura smontabile concepita per essere utilizzata l'anno dopo (1562)

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 24-26; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, p. 90; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 24-26, 122-128

BIBLIOGRAFIA

LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 267-269 e 272-275; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio, ...*; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 291-298; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 190-195

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato in ZORZI, ...; LIONELLO

PUPPI,; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 215

DOCUMENTI

Provvedimenti del Senato Accademico per l'organizzazione della commedia relativi alla raccolta di denaro e alla elezione dei soci per la distribuzione delle parti e per disporre il relativo «apparato», ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, cc. 120-122, riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

[1560] Avendo gli Accademici desiderio et volontà infinita di rappresentare questo carneval prox. la bella et honoratissima comedia del sig. Alessandro Piccolomini intitolata l'Amor Costante et essendo bisogno di ritrovar denari per la spesa che occorrerà far per recitar detta comedia, con minor danno et incomodo degli Accademici che sia possibile; L'anderà parte che tutti gli Accademici per questa volta solamente debbano pagare tutto quello che ognuno ha promesso pagar per tutto l'anno intero dichiarando però che da questi siano a dedure che inanti tratto si pagheranno si habbino a detraher fuori tutte le spese ordinarie del l'Accademia, il resto poi si spenda tutto per causa de detta comedia, et questo pagamento sia fatto per tutte le feste del prox. Natale et se dopo detto termine entrasse qualche Accademico inanti il tempo che si rapresenti la comedia sia obligato alhor all'hora [...] in execution della suddetta parte si debba elegger per il Consiglio et balotato per tesoriere un accademico per riscoter li denari come di sopra, et a favore hebbe voti quattordici et contra cinque.

Adi soprad° - Fu ballotati diversi Accademici per thesorieri del denaro che si riscoterà in occasione come nella suddetta parte et restò mes. Valerio Barbarano con voti 14 a favore e contra 5. Item sono stati eletti li sottoscritti i quali habbino insieme col Principe et mes. Andrea Palladio il carico di dar fuori le parti della comedia a chi parerà loro atti recitar e di farle imparare et provare. Et apresso fare il mercato de l'apparato con quel maggior utile et avvantagio della Accademia che si possi:

Mes. Leonardo Thiene pro 19 contr. 1; Mes. Bernardin da Mosto pro 16 contr. 4; Mes. Giacomo Pagello pro 16 contr. 4.

Delibera del 13 dicembre 1560. In esecuzione della parte presa il 1 Dicembre 1560, vista la difficoltà di raccogliere il denaro necessario per la rappresentazione della Commedia L'Amor Costante, si delibera di far pagare agli Accademici l'importo già sottoscritto in una unica

soluzione entro il 15 Dicembre, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 123. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Comedia. In esecution della parte presa adi P^o del presente in materia del riscoter li denari per le spese intorno la Comedia et vedendosi per sperientia che il termine del pagare era molto lungo per far le provisioni oportune in tal materia. Però l'anderà parte che tutti gli Accademici che non hanno pagato debbano per tutto il giorno di Domenica che sarà li quindici del presente dar fuori et esborsare tutte le somme de denari che sono obligati pagar per tutto l'anno intiero giusta la loro sottoscrizione et non pagando si intendano privi et cassi dal numero delli nostri Accademici et questo affine che si possi fermare et stabilire quanto s'ha da fare intorno la comedia et la presente parte per il nostro bidello sia intimata personalmente a tutti gli Accademici non ostante il termine dato per la parte sotto di p^o di Dicembre 1560. Pro 22 contro 2. Prospero Farina Segretario.

Delibera del 13 gennaio 1561. Data l'esperienza fatta, si delibera di affidare ai signori preposti alla recita della commedia di riformare e «racconciar le cose in quel miglio modo che a loro parerà», e allo scopo di provvedere che coloro che hanno particolari incarichi possano trovare i vestiti ai recitanti, regolarli e dispensarli e in altre cose, si nominano tre persone che abbiano questi compiti, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 125. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Havendosi veduto per isperienza che s'ha fatto del recitar la comedia, che dentro vi sono alcune cose che starian meglio se fossero regolate, et massime in quella parte delle questioni. L'anderà parte che li sigg. Presidenti sopra la comedia tolti con essi loro per sua comodità che a lor parerà l'habbino a riformare e racconciare in quel miglio modo ch'a loro parerà pro 29 contra 4. G. B. Losco Segr.

Adi Soprascritto. Essendo bisogno per recitar della comedia ordinatamente et acciocchè le cose passino senza strepito proveder di persone ch'habbino i suoi carghi particolari sopra il trovar vestimenti delli recitanti, regolarli e dispensarli come anco in molte altre cose, pertanto. L'anderà parte che si elegghino a bossoli e ballotte tre sopra detti vestimenti. Nominati: mes. Alvise Schio. Pro 25 contra 4. Antonio Capra cav. Pro 26 contra 3. Nicola Repeta cav. Pro 25 contra 4. G. B. Losco Segr.

Adi 13 Gennaro 1561. A fine che si trovino recitanti a proposito sì per la Comedia come per la tragedia l'anderà parte che ciascheduno che reciterà in detta Comedia e tragedia s'intenda e sia senza altra ballotazione Accademico, dechiarando però che sia anco in sua libertà

sottoscrivendosi dare quel agiuto che li parerà all'Accademia secondo gli ordini dell'Accademia. Pro 30 contra 2. Gio. Batta Losco Segretario.

Delibera del 26 gennaio 1561. Si delibera di scegliere dieci accademici per regolare l'afflusso delle Autorità e dei cittadini in occasione della rappresentazione della commedia, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 126. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Acciocchè si proceda come si ha cominciato con il debito ordine: L'anderà parte che siano infisculati tutti i nomi degli Accademici che non sono occupati in altre attioni, delli quali ne siano estratti dieci che habbino a star alle porte et altri dieci che habbino a star all'introdur delle donne, et quattro alla guardia che alcuno non entri sopra il pulpito et tenir servato il loco delli sig. Rettori et sig. Accademici, et tutto il resto stiano alle porte del teatro, quai habbino carico d'accomodar gli huomini secondo la loro qualità e grado, riservando però che i recitanti habbino autorità di stare dove a loro piacerà et introdur chi gli aggradirà, decchiando che alcuno Accademico non possi far livree concertate di sorte alcuna sotto pena d'esser cassi et esclusi dal numero nostro.

Acciò che si proceda come si ha cominciato con il debito ordine etc. Dal Fisculo furono estratti gli infrascritti: Alle porte: Mes. Alvise Trissino, Mes. Montano Barbarano, Mes. Bernardino Vello, Mes. Horatio Almerico, Mes. Guido Campiglia cav., Mes. Giambattista Sesso, Mes. Hieronimo Negri, Mes. Hieronimo Rossetto, Mes. Antonio Maria Angioiello, Mes. Andrea Palladio. Alla guardia della scena: Mes. Nicola Repeta cav., Mes. Carlo Cavalcabò, Mes. Bernardino Trinagio, Mes. Alvise Schio. All'introdur delle donne: Mes. Horatio Capra, Mes. Piero Monza, Mes. Battista da Porto, Mes. Gottardo Fasolo, Mes. Antonio Capra cav., Mes. Alvise Porto, Mes. Valerio Barbaran, Mes. Giambattista Forzino, Mes. Zampaolo Porto, Mes. Valerio Chiericati. Alla porta del teatro: Mes. Theodoro Thiene, Mes. Vincenzo Traverso, Mes. Pietro Paolo Marzari, Mes. Odorico Capra, Mes. Prospero Farina

Delibera del 27 gennaio 1561. Poiché il tesoriere dell'Accademia Valerio Barbaran ha in cassa una certa quantità di denaro ed è necessario il parere del Consiglio, si delibera che il denaro stesso venga speso «nelle cose della commedia», in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 127. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Comedia. Essendo appresso il thesauriero generale certa quantità di denari et non potendosi spendere senza il consenso del Consiglio, et essendo bisogno spendere per cose necessarie alla

comedia, l'anderà parte che li denari che sono nell'erario publico in mano de mes. Valerio Barbarano thesoriere s'habbino a spendere tutti nelle cose della comedia eccetto però il fitto della casa et il salario del bidello, non obstante alcuna parte in contrario. Pro 30 contra 3. G. B. Losco segretario.

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 90

[...] Quest'anno [1561] si fece dagli Accademici Olimpici la rappresentazione d'una [commedia], al qual fine fu costruito, non essendovi ancora il Teatro Olimpico, nel Palazzo maggiore della Ragione un Teatro di legname da Andrea Palladio eccellente Architetto. Fu questo teatro con tanta maestria edificato che si era potuto paragonare a que' degli antichi. La [commedia] [fu] rappresentata nel tempo di Carnovale con grande pompa e spesa [...], ed aveasi in animo di rappresentare anche la Sofonisba composta da Giovan Giorgio Trissino; ma in mancanza del tempo fu diferita all'anno seguente [...].

Descrizione della rappresentazione della commedia l'«Amor Costante», febbraio 1561, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 31 (AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 24-25), tratto da SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, p. 90. Riprodotta in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

[...] Scielto da Signori Accademici il gran Salone del Pubblico Palazzo per una Rappresentazione da recitarsi nel Carnovale di quest'anno, l'Accademico Palladio per tal occasione disegnò un Teatro di legname, e fu innalzato con tanta diligenza, ch'era in tutto simile a quelli degli antichi Romani. Con bellissimo apparato e gran concorso di Forastieri, essendo Principe il Signor Girolamo da Schio fu recitata la Comedia intitolata l'Amor Costante [...], alla quale intervenne il Clarissimo Podestà Girolamo Prioli con tutta la Nobiltà, e popolo vicentino, e buon numero di Personaggi distinti di più Nazioni [...]. Il sig. Antonio Maria Angiolelli accademico per tali rappresentazioni lavorò agli intermezzi chiamandoli La Lidia, li quali col mezzo della stampa furon posti in luce in Brescia per Lodovico Britannico nel detto anno: Furono: Un madrigale in cui parlano le Muse alle donne = Altro le Ninfe alle sudette = Altro al sig. Principe = Item molte stanze alle dame.

Questi intermezzi furono indirizzati al Mag. sig. Alberto Pigafetta il di cui titolo: «La Lidia» dell'Angiolelli insieme con alcune stanze di Mercurio, et altre rime recitate in Vicenza nella Commedia degli Olimpici novamente stampate e venute in luce. La letera dell'Angiolelli premessa agli intermezzi è datata da Villaganzerla 24 Giugno 1561 [...].

***Sofonisba* (1562)**

OPERA	<i>Sofonisba</i> di Giangiorgio Trissino
GENERE	Tragedia
ANNO	Alla fine di febbraio del 1562, in occasione del carnevale
LUOGO	Salone Maggiore del Palazzo della Ragione
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Valerio Chiericati
IDEAZIONE APPARATO	Andrea Palladio
DECORAZIONI	Giovanni Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo
DISPENSANO LE PARTI	Valerio Chiericati, Battista da Porto e Antonio Maria Angiolelli
ADDETTI AGLI INTERMEDI	Montano Barbaran, Orazio Almerico e Silvio Belli
ORGANIZZAZIONE DELLA SCENA	Giacomo Pagello, Bernardino da Mosto e Leonardo Thiene.
ADDETTI AI CORI, AI RECITANTI E AGLI ABITI	Aloigi da Porto, Francesco Ghellino, Luigi Trissino e Antonio Thiene
NOTE	Apparato effimero realizzato sul modello del teatro antico composto da cavea semicircolare, proscenio con <i>scaenae frons</i> e scena prospettica. Struttura smontabile utilizzata l'anno precedente (1561)

FONTI

AAO, b. 1, fascicolo 1, *libro marcato A*, cc. 103-104 [107-108]; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 26-35; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; GIUSEPPE OROLOGI, *L'inganno dialogo di M. Gioseppe Horologi*, Venezia, per Giolito de Ferrari, 1562, *Dedicatoria*; NICOLÒ ROSSI, *Discorsi sopra la tragedia*, Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590; GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari fu del Sig. Gio. Pietro Nobile Vicentino divisa in due libri [...] nuovamente posta in luce con due tavole una dei nomi de gli Huomini & l'altra delle cose più notabili*, in Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1604, pp. 160-161 SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro*

Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, pp. 90-91; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 26-35, 128-131

BIBLIOGRAFIA

LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 269-270 e 275-276; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio, ...*; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 291-298; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, vol. II, *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Regione-Giunta regionale/Corbo e Fiore, 1985, pp. 190-195

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato in ZORZI, ...; LIONELLO PUPPI, ...; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 215

DOCUMENTI

Delibera del 27 dicembre 1560. Dopo la rappresentazione della commedia *L'Amor Costante* il Consiglio accademico delibera di rappresentare anche la tragedia *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino e nomina i soci per la distribuzione delle parti ai recitanti e per curare gli intermezzi della commedia e della tragedia, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 123. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Comedia. Essendo necessario ritrovar denari che suppliscano alle spese da esser fatte in recitar la comedia perchè gli esborsati o scossi fin hora non bastano. Però l'anderà parte che per tutto il persente mese di Dicembre ogni accademico debba et sia obligato esborsar tutta quella quantità di denari che si ritrova aversi sottoscritti di pagare per entrata della Accademia per un anno, et per la rata o portion sudetta, non bastando questi esborsare quell'altra quantità che bisognerà o che andarà in tal spesa, et questo sotto pena a chi non pagherà di esser casso dell'Accademia, con questa condition che quegli che non potessero pagar per legittime ragioni, possino farsi esenti di tale esborsation per il sig. Principe et consiglieri, ai quali sia data tal officio. I quali denari si

debbano scoder per lo tesoriero a ciò deputato che è il sig. principe presente, cioè mes. Valerio Barbaran. Pro 17 contra 8.

Parte de recitar la tragedia.

Perché non si può ritrovare cosa di maggior dignità per la essaltazione della nostra Accademia nè che sia più conforme alla grandezza degli animi de gli Accademici che il continuo essercitio delle attioni virtuose si sono immaginati gli Accademici che hanno tutti buona volontà che saria universale nostro grandissimo honor et infinita nostra contentezza che nel medesimo ricco et bello et leggiadrissimo apparato che sarà tosto all'ordine per recitar la comedia dell'Amor Costante si rappresentasse doppo ancora la Sofonisba tragedia ecc.ma et massimamente perchè hanno discorso che ella si potrà recitar facilmente et soprattutto senza fare alcuna altra spesa ma con grandissima sodisfatione di tutta questa città et se bene essi Accademici hanno già determinato et concluso di volerla fare in ogni modo, non di meno per accrescere maggior gratia et reputatione a questa loro honoratissima deliberatione col mezzo della autorità et del favore di tutti gli Accademici universalmente: L'anderà parte che questo carnevale, doppo che si havrà rappresentata la comedia sia recitata ancora per gli stessi Accademici nostri la Sofonisba tragedia dignissima et bellissima, la quale fu già composta dal sig. Gio. Giorgio Trissino, gentilhuomo benemeritissimo della patria nostra. Pro 23 contra 3. Paolo Chiappin vice segretario dell'Accademia Olimpica.

Delibera del 29 dicembre 1560. Poiché spesso avviene che il numero di molte persone provoca disordine e confusione si delibera di accettare quattro nuovi Accademici salvo che si tratti di persone che recitano nella tragedia, e nello stesso giorno si nominano tre Accademici per dispensar le parti della tragedia e nel contempo, col Principe, abbiano il «carico degli intermedi» della commedia e della tragedia, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 123. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Perché spesso volte interviene che il numero di molte persone genera disordine e confusione. Però l'anderà parte che si possi solamente accettare quattro Accademici eccettuando che se fossi bisogno di qualcheduno per recitar la tragedia in tal caso si possino accettar giusta gli ordini delle balotazioni come nell'undecimo capitolo. Pro 28 contra 6.

29 Dicembre 1560. Adi ditto. È stato per il consiglio nostro eletti gli infrascritti per dispensar le parti della tragedia et insieme con il Principe habbino carico di farle imparar et provare.

Mes. Valerio Chierogato cav. Pro 29 contr. 4; Mes. Battista da Porto. Pro 24 contr. 10; Mes. Antonio Maria Angiolello. Pro 27 contr. 6.

Adi ditto fu eletto parimente per il Consiglio nostro gli infrascritti li quali insieme con il Principe habbino il carico de gli intermedi della comedia et della tragedia: Mes. Montan Barbarano cav. Pro 29 contr. 5; Mes. Horatio Almerico. Pro 24 contr. 10; Mes. Silvio de Belli. Pro 23 contr. 12.

Prospero Farina Segretario

Delibera del 2 febbraio 1561. Essendo passato il termine assegnato per il pagamento del canone dovuto per la rappresentazione della tragedia, si invitano ulteriormente i soci a tale pagamento entro la futura domenica altrimenti verranno cancellati dall'elenco dei soci. Nel contempo si indicano i nomi di coloro che sono dispensati dal pagamento sia dal canone dovuto per la comedia sia per la tragedia, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 129. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Tragedia. Adi 2 Febraro 1561. Essendo scorso il termine di pagar la rata per la tragedia imposto alli 22 del passato a fine che non si possi scusar alcuno tanto di non haver habuta notizia di essa parte quanto della brevità del termine. L'anderà parte che detto termine duri per tutta Domenica prossima, passato il quale termine s'intendano esser cassi dal numero delli Accademici tutti quelli che non haveranno pagato, et immediate si habbi a cancellar il nome loro, salvo sempre i debiti delle rate scorse per conto della comedia passata, et per ogni altra occasione, con dechiaratione che se apparerà al signor Principe et consiglieri et doi de più vecchi e di più anni dell'Accademia, che si ritroveranno alla congregation, di esentar qualche Accademico che a loro parerà per legittima causa, lo possino fare.

Et a fine che la detta tragedia si possi fare con quella honorevolezza che se gli conviene l'Anderà similmente parte che la parte de una rata che fu presa come di sopra s'intendi essere de una ratta e mezzo Pro. 20 contra 5. Gio. Battista Losco Segretario.

Accademici esenti = Questi infrascritti sono gli Accademici hoggi di che alli XXII Febraro 1561 essentati dal Mag.co sig. Principe, consiglieri e da sig. Bernardino de Mosto et da D.no bernardino Trinagio, duoi dei più vecchi de l'Accademia juxta la parte dell'Accademia sotto li 2 dell'istante, dall'extraordinario eccetto che di quelli della Comedia, intendendo che per conto della tragedia non siano tenuti a contribuir cosa alcuna, ma le impositioni messe per conto della Comedia siano tenuti a pagarle tutte quante. Gli infrascritti sono assolti in tutto: Mes. Bernardino

Trinagio, Mes. Gottardo Fasolo, Mes. Andrea Palladio, Mes. Lorenzo Rubini, Mes. Zanantonio pittore, Mes. Zuane recamador, Mes. Silvio di Belli, Mes. Giambattista Losco.

Delibera del 22 febbraio 1561. In seguito alla designazione degli Accademici aventi l'incarico di «regolare i chori della tragedia e trovare persone atte a recitarli et vestirli ecc.», si delibera che gli stessi abbiano il medesimo incarico anche per la scena della tragedia «in mutarla et variarla come loro parerà, et haver custodia del teatro», compresi in essi anche il Palladio, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 127. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

Tragedia = È andata la parte che siano eletti quattro Accademici che habbino ad ordinar et regular i chori della tragedia e trovar persone atte a recitarli, et vestimenti da vestirli, et fare circa ciò quello che farà bisogno in essecutione della qual parte sono stati eletti Mes. Alvise da Porto, Mes. Francesco Ghellini, Mes. Luigi Trissino, Mes. Antonio Thiene dott. pro 24 contra 0. Gio. Battista Losco Segretario.

Adi ditto. È andata parte che quelli che havevano il carico della scena nella comedia habbino l'istesso della scena della tragedia in mutarla et variarla come loro parerà, e non lasciarvi star sopra alcuno, et haver custodia del theatro, et quel tanto che occorerà necessario in tal cosa. Pro 24 contra 0. Gio. Batta Losco Segretario.

Tragedia. Adi ditto. È andata parte che per dar essecutione alla parte della tragedia che tutti gli Accademici per tutta quella settimana ventura debbano haver esborsati la lor parte de denari che pagano alla Accademia per la rata d'un anno, quali si spendano intorno alla tragedia. Pro 22 contra 2. Gio. battista Losco Segretario.

Tragesia. Item che il carico de mutar la scena e di esserle soprastante sia del signor Giacomo Pagiello, et del sig. Bernardino da Mosto et del sig. Leonardo Thiene e del sig. Andrea Palladio, e similmente della custodia del palazzo della scena, et theatro non habbia danno con ogni ampla autorità. Pro 23 contra 1. Gio. Batta Losco Segret.°

Delibera del 7 aprile 1561. Il Consiglio accademico delibera di obbligare gli Accademici a pagare entro 15 giorni i debiti fatti per la commedia altrimenti non si può provvedere alla rappresentazione della tragedia nell'anno venturo, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 130. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

7 Aprile 1561. Perchè il far la tragedia et de più a l'Accademia stessa dipende da pagar i debiti vecchi della comedia, imperocchè come si vede non si può seguir circa la tragedia quel che bisogna di fare, et il tempo insta, però L'anderà parte che i debiti vecchi della comedia si habbino a pagar in termine di zorni 15 secondo le sottoscrizioni fatte da ciaschuno Accademico, et questo salve tutte le altre parte et ordini di essa Accademia, a ciò non repugnanti, et passato ditto termine si possi con ogni più espedito modo l'esecutioni far contra i debitori, cioè come si fa contra a debitori pubblici di camera senza altra cognitione et ordine di ragione, et senza altra eccetione di sorte alcuna, et non bastando questi denari che s'hanno a riscuotere per pagar detti debiti vecchi che del restante si paghi alla rata secondo quel che toccherà salva zempre et preservata facultà al sig. Prencipe et Consiglieri di prorogar il termine a chi si sottoscriverà ad uno scritto che si farà per tal causa per maggio comodità de debitori.

7 Aprile 1561. Messa et proposta parte per il sig. Prencipe et Consiglieri se si doveva dar licentia a privati Accademici di far la tragedia loro a nome di Accademia et questo a fine che si proceda avanti ... come in un manoscritto a ciò formato a voce et per tutti. (omissis) 1561. Novembre 9. Confermato Principe per tutto il tempo che si farà la tragedia Valerio Chiericati.

Descrizione dell'apparato compiuta dall'accademico Paolo Chiappino nel febbraio del 1562¹²⁰². Si trova in AAO, b. 1, fascicolo 1, *libro marcato A*, cc. 103-104 [107-108]; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 33-35; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 21. Riprodotta in LICISCO MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, cit.; GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, cit., p. 276; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., pp. 306-307; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 194-195

[...] freggio et architrave, uno che cominciava al principio dell'arco, e finiva all'estremità delle faccie per testa, l'altro si stendeva tutto a torno al pariete et gli era termine nell'altezza le cornici erano dorate et sostenute da vinti quatro colonne corinthie di rilievo di mezo tondo finte di marmo numidico machiato et a [quatro quar]ti di colonna che erano [congiunte?] *** facciata maggiore con le m***ro capo: con tal ordi[ne]; *** sotto la prima cornice erano quattro colonne *** le quali havevano di sopra dipinte *** con teste d'imperatori, et festoni, *** ghirlande con fanciulli ignudi. Per entro la porta a mano [destra] si scorgevano case che accompagnavano la

¹²⁰² Paolo Chiappino successivamente riveste la carica di «Secretario» dell'Accademia Olimpica dal 1582 al 1591, cfr. ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 169 (AAO, b. 4, fascicolo 51, c. 169). Per la scheda ci siamo serviti della trascrizione offerta in LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit., pp. 306-307.

[magg]ior prospettiva, et per quella a sinistra si vede[va] una campagna con molti arbori, et nelle altre porte dalle bande per testa erano altre case et tutto quello che si mostrava entro da esse porte non era finto, ma per la maggior parte, di rilievo; et per esse porte uscivano genti fuori, siccome usciva dalla maggior prospettiva, et tutte le porte havevano due de le già dette colonne per banda computato uno di quei quarti che serviva per colonna e l'una et l'altra facciata con capitelli dorati, et con basi et piedistilli. Fra le quali colonne era un nicchio con statua di rilievo di tutto tondo, pinto di bronzo per ciascuno di grandezza humana, sopra il qual nicchio era un quadretto di pittura di chiaroscuro in colore verde, pinto di bronzo, et questo ordine era da tutte le bande di esse porte quadre, cioè tra le due colonne un nicchio con una statua et quel quadro di pittura di re*** che vi erano sedici quadri et sedeci s[tatue] n[ella] parte inferiore et superiore. Sopra i quadri *** un festone che arivava da una colonna all'al[tra]. [Con quest']ordine istesso era nella parte di sopra, tra quelle colonne che sustenevano l'ultima *** a fregio et architrave, le quali erano composite, et nel loco dove nella parte di sotto era la porta qu*** di sopra era un quadro di pittura grande [di chiaro] scuro pinto d'oro con figure eccellentissime di huma[na gran]dezza, fatte da messer Battista Veneziano et da messer Zuan Antonio Fagiolo academico. Sopra il cerchio dell'arco a porta maggiore erano dipinte due Vittorie nel suora detto colore et modo, et nel mezo dell'arcopendeva l'impresa dell'Accademia dorata, ch'è di giuochi Olimpici col motto Hoc Opus Hic Labor Est. Et questo sia quanto all'ordine et alla dispositione di esso pariete. Il piano della prospettiva era pinto in un partimento di quadri vaghissimi con certe fascie, i quali andavano riunnendosi verso lo stringersi di essa prospettiva, onde portavano gl'occhi de' riguardanti in oltre assaissimo, et tutto che brevissimo spacio fosse, però pareva all'occhio posto [...].

GIUSEPPE OROLOGI, *L'inganno dialogo di M. Giosepe Horologi*, Venezia, per Giolito de Ferrari, 1562, *Dedicatoria*. Riprodotta in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 30-31

[...] Come si può vedere dall'onoratissimo, e superbo inganno, che avete parecchiato ora, facendo recitare la Sofonisba Tragedia gravissima, con tanto splendore di scena artificiosa, ricca e proporzionata, con tanta vaghezza e pompa d'abiti, e con tanto concerto di Recitanti, di Musica e di Chori, che ne vale la fama con ogni maniera di lode di già per tutte le parti d'Italia, che non sarà poca ricompensa a i bellissimi animi vostri, che anno ardire, non pure di contendere, ma ancora di avanzare quelli dei Re: essendo invero cosa da Re, e da Prencipe Grande rappresentare così alti, ed illustri spettacoli, come sarà questo della Sofonisba [...].

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 90-91

Nel Teatro stesso adunque che si tenne unito per tutto questo tempo fu rappresentata [...] essa Tragedia, la quale si per l'abilità dei recitanti come per li superbissimi abiti appropriati secondo la materia, quanto anco allo splendidissimo apparato fu sommamente lodata, e vennero ad udirla molti gran personaggi forestieri, tra quali l'Ambasciatore Francese, a cui piacque tanto un tale spettacolo, che ritornato a Venezia ne fece poi relazione all'Eccellentissimo Senato. Molti ancora dovevano intervenirvi, ma dalle piogge che sopravvennero furono tratti come fu del Duca di Ferrara. Con tutto questo però fu sì grande il numero degli Spettatori che non essendo il Teatro capace a contenerli, furono gli Accademici costretti a replicare la recita tre volte, onde alla fine tutti rimasero soddisfatti sempre coll'intervento delli clarissimi Sigg. Daniel Pisani Podestà et Bartol.º Lippomano Capitano

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 31, tratto da SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 90-91

[...] Lasciato in piedi l'antedetto Teatro, essendo Principe il Signor Cavalier Valerio Chiericato, nel fine del Carnovale, fu con gran spesa, et apparato maggiore, recitata la suddetta Tragedia con infinito concorso de' Forastieri, e Soggetti Nobilissimi, ed Ambasciatori de' Principi dimoranti in Venezia tra quali quello di Francia, che al suo ritorno ne ragguagliò il Senato Veneto di sì cospicua Rappresentazione. Vi doveva intervenire il Signor Duca di Ferrara, ma fu impedito dalle piogge. Fu recitata tre volte per comodo de' spettatori, sempre coll'intervento delli Clarissimi Signori Daniel Pisani Podestà, e Bartolomeo Lippomano Capitano.

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32, tratto da GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., pp. 160-161

Fu recitata, con apparato (come bene a tanto soggetto autore convenivasi) splendidissimo, e con concorso di tutta la Nobiltà di Lombardia, e della Marca Trevigiana, restando il nome del Trissino fino al cielo innalzato.

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32, tratto da NICOLÒ ROSSI, *Discorsi sopra la tragedia*, Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590

Nel rappresentarsi della Tragedia, si affettuosamente morì Sofonisba, che di tanti spettatori niuno fu che contenesse le lagrime.

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 32

Superò esso apparato ogni aspettazione, e fu sì superbo, che in Italia dopo duecent'anni addietro non si vide il maggiore. Vi furono Musiche divine, e vi si trovarono circa ottanta Persone riccamente vestite, chi in un modo, e chi in un altro, oltre li attori, tra quali recitarono Scolari Forestieri, e tutti con vestimenti ornatissimi

***Mandragola* (1564)**

OPERA	<i>Mandragola</i> di Nicolò Machiavelli
GENERE	Commedia
ANNO	4 marzo (?) 1564
LUOGO	Residenza dell'Accademia (dimora di Valentino Rinaldi da Sorio presso le mura del Castello verso Campo Marzio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Orazio Camozza
NOTE	Rappresentazione in forma privata senza apparati; potrebbe essersi svolta alla fine di febbraio (come si evince in ZIGGIOTTI, <i>Accademia Olimpica</i> , c. 131)

FONTI

AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 14; AAO, b. 4, fascicolo 51, c. 35; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 35; c. 131

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 271;
LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 297-298

DOCUMENTI

Delibera del 21 febbraio 1564. Essendosi spesi troni cento e venti per recitare in privato la «Mandragola» del Machiavelli, gli Accademici deliberano di pagare troni tre per ogni ducato per una volta tanto per ognuno quale proprio contributo, in ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, parte II, c. 131. Riprodotto in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 267-269 e 272-275

[...] Perché li Accademici di comune consenso hanno recitato così fra loro la *Mandragola* comedia del Machiavelli con ferma resolution et intention che ciascuno Accademico paghi la parte sua di la spesa fatta in detta comedia, nè essendosi fatto li conti si trova di essere stati spesi troni cento e venti = Perhò l'anderà parte che ogni Accademico sia obbligato pagare troni tre per ogni ducato per una volta sola per detta spesa. Furono alla balotatione insieme con il nostro Principe Accademici N°9 et hebbe tutte le ballotte in favore. Pro 9 contra 0 [...].

Eunuco 1567

OPERA	<i>Eunuco</i> di Terenzio nella traduzione di Alessandro Massaria
GENERE	Commedia
ANNO	1567 (?)
LUOGO	Residenza dell'Accademia (dimora di Valentino Rinaldi da Sorio presso le mura del Castello verso Campo Marzio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	?
NOTE	Non si possiedono notizie sull'utilizzo di apparati; la rappresentazione potrebbe essere avvenuta in data diversa

FONTI

[*Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r]

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 270;
LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), nota 36 p. 305

Clivia (1569)

OPERA	<i>Clivia</i> di Nicolò Machiavelli
GENERE	Commedia
ANNO	1569, durante il carnevale (?)
LUOGO	Nell'abitazione di Odorico Capra
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	?
NOTE	Non si possiedono notizie precise a riguardo, potrebbe essere dubbia anche la sua realizzazione

FONTI

Delibera del 3 gennaio 1569, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, in BBV, «Principia 1566 termina 1572», p. 16

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, nota 29 p. 271; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), nota 36 p. 305

DOCUMENTI

Delibera del 3 gennaio 1569, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, in BBV, «Principia 1566 termina 1572», p. 16. Riprodotta in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., nota 29 p. 271;

[...] atento che fu sempre peculiare fine di questa Accademia di pasar il tempo in diversi esercitii onorati l'anderà parte di recitar questo carnevale la Clicia comedia del Macchiavelli in casa del signor Conte Odorico Capra nostro accademico il quale per sua cortesia presta la salla alla Accademia [...]

Commedia (?) (1570)

OPERA/GENERE	Commedia di cui non si conosce il titolo
ANNO	1570, durante il carnevale
LUOGO	Nell'abitazione di Odorico Capra

COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Cristoforo Barbaran
NOTE	Non si possiedono notizie precise a riguardo, potrebbe essere dubbia anche la sua realizzazione

FONTI

Delibera del 29 dicembre 1569 e 3 aprile 1570, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, in BBV, «Principia 1566 termina 1572», pp. 16, 24

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 271, 276; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), nota 36 p. 305

DOCUMENTI

Delibera del 29 dicembre 1569 e 3 aprile 1570, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, in BBV, «Principia 1566 termina 1572», p. 16. Riprodotta in

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271, 276

Non volendo gli Accademici lasciar passare il Carnevale del 1570 senza dare una commedia, il Consiglio olimpico delibera di procedere alla rappresentazione della stessa, delegando alla scelta alcuni accademici e altri alla scelta dei recitanti

[...] Havendo gli Accademici desiderio et volontà infinita di non lasciar passar il pross^o carnevale, con licentia hanno deliberato di rappresentar una comedia et così fu mandata la parte la quale balotata essendovi il numero di 12 Accademici hebbe pro 12 contra 0. Fu ballotati et eletti gli infrascritti i quali habbino cura di far elettione della comedia et ritrovar recitanti et ogni cosa intorno ciò opportuna: il sig. Giacomo Pagello pro 12 contra 0; Il sig. Antonio Maria Anzolello pro 12 contra 0; il conte M. Antonio Franceschini pro 12 contra 0 [...].

Delibera del 3 aprile 1570, in *Squarzetto, abozzi e parti della Accademia Olimpica*, n. 69, in BBV, «Principia 1566 termina 1572», p. 24. Riprodotta in GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, cit., pp. 271, 276

In relazione alla deliberazione con cui è stata decisa la rappresentazione della suddetta commedia, vengono nominati gli Accademici incaricati delle modalità dello svolgimento dello spettacolo [...] Adi soprascritto. Fu disposto nel detto nostro Consiglio Accad. Che il sig. Giacomo Pagello, il sig. Costanzo Arnaldi habi il carico di invitare il Clar.mo Podestà et il Clar.mo Capitano et ancho andar a levare Sue Magnificentie. Item fu stabilito che il conte Leonardo Thiene, il sig. Bernardino da Mosto habbi cura d'invitar et levare Monsignor Rev.mo Episcopo. Di più fu ordinato che il conte Francesco Thiene, il sig. Zambattista Calderari, il conte Marc'Antonio Gualdo et il sig. Zanetto Valmarana habbino cura alle porte [...].

Giocchi Olimpici (1576)

OPERA	<i>Giocchi Olimpici</i> in onore del dio Ercole protettore dell'Accademia Olimpica, preceduti da una funzione pubblica per accogliere gli ospiti
GENERE E LUOGO	Evento celebrativo costituito da: lettura di composizioni erudite e concerti presso la residenza dell'Accademia (presso la dimora dei Signori Todeschini a Portanova); in seguito corsa delle carrette (bighe secondo la tradizione romana) in Campo Marzio
ANNO	1576
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Girolamo Schio
ANFITEATRO	Andrea Palladio
INTERMEDI POETICI	Antonio Maria Angiolelli, Bernardino Trinagio e Agostino Ripa
NOTE	Presso la Residenza dell'Accademia viene allestito un «pubblico apparato»; in Campo Marzio viene predisposto un anfiteatro circolare dotato di una pista per i cavalli e logge aperte e gradinate per gli spettatori. Si tratta della seconda edizione dei <i>Giocchi</i> , la prima avviene nel 1558

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 46-48; GIOVAN BATTISTA MAGANZA, *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza l'anno della sua calamità MDLXXVII*, in Vicenza, appresso Giorgio Angelieri, 1577; ARNALDO TORNIERI, *Cronaca*, ms in BBV; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 46-48

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 271-272

Edipo Tiranno (1585)

OPERA *Edipo Tiranno* di Sofocle nella traduzione di Orsatto Giustiniani

GENERE Tragedia

ANNO Debutto 3 marzo 1585, replica 5 marzo in occasione del carnevale

LUOGO Teatro Olimpico

COMMITTENTI Accademia Olimpica

PRINCIPE IN CARICA Leonardo Valmarana

Organizzazione:

TROVANO I RECITANTI E

DISPENSANO LE PARTI Pompeo Trissino, Giulio Pogliana, Giovan Battista Calderari, Alfonso Ragona e Pietro Porto

ADDETTI ALLA SCENA

E AL TEATRO; ADDETTI AI LUMI Pietro Capra, Angelo Caldogno, Giulio Pogliana, Hortensio de' Loschi, Valerio Barbarani e Giacomo Magrè

ADDETTI ALLA MUSICA E AI

CORI DELLA TRAGEDIA Geronimo Porto, Teodoro Thiene, Geronimo Caldogno, Geronimo Bosio, Giovan Battista Ghellino, Pietro Porto

ADDETTI AGLI ABITI	Giovan Battista Ghellino, Geronimo Schio, Giovan Battista Pellizzari, Spinella Bissarro, Tiburtio Marzari, Fausto Malchiavelli
ADDETTI ALLE PORTE DEL TEATRO	Pietro Capra, Cristoforo Barbarano, Geronimo Schio, Angelo Caldogno, Hortensio Loschi, Lelio Pogliana, Giacomo Magrè, Spinella Bissaro, Fabio Trissino, Francesco Floriano, Geronimo Porto, Giacomo Ragona (quest'ultimo sostituito da Pietro de Porti)
ASSEGNANO IL POSTO AGLI SPETTATORI	Torquato Monza, Giovan Battista Valmarana, Pietro de Conti, Vincenzo Garzadori, Geronimo Caldogno, Francesco Caldogno, Nicola Tavola, Pietro Paolo Volpe, Mutio Monza, Giovanni Monza e Horatio Velo
ASSEGNANO IL POSTO ALLE SPETTATRICI	Christoforo Barbaran, Giovan Battista Calderari, Lelio Pogliana, Pietro Porto, Lodovico Zuffato, Giulio Ghellino, Benedetto Sesso, Claudio Bissaro, Giacomo Ragona, Carlo Camozzo, Carlo Orgiano
Allestimento:	
CORAGO	Angelo Ingegneri
APPARATO	Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi
DECORAZIONI	Agostino Rubini, Ruggero Bescapè e bottega
ILLUMINOTECNICA	Vincenzo Scamozzi, Marcantonio Pasi, Alessandro Tessame
ABITI	Giambattista Maganza
In scena:	
INTERPRETI	Luigi Groto, il “cieco d’Adria” (Edipo); Giovan Battista Verato (Tiresia) e sua figlia (Giocasta); Nicolò Rossi (il sacerdote)
MUSICA	Andrea Gabrieli
CANTANTI	Isabetta e Lucietta Pellizzari
NOTE	
FONTI	

Rappresentazioni, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., pp. 160-161; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, pp. 90-91; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 52-110 e 149-181

BIBLIOGRAFIA

GIANGIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 264-265; LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-307; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, cit., III vol., pp. 197-; LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato in ZORZI, ...; LIONELLO PUPPI,; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 215

Barriera (1588)

GENERE	Torneo a piedi
ANNO	26 febbraio 1588, in occasione del carnevale
LUOGO	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Giovan Battista Ghellini
MANTENITORI	Giovan Battista Piovene, il Cavaliere Erminio e Claudio Biscari
MASTRI DI CAMPO	Cristoforo Barbarano e Pietro Porto

PADRINI	Lelio Pogliana, Angelo Caldugno, Augusto Trissino Capra, Leonoro Gualdo e Girolamo Chierogato
GIUDICI	Leonardo Valmarana, Francesco Porto, Montano Barbarano e Odorico Capra
APPARATI	Quinzio Saraceno

FONTI

Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno 1588 adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1588; AAO, b. 2, fascicolo 11, libro segnato M, c. 56r; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; AAO, b. 2, fascicolo 12, libro segnato N, c. 112v; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 123-124; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 123-124

BIBLIOGRAFIA

LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 73-96; GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972; DONATA 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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 163-173.; FERNANDO BANDINI, *Prefazione in Bariera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici*, prefazione di Fernando Bandini, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. ...; LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 188; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 125 e nota 304 p. 186

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato in ZORZI, ...; LIONELLO PUPPI,; LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, p. 95; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 217

Barriera (1611)

GENERE	Torneo a piedi
ANNO	maggio 1611
LUOGO	Cortile della dimora Valmarana
COMMITTENTI	Accademia Olimpica e Leonardo Valmarana
MANTENITORI	Ascanio Valmarana e Conte Baldissera Barone di Erenfels
VENTURIERI	Tra gli altri Coriolano Porto, Giovan Battista Porto, Egano Thiene, Ascanio Fracanzan, Camillo Scrofa e Leonardo Trissino
NOTE	Il torneo viene agito in occasione delle nozze di Ascanio Valmarana, figlio di Leonardo, con Anna Thiene avvenute il 24 aprile 1611; non si segnala la presenza di apparati

FONTI

Leonardo Valmarana. Cronaca familiare, circa 1550-1630, conservato in BBV, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, cc. 24r-29v (edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1897; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 190; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 176-177

BIBLIOGRAFIA

SEBASTIANO RUMOR, *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, 1916, nota 6321, p. 585; DONATA 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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, *Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi*, 1984, nota 10 p. 169

Barriera (1612)

GENERE	Torneo a piedi
ANNO	4 marzo 1612, in occasione del carnevale
LUOGO	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPI IN CARICA	Galezso Roma e Sertorio Repeta
MANTENITORI	Giacomo Valmarana e Giovan Battista Porto
MASTRO DI CAMPO	Pietro Porto
VENTURIERI	Lorenzo Donato, Coriolano Porto, Leonardo Trissino, Antonio Trento, Girolamo Morari, Francesco Porto, Gabriele Porto
GIUDICI	<i>Giovanni Vendramino (Podestà), Luigi Donato (Capitano) e Giulio Merzari</i>
APPARATI	Alessandro Maganza
MUSICHE	Leone Leoni

FONTI

CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi overo la Barriera fatta dalla nobiltà di Vicenza nel Theatro delli Signori Academici Olimpici il Carneuale dell'Anno MDCXII Dedicata al Clariss. Sig. Lorenzo Donato Dell'Illustrissimo Sig. Luigi Capitano di Vicenza*, In Vicenza, per Francesco Grossi, 1612; AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro segnato L*, c. 81r; AAO, busta 4, fascicolo 51, cc. 177-180; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 191; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 184

BIBLIOGRAFIA

LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 73-96; GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal*

1585 al 1970, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972; DONATA 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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 163-173.; LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 30-34; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 188; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, p. 125 e nota 304 p. 186

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato in LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, p. 95; *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 224

CARLO FIAMMA (Confuso ed ardito Accademico), *Il bellissimo torneo a piedi [...]*, cit., pp. 18-

[...] il quale pur venuto [il giorno prefissato per l'abbattimento] li Signori Academici fecero alcuni steccati lontani alquanto dalle porte, accioche più facilmente si potesse resistere alla folla, assegnando la porta grande del Cortile per gli huomini, e l'altra dell'Academia per le donne, e nella strada, che è tra una porta e l'altra l'Illustrissimo Signor Capitano vi pose una compagnia di soldati Corsi, armati di moschetti, perché provedessero ad ogni tumulto, che fosse potuto succedere; oltre di ciò posero sei gentil huomini nel Theatro, perché decessero havere particolar cura di accomodare le Dame e li Signori forastieri venuti per vedere questi spettacoli, essendo questa generosa Città molto cortese in simili occasioni.

Nel termine di tre hore, ò poco più fu pieno il Theatro; e perche di già era partito il giorno furono accesi ventiquattro torchi tra la tenda e il popolo, quali per essere vagamente accomodati, facevano una bellissima vista [...]. Et accomodati che furono in un subito s'udì gran quantità di

Tamburi e di Trombe, accompagnati da una scarica di Mortaretti e così a tempo che si poteva dire orribile armonia che il Mondo assorda. In questo mentre precipitò la tenda, e fu ricevuta dal Palco, il quale con tanta prestezza si rinchiuse, che parve più tosto incanto che humana fattura. Cessata poi questa Musica Martiale, dalle prospettive del Teatro uscì un concerto di voci, e di stromenti così dolce, vago e soave, che accompagnato dalla bellezza delle Dame e dalla molta luce, parvemi all'ora più tosto essere ascenso all'Olimpo che trovarmi chiuso nel Teatro Olimpico. [...]

Ecco d'improvviso comparire otto Amoretti tanto leggiadri, che posero gran meraviglia in ogn'uno: erano questi tutti ignudi, eccetto che i piedi calciati da bolzachini d'argento; avevano gli archi al collo, le faretre al fianco, e le faci accese nelle mani, dietro loro venivano le tre Gratie, vestite leggiadramente di telette, e veli d'argento, e bianchi, tutti cospersi di fiori e erano tanto uguali in grandezza e bellezza che sembravano ad un parto nati. Seguivano due bellissimi Leoni che tiravano un carro tutto d'oro e argento, lavorato di basso rilievo da tutte le parti e di bellissima forma, nel mezzo del quale stava sededo una vaga giovane, che da gli abiti per Venere si conosceva; à suoi piedi sopra un trono conveniente stava sedendo Amore, nelle mani del quale erano le briglie, che regevano i Leoni; [...] la soprannominata compagnia si partì, e nello stesso tempo comparvero le Furie e Cerbero molto leggiadramente figurati, con alcuni lumi che parevano stromenti d'Inferno, e dietro a loro veniva Ercole cavalcando un'horribil Drago così vivamente rappresentato e con tanta maestria mosso, che pose spavento in ogni più saldo cuore, dietro al quale caminavano alquante mostruose Arpie con lumi stravagantissimi [...].

[...] sopraggiungono quattro in tal modo vestiti: avevano in testa capelli fatti in forma di Delfino azzurri e d'argento; vestivano una veste quasi uso antico de' Romani, di colore azzurro, e tutta squamata d'argento, con una cinta d'argento al fianco, maniche di tela d'argento, calzette di seta bianche, bolzachini d'argento; tre di questi suonavano tamburi il quarto un flautino che s'accordava con quelli mirabilmente; venivano co tali abiti marini per dimostrare le vittorie ottenute da' loro Cavalieri in mare dietro a quelli seguivano quattro strani mostri, quali portavano due torchi per uno accesi da tutte due le parti, tenendone uno sopra le spalle, l'altro sotto mano: dietro loro veniva una grande aquila così dal vero espressa, che si stava aspettando ad un tratto il volo; sopra di questa sedeva la Vittoria vestita di tela d'oro, con bolzachini d'oro, con bellissima acconciatura di testa, e sopra di quella teniva come un elmo tutto d'oro: tra le belle mani portava un bellissimo Chitarone; caminavano dietro a questa due mostruosi Nani, vestiti d'una veste

cremesina tutta fracata d'argento, che giungeva à meza gamba, con chiome sparse, ed incolte e scoperte, con bolzachini d'argento ai piedi; ambedue con una mano tenevano un torchio acceso, con l'altra la briglia di un Camelo tirato da loro, così bello, che era una meraviglia: era questo Camelo tutto bardato di un drappo cremisino ricamato d'argento, con Valdrappa dell'istesso; sopra la sella del quale stavano situate diverse armi da difesa in forma di trofeo; seguivano a questo due altri Nani simili a' primi, dell'istesse vesti ornati, quali della maniera medesima, che i passati portavano un torchio acceso da tutte due le parti, e guidavano un Rinocerote così vivamente rappresentato, che rendeva timore: era questi bardato di un bellissimo drappo azzurro lavorato d'argento e sopra il dorso portava alcune superbissime armature, e altre arme vagamente compartite in forma di trofeo e di maggior quantità delle prime; a questo poi caminavano dietro due altri Nani, non meno leggiadramente espressi, che i passati, vestiti come i primi con veste vermiglie e d'oro, con bolzachini d'argento, tenendo ancor loro un torchio acceso da tutte le parti, in una mano, e nell'altra le briglie di un grandissimo Elefante, guernito con valdrappa azzurra, tutta fregiata d'argento, e ricamata d'oro, con certe gemme sparse per dentro, ch'al lume di quelli torchi facevano una mirabilissima vista; in vece di Castello, ò Torre portava questo bellissimo animale sopra il dorso un altro trofeo tutto d'armi, d'insegne militari, di stromenti bellici composto, e molto più bello de' primi; passati tanti animali e tanti mostri, ecco venire ancora due gran Giganti Silvestri, con bolzachini d'argento ai piedi, chioma rabbuffata, barbe lunghe, di fiero aspetto, con due torchi per uno, accesi da tutte due le parti, a' quali caminavano dietro due bellissimi paggi di età di dodici anni in circa [...]

[...] Finiti i sopradetti carmi, la nube che stava situata nel mezzo alla maggior prospettiva del Teatro, tornò a salire al Cielo; e sparita che fù, s'udirono alcune imitazioni del rossignuolo, tanto vaghe e tanto belle che rallegrarono tutto il T. e in quello mentre si videro volare fuori di detta maggior prospettiva gran quantità d'augelli e in un istesso tempo s'udirono alcuni flautini, che facevano un concerto mirabile [...]

[...] dalla prospettiva maggiore uscirono quattro giovanetti con torchi accesi; e poi dietro loro veniva un bellissimo Gallo tutto nero e à questo seguiva la bella Dafne, non ancora compitamente conversa in Lauro, accompagnata dall'innamorato Apollo; seguivano poi due altri giovanetti con due torchi in mano, e à loro veniva dietro Plutone, e Proserpina, ambedue in habito regio, con le corone, e i scettri nelle mani, le vesti erano di un drappo nero tutto ornato d'argento; à questi seguivano Siringa meza Ninfa e meza trasformata, e il sitibondo Pane dal suo fianco non molto

lontano, e dopo loro una spaventosa Hydra cavalcata da Amore, la quale era così ben finta, che poneva terrore in ogn'uno, à questa venova subito dietro Polifemo lo smisurato dell'altezza di una pertica e seco à paro caminava l'infelice Galatea vestita in habito di Dea Marina, con due grand'arbores di corallo nelle mani; accompagnavano questi due bellissimi mostri marini, con un torchio per uno in mano [...]

[...] Ecco un mostro marino, con un tamburo fatto della pelle di un pesce; dietro à questo seguiva un altro, con faccia di mostro, dalla testa fino alla cintura, era in forma d'huomo, ma tutto squame come pesce, dalla cintura in giù, aveva coda biffurcata, e stava sedendo sopra una Gallana, che con moto bellissimo lo portava; dietro à lui caminavano due altri mostri con orrida e spaventosa faccia quali avevano in capo in vece di capelli, smisurate chiocciole marine, tutte dorate, e le persone loro, che erano di sembianza humana eccettuate le gambe andavano tutte squamate d'argento; questi tre suonavano alcuni flauti accomodati in forma di varij pesci marini, e con un suono rauco, conforme alla loro natura, che accomodandosi co'l tamburo una gustosa musica facevano; dietro a questi caminavano altri quattro, non meno mostruosi de' primi, tutti squamati d'argento, con le scorcie di Cape sante dorate in testa, in vece di capelli, ogn'uno di loro aveva in mano una smoderata Pantalena, quale ardendo serviva per torchio; dietro a questi caminava altro mostro marino, di altezza maggiore degli altri [...]; era solo differente che tra le mostruose sue mani, portava una gran Capa marina dorata, nella quale vi teneva dentro gran quantità di versi; a questo seguivano quattro altri Mostri non meno varij, e stravaganti de' primi, avevano barbe lunghe, e capelli lunghissimi, del colore dell'azzurro che imbianca, andavano ancor loro tutti sparsi di squame d'argento, dalla cinta in giù erano codati e venivano a gala di alcune onde molto ben rappresentate; seguiva subito dentro i mostri, un gran delfino nuotando per l'onde e sopra il dorso portava Proteo Pastore de gli armenti marini [...] era questi seguito da due cavalli marini, che sopra l'onde tiravano un gran carro tutto dorato, la maggior parte del quale era fatto di due leoni, e da due mostri marini tutti d'oro, che sopra le spalle un sedile tenevano, il cui appoggio era di una gran Capa dorata, e serviva per fede, e per baldacchino, in questo carro stava sedendo Venetia vestita di una veste Ducale d'argento, con un manto d'oro, con molti vezzi di perle al collo, in testa aveva una bellissima acconciatura, sopra la quale v'era vagamente accomodato un corno gioiellato, simile a quello che porta il Duce, dal quale pendeva un velo azzurro; in una mano teneva un scettro, nell'altra varie ghirlande e corone per dimostrare la Giustitia e la prontezza di lei nel premiare i meritevoli [...]

Torrismondo (1618)

OPERA	<i>Torrismondo</i> di Torquato Tasso
GENERE	Tragedia
ANNO	1618
LUOGO	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Pietro Paolo Porto
NOTE	La tragedia viene allestita in occasione delle nozze del Principe Pietro Paolo Porto

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, c. 181; *Rappresentazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81r; *Rappresentazioni de' Signori Accademici Olimpici sino l'anno 1618*, in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 190-191: 191; lettera di Sir Henry Wotton a Sir Dudley Carleton, Padova 11 ottobre 1618 (segnalata in L.P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, 157-159, in italiano nella traduzione di MARILLA BATTILANA, *Una lettera di H. Wotton da Padova*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario per la Ricerca sul viaggio in Italia», I (1980), 1, 54-56, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 213); 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 del'autore*, Padova, Stamperia del Seminario, 1749 (prima edizione 1733), pp. 53-54 (riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 213); ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc.

BIBLIOGRAFIA

L.P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, 157-159 (traduzione di MARILLA BATTILANA, *Una lettera di H. Wotton da Padova*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario per la Ricerca sul viaggio in Italia», I (1980), 1, 54-56); STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 212-214

Barriera (1642)

GENERE	Torneo a piedi
ANNO	6 marzo 1642, in occasione del carnevale
LUOGO	Gran Sala del Palazzo della Ragione
COMMITTENTI	Giovanni Cavalli (Podestà di Vicenza)
MANTENITORI	Lelio Gualdo
NOTE	Il committente Giovanni Cavalli provvede alla costruzione dei palchi e alle spese per l'illuminazione

FONTI

[Anonimo], *Il torneo a piedi fatto da' cavalieri vicentini il 6 marzo 1642 sotto gli auspici felicissimi dell'Ill. Sig. Giovanni Cavalli Podestà di Vicenza dedicato all'Illustrissimo Sig. Lucretia Cavalli Podestaressa*, Vicenza, per Giacomo Zampieron, 1642; AAO, b. 4, fascicolo 51, c. 183; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 175

BIBLIOGRAFIA

LIONELLO PUPPI, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 73-96; GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972; DONATA 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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, nota 10 p. 169.; LIONELLO 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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, nota 18 p. 31; BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 189-190

La mensa de gli dei (1656)

OPERA	<i>La mensa de gli dei</i> composizione di Pier Paolo Bissari
GENERE	Melodramma

MUSICA E LIBRETTO	Pier Paolo Bissari
ANNO	1656
LUOGO	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	
MACCHINE E MUTAZIONI	
DI SCENA	Maestro Pellegrin di Martin de Latterini e Maestro Fantin de Fantinelli
REALIZZAZIONE SCENE	Domenico Cera Pittore e Vincenzo Barbaro

FONTI

PIETRO PAOLO BISSARI, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, Vicenza, per gl'heredi Amadio, [1654-1656]; AAO, b. 3, fascicolo 17, *Parti dell'accademia 1646 sino 1740*, c. 12v e cc. 19rv-20r (riprodotte in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 215-216)

BIBLIOGRAFIA

BRUNO BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 204-205; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 214-218

**2. ENTRATE TRIONFALI, VISITE IN ACCADEMIA E NEL TEATRO OLIMPICO,
PROCESSIONI RELIGIOSE: ALCUNI ESEMPI TRA 1565 E 1628**

1565

INGRESSO	Matteo Priuli Vescovo
OCCASIONE	Il Vescovo subentra al suo predecessore Giulio Feltrio
ANNO	23 settembre 1565
APPARATI	Andrea Palladio
NOTE	Probabilmente Palladio s'ispira agli apparati da lui realizzati nel 1543 per l'entrata a Vicenza del Vescovo Nicolò Ridolfi. Gli apparati comprendono anche la «Rua»

FONTI

ANGIOLGABRIELLO DI SANTA MARIA [PAOLO CALVI], *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p.f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*, 6 voll. IV, In Vicenza, per Gio. Battista Vendramini Mosca, 1772-1782, vol. IV (1778), pp. 180 e sgg; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, pp. 95-98

BIBLIOGRAFIA

ANTONIO MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li, 19 agosto 1845 : colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845, pp. 70-71; GIANGIORGIO ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1965, pp. 170-171; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll., Milano, Electa, 1973, vol. II, pp. 372-373

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, pp. 95-98

Cosa che non erasi da molti anni veduta, furono fatti grandissimi apparati per ricevere [il Vescovo] nella strada per cui doveva passare. La Porta di Padova, per la quale entrava, era tutta dipinta ed ornata di belle figure chiaroscuro; al Ponte degli Angeli erasi un bellissimo arco trionfale d'ordine Corintio, avente due faccie una verso la Porta di Padova, l'altra verso il Ponte ornato allo stesso modo. L'invenzione era dell'Architetto Andrea Palladio. Più avanti dell'Isola rimpetto alla casa del sig. Valerio Chiericato si ergevano due guglie alte 32 piedi e presso alla strada che conduce alla Chiesa di Santa Corona erano situate due grandi Statue con due urne sotto il braccio dinotanti i due fiumi Bacchiglione e Rettone, che bagnano la Città. Al pozzo rosso si vedevano due bellissime figure in rilievo rappresentanti una la Fama l'altra il Tempo. Alla Porta del Castello era posta la Ruota che si fa il giorno del Corpus Domini ed era fatta allora dal Collegio de' Nodali, e poco di là si vedeva un altissimo Colosso immagine d'uomo appoggiato ad una colonna, significante la forza di Sansone. Finalmente la Chiesa Cattedrale era tutta splendidamente addobbata di rasi, tappeti, e quadri di gran valore. Lo stesso era nel Vescovado. Dovendo adunque l'eletto Vescovo fare l'entrata in Vicenza il giorno 23 di settembre furono il giorno avanti a lui mandati incontro sino a Padova, dov'egli era, quattro Ambasciatori pomposamente vestiti ed accompagnati da otto staffieri vestiti essi pure ad un modo con calze, giuppone, e cappello di velluto di color giallo e questi il giorno seguente lo condussero verso Vicenza. A mezza strada fu incontrato dai quattro fratelli Bissari Girolamo, Pietro, Paolo, ed Odorico, i quali come Avvocati del Vescovado per la loro giurisdizione con dodici Staffieri vestiti di velluto cremisino, pretendevano di avere il cavallo. Giunto il Vescovo vicino alla Città nelle case dei Scrofa si vestì pontificalmente, e montato a cavallo venne ad un altare eretto fuori della Porta, l'Arcidiacono ch'era Simon Porto, col Piviale in dosso gli lesse certi Sermoni, terminati i quali s'intonarono alcuni Cantici. Il Vescovo rimontò a cavallo ch'era un turco leardo fornito di gualdrappa di damasco bianco. Il Clero ivi raccolto s'incamminò secondo l'ordine, poi seguì il Vescovo sotto il baldacchino di damasco bianco portato da sei nobili della Città, de' quali a questo effetto n'erano stati nel Consiglio eletti 40 per mutarsi a luoghi dove erano gli archi, le piramidi, i fiumi, le statue, il Sansone, ed il Vescovado. Ad uno dei lati del Vescovo era Girolamo Bissaro che teneva la briglia del cavallo, di dietro a questo stava Pietro Paolo, dall'altro lato Francesco che teneva la mano alla briglia, e dietro a lui Oderico colla mano sopra la groppa. Tutti quattro erano a piedi vestiti di nero con rubboni, ed avevano dodici servitori. Seguivano poi alcuni Prelati e Gentiluomini di Venezia e Vicenza, più di 600 cavalli oltre il popolo di ogni ordine che dalle finestre, e per le strade stava a sedere. Giunto il Vescovo dinanzi alla porta del Duomo fu

dato il cavallo a chi perveniva, ed ai bombardieri fu concesso il baldacchino. Entrato in Chiesa andò all'Altare, e fatte le orazioni e cerimonie di pratica colla sua compagnia andò al Vescovado

1566

INGRESSO	Guglielmo III duca di Mantova e Emanuele Filiberto Duca di Savoia
OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio
ANNO	1566
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Probabilmente residenza dell'Accademia (dimora di Valentino Rinaldi da Sorio presso le mura del Castello verso Campo Marzio)
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	
NOTE	Gli ospiti sono alloggiati presso il Palazzo di Guido e Giuliano Piovene all'Isola

FONTI

AAO, Busta 2, fascicolo 11, *libro marcato M*, c. 66r; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 36-37; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, p. 98; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 36-37

DOCUMENTI

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 36-37

[...] Nel passaggio che fecero per Vicenza li Serenissimi Emanuel Filiberto Duca di Savoia e Guglielmo III Duca di Mantova, i quali alloggiarono in Casa Piovene all'Isola, furono invitati ad una erudita Lezione, che fece l'Angiolelli; e Giovan Battista Maganza recitò una Canzone in loro laude, e Camillo Scroffa al Clarissimo Sigismondo Cavalli Ambasciator Veneto, et il Signor Conte de Monte quella rinomata Canzone "Spiriti beati e santi" alli Signori Accademici; et altra Muzio Sforza Monopolitano già creato Accademico a gli Olimpici. Vi fu concerto di Musica, e da poi furono accompagnati sino alla loro abitazione da' principali Signori Accademici, e da molta

Nobiltà, e Cittadini, i quali furono spettatori dell’Azione del Signor Angiolelli, et uditori delle erudite composizioni [...].

1577

OCCASIONE Processione in onore della Vergine Maria per la cessazione della peste

ANNO 1577

FONTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, 118-122

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XVIII, 121-122

[...] La cessazione di questo flagello fu dai vicentini tenuta per una grazia specialissima del clementissimo Iddio, per l’intercessione della Beatissima sua Madre, sotto la cui ombra e protezione riposa la Città di Vicenza; ond’è che per rendere grazie alla Beatissima Vergine che così presto, e con sì poco danno li avesse liberati fu ordinata una solennissima Processione, alla quale concorse un’innumerabile quantità di genti, così della Città, come del Territorio, la maggior parte del quale rimase intatto dal male. Furono tutte le strade pomposamente ornate di razzi, tappeti, quadri, archi, altari, e di molti palchi con musiche soavissime, cominciando dalla Chiesa Cattedrale e passando per la Piazza dei Signori, per la strada dritta di S. Michele, giungeva alla Porta di Monte, la quale parimenti era tutta adornata da una parte e dall’altra di bellissime spalliere e quadri di gran prezzo. Alla processione intervennero tutte le Scuole, tutti i Religiosi, i Collegi, le Arti, i Rettori, i Deputati, e tutti i Magistrati della Città, e diverse, offrendo ciascuno onoratissimi doni di varie, e diverse argenterie lavorate che nella Chiesa ancor si conservano [...].

1581

INGRESSO Maria d’Austria e il figlio l’Arciduca Massimiliano

OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio che dalla Boemia conduce Maria al Regno del Portogallo di cui è destinata a reggere le sorti
ANNO	28 e 29 settembre 1581
COMMITTENTI	Giovanni Malipiero Podestà e Dardi Bembo e Luigi Bragadino Capitani, Accademia Olimpica
IDEAZIONE APPARATI	Vincenzo Scamozzi
DECORAZIONI	Alessandro Maganza
SOVRINTENDENTE ALL'EVENTO	Giovanni Malipiero
ADDETTO AGLI ARCHI	
E ORNAMENTI	Odorico Capra
ALLOGGIAMENTI E VETTOVAGLIE	Girolamo Schio
NOTE	L'apparato di Scamozzi si compone di due archi, di cui uno bifronte illuminato nel mezzo della volta da un «fanò». I reali sono ospitati nel Palazzo di Leonardo Valmarana

FONTI

Lettera di Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 6 ottobre 1581 (riprodotta in LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno 1581 l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Padova, Crescini, 1830, pp. 11-23); VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea della architettura vniuersale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto diuisa in 10 libri, 2 voll.*, In Venetia, per Giorgio Valentino, 1615, libro VI, p. 112 e libro VIII, p. 270; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XVIII, pp. 126-127; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 66

BIBLIOGRAFIA

FILIPPO SCOLARI, *Della vita e delle opere dell'architetto Vincenzo Scamozzi. Commentario. Giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso, Andreola, 1837, p. 27; SEBASTIANO RUMOR, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1926; FRANCO BARBIERI *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, Cassa di

Risparmio di Verona e Vicenza, 1952, pp. 126-127; LINA PADOAN URBAN, *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, cit., p. 495

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, libro XVIII, pp. 126-127

[...] Nel 1581 sotto il reggimento di Andrea Dandolo Podestà, e Dardi Bembo Capitano passò per Vicenza l'Imperatrice Maria d'Austria figlia dell'Imperatore Carlo V, madre di Ridolfo II, e sorella di Filippo Re di Spagna, a richiesta del quale partitasi dalla Boemia, accompagnata dall'Arciduca Massimiliano suo figlio, e da grande comitiva di Gentiluomini, e di Soldati passava ella al governo del Regno di Portogallo, che poco prima il Re coll'armi si era guadagnato. Alla venuta di lei furono in Vicenza drizzati bellissimi archi fregiati di figure bellissime, di dotte iscrizioni e di belle imprese [...]. Fu incontrata in tutta la Nobiltà Vicentina, e dai soldati, così della Città, come del Contado, i quali disposti in varj luoghi fecero le solite loro salve cogli archibugi. All'entrata della Città fu tolta sotto il Baldacchino portato da diversi Gentiluomini e condotta al Palazzo del Conte Leonardo Valmarana Gentiluomo onoratissimo, ove era stato apparecchiato il suo alloggiamento. Gli altri Principi e Signori del seguito alloggiarono in diversi altri luoghi della Città. La seguente mattina partì accompagnata dai Vicentini per buon tratto fuori della Città, e dagli Ambasciatori Veneziani fino alli confini dello Stato [...].

1582

INGRESSO	Guglielmo III duca di Mantova
OCCASIONE	Viaggio di rappresentanza
ANNO	22 agosto 1582
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Girolamo Schio
AZIONI	Antonio Maria Angiolelli
CANTANTI	Isabetta e Lucietta Pellizzari
NOTE	Il Duca chiede di essere nominato Accademico. Alloggia presso il Conte Bernardino Velo

FONTI

AAO, b. 1, fascicolo 5, *libro segnato E*, c. 6v; AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro segnato L*, cc. 22v-23rv e 46rv-47r; AAO, b. 2, fascicolo 11, *libro segnato M*, cc. 28v-29r e 52v-53rv; AAO, b. 2, fascicolo 12, *Libro segnato N*, 71v-72rv, 106v-107rv e 144r; AAO, b. 2, fascicolo 13, *libro marcato O*, c. 65r e 92v-93r; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 75-76; AAO, b. 8, fascicolo 92, cc. 22rv; GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari [...]*, cit., p. 185; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 75-76

DOCUMENTI

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 75-76

[...] Il Cavalier Giuliano Piovene, da Mantova, scrisse all'Accademia, che il suo Padrone Guglielmo III Duca di Mantova veniva a Vicenza e desiderava veder il Teatro [...]. Venne; alloggiò dal Conte Bernardin Velo, splendidamente trattato con pransi, e Feste da ballo, musiche. Entrò in Teatro con strepito di Trombe, e Tamburi, e fu ricevuto sotto Baldacchino. Indi gran Musica composta di virtuosi, e Donne Vicentine salariate dall'Accademia, quali dopo qualche tempo furon condotte al servizio del detto Signor Duca. Si appoggiò l'Angiolelli ad un tempo con cerchio d'Accademici col capo scoperto, e recitò un orazione con tanta garbatura, veementia, e brevità, che non solo il Signor Duca, ma tutti gli Uditori restarono stupiti, dimodo che giamai era riuscito meglio. Furono recitate composizioni in di lui lode; replicossi la Musica ad istanza del Principe, nel qual tempo aspettava una collana mandata a prendere per due corte, ed in un subito si fece condur avanti l'Angiolelli, e gli fu posta una spada in mano, e lo fece Cavaliere, gittandoli al collo la collana di 100 scudi. Fe' doni a molti, et a Musici, poi ricercò d'esser fatto Accademico Olimpico, il che fu fatto senza votare [...].

1585

INGRESSO	Nobili italiani ed europei invitata a Vicenza per assistere all' <i>Edipo Tiranno</i>
OCCASIONE	Festeggiamenti per l'allestimento dell' <i>Edipo Tiranno</i>
ANNO	Marzo 1585, i giorni successivi al 3 e al 5
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Salone del Pubblico e abitazioni private
COMMITTENTI	Accademia Olimpica e nobiltà veneta
PRINCIPE IN CARICA	Leonardo Valmarana

NOTE Si tratta di ricevimenti, feste e balli per intrattenere gli ospiti intervenuti alla messinscena dell'*Edipo Tiranno*

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 95-96

DOCUMENTI

Festa patrocinata dal Doge Alvise Mocenigo nel «Salone del Pubblico» in onore degli Accademici. Si trova in AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 95-96

[...] Una sera ei parimente diede una festa nel Salone del Pubblico, alla quale intervennero cinquecento Dame, delle quali attualmente erano in ballo n. cento e sessanta. Avean posti li Banchi de' Notari nel mezzo con Torcie, e la Festa occupava tutto lo spazio d'intorno, ed in più luoghi si fe' il ballo del Capello [...].

1585

INGRESSO	Ambasciatori giapponesi
OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio tra Roma e Venezia
ANNO	9-10 luglio 1585
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Angelo Caldogno
NOTE	Il viaggio degli Ambasciatori Giapponesi interessa numero città italiane, tra cui Ferrara, Venezia, Padova, Verona, Mantova, Milano

FONTI

AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 108-109; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XIX, p. 129

FONTI ICONOGRAFICHE

Monocromo realizzato nel 1596 molto probabilmente da Alessandro Maganza in una delle due stanze che costituiscono il vestibolo del Teatro Olimpico, commentato *Regesto iconografico*, a cura di Stefano Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 216

DOCUMENTI

ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 108-109

[...] Giunsero nel di 9. [...] Avevano seco una splendidissima Corte, tra quali Don Giuliano Nicaura, e Don Martin Fara Grandi dell'Indie, et alcuni Padri Gesuiti. Nel giorno seguente entrarono in Teatro, et udirono un soavissimo concerto di Musica, con canti d'Uomini e Donne salariate dall'Accademia, e Forestieri. il Sig. Livio Pagello, che di già avea avuta la commissione recitò un discorso. Dichiarò ciò che fosse Accademia, discorse di Ercole, e sue virtudi, con precetti di Socrate per ingannar il senso, e dell'Accademia di Platone suo discepolo. Indi invitò li Sig.ri Colleghi a cantar di sì altri soggetti, ch'erano argomento ben degno del loro superbo Teatro. Furono recitate moltissime composizioni, poi replicassi il concerto [...].

1592

INGRESSO	Donna Marfisa d' Este Cibo
OCCASIONE	Viaggio di rappresentanza
ANNO	6 giugno 1592
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	
NOTE	Si specifica che per accogliere l'ospite viene «fatta l'Illuminazione» del Teatro

FONTI

AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 55r; *Illuminazioni*, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81v; AAO, b. 2, fascicolo 12, *libro marcato N*, cc. 120v-121r; AAO, b. 2, fascicolo 13, *libro marcato O*, c. 98v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, cc. 134-135

1602

INGRESSO	Rettori Foscari e Grimani
OCCASIONE	Viaggio di rappresentanza
ANNO	1602
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	Enea Thiene
ADDETTI ALL'ORGANIZZAZIONE DELL'EVENTO	Fabio Pace, Pietro Paolo Volpe e Marcantonio Bissari
NOTE	Si specifica che per accogliere gli ospiti viene «illuminato il Teatro»

FONTI

Illuminazioni, in AAO, b. 2, fascicolo 10, *libro marcato L*, c. 81v; AAO, b. 2, fascicolo 13, *libro marcato O*, c. 131v; AAO, busta 4, fascicolo 70, cc. 5r+v; ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*, c. 171

1604

INGRESSO	Figlio terzogenito del Duca di Lorena
OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio a Venezia per ricevere dal Doge il bastone del Generalato della Cavalleria forestiera
ANNO	20 febbraio 1604
COMMITTENTI	Francesco Badoer Podestà e Francesco Contarini Capitano

FONTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XIX, pp. 137-138

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, pp. 137-138

[...] Nel 1604 Francesco Badoero fu Podestà e Francesco Contarini Capitano. Quest'anno alli 20 di febbraio giunse in Vicenza il Figlio terzo-genito del Duca di Lorena accompagnato da molti gentiluomini francesi. Andava egli a Venezia per ricevere dal Doge il bastone del Generalato della Cavalleria forestiera, che in ogni occasione di guerra fosse assoldata dalla Repubblica. Fu incontrato cinque miglia fuori della Città da cento Cappelletti, e dal Capitano Francesco Contarini seguito da più di cento Gentiluomini Vicentini a cavallo molto riccamente vestiti, e dalla Compagnia dei Bombardieri. Entrato egli in Città a due ore di notte, la quale sebbene oscura divenne lucidissima per le molte torcie e lumi accesi per la strada ove passava, fu introdotto al Palazzo del Capitano, dove alloggiò quella notte, partendo il dì seguente con molta soddisfazione dei Vicentini [...].

1608

INGRESSO	Vittorio Amedeo e Filiberto, figli di Carlo Emanuele I Duca di Savoia, Marchese d'Este, Signore della Mirandola, Cardinale Don Ferdinando Gonzaga figlio del Duca Vincenzo
OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio da Venezia a Mantova per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita figlia di Carlo Emanuele di Savoia
ANNO	30 aprile-1 maggio 1608
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpici
COMMITTENTI	Accademia Olimpica
PRINCIPE IN CARICA	
NOTE	Gli ospiti sono alloggiati nel Palazzo dei Barbacani in contrada de' Porti

FONTI

AAO, b. 2, fascicolo 11, *libro marcato M*, c. 66r; AAO, b. 4, fascicolo 51, cc. 173-174; AAO, b. 4, fascicolo 70, c. 27r; SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini*

ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XIX, pp. 145-146; ZIGGIOTTI *Accademia Olimpica*, cc. 173-174

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, pp. 145-146

[...] Alli 30 d'aprile di quest'anno passarono per Vicenza due figliuoli di Carlo Emanuele Duca di Savoia, il Marchese d'Este, il Signor della Mirandola, Don Ferdinando Gonzaga Cardinale figlio del Duca Vincenzo ed altri Principi e personaggi illustri, i quali partiti da Venezia, dove erano stati per loro diporto, se ne andavano a Mantova per le nozze di quel Principe Don Francesco Gonzaga che prendeva in moglie una figliuola del Duca di Savoia. Eransi fatti molti preparativi per riceverli pomposamente. Due mila Soldati delle Cernide e li Bombardieri di Vicenza dovevano incontrarli. Li Rettori poi stavano apparecchiati con circa 100 carrozze di Gentiluomini per andarli a ricevere: ma essi vollero venire come incogniti e furono perciò licenziati li soldati. Giunti alla Città ebbero alloggio nel Palazzo dei Barbacani in contrada de' Porti, molto sontuosamente addobbata [...].

ZIGGIOTTI *Accademia Olimpica*, cc. 173-174

[...] si fe' dall'Accademia gran preparazione del suo Teatro: e capitati furono ricevuti, e particolarmente li Prencipi di Savoia con divoto accetto. Vi furono concerti divini, e composizioni eruditissime con concorso di tutta la Nobiltà, e Cittadini di Vicenza, onorando essi il Teatro nel primo del sudetto mese [...].

1610

OCCASIONE	In onore della Vergine Maria
ANNO	18 aprile 1610
NOTE	Viene portata in processione un'immagine della Vergine

FONTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*,

Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XIX, pp. 151-152

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, pp. 151-152

[...] Quindi alli 18 di aprile che fu l'Ottava di Pasqua, di comun consenso, e piena allegrezza, dopo una solennissima Messa, fu la detta Immagine con molte cerimonie coronata dal Vescovo Dionisio Delfino nella Chiesa Cattedrale alla presenza d'infinito popolo. Fatta la coronazione e recitato un divoto discorso dal detto Padre in lode della Beata Vergine si cominciò una Processione Generale, alla quale intervennero tutti gli Ordini della Città, tutti i Religiosi, le Compagnie, Scuole, e Confraternite, i Collegi, le Arti, il Vescovo, li Rettori, li Magistrati, ed innumerabile moltitudine di popolo si della Città, come Forestieri. Questa Processione si rese vieppiù pomposa e divota dall'essere tutte le strade per dove passava, cominciando dal Duomo, e passando per la Piazza dei Signori fino al Pozzo delle Catene, e poi per drittura fino al Castello, e di nuovo al Duomo, tutte adornate di tappeti, spalliere, razzi, e quadri di grandissimo prezzo. Vi erano anche archi, altari, e palchi, sopra de' quali stavano musici, per cantare con soave melodia nel passare della sacra Immagine diverse Lodi ed Inni. Durò questa Processione quattro ore continue, per la quale otto giorni prima erasi già fatto grande allegrezza con le campane, e per tre giorni avanti con fuochi, suoni di trombe, e di tamburi [...].

1612

OCCASIONE

Durante la traslazione di Santi

ANNO

16 settembre 1612

FONTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libro XIX, 155-156

DOCUMENTI

SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza [...]*, cit., libro XIX, 155-156

[...] fu ordinato pel dì 16 di settembre, nel quale si celebra la solennità delle due Sante, di fare Processione generale dopo una solennissima Messa cantata dal Vescovo. Concorsero a questa Processione tutte le Scuole della Città in gran numero, e dopo queste le Arti sotto i loro Gonfaloni; in seguito venivano le Scuole della Dottrina Cristiana, e poi li Frati della Città portando si questi come tutti gli altri il loro lume di maggiore o minor prezzo secondo la possibilità di ciascuno. Dopo li Frati succedevano li Preti Secolari preceduti dalla Croce ognuno con un candellotto d'una libbra, e furono essi al numero di 460, cantando diversi Inni a lode de' Santi; venivano poscia i Pifferi della Comunità, e li Cantori; indi le Sante Reliquie coperte da un panno di seta rosso e sotto d'un baldacchino portato da' principali Gentiluomini della Città. Le reliquie erano portate da' Sacerdoti della Chiesa Cattedrale, e dietro di esse veniva un numero infinito di popolo, del quale (oltre che le strade n'erano piene) la Chiesa Cattedrale, benché sufficientissima, non era capace. Ritornati al Duomo e riposte le Reliquie sopra un Altare del Coro molto adornato, ed ivi lasciate fino a sera, si collocarono poscia al luogo disegnato [...].

1628

INGRESSO	Ferdinando II de' Meici
OCCASIONE	Di passaggio durante un viaggio diretto alla corte Imperiale di Innsbruck
ANNO	12 aprile 1628
LUOGO DI RAPPRESENTANZA	Teatro Olimpico
COMMITTENTI	Ottavio Gabrielli (Capitano), Basadonna (Podestà) e Accademia Olimpica
NOTE	Il sovrano alloggia presso la dimora del Podestà di Vicenza

FONTI

MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo dedicata, all'Illustrissimo, & Eccelentissimo sig. Don Giovanni De Erasso Ambasciatore della Maestà Cattolica in Toscana dalla signora Margherita Costa romana*, in Venezia, [s.n.], [1628], pp. 121-125; *Herla*, S13 (versione integrale) e L545 (parte relativa a Vicenza)

BIBLIOGRAFIA

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, vol. XXX, p. 233; FRANCO MANCINI-MARIA TERESA MURARO-ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp 217, 226

DOCUMENTI

MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, in Venezia, [s.n.], [1628], pp. 124-125. Riprodotto in FRANCO MANCINI-MARIA TERESA MURARO-ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, p. 226; catalogato in *Herla*, L545

[...] haveva la Città di Vicenza all'improvviso preparato a sua Altezza un po' di trattenimento, cioè un intermedio con un balletto; né l'Altezza Sua seppe ricusare d'andare a vederlo [...]. Fu il Granduca a un'ora di notte levato di Casa dal Podestà e condotto in Carrozza in un teatro nobilissimo fatto già dall'Accademia di detta città per simili occasioni, dove era una delle belle e ricche scene che si potessino vedere, e la festa fu il vedere quivi ragunata tutta la nobiltà di Vicenza d'Homini, e di Donne, ed uno intermedio, che uscì, comparando Ercole sopra un carro con tutti i mostri domati da lui che cantò certa composizione in lode di Sua Altezza; finito l'intermedio, si fecero dua balletti di dua Dame e di dua Cavalieri per ciascuno, che ballarono certo con una leggiadria grandissima. Doppo questo trattenimento, che durò circa un hora, vennero in quello stanzone à far reverenza à Sua Altezza molti Gentilhomini di detta Città, e molti poi le fecero tornata, che fu à Palazzo, dove il concorso del popolo fu grandissimo, che veramente pareva, che il Granduca fusse egli il Padrone della Città [...]. Nel tornare al Palazzo passando per Piazza fu dato fuochi a molti razzi, e girandole, che vi si erano preparate in modo che formavano l'arme di Sua Altezza [...].

BIBLIOGRAFIA

1. L'ACCADEMIA OLIMPICA, IL TEATRO OLIMPICO E LO SPETTACOLO A VICENZA

Fonti

Manoscritti

Testi a stampa

Studi critici

2. VICENZA E IL CONTESTO CULTURALE

Fonti

Manoscritti

Testi a stampa

Studi critici

3. ILLUMINOTECNICA, SCENOTECNICA E SPAZIO TEATRALE

Fonti

Studi critici

4. APPARATORI ED INTELLETTUALI TRA VICENZA E FERRARA

Fonti

Manoscritti

Testi a stampa

Studi critici

5. LA FESTA RINASCIMENTALE E LO SPETTACOLO BAROCCO

Critica

6. STUDI DI CARATTERE GENERALE

Critica

1. L'ACCADEMIA OLIMPICA, IL TEATRO OLIMPICO E LO SPETTACOLO A VICENZA

Fonti

Manoscritti

Documenti dall'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservati alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza

I principali avvenimenti riferiti all'Accademia Olimpica sono ricostruibili attraverso gli Atti dell'Accademia stessa, redatti in forma di commentari dai segretari assunti di volta in volta dal circolo degli Olimpici. I documenti rendono conto dell'attività dell'Istituzione dall'atto della sua fondazione (1555) fino all'epoca contemporanea e costituiscono l'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica, depositato presso la sede dell'Accademia Olimpica stessa e in parte presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (d'ora in poi BBV). In particolare, gli avvenimenti riferiti all'epoca moderna (dal Cinquecento alla fine del Settecento circa) appartengono alla parte del fondo detta archivio antico dell'Accademia (d'ora in poi A.O.) conservato presso la Biblioteca Bertoliana¹²⁰³. L'archivio antico è concentrato nelle prime nove buste del *fondo accademico*¹²⁰⁴ organizzate in fascicoli numerati (da 1 a 95) ed è stato inventariato da Antonio Ranzolin¹²⁰⁵. Il repertorio di Ranzolin tiene conto dello *schedone di consistenza* dell'intera sezione (A.O. 1-9) costituito intorno al 1960 da Maria Cristofari, all'epoca vicedirettrice della Biblioteca vicentina. I fascicoli così si ripartiscono nello *schedone*:

- b. A.O.1 fasc. 1-9
- b. A.O.2 fasc. 10-16
- b. A.O.3 fasc. 17-20, 22, 25, 27-29, 31-36
- b. A.O.4 fasc. 37 bis, 51, 54-55, 58, 62-63, 65-66, 69-71
- b. A.O.5 fasc. 73-78
- b. A.O.6 fasc. 78 bis-83
- b. A.O.7 fasc. 84-86
- b. A.O.8 fasc. 87-92
- b. A.O.9 fasc. 93-95

I documenti rubricati da Ranzolin rispettano la numerazione moderna operata dalla Biblioteca nel tentativo di restituire un assetto organico all'intero fondo, avendo subito i documenti nel corso dei

¹²⁰³ Gli Atti dell'Istituzione che riguardano il periodo dall'Ottocento all'epoca contemporanea si conservano nell'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica depositato presso la sede dell'Accademia stessa, riordinato nel 1985 ad opera di Edoardo Ghiotto. In Bertoliana oltre all'archivio antico (A.O.) sono conservati gli archivi dell'Accademia Vegetante e di quella Agraria e insieme costituiscono il *fondo accademico* (in sigla Acc.).

¹²⁰⁴ L'Accademia Vegetante si trova nelle buste segnate Acc. 10-11 e quella Agraria nelle buste Acc. 12-17.

secoli un'alterazione della loro organizzazione interna originaria¹²⁰⁶. L'unica catalogazione antecedente alla pubblicazione di Ranzolin è costituita dal *Repertorio Montanari* redatto il 26 giugno 1787 da Niccolò Montanari, all'epoca segretario dell'Olimpica. Il regesto, probabilmente pensato per essere uno strumento ad esclusivo uso interno del segretario, appare alquanto generico e incompleto presentandosi nella forma di «Abozzo di inventario» come lo definisce lo stesso Montanari¹²⁰⁷.

Uno sguardo complessivo sulla documentazione dell'archivio antico è fornito anche da Bartolomeo Ziggiotti, uno degli ultimi segretari dell'Accademia, che nelle *Memorie sull'Accademia Olimpica* (d'ora in poi ZIGGIOTTI, *Accademia Olimpica*), manoscritto redatto probabilmente tra il 1746 circa e il 1752, riordina per la prima volta le fonti originali, presentando i fatti accademici corredati dalla puntuale citazione del passo offerto¹²⁰⁸. L'esemplare conservato nella Biblioteca Bertoliana è una copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa) ricavato dall'originale posseduto all'epoca dal conte Leonardo Trissino il quale a sua volta il 25 febbraio 1826 aveva ricevuto in dono il manoscritto dal conte Orazio Branzo Loschi. Lo scritto, che pur per la sua struttura storico-annalistica non fornisce un'idea dell'organizzazione dell'archivio antico, costituisce un lavoro di importanza fondamentale per lo studio degli eventi legati all'Accademia vicentina. La cronistoria è organizzato in due parti: nella prima compaiono le *Memorie*, ossia le vicende dell'istituzione culturale in ordine cronologico fino circa alla metà del Settecento; nella seconda sono raccolti gli *Statuti* dell'Olimpica. Della figura di Ziggiotti e del suo manoscritto in relazione ai documenti originali dell'archivio antico si è occupato dettagliatamente Stefano Mazzoni¹²⁰⁹.

¹²⁰⁵ Cfr. *L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di Antonio Ranzolin, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989.

¹²⁰⁶ Cfr. *L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di Antonio Ranzolin, cit., pp. 7-13 in cui sono puntualmente ripercorsi gli interventi di riorganizzazione e schedatura a cui sono stati sottoposti i materiali.

¹²⁰⁷ Cfr. *Abbozzo d'Inventario Delli Libri, Processi et carte tutte dell'Accademia Olimpica. Qual in buona copia sarà posto in archivio*, in A.O., b. 1; cfr. *L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di Antonio Ranzolin, cit., pp. 8-9.

¹²⁰⁸ Cfr. BARTOLOMEO ZIGGIOTTI, *Memorie sull'Accademia Olimpica*, ms. 1746 circa-1752, copia conservata in BBV, ms. Gonz. 21.11.2 (2916).

¹²⁰⁹ Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, soprattutto pp. 13-32 e pp. 225-230.

Di seguito è riportato l'elenco dei fascicoli consultati durante il lavoro di ricerca e, dove è parso utile, anche i singoli documenti esaminati rispetto al fascicolo, annotati rispettando l'ordine di registrazione operato da Ranzolin, e corredati da un breve *abstract*:

A.O., b.1, *Abbozzo d'Inventario Delli Libri, Processi et carte tutte dell'Accademia Olimpica. Qual in buona copia sarà posto in archivio*

A.O., b. 1, fasc. 1, *libro segnato A, 1555 sino 1601*

A.O., b. 1, fasc. 2, *libro segnato B, Libro di tutte le cose che sono hen l'Accademia, de particolari et il registro de li mandati de l'Accademia. 1556*

c. 1rv Inventario materiali da costruzione, vestiti e costumi

A.O., b. 1, fasc. 4, *libro segnato D, Libro delle creazioni de' precipi, consiglieri, conservatori delle leggi, contradicenti et secretarii dell'Academia delli Olimpici et delle parti prese nel consiglio di essa Academia. Qual incomincia adì 3 maggio 1579, anno terzo della sesta olimpiade sino 7 aprile 1582*

A.O., b. 1, fasc. 5, *libro segnato E, 1582 sino 1586. Atti ordinari et straordinari dell'Accademia*

c. 6v Visita all'Accademia e al Teatro Olimpico di Guglielmo III Gonzaga duca di Mantova avvenuta il 22 agosto 1582 (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 2 settembre 1582)

cc. 16 rv Per l'*Edipo*: Elezione di sei rappresentanti accademici che con il principe e quattro censori debbano verificare il contributo di tragedie buone per le rappresentazioni accademiche (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 8 maggio 1583)

cc. 22 rv Proposta di avere in Accademia un lettore salariato nei gg di mercoledì e venerdì e quando ancora lo riterrà il Principe (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 20 aprile 1583)

- cc. 22v-23rv Per la rappresentazione della Tragedia [Edipo]: proposta di eleggere sei accademici che con il Principe siano responsabili di trovare i recitanti e assegnare loro le parti e responsabili della musica per i cori della tragedia (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- cc. 23v-24r Per la rappresentazione della Tragedia [Edipo]: proposta di eleggere sei accademici responsabili del proscenio, della scena, della prospettiva, dell'orchestra, del soffitto, dei lumi dentro e fuori la scena (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- c. 24v Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: proposta di eleggere sei accademici responsabili della musica e dei cori della tragedia (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- c. 25r Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: proposta di eleggere sei accademici responsabili degli abiti dei recitanti (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- cc. 25rv Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: proposta di eleggere dodici accademici responsabili della custodia delle porte attraverso cui si accede in Teatro, in scena e in Accademia (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- cc. 25v-26rv Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: proposta di eleggere dodici accademici responsabili di condurre gli uomini al loro posto; altri dodici accademici responsabili di condurre le donne nell'orchestra (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 maggio 1584)
- c. 34v Supplica di Bartolomeo Pellizzari, suonatore di strumenti a fiato, per ottenere un aumento nella propria retribuzione di 12 ducati annui (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 6 gennaio 1585)

cc. 35rv Ulteriore proibizione di visita al Teatro Olimpico (scena e prospettive) da parte di qualunque visitatore esterno, ad eccezion fatta per gli addetti all'allestimento del dramma (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 30 gennaio 1585)

cc. 35v-36rv Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: disposizioni per i posti in teatro della moglie del Principe e delle mogli degli Accademici. Le signore saranno accomodate nell'orchestra e il posto d'onore spetterà alla moglie del Principe, che sarà anche la prima donna ad entrare in Teatro (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 9 febbraio 1585)

cc. 36v-37r Per la rappresentazione della tragedia [Edipo]: proposta di eleggere tre accademici responsabili di conoscere il numero dei forestieri che arriveranno in città per la recita e di provvedere a loro (Paolo Chiappino Academico e Secretario, 9 febbraio 1585)

A.O., b. 1, fasc. 6, *libro segnato F, Atti dell'Accademia Olimpica 1591 usque 1596 et sequitur 4 marzo 1591 sino 1597. 24 febraro*

cc. 26v-27r Lettera dell'accademico Antonio Costantini, mantovano, indirizzata al Principe e agli Accademici vicentini in data 12 gennaio 1594; Costantini presenta all'Accademia una copia dell'orazione funebre scritta in onore del Cardinal Scipione Gonzaga (deceduto 1593)

cc. 50v-51r Proposta di recitare la pastorale di Fabio Pace per il carnevale (16 agosto 1595)

A.O., b. 1, fasc. 7, *libro segnato G, Libro delli atti de l'Academia*

c. 3r Proposta di recitare la pastorale di Fabio Pace (1 giugno 1597)

A.O., b. 1, fasc. 8, *libro marcato H, Libro delle sottoscrizioni de gl'Academici per la fabbrica del teatro*

cc. 1-10r Sottoscrizione per la pastorale (2-15 aprile 1580)

A.O., b. 1, fasc. 9, *libro segnato I, 1586 sino 1696*

A.O., b. 2, fasc. 10, *libro segnato L, Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1555 sino 1620. Libro primo*

- cc. 22v-23rv Resoconto della visita all'Accademia e al Teatro Olimpico di Guglielmo III Gonzaga duca di Mantova avvenuta il 22 agosto 1582 e del suo soggiorno a Vicenza
- c. 28r Resoconto della visita a Vicenza del Duca Ferrante Gonzaga Principe di Guastalla e Monferrato avvenuta nel 1584
- c. 28v Il Signor [Marco Antonio Pasi detto il] Montagna da Ferrara invia nel giugno del 1584 un bellissimo discorso sull'illuminazione, oltre a due altri soggetti, poi trascritti nei Libri dell'Accademia
- c. 29r Guarini invia una lettera all'Accademia in cui propone di far sostenere a Giovan Battista Verato la parte di Tiresia nella tragedia inaugurale. Nella lettera Guarini nomina anche Marco Antonio Pasi da Carpi ingegnere del Duca di Ferrara, definito da Guarini «eccellente d'invenzioni per illuminare». Nella lettera Guarini ricorda la partecipazione di Pasi all'allestimento del Torneo *l'Isola Beata* realizzato a Ferrara nel 1569 in occasione della venuta di Carlo d'Austria (giugno (?) 1584)
- c. 30v Notizie sommarie sulla notorietà già goduta dalla futura serata inaugurale, 1584
- c. 34r Cronaca della messinscena dell'*Edipo*. Annotazioni sui costumi molto belli e costosi, e sul coro e i figuranti, che si muovevano senza creare confusione sul palco del teatro (1585)
- c. 37r Si dice che l'illuminazione del teatro per *l'Edipo* fu bellissima; inoltre non apparivano lumi alla vista del pubblico (1585)
- c. 37v Si parla delle prospettive di Vincenzo Scamozzi, si dice che avevano la forma di una città e che per la messinscena dell'*Edipo* l'illuminazione le faceva sembrare in rilievo e sembravano dipinte al naturale. Si parla poi di alcune spese sostenute

per l'illuminazione della serata. Scamozzi in maggio chiede al Principe Angelo Caldogno il disegno del teatro da stamparsi nel Libro delle sue prospettive (1585)

- c. 39r Resoconto della visita in Teatro degli ambasciatori giapponesi ed indiani, 1585
- c. 40v Ferrante Gonzaga di Guastalla viene in visita all'Accademia Olimpica ed è nominato accademico (1585)
- c. 43r Si legge in Teatro una Pastorale del Principe Ferrante Gonzaga di Guastalla già nominato accademico (1586)
- cc. 46rv-47r Durante un pubblico discorso tenutosi in Accademia, il signor Angiolelli nel ricorda le lodi e i doni ricevuti da Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova in occasione della visita del Duca a Vicenza avvenuta nell'agosto del 1582 (1587)
- c. 55r Si dice che il Teatro viene illuminato per onorare la visita di Donna Marfisa d'Este (1592)
- c. 57v Si termina la prima stanza per i concerti, aprile 1595
- c. 59r Gli accademici stabiliscono di rappresentare una Pastorale il carnevale dell'anno seguente e per questo motivo si rivolgono a Guarini affinché invii da Ferrara un ingegnere del Duca. Viene indicato un certo Gio. Battista Ale*** [Aleotti?]. Si decide nel frattempo di inviare a Guarini la pianta del Teatro (altezza, coperto, palco, scena). Si dice che già ai tempi dell'Edipo giunse da Ferrara il signor Pasi. Gli Accademici meritano ora un buon ingegnere, che soddisfi le loro esigenze di rappresentare gli antichi [non capisco se all'epoca dell'Edipo Pasi soddisfò o non soddisfò le loro esigenze] (1595)
- cc. 66r-68r Inventarii di arredi e suppellettili dell'Accademia Olimpica (1584-1586)
- c. 68v Elenco dei *principi* dell'Accademia dal 1556 al 1600

- c. 69r Elenco dei fondatori dell'Accademia Olimpica nel 1556, dei primi accademici coadiutori e degli accademici aggregati fino al 1600
- cc. 71r-73v Elenco Accademici nominati dal 1579 al 1600
- c. 78r Elenco dei Segretari (1556-1615)
- c. 80r Elenco dei discorsi straordinari tenutisi in Teatro
- c. 80v Orazioni funebri in Teatro (1587-1614)
- c. 81r Elenco rappresentazioni in Teatro (1557-1618)
- c. 81v Conclusioni in Teatro (1581-1582) e illuminazioni in teatro (1601)
- A.O., b. 2, fasc. 11, *libro segnato M, Accademia Olimpica I. 1555-1687*
- c. 9v Notizia dell'allestimento patrocinato dagli Accademici di una commedia dell'accademico Alessandro Massaria (traduzione dell'*Adria* di Terenzio) nella corte di Casa Belli (1557). Il Principe e gli Accademici stabiliscono poi che sia obbligatorio organizzare ogni anno un'azione o un discorso. Per questo motivo vengono nominati lettori Silvio Belli, matematico famoso, e Giuseppe [?] Molin, professore di astrologia
- c. 10v Notizie di alcune rappresentazioni: *Alessandro*, commedia di Alessandro Piccolomini (1558) l'anno seguente rappresentata a Venezia; *Giochi Olimpici* in onore d'Ercole, con innalzamento della statua (1558); *Amor Costante* di Alessandro Piccolomini rappresentata in un apparato effimero eretto nel Palazzo della Ragione da Palladio, ossia un teatro in legno sul modello antico (1561)
- c. 11r Si parla degli intermezzi di Angiolelli, *La Lidia*, recitati nella stessa occasione dell'*Amor Costante* del 1561, dati alle stampe in quell'anno assieme ad alcune *Stanze di Mercurio*

- cc. 11v-12r Notizia della rappresentazione della tragedia *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino nel 1562 nello stesso apparato eretto da Palladio l'anno precedente nel salone di Palazzo della Ragione. Si dice che intervengono molte personalità straniere (tra gli altri il Duca di Ferrara). Gli apparati sono splendidi e grazie ai recitanti dotti ed illustri il nome di Trissino è innalzato fino al cielo. Continua la descrizione dell'evento, con le musiche divine, le persone riccamente vestite. Si dice anche che poco dopo fu recitata la *Mandragola* di Macchiavelli ma privatamente e senza alcun apparato.
- cc. 12v-14r 1563, resoconto di alcune composizioni recitate in teatro quell'anno
- c. 14v Notizia di una commedia recitata dagli Accademici nel 1564 (forse *Mandragola*?)
Notizie di composizioni lette in teatro e ancora riferimenti alla *Sofonisba* recitata nel 1562
- c. 22v Si dà notizia che il Montagna da Ferrara invia all'Accademia un bellissimo discorso intorno all'illuminazione, e altri due di altro soggetto; inoltre Guerini invia una lettera circa Verato, proposto per recitare la parte di Tiresia, e poi circa il signor (...) Pasi da Carpi, ingegnere del Duca di Ferrara, eccellente d'invenzioni per illuminare, già noto per il Torneo Isola Beata. Si parla poi di una lettera del Bembo sulle prospettive, sul coro e sui recitanti; inoltre una del signor Orsetto; una di Filippo Monte musico sui cori. Scrive all'Accademia anche Vincenzo Scamozzi inventore delle maravigliose prospettive; anche Paulo Teia di Modena invia un erudito discorso intorno alla rappresentazione dell'Edipo. Si dice ancora che viene Pasi inventore dell'illuminazione da Ferrara e il "comico"?? Verato con la moglie destinati alla rappresentazione da Guarini. Si fa musica in Accademia.
- cc. 28v-29r Resoconto della visita di Guglielmo III Gonzaga Duca di Mantova all'Accademia avvenuta il 22 agosto 1582
- c. 33r Resoconto della visita di Ferrante Gonzaga Principe di Guastalla e Monferrato, avvenuta nel 1584

- c. 34r Dopo aver ricevuto da Giovan Battista Maganza l'invito a sostenere la parte di Tiresia nella tragedia, il «cieco d'Adria» [Luigi Groto] risponde agli Accademici [1584]
- c. 34v Nominato Curzio Gonzaga, il quale invia dei consigli agli Accademici circa l'iscrizione delle statue da porre nel teatro; ne è portavoce Angelo Ingegneri in un intervento del 1584
- c. 35r Descrizione delle architetture interne del Teatro (statue, *frons scenae*, etc.), 1584
- c. 35v Elenco delle composizioni recitate in Teatro nel 1584
- cc. 35v-36r Angelo Ingegneri parla del Teatro Olimpico nel suo trattato, 1584
- c. 36v 2 marzo 1585 si annota che si devono ornare le lumiere della scena [del teatro]
- c. 37 Viene stillato un elenco delle personalità in visita al Teatro nell'anno 1584, compare Ferrante Gonzaga
- c. 43r Ferrante Gonzaga Principe di Guastalla nel 1586 è in visita all'Accademia ed è eletto accademico
- c. 44v L'Accademia esamina nel 1586 una Pastorale del Principe di Guastalla
- cc. 52v-53 Nel 1587 Angiolelli Accademico racconta gli onori ricevuti da Guglielmo III Duca di Mantova durante la visita a Vicenza avvenuta il 22 agosto 1582
- cc. 55v-56r Cronaca della barriera tenutasi in teatro nel febbraio del 1588

- c. 66r Nel 1608 viene in Teatro il Principe di Savoia accompagnato da altri principi; nel 1609 Guarini invia agli Olimpici una lettera (?); nello stesso anno tutto il teatro viene illuminato per la visita dei rettori Foscarini e Pisani
- cc. 85r-87r Commentari dell'Accademia Olimpica (brevi descrizioni degli eventi dal 1555 al 1598)
- cc. 93r+v-97r Elenco di Accademici e altri nominati in Accademia in ordine alfabetico
- c. 98v Un ingegnere ritorna da Ferrara e riferisce in Accademia un suggerimento di Curzio Gonzaga rispetto alle stanze, [ultimo decennio 1500]
- c. 99v Elenco di lettere, orazioni e suppliche lette in teatro, compare la lettera di Pasi «eccellente d'invenzioni per illuminare», oltre che di Guarini per Verato e di Scamozzi «inventore delle prospettive»
- A.O., b. 2, fasc. 12, *libro segnato N, Notizie dell'Accademia Olimpica dal 1555 al [1600]*
- c. 3r Elenco Accademici fondatori
- cc. 8v-11v Biblioteca degli Accademici, con elenco di gessi, mobili e altri oggetti
- cc. 13v-14r Accordi circa la recita della traduzione dell'*Adria* di Terenzio: si stabilisce che non si reciti la commedia nella sala di san Marcello ma nella residenza per l'epoca attuale dell'Accademia; si stabilisce poi che ogni accademico possa condurre con sé sette persone mentre i benestanti e i musicisti tre; si narra poi che la commedia, con la traduzione di Alessandro Massaria, fu eseguita con soddisfazione (gennaio-febbraio 1557)
- cc. 23rv Notizia della rappresentazione nel gran salone del Palazzo pubblico dell'Amor Costante di Alessandro Piccolomini; per l'occasione Andrea Palladio progetta un teatro il legno del tutto simile al modello antico; l'Accademico Angiolelli si occupa degli Intermezzi; è presente tutta la nobiltà vicentina oltre a personaggi stranieri di riguardo (carnevale del 1561)

- cc. 24r-25v Informazioni sulla messinscena della *Sofonisba* di Trissino rappresentata nel Palazzo della Ragione con lo stesso apparato effimero palladiano eretto l'anno precedente; già in una lettera dedicatoria all'Accademia si lodano gli apparati della tragedia (c. 24r); vengono nominati gli illustri personaggi presenti alla rappresentazione e vengono fornite informazioni sull'apparato della tragedia, soprattutto gli attori, i costumi e le musiche (c. 24v); in c. 25r si forniscono informazioni sulle misure del teatro ligneo; ancora informazioni sullo splendido apparato e sul prologo della tragedia declamato da Andrea dell'Anguillara (c. 25v), (1562)
- c. 26r Notizia della rappresentazione della *Mandragola*, ma in forma privata e senza apparati (1562)
- cc. 26v-27v [Descrizione dell'apparato effimero per la *Sofonisba*] (1562-1563)
- cc. 47rv Si stabilisce di rappresentare per il carnevale dell'anno seguente una favola pastorale in teatro, dal momento che dopo la *Sofonisba* di Trissino (per altro superbamente riuscita), l'Accademia non ha più organizzato alcuna rappresentazione (1579)
- cc. 54r-55v In gennaio del 1580 gli Accademici decidono di far costruire un teatro coperto per rappresentare i drammi; viene chiesto alla Città il consenso ad utilizzare il sito delle prigioni vecchie; si decide di utilizzare il modello già presentato da Andrea Palladio; si eleggono degli accademici responsabili della fabbrica ed apparati ed altri per la rappresentazione della pastorale (più tardi si deciderà di mettere in scena una tragedia); il 28 febbraio iniziano i lavori della fabbrica del teatro (1580)
- cc. 71v-72rv Resoconto della visita di Guglielmo III Duca di Mantova al Teatro Olimpico, avvenuta il 22 agosto 1582

- cc. 73rv Angiolelli compie un'azione in teatro dedicandolo a Giove; si loda la bellezza dell'apparato (1582, probabilmente dopo il mese di agosto)
- c. 74r Elenco Accademici creati nell'anno 1582 (compare Guglielmo III Duca di Mantova)
- c. 79v Nel 1583 si termina la fabbrica del teatro (forse ottobre)
- cc. 79v-80v Angelo Ingegneri accademico fa stampare la sua pastorale *La Danza di Venere* composta per l'Accademia (anche se già gli accademici avevano optato per una tragedia per lo spettacolo inaugurale); invia inoltre un discorso sull'illuminazione che poi sarà parte del trattato *Della poesia rappresentativa* (novembre 1583)
- c. 84v In giugno Maganza scrive a Luigi Groto chiedendo di sostenere la parte di Tiresia nell'*Edipo*; in luglio Camillo Camilli chiede di nuovo a Groto di partecipare all'*Edipo* sostenendo la parte di Edipo, 1584
- c. 85r Si annuncia la visita di Guarini da Ferrara assieme ad Antonio Pasi ingegnere del Duca di Ferrara e il signor Giovan Battista Verato con la moglie per interpretare l'uno la parte di Tiresia e l'altra di Giocasta; Paolo Chiapino e il signor Maganza si adoperano per scrivere un prologo all'*Edipo*, ma nessuno dei due è preso in considerazione, settembre 1584
- c. 86v Elenco Accademici creati nell'anno 1584 (compare Ferrante Gonzaga principe di Guastalla)
- c. 92r Cronaca della prima: si lodano le prospettive di Scamozzi e si dice che la scena sembrava una città illuminata con le case in parte in rilievo in parte dipinte al naturale (1585)
- c. 92v Cronaca della prima: annotazioni sull'illuminazione occultata delle prospettive: si loda l'effetto d'insieme dei lumi, si dice che «l'artificio dell'illuminazione fu

bellissimo mentre non apparivano in nessun luogo li lumi, il che diede gran stupore ad ognuno», (1585)

- cc. 93v-95v Elenco di abiti, mobili, suppellettili e oggetti di scena dell'Accademia
- c. 101r Esaminata una pastorale del principe di Guastalla, 1586
- c. 101v Celebrazione e orazione funebre per la morte di un accademico generale (tutta la chiesa addobbata con panni neri). Il cieco d'Adria (Grioto) compone delle orazioni in onore dell'accademico (20 maggio 1586)
- cc. 102rv Chiapino Accademico invia in accademia la sua descrizione della serata inaugurale, allo scopo di raffrontarla con quella di Ingegneri; gli Accademici le inviano entrambe al Principe di Guastalla chiedendo il suo parere in proposito (maggio 1586); viene addobbato il teatro con panni neri per celebrare le esequie di un accademico (luglio 1586)
- cc. 104rv Il principe di Guastalla invia una favola pastorale perché sia letta in Accademia, 1586
- cc. 106v-107rv nel 1587 Angiolelli Accademico annovera tra i discorsi fatti quello per il Duca di Mantova durante la visita avvenuta il 22 agosto 1582
- c. 112v Descrizione di una barriera svoltasi il 26 febbraio 1588 (giovedì grasso); si annota che il luogo è adorno di luminari
- c. 120r In occasione dell'arrivo di Donna Marfisa d'Este si stabilisce di illuminare il Teatro (maggio 1592)
- cc. 125-126r Nel 1594 l'Accademico mantovano Antonio Costantini presenta all'Accademia un'orazione funebre scritta in onore del Cardinal Scipione Gonzaga

- c. 127r Annotazioni sui lumi: si dice che Trissino entra in teatro e a proprie spese acquista torce e candelotti per la Messa Solenne dello Spirito Santo (maggio 1595)
- c. 127v Decisione di completare i lavori di riordino e decorazione della principale Stanza per i Forestieri, dove poter eseguire azioni pubbliche e fare musica, 17 maggio 1595
- c. 128r Proposta di allestire una rappresentazione in teatro nel 1596, ma mancano alcuni recitanti, per questo motivo gli accademici si organizzano per ritrovare degli attori; anche Guarini si adopera per trovare un'opera degna per il Teatro, 13 luglio 1595
- cc. 128v-129v Si stabilisce di rappresentare per il carnevale del 1596 una pastorale, in particolare *Eugenio* di Fabio Pace; tramite Guarini, viene chiesto l'intervento di un ingegnere di Ferrara [Aleotti] per l'allestimento della pastorale, il quale ingegnere già aveva richiesto la pianta del teatro. Si dice che gli accademici sperano di essere serviti meglio che da Pasi ai tempi della prima (1595)
- c. 132v Proposta di far dipingere nella Stanza le azioni più notabili eseguite in Teatro, lista delle proposte, 1596
- c. 143r Elenco segretari dell'Accademia Olimpica dal 1555 al 1600
- c. 144r Elenco dei discorsi straordinari, compare quello al Duca di Mantova svoltosi nel 1582 Richiedere la riproduzione
- A.O., b. 2, fasc. 13, *libro segnato O*
- cc. 17rv Notizia della messinscena dell'*Amor Costante* di Piccolomini nel Palazzo della Ragione, con il teatro in legno di Palladio sul modello antico e gli Intermezzi di Angiolelli intitolati *La Lidia*, 1561

- cc. 18rv Notizia della rappresentazione della *Sofonisba* di Trissino nello stesso apparato opera del Palladio utilizzato l'anno precedente; si sottolinea l'afflusso di forestieri e ambasciatori stranieri illustri; si lodano le musiche, gli attori e i costumi; Andrea dell'Anguillara compone il Prologo, 1562
- cc. 20-21 Descrizione dell'apparato effimero ideato da Palladio nel 1561 e 1562, 1563
- c. 65r Notizia della visita del Duca di Mantova Guglielmo III avventa in agosto del
1582
- c. 70r Notizia della registrazione di alcune lettere e discorsi in Accademia, soprattutto due documenti di Guarini, uno riguardo alla candidatura di Verato per interpretare la parte di Tiresia, l'altro circa Antonio Pasi «eccellente d'invenzioni per l'illuminazione»; una lettera di Scamozzi architetto delle prospettive, 1584
- c. 71r Ferrante Gonzaga Principe di Guastalla visita l'Accademia ed è eletto accademico, maggio 1584
- c. 71r Maganza scrive a Luigi Groto invitandolo a sostenere la parte di Tiresia nella recita dell'*Edipo*, maggio 1584
- c. 71v Notizia dell'invio in Accademia dei discorsi di Pasi; Groto è invitato a sostenere la parte di Edipo nella tragedia, giugno 1584
- c. 72r Notizia della venuta da Ferrara di Guarini con Pasi, Verato e la moglie, [settembre] 1584
- cc. 82rv Cronaca dell'*Edipo* tratta dal trattato di Ingegneri: si loda e si spiega il modo in cui si è coordinato il coro, 1585
- c. 82v Annotazione sull'illuminazione dell'*Edipo* e sulle prospettive illuminate, 1585
- c. 83r Informazioni circa il numero e i costi dei lumi della recita inaugurale, 1585

Ingegneri invia all'Accademia un discorso sulla rappresentazione

- c. 85r Arriva a Vicenza il Generale Don Violante Gonzaga (?) e viene nominato accademico, agosto 1585
- c. 86v Gli accademici esaminano una Pastorale del Principe di Guastalla, 1586
- c. 90r Gli accademici inviano un discorso al Principe di Guastalla accademico, maggio 1586
- cc. 92v-93r Il signor Angiolelli compie un discorso in Accademia in cui ricorda le lodi ricevute durante la visita a Vicenza del duca di Mantova avvenuta il 22 agosto 1582, gennaio 1587
- c. 98v In occasione della visita di Donna Marfisa d'Este si stabilisce di preparare un'azione e di illuminare il teatro, maggio 1592
- c. 101r Incaricato di allestire una rappresentazione per il carnevale dell'anno seguente, un ingegnere del duca di Ferrara [Aleotti?] chiede la pianta del Teatro; si spera che gli accademici siano serviti meglio che al tempo dell'Edipo e di Pasi; si dice che gli Accademici ora non desiderano più imitare gli antichi, poiché non è più consuetudine farlo presso nessuna corte, novembre 1595
- c. 101v Accademici fondatori del Teatro, 1595
- cc. 102v-103rv Elenco accademici dal 1581 al 1596: compaiono il Duca Guglielmo III Gonzaga, Don Ferrando Gozanga Principe di Guastalla [1596]
- c. 118r Personaggi Distintissimi Accademici Olimpici dal 1555 al 1600: compaiono Guglielmo III Duca di Mantova e Ferrando Principe di Guastalla e Monferrato [1600]

- c. 131v Notizia di una barriera descritta da Alessandro Maganza, dice il cronista forse nel 1588; si illumina il teatro per la visita dei Rettori Foscari e Grimani, 1601
- c. 137v La tragedia *Barbara* è dedicata al Cardinale Gonzaga, 1611
- A.O., b. 2, fasc. 14, *libro segnato P, Prove delle memorie dell'Accademia Olimpica*
- A.O., b. 2, fasc. 15, *Prove delle memorie dell'Accademia Olimpica*
- A.O., b. 2, fasc. 16, *Registro degl'ingressi de' Principi dell'Accademia e di feste pubbliche nel Teatro con la nota in fine degl'Accademici attuali. 1686-1709*
- cc. 3v-4r In occasione della visita dell'Elettore di Baviera il Teatro viene illuminato e si organizza al suo interno un ballo, 1 marzo 1681
- A.O., b. 3, fasc. 17, *Parti dell'Accademia 1646 sino 1740*
- c. 6v Proposte per la visita della Principessa di Mantova, 23 gennaio 1651
- cc. 11v-12r Provvedimento per organizzare una rappresentazione in Teatro, il quale da tempo non viene illuminato; vengono nominati alcuni accademici incaricati di scegliere un'opera adatta al Teatro, 23 aprile 1651
- c. 12v Osservazione della scena del Teatro per vedere l'opportunità di utilizzare macchine e mutamenti per l'opera di Pier Paolo Bissari [La Mensa de gli Dei messo in scena nel 1656], 19 marzo 1652
- c. 16r Si discute dell'opera di Bissari scelta dagli Accademici per la rappresentazione, 24 maggio 1652
- cc. 19v-20r Compiti degli accademici delegati sopra le macchine teatrali, compresi i costi, 11 luglio 1652
- cc. 20rv Accordi con il pittore Domenico Cera per la pittura delle scene del Teatro, 20 aprile 1652

- c. 66v Feste e tornei della nobiltà vicentina in Teatro, 21 giugno 1680; Festa da ballo in Teatro per il Carnevale, 1681
- c. 69v Manifestazioni e feste in Teatro, 6 maggio 1681
- c. 74r Messa nella chiesa di Ognissanti e celebrazioni per il nuovo Principe, 29 agosto 1686; proposta di organizzare una festa da ballo per il passaggio dell'Elettore di Baviera, 26 febbraio 1687
- c. 74v Feste in Teatro per la visita dell'Elettore di Baviera, 1 marzo 1687
- c. 76r Visita all'Accademia e al Teatro del Principe di Toscana, 16 gennaio 1688
- cc. 89rv Visita al Teatro del re Federico IV di Danimarca nel 1709, il Teatro viene illuminato; posa di lapide 11 aprile 1711

A.O., b. 3, fasc. 20, *Copia delli sommari*

A.O., b. 3, fasc. 22, *Nomi dei fondatori e di tutti quelli che hanno statua*

cc. 3r-7r Sulle statue degli Accademici in Teatro, 1580-1589

A.O., b. 3, fasc. 27, *Per Accademia Olimpica. Mandati diretti al S. Monte e conteggio esibito per parte d'esso S. Monte con quale si fa creditor di L. 5536.15.8 e d'altri documenti. 1561 sino 1787*

A.O., b. 3, fasc. 29, *Per Accademia Olimpica. Carte contenenti l'acquisto fatto di poco terreno adiacente al Teatro dal Serenissimo Principe*

A.O., b. 4, fasc. 51, *Accademia Olimpica. Copia del 1781 dal manoscritto del Ziggotti. Montanari*

cc. 3-196

A.O., b. 4, fasc. 69, *Squarzetto abozzi e parti dell'Accademia Olimpica. Principia 1566 termina 1572*

A.O., b. 4, fasc. 70, *Atti dell'Accademia Olimpica. Da l'anno 1600 in poi et successivamente. Atti dell'Accademia Olimpica dall'anno 1600 fino 1611*

cc. 5rv Si stabilisce di illuminare il Teatro in onore dei Rettori in visita in città, 12 febbraio 1602

c. 17v Pagamento per l'illuminazione del Teatro, 12 gennaio 1606

c. 26v Nomine accademiche per gli spettacoli teatrali, 14 aprile 1608

c. 27r Offerta di Leonida Loschi per una rappresentazione in Teatro, si sottolinea l'importanza di far vedere il Teatro illuminato, 24 aprile 1608

A.O., b. 8, fasc. 88, *Statuti della Accademia de gli Olimpici. 1556*

A.O., b. 8, fasc. 89, *Statuto. Essemplato l'anno MDXCCVI di ordine dell'illustre sig. Pompeo Trissino dal Vello d'oro prencipe, manoscritto pergamenaceo cc. 1-13*

AAO, b. 8, fasc. 92

cc. 22r-22v Resoconto della visita al Teatro Olimpico del duca di Mantova Guglielmo Gonzaga avvenuta il 22 agosto 1582

Lettera di un inviato al Duca di Mantova sui preparativi dell'Edipo, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1515, cc. 136-138, Venezia, 16 febbraio 1585

Lettera di un inviato al Duca di Mantova sui preparativi dell'Edipo, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1515, cc. 158-160, Venezia, 23 febbraio 1585

Notizie sulla presenza dell'Ambasciatore mantovano a Vicenza per l'Edipo, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1989, cc. 66-67, Venezia, 2 marzo 1585 e ivi, cc. 72-73, 9 marzo 1585

Notizie sulla presenza dell'Ambasciatore mantovano a Vicenza per l'Edipo, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1989, cc. 72-73, 9 marzo 1585

Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, cc. 282r-328v, fascicolo riprodotto integralmente in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 3-60. Si tratta di una raccolta di scritti sull'*Edipo Tiranno* che fa parte di un più ampio volume miscelaneo del XVI secolo composto di 421 fogli proveniente dalla biblioteca di Giovanni Vincenzo Pinelli; si rimanda a *ivi*, pp. 63-65 per una panoramica bibliografica sui codici conservati all'Ambrosiana e per le precedenti referenze del fascicolo

Lettera e progetto di Angelo Ingegneri per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico, ms., [s.d.] [post 6 maggio 1584], in *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, cc. 283r-298r, riprodotta in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, cit., pp. 3-25

Lettera di Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana, [s.l.], [s.d.], in *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, c. 300r. Riprodotta in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovan Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, VIII, Milano, Silvestri, 1822-1825, p. 11; GIAN GIORGIO ZORZI, *Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano*, in «Arte Lombarda», X (1965), 2, p. 88; ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, cit., p. 27. Mazzoni suppone che la lettera provenga da Venezia e che sia datata *post 6 maggio 1584-ante 3 marzo 1585*, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 327, p. 188 e *ivi* p. 128 in cui la lettera è parzialmente riprodotta.

Lettera di Alessandro Tessame ad Angelo Ingegneri, Torino, [s.d.], in *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, cc. 300r-300v, riprodotta in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i*

progetti e le relazioni dei contemporanei, cit., p. 29. Mazzoni suppone che la lettera sia datata post 6 maggio 1584, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., nota 333, p. 188 e ivi p. 129 in cui la lettera è parzialmente riprodotta

Lettera di Giacomo Dolfin [a Battista Guarini], Venezia, 9 marzo 1585, in *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, cc. 304r-306v. Riprodotta in GIAN GIORGIO ZORZI, *Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano*, cit., pp. 95-96; ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, cit., pp. 33-37

Lettera di Filippo Pigafetta, Vicenza, 4 marzo 1585, in *Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana, Cod. R. 123 sup, cc. 322r-325r. Riprodotta in *Raccolta milanese dell'anno 1756*, In Milano, Nella Stamperia di Antonio Agnelli, f. 35; LEONARDO TRISSINO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria dell'anno 1581 l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Padova, Crescini, 1830, pp. 25-31; *Lettera di Filippo Pigafetta nobile vicentino descrittiva il teatro olimpico e la rappresentazione in esso fatta dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Edizione terza, Vicenza, Tipografia Picutti, 1843; GIAN GIORGIO ZORZI, *Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano*, cit., pp. 96-97; ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, cit., pp. 53-58

Lettera di Pier Maria Cecchini ad un segretario ducale Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1545, c. 653, Padova, 10 agosto 1613; catalogata in *Herla*, C653.

Lettera di Pier Maria Cecchini ad un segretario ducale, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1545, c. 654, Vicenza, 29 agosto 1613, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Buratelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, 2 t., Firenze, Le Lettere, 1993, t. I, p. 269; catalogata in *Herla*, C654

Lettera di Giovan Paolo Fabri al Duca di Mantova, Archivio di Stato, Autografi, b. 10, cc. 122-123r, Verona, 27 agosto 1623; catalogata in *Herla*, C 139.

Lettera di Giovan Battista Andreini a [Girolamo] Parma, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1567, c. 534r, Vicenza, 27 settembre 1633, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, p. 155

Lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo I Gonzaga Nevers, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1568, c. 313r, Vicenza, 12 aprile 1636, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, pp. 159-160; catalogata in *Herla*, C809

Lettera di Giovan Battista Andreini a Francesco I d'Este, Archivio di Stato, busta unica *Comici*, Vicenza, 26 settembre 1633, riprodotta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., t. I, pp. 154-155

Lettera di Sir Henry Wotton a Sir Dudley Carleton, Padova 11 ottobre 1618, edita in LOGAN PEARSALL SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, 157-159 (in italiano nella traduzione di MARILLA BATTILANA, *Una lettera di H. Wotton da Padova*, in «Bollettino del Centro Interuniversitario per la Ricerca sul viaggio in Italia», I (1980), 1, 54-56, riprodotta in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza [...]*, cit., p. 213)

ZIGGIOTTI BARTOLOMEO, *Accademia Olimpica*, ms., 1746 circa-1752, copia stilata da Vincenzo Gonzati nella prima metà del secolo XIX (1837 circa), ms. Gonz. 21.11.2 (2916), studiato in STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998, soprattutto pp. 13-32. A questo esemplare più noto vanno aggiunte la trascrizione del 1781 conservata in A.O., b. 4, fasc. 51, si tratta della copia più antica del codice, segnalata in *L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di Antonio Ranzolin, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989, p. 83. Si ricordino poi l'esemplare ottocentesco conservato presso la Biblioteca Correr di Venezia, cod. Cic. 3251/IV, segnalato in DONALD JAMES GORDON, *L'immagine e la Parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di Stephen Orgel, Milano, Il Saggiatore, 1987, nota p. 188; e l'ulteriore copia sempre del XIX secolo conservata all'Ambrosiana di Milano ed indicata in LIONELLO PUPPI, *Le esperienze scenografiche Palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-307: nota 36 p. 299. Indicazioni critiche sul manoscritto sono segnalate anche in *Bibliografia* a cura di Stefano

Mazzoni, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 307

GALIANI BERARDO, *Parere del M.se Galiani dato sulla copertura de Palco del Teatro Olimpico*, ms., 1764, ms. Gonz. 25. 10. 105-112

Testi a stampa

BONIFACIO VICENTINO, *Ordine et successo della bellissima giostra, & d'altri battimenti fatti nella magnifica città di Vicenza, con i cartelli, et ricchissime livree di molti onorati cavalieri*, In Venetia, per Bartholamio detto l'Imperador, Ad instantia di Pier'Antonio Alciati Padoano, 1553

ANGIOLELLI ANTONIO MARIA, *La Lidia dell'Angiolelli insieme con alcune stanze di Mercurio ed altre rime recitate in Vicenza nella commedia degli Olimpici nuovamente stampata e venuta in luce*, Brescia, per Lodovico Britanico, 1561

HOROLOGI GIUSEPPE, *L'inganno dialogo di M. Gioseppe Horologi*, In Vinegia, Appresso Gabriele Giolito de' Ferrari, 1562

DA MONTE CONTE, *Antigono tragedia de l'ecc. m. Conte di Monte vicentino*, In Vinegia, Appresso Comin da Trino, 1565

CAMPANA CESARE, *Le lagrime del Bacchiglione per la morte del conte Antonio Valmarana, di Cesare Campana detto il Vario Olimpico*, stampato in Vicenza, appresso Giorgio Angelieri, 1577

GIOVAN BATTISTA MAGANZA, *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza l'anno della sua calamità MDLXXVII*, in Vicenza, appresso Giorgio Angelieri, 1577

ANGELO INGEGNERI, *La danza di Venere. Pastorale di Angelo Ingegneri, nell'Accademia degli Olimpici detto il Negletto et l'Innestato in quella dei signori Innominati di Parma*, Vicenza, 1584

GIUSTINIANI ORSATTO, *Edipo tiranno di Sofocle. Tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniani, Patrizio Veneto. Et in Vicenza con sontuosissimo apparato da quei Signori Accademici recitata l'anno 1585*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1585 (edizione moderna in LEO SCHRADE, *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585). Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, Paris, CNRS, 1960)

TRISSINO GIANGIORGIO, *La Sofonisba tragedia del s. Gio Giorgio Trissino vicentino. Di nuovo con somma diligenza corretta e ristampata*, In Vicenza, ad instantia di Girolamo Brescia, 1585

GABRIELI ANDREA, *Chori in musica composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV. Con solennissimo apparato*, in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1588

Barriera fatta nella città di Vicenza l'anno MDLXXXVIII adì 25 febraro nel theatro delli sig. academici Olimpici, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1588 (edizione moderna Vicenza, Neri Pozza, 1985 con una prefazione di Fernando Bandini)

ROSSI NICOLÒ, *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico olimpico intorno alla tragedia*, In Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590

INGEGNERI ANGELO, *Argonautica di Angelo Ingegneri al felicissimo principe Carlo Emanuello duca serenissimo di Sauoia, &c*, In Vicenza, [s.n.], 1601

INGEGNERI ANGELO, *Contra l'alchimia, e gli alchimisti palinodia dell'Argonautica di Angelo Ingegneri. Con la stessa Argonautica, dichiarata da copiose postille del proprio autore. Al molto illustre, e reuerendiss. signore monsignor Girolamo Fosco prothonotario apostolico*, In Napoli, appresso Giovan Giacomo Carlino, 1606

VALMARANA PAOLO ANTONIO, *Barbara tragedia di Paolo Antonio Valmarana vicentino. L'esposto accademico olimpico. All'illustrissimo Cardinal Gonzaga*, in Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1611

FIAMMA CARLO, *Il bellissimo torneo a piedi o vero la barriera fatta dalla nobiltà di Vicenza nel teatro delli Signori Accademici Olimpici il Carnevale dell'anno MDCXII, con aggiunta dell'attione et de' versi recitati dall'Accademia. Dedicata al clarissimo Sig. Lorenzo Donato dell'Ill.mo Sig. Luigi Capitano di Vicenza*, in Vicenza, Appresso Francesco Grossi, 1612

INGEGNERI ANGELO, *Danza di Venere boschereccia singolare del sig. Angelo Ingegneri. Dedicata all'illust. conte Ascanio Valmarana*, In Vicenza, per Girolamo Brescia, 1613

La Criselia de Lidaceli, famosa, y verdadera historia de varios acontecimientos de amor, y armas. Con graciosas disgressioness, de encantamientos, y coloquios pastoriles. De Antonio de Melo comico inflamado. Dirigida al illustriss. Senor Massimiliano Valmarana, in Vicenza, appresso Dominico Amadio, 1614

TONIANI PIETRO ANTONIO, *Floriano il fido tragicommedia pastorale di Pietro Ant. Toniani donata al m. ill. sig. Conte Baldassar Valmarana con due altre operette*, in Vicenza, Appresso Dominico Amadio, 1616

COSTA MARGHERITA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo dedicata, all'Illustrissimo, & Eccellentissimo sig. Don Giovanni De Erasso Ambasciatore della Maestà Cattolica in Toscana dalla signora Margherita Costa romana*, in Venezia, [s.n.], [1628]

[Anonimo], *Il torneo a piedi fatto da' Cavalieri Vicentini il 6 marzo 1642 Sotto gli Auspici Felicissimi dell'Illustriss. Sig. Giovanni Cavalli Podestà di Vicenza dedicato all'Illustriss.a Sig.a Lucretia Cavalli Podestaressa*, per Giacomo Zampieron, Vicenza, 1642

VALMARANA GIOVANNI LODOVICO, *Glorie Farnesi. Al già serenissimo di Parma il Duca Odoardo descritte dal co. Gio. Lodovico di Valmarana e all'A. del Serenissimo duca Ranuccio Regnante dal medesimo dedicate*, in Padua, per il Crivellari, 1648

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 Repubblica di Venetia ed à Prencipi d'Italia Ambasciatori straordinario per Sua Maestà Cattolica, Venetia, Stamperia Salis, 1652

BISSARI PAOLO, *La mensa de gli dei alle dame di Vicenza nel Teatro Olimpico*, Vicenza, per gl'Heredi Amadio, [1654-1656],

NANI BERNARDO, *Vicenza trionfante, relazione delle solennità celebrate in Vicenza nel mese di giugno del 1680. Composta dal p. d. Bernardo Nani Teatino. Dedicata all'illustriss. & eccellentiss. Signori Marin Zorzi podesta, Benedetto Capello capitano, et illustrissimi signori deputati della illustrissima città di Vicenza*, in Vicenza, per gli eredi di Giacomo Amadio, 1680

PATIN CARLO, *Le pompose feste di Vicenza fatte nel mese di giugno del 1680. Dedicato alli illustrissimi signori Sig.ri Deputati di Vicenza*, In Padova, Per Giovan Battista Pasquati, 1680

BONARELLI PROSPERO, *Il Solimano tragedia del co. Prospero Bonarelli rappresentata in casa Valmarana del giardino. Alle illustrissime dame co. Barbariga Vitturi Nieva co. Giulio Thiene Valmarana co. Leonilde di Valvasone Thiene*, in Vicenza, per Tomaso Lavezari, 1716

MONTENARI GIOVANNI, *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 GIOVANNI, *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 del'autore*, Padova, Stamperia del Seminario, 1749

Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella Pubblica Piazza di Vicenza la Notte 12 Novembre 1758 per la gloriosissima esaltazione alla dignità cardinalizia di Sua Eminenza Reverendissima Signor Antonio Marino Priuli Vescovo della medesima Città dedicata agl'Illustrissimi Sig. Sig. Deputati di Vicenza, in Vicenza, Nella Stamperia di Carlo Bressan e Francesco Mazzolini Compagni, con Licenza de' Superiori, 1758

ARNALDI ENEA, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi, all'uso moderno accomodato dal conte Enea Arnaldi con due discorsi, l'uno che versa intorno a' teatri in generale riguardo solo al coperto delle scene esteriori, l'altro intorno al soffitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza opera dell'insigne Andrea Palladio*, Vicenza, Antonio Veronese, 1762

BERTATI GIOVANNI, *L'isola di Alcina dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel prossimo autunno dell'anno 1773 nel teatro delle Grazie di Vicenza dedicato alla nobil donna la sig. co. Laura Vale Porto*, in Vicenza, per Carlo Bressan, 1773

BERTOTTI SCAMOZZI OTTAVIO, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi [...]. Opera divisa in quattro Tomi con Tavole in rame rappresentanti le Piante, i Prospetti, e gli Spaccati. Con la traduzione francese, tomo I*, In Vicenza, Per Francesco Modena Con Licenza de' Superiori, 1776,

L'Avaro dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel magnifico teatro nobile delle Grazie di Vicenza nel corrente carnevale dell'anno 1778. Dedicato alla nobil donna la sig. co. Laura Vale Porto, in Vicenza, per Carlo Bressan, 1778

PATTE PIERRE, *Description du Théâtre de la ville de Vicence, en Italie, chef-d'œuvre d'André Palladio, Levé & dessiné par M. Patte, Architecte de S. A. S. Monseigneur le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts. Ouvrage enrichi de Planches gravées en taille-douce*, Paris 1780

BERTOTTI SCAMOZZI OTTAVIO, *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro opera di Ottavio Bertotti Scamozzi architetto*, in Vicenza, per Giovanni Rossi, 1790 (ristampa anastatica a cura dell'Accademia Olimpica nella ricorrenza del IV Centenario della morte di Andrea Palladio 1580-1980)

BERTOTTI SCAMOZZI OTTAVIO, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, 4 voll., Vicenza, per Giovanni Rossi, 1796

TRISSINO LEONARDO, *Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria nell'anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell'Edipo di Sofocle nel MDLXXXV*, Padova, per Valentino Crescini, 1830

SCOLARI FILIPPO, *Della vita e delle opere dell'architetto Vincenzo Scamozzi. Commentario. Giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso, Andreola, 1837

MAGRINI ANTONIO, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li, 19 agosto 1845: colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845

MAGRINI ANTONIO, *Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato dall'abate Antonio Magrini*, Padova, Tipi del Seminario, 1847

Studi critici

RUMOR SEBASTIANO, *Accademie in Vicenza*, Vicenza, [s.l.], 1892

MOCENIGO GIOVANNI, *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o de' due distrutti teatri di Piazza e delle Grazie*, Bassano, Sante Pozzato, 1894

CROVATO GIAMBATTISTA, *Drammatica a Vicenza nel Cinquecento*, Torino, Clausen, 1894

MAYLENDER MICHELE, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930

RUMOR SEBASTIANO, *Luigi Gonzaga a Vicenza al seguito di Maria d'Austria (28-29 settembre 1581)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1926

COGO GUIDO, *Nei teatri di Vicenza: storia, personaggi, curiosità, avvenimenti (1585-1948)*, Vicenza, Arti Grafiche delle Venezie, 1949

BARBIERI FRANCO, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, Edizione Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza, 1952

MAGAGNATO LICISCO, *Teatri Italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954

SCHRADE LEO, *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585). Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, Paris, CNRS, 1960.

PUPPI LIONELLO, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 1, in «Critica d'Arte», IX (1962), 50, pp. 57-63

PUPPI LIONELLO, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 2, in «Critica d'Arte», IX (1962), 51, pp. 57-69

ZORZI GIANGIORGIO, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1964

BETTINI SERGIO, *Palladio urbanista*, in «Arte Veneta», 1961, pp. 89-98

WITTKOWER RUDOLF, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964 (titolo originale e prima edizione *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy Editions, 1962)

ZORZI GIANGIORGIO, *Le prospettive del teatro Olimpico nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrosiana di Milano*, in «Arte lombarda», X, (1965) 2, pp. 70-97

CEVESE RENATO, *Opere di Andrea Palladio in Vicenza*, Vicenza, Camera di Commercio, 1966

PUPPI LIONELLO, *Prospettive dell'Olimpico, documenti dell'Ambrosiana e altre cose: documenti per una replica*, in «Arte lombarda», I, (1966), pp. 26-32

ZORZI GIANGIORGIO, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969

PUPPI LIONELLO, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 73-96

ACKERMAN JAMES S., *Palladio*, Torino, Einaudi, 1972 (titolo originale e prima edizione *Palladio*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966)

NOGARA GINO, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972

TAFURI MANFREDO, *Teatro e città nell'architettura palladiana*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», VII (1965), pp. 65-78

PECORELLA CORRADO, *Note per la classificazione delle accademie italiane dei secoli XVI-XVIII*, in «Studi sassaresi», ser. III, 1, (1967-68), pp. 205-231

CEVESE RENATO, *Porte ed archi di trionfo nell'arte di Andrea Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIV (1972), pp. 324-325

GALLO ALBERTO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973

PUPPI LIONELLO, *Andrea Palladio*, 2 voll, Milano, Electa, 1973

BARBIERI FRANCO, *Il Teatro Olimpico: dalla città essenziale alla città ideale*, estratto da «Bollettino del Centro Studi Andrea Palladio», 16, 1974

PUPPI LIONELLO, *Le esperienze scenografiche Palladiane prima dell'Olimpico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 287-307

PUPPI LIONELLO, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Vicenza, Neri Pozza, 1973

OLIVATO LOREDANA, *Una relazione difficile. Lettere inedite di Tomaso Temanza a Ottavio Bertotti Scamozzi*, in «Arte Veneta», XXIII (1979)

PIERI MARZIA, *Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», IV (1979), 14, 3-35

BARBIERI GIUSEPPE, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 209-218

FRANZINA EMILIO, *Le feste dei nobili a Vicenza*, Vicenza, Libreria Traverso, 1980

Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980

BENZONI GINO, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, IV vol., 1, *Il Seicento*, pp. 131-162

MANGINI NICOLA, *La tragedia e la commedia*, in *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, IV vol., 1, *Il Seicento*, pp. 297-326

BENZONI GINO, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '500-'600: Le accademie*, in «Archivio Veneto», V serie, vol. CVIII (1977), pp. 87-159

QUONDAM AMEDEO, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, pp. 823-898

SCHIAVO REMO, *Il Teatro Eretenio tra cronaca e storia: nel bicentenario della inaugurazione (1784)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1983

BERTOLDI DONATA, *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 Francesco Passatore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 163-173

MAZZONI STEFANO, *Vincenzo Scamozzi e il teatro di Sabbioneta*, in STEFANO MAZZONI-OVIDIO GUAITA, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 13-91

MANCINI FRANCO, MURARO MARIA TERESA, ELENA POVOLEDO (a cura di), *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta Regionale/Corbo e Fiore, 1985, voll. I-IV

GRAPPIOLO EGLE, *Il Teatro Olimpico di Vicenza e la cultura teatrale del Cinquecento*, tesi di laurea, Genova, Università degli Studi di Genova, a.a. 1985-1986

PUPPI LIONELLO, *I costumi per la recita inaugurale del Teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, in «Storia dell'Arte», (1987), 61, pp. 189-200

Vicenza: il Teatro Olimpico, testi di Fernando Rigon, Jorge Amado, André Chastel, Milano, Franco Maria Ricci, 1988

L'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX), a cura di Antonio Ranzolin, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989

BRIZI BRUNO, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990

PUPPI LIONELLO, *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 14-16 ottobre 1988, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 21-34

SCHIAVO REMO, *L'Olimpico. Lo spazio teatrale - La rappresentazione*, Vicenza, Nevio Zanni, 1990

MAGAGNATO LICISCO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992

AVAGNINA MARIA ELISA, *Le statue dell'Olimpico, ovvero "la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro"*, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, pp. 85-128

MAZZONI STEFANO, *Regesto iconografico*, in LICISCO MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, pp. 141-305

GUTHMÜLLER BODO, *Il movimento delle accademie nel Cinquecento. Il caso di Vicenza*, in «Quaderni Veneti», n. 25 (1997), pp. 9-43

VALENTE SIMONETTA, *I teatri di Vicenza nei secoli 17 e 18*, tesi di laurea, Padova, Università degli Studi, a.a. 1997-1998

MAZZONI STEFANO, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998

GUARDENTI RENZO, *Il costume in scena*, in ROBERTO ALONGE E GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 1067-1100

MAZZONI STEFANO, *Lo spettacolo delle accademie*, in ALONGE ROBERTO E DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 869-904

Accademia Olimpica gli statuti del 1650, a cura di Enrico Niccolini, Vicenza, Accademia Olimpica di Vicenza, 2003

2. VICENZA E IL CONTESTO CULTURALE

Fonti

Manoscritti

Lettera del Duca d'Urbino al Marchese di Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1066, c. 95, Urbino, 15 marzo 1487; catalogato in *Herla*, C4673

Leonardo Valmarana, *Cronaca familiare*, ms., 1550-1630, ms. [Gonz. 21.10.20] 532, edito in LEONARDO VALMARANA, *Faustissime nozze Valmarana-Nussi. Cronaca di Leonardo Valmarana (1574-1630)*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1897; citato in OTTO G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *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, Firenze, Le Lettere, 2005, nota 162 p. 155

Testi a stampa

MARZARI GIACOMO, *La Historia di Vicenza del sig. Giacomo Marzari fu del Sig. Gio. Pietro Nobile Vicentino divisa in due libri [...] nuovamente posta in luce con due tavole una dei nomi de gli Huomini & l'altra delle cose più notabili*, in Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1604 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1982; prima edizione Venetia, Appresso Giorgio Angelieri, 1591)

TOMASINI FRANCESCO, *Theatro genealogico delle famiglie Chierogata, Cogolla, Garzadori, Godi, Mascarella, Nieve, Negri, Pagiella, Pigafetta, Piovini, Pogliana, e Squarzi tutte nobili di Vicenza di Francesco Tomasini vicentino dedicato all'illustriss. Gio. Battista Gradenigo*, in Venetia, appresso Antonio Bosio, 1677

TOMASINI FRANCESCO, *Le glorie di Vicenza, epilogate nelle sue famiglie nobili. Fatica di Francesco Tomasini. Consacrate all'illustriss. e eccellentiss. Sig. Marc'Antonio Michiele*, in Padova, per Giovan Battista Cesari, 1700

TEMANZA TOMMASO, *Vite dei piu celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, scritte da Tommaso Temanza*, In Venezia, nella stamperia di C. Palese, 1778 (edizione moderna a cura di Liliana Grassi, Milano, Edizioni Labor Riproduzioni e documentazioni, 1966)

CASTELLINI SILVESTRO, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, 19

libri, Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca (poi tipografia Parise), 1783-1822, libri XVI-XIX

MAGRINI ANTONIO, *Notizie di Girolamo Gualdo canonico e fondatore del Museo Gualdo in Vicenza nel sec. XVI*, Vicenza, Paroni, 1856.

Studi critici

CRISTOFOLETTI LUIGI - FABRIS GIUSEPPE, *Memorie intorno alla Rua*, Vicenza, Tipografia Girolamo Burato, 1867

MAGRINI ANTONIO, *Reminescenze vicentine della Casa di Savoia*, Vicenza, 1869

LAMPERTICO FEDELE, *Ricordi accademici e letterari*, in *Atti del consiglio accademico*, Vicenza, Paroni, 1872

LAMPERTICO FEDELE, *Scritti storici e letterari*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1882-83

RUMOR SEBASTIANO, *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza*, Vicenza, Tipografia Pontificia San Giuseppe, 1916

CRISTOFARI MARIA, *La tipografia vicentina nel secolo XVI, Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952

BARBIERI FRANCO- CEVESE RENATO - MAGAGNATO LICISCO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, Eretenia, 1956

GUALDO JR GIROLAMO., *Giardino di chà Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, Olschki, 1972

BALLARIN ALESSANDRO, *Valerio Belli e la glittica del Cinquecento*, in *Il gusto e la moda nel Cinquecento vicentino e veneto*, Catalogo della mostra a Palazzo Chiericati, Vicenza, 30 maggio-15 dicembre 1973, cura di Andreina Ballarin, Vicenza, STA, 1973

PUPPI LIONELLO, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo VXI*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1973

MANTESE GIOVANNI, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, 5 voll., Vicenza, Accademia Olimpica, 1964-1982, vol. II, 1, *Dal 1563 al 1700: parte prima*, 1974

PUPPI LIONELLO, *Un inedito profilo di G. G. Trissino redatto da Paolo Gualdo*, in «Ateneo veneto», a. 13, n.s., v. 13, n. 2 (1975), pp. 40-45

La «vita» di Giangiorgio Trissino di Paolo Gualdo, a cura di Lionello Puppi, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 171-173;

ARNALDI GIROLAMO, *La fondazione dell'università di Vicenza (1204)*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 50-52

BRUNELLO FRANCO, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 86-116

Vicenza illustrata, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976

TOMASINI FRANCESCO, *Theatro genealogico delle famiglie nobili di Vicenza*, Bologna, A. Forni, 1976

QUAGLIO ANTONIO E., *La cultura umanistica vicentina*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 80-85

FRANZINA EMILIO, *Vicenza. Storia di una città 1404-1866*, Vicenza, Neri Pozza, 1980

Storia della cultura veneta, a cura di Arnaldi Girolamo e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980

DRAGONZINO GIOVANBATTISTA, *Nobiltà di Vicenza*, a cura di Franco Barbieri e Flavio Fiorese, Vicenza, Neri Pozza, 1981

MORSOLIN BERNARDO, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894

STEFANI WALTER - STEFANI ANTONI, *Vicenza e la Rua*, Vicenza, Neri Pozza, 1985

BARBIERI FRANCO, *Vicenza. Città di palazzi*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza, 1987

ZIRONDA RENATO, *Un tipografo attivo a Vicenza tra XVI e XVII secolo: Giorgio Greco*, in *Pagine di cultura vicentina. Scritti in onore di Gianni Conforto*, Vicenza, [s.n.], 1987, pp. 63-71

DAL CORTIVO FILIBERTO, *Leonardo Valmarana, nobile vicentino fra Cinque e Seicento*, tesi di laurea, Padova, Università degli Studi, a.a. 1988-1989

BARBIERI FRANCO, *L'immagine urbana dalla Rinascenza alla «età dei lumi»*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 211-279.

CONTI LILIANA, *Tre famiglie di cartai tipografi: Grossi, Lavezzari, Amadio*, in *Storia di Vicenza*, III vol, 2, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di Franco Barbieri e Paolo Preto, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 131-137

Scultura a Vicenza, a cura di Chiara Rigoni, Milano, Silvana Editoriale, 1999

SCHINDLER OTTO G., *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *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, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160

NICCOLINI ENRICO, *Cultura e società a Vicenza nel Rinascimento: l'Accademia Olimpica*, Costabissara (Vi), Colla, 2006

3. ILLUMINOTECNICA, SCENOTECNICA E SPAZIO TEATRALE

Fonti

SERLIO SEBASTIANO, *Trattato sopra le Scene e De' Lumi artificiali delle Scene*, Parigi, J. Barbè, 1545

BARBARO DANIELE, *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia. Con due tavole, l'una di Tutto quello si contiene per i capi nell'Opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556

BIRINGUCCI VANNOCCIO, *Pirothecnia del S. Vannuccio Biringuccio senese; nella quale si tratta non solo della diversità delle minere, ma anche di quanto si ricerca alla pratica di esse. E di quanto s'appartiene all'arte della fusione, o getto, de metalli. Far campane, artiglierie, fuochi artificiali e altre diverse cose utilissime*, Venezia, appresso Gironimo Giglio, 1559 (prima edizione *De la Pirotechnia libri X*, Venezia, 1540)

DE' SOMMI LEONE, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica* [1565-1566] (edizione moderna a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968)

[Anonimo], *Descrittione de la scena et intermedii fatti per aere et per terra ne la tragedia di Giocasta, recitata in Viterbo, dalli virtuosi e onorati sig. accademici Ostinati li 9 de ottobre 1570*, stampato in Viterbo per Agostino Colali, 1570

PALLADIO ANDREA, *I Quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabbricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij. Con privilegi*, In Venetia, Appresso Dominico de' Franceschi, 1570 (ristampa anastatica Milano, Hoepli, 2006)

PALLADIO ANDREA, *Delle case di villa (1556-1570)*, a cura di Lionello Puppi, Venezia, Umberto Allemandi & C., 2005

SERLIO SEBASTIANO, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese; dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessarie all'architetto; et hora di nuovo aggiunto, oltre il libro delle porte, gran numero di case private nella citta, & in villa, et un indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da m. Gio. Domenico Scamozzi, in Venezia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1584*

INGEGNERI ANGELO, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare d'Este, Duca di Modona e di Reggio, Ferrara, edizione a stampa 1598 (edizione moderna a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989)*

SCAMOZZI VINCENZO, *L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto divisa in 10 libri, 2 voll., In Venetia, per Giorgio Valentino, 1615*

[Anonimo], *Il Corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche, [post quem 1628] (edizione moderna a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983)*

SABBATINI NICOLA, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicolò Sabbatini da Pesaro già architetto del Ser. Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo sig. di Pesaro. All'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore V. Legato Grimaldi, In Pesaro, per Flaminio Concordi, 1637 (l'anno seguente la ristampa con l'aggiunta del Secondo Libro, In Ravenna, Per Pietro Paoli e Gio. Battista Giovanelli Stampatori, 1638; ristampa anastatica della versione del 1638: Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro, a cura di Elena Povoledo, Roma, Bestetti, 1955)*

CARINI MOTTA FABRIZIO, *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportionone secondo l'Insegnamento della pratica Maestra Comune, di Fabricio Carini Motta Architetto del Serenissimo di Mantova consacrato al Merito Sublime dell'Altezza Serenissima Isabella Clara Arciduchessa d'Austria Duchessa di Mantova, per Alessandro Giavazzi stampatore ducale, in Guastalla, 1676*

ALGAROTTI FRANCESCO, *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del Merito e ciamberlano di S.M. il Re di Prussia tomo I. - 8*, in Livorno, Marco Coltellini, 1764-1765

MILIZIA FRANCESCO, *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1772), in Id., *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le Belle Arti*, Bologna, Cardinali e Frulli, 1826

PATTE PIERRE, *Essai sur l'architecture theatrale. Ou de l'ordonnance la plus avantageuse a une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique & de l'acoustique. Avec un examen des principaux theatres de l'Europe*, Paris, Moutard, Nicolas Leger, 1782

Studi critici

POVOLEDO ELENA, *Illuminotecnica*, voce in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, coll. 494-506

POVOLEDO ELENA, *Pirotecnica*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, coll. 179-182

ALLARDYCE NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971

MAROTTI FERRUCCIO, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974

MAROTTI FERRUCCIO, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974

POVOLEDO ELENA, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 337-460

BERGMAN GÖSTA M., *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1977

TAMBURINI ELENA, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, 1984

BARCIELLI MAURO, *La città dal buio alla luce*, Parma, Pratiche, 1995

MAZZANTI STEFANO, *Luce in scena. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Bologna, Lo Scarabeo, 1998

MELLO BRUNO, *Trattato di scenotecnica*, Novara, De Agostani, 1999

INNAMORATI ISABELLA, *Mostrare, illudere, significare: esperienze della luce in scena*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol II., *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 997-1021

INNAMORATI ISABELLA, *I congegni segreti della meraviglia*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 1139-1162

PAGLIANO ALESSANDRA, *Il disegno dello spazio scenico: prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Milano, Hoepli, 2002

SURGERS ANNE, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di Guido Di Palma e Elena Tamburini, Roma, Bulzoni, 2002

ADAMI GIUSEPPE, *Scenografia e scenotecnica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003

MAZZONI STEFANO, *Atlante iconografico*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2003

SINISI SILVANA-INNAMORATI ISABELLA, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Milano, Mondadori, 2003

RICCHELLI GIORGIO, *L'orizzonte della scena nei teatri: storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento ad Adolphe Appia*, Milano, Hoepli, 2004

TAMBURINI ELENA, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma, Bulzoni, 2004

PERRELLI FRANCO, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Urbino, Carocci, 2006³ (2002¹)

GRAZIOLI CRISTINA, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008

4. APPARATORI ED INTELLETTUALI TRA VICENZA E FERRARA

Fonti

Manoscritti

Lettera di Andrea Palladio a Vincenzo Arnaldi, Venezia 23 febbraio 1565, segnalata in GIAN GIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 277

Lettera di Angelo Ingegneri a Ferrante Gonzaga, Venezia 26 luglio 1586, Archivio di Stato, Epistolario Scelto, b. 10, lett. 2; catalogata in *Herla*, C1003

Lettera patente di Carlo Emanuele I ad Angelo Ingegneri, Torino 29 luglio 1602, Torino, Archivio di Stato, *Patenti controllo finanze*, reg. 65 (1602-1603), in parte riprodotta in MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, nota 10 p. XXX

Testi a stampa

BELLI SILVIO, *Libro del misurar con la vista di Silvio Belli vicentino. Nel quale s'insegna, senza trauagliar con numeri, a misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondita con il Quadrato Geometrico, e con altri stromenti, de' quali in ogni luogo quasi in un subito si puo prouedere. Si mostra ancora una bellissima uia di ritrouare la profondità di qual si uoglia mare; & un modo industrioso di misurar il circuito di tutta la terra*, In Venetia, per Domenico de' Nicolini, 1565

Cavalerie della città di Ferrara. Che contengono Il castello di Gorgoferusa. Il monte di Feronia. et Il tempio d'Amore, In Venetia, appresso Domenico e Giovan Battista Guerra fratelli, 1567

HERCOLE ESTENSE TASSONE, *l'Isola Beata Torneo fatto nella città di Ferrara per la venuta del Serenissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria*, Ferrara, Francesco de' Rossi, 1569
De Franceschi, 1570

BELLI SILVIO, , *Della proportione, et proportionalita communi passioni del quanto. libri tre*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1573

Studi critici

POVOLEDO ELENA, *Ferrara*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, coll. 173-185

POVOLEDO ELENA, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, réunies et présentées par Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, pp. 95-104

CAVICCHI ADRIANO, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca*, a cura di Gian Franco Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 53-72

CHIAPPINI ALESSANDRA, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei ducati estensi di Marco Antonio Pasi (1571)*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», vol XIII (1973), pp. 187-222

SIMONINI GIULIANA, *Il Frignano nella carta corografica di Marco Antonio Pasi, 1571*, tesi di laurea relatore Nereo Alfieri, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1972-1973

MAMCZARZ IRENE, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 425-457

BIAGIONI PIETRO LUIGI, *Due architetti estensi in Garfagnana e in Emilia*, Castelnuovo Garfagnana, Edizioni della Rocca, 1984

CECCARELLI FRANCESCO, *Marcantonio Pasi, l'Aleotti e i disegni per la nuova "fortificazione" di Ferrara*, in *Gianbattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1988

ROSSI MASSIMO, *Marco Antonio Pasi architetto-cartografo del Principe*, in «Schifanoia», n° 6 (1988), pp. 192-198

CECCARELLI FRANCESCO, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1998

Gianbattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento, Atti del Convegno, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998

FABBRI PAOLO, FARINA ANGELO, FAUSTI PATRIZIO, POMPOLI ROBERTO, *Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale*, in *Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 195-205

PEPE LUIGI, *L'ambiente scientifico a Ferrara nell'età di Giambattista Aleotti*, in *Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 1-22

MIRAGLIA ALESSANDRA, *Dall'Accademia Olimpica di Vicenza alla corte di Ferrara, via Venezia. Cultura e percorso di Silvio Belli «ingegnere» del Rinascimento*, Tesi di Laurea, relatore Lionello Puppi, Università degli Studi di Venezia, a.a. 1998-1999.

PUPPI LIONELLO, *Per li rami dei Belli*, in «Studi Veneziani», n.s., XXXVIII (1999), pp. 223-242

FABRIS DINKO, *Mecenati e Musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999

FEDERZONI LAURA, *La carta degli Stati Estensi di Marco Antonio Pasi: il ritratto dell'utopia*, in *Alla scoperta del mondo: l'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, presentazione di Francesco Sicilia, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2001, pp. 241-285

MIRAGLIA ALESSANDRA, *Cultura e percorsi di Silvio Belli, «ingegnere» del Rinascimento*, in «Studi Veneziani», n.s., XLII (2001), pp. 255-279

MARCIGLIANO ALESSANDRO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Oxford, Peter Lang, 2003

FEDERZONI LAURA, *Marco Antonio Pasi a Ferrara: cartografia e governo del territorio al crepuscolo del Rinascimento*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2006

ROSSI MASSIMO, *La Carta dei Ducati Estensi di Marco Antonio Pasi*, Ferrara, 2007

5. LA FESTA RINASCIMENTALE E LO SPETTACOLO BAROCCO

Critica

D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891 (rist. anastatica Roma, Bardi, 1971)

VENTURI LIONELLO, *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, in «Nuovo Archivio Veneto», N.S., parte II (1908), pp. 161-221 e XVII, parte I (1909)

MOLMENTI POMPEO, *Storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911

JACQUOT JEAN ET KONIGSON ELIE (réunies et présentées par), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 3 voll., 1956-1975

BATTISTI EUGENIO, *L'antirinascimento. Con un'appendice di manoscritti inediti*, Milano, Feltrinelli, 1962

PADOAN URBAN LINA, *Teatri e teatro del mondo nella Venezia del Cinquecento*, in «Arte Veneta», XX (1966), p. 137 e sgg

BAUR-HEINOLD MARGARETE, *Teatro Barocco*, Milano, Electa, 1968

MOLINARI CESARE, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968

PADOAN URBAN LINA, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta» XXIII (1969), pp. 145-155

MURARO MARIA TERESA, *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età Barocca*, Firenze, Olschki, 1971

Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C.F. Ménéstrier, a cura di Gualtiero Rizzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973

FABBRI PAOLO, *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Padova, Liviana, 1974

ANGELINI FRANCA, *Il teatro barocco*, Bari, Letteratura Italiana Laterza, 1975

MURARO MARIA TERESA, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le "momarie"*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, vol. III, 3, *Il Cinquecento*, pp. 315-341

ZORZI LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

YATES FRANCES A., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 (titolo originale e prima edizione *Astrea. The imperial theme in the Sixteenth century*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975)

PADOAN URBAN LINA, *le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 483-505

MAMONE SARA, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981

PIRROTTA NINO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981

RUFFINI FRANCO, *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983

BERTELLI SERGIO - CARDINI FRANCO - ELVIRA GARBERO ZORZI, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985

MARAVALL JOSÈ ANTONIO, *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985

VARESE CLAUDIO, *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985

La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia dell'Antico Regime, a cura di Fabio Bettoni, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986

RUFFINI FRANCO, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986

Il teatro italiano nel Rinascimento, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987

STRONG ROY, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987 (prima edizione e titolo originale *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1984)

VARALLO FRANCA, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G.B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno Nazionale di Studi a San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985, a cura di Giovanna Ioli, Torino, Tipografia Metropolitana, 1987, pp. 159-166

ATTOLINI GIOVANNI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988

PIERI MARZIA, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989

BOCCIA LIONELLO G., *Le armi nei giochi guerreschi nel Cinquecento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, atti del VII Convegno di Studio, Narni, Centro Studi Storici di Narni, 1990, pp. 107-122

CARANDINI SILVIA, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990

MERLIN PIERPAOLO, *Guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991

TESTAVERDE MATTEINI ANNAMARIA, *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

VARALLO FRANCA, *Il Duca e la corte*, Gèneve, Slaktine, 1991

ANGIOLILLO MARIALUISA, *Feste di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*, Roma, Edizioni Seam, 1996

CASINI MATTEO, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996

FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997

BENTINI JADRANKA - CURTI PATRIZIA - RINALDI ROSSELLA - STANZANI ANNA, *I magnifici apparati*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1998

PADOAN URBAN LINA, *Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus"*, Vicenza, Neri Pozza, 1998

BURATTELLI CLAUDIA, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1999

CRUCIANI FALLETTI CLELIA, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e il Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999

Musica in torneo nell'Italia del Seicento, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999

FELISATTI MASSIMO, *A teatro con gli Estensi*, Ferrara, Corbo, 1999

MAMONE SARA, *Torino, Mantova, Firenze 1608 : le nozze rivali*, in «Quaderni di Palazzo Tè», n. 6, 1999, pp. 42-59

BATTISTINI ANDREA, *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000

Teatro e spettacolo nella Firenze medicea, a cura di Elvira Gambero Zorzi e Mario Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001

MAMONE SARA, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003

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, Firenze, Le Lettere, 2005

6. STUDI DI CARATTERE GENERALE

GARZONI TOMMASO, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Nuovamente ristampata, e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'Aggiunta d'alcune bellissime Annotationi a Discorso per Discorso. Al Serenissimo et Invittissimo Alfonso Secondo da Este Duca di Ferrara. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1589 (ristampa anastatica Ravenna, Essegi, 1989)

RIDOLFI CARLO, *Le marauiglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralita da quelli dipinte. Descritte dal caualier Carlo Ridolfi. Con tre tauole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, in Venetia, presso Gio. Battista Sgaua, 1648

VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 8 voll., Sansoni, Firenze, 1906 (rist. anastatica in Id., *Le opere*, Le Lettere, 1998)

Critica

TIRABOSCHI GIROLAMO, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Firenze, Molini-Landi, 1805-1813, vol. VII, 1, cap IV, *Accademie*, pp. 139-201

YATES FRANCES A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (titolo originale e prima edizione *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966)

BENZONI GINO, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, soprattutto pp. 144-199

DAVANZO POLI DORETTA, *La moda nella Venezia del Palladio*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 219-222

QUONDAM AMEDEO, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 135-150

DAMISCH HUBERT, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa e Nolan, 1984

PANOFSKY ERWIN, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Feltrinelli, 1984

TAFURI MANFREDO, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985

SEDLMAYR HANS, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, Aesthetica, 1989

MERKEL ETTORE, *La scultura lignea barocca a Venezia in Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo (Mi), progetto Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona Banca spa, 1997

ZAMPARELLI CARLO, *Storia, scienza e leggenda degli specchi ustori di Archimede*, Pisa, [s.n], 2005

Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Milano, Bruno Mondatori, 2006

BARBIERI PATRIZIO, *The State of Architectural Acoustics in the Late Renaissance*, in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Milano, Bruno Mondatori, 2006, pp. 53-75

