

Alberto Gallo



**LA PRIMA  
RAPPRESENTAZIONE  
AL TEATRO  
OLIMPICO**

*con i progetti  
e le relazioni dei contemporanei*

Prefazione di Lionello Puppi

**Edizioni Il Polifilo**

ZUFF. 173118 STUDIORUM  
UNIVERSITATIS DE BOLOGNA  
CAMPUS di RAVENNA  
BIBLIOTECA GENERALE

INV. 6280 B. VI 6 590



## Sommario

### INTRODUZIONE

I	XIX
II	XXXI
III	XLI
IV	LI

### PROGETTI E RELAZIONI DEI CONTEMPORANEI

I	Progetto di Angelo Ingegneri	3
II	Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana	27
III	Alessandro Tessame a Angelo Ingegneri	29
IV	Proposte di Sperone Speroni	31
V	Lettera di Giacomo Dolfin	33
VI	Lettera di Antonio Riccoboni	39
VII	Lettera di Filippo Pigafetta	53
VIII	Appunti di Giovanni Vincenzo Pinelli	59

NOTA AI TESTI	61
---------------	----

LIBRARY OF THE  
POLIFILO EDITORIAL  
OFFICE  
MILANO

1973

## Prefazione

*L'inaugurazione solenne del Teatro Olimpico di Vicenza, il 3 marzo 1585, con la messinscena dell'Edipo tiranno di Sofocle tradotto da Orsatto Giustiniani, costituisce un avvenimento che, al tempo stesso, riguarda, per la portata delle sue implicazioni e per la sua evidenza singolare, la storia dell'architettura e la storia della scenografia. Il fascicolo manoscritto della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che raccoglie documenti relativi a fasi importanti della preparazione e relazioni descrittive dello spettacolo, ha pertanto il valore di una referenza incomparabile e tale da meritare, infine – e sebbene, in diverse occasioni ma quasi sempre parzialmente, quei testi sian stati pubblicati o, comunque, usati –, la completa e organica edizione critica che qui ora offre Alberto Gallo. Si compiva, in quell'ultimo giorno di Carnevale del 1585, una vicenda lunga, avviata ben al di là del 10 agosto 1579, in cui la vicentina Accademia Olimpica adombrava – con la deliberazione d'allestire, dopo il « quasi continuo silenzio a spettacoli pubblici » protrattosi per più di quindici anni, la recita di una pastorale – la volontà di costruire un teatro stabile che rapidamente, il 15 febbraio 1580, sarà espressa apertis verbis e affidata alla responsabilità del « socio » Palladio (il Pigafetta insinua che proprio Andrea abbia suggerito d'erigere un edificio permanente: e saremmo indotti a prestargli fede). Sappiamo, in ogni caso, che il « modello », configurante un unicum nel contesto delle tipologie teatrali dell'età moderna, fu rimesso di lì a poco dal maestro, ormai prossimo ai limina vitae e all'ultimo con-*

gedo: e la sollecitudine con cui il progetto risulta redatto e consegnato lascerebbe increduli ove si tralasciasse di considerare l'iter del pensiero palladiano sull'idea del teatro, che disegna un percorso ricco di « fuochi » significativi, dal giovanile arduo confronto tra le parole vitruviane e le testimonianze archeologiche alle concrete sperimentazioni dei provvisori « teatri di legname all'uso degli antichi » nella Basilica di Vicenza e, come di recente la Bassi (Il convento della Carità, Vicenza 1971, pp. 130-1) ha suggerito, nel cortile di Palazzo Dolfin a Venezia. Pure, se l'Olimpico non scaturisce da gesto imprevedibile ed inatteso ma mette in forma una concezione globale dello spazio architettonico nel segno dell'istanza scenografica, maturata al termine di un processo coerente, sarebbe scorretto trascurare che il momento della promozione esecutiva appartiene a un livello di committenza connotato, che sottintende alla sua volta un retroterra culturale e politico identificabile e comprensibile. A chi scrive è già capitato — anche ultimamente (Breve storia del Teatro Olimpico, Vicenza 1973, pp. 9-10) — d'esprimere la convinzione che l'Olimpico impalca l'esito di una convergenza di intenti, ch'è dato riconoscere come il sogno di una integrale restituzione della classicità e, in essa, del teatro in quanto episodio emblematico e qualificante. Così, nell'ordine dei significati autentici, l'operazione palladiana spetta all'impegno di riproporre all'attualità la « vera bellezza e leggiadria degli antichi », postulata in quanto condizione necessaria e garante di correttezza progettuale; ed è poi operazione guidata e coordinata dalla tensione di collegare dinamicamente un'indefessa informazione e la più implacabile ricerca filologica all'esigenza di un'esplicita, e pratica, funzionalità. Di contro, l'aspirazione dei committenti « accademici », animati dalla volontà di illustrare la propria condizione sociale distinta e privilegiata, è in rapporto con un concetto retorico del classicismo inteso ed assunto come « estrinseco ornamento » di una vocazione squisitamente autocelebrativa. La convergenza, che s'è constatata, si presenta nei modi di un punto

d'equilibrio difficile, che la morte di Palladio (19 agosto 1580) era destinata, senza rimedio, a compromettere. Non è il caso di ripetere in questa sede conclusioni critiche acquisite e ben note: basti ribadire che il « modello » elaborato dall'architetto risolveva la dimensione « all'uso degli antichi » nella struttura di un organismo in cui il proscenio venisse a rappresentare il cardine di una connessa orchestrazione spaziale, riferendo a sé, guidandone la compenetrazione ed esaltandone la presenza, le componenti costituite qua dalla cavea, la gradinata e la loggia, là dalle prospettive appena accennate dietro gli stretti vani aperti nella « scenafrente ». L'affermazione del luogo teatrale, in altre parole, scaturiva dall'esigenza imperterrita di una « architettonicità rigorosa »: la quale si subordinava il « tipo », perseguendo un esito comparabile — l'ha ben visto il Magagnato (I Teatri italiani del Cinquecento, Venezia 1954, p. 72) — alle invenzioni dei cori delle chiese veneziane di San Giorgio Maggiore e del Redentore. La tradizione della « scena veneta », così com'è stata lucidamente visualizzata dalle ricerche di L. Zorzi (Elementi per la visualizzazione della scena veneta prima del Palladio, in Studi sul Teatro veneto fra Rinascimento ed Età Barocca, Firenze 1971, pp. 21-51), allo stesso modo che l'assetto scenografico di matrice peruzziana codificato dal Serlio, prevedenti — con la distinzione, marcata da « segni » irriducibili, degli episodi riservati ai recitanti ed agli spettatori — una dissociazione di fatto dello spazio deputato, appaiono rifiutati, e scartati, da Palladio. Ma, uscito di vita l'architetto, gli Accademici Olimpici non riescono a capire il modello rimasto nelle loro mani; soprattutto non si spiegano la ragione della modesta consistenza data alle prospettive oltre le « porte » del proscenio, onde la connessa misura dell'articolazione dell'invaso non ne risultasse forzata e compromessa a vantaggio della « presenza » prevaricante d'una sola componente; e che dovevan perciò avvertirsi sorprendentemente brevi. Io stimo che il limitato sviluppo, se non proprio insignificante, fosse inteso e spiegato dagli Olim-

pici in rapporto al « genere » del testo drammatico previsto, nel momento in cui Palladio si poneva all'opera, per l'inaugurazione e l'avvio del nuovo impegno di « spettacoli pubblici » assunto dall'Accademia; e ch'era una « pastorale ». Non occorre ripetere come, in realtà, per Andrea, le prospettive dovevan costituire una semplice indicazione del luogo dell'azione, sostituibile e quantitativamente non modificabile se pure variasse il « genere » o la qualità dello spettacolo; è da avvertire che, proprio nel momento in cui il favore per la « pastorale » entra in crisi, e probabilmente già maturano diverse decisioni, constatiamo, il 17 agosto 1581, la sospensione dei lavori di costruzione del teatro nell'attesa che il civico consiglio di Vicenza, urgentemente interpellato, conceda una porzione di terreno contigua a quella su cui l'edificio veniva sorgendo. Ne « sarà bisogno — si dichiara — per far le prospettive, senza le quali non [si] potrà dar perfezione alla fabrica ». Si definisce in tal guisa la rotta sulla quale si consumeranno i successivi e decisivi avvenimenti, così che la definizione delle scene sarà condizionata dalla scelta del testo da recitare nello spettacolo inaugurale. È questo un nodo chiarito dal prezioso dossier dell'Ambrosiana: Alberto Gallo analizzandolo accortamente, in sistematica collazione con gli Atti originali dell'Accademia Olimpica — ch'eran stati troppo a lungo negati agli studiosi che l'han preceduto e, dunque, risultan ora per la prima volta, e con notevole profitto, usati —, fornisce, al riguardo, chiarimenti fondamentali, che il lettore apprezzerà. In questa sede, solo, si vorrebbe mettere specialmente a fuoco qualche aspetto del complesso significato dell'approdo, da parte degli accademici, al « genere » tragico. Intanto, non se ne può non avvertire l'inattualità tanto più clamorosa in rapporto alla scelta, precedente e rinunziata, del « genere » rustico. Lo stesso Ingegneri, che pur della messinscena del 1585 sarà il regista, non manca d'avvertirlo: « le Tragedie... sono spettacoli malinconici alla cui vista malamente si accomoda l'occhio desioso di dilettezza... le Pastorali... riescono alla vista vaghissime ». Ed è pur

vero che il Ferrarese consentirà adeguata fruizione della tragedia al privilegiato milieu sociale di « Accademie generose, come in Vicenza », ammettendone il diritto di legittima cittadinanza nella dimensione irripetibile e incomparabile di « stupendi teatri come l'Olimpico ». Ma qui sta il punto. La scelta del « genere » è espressa dall'attitudine « retorica » della committenza ed appartiene al perseguimento dell'« estrinseco ornamento » che s'è, indietro, denunciato: come tale, finisce per identificare nella « tragedia » — e, all'ultima istanza, nella tragedia per eccellenza, giusta Aristotile: l'Edipo di Sofocle — non solo il testo inequivocabile d'avvio d'una ripresa d'attività drammatica ma lo spunto del sigillo architettonico, in termini programmatici, del teatro, in quanto teatro tragico e, pertanto, eroico e sublime (e si faccia caso alle parole del Pigafetta: che del resto riprendono illuminanti anticipazioni di Fausto da Longiano e del Ruscelli). Oltre i varchi, inevitabilmente ampliati rispetto all'intenzione palladiana, del proscenio — cresciuto nei termini di « parata » delle immagini, vestite « all'antica », dei « divi » Accademici e assestato quale perenne metafora celebrativa —, le prospettive, destinate a durar nel tempo oltre l'occasione inaugurale, ed inseparabili dalla struttura stessa del teatro, dispiegano in realtà, sulla trasparenza allusiva di Tebe « sede di Imperio », l'immagine di Vicenza. Se codeste rapide notazioni (o altre; che son state fatte in svariate occasioni) sono pertinenti al chiarimento della vicenda propriamente architettonica dell'Olimpico, l'edizione del fascicolo ambrosiano è ricca di spunti — e lo si è premesso — preziosi per la storia della scenografia. L'anatomia, cui Alberto Gallo sottopone il « progetto » dell'Ingegneri e le relazioni descrittive dello spettacolo inaugurale, consentiranno al lettore feconde meditazioni. Non v'è dubbio, infatti, che l'eccezionalità del luogo teatrale abbia stimolato una messinscena insolita, nella cui invenzione avvertiamo bruciati i presupposti eruditi e « accademici » caratterizzanti l'atteggiamento teorico del regista, che recupera e vitalizza nei fatti, mi pare, i momenti più fertili dell'in-

segnamento del *De Sommi*, altrimenti svirilizzato e paralizzato. Si pensi: è del 16 febbraio 1586 lo spettacolo offerto dalla corte fiorentina per le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este; neppur un anno è trascorso dall'evento vicentino. Ora, si tratta – e il Molinari (Premesse cinquecentesche al grande spettacolo dell'Età Barocca, in *Studi sul Teatro veneto fra Rinascimento ed Età Barocca*, Firenze 1972, pp. 97-117) l'ha illuminato – dell'episodio, insieme, d'arrivo e di rilancio, ricco d'avvenire che maturerà nell'imminente grande stagione barocca, di un discorso fondato sulla cangiante sorpresa degli intermezzi e, dunque, sul valore espressivo della mutazione nella successione scenica. La dimensione dell'Olimpico negava all'Ingegneri e ai suoi collaboratori – a dispetto delle forzature compromissorie che pur il progetto palladiano aveva conosciuto – la possibilità di perseguir esiti in riga con le tendenze più avanzate della contemporanea scenografia ma, per ciò stesso, consentiva una ricerca capace di conquistare, con mezzi differenti (e prescindendo, insomma, dall'uso delle macchine), la dinamica visiva della messinscena del testo drammatico e la sua trasfigurazione nelle strutture dell'azione spettacolare, revocando in dubbio, nelle cose, il vincolo dell'ossequio obbligatorio ai rigori del canone aristotelico. La variata ricchezza cromatica dei costumi (dove s'avvertirà la rilevanza dell'esplicito richiamo al gusto delle più avanzate correnti pittoriche), la presenza imponente delle comparse, la funzione « espressionistica » dell'illuminazione, soprattutto la cura calcolatissima dei movimenti dei personaggi sulla scena e, in essa, l'uso dei cori – ma pure la scelta delle cadenze della recitazione; gli effetti sonori e, si badi bene, anche olfattivi; l'orchestrazione dei temi musicali che, giustamente, è stata riconosciuta anticipatrice della « seconda pratica » di Monteverdi – son da intendere come la risposta, informata in un'avventura per tanti aspetti sbalorditiva e unica (se pure vissuta manipolando alcuni accorgimenti già noti alla pratica scenografica), alle condizioni particolari e prive di comparazione possibile

del luogo teatrale consegnato. Il testo è, infine, assunto a pre-testo di un evento in qualche guisa autonomo; e originale. « Né in altro credo che se li potesse opporre – scrive il Dolfin – se non in questo che rappresentavano assai più di quello che si potesse trovare in essere veramente, e tal che il ritratto superava il naturale, et la cosa rappresentante la rappresentata ». Tutto sommato, aveva capito bene.

LIONELLO PUPPI

## Introduzione

Viene qui pubblicato il contenuto di un fascicolo manoscritto<sup>1</sup> in cui sono raccolti testi di contemporanei riguardanti la rappresentazione dell'*Edipo tiranno* che inaugurò il Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585. Parte del materiale è precedente allo spettacolo e ne illustra la preparazione, parte è successivo e ne offre descrizioni e giudizi.

La storia di quell'avvenimento teatrale è stata più volte delineata<sup>2</sup>; qui basterà ricordare i momenti principali, precisando anche con l'ausilio di nuove referenze documentali quei particolari che possono risultare utili alla comprensione dei testi presentati.

L'inizio della vicenda risale all'estate del 1579, quando gli Accademici Olimpici, avendo constatato il « quasi continuo silentio » dell'attività teatrale dell'Accademia dopo la rappresentazione della *Sofonisba* del Trissino nel 1562 (tenuta nel salone della Basilica dove, sin dall'anno precedente per la messinscena dell'*Amor Costante* di Alessandro Piccolomini, Palladio aveva allestito un « teatro di legname ... all'uso degli antichi ») deliberarono « che questo prossimo Carnevale venturo sia recitata pubblicamente ... una Fauola pastorale »<sup>3</sup>. Un membro dell'Accademia, il vicentino Fabio Pace, professore di medicina nello Studio di Padova, si diede a comporre una pastorale intitolata *Eugenio*<sup>4</sup> e un altro membro dell'Accademia, l'architetto Andrea Palladio, preparò il progetto di un teatro in cui l'opera doveva essere rappresentata<sup>5</sup>.

Sin da questa fase iniziale appare in rapporto con

l'ambiente vicentino Angelo Ingegneri, il quale fu eletto accademico olimpico il 22 aprile 1580<sup>6</sup>, assumendo il nome di « Negletto ». Anch'egli stava allora preparando – in accordo con le preferenze per il « genere » che, in seguito, enuncerà a livello di sistemazione teorica – una pastorale con la speranza che potesse venir rappresentata a Vicenza<sup>7</sup>.

Ma nel 1583 l'Accademia decise che si recitasse invece una tragedia e un accademico, il vicentino Livio Pagello, propose la sua *Heraclea*<sup>8</sup>. A quanto sembra, gli Accademici si consultarono « sulla Tragedia del Conte Livio con l'Ingegneri »<sup>9</sup>. In effetti il parere di quest'ultimo è conservato<sup>10</sup> e contiene giudizi negativi sia sulla struttura del dramma che sulle possibilità di una sua realizzazione scenica. Furono inoltre sentiti dall'Accademia anche i « pareri del Ricobon et Guarini circa la tragedia del Conte Livio »<sup>11</sup>, e pure questi sono conservati. In quello di Antonio Riccoboni<sup>12</sup> l'opera del Pagello viene sottoposta a tutta una serie di critiche fondate sul mancato rispetto dei canoni aristotelici della tragedia. In quello di Battista Guarini<sup>13</sup> sono esposte sull'opera del Pagello varie critiche riguardanti sia il carattere dei personaggi che la forma letteraria. Tutti e tre questi scritti risultano interessanti per le analogie di impostazione con i testi qui presentati, di cui costituiscono del resto un precedente immediato. Inoltre essi rivelano i criteri di giudizio vigenti in un particolare ambito accademico e le qualità che vi si ricercavano in un testo drammatico.

È poi lecito supporre non solo che le critiche in essi contenute siano state determinanti per l'esclusione della *Heraclea*, ma anche che la natura aristotelica di tali critiche abbia influito sulla scelta del nuovo testo. A questo punto infatti l'Accademia si orientò verso l'*Edipo* di Sofocle, cioè la tragedia appunto che Aristotele prende a modello nella sua *Poetica*. Ne fu proposta la traduzione all'accademico Fabio Pace, che rifiutò; allora gli accademici si rivolsero al veneziano Orsatto Giustiniani, il quale aveva, frattanto, approntato una versione della

tragedia che, dopo la rappresentazione, apparirà a stampa<sup>14</sup>.

Stabilito il testo da recitare e ultimata nel frattempo la costruzione dell'invaso propriamente architettonico del Teatro Olimpico, si passò alla preparazione dello spettacolo sulla base del progetto dell'Ingegneri. Questo testo va probabilmente messo in relazione con una nota nei libri dell'Accademia relativa a un « discorso della rappresentazione di Edippo. Teggia. Bello »<sup>15</sup>. Il modenese Paolo Teggia, accademico olimpico, è ricordato negli stessi libri anche per le « Inscrittioni del Theatro. Teza »<sup>16</sup>, cioè proposte per l'iscrizione da porre nel Teatro Olimpico che sono effettivamente conservate nello stesso fascicolo manoscritto contenente gli scritti qui presentati<sup>17</sup>. Gli Accademici inviarono forse il discorso del Teggia all'Ingegneri perché ne tenesse conto nell'elaborazione del suo progetto; infatti, nel biglietto con cui trasmette il lavoro ancora incompleto, l'Ingegneri riconosce il suo debito nei confronti di Paolo Teggia, pur rivendicando il proprio contributo: « quantunque io ne dia tutto l'onore al Signor Paolo, è conuenuto e conuiente ch'io ui ponga molto del mio ».

Anche le proposte di Sperone Speroni riguardanti alcuni particolari della scena e dei costumi dovettero essere inviate all'Accademia. Nei libri compare infatti nota degli « Avvertimenti di Ms. Speroni circa l'Edipo di sua mano »<sup>18</sup>. Lo Speroni ebbe frequenti contatti con Vicenza, dove vissero due sue figlie, ed era in rapporti epistolari col vicentino Filippo Pigafetta<sup>19</sup>.

Questi sembra essersi occupato dello spettacolo sin dalla fase preparatoria, dato che nei libri dell'Accademia era registrata, con la data 18 ottobre 1581, una « lettera del Pigafetta circa il rappresentare nel Teatro la prima volta »<sup>20</sup>. La lettera del 4 marzo 1585 in cui egli descrive l'inaugurazione del Teatro Olimpico non è dunque una testimonianza occasionale, ma il risultato di un lungo interessamento. Anche questo scritto fu registrato nei libri dell'Accademia: tra le « lettere della riuscita della tragedia in lode delli Academici » di cui

sono trascritti gli incipit, figura « Se la mano »<sup>21</sup>, che è appunto l'inizio della lettera del Pigafetta.

Di qualche giorno successiva a quella del Pigafetta, descrittiva dello spettacolo inaugurale, è la lettera di uno spettatore veneziano non altrimenti noto, Giacomo Dolfin, che molti argomenti interni fanno ritenere sicuramente indirizzata a Battista Guarini. A parte quanto si dirà in seguito circa la scelta degli attori e i consigli per l'illuminazione, in essa vien fatto riferimento alla progettata rappresentazione di una « Tragicomedia di Lei ... alle nozze di D. Cesare ». È evidente l'allusione a un episodio della lunga vicenda che precedette la prima rappresentazione della tragicommedia pastorale *Il pastor fido*, di cui una recita era stata appunto progettata per le nozze di Cesare d'Este nel 1586<sup>22</sup>. Il Guarini, che era accademico olimpico e che, come si è visto, aveva partecipato alla scelta del testo, non fu dunque presente alla rappresentazione inaugurale dell'Olimpico, benché, a quanto riferisce il Dolfin, fosse stato desiderato « più d'ogn'altra persona a questo spettacolo ».

A differenza di queste due lettere, destinate semplicemente a informare dell'avvenimento chi non vi aveva partecipato, la lettera che Antonio Riccoboni, il quale come pure s'è constatato aveva alla sua volta partecipato alla scelta del testo, scrisse il 6 marzo 1585 al Podestà di Vicenza, è una dissertazione accademica destinata a raccogliere e descrivere sistematicamente i difetti della rappresentazione. Per comprender il significato dello scritto, conviene tener conto del fatto che il destinatario, Benedetto Zorzi, era stato contrario alla recita (« il podestà ripugna la rappresentatione »<sup>23</sup> notano i libri dell'Accademia) e non aveva voluto assistervi (« il Podestà restò fuori » informa il Pigafetta). Inoltre anche alcuni spettatori avevano assunto un atteggiamento negativo nei confronti dello spettacolo: i libri dell'Accademia registrano che « il Mercuriale notò errori nella rappresentatione scritti al Pace. che il Ricobono voleva scrivere sopra ciò »<sup>24</sup>, ed effettivamente nella lettera del Riccoboni è discussa una critica avanzata da Gerolamo

Mercuriale, professore di medicina nello Studio padovano. Infine va notato che il Riccoboni inserisce nella lettera ampie digressioni riguardanti non tanto la rappresentazione quanto il testo della tragedia di Sofocle; questi passi altro non sono che la versione italiana di una parafrasi della *Poetica* di Aristotele che l'autore stava allora scrivendo e che fu pubblicata proprio a Vicenza nello stesso anno 1585<sup>25</sup>. Probabilmente la rappresentazione dell'*Edipo* fu per il Riccoboni un'esperienza utile alla sua attività di studioso.

Tra le personalità che assisterono allo spettacolo, i cui nomi furono registrati nei libri dell'Accademia, vi fu anche « Paulo Aicardo »<sup>26</sup>. Le circostanze della sua presenza all'inaugurazione del Teatro Olimpico sono narrate da Paolo Gualdo nella biografia di un grande amico dell'Aicardo, Giovanni Vincenzo Pinelli: « Hinc fiebat ut spectaculorum minime amans esset, irrideretque eos, qui pompas, fabulas, saltationes, hastiludia spectatum irent. Cumque Vicetiae anno MDLXXXV Academia uti vocant Olympicorum, regio prope apparatus, Sophoclis Oedipum tyrannum, Italice redditum ab Vrsato Iustiano Patric. Veneto, agendum decreuisset, confluerentque eo turmatim e uicinis urbibus docti passim et indocti, substitit tamen ille domi, precesque meas et amicorum quotquot aderamus auersatus est, sibi suffecturam confessus Aicardi in eo genere diligentiam, quem nolenti similis, permisit tamen fabula nobiscum interesse »<sup>27</sup>. Il Pinelli dunque non assistette personalmente allo spettacolo del 1585; poiché però è noto che egli teneva « libri, dove egli era solito ... notare quel, che e' sentiva dire da altri di buono »<sup>28</sup>, è probabile che gli appunti autografi sull'argomento fissino osservazioni apprese dagli amici che erano stati presenti. Inoltre, dato che il codice contenente tutti i testi qui pubblicati apparteneva proprio alla biblioteca del Pinelli, è possibile che la stessa raccolta di questo materiale sia dovuta a lui. Non lo attraeva lo spettacolo, come riferisce il Gualdo, ma forse successivamente lo interessò il fatto culturale.

Nell'estate dello stesso anno 1585 Angelo Ingegneri, che era stato il principale artefice dello spettacolo, ne inviò all'Accademia una relazione, che fu notata nei libri come « Scrittura dell'Ingegneri della rappresentazione »<sup>29</sup>. Alcuni anni più tardi l'Ingegneri rielaborò il progetto iniziale e la descrizione finale dello spettacolo vicentino inserendoli in una trattazione generale sul teatro<sup>30</sup>. Di quest'opera egli inviò una copia all'Accademia Olimpica e a ciascuno dei membri, accompagnandola con la seguente lettera:

« Ill.mi Sig.ri e Padroni Osservatissimi.

Dalle fatiche, ch'io costì già feci d'intorno alla Rappresentazione dell'Edippo Tiranno, fra gli altri guadagni d'honore, et di utile, e di tutti il più generoso della grazia delle Signorie Vostre Illustrissime, riportai una cognizione delle Favole Drammatiche, una pratica della Scena, che io non ho più veduta in niun componimento, né spettacolo di quella sorte, della quale per non tenir sepolto un così fatto talento, mi son poi risoluto far noto al mondo con un libretto, che n'ho composto, e che ultimamente s'è pubblicato: cui dovev'io certo dedicare a cotesta Illustrissima Accademia, sì come a quella, ond'io posso dire d'aver quanto in Lei si contiene imparato. Ma perché l'occasione m'ha invitato, e l'affettione, et obbligo m'hanno spinto a far più d'una volta degna mentione della suddetta famosissima Rappresentazione, del meraviglioso Theatro, della magnanima spesa, e di tante altre grandezze, che vi concorsero, et in somma della generosità delle SS.VV. Illustrissime, ho temuto di levar la fede alla verità, e darli faccia di adulazione. Ho bene stimato mio debito l'inviarne una Copia all'Accademia, et una a ciaschedun Accademico, i quali io supplico a ricever benignamente da me questo umil segno della devozione, ch'io porto loro in universale, et in particolare, e credermi, che in ogni altra mia Azione io m'ingegnerò di mostrarmi non immeritevole del nome d'Olimpico, di cui già mi onorarono con tanta cortesia, et alle SS.VV. Illustrissime facendo di cuore riverenza, prego a gli heroici pensieri perpetua felicità.

Da Padova. Adì VII di Dicembre 1598.

Delle SS.VV. Illustrissime Devotissimo et ubligatissimo Servitore

Angelo Ingegneri »<sup>31</sup>.

Rispetto al progetto, nel trattato sono omesse le ampie e particolareggiate istruzioni per la realizzazione della scena, dei personaggi, dei costumi; sono invece aggiunte osservazioni sull'esito della rappresentazione. Restano identici nei due testi i principi teorici generali, cioè l'individuazione e la definizione degli elementi costitutivi dello spettacolo.

Poiché, secondo l'Ingegneri, « la rappresentazione di ciascuna fauola consta di tre parti, d'Apparato, d'Attione, et di Musica »<sup>32</sup>, seguendo questa tripartizione verranno esaminati la preparazione e l'esito dello spettacolo quali risultano dagli scritti dei contemporanei.

1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. R 123 sup., ff. 282-328. Per la descrizione e la bibliografia vedi la nota ai testi.
2. La prima ricostruzione è dovuta a Bartolomeo Ziggiotti segretario dell'Accademia Olimpica alla metà del XVIII secolo; una copia ottocentesca del suo lavoro è conservata in Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Gonzati 21. 11. 2. Su questo testo, talvolta abbastanza infido, sono basati tutti gli studi successivi. A. MAGRINI, *Il teatro olimpico nuovamente descritto ed illustrato*, Padova 1847, pp. 59-69. G. B. CROVATO, *La drammatica a Vicenza nel Cinquecento*, Torino 1895, pp. 143 sgg. G. G. ZORZI, *Il teatro Olimpico nel suo splendore*, in « Atti dell'Accademia Olimpica », n.s., II (1909-1910), pp. 7-37. L. SCHRADER, *L'« Edipo tiranno » d'Andrea Gabrieli et la Renaissance de la tragédie grecque*, in *Musique et Poésie au XVIe siècle*, Paris 1954, pp. 275-83; successivamente ampliato in L. SCHRADER, *La représentation d'Edipo tiranno au théâtre 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 1960. L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, in « Critica d'arte », IX (1962), 2, pp. 57-63; 3, pp. 57-69; poi riassunto in L. PUPPI, *Il teatro olimpico*, Vicenza 1963, pp. 53 sgg., e ripreso in *Gli spettacoli all'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in AA.VV., *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed Età Barocca*, Firenze 1971, pp. 73-96; G. NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel teatro olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza 1972, pp. 3-15.
3. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro D, f. 3v.
4. Cfr. ANGIOLGABRIELLO DI SANTA MARIA, *Biblioteca, e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad'ora a notizia*, v, in Vicenza 1779, pp. 123-34.
5. Per l'esposizione documentata della vicenda architettonica – sulla quale amplissima è la bibliografia – basti qui il rinvio a

- G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, [Vicenza] 1968, pp. 282-327.
6. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro D, f. 11v. L'Ingegneri, nato a Venezia nel 1550 e ivi morto dopo il 1613, fu autore drammatico, teorico del teatro, organizzatore di spettacoli; svolse la sua attività presso le principali corti italiane: a Ferrara, Parma, Roma, Urbino, Torino.
  7. « io mi diedi a comporlo già a contemplatione dell'Accademia Olimpica, hoggidì famosissima e gloriosa: & a particolar richiesta d'un Academico di essa Signor mio molto caro, segnatamente qualificato, ch'è il Sig. Giacomo Ragona ». *Danza di Venere. Pastorale di Angelo Ingegneri. Nell'Accademia de' Sig. Olimpici di Vicenza detto il Negletto. Et l'Innestato in quella de' Signori Innominati di Parma. All'Illustriss. S. Camilla Lupi*, In Vicenza, Nella Stamperia Noua, 1584, f. 2v. Il significato della « particolar richiesta » del Ragona non è da sottovalutare quando si faccia caso che, precisamente il 9 maggio 1584, il fratello del personaggio, Alfonso – architetto dilettante e studioso di problemi teatrali –, sottoscriveva il contratto d'impegno per il completamento del proscenio olimpico con gli scultori Ruggero Bascapè e Domenico Fontana. Cfr. L. PUPPI, *Per la storia del Teatro Olimpico: il testo originale del contratto tra l'Accademia e gli scultori lombardi Ruggero Bascapè e Domenico Fontana*, in « Arte Lombarda », XII (1967), 2, pp. 144-5.
  8. Conservata frammentaria in Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. G. 6. 8. 12-16 e ms. G. 7. 4. 29. Sull'opera cfr. G. B. Crovato, op. cit., pp. 45-51. Sull'autore cfr. ANGIOLGABRIELLO DI SANTA MARIA, op. cit., pp. 181-90.
  9. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 75.
  9. « Giudizio primo del Signor Angelo Ingegneri fatto da lui l'anno 1583 sopra l'Heraclea tragedia del Signor Livio Pagiello vicentino, e dall'autore chiamato avvertimento ». Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8745, ff. 11v-15v.
  11. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 105.
  12. « Discorso intorno la Favola Tragica intitolata Heraclea. Sembra scritto di mano di Antonio Riccobuono ». Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 221 inf., ff. 71r-79v. Altra copia in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8745, ff. 16r-23v, ove è intitolato erroneamente: « Giudizio secondo del Signor Angelo Ingegneri ».
  13. « Giudizio del Signor Cavalier Battista Guarino, fatto da lui

l'anno 1583, sopra la medesima tragedia Heraclea ». Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8745, ff. 24r-28r. Altra copia, anonima, in Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 221 inf., ff. 76r-79v.

14. *Edipo Tiranno di Sofocle. Tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniano, Patrio Veneto. Et in Vicenza con sontuosissimo apparato da quei Signori Academici recitata l'anno 1585*, in Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1585. Ripubblicato in L. SCHRADE, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico* cit., pp. 83-156. Si può, per inciso, annotare che, nella premessa all'edizione pubblicata, il Giustiniano confessa d'aver condotto il lavoro di traduzione senza prevedere, anzi escludendone, la messinscena.

15. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 65.

16. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 63.

17. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. R 123 sup., ff. 300v-301v e 302r. Vedi la descrizione e la bibliografia nella nota ai testi.

18. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 65.

19. Cfr. *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, In Venezia, Appresso Domenico Occhi, 1740, v, pp. xxvi e 370-2.

20. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 76. Il Pigafetta, nato a Vicenza nel 1533 e ivi morto nel 1604, è noto particolarmente per le sue relazioni di viaggi in Europa, Asia, Africa.

21. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 67.

22. Cfr. V. Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido*, Torino 1886, pp. 79 e 182. Per il seguito di codesta vicenda, vedasi, da ultimo, A. CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in AA.VV., *Studi sul teatro veneto* cit., pp. 63 sgg.

23. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 65. L'atteggiamento del podestà è difficilmente interpretabile, tanto più in quanto dobbiamo pensare che non rappresentasse una presa di posizione ufficiale, magari relativa ai provvedimenti dello stato in materia di spettacoli pubblici (vedi oltre, cap. III, nota 3): d'aperto consenso fu, infatti, la posizione assunta dal capitano Alvise Mocenigo, e d'ogni altra autorità, civile ed ecclesiastica (basti cfr. A. MAGRINI, *Il teatro olimpico* cit., p. 67).

24. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 66. Sui termini generali del problema che qui si presenta, e cui brevemente s'accenna, vedasi C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento*, in « Il Veltro », VIII (1964), pp. 885-902.

25. Cfr. *Poetica Antonii Riccoboni I. C. Humanitatis in Patavino Gymnasio explicatoris, Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, & nonnullas Ludovici Castelvetricij captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars Comica, Vicetiae, Apud Perinum Bibliopolam, & Georgium Graecum Socios, MDLXXXV*. Il Riccoboni, nato a Rovigo nel 1541, si laureò a Padova nel 1571 e ivi rimase come professore di retorica nell'Università; morì nel 1599.

26. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 66.

27. *Vita Ioannis Vincentii Pinelli patricii genvensis. Auctore Paulo Gualdo patricio vicetino, Augustae Vindelicorum, ad insigne pinus, Anno MDVII*, pp. 88-9. Resta, così, confutata, in maniera convincente, la diversa opinione ultimamente ripresa con energia da G. G. 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, pp. 89 e 94 nota 68.

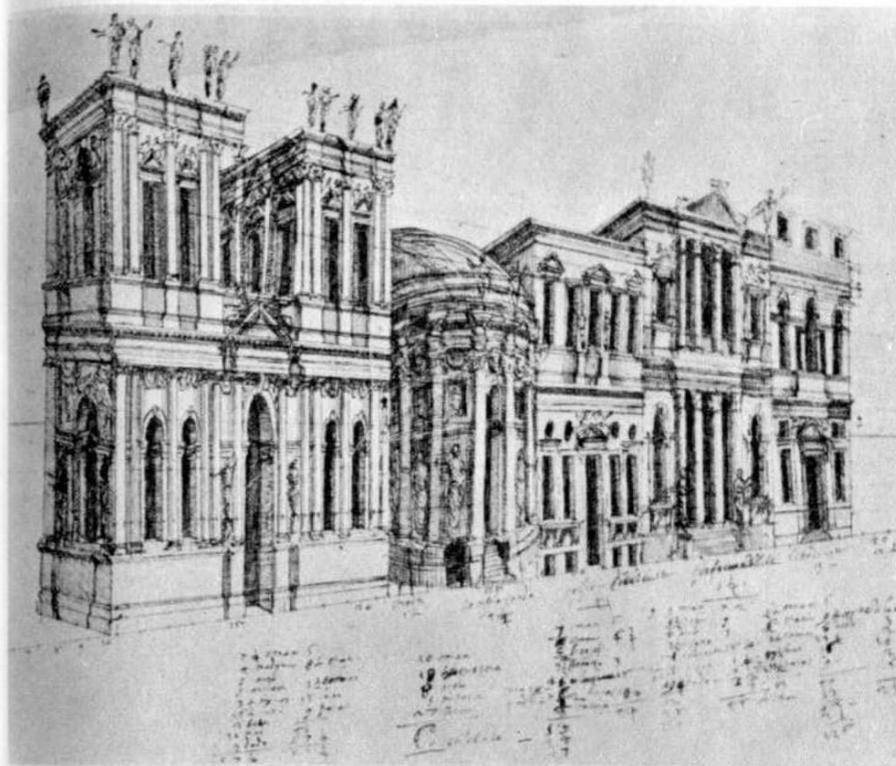
28. *Lettere d'uomini illustri che fiorirono nel principio del secolo decimosettimo*, Venezia. Nella Stamperia Baglioni, 1744, p. 425. Il Pinelli, nato a Napoli nel 1535, si trasferì nel 1558 a Padova ove visse occupandosi di questioni scientifiche e letterarie e raccogliendo una ricchissima biblioteca; morì nel 1601.

29. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 72.

30. *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso. Di Angelo Ingegneri*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1598.

31. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro G, f. 27r.

32. Così nel progetto. Nel trattato *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 61-2: « ciascuna fauola Rappresentatiua consta di tre parti, cioè d'Apparato, di Attione, et di Musica ».

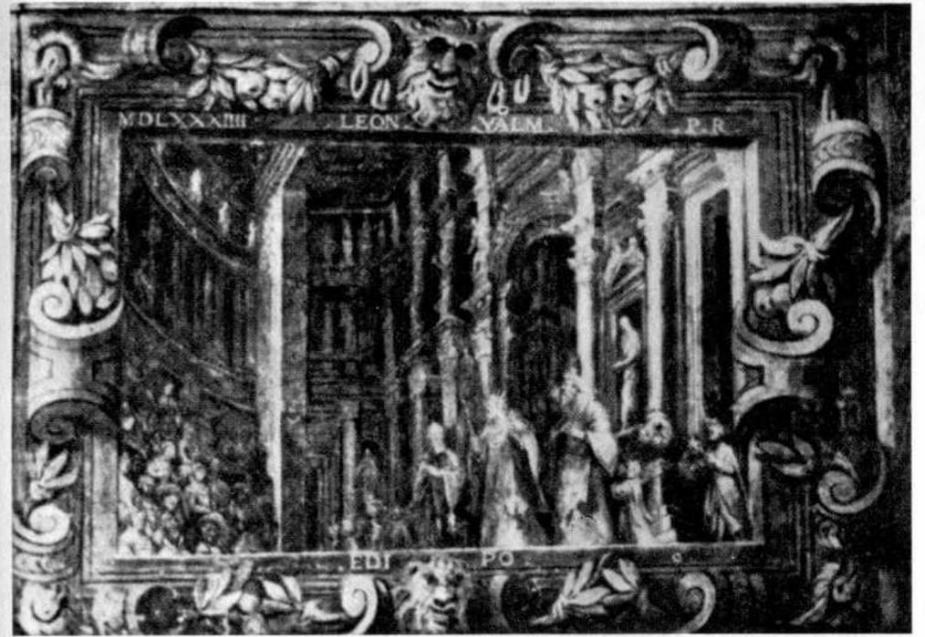


Tav. 1. Disegno di Vincenzo Scamozzi per le prospettive del Teatro Olimpico (1584). Chatsworth (Londra), collezione del duca di Devonshire.

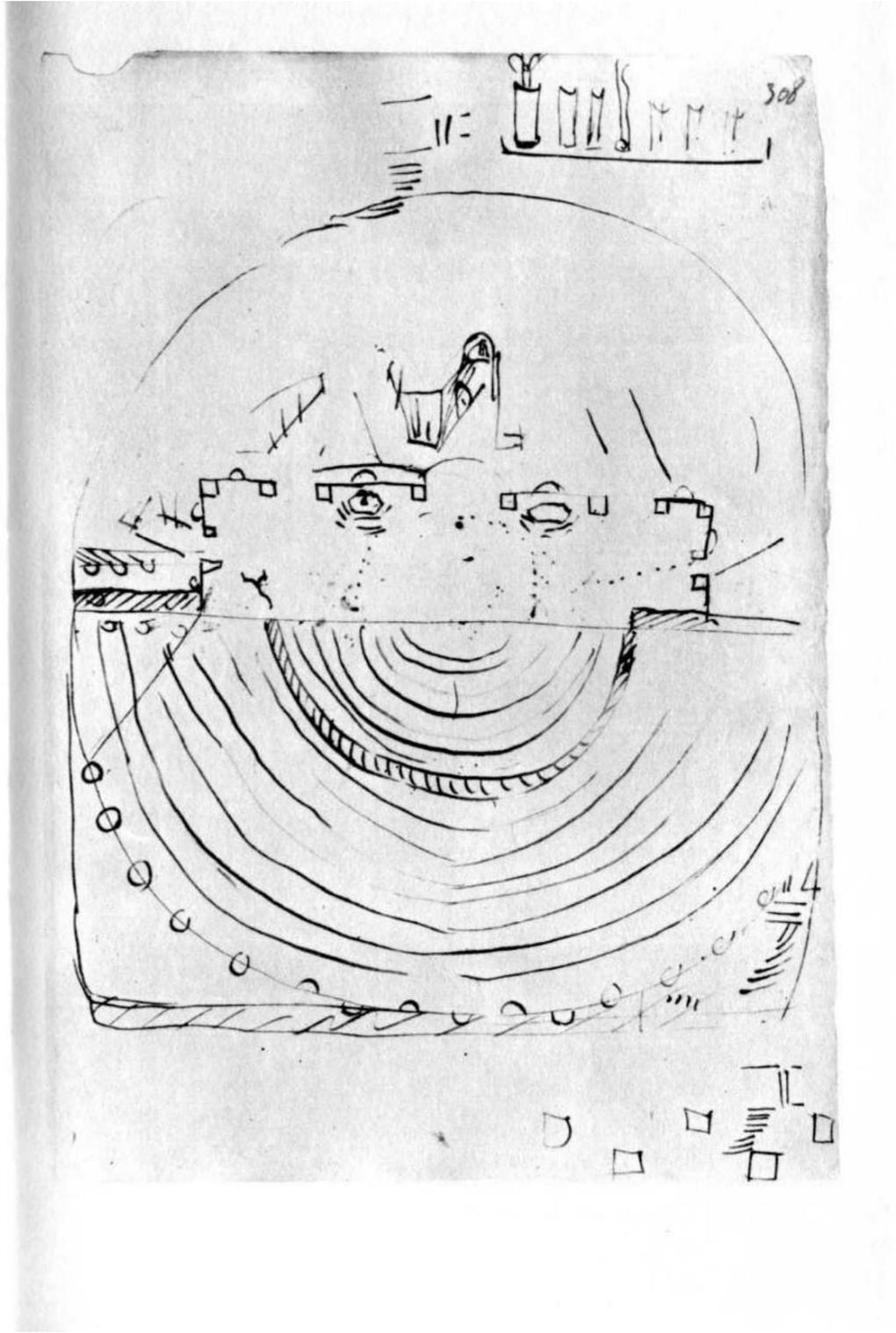
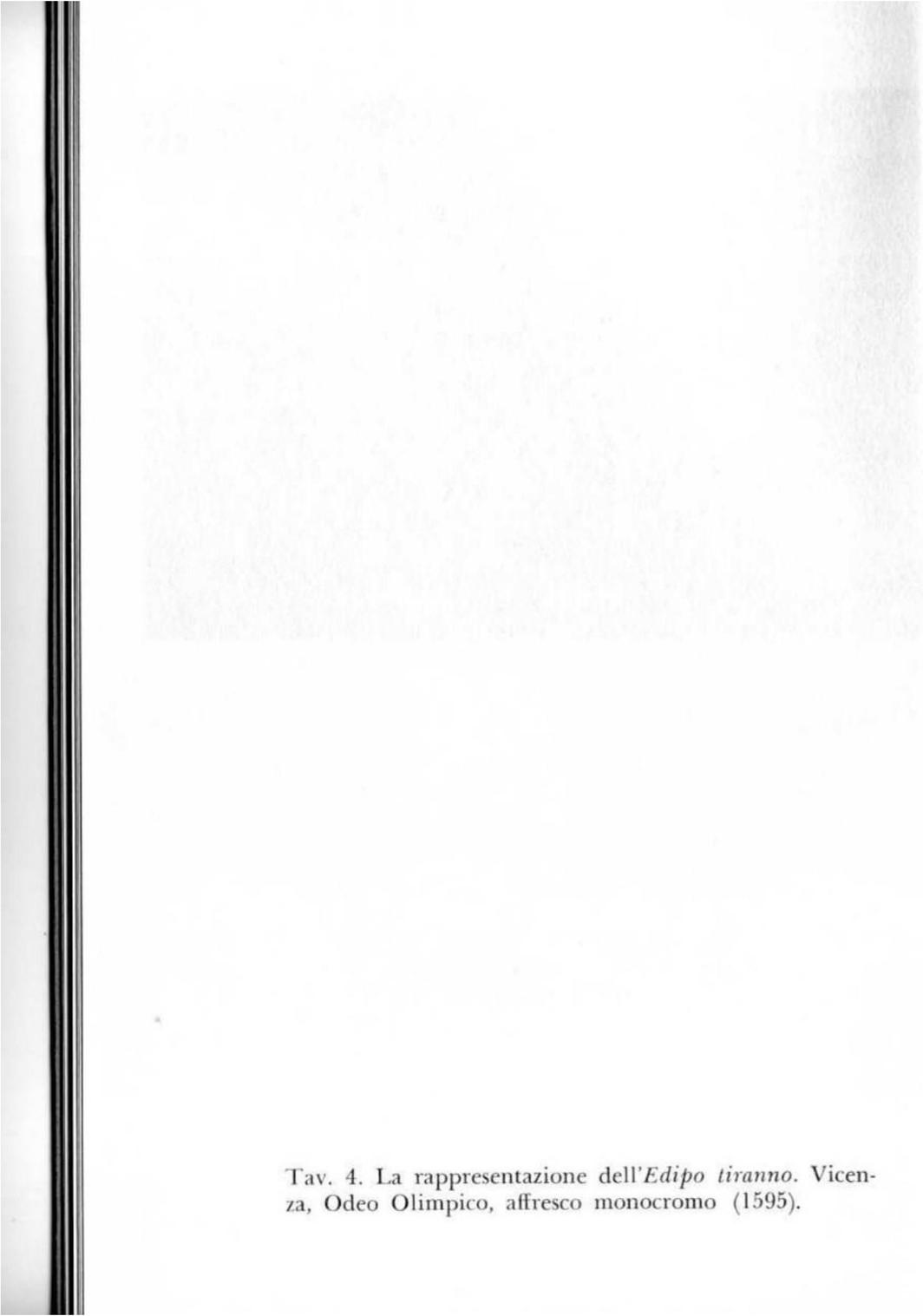


Tav. 2. Bozzetto di Giovan Battista Maganza per l'*Edipo tiranno*. New York, collezione Scholz.



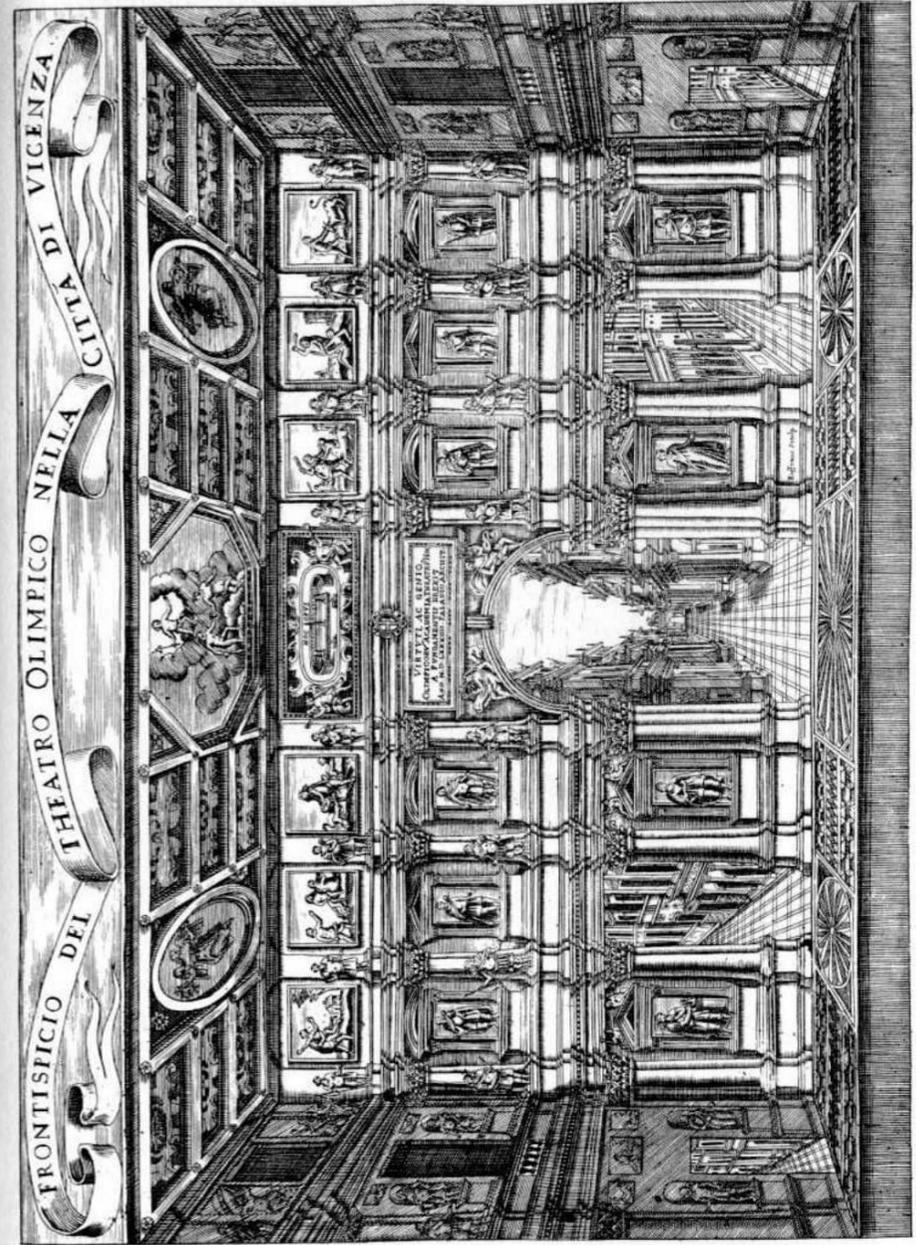


Tav. 3. Bozzetto di Giovan Battista Maganza per l'*Edipo tiranno*. Ginevra, collezione Yacovleff.



Tav. 4. La rappresentazione dell'*Edipo tiranno*. Vicenza, Odeo Olimpico, affresco monocromo (1595).

Tav. 5. Schizzo del Teatro Olimpico, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. R 123 sup., f. 308r.



## II

La convinzione che l'*Edipo* di Sofocle fosse, come dice il Giustiniani nella prefazione alla sua traduzione, la tragedia « 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 »<sup>1</sup> è comune a quasi tutti coloro che giudicarono lo spettacolo del 1585. Questa idea dovette avere certamente il suo peso nella decisione degli Accademici Olimpici di scegliere tale testo per la rappresentazione inaugurale. Nel senso che, in rapporto al significato di « resurrezione » vitruviana e classica attribuito al teatro palladiano, essi, come osserva il Dolphin, « hanno mostrato giuditio in fare scelta di questa attione, per la prima, che ui si hauess'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, et più famosa Tragedia, che da gli antichi in qua fosse stata composta »; e il Pigafetta conferma: « così nel più famoso Teatro del mondo, è primieramente stata la più eccellente Tragedia del mondo rappresentata ». Non è qui il caso di insistere – ché è già stato fatto dagli storici dell'architettura e della scenografia – sul peso e sulle conseguenze che la scelta del testo ebbe in rapporto alla stessa vicenda costruttiva del teatro; e gioverà, invece, indugiare sull'analisi, finalizzata allo spettacolo, cui il « regista » sottopone il dramma designato.

Da una « quasi anatomia » dell'*Edipo*, come è definita nel trattato, « o più tosto distillatione a parte a

Tav. 6. Scena del Teatro Olimpico. Incisione in rame del Ruffoni.

parte di tutta la sostanza sua »<sup>2</sup>, prende le mosse il progetto dell'Ingegneri, anzi addirittura da una esposizione degli avvenimenti che precedono e determinano quelli narrati nel testo. E bisognerebbe, aggiunge l'autore, tener conto anche « di tutto ciò, ch'altri si può immaginare, che verisimilmente occorresse fra l'un atto, e l'altro »<sup>3</sup>. Ma è da avvertire che l'importanza così attribuita alla favola sembra screditare qui l'opinione aristotelica che il testo drammatico ha un valore assoluto indipendentemente dalla sua realizzazione scenica. Si tratta invece di una considerazione funzionale rispetto alla rappresentazione, nel senso che è dall'analisi della favola che si ricavano le indicazioni indispensabili per realizzare, indirizzandoli a una sintesi eminentemente visiva e dunque teatrale, gli altri elementi dello spettacolo. E innanzitutto l'apparato, che « consiste nella Scena co'l Teatro et nelle persone quanto solamente alla rassomiglianza »<sup>4</sup>. Su entrambi gli elementi l'Ingegneri fornisce spiegazioni molto particolareggiate, che, almeno a quanto risulta dalla documentazione rimasta, furono poi sostanzialmente accolte dagli artisti incaricati della realizzazione.

« La scena deue assomigliarsi il più che si possa al luogo, dou'è auuenuto il caso, di cui è formata la favola »<sup>5</sup>; di conseguenza l'Ingegneri traccia una descrizione dell'ambiente naturale e degli edifici principali che egli immaginava propri della città di Tebe. Quando l'Ingegneri scrive il suo progetto « la scena è già fatta, né le manca altro che le prospettive ». La realizzazione di queste ultime fu affidata all'architetto vicentino Vincenzo Scamozzi<sup>6</sup>, come risulta da una nota nei libri dell'Accademia Olimpica che concerne « il Scamozzi con prospettive »<sup>7</sup> e come è confermato dal Dolfin e dal Pigafetta. Ora appunto lo Scamozzi, riferisce il biografo contemporaneo Giovanni Merzari, nel preparare il « sontuosissimo apparato della Scena del Teatro per la Tragedia che ui si rappresentò l'anno 1585 » applicò tale « arte di Prospettiva, che dimostra la vera forma di vna gran città »<sup>8</sup>, la cui immagine, significativamente,

nell'antica Tebe identifica, e rappresenta, la Vicenza contemporanea. Dei cinque disegni preparatori dello Scamozzi pervenuti, quello corrispondente al lato sinistro della prospettiva centrale del teatro, con annotazioni autografe dell'architetto e datato 1584, viene qui riprodotto nella tav. 1<sup>9</sup>.

Il medesimo Merzari aggiunge che lo Scamozzi contribuì allo spettacolo anche « illuminando quelle cose parte di rilievo, et parte dipinte del naturale, con stupore d'ogni vno »<sup>10</sup>. E lo stesso architetto ebbe una volta occasione di ricordare agli Accademici Olimpici la propria attività « specialmente nell'inventare, et ordinare le Prospettive, et illuminare la Scena per l'apparato Tragico »<sup>11</sup>. A questa attività si riferisce indubbiamente la lettera che lo Scamozzi inviò a Leonardo Valmarana, principe dell'Accademia Olimpica all'epoca dello spettacolo, e che tratta appunto dell'illuminazione. L'Ingegneri sembra essersi occupato solo indirettamente di questo problema: a lui è indirizzata la lettera attualmente incompleta di Alessandro Tessame, personaggio non altrimenti conosciuto; ma nel progetto vi è solo un rapido e generico cenno all'illuminazione, con l'avvertenza che « di questa non mancheranno infiniti ricordi d'altra parte ». In effetti nei libri dell'Accademia erano registrati successivamente:

« del Montagna da Ferrara per l'illuminatione discorsi della illuminatione lettera dell'illuminatione »<sup>12</sup>.

Inoltre il Guarini raccomandò all'Accademia il Pasi da Ferrara « eccellente di inventioni per illuminare »<sup>13</sup> e a questo intervento si riferisce probabilmente il Dolfin quando, descrivendo al Guarini gli effetti dell'illuminazione, conclude: « Questo per essere stato ricordo, et insegnamento di V.S. non lodarò altrimenti a lei medesima ». A questo punto sembra opportuno distinguere i due aspetti che il problema dell'illuminazione presentava. Da un lato infatti si trattava di ottenere mediante le luci un determinato effetto teatrale e, poiché tale effetto era strettamente connesso alle prospettive « che non

illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa », come osserva il Dolfin, sembra naturale che di esso si sia occupato personalmente l'autore delle prospettive, cioè lo Scamozzi, che di questo infatti parla nella sua lettera. Dall'altro lato si trattava di mettere in opera i mezzi tecnici per ottenere gli effetti voluti: costruzione di specchi, rifornimento d'olio alle lampade e simili; e di tali lavori possono essersi occupati il Montagna o il Pasi oppure il Tessame, il quale ultimo di questo appunto parla nella sua lettera. Comunque sia, l'effetto principale dell'illuminazione durante lo spettacolo consistette nella creazione di un dialogo visivo tra il palcoscenico e le prospettive: infatti mentre il primo era illuminato con sorgenti luminose visibili, per le seconde « appariva solamente l'aere illuminato, senza, che si sapesse, onde nascesse il lume », secondo quanto sottolinea il Dolfin.

« Le persone per quanto tocca alla rassomiglianza ... ricercano due qualità, habitudine naturale, et uestimento »<sup>14</sup>, dice l'Ingegneri nel suo progetto, e offre di conseguenza una descrizione assai precisa di come egli immagina debbano essere i diversi personaggi del dramma, sia nell'aspetto fisico che nei costumi. Circa l'abito degli attori egli si trovò nella necessità di conciliare l'ossequio della realtà « storica » con l'esigenza di creare uno spettacolo interamente godibile dai contemporanei. Infatti, a parte la difficoltà di documentarsi su un'epoca così antica come quella in cui si svolge la favola, egli teme « la rozzezza di quei tempi », per cui conclude: « se ben lodarò che si faccia più all'antica che si potrà, non mi dispiacerà però ancora che egli sia alquanto mescolato colla moderna usanza, pur che ciò uenga fatto con giudizio, et riesca con leggiadria ». In questa sua opera di mediazione l'Ingegneri si trovò ad affrontare interessanti problemi semiologici: un esempio particolarmente significativo è offerto dalla interpretazione figurativa del personaggio di Edipo. Secondo il costume antico, il segno della regalità era il diadema, « cioè una fascia larga tre dita di tela d'argento o d'oro, lunga che circondasse il capo et dalla parte di dietro facesse un bel nodo, restan-

do alquanto pendente giù ». Senonché quell'ornamento essendo usato « al presente da Mori, et da Turchi di qualsiasi conditione » aveva completamente perduto il valore semantico originario. Occorreva quindi trovare un altro ornamento che significasse la regalità per gli spettatori dell'Olimpico; tuttavia non un segno decisamente contemporaneo come la semplice corona. Così l'Ingegneri pensò a un « berettino di ueluto cremesino » avvolto d'una fascia o d'un velo fuori dai quali « si ueggano spuntare le cime d'una corona d'oro »; questo segno « darà benissimo al Teatro a conoscere per Re quel tale, che l'harà in capo ». L'esempio rivela quanto l'Ingegneri fosse consapevole della complessità dei problemi presentati dall'apparato nell'ambito dello spettacolo. Ciò soprattutto rispetto al semplicismo delle soluzioni puramente erudite, che su questioni di questo tipo offrono le osservazioni dello Speroni o del Riccoboni o del Pinelli. Assai interessante appare, anche in questo esempio, il fatto che l'Ingegneri faccia riferimento alla tradizione pittorica contemporanea, dichiarando di « tener una uia di mezzo non rifiutata anco da Pittori eccellenti ».

I disegni dei costumi, riferisce il Pigafetta, furono opera del vicentino Giambattista Maganza, pittore e poeta in lingua rustica, accademico olimpico col nome di « Anelante »<sup>15</sup>. Egli seguì abbastanza fedelmente le istruzioni dell'Ingegneri come risulta da alcuni bozzetti conservati. Il disegno riprodotto nella tav. 2<sup>16</sup> sembra infatti corrispondere alla descrizione di Tiresia e del fanciullo che lo accompagna, che si legge nel progetto; mentre il disegno della tav. 3<sup>17</sup> sembra corrispondere alla descrizione del personaggio di Creonte.

Un ulteriore documento a questo proposito è fornito da un affresco monocromo dipinto nell'Odeo Olimpico circa dieci anni dopo lo spettacolo<sup>18</sup> e qui riprodotto nella tav. 4. Vi è raffigurato, a quanto pare, il primo atto della tragedia: si nota Edipo, con corona e scettro, attorniato dai sacerdoti con in capo « un cappello lungo rotundo » appunto come previsto nel progetto dell'Ingegneri.

Precisazioni e conferme si possono poi avere da un inventario degli oggetti di proprietà dell'Accademia Olimpica redatto il 28 giugno 1586. Vi sono elencati i costumi che erano serviti per la rappresentazione inaugurale e che erano stati conservati nei locali dell'Accademia:

« Sette camisi bianchi fregiati d'oro da sacerdoti con le sopraveste di diversi colori  
 Sette abiti bianchi da putti fregiati d'oro  
 Altri quattro abiti della stessa sorte  
 Altri sette abiti della medesima sorte  
 Trentadue capigliare  
 Undici barbe  
 Cinque abiti doppi di diversi colori fregiati d'oro  
 Sei abiti semplici di colori diversi  
 Un habito doppio per Creonte pavonazzo  
 Un habito da putto semplice, che portò la guida di Tiresia  
 Otto abiti verdi fregiati d'oro per li Arcieri  
 Sedici abiti diversi lunghi con oro  
 Dodici abiti neri degli Arcieri con oro  
 Un altro habito doppio verde e turchino con oro  
 Quattro abiti negri con maniche d'oro  
 Quindici abiti diversi con oro  
 Quindici altri abiti con oro  
 Due vesti della Regina cioè sottana e manto coperte d'oro  
 Una sottana del Re con oro  
 Nove abiti diversi, computà un manto del Re coperto di perle et oro  
 Sei vestimenti diversi  
 Quattro vestimenti diversi, la sottana, il manto di Creonte  
 Un fascio di diverse picche di argento, et d'oro di diversi colori  
 Para 49 di coturni dorati, et inargentati  
 Cappelli cinquantatre diversi di forma, e di colore  
 Sette concieri da testa per donne con capelli et ornamenti

Sette mitre sacerdotali diverse  
 La corona regale co'l scettro dorato  
 Zoccoli alti della Regina  
 Zoccoli dorati del Re  
 Dodici faretre con frecce  
 Dieci archi parte intieri e parte rotti  
 Ventiquattro sciamitare diverse parte intere e parte rotte con le cinte  
 Molti fornimenti da spalla dorati, mascharette, e diversi altri ornamenti  
 Tasca da Pastore di pelle  
 Una tenda grande da coprir la scena »<sup>19</sup>.

La varietà e la bellezza dei costumi fu certo uno degli elementi più costosi dello spettacolo, ma anche uno degli aspetti che più impressionarono il pubblico. L'Ingegneri ricorda nel suo trattato che « gli abiti, che tuttavia costarono parecchie centinaia di scudi, ne fecero mostra di molte et molte migliaia; et ui furno de i Signori, i quali dopo la Tragedia cercarono di mirargli da presso, non potendo essi credere che non ualessero vn tesoro, come gli haueuano stimati in uedendogli da lontano »<sup>20</sup>.

1. *Edipo Tiranno di Sofocle. Tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniano* cit., p. 60.
2. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 60.
3. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 53. Sull'atteggiamento teorico dell'Ingegneri è ultimamente intervenuto, con un giudizio che ne riduce la sostanza ad un esercizio erudito, F. MANGINI, *L'allestimento scenico nell'opera dei trattatisti*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1972, p. 296. Occorre, però, osservare che, nella pratica, quale è attestata dagli appunti per la regia dello spettacolo all'Olimpico, il Ferrarese oggettivamente contesta l'accademismo della sistemazione a posteriori.
4. Così nel progetto. Nel trattato *Della poesia rappresentativa* cit., p. 62: « L'Apparato consiste nella Scena, doue si fa la rappresentatione, insieme co'l Theatro, doue stanno gli Spettatori a uederla, & nelle persone, che la recitano. Nelle quali però, per quanto spetta al detto Apparato, non si considera se non la rassomiglianza, & la pompa ».
5. Così nel progetto. Nel trattato *Della poesia rappresentativa* cit., p. 62: « La Scena deue assomigliarsi il più che sia possibile al luoco, doue si finge, che sia auuenuto il caso, di cui è composta la fauola ».
6. Il dibattito sulla reale responsabilità dello Scamozzi è stato assai ampio; basti qui rinviare alle conclusioni di L. PUPPI, *Prospettive dell'Olimpico, documenti dell'Ambrosiana e altre cose: argomenti per una replica*, in « Arte lombarda », XI (1966), I, pp. 26-32.
7. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro A, p. 64.
8. *La historia di Vicenza del Sig. Giacomo Marzari*, In Venetia, Appresso Giorgio Angelieri, 1590, p. 213.
9. I disegni si conservano nel gabinetto dei disegni degli Uffizi di Firenze (Arch. 195, 196, 197 e 198) e nella collezione del duca di

- Devonshire, Chatsworth (IX, 71). Sono stati sovente pubblicati e si possono, da ultimo, vedere in G. G. ZORZI, *Le ville e i Teatri* cit., figg. 497, 499, 501, 503 e 502 (sebbene con un'incongrua attribuzione a Palladio).
10. *La historia di Vicenza* cit., p. 213.
  11. *Dell'idea della architettura universale di Vincenzo Scamozzi. Parte Seconda. Libro Ottauo*, In Venetia, Presso l'autore, 1615, p. 270.
  12. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro A, pp. 63, 64, 65.
  13. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro A, p. 106.
  14. Così nel progetto. Nel trattato *Della poesia rappresentativa* cit., p. 67: « L'altra parte dell'Apparato, cioè le Persone, per quanto elle seruono alla uista, ricerca due qualità, Habitudine naturale, & Vestimenti ».
  15. Sul Maganza la bibliografia s'è ultimamente arricchita di voci critiche importanti, ma, al livello informativo di base, resta fondamentale D. BORTOLAN, *Giambattista Maganza seniore*, Bassano 1883.
  16. Conservato nella collezione Scholz, New York, è stato reso noto da L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale* cit., p. 65, fig. 14.
  17. Già nella collezione Yacovleff, Ginevra, è stato anche pubblicato da L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale* cit., p. 66, fig. 15.
  18. L'affresco appartiene a una « sequenza » di sei brani commemorativi di episodi importanti della vita dell'Accademia Olimpica dalla sua fondazione. Le circostanze precise che condussero all'esecuzione del ciclo pittorico non sono state, sinora, persuasivamente chiarite e neppure l'identità dell'autore. La cronologia, fissata su indizi esterni, vien di solito ancorata al 1595. Cfr. G. G. ZORZI, *Le ville e i Teatri* cit., p. 306.
  19. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro B, f. I.
  20. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 72. Sulla sontuosità dei costumi insiste pure, e tra l'altro, un'anonima, breve relazione dello spettacolo inaugurale, vergata sull'ultima carta del Cod. Spencer 181 della New York Public Library (contenente una trascrizione di testi di Francesco di Giorgio), testé edita da L. PUPPI, *Scrittori vicentini di architettura del sec. XVI*, Vicenza 1973, p. 63, nota 198.

### III

« L'attione consiste in due cose, nella uoce, et nel gesto »<sup>1</sup>, scrive l'Ingegneri nel suo progetto ed è interessante notare che tutte le considerazioni che seguono circa i toni di voce e i movimenti del corpo più convenienti al testo da recitare non sono altro che la traduzione italiana, spesso letterale, di passi della *Institutio oratoria* di Quintiliano<sup>2</sup>. Si tratta dei consigli che lo scrittore latino dava all'oratore descrivendo una delle tradizionali partizioni della retorica – la *pronuntiatio*, o *actio* – e che avevano esercitato una lunga e profonda influenza anche nell'ambito della teoria musicale<sup>3</sup>. Se la trattazione dell'Ingegneri appare su questo punto piuttosto affrettata e scarsamente originale, ciò sarà forse dovuto al fatto che, come egli stesso afferma, le istruzioni agli attori sono meglio oggetto di comunicazione diretta da parte di chi cura lo spettacolo che di esposizione scritta.

D'altra parte, coloro che recitarono nell'*Edipo* non erano attori di professione – e si capisce, non tanto in rapporto all'atteggiamento, sostanzialmente ostile nella congiuntura, dell'autorità veneta nei confronti degli « istrioni », quanto in considerazione del « clima » aristocratico entro cui vien promosso l'evento – talché Luigi Groto, richiesto dall'amico Maganza se volesse sostenere una parte nello spettacolo, poteva rispondere che accettava volentieri « poiché (come voi scrivete) vi recitan gentil'huomini »<sup>4</sup>. Essendo cieco scriveva nella stessa lettera: « sforzerommi, che se la natura mi fece atto mal mio grado a recitar questa parte di Tiresia, l'arte non me ne renda indegno »; tuttavia nella rappresentazione

inaugurale non ricoprì poi quel ruolo. Il Grotto, che era un noto poeta e autore drammatico<sup>5</sup>, dedicando all'Accademia Olimpica la raccolta delle sue orazioni, ricordò l'avvenimento: « Grato mi chiamerà ciascuno mentre io con questa dedicatura paleso gli obblighi che tengo, e rendo le gratie, che debbo a cotesta Accademia, di tanti fauori vsatimi questo carneuale passato, quando io chiamato dalle Illustrissime Signorie vostre venni costà a sostenere in parte quella famosa Tragedia, fatta recitar da voi con tanta magnificenza, e con sì splendido apparato su quel celebre teatro, miracolo della Italia, così vincitori degli altri come la Tragedia recitataui è riputata da Aristotile di tutte l'altre Reina »<sup>6</sup>.

Il vicentino Nicolò Rossi fu scelto per sostenere la parte del sacerdote, come egli stesso ricorda nella dedica di una sua opera agli Accademici Olimpici: « Nam cum Oedipodis Tyranni tragediam tanto apparatu, ac pompa, tanta nostratium, ac exterorum populorum expectatione, atque concursu exhibere statuissetis, me ... deligendum censuistis, qui sacerdotis partibus fungerer »<sup>7</sup>. In un suo trattato sulla tragedia egli considera come modello del genere la *Sofonisba* del Trissino e rievoca quindi non troppo favorevolmente la rappresentazione « che fu fatta gli anni passati, con tanta spesa, & tanta magnificenza di questi illustri Signori Accademici, dell'Edipo Tiranno di Sofocle. Nella quale quantunque la spesa dell'apparato, & di tutte le altre cose, fatta da questi signori rapisse gli animi di tanti forestieri alla contemplatione della grandezza dei loro nobilissimi animi: il subiecto antico, non diletto molto gli uditori auezzi a i costumi de i tempi più freschi »<sup>8</sup>. Il Rossi era stato allievo di Francesco Robortello<sup>9</sup>, commentatore della *Poetica* di Aristotele nello Studio padovano, e stimava molto il Riccoboni<sup>10</sup>; la rappresentazione dell'Olimpico fu forse un'esperienza utile per la sua attività di studioso del teatro.

Un altro gentiluomo che recitò nello spettacolo inaugurale fu Cristoforo Ferrari<sup>11</sup>, che è probabilmente da identificare con l'omonimo poeta veronese<sup>12</sup>. Egli era le-

gato all'ambiente vicentino, come provano i due testi latini composti in morte di Giacomo Valmarana, figlio di Leonardo, principe dell'Accademia Olimpica all'epoca della rappresentazione<sup>13</sup>.

L'unico attore professionista fu probabilmente Giambattista Verati, ricordato tra i migliori del tempo<sup>14</sup>. Era molto stimato dal Guarini, che pose sotto il nome di lui i saggi polemici scritti in difesa del *Pastor fido*<sup>15</sup>. Fu infatti il Guarini che lo consigliò all'Accademia Olimpica per la parte di Tiresia, come risulta da una annotazione relativa al « Guarini circa il Verato Histrione da Tiresia »<sup>16</sup>, e come è confermato dal Dolfin che scrivendo appunto al Guarini, dopo aver elogiato le esecuzioni di Giambattista nella parte di Tiresia e della figlia nella parte di Giocasta, osserva che i « Signori Accademici, come in molte altre cose debbono tener obbligo a V.S., che gli ha fatto hauere queste due parti, le più eccellenti senza dubio et le più exquisite, che hauessero potuto ritrouare ».

Un grande successo ottenne soprattutto la Verato. All'apprezzamento per la bravura dell'attrice, che risulta dalle parole del Dolfin, va aggiunta l'ammirazione per la bellezza della donna, che risulta dagli omaggi poetici in lingua rustica di Luigi Valmarana<sup>17</sup>. Persino il Riccoboni notò che « Iocasta pareua una giouanetta, assai bella putta », concludendo però che non era quindi adatta a impersonare la madre di Edipo; rilievo che appare ripreso in una nota del Pinelli.

Il Riccoboni rivolse anche agli attori una critica di carattere generale e cioè che essi sembravano recitare un testo di prosa anziché di poesia « tanto spezzauano i uersi, senza dar loro cadenza alcuna ». Egli ammetteva onestamente di non aver ancora visto il testo scritto, ma di averlo soltanto udito recitare. In realtà alla lettura del testo risulta chiaro che il difetto rimproverato non è imputabile agli attori, ma dipende dalla precisa intenzione del traduttore. Il Giustiniani infatti dichiara esplicitamente, nell'introduzione, di aver voluto fare versi però « senza allontanarsi dalla facilità, et purità del parla-

re »<sup>18</sup>. Così, mediante un'applicazione pressoché sistematica dell'*enjambement*, egli procura alla recitazione l'effetto lamentato dal Riccoboni.

Un problema che stava assai a cuore all'Ingegneri era quello della disposizione degli attori sulla scena. Nel suo progetto egli fornisce indicazioni estremamente precise circa le entrate dei personaggi, dei loro accompagnatori, del coro, e circa gli spostamenti che gli stessi dovevano eseguire sul palcoscenico in modo da collocarsi ordinatamente gli uni rispetto agli altri secondo un piano accuratamente prestabilito. Sulla rappresentazione del primo atto, che è il solo descritto nel progetto incompiuto, esistono conferme figurative abbastanza precise. Lo stesso fascicolo manoscritto che contiene tutti i testi qui pubblicati conserva anche lo schizzo del Teatro Olimpico riprodotto nella tav. 5<sup>19</sup>. Vi è raffigurato, tra l'altro, il palcoscenico con l'indicazione dei punti in cui sono collocati i due altari attorno ai quali, secondo le istruzioni dell'Ingegneri, si dovevano raggruppare i sacerdoti e i fanciulli. Anche nell'affresco monocromo dell'Odeo, di cui si è già fatto cenno, e che è riprodotto nella tav. 4, si notano i due altari che sono collocati ai lati della porta centrale e sono circondati dai fanciulli; nel centro del palcoscenico, come prescrive l'Ingegneri, « la persona del Re poi alquanto più innanti di tutti e più accostata all'altar da man dritta, cioè quello, che sarà circondato dai fanciulli, si fermerà a ragionare col Sacerdote di Giove ». Nel trattato l'Ingegneri non mancò di sottolineare gli eccellenti risultati raggiunti nello spettacolo vicentino del 1585, rivelando anche il mezzo tecnico di cui si era servito per coordinare il movimento degli attori: « Non mi pare già, in proposito del detto numero di persone, di passare sotto silentio una bella cosa, che piacque supremamente a ciascuno, che la notò. Et questa si è che essendo elleno cotante, come s'è detto, e venendo a schiera a schiera in Scena, e partendosene similmente, givano così bene ordinate, et disposte, che ognuna d'esse, senza una minima confusione, od intrico, ritrouaua il luoco suo. Et quando era in palco il Choro solo, il quale

constaua di quindici, egli faceua una regolata figura. Et quando souragiungeua, verbigratia, Edipo, la cui compagnia era di vent'otto; tutti insieme bene, et vagamente tra dilloro intrecciati, ne faceuano un'altra. Altrettanto n'era allhora, ch'arriuaua Giocasta con venticinque; così Creonte con sei. Et nell'andarsene hora questa troppa, hora quella, sempre coloro, che rimaneuano, si vedeuano nel loro primiero sito, et far la figura di prima; ch'era una merauiglia, come tutti fossero così bene ammaestrati, et riconoscessero sì perfettamente i luochi loro, et ne partissero tanto acconciamente. Il che tutto si fece con grandissima ageuolezza, hauendo solamente compartito il pauimento del palco a foggia di marmi di diuersi colori, che rendeuano pur anco vaghezza grande alla vista. Et 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 fermarsi, et parimente quando cresceua il numero in Scena delle persone, et facea di mestieri cangiar dispositione, ognuno era bene istruito a quale altra fila, et colore di mattoni gli conueniua ridursi; talché senza nulla difficoltà appresero tutti a far la parte loro, et la fecero in modo, che non vi si scorse punto d'errore »<sup>20</sup>. La decorazione del pavimento del palcoscenico che serviva di guida agli attori, attualmente scomparsa, è ancora chiaramente visibile nella incisione secentesca qui riprodotta alla tav. 6<sup>21</sup>.

Queste invenzioni dell'Ingegneri erano evidentemente non tanto destinate a rendere vivo e attraente lo spettacolo quanto funzionali all'espressività della messinscena; e, se la maggior parte del pubblico probabilmente le apprezzò, al Riccoboni che giudicava non l'efficacia teatrale, ma la rispondenza alle regole del teatro antico, parvero assolutamente deprecabili. In particolare i movimenti del coro sulla scena, oltre che poco piacevoli (« si allargavano assai bruttamente et poi si metteuano insieme ») furono da lui giudicati inammissibili perché contrari al significato stesso di stasimo. Analogamente il Riccoboni criticò la circostanza che, a differenza della tragedia antica, la parodo fosse stata semplicemente can-

tata « così è stato defraudato Sofocle del ballo ». Effettivamente il progetto dell'Ingegneri trascurava completamente questo problema, limitandosi a suggerire: « El coro di uecchi incontente uscirà dalla porta da mano manca, e si distenderà sulla scena ». Ma d'altra parte alcuni studiosi del dramma antico, come il Giraldi Cinzio<sup>22</sup> e lo stesso Rossi<sup>23</sup>, erano giunti a interpretare la danza del coro greco in termini musicali contemporanei, parlandone come di una sorta di moresca. Perciò negli anni intercorsi tra il progetto e il trattato, l'Ingegneri dovette rimeditare la questione e ricercare ancora una volta un compromesso tra l'impossibilità di ricostruire esattamente l'uso antico e l'inopportunità di adottare decisamente l'uso moderno. Così, mirando soprattutto a realizzare un buon effetto teatrale, suggerì che nell'entrata del coro « Il suo passo deurebbe essere con graui giri, et etiandio con qualche larga; et riposata riuolta, sì ch'il suo moto non hauesse già del ballo a fatto, ma non fosse ancora semplice caminare »<sup>24</sup>. E questo era solo uno dei tanti problemi connessi alla introduzione della musica nello spettacolo tragico.

## NOTE

1. Così nel progetto. Nel trattato *Della poesia rappresentativa* cit., p. 76: « L'Attione contiene due parti, cioè la Voce, et il Gesto ».
2. Soprattutto i seguenti passi: « Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas diuisas partes, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus ... Natura vocis spectatur quantitate et qualitate ... Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris fluit, at in certamine erecta totis viribus ... Atrox in ira et aspera ... in satisfaciendo ... lenis et submissa ... pollicentium et consolantium gravis ... miseratione flexa et flebilis ». Quintiliano, *Inst. Orat.*, xi, iii, 14 e 63-4.
3. Cfr. F. A. GALLO, *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in « Acta musicologica », xxxv (1963), pp. 38-46.
4. *Lettere famigliari di Luigi Grotto cieco d'Adria*, In Vinegia, Presso Gio. Antonio Giuliari, 1616, pp. 557-8. Sull'atteggiamento dello stato verso gli « istrioni » si vedano almeno G. Cozzi, *Appunti sul teatro e i teatri a Venezia agli inizi del Seicento*, in « Bollettino di Storia delle Società e dello stato veneziano », i (1959), pp. 188 sgg.; R. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi*, in « Nuova rivista musicale italiana », in part. v (1969), pp. 909-14, e, da ultimo, la sintesi di L. ZORZI, *I teatri di Venezia*, in AA.VV., *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, Venezia 1971, pp. 20-1.
5. Sul personaggio, ch'è figura rilevante nella contemporanea cultura veneta, restano referenze di base G. GROTTI, *La vita di Luigi Grotto Cieco d'Adria*, In Rovigo, Per Gio. Jacopo Miazzi, 1777; V. TURRI, *Luigi Grotto (il cieco d'Adria)*, Lanciano 1885; ma cfr. anche la voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. v, Roma 1958, pp. 1085-6, mentre convien considerare il suo ruolo nel mondo del « dissenso » religioso, sottolineato da N. POZZA, *Un'Accademia della Controriforma*, in *L'Accademia dei Concordi a Rovigo*, Vicenza 1972, pp. 12-6, che potrebbe spiegare le sue relazioni con circoli vicentini notoriamente suggestionati dall'eterodossia.

6. *Le Orationi volgari di Luigi Groto cieco di Hadria*, In Venetia, Appresso Fabio, & Agostin Zoppini Fratelli, 1586.
7. *Nicolai Roscii vicetini De ludibus olympicis tractatus, Ad Illustres Academicos Olympicos, Veronae, Apud Hieronymum Discipulum, MDLXXXVI*.
8. *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico Olimpico intorno alla Tragedia*, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1590, prefazione « A i lettori ».
9. « in quel tempo, ch'io era uditore del dottissimo Francesco Robertello ». *Discorsi di Nicolò Rossi vicentino intorno alla Tragedia*, In Vicenza, Presso Agostin dalla Noce, 1589, p. 4.
10. « auctorità del dottissimo, & giudiciosissimo Signor Antonio Riccobono, la qual appresso me assai uale ». *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico Olimpico intorno alla Tragedia* cit., p. 4.
11. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro A, pp. 65 e 67.
12. Cfr. S. MAFFEI, *Verona illustrata*, III, Milano 1825, p. 428.
13. *Pianto delle muse. In morte dell'Ill.mo Signor Conte Giacopo Valmarana*, In Vicenza, Appresso Dominico Amadio, 1612, pp. 44-5.
14. Cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano 1968, p. 42.
15. *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Jason Denores contra le tragicommedie, e le pastorali, in un suo discorso di poesia; Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di Messer Jason de Nores intitolata Apologia; Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'autore del Pastorfido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, in *Delle opere del Cavalier Battista Guarini*, II, Verona 1737, pp. 210-375; III, Verona 1738, pp. 1-384; 385-469.
16. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro A, p. 106.
17. « Obelation de Tuogno Figaro ... », « Alla Verratta ». *Smisjaggia de sonagitti, canzon, e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespadoro*, In Padova, Appresso Ioanni Cantoni, 1586.
18. *Edippo Tiranno di Sofocle. Tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniano* cit. Cfr., però, le acute osservazioni sulla tecnica recitativa adottata di N. Pozza, *Introduzione a G. NOGARA, Cronache* cit., p. xvi.

19. Pubblicato da L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale* cit., p. 64, fig. 11.
20. *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 72-4.
21. Cfr. L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale* cit., p. 64, fig. 12.
22. « Et mi credo io, che que' mouimenti fussero, come quelli delle moresche, che si fanno hoggidì da noi a misura del suono ». *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio ... intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 229.
23. « Entraua il choro anticamente ... con un saltar e con leggieria a guisa di una moresca ». *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico Olimpico intorno alla Tragedia* cit., p. 44-5.
24. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 80.

#### IV

Raccontano il Dolfin e il Pigafetta che l'inizio della rappresentazione fu segnalato dal suono di trombe e tamburi e da colpi di artiglierie. L'esordio fragoroso era consigliato da un esperto uomo di teatro del tempo allo scopo « di destare gli animi, quasi adormentati per la lunga dimora che ordinariamente fan la maggior parte de gli spettatori, prima che si venghi al desiderato principio »<sup>1</sup>. Per l'inaugurazione dell'Olimpico l'espedito sarà risultato quanto mai opportuno, dato che, come riferisce il Pigafetta, i primi spettatori cominciarono a entrare in teatro alle diciannove mentre la rappresentazione ebbe inizio all'una. L'Ingegneri nel suo progetto non accenna a questa fanfara iniziale, in realtà più un effetto sonoro che un'espressione musicale; egli prevedeva però che nel momento iniziale della rappresentazione, quando veniva tolta la tela che copriva la scena, dovesse cominciare « parimente di dentro una musica di stromenti, et di uoci dolce il piu che si possa, ma insieme altrettanto flebile; et s'auuertirà di far si, ch'ella paia risuonar di lontano, et esser piu tosto il fine d'una lunga armonia fattasi già prima, che si calasse la tela, che il principio di canto alcuno ». Questa indicazione fu realizzata puntualmente, se il Pigafetta scrive che « s'udì una musica da lontano concertata di uoci et d'instrumenti diuersi » e il Dolfin precisa che si trattò di « un concerto di stromenti da fiato, et di uoci, che si udiua di dentro suaue molto, et diletteuole, nel quale preualse il ualore di quelle due giouanette, che credo V.S. altre uolte hauer udite, l'una delle quali co'l cornetto, et l'altra

co'l Trombone fece restare attoniti gli ascoltanti ». Le due musiciste qui elogiate erano Isabetta e Lucietta sorelle di Antonio Pellizzari, bidello e musico dell'Accademia Olimpica. Esse erano state assunte stabilmente alle dipendenze dell'Accademia dopo il grande successo di una loro esecuzione nel 1582<sup>2</sup> e avevano ricevuto un aumento dello stipendio nel 1583<sup>3</sup>. Furono anche oggetto di omaggi poetici<sup>4</sup> e nel 1587 passarono, col fratello, al servizio del duca di Mantova<sup>5</sup>.

Per quanto interessanti possano risultare sia il ruolo di introduzione allo spettacolo che l'Ingegneri attribuisce alla musica, sia l'effetto che quella ignota composizione ebbe sugli ascoltatori, tuttavia i veri e propri momenti musicali dello spettacolo tragico erano considerate le parti del coro. « La musica nella Tragedia è parte rimota dalla fauola, et che aita il Coro », scrive l'Ingegneri nel suo progetto quando definisce gli elementi costitutivi dello spettacolo; e si riserva di tornare più ampiamente sull'argomento « a suo luogo, cioè quando si fauellarà del Coro »; purtroppo questa parte manca, stante l'incompiutezza del lavoro. Per conoscere il pensiero dell'Ingegneri occorre quindi rifarsi al trattato ove egli discute il problema della musica nell'ambito dei diversi generi teatrali: commedia, pastorale, tragedia.

In effetti, i modi e le forme di inserzione dell'elemento musicale nella tragedia non erano allora ben definiti. Nel preparare la rappresentazione del 1585 gli Accademici Olimpici appaiono incerti sul tipo di musica più conveniente al loro spettacolo. Furono nominati sei accademici con l'incarico di « determinare se fia meglio inserir concerti di musica vocale et instrumentale in ciascuno de' cori, a fine che servano per intermedij, o pur lasciar i cori intieri, et la Tragedia continuata, introducendovi in altro modo la musica »<sup>6</sup>. Evidentemente anche in questo caso si dovette poi seguire il parere dell'Ingegneri, per il quale l'inserzione di intermedi nella tragedia era assolutamente da escludere<sup>7</sup>. Non restava quindi che musicare le parti del coro e del resto l'Accademia aveva contemporaneamente deputato altri sei

membri « alla cura delle cose di musica, et sopra i cori della tragedia, facendo comporre la musica sopra li cori con accommodata imitatione, con autorità di condur musici forastieri »<sup>8</sup>.

Il musicista Marcantonio Pordenon era particolarmente vicino all'Accademia Olimpica: nel 1580 dedicò a essa il primo libro dei madrigali a quattro voci<sup>9</sup> e ne fu ricompensato col dono di dieci scudi<sup>10</sup>. Ma la sua personalità artistica non era tale da farlo considerare adatto a musicare lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico. In quella occasione fu registrata la presenza del « Pordenon musico del gran Prior d'Inghilterra »<sup>11</sup>, ma tra gli spettatori. L'attenzione dell'Accademia si dovette rivolgere innanzitutto a Filippo de Monte, il musicista fiammingo allora maestro di cappella dell'imperatore Rodolfo II<sup>12</sup>. A parte la fama della sua opera e il prestigio della sua posizione, Filippo era molto noto in Italia anche per avervi soggiornato; tra l'altro, per restare nell'ambito di personaggi già ricordati, risulta da una lettera di Girolamo Mercuriale a Paolo Gualdo che il de Monte era stato insegnante di musica di Giovanni Vincenzo Pinelli in Napoli<sup>13</sup>. In ogni modo si ha notizia di una « lettera di Filippo de Monte musico delli Chori »<sup>14</sup> ricevuta dall'Accademia Olimpica. Evidentemente in quella lettera il musicista comunicava di non poter accettare o di dover lasciare l'incarico di musicare i cori dell'*Edipo*. Fu allora che gli Accademici dovettero pensare di rivolgersi all'organista della cappella ducale di Venezia, Andrea Gabrieli.

Il Gabrieli scrisse la musica sul testo manoscritto del Giustiniani. Quest'ultimo poi curò personalmente la pubblicazione della propria opera, apportandovi forse alcune modifiche. La composizione musicale invece fu pubblicata piuttosto trascuratamente due anni dopo la morte dell'autore<sup>15</sup>. Ciò spiega forse l'esistenza di alcune varianti testuali.

Come tutti gli altri collaboratori dello spettacolo, anche il Gabrieli sembra aver seguito attentamente le istruzioni dell'Ingegneri. Egli infatti non musicò tutti i testi

affidati al coro. In particolare omise il terzo stasimo, che viene recitato alla presenza di Edipo, per uniformarsi all'opinione dell'Ingegneri secondo cui il coro della tragedia solamente « quando egli rimarrà solo sulla Scena, allora ei cantarà sempre »<sup>16</sup>. E tralasciò anche il finale perché, sempre secondo l'Ingegneri, « fora anco fallo il cantare l'ultime parole, che chiudono la fauola »<sup>17</sup>.

Ma una certa influenza dell'Ingegneri sembra avvertibile non soltanto nella scelta delle parti da musicare, ma anche nella determinazione della materia e dello stile musicale. Così il Gabrieli limitò l'organico alle sole voci, il che corrisponderebbe all'idea espressa dall'Ingegneri nel suo trattato e cioè che « i Chori delle Tragedie debbano constare di uoci humane solamente »<sup>18</sup>. Anche in questo caso si trattava di una scelta suggerita da criteri di opportunità e di gusto, ma che non tutti potevano condividere. La mancanza di strumenti nella intonazione musicale dei cori contraddiceva infatti a quanto Aristotele riferiva circa la rappresentazione della tragedia greca. Così il Riccoboni, notando che « ui era il canto solo, et non il suono » ritenne che Sofocle fosse stato defraudato non solo del ballo, come già si è visto, ma anche « del suono ».

Ben sapendo come la complessità della tecnica polifonica usata dai compositori del tempo rendeva normalmente inintelligibile all'ascoltatore il testo cantato, l'Ingegneri raccomandava al musicista « soprattutto, che le parole sieno così chiaramente esplicate, ch'il Theatro le intenda tutte, senza perderne una minima sillaba »<sup>19</sup>. Con questo avvertimento egli si accosta a tutta una corrente di teorici musicali cinquecenteschi i quali sostenevano la necessità che i testi cantati riuscissero perfettamente intelligibili agli ascoltatori<sup>20</sup>. Tra le varie soluzioni proposte a questo fine va ricordata la preferenza che Gioseffo Zarlino, collega del Gabrieli in San Marco, accordava all'omofonia: « non è dubbio, che vniuersalmente con maggior piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte

da molte parti »<sup>21</sup>. Fu appunto questo il procedimento adottato sistematicamente dal Gabrieli per i cori dell'*Edipo*: a ogni sillaba del testo corrisponde una sola nota di uguale durata in tutte le voci che costituiscono la struttura polifonica, cosicché le parole vengono intonate contemporaneamente con identico ritmo da tutti gli esecutori. Tuttavia l'intelligibilità del testo parve, anche agli ascoltatori più benevoli, conseguita solo parzialmente. Il Pigafetta osservò che nel coro « s'intendeuano schiettamente le parole quasi tutte » e il Dolfin espresse la riserva negli stessi termini: « s'intendeuano distintamente quasi tutte le parole ». Il Riccoboni poi emise su questo punto un giudizio assolutamente negativo: nei cori si percepiva solo l'effetto musicale « senza che s'intendessero le parole »; critica che si trova riecheggiata anche in una nota del Pinelli.

Il rapporto della musica col testo drammatico non si esauriva ovviamente nell'aspetto puramente passivo della garanzia di intelligibilità. La musica dei cori, prescriveva l'Accademia nella deliberazione sopra citata, doveva essere composta « con accomodata imitatione » e la concezione aristotelica della musica come arte imitativa era intesa nel Cinquecento soprattutto nel senso che la musica doveva interpretare i significati del testo. Così l'Ingegneri raccomandava che il canto del coro tragico fosse « placido, graue, flebile, et inuguale; et intendo di quella inuguaglianza, che di sua natura induce tristezza, et s'accomoda alla grandezza delle calamità »<sup>22</sup>. Ora appunto la capacità di assimilare la musica al testo era caratteristica di Andrea Gabrieli, come ricorda il nipote Giovanni: « Potrei dire, che da suoi componimenti si vede apertamente quanto egli sia stato singulare nell'imitatione in ritrouar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de' concetti »<sup>23</sup>. È difficile immaginare in quale misura le sapienti variazioni di struttura e i sottili procedimenti armonici applicati dal Gabrieli nei cori dell'*Edipo*<sup>24</sup> siano stati apprezzati o anche solo avvertiti dagli spettatori dell'Olimpico. Forse saranno stati notati certi effetti particolarmente evidenti, come quando nel

primo coro il passaggio da due a quattro voci raddoppia la musica in corrispondenza delle parole « Si raddoppiano gl'Inni », o come quando, poco più avanti nello stesso pezzo, una pausa interrompe il canto della parola « interrotta ». Ma, in generale, sul valore della musica nello spettacolo i contemporanei non parvero soffermarsi; il Dolfin comunque trovò che essa era « conveniente assai al soggetto ».

## NOTE

1. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi* cit., p. 54.
2. Si trattò di una « Messa celebrata con summa sodisfazione, anzi stupore de tutti per causa delle musiche in essa udite; le quali per il più, et le più eccellenti sono state fatte da M. Antonio nostro Bidello, et Musico, et da due sue sorelle. Per il che par cosa ragionevole riconoscendo le virtù delle dette due Putte sorelle del detto M. Antonio potersi valer di esse per la Musica nei bisogni della Accademia ». Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro D, f. 29v.
3. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro E, ff. 16v-17r.
4. « Smaregale de Tuogno Figaro ... sora le putte della Cadiemia con la casion de prouar na Canzon in te'l Telatro ». *Smissiaggia de sonagitti, canzon, e smaregale* cit.
5. Cfr. P. CANAL, *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga*, in « Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », XXI (1882), pp. 722-3.
6. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro E, f. 22r.
7. Cfr. *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 24-5, ove sono esposte le ragioni per cui gli « intermedi nelle Tragedie non si richiedono; perché né vi possono capire, né vi si debbono ammettere in veruna guisa ».
8. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro E, f. 23v.
9. *Di Marc'Antonio Pordenon il primo libro de' matrigali a quattro voci novamente composti, et dati in luce*, In Venetia, Appresso Angelo Gardano, 1580. La dedica è riportata in G. GASPARI, *Catalogo della biblioteca del liceo musicale di Bologna*, III, Bologna 1893, p. 151.

10. « Havendo il S. Marc'Antonio Pordenon Musico appresentata la nostra Academia del primo libro de' suoi Madrigali, et volendo mostrarsi grata, sicome è il suo solito di mostrarsi a tutti i virtuosi, l'anderà parte che gli sia donato scudi dieci ». Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro D, f. 142.
11. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 66.
12. Cfr. G. VAN DOORSLAER, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolphs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Philippus de Monte*, in « Zeitschrift für Musikwissenschaft », XIII (1931), pp. 481-91.
13. « Nella Musica in Napoli ebbe per suo Maestro ed in casa sua mess. Filippo di Monti, che è poi stato Maestro di Cappella Imperiale, ed è stato uno de' primi dell'età nostra ». *Lettere d'uomini illustri* cit., pp. 469-70.
14. Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta 1, libro A, p. 65.
15. *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. Trascrizione moderna in L. SCHRADER, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico* cit., pp. 161-246.
16. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 82.
17. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 83.
18. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 84.
19. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 84.
20. Cfr. D. P. WALKER, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel - Basel 1949, pp. 56-61.
21. *Le Istitutioni harmoniche di Gioseffo Zarlino*, In Venetia 1558, p. 75.
22. *Della poesia rappresentativa* cit., p. 84.
23. Nella prefazione ai *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti musica di chiesa. Madrigali, & altro, per voci, & stromenti Musicali*, In Venetia, Appresso Angelo Gardano, 1587.
24. Cfr. soprattutto L. SCHRADER, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico* cit., pp. 65-77, e W. OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik*, Tutzing 1969, I, pp. 328-31, ma anche D. P. WALKER, *La musique des intermèdes florentins de 1589*

*et l'humanisme*, in *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1956, pp. 135-6 e 144, poi ristampato in *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine. Florence 1589. I. Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris 1963, pp. xxiv-xxv e xxx-xxxI.

Progetti e relazioni dei contemporanei

Angelo Ingegneri, Vincenzo Scamozzi, Alessandro Tessame, Sperone Speroni, Giacomo Dolfin, Antonio Riccoboni, Filippo Pigafetta, Giovanni Vincenzo Pinelli

# I

## Progetto di Angelo Ingegneri

Padron mio.

La scrittura non è fornita non pur d'esser copiata, ma d'esser formata, come V.S. vederà; perché, quantunque io ne dia tutto l'onore al signor Paolo, è convenuto e conviene ch'io vi ponga molto del mio.

Anzolo Inzegneri

Per compiuta intelligenza della presente Tragedia egli è da sapere che Laio, Re già di Tebe figliuolo di Laddaco e pronepote di Cadmo, ebbe per moglie Giocasta, figliuola di Menecio e sorella di Creonte, della quale non potendo veder prole, andò per consulto all'Oracolo d'Apolline, da cui riportò questa risposta: che egli avrebbe un figliuolo, dal quale verrebbe ucciso, stando così nei fati per la promessa di Giove fatta alla preghiera di Pelope, il cui figlio Crisippo era prima stato ammazzato dal medesimo Laio. Il perché, ritornato egli a casa molto addolorato, s'asteneva dal giacer colla moglie, ma sendo stato una sera in piacevole conversazione e rallegratosi alquanto, si accompagnò con Giocasta poco ricordevole del delfico avvertimento, onde ella rimase gravida d'un figlio maschio; il quale appena nato fu poscia da Laio, per l'Oracolo spaventato, dato ad un suo caro pastore nominato Forbante, acciò ch'egli in qualche maniera dovesse ucciderlo. Costui, forato al fanciullo l'uno e l'altro piede, l'appese ad un arbore sul monte Citerone per quivi lasciarlo sino a tanto ch'egli si morisse; ma avvenutosi in quel punto in Melibeo pastore di Corinto, a lui che mosso a pietà del bambino

gliel chiese in dono, con poca difficoltà il concesse; parendogli pur dura cosa il privar della vita quella creatura, e sperando che l'altro avesse così lunge a portarlo, che mai più Laio non ne udisse nuova alcuna. Andossene al suo paese Melibeo, ove giunto fece del fanciullo un presente a Polibo re di Corinto, il qual l'ebbe carissimo per vedersi egli ancora senza speranza di successione, onde comandò ch'egli fusse allevato come nato di sé medesimo, e dal timore dei piedi volle ch'egli fusse nominato Edippo. Crebbe il fanciullo felicemente fino alla adulta età, nel più bel fiore della quale avvenne che in certo convito, in compagnia di alquanti giovanetti suoi coetanei, fu di loro uno, che riscaldato dal vino gli rimproverò l'ignobilità dell'origine sua; di che molto mal contento Edippo, deliberò di andarsi a consultare con Apolline del suo vero nascimento e del suo padre legittimo. Andatovi adunque incontinente, nulla fu a lui dall'oracolo risposto di ciò ch'ei richiedeva, ma ben in quella vece gli fu predetto ch'egli aveva ad esser omicida del proprio padre e marito della sua stessa madre. Per così orrenda risposta impaurito Edippo, determinò di non far più ritorno a Corinto, e preso il camino verso Tebe, non uscito ancora del territorio focense, arrivò dove tre vie si congiungevano insieme; e quivi s'incontrò in Laio suo non conosciuto padre, il quale in una caretta sen giva accompagnato da poche persone; e come il guidava il caldo della giovinezza, non si essendo curato di ceder a coloro la strada, fu dal cocchiere violentemente urtato; onde per tal atto venuto con esso loro alle mani, gli uccise tutti e fra gli altri il re, sì che non se ne salvò se non uno, il qual per timore se ne fuggì. Ciò fatto, seguendo il viaggio suo, si condusse vicino a Tebe, dove superò valorosamente la Sfinge, mostro orrendo, cioè un temibilissimo ladrone da cui era la città con tutto il paese miseramente infestato. Per così illustre fatto meritando dai Tebani di esser creato loro re e d'aver per moglie Giocasta, colla quale buon tempo vivendo, ebbe di lei quattro figliuoli: due maschi, cioè Eteocle e Polinice, e

due femine, cioè Ismene e Antigone. Venne poi che essendo stata Tebe lungamente travagliata da una crudelissima peste che menò seco, secondo il costume di così fatto male, una dura fame; e avendo cercato Edippo con ogni umano mezzo di rimediare all'un danno e all'altro, il tutto essendogli riuscito vano, egli si volse alli aiuti divini. Mandato adunque il suo cognato Creonte a chiederne consigli all'oracolo (e qui comincia la tragedia), la risposta ch'egli ebbe fu questa. Che per liberar Tebe da tanti mali, era necessario vendicar la morte di Laio amazzando over cacciando in esiglio l'uccisor di lui, il quale si ritrovava nel medesimo paese. Or mentre lieto per tal nuova Edippo cerca col mezzo di Tiresia di venir in cognizione della persona che ha commesso cotal delitto, ode accusarne sé stesso dall'indovino; il che pensandosi egli che falsamente gli sia opposto dal cieco per alcuna segreta intelligenza fra lui e Creonte, spinto a ciò dal desiderio di regnare, e perciò molto ritrovandosi di mal talento, eccoti da Giocasta sua moglie, la quale si studia di racconsolarlo, datogli maggior indizio della verità, la quale egli finalmente dall'istesso Melibeo e da Forbante intende essere che egli è l'omicida che si va cercando, e non solamente omicida, ma parricida ancora e incestuoso e dannato a quelle medesime imprecazioni ch'egli proprio avea gettate contro l'uccisor di Laio. Alle quai sciagure aggiungendosi la morte di Giocasta madre e moglie sua, che conosciuto anch'ella l'empio suo fatto s'impese per la gola, il misero si cava di propria mano gli occhi e rimane ludibrio della fortuna che dianzi gli si mostrò tanto favorevole.

Il soggetto della tragedia altro non è che la repentina caduta del re Edippo da uno stato lieto e borioso nel più misero e abominevole che mortale alcuno patisse giamai. Erano ben quindici anni (al giudizio mio) che costui si godeva il regno di Tebe, per la bontà dei campi fertile e ameno e per la virtù dei sudditi illustre e chiaro a par d'ogni altro, e, quel che molto più vale per farci sentire la felicità, egli se l'avea meritato col proprio valore, dando la dovuta pena alla scelerata Sfinge

e obligandosi in eterno con così gran beneficio il popolo tebano. A un tale acquisto s'erano aggiunte le nozze della regina Giocasta, donna ancorché vedova nondimeno assai fresca e molto più bella, e amendue per lo nascimento di quattro figliuoli tra maschi e femine eran divenuti felici. Quando Edippo, mentre egli cerca con zelo di religione e con paterna carità d'ubbidir all'oracolo e liberar Tebe dalla peste e dalla fame, di repente trova sé esser omicida del padre, marito della madre, fratello dei propri figli; e di più, accecatosi prima di sua propria mano, astretto a pigliarsi bando dalla città e dal regno suo con restar sottoposto alle gravi maledizioni che egli medesimo, mosso da vero e ardente desiderio del pubblico bene, avea imprecate contra l'uccisor di Laio; in modo che in un istesso tempo egli fu il reo e l'attore, il giudice e il condannato, e in somma ogni ruina altrui per mera giustizia bramata venne a cader sopra la sua propria persona.

La compassione e l'orrore, che sono gli due effetti principalissimi della tragedia, nascono in questa solamente nella persona di Edippo. Già sappiamo che la compassione cade sopra di coloro i quali né sono totalmente innocenti e però affatto immeritevoli di patir estremi supplicii, né pur anco assolutamente colpevoli e scelerati e perciò degni d'acerbissimi castighi, ma si bene da persone di condizione mezzana e più tosto tendenti verso l'innocenza, che ver la scelerità. Tale è Edippo, uomo dabene e valoroso, il qual cade in estrema miseria per colpa del padre e per destino di Giove. Uomo dabene egli è, e mostra il suo natural desiderio d'operar secondo la virtù e di fuggir il vizio, in quanto egli, inteso il pericolo di dover esser omicida del padre e marito della madre, si priva volontariamente del regno di Corinto e abbandona i parenti o quelli almen i quali ei doveva teneramente amare per esser stato nodrito e allevato da loro. Valoroso egli è, in quanto solo si difende da Laio e dai suoi compagni e gli uccide quasi tutti, e valoroso in quanto supera la Sfinge e si guadagna il regno di Tebe. Uomo dabene e valoroso egli è

parimente in quanto l'acquistato regno di nuovo egli governa con giustizia meritandosi l'universal benevolenza de suoi cittadini, e uomo dabene egli è in quanto egli usa ogni diligenza per liberar la città dalla pestilenza; per la qual cosa, udita la risposta dell'oracolo, si dà con tanto studio a investigare il colpevole della morte di Laio. E ultimamente uomo dabene egli è in quanto, trovato sé medesimo esser il delinquente, non perdona esso a sé stesso, ma, prima cacciatisi gli occhi, vuol anco esser sottoposto alle sue proprie imprecazioni e si piglia volontario esilio dalla sua patria, per non lasciar vuota d'effetto la giustizia verso la sua persona ancora. All'incontro nocente viene ad esser Edippo in quanto egli è figliuolo di Laio colpevole della morte di Crisippo e perciò in odio alli dei; e sì come il figliuolo succede nelli beni e giurisdizioni del padre, così a lui molte fiate si debbono i castighi dal padre meritati per qualche fallo, il che si vede anco dalle leggi osservato in alcuni casi atroci e particolarmente in quelli d'offesa maestà. Colpevole egli è anco per l'omicidio nella persona di Laio e molto più essendo questo stato parricidio e non omicidio semplice. Colpevole egli è per lo peccato di carne commesso nella propria madre. E, alla fine, nocente egli è e giustamente patisce in esecuzione del suo medesimo bando e del giuramento ch'egli ha fatto di voler trovare e punir l'uccisore di Laio; in maniera che quando ben anco Apollo non avesse comandato che si vendicasse la morte di Laio e che ciò non fosse stato d'alcun giovamento alla misera Tebe, egli non perciò potea restar d'andar in bando per debito di giustizia e volendo ubbidir alla legge fatta e giurata da lui. Talché, considerate tutte le cose, egli è persona di mezzo, anzi, attesa l'ignoranza di lui nelle sue colpe più principali, pendente molto più verso l'innocenza che ver la scelerità; ond'egli è degno di grandissima compassione, la qual s'accresce assai per lo studio grande posto da quell'infelice nel voler ischifar quei due scogli nei quali ruppe incontente senza avedersene, perciòché non così tosto egli partì da Delo che uccise il padre né così

tosto ebbe vinta la Sfinge che si congiunse alla madre. Con tutto ciò, il principal della considerazione cade sovr'al suo cacciarsi gli occhi, perché questo è segno evidentissimo del dolor ch'egli sente per la bruttezza dei due misfatti così orrendi e massimamente del secondo. La morte di Giocasta è accessoria e vale per aumento. L'orror nasce dall'estrema mutazione delli stati contrarii, dalla subitanea occasione di essa e dalla qualità dei delitti commessi e da quella ultimamente delle pene che lor seguono.

Premesse così fatte narrazioni, egli è da considerare che la rappresentazione di ciascuna favola consta di tre parti: d'apparato, d'azione e di musica.

L'apparato consiste nella scena col teatro e nelle persone quanto solamente alla rassomiglianza.

La scena deve assomigliarsi il più che si possa al luogo dov'è avvenuto il caso di cui è formata la favola, e il teatro ha da esser capace e comodo per li spettatori e bene illuminato per la vista.

Le persone, per quanto tocca alla rassomiglianza come di sopra, ricercano due qualità: abitudine naturale e vestimento; che nel resto conviene ch'elle si rendano simili alle rappresentate col nome, coi gesti, coi detti, coi fatti e con gli effetti, ma queste cinque cose riguardano all'azione e non all'apparato.

Circa all'abitudine naturale, i greci, per più viva rassomiglianza e anco per maggior comodità degl'istriani, si servirono delle mascare; e perché nelle tragedie i personaggi hanno ad essere di statura grande e augusta, usarono i coturni, o pianelloni che gli vogliamo dire, coi quali facevan le persone atte a modo loro.

Circa i vestimenti è da avvertire che come le persone si distinguono fra di esse mediante il sesso, l'età, la condizione e la professione, così anch'essi in generale si fanno fra di loro differenti, ma in particolare si variano secondo il costume d'una nazione o d'una provincia, come a dire la toga in Italia, il pallio in Grecia e simili.

L'azione consiste in due cose: nella voce e nel gesto; delle quali si ragionerà più abbasso.

La musica nella tragedia è parte rimota dalla favola e che aita il coro; solea constare di tibie e d'altri instrumenti da fiato; ma di questa ancora si parlerà a suo luogo, cioè quando si favellarà del coro.

Ora per venir al nostro particolare, diremo prima dell'apparato e specialmente della scena la qual non ha dubbio che conviene che si rassomigli quanto più sia possibile al luogo dove avvenne il caso d'Edippo.

Il luogo dove successe il fiero caso d'Edippo, com'è notissimo, fu Tebe, famosa città di Beozia e sede d'imperio; 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 cittadella della Cadmea, detta così dall'auttore e fondator suo Cadmo; il cinto delle mura assai grande che vada a congiungersi colla detta cittadella la qual servì per rocca doppo che Zeto e Amfione fecero le mura di che io parlo. Far rette porte ai lor luoghi e un'alta torre sopra di ciascuna. Fuor di Tebe, verso il piano, far correr il fiume Ismeno. Gli edifici più notabili avriano ad essere il tempio di Pallade Cadmea dentro la cittadella, quello di Armonia figliuola di Venere e di Marte e già moglie di Cadmo e poi dea tutelare della città di Tebe. Il terzo sia quello di Pallade aggiutrice, 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, quando però l'uomo non volesse fare un semplice altare a lui consecrato. Ciascuno di questi tempii si potrà far noto coll'idolo suo particolare e con alcuna istoria di esso dio, il che è facile a raccogliere dalle favole; ma ciò quando tutto manchi, potrà farsi coll'iscrizione. Quanto al tempio o sia altare di Edippo, sarà molto accommodato il mostro della Sfinge morto, e volendosi usar iscrizione si potrà dire: « ad Edippo servatore », poiché da Sofocle più d'una fiata gli è dato così fatto titolo. I palaggi e edifici principali saranno quel di Zeto e Amfione, quel di Creonte e d'alcun altro tale, e la reggia di Edippo; daché, per li giudizi

che si cavano dalla favola, si comprende assai bene che il re non abitava la rocca. Si farà poi nella ripa del fiume Ismeno verso la terra il tempio d'Apollo; e questo basti circa Tebe. Li autori che aitano le mie conietture in cosa stata fino innanzi la ruina di Troia, e perciò tanto antica, sono: Omero, Euripide, Sofocle, Strabone, Plutarco, Pausania e Seneca il tragico.

Ma 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.

Una cosa fia ben necessaria, che sul palco, nella più comoda parte, sian fatti dui altari overo un tempio dedicato ad Edippo; ma sarà forse il meglio farvi gli altari; e tanto più che i greci soleano farne due nella scena tragica, l'uno a man destra dedicato a Bacco il qual era cinto d'intorno d'edera, e l'altro a man sinistra dedicato all'eroe ove son chiamati gli altari della favola istessa. Starebbe bene (a giudizio mio) il far il destro altare in onor di Bacco, che fu pur eroe tebano, e l'altro di Edippo, essend'egli stato servatore di Tebe. E per corrisponder all'istoria della Sfinge che segnerà l'ara di Edippo, non mancaranno favole per far il medesimo in quella di Bacco senza altramente circondarla di edera.

Circa il teatro, essend'egli fatto di tutto punto, non occorre ricordar cosa veruna, fuorché l'illuminazione, la qual ha da esser chiara e uguale in tutte le parti della scena e accommodata in guisa ch'ella non impedisca punto della vista alli spettatori o che porti loro incomodo o pericolo alcuno. Ma perché di questa non mancheranno infiniti ricordi d'altra parte, parimente io la lascerò da canto e passerò alla considerazione particolare delle persone in quanto (come fu detto) alla rassomiglianza.

Venendo dunque prima all'abitudine, sarà da avvertire che Edippo, re di Tebe, figliuolo di Laio e marito e figlio di Giocasta, sia di statura più grande di tutti gli altri, di complessione robusta, di faccia molto nobile e

che dia segno di svegliato e di contemplativo, non eccedendo d'età l'anno trigesimoquinto. Io il faccio più grande degli altri per la causa sopradetta che le persone tragiche hanno ad esser grandi e il re dunque maggior di tutti, e acciocché si verifichi quel detto di Euripide: « presenza degna d'impero », e perché anco mi sovviene che Vergilio fa Turno sopravanzare a tutto l'esercito suo. Il faccio robusto assai, perché egli solo uccise Laio e tre suoi servitori e poco dappoi precipitò la Sfinge, famoso e gagliardissimo ladrone. La nobiltà dell'aspetto si causa da quella del sangue e molto più dall'interior dell'animo. La solerzia poi e l'acutezza dell'ingegno, la quale s'ha a conoscere anco dai segni esteriori, è manifesta per la soluzione dell'enigma, onde si fece il proverbio: « io non son Edippo »; oltreché in tutte le sue azioni egli è dipinto per uomo molto prudente. Ho voluto dir questo poco a fin che altri non si dia a credere che io mi finga le cose a capriccio, e per levarmi l'obbligo e la fatica di render ragione della simiglianza dell'altre persone che si descriveranno. Arà Edippo la sua guardia di dodici giovani almeno, di buona presenza, gagliardi e robusti come conviene a soldati, e arà tre gentiluomini di stato di nobile aspetto, ma differenti fra di loro d'età, e così tre altri che rappresentino consiglieri, e quattro servienti alla sua persona d'età più fresca e di ciera manco maestosa delli altri.

Il sacerdote col quale parla primieramente Edippo sarà d'età d'anni sessanta in circa, di faccia molto grave e veneranda; saranno con lui da sei altri sacerdoti o più, tutti variati d'età e sin a desotto fanciulli tutti minori di quindici anni e tutti di nobilissimo aspetto, ma però di un colore suppalido simile a quello delle donne provenzali; e questo si raccoglie da Sofocle e dall'interprete e dal decoro istesso senza renderne altra ragione.

Creonte, figliuolo di Menecio della stirpe reale del re Cadmo e cognato del re Edippo, sarà d'età d'anni quarantacinque, di buona complessione, di statura alquanto minore del re e di ciera nobile e regia, e sarà accompagnato la prima volta da quattro persone almeno e l'altre

volte da sei, i quali saranno fra di loro differenti d'aspetto, conformi alla dignità dell'ufficio di servire che dovremo presuppor ch'egli abbiano.

Il coro devria esser di quindici persone secondo Sofocle, ma sarà di più se così parrà a chi farà rappresentar la tragedia; in ogni caso tutti saranno vecchi d'età e venerandi di presenza, ma dell'una cosa e dell'altra variati fra di loro, e anco di statura, ciascuno di essi però devendo ecceder la mediocrità. E è d'avvertire che quel di costoro il qual quasi guida e capo degli altri farà la parte parlante ovvero istrionica, rappresenti in tutte le cose maggior gravità dei quattordici rimanenti.

Tiresia tebano, indovino e sacerdote d'Apolline, sarà vecchio di sessanta anni, cieco, curvo, ma di venerabile presenza, e verrà guidato da un giovanetto di sedeci anni in circa di qualsivoglia aspetto.

Giocasta reina, figliuola di Menecio della stirpe regia di Cadmo, sorella di Creonte, già moglie del re Laio e al presente consorte d'Edippo, sarà d'età almeno di cinquantacinque anni, di prospera natura, di effigie reale e di statura grande più di tutte l'altre donne. Sarà accompagnata da otto paggi che le anderanno innanzi e da due gentiluomini anziani; doppo la sua persona verranno un ragazzo che le porta la coda, tre signore di rispetto, d'età e di presenza matronale, e dietro a queste, quattro cameriere e tre serventi, se vogliamo seguire il costume degli antichi i quali introducevano undici donne in tutto: l'una cioè padrona come Giocasta e l'altre variate tutte d'aspetto, d'ufficio, d'abito e di ornamento.

Melibeo, pastor di Corinto e nunzio della morte del re Polibo, sarà di senil età, con zazzera rotunda, barba lunga e densa, di buon colore e di natura robusta.

Forbante, già servo e pastor di Laio, sarà d'età più vecchio di Melibeo e di ciera manco gagliarda, maninconico e alquanto curvo.

Il nunzio, il quale uscendo di palaggio porta la nuova dell'infelice caso di Giocasta e d'Edippo, sarà giovane, sbarbato, di color bianco, di capillatura lunghetta e sparsa, ma non senza grazia, e ciò sì perché per necessità

dell'istoria noi abbiamo i due pastori vecchi e è bene per ogni rispetto il variare, sì perché anco di due nunzii gl'istrioni antichi ne facevano uno quale è questo e l'altro sempre simile a Forbante.

Le figliuole d'Edippo saranno di otto in dieci anni, differenti l'una dall'altra di un anno in circa; saranno d'aspetto nobile, con due o tre donne mature per loro governanti le quali abbiano anch'esse aspetto e portamento civile.

Intorno ai vestimenti delle soprascritte persone non si può veramente dare alcun certo ammaestramento e questo perché, essendo l'istoria tanto vecchia quanto ognun sa, non ha memoria alcuna fra gli scrittori dell'usanza d'allora, senzaché, quando ben se ne potesse aver sicurissima notizia, io temerei per la rozzezza di quei tempi che malamente se ne potesse servire. Però quel che in generale mi par in tal luogo di dover ricordare si è che si fugga più che sia possibile l'imitazione del vestir romano e di qual altro si sia abito conosciuto, eccetto il greco; il se ben lodarò che si faccia più all'antica che si potrà, non mi dispiacerà però ancora che egli sia alquanto mescolato colla moderna usanza, pur che ciò venga fatto con giudizio e riesca con leggiadria.

Darò appresso, per avvertimento pur generale, che gli abiti degli uomini, se ben doveranno esser tutti con sottana e con pallio, come costumavano i greci, abbiano però ad esser fra di loro distinti secondo la qualità del personaggio che se ne vestirà, in maniera che il più nobile sempre porti abbigliamenti più lunghi e più ampi, cintura più larga e più ricca e coturni più alti, osservando sopra tutto che la barba e la zazzera (le quali in ogni modo si doveranno dare a tutti coloro ai quali dalla favola elle non siano negate, poiché tale era il costume greco continuato sino al dì d'oggi almeno dai sacerdoti, per quel che si vede) siano anch'esse più lunghe e più corte secondo ogni minima differenza della condizione di coloro che le averanno a portare.

Nelle donne ancora sarà d'attendere, in generale, alla medesima differenza di condizione così nella lunghezza

dei vestimenti come nell'altezza delle pianelle e maggiormente nell'acconciatura del capo, la quale in altra maniera si converta alla vedova, in altra alla maritata e in altra alla citella, così come anco diversa nella signora e diversa nella servente. Tant'è ch'elle anco doveranno aver sottana secondo la nobiltà ricca, e colla coda lunga più e manco, sì che la reina l'abbia lunghissima e le ultime ancelle cortissima. Doveranno anco aver le nobili un manto quasi alla spagnuola, e quanto alla testa bisognerà ornarla loro di veli a proporzione della gravità di ciascuna, secondo la quale più o meno s'aranno a coprir la fronte coi detti veli. E ciò basti d'aver generalmente ricordato intorno al vestir dei personaggi.

Ora d'intorno a ciascuna persona si verrà a qualche particolarità, fondata così sulla auctorità delli scrittori come sulla stessa ragione.

Primieramente Edippo dovrebbe aver in testa il diadema, antico ornamento regale, cioè una fascia larga tre dita di tela d'argento o d'oro, lunga che circondasse il capo e dalla parte di dietro facesse un bel nodo restando alquanto pendente in giù. Che tale fosse il diadema, lasciando le altre auctorità grece e latine, basta quella di Plutarco nel *Lucullo*, ove dice che Momia milesia, moglie e regina del re Mitridate, inteso l'ordine di lui il qual era ch'ella dovesse morire, tolse di buona voglia il diadema e se ne fece prestamente un laccio con cui s'impese, ma essendosi egli rotto, ella allora tutta sdegnata disse: « o maledetta fascia, neanche in questo tu mi sarai utile ». Ma perché così fatto ornamento (per antico ch'egli sia) è fatto oggimai troppo vile, usandosi egli al presente da mori e da turchi di qualunque condizione, però il meglio sia non servirsene in tutto; non usando però anco la corona regale schietta, per esser ella insegna comune anco ai re latini, e più tosto tener una via di mezzo non rifiutata anco da pittori eccellenti e da persone di giudizio, e questa si è dargli sovra la zazzera un berettino di veluto cremisino attorno a cui s'avvolga una o due volte una bella fascia o sia velo ricchissimo, fuori del qual velo si veggano spuntar le cime d'una

corona d'oro, il che averà del grave e del vago assai e darà benissimo al teatro a conoscere per re quel tale che l'arà in capo; il quale ben doverà aver indosso una sottana alla greca di ricchezza e ampiezza conveniente, ma di color leonato e un manto over pallio di sopra sia di broccato o di porpora guernita d'oro con coda, come s'è detto, lunghissima; arà i suoi cotturni in piede alti secondo il bisogno e uno scettro prezioso in mano.

La guardia del re sarà d'uomini vestiti tutti dei medesimi colori alla greca, ma l'abito non anderà lor più giù che a mezze le gambe, le quali saranno poi calciate di stivaletti; aranno capelletti in testa e scimitarre al fianco e archi in mano.

I gentiluomini di stato del re saranno nobilmente vestiti e alla lunga, con sottane e pallii di colori differenti.

I tre consiglieri saranno anch'essi vestiti alla lunga, ma manco riccamente e pur di colori differenti.

I quattro serventi aranno abito più corto delli altri sei sopradetti, ma più lungo di quel delli arcieri; se ben forse non staria male che fossero alla medesima livrea.

Il sacerdote di Giove arà la sua zazzera grande e bianca e la barba parimente; in testa porterà un capello lungo, rotundo, schietto, di drappo bianco di seta over di tela d'argento; arà un camiso di sotto ampio e lungo di tela bianca e arà una mantellina cinta di sopra la qual sia di color ceruleo.

Gli altri sacerdoti aranno abiti di figura simili, ma di colori differenti quanto alla mantellina e al berettino; e si potrà in questo aver considerazione a quei Dei dei quali potessero esser sacerdoti, come a dire il giallo converrà a quel di Apolline, il rosso a quel di Pallade, il beretino over mischio a quel di Bacco, e così degli altri.

I fanciulli hanno ad esser tutti vestiti sin al collo del piede di bianco, con ghirlande d'oliva sopra alle lor zazzere bionde, cinti d'alcuna cosa di colore, con stivaletti e con rami d'oliva in mano attornati di cotone.

Creonte, ritornando da Delo, arà in capo, sopra alla zazzera, un capelletto morello con un giro d'oro o d'ar-

gento attorno a guisa d'una piccola fascia; l'abito sarà del medesimo colore alquanto corto, ma però in foggia di sottana col pallio non molto più lungo di sopra; arà i borzecchini e la scimitarra e sopra il diadema sarà coronato di lauro.

La sua compagnia sarà vestita d'azzurro, con abito alquanto più corto, con cappelletti più bassi, con scimitarre e cinture bianche o come parrà meglio.

I cittadini del coro saranno vestiti gravemente con sottane lunghe e con pallii più lunghi di varii colori. In testa aranno, sopra le loro zazzere, cappelletti alla greca rossi ovvero azzurri; e si dan loro così fatti colori constatando per la favola ch'essi erano gli ottimati della città. Fra questi, colui che s'intrometterà a ragionar nella favola, doverà esser più riccamente e più maestosamente vestito.

Tiresia, colla zazzera lunga, senza niente in capo, con sottana di color bestino, ma di lana grossa, ma con sopravesta di panno rozzo e di color tarreto, col suo bastone in mano.

Il fanciullo che il guiderà, con una zamaretta alla greca color verde, ma di materia grossa, con zazzerina negra e senz'altro in capo.

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

E la sua compagnia sarà di sei persone, due più nobili dell'altre e vestite di nero, e l'altre quattro di leonato o di cosa tale.

Giocasta arà veli in testa di color leonato, con bella acconciatura, sopra alla quale porterà la corona d'oro. Arà sottana d'oro e le sopravesti di color morello con coda lunghissima e colle maniche lunghe e aperte e foderate d'oro, con alcuna ricca bottonatura e con i coturni alti.

I suoi paggi, a livrea di nero e di tela d'argento con robbiciuole di sotto dal ginocchio e con borzecchini, sen-

za nulla in capo, con zazzerine belle e parte riccie e bionde; e di tutti sarà il più bello e meglio addobbato colui che le porterà la coda.

I due gentiluomini anziani, vestiti di nero, con robbe di sotto dal ginocchio, con pallii più lunghi, con le scimitarre e con collane al collo, con cappelletti di veluto nero sopra alle zazzere l'una più bianca dell'altra.

Le tre donne illustri, vestite nobilmente di varii colori, con gioie e con acconciature in capo ricche di veli e con code lunghe.

Le altre tre gentildonne, varie da quelle, con un poco manco ricchezza, ma non con minore leggiadria.

Le quattro damigelle serventi, a livrea di nero e d'argento, ben adornate la testa, ma con coda e con tutto di manco splendidezza dell'altre donne.

Il nunzio di Corinto, con un cappello leonato da viaggio, con un abito corto di color verde scuro, con un mantelletto bigio, con stivaletti a mezza gamba, con scimitarra corta al fianco e con una corsesca in spalla.

Il pastore, con un cappello come di sopra, ma di color bigio, con una robbiciuola di panno leonato scuro senza maniche, cinto di pelle, con scarponi grossi e con un bastone in mano, guidato da due della guardia regia.

Il nunzio della casa del re potrà esser uno delli quattro serventi del re già comparsi in scena con essolui.

Le figliuoline d'Edippo, con bella acconciatura di testa, ripiena di nastri e di fiocchi, con sottane bianche e sopravesti verdi o d'altro colore guernite d'oro.

Le donne della loro compagnia, vestite di colori gravi e da donne matrone come elle hanno ad essere.

Fornito l'apparato, seguita l'azione, la quale contiene (come fu detto) due parti: la voce e il gesto; e in queste due cose è posta la totale espressione e efficacia della favola, poiché l'una riguarda l'udire e l'altra il vedere; e ciascuno prova le cose e si commove per esse nel modo che egli le ode e le sente.

Nella voce adunque si considerano due cose: la quantità che sia grave, acuta, grande o picciola; la qualità che sia chiara, roca, pieghevole, dura e simili; l'una e

l'altra delle due cose s'ha a variare conforme ai soggetti che s'esprimono; come a dire, nelle cose prospere sarà piena, semplice e lieta; nelle contese e dispute, eretta; nell'ira, atroce e interrotta e aspera; nel sodisfare altrui, piacevole e sommessa; nel promettere e consolare, grave; nella commiserazione, piegata e flebile; nei grandi affetti, gonfia e magnifica.

Il gesto consiste nei movimenti opportuni del corpo e delle parti sue e particolarmente delle mani e molto più del volto e sopra tutto degli occhi. L'opportunità di esso si regge dalla qualità delle parole, delle sentenze e anco dell'ufficio che si tratta: dell'insegnare, commuovere, riprendere e simili; e è da avvertire che sì come in ogni cosa l'affettazione è cattiva, così in questa ella è pessima; l'aspetto accompagna sempre il gesto, se non quando da noi si dannà o concede over rimuove alcuna cosa.

Dalla buona pronunzia e gesto nasce necessariamente il decoro che è la perfezione d'ogni ben rappresentata favola, e questo più facilmente s'intende di quello che si possa esplicare, e meglio si separa dall'azione colla mente che coll'effetto, ma quel che è chiaro ad ogn'uno si è ch'egli ha tal forza, che colla sua presenza fa piacer mirabilmente le cose sino a quelle che sono di lor natura brutte e schiffevoli, e colla sua assenza è causa che le più belle e onorate riescono ingrato e spiacevoli.

Le sopradette cose generalmente considerate potranno anco generalmente servire, ché i particolari avvertimenti che resteriano, causerebbono tanta lunga scrittura che meglio fia rimettersi al giudizio di cui gli arà ad essercitare; pur non si rimarrà di ricordar anco a lor luoghi alcuna cosa, e ora se ne ricorda una principalissima, che in questa espressione dei gesti a della voce consiste la somma della lode che s'ha da riportare da così fatto spettacolo; il che supremamente assi ad attendere nella persona di Edippo.

Ora è da passar a cose più particolari e più necessarie, per che fare egli è innanzi a tutto di mestieri per l'argomento del primo atto, e dietro a quello narrare le

proprie considerazioni intorno ad esso, e così di mano in mano.

Diremo adunque che il principio di questa tragedia non si piglia assolutamente dalla peste, ma sì bene dall'augumento dei mali cagionati da lei; ai quali non essendo bastato quanto sin allora dal re e dal popolo s'era fatto, una mattina il detto popolo quasi del tutto disperato uscì con l'abito supplichevole overo addolorato a far nuove supplicazioni e voti e si divise in quattro parti; una andò a dire sulla scala del tempio; l'altra su quella di Pallade aggiutrice; la terza su quella d'Apollo Ismeno; la quarta, la quale era stata eletta dei fanciulli più nobili della città ai quali per guida e custodia s'erano dati alquanti vecchi sacerdoti di pubblica commissione, andò a sedersi, pur in abito supplichevole come gli altri, sulla piazza dinanzi al tempio d'Edippo o sia intorno ai suoi altari, per accrescer in lui la pietà dei pubblici mali e indurlo a trovar loro l'ultimo rimedio. Mentre adunque sta il popolo in cotal guisa ripartito e tutta la città fuor dell'ordinario risuona di gemiti e di lamenti e di supplichevoli preghiere con grandi incensi e odori, abbiamo a creder senza dubbio che il re sia avvisato di questo fatto, ma non già della causa, onde invitato dalla novità del caso, mosso dalla vicinanza del luogo dove erano i supplicanti fanciulli e molto più dalla cura di buon principe, determinò di uscir in persona e dimandar la causa di tal fatto. Giunto adunque dov'erano i detti fanciulli e i vecchi supplicanti, dimanda al più anziano o primo al modo di dignità, che era il sacerdote di Giove, la causa del loro sedere intorno ai suoi altari e si mostra pronto a sottrar loro da ogni imminente periglio o vendicarli di qualunque aggravio patito, e il parlar suo è pieno di maraviglia, d'affetto e di gravità. Il sacerdote risponde alle domande, ma prima, a fine di maggior compassione, mostra al re la qualità dei supplicanti; il suo parlar è riverente, efficace e tutto affettuoso, e fornisce con una esortazione grave e sentenziosa. Edippo soggiunge d'aver prevenuto il desiderio loro in quel ch'egli ha potuto e si mostra vero principe e padre dei

tebani. Intanto arriva Creonte da Delfo, il quale ricevuto dal re con lieto viso, espone l'avuto oracolo; il parlar d'amendue è piano e familiare, ma con gravità conveniente al negozio; il che fatto, il re si ritira a pensare sopra la esecuzione della risposta e i sacerdoti e i fanciulli se ne vanno a consolar il popolo che gli ha mandati. Partiti che sono i fanciulli di ordine del re, vien fuori il coro al primo avviso dell'arrivo di Creonte, ma non consapevole della portata risposta e canta una grave e affettuosa preghiera a Pallade, a Diana, ad Apolline e a Bacco.

Dopo l'argomento del primo atto segue la disposizione e rappresentazione, per la quale sono da avvertire le cose che seguono. Prima si faranno su la scena due altari di figura quadra, alti quanto un altare ordinario o poco più, con tanti ordini di gradi attorno a ciascuno che possano capir a sedere la compagnia dei fanciulli e dei sacerdoti che primi di tutti usciranno in palco; avvertendo che sarà bene non porre a seder alcuno in quei lati di detti altari ove stando non potrebbero veder né il re né li spettatori né d'esser da loro veduti; nelle facciate dei quali altari si vederà nell'uno di bel lavoro figurata l'istoria della Sfinge vinta da Edippo con lettere che diranno: « ad Edippo servatore »; e nell'altro si potrà figurar qualche favola di Bacco.

Quando si darà principio al calar la tela dinanti alla scena, si comincerà parimente di dentro una musica di stromenti e di voci, dolce il più che si possa, ma insieme altrettanto flebile; e s'avvertirà di far sì ch'ella paia risuonar di lontano e esser più tosto il fine d'una lunga armonia fattasi già prima che si calasse la tela che il principio di canto alcuno; e il medesimo si dice delli odori e profumi che pur fia bene far che si sentano dal teatro nel detto punto, i quali doveranno essere i più penetranti e più soavi che possano ritrovarsi.

Ora i fanciulli e i sacerdoti, secondo il numero già ricordato, (se forse non paresse meglio che al calar delle detta tela già si trovassero disposti e accommodati d'intorno agli altari) usciranno dalla porta da mano manca,

dalla quale doveran sempre uscire tutti coloro che si fingerà che vengan dalla città, e verranno con tal ordine i fanciulli inanti a due a due colle ghirlande d'oliva in capo e con rami della medesima pianta in mano attorniatiti di cotone ad usanza di festoni, e pian piano se n'andaranno alla volta dell'altare situato alla parte destra della scena e quivi, fatto un atto di riverenza all'altare, si porranno a sedere sui gradi intorno, tenendo la fronte bassa e mostrando la maggior mestizia che potranno; il che acconciamente faranno tenendosi la man sinistra sotto alla guancia. Il ramo d'oliva il lasceranno piegar verso la terra e così doveranno star sempre.

Dietro ai fanciulli verrà il sacerdote di Giove, solo, il quale, fatta l'istessa riverenza, s'anderà ad accomodare a sedere insieme con loro in quel sito dei gradi dell'altare che sarà più opportuno per levarsi poi incontro al re quando egli esca e gl'interpelli a rispondere.

Doppo lui verranno gli altri sacerdoti, i quali s'andaranno ad accomodar d'intorno all'altro altare, inclinatissimi prima anch'essi come s'è detto; e è d'avvertire che né questi sacerdoti né quel di Giove ancora aranno ad aver rami nelle mani né ghirlande in capo.

Uscirà il re colla sua compagnia destinatagli, secondo il ricordo già dato e secondo la capacità del luogo, da l'arco grande di mezzo e fuori del suo passaggio; la qual sua compagnia uscita ch'ella sarà, coll'ordine dovuto si spiegherà ugualmente d'amendue i lati facendogli ala all'uno e all'altro, ma alquanto indietro della sua persona; avvertendo di non arrivar a nascondersi dietro agli altri né di conculcarsi fra di essi sì che si perda la vista d'una minima persona.

La persona del re poi, alquanto più innanti di tutti e più accostata all'altar da man dritta, cioè quello che sarà circondato dai fanciulli, si fermerà a ragionare col sacerdote di Giove.

Il qual sacerdote, chiamato a favellare, si leverà in piedi e, fatta una umile riverenza al re, gli s'accosterà un poco; gli altri così fanciulli come sacerdoti rimanendosi a sedere, non essendo essi però mancati alla venuta

d'Edippo d'un atto di riverenza verso di lui, ma fatto col capo solamente e colle spalle e con gli occhi.

Quando doverà arrivar Creonte, avvertirà il sacerdote di Giove di voltarsi verso i fanciulli, i quali, o tutti o parte di loro, aranno a fargli cenno colle mani e col volto debolmente rasserenato della venuta del detto Creonte.

Il qual Creonte comparirà uscendo dalla porta da man dritta, inghirlandato di lauro egli e la sua compagnia, e passando pian piano dinanti all'altare posto da quel lato a cui farà un poco di riverenza, essendo parimente salutato dai fanciulli, accosterasi al re; il quale nel farglisi all'incontro cangerà commodamente sito col sacerdote e lasserallo alla sua mano manca, tanto che restandogli poi Creonte alla dritta, egli verrà, sì come è condecete, a rimaner nel mezzo di loro. La sua compagnia si vedrà che resti accomodata fra quella d'Edippo in maniera che non vi si vegga disordine né confusione.

Quando Edippo commetterà ai fanciulli che si muovano, essi doveranno incontente rizzarsi in piedi e alzar i rami, aspettando però a mover il passo che il re se ne sia andato prima.

Il quale, quando vorrà dar ordine che sia chiamato il popolo di Cadmo, si volgerà verso la famiglia del cui numero sarà uno che, fattogli riverenza, se n'andarà per l'una delle tre strade della prospettiva di mezzo, quella che sarà più prossima alla porta da mano manca. E il re se ne ritornerà insieme con Creonte per la via principale, ciascuno alle stanze sue e mostreranno di ragionar fra di loro.

Partito il re, a cui faranno prima ch'ei se ne vada riverenza così i fanciulli come i sacerdoti, i medesimi fanciulli e sacerdoti se n'entreranno per la terza delle sopradette strade dell'arco di mezzo.

Il coro di vecchi incontente uscirà dalla porta da mano manca e si distenderà nella scena facendosi un mezzo ovato, e quivi canterà la sua canzone.

Segue l'argomento del secondo atto, il quale è questo. Edippo, già entrato in grandi pensieri per la risposta

dell'oracolo, avendo già per ricordo di Creonte mandato a dimandar Tiresia indovino per consigliarsi con lui, se n'esce di casa desideroso di dar qualche buon ordine al negozio, e arrivato in scena e trovativi i cittadini adunati, a lor fa pubblicamente intender la sua volontà intorno al ritrovar l'uccisor di Laio. Dai quali essendogli parimente ricordato ch'ei mandi a chiamare Tiresia, mentre stanno ragionando insieme arriva l'indovino a cui il re con grave e efficace maniera chiede aiuto per la città. Il cieco, presago del mal che n'ha ad avvenire, risponde maestosamente e nega di voler ubbidire ad Edippo. Di che egli entrato in colera, provoca con altere parole Tiresia medesimamente a sdegno, talché alla fine egli l'accusa apertamente del detto omicidio; di che tanto più alterato il re, entra in sospetto di congiura di Creonte verso la persona e il regno suo, e doppo molte ingiurie e minacce se ne ritorna in casa. E Tiresia, credendo pur di favellar alla sua presenza, narra distesamente il fine della tragedia e poscia anch'egli se ne parte. Il parlar da principio del re col coro è tutto affettuoso e pieno di gravità, mostrand'egli ardentissimo zelo del publico bene; quello del coro verso di lui è riverente e non meno colmo d'affetto. La preghiera del re a Tiresia è calda e grave, ma colla dovuta maestà. La prima risposta del cieco mostra timore e ambiguità infinita; si riscaldano poi fra di loro talché l'uno esce dei termini regali per colera e l'altro parimente infuriato vaticina il futuro liberamente. Il coro mostra sempre rispetto verso l'uno e l'altro e buon desiderio della quiete di tutti due.

Per la disposizione del secondo atto egli è primieramente da avvertire che il re incominci ad uscir del suo palagio in quel punto che il detto coro rivolgerà le sue preghiere a Bacco, e ch'egli cerchi di spender tanto tempo in arrivar a parlar con lui che sia venuto il fine del suo cantare. Allora, accostandosegli Edippo, il coro riverente il riceverà in mezzo, avendosi però prima disposto in guisa che il capo di esso coro, cioè quello che farà la parte parlante, gli resti a canto dal lato manco.

Tiresia comparirà per la porta da man manca con-

dotto da un fanciullo e accompagnato da due della guardia del re, al quale pian piano accostandosi si pone alla man sua sinistra.

Edippo, fornito di favellare con Tiresia, senza più aspettare altra replica da lui, se ne rientra nel suo palagio colericamente, e Tiresia, movendo adagio adagio verso la porta ond'egli venne, fornisce il suo ragionamento e poi se n'entra nella detta porta col suo garzon solo; i due che il condussero essendosi prima rimescolati nella guardia del re e con quella entrati nel palagio regale.

Il coro rimane e canta e, se vi si potesse trovar buon modo, saria ben ch'ei sedesse.

Per l'argomento del terzo atto egli è da presupporre che Creonte abbia risaputo quanto è passato fra Edippo e Tiresia e come il re l'ha incolpato di cospirazione verso di lui e di maligna intelligenza coll'indovino. La qual cosa non potendosi tolerar dalla sua magnanimità che si ritrova innocentissima, egli esce di casa sua e viene dov'egli sa che il popolo è congregato per farne querela con esso lui; il quale gli risponde in quella maniera che non negando la verità può anzi mitigarlo che altramente. Mentre sono in così fatto ragionamento, il re infuriato esce di casa sua e, trovato Creonte, gli è addosso con molte ingiuriose parole, le quali egli in parte ributando e in parte sopportando, fa tanto che ottiene udienza dal cognato a cui cerca con ornato e efficace parlare di persuader la sua innocenza; ma nulla alla fine sperando, quantunque il coro ancora s'affatichi di confirmar ciò ch'egli dice, esce Giocasta, alla quale pare che tale rissa sia stata riferita ovvero ch'ella in uscendo a caso per altro s'incontra a vederla e udirla essa propria; di maniera che frapostasi, aggiuntavi poi una gagliarda intercessione del coro, il re si contenta di lasciar andare libero Creonte; il qual partito, restata la regina, cerca d'intender dal marito la cagione delle contese con suo fratello e mentre ella affaticandosi di mettergli in mala fede gli indovini e gli oracoli gli narra il luogo dove fu morto Laio, fa entrar Edippo in sospetto ch'egli ne sia stato l'uccisore; ond'egli tragge occasione di narrar a lei parte dei suoi

sfortunati avvenimenti passati; alla fine deliberano di voler parlar a Forbante pastore e se n'entrano in casa di compagnia. Il parlar, da principio, di Creonte con i cittadini è pieno di meraviglia e di sdegno; quel di Edippo verso di lui è continuamente colmo di rabbia e di malissima volontà; quello del coro è sempre verso tutti abundantissimo di rispetto e d'ottimo desiderio; quello di Creonte verso Edippo è con qualche alterezza sì, ma però accompagnato tuttavia da modestia, e quando gli è data facoltà di scolparsi gravissimo, efficace e pieno d'ogni sorte d'ornamento. La reina da principio mostra una tenera baldanza verso il marito e il fratello, poi con grandissimo amore cerca di levare di sospetto Edippo, e alla fine entra ella in molto maggior timore per cagione di lui. Quello del re colla moglie è tutto dubbio e paura di gran male, e ultimamente mostra la sincerità e pietà della mente sua.

Circa la disposizione del terzo atto, Creonte uscirà di casa sua mutato d'abito egli e la sua famiglia, la quale anco sarà in un poco maggior numero; e venendo per l'arco di mezzo in scena, s'avvicinerà al coro, il quale con atto assai umile accogliendolo, il riceverà in mezzo.

Edippo uscirà al suo solito e verrà a collocarsi fra Creonte e il capo del coro, e la sua famiglia si distenderà tutta dal lato manco della scena per lasciar luogo a quella di Giocasta di spiegarsi dall'altro lato.

Giocasta, accompagnata dalle sue donne e dalla sua corte la qual tutta si distenderà al lato destro della scena, se ne verrà fuor del pallagio regio e, giunta sul palco, porrassi fra il fratello e il marito, al cui arrivo Creonte e il coro e tutti faranno atto di riverenza.

Creonte, fornito ch'egli avrà di ragionare, se ne ritornerà alle sue case colla famiglia.

E il re e la regina, terminando l'atto, torneranno alle lor case colle lor compagnie.

Il coro rimane e canta una canzone stando a seder ovvero in piede, come averà fatto l'altre volte.

## II

### Vincenzo Scamozzi a Leonardo Valmarana

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

### III

#### Alessandro Tessame a Angelo Ingegneri

Veggendo che sotto la sua protezione sia entrata in buon concetto di cotesti signori Academici la mia, quale si fosse, invenzione d'allumar la scena, onde me ne venne tale ardore 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 una vaso di ooglio 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, che mi sarebbe stato e è facilissimo il farlo ... ma mi avvisi se si potranno far fare specchi che abbino la luce concava in modo di coppa che sia perfettamente mezzo tondo; e quando ciò non si possi, se costì si faranno coppe di legno tornite parimente in mezzi tondi.

## IV

### Proposte di Sperone Speroni

Edippo era nuovo re di Tebe. Il suo abito mi par che debba accommodarsi alla tragedia più che alla regal maestà.

La tragedia è di favola mista, perché la peste era in Tebe e si trattava d'intender perché vi fusse, per liberarla; onde il re e tutto il popolo era in stato di supplicare e non di pompeggiare.

Il segno regale nelli re barbari era la benda bianca avvolta alla testa; nelli greci non ho veduto che cosa fusse se non lo scettro, e ciò si vede in Omero.

La guardia di Edippo può esser di armati, ma modestamente e lontana da lui; coloro che l'accompagnano come consiglieri, dui.

L'abito loro lungo e così del re; il capo coperto alla greca e forse senza chioma o con poca. Il re comato fin alle spalle.

Giocasta, madre e moglie di Edippo, donna attempata, vestita a bruno, la benda avvolta al capo, con due compagne. Così fa Omero Penelope.

Tornando al scettro insegna regale, non staria male se ne la cima fusse alquanto rivolto, quasi pastorale; quale Plutarco dice esser stato il scettro di Romolo.

Tiresia vestasi quasi alla forma di Aaron nella Bibbia. Le are stiano in disparte, sì che non impediscano le persone che parlano.

Il numero delle persone del coro sia tanto che non confonda la vista né il luogo, e stia sempre in scena.

Il sacrificio non si faccia in scena che reuscirà fredda cosa.

**Lettera di Giacomo Dolfin**

Illustrissimo signor mio osservatissimo.

Alle lettere di V.S. di 10 del passato diedi più tosto resposta con essequirle che con rescriverle. Perciò che procurai subito la resposta di mio cugino e subito gliela inviai, conforme a quanto ella in esse lettere mi commetteva, ma non ebbi tempo allora, per esserne giorni del carnovale di risponderle in scrittura e oltre l'inviarle la suddetta risposta renderle anco grazie del grazioso e cortese invito ch'ella mi faceva a vedere la rappresentazione della sua tragicomedia. Ora in quel ch'io mancai allora supplendo adesso, che è appunto tempo di comozione, la ringrazio con ogni affetto del favor singolare ch'ella mi ha fatto giudicandomi degno spettatore di così bella e dotta azione, il che se non credessi procedere più tosto da affezione che ella mi porta e da soprabondanza di cortesia, troppo me ne terrei buono. Non accettai l'invito allora perché il tempo che s'aveva a recitar la tragicomedia non era intieramente risoluto, scrivendomi V.S. o verso il fine del carnovale o al principio di quaresima, e perché anco aveva promesso ad alcuni gentiluomini di esser con loro a sentir recitar la tragedia di Vicenza; a che essendo stato presente, non posso fare che a lei, la quale è stata desiderata più d'ogn'altra persona a questo spettacolo, non ne dia qualche conto. Del teatro e della scena e delle prospettive con molto artificio in essa fabricate, perciò che io so V.S. averle vedute, non istarò a ragionare. Ma mi basterà solo dirle (quello ch'ella non ha potuto vedere) come superbamente riuscisse quella scena illuminata nel calar della tenda. Fu lo spet-

tacolo a dir il vero meraviglioso e tale che, con tutto il disagio che gli uomini avean patito in aspettando questo punto dalle diciannove fino ad un'ora e mezza di notte, appagò nondimeno sì l'occhio e l'animo di ciascheduno che tutti si scordarono in un subito il tedio passato e giudicarono avere bene speso quelle sei ora di tempo che erano corse dall'entrar nel teatro al cader della tela. 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. Il bellissimo ordine della scena fatto (come V.S. sa) per disegno del Palladio secondo le regole e forme della architettura antica, si ben è cosa che in ogni tempo può dilettrar l'occhio assai per esser cosa soda e vera e non finta, tuttavia con la forza de lumi parve più dell'ordinario e più tosto miracolosa che eccellente; come poi reuscissero le prospettive di dentro fatte dal Tamoscio, non occorre ch'io le dica, poiché ella sa benissimo che non illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa; questo solo dirò, che a quelli che le avevano vedute prima parve di veder un'altra cosa, a quelli che non l'avevano più vedute parve di veder cosa che superasse l'imaginazione e il pensiero umano. Né in altro credo che se li potesse opporre se non in questo, che rappresentavano assai più di quello che si potesse trovare in essere veramente, a tal che il ritratto superava il naturale e la cosa rappresentante la rappresentata. 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 apparve 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 notte. Questo per esser stato ricordo e insegnamento di V.S. non lodarò altrimenti a lei medesima. 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 dilettevole, nel quale prevalse il valore di quelle due giovanette che credo V.S. altre volte aver udite, l'una delle quali col cornetto e l'altra col trombone fece restare attoniti gli ascoltanti. Il concerto fu terminato col principio della tragedia e con l'apparir dell'Edipo in scena, la cui compagnia era di ventisei personaggi vestiti tutti sontuosissimamente. L'abito di esso re era tutto d'oro e aveva vesti di molta ricchezza e valore, il medesimo era della regina Giocasta la cui compagnia era se ben ricordo di venti. I vestimenti di tutti gli altri personaggi così parlanti, come no, erano magnifici e superbi molto, e accommodati benissimo all'uso antico e alla professione delle persone che n'erano adorne. Il coro era di quindici, l'uno dei quali con due compagni appresso faceva l'ufficio del coro interlocutore, gli altri dodici cantavano i cori nel fine di ciascun atto, la musica dei quali è stata fatta da messer Andrea Gabrieli organista di San Marco, conveniente assai al soggetto e in maniera tale che per quanto si poteva nel concorso di tante voci s'intendevano distintamente quasi tutte le parole. Parte degli altri interlocutori, come il sacerdote, Creonte e simili avevano compagnia conveniente allo stato che rappresentavano, sì che essendo, come V.S. sa, gli interlocutori della tragedia computato il coro nove solamente, erano i vestiti al numero di ottanta. E più ciascuno de recitanti fece la parte sua, ma due principalmente piacquero assai: la Giocasta e il Tiresia, che furono il Verato e sua figliuola. Questa, oltre l'aver detto con voce accommodata e con bella azione tutto quello che gli toccò a dire, nel fin del suo ragionamento ove fatta la agnizione del figlio suo ucciditor del padre parte disperata di scena, espresse così bene questo effetto che non vi fu persona che non ne restasse commossa. Quegli in ogni parola e in ogni gesto rappresentò molto naturalmente un vecchio cieco sacerdote d'Apolline e profeta provocato dal re a dir cosa che non voleva palesare e perciò adiratosi con esso. In che quei signori Academici come in molte altre

cose debbono tener obligo a V.S. che gli ha fatto avere queste due parti, le più eccellenti senza dubbio e le più exquisite che avessero potuto ritrovare. Della bellezza di questa tragedia e dell'artificio di essa è soverchio che si raggioni, bastando a dir questo solo: che sia parto dell'ingegno di Sofocle e idea della tragedia insegnata da Aristotile, ove la favola in sé è formata con la peripezia e agnizione le più belle che in altra si possano comprendere, disposta con ordinata e naturale e quasi necessaria economia e espressa poscia con concetti gravi e scelti e vestiti di pura, candida e in ogni parte ammirabile locuzione; la quale se sia stata ben trasportata in questa lingua non istà a me a farne giudizio, sì perché nol voglio sì anco per esser il traduttore gentiluomo della nostra città e a me singolar signore e padrone, potendo perciò parer sospetto ogni bene che ne dicessi. Ma che occorre che io dica a lei che ne la greca e nella nostra favella ha veduto e diligentemente esaminato questa tragedia? Facciane ella il giudizio, attissima a giudicare qualunque più dotta e grave composizione. A me solamente sia licito dir questo: che quei signori Academici come hanno mostrato grandezza d'animo in fabricare quel teatro e in farvi apparecchio illustre e sontuoso, così 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. Con la qual prudente risoluzione hanno partorito due buoni effetti: uno, che alla vista di quello edificio che contende con l'antichità e rappresenta agli occhi la dignità e la maestà di quel tempo, hanno accompagnato la recitazione d'una favola antica per pascere insieme con gli occhi l'animo ancora di quella gravità veneranda che nelle scritture di quei buoni vecchi si ritrova, l'altro, che si sono per questa via liberati da morsi de detrattori e da obligo di difesa, essendo il patrocinio di essa commesso al primo filosofo del mondo e l'essenzone de biasimi appoggiata al nome del primo

tragico che mai sia stato. E tanto basti intorno il conto che ho potuto dare a V.S. di questo spettacolo veduto da me con dilettazone e piacere grandissimo; il quale se in narrandosi averà fatto diverso effetto in lei, cioè che in cambio di diletto gli abbia generato fastidio, pregola a perdonarmi e attribuir ciò più tosto a mio difetto che a difetto della cosa stessa. Ora tornando al primo proposito onde con così longa digressione mi son partito, quello invito che non accettai allora quando V.S. me lo fece, accetto adesso e poichè intendo la tragicomedia di lei non essere ancora recitata né doversi più recitare per questa quaresima, ma riserbarsi alle nozze di Don Cesare, pregola farmi sapere quanto più tosto ne sarà risoluta la certezza del tempo in che averà a rappresentarsi; per ciò che io son disposto, se sarà mai possibile, di esservi presente, giudicando non convenirsi lo stimar tanto l'antichità che lasciamo in tutto le cose moderne, anzi desiderando così come ho veduto rappresentare la più bella favola degli antichi, vedere anco la più bella che ancora sia stata rappresentata fra moderni, quale so sicuramente esser quella di V.S., a cui baciando le mani prego da Nostro Signore ogni felicità.

Di Venezia a 9 di marzo 1585.

Di V.S. illustrissima servitore affezionatissimo

Giacomo Dolfin

## VI

### Lettera di Antonio Riccoboni

Clarissimo Signor Podestà.

Io mi partei tanto presto da V.S. clarissima, che non le potei dir il mio parere intorno alla tragedia costi recitata, come pareva ch'ella desiderasse. Ora le dico che quei signori Academici hanno fatto prudentissimamente a nobilitare quel loro magnificentissimo teatro d'una tragedia di Sofocle tanto stimato da Aristotele e di quella tragedia che sopra tutte le altre è lodatissima. E ben conveniva che quel gran poeta, il quale come rende testimonianza Aristotele istituì l'ornamento della scena, fosse onorato con la magnificenza d'un teatro tale. E un sì bel teatro veramente regio, che dichiara appieno la generosità dei signori vicentini, degna opera del famoso Palladio loro compatrioto, principe dei moderni architetti, meritava appunto d'esser illustrato dall'*Edipo tiranno* di Sofocle; la qual tragedia Aristotele stesso mostra esser bellissima per la peripezia e agnizione. Cita per bellissima la peripezia di Edipo in quel luogo: « ut in *Oedipode*, cum venisset nuntius tanquam letitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus adversus matrem, ut aperuit quisnam esset, contrarium fecit ». E dell'agnizione scrive così: « Ac pulcherrima agnitio est, cum simul peripetiae fiunt, ut se habet in *Oedipode* ». E altrove: « omnium autem optima agnitio est, quae ex ipsis rebus est, facta consternatione per verisimilia, ut in Sophoclis *Oedipode* ». Si aggiunge alla bellezza di così fatta tragedia che, essendo proprio del poema tragico il terribile e miserabile e potendosi esprimere in due modi, l'uno manco buono col mezzo del-

l'apparato, l'altro migliore con la costituzione della favola, essa lo isprime nel miglior modo, scrivendo Aristotele così: « Ac licet quidem terribile et miserabile ex apparatu fieri, licet vero etiam ex ipsa constitutione, id quod prius est et poetae melioris, oportet enim etiam sine apparatu fabulam sic constitutam esse, ut audiens res quae fiunt et horreat et misereatur ex ijs quae contingunt, in quas perturbationes cadet ille qui *Oedipodis* fabulam audiat ». Né lascerò di dire che, essendo quattro gradi della costituzione tragica: « cum scientes faciunt, cum ignorantes faciunt, cum ignorantes inibi sunt, ut faciant, sed non faciunt, cum scientes non faciunt », il secondo e il terzo da Aristotele sono approvati per migliori, come quelli che rendono la tragedia bellissima; e questa è nel secondo grado del qual si leggono queste parole: « Ac licet agere ita ut ignorantes rem agant atrocem, postea vero amicitiam agnoscant, ut Sophoclis *Oedipus* ». Appertiene ancora alla bellezza della medesima tragedia la brevità sua, ché siccome la tragedia è preferita all'epopeia in questo, perché ha la costituzione più breve, così questa tragedia merita esser lodata che, con tutto che nella traduzione fatta di greco in volgare per necessità sia stata alquanto allungata e sia stata molto solennemente recitata, non è per ciò arrivata allo spazio di quattro ore. « Finis imitationis » dice Aristotele « est in minore longitudine. Nam strictius est iucundius quam id quod multi temporis mixtionem habet. Dico autem, quemadmodum si quis componeret *Oedipodem* Sophoclis in quot versibus *Ilias* est ». Ma che accade andar in lungo in provare quello che è notissimo: che questa sia una delle più belle tragedie che siano mai state composte? Lo faccio, clarissimo signor mio, non solo per lodar il giudizio dei signori Academici vicentini ch'abbiano fatta elezione d'una sì bella tragedia, ma ancora per venire a questo dilemma: che ovvero Aristotele sarebbe stato un balordo a lodar tanto una cosa che non meritasse gran laude, ovvero s'ella in Vicenza non avesse avuta quella riuscita che si aspettava, ciò non sarebbe avvenuto perché ella non fosse eccellente e per mancamento al-

cuno del soggetto, come pare che alcuni abbiano disseminato e questo m'ha affermato il signor Giovanni Dolfinò, ma per qualche altra cagione. Andiamo adunque un poco considerando le opposizioni che si fanno sì al poema come alla rappresentazione di esso e veggiamo di quanto momento siano, accioché V.S. clarissima e io ci risolviamo se fosse poco riuscita (il che non dico io, ma altri) a che si debba dar la colpa, e tutto sia tra noi, ché non vorrei che quello ch'io faccio in gratificazione sua fosse preso in mala parte. Solo quando stampassero tutto quel negozio, come mi è stato detto, potrà, se così le parerà, avvertire alcuni di quei signori Academici accioché si scusino d'alcune colpe che potrebbero esser date loro, con allegare o impossibilità o altro e non paia che non abbiamo veduto certe cose. E questo sarà in libertà di V.S. clarissima o supprimere tutte queste mie dubitazioni o lasciarne intender alcuna senza nominarmi, volendo concorrer più presto all'accrescimento che diminuzione dell'onore di quella onorata Academia. E forse (per dir anco il mio parere in questo) se tali dubitazioni valessero, sarebbe meglio lasciar passare la cosa con silenzio senza tante stampe che, con stamparla, dar maggiormente che dire al mondo. *Sed ipsi viderint*, ché altro non mi fa parlare che puro martello e zelo dell'onore loro. Or quattro sono le principali opposizioni contra la rappresentata tragedia: l'una nasce più presto da una contradizione che pare che sia in Aristotele intorno alla persona tragica che da mancamento alcuno di Sofocle; l'altra è fatta e iscusata da Aristotele; la terza è stata fatta dall'eccellentissimo medico il signor Mercuriale; la quarta da alcuni altri. Prima adunque si dubita della persona di Edipo se sia accomodata al negozio tragico. Conciosiacosaché insegna Aristotele che, essendo la materia della poesia o di persone migliori o di peggiori o di simili a noi e di mezzana condizione, si distingue la tragedia dalla comedia perché quella imita i migliori e questa i peggiori, e che in questo Sofocle è il medesimo imitatore con Omero perché ambidue imitano i buoni, e altrove che, essendo la tragedia imitazione dei migliori, i poeti

tragici devono imitare i buoni pittori che, pingendo l'imagini di alcuni, le pingono nella miglior maniera e « pulchriores fingunt », e in un altro luogo, che Sofocle rappresentava « quales esse oportebat » avendo riguardo alla sede dei costumi, ma Euripide « quales erant ». Quindi si cava che Edipo dovrebbe essere nel numero delle persone migliori. Nondimeno appare che egli è delle persone mezzane e di mezzana bontà e vizio e simile alla comune condizione degli uomini, perciocché Aristotele, dove parla della costituzione tragica che sia bellissima, quasi scordato di sé medesimo, scrive che né i molto buoni né molto cattivi sono atti al negozio tragico terribile e meserabile, ma i mezzani e di mezzana bontà e vizio, nascendo appunto il terrore e la misericordia circa persone simili a noi alle quali avvengano quei mali che a noi medesimi possono avvenire, e aggiunge che Edipo era di queste persone mezzane; e parlando dei costumi della persona tragica, gli ricerca non solamente buoni, convenienti e eguali, ma ancora simili ai comuni costumi degli uomini. A questa dubitazione veramente grande, della quale forse non è la maggiore in tutta la *Poetica* di Aristotele, risponde Ludovico Castelvetro che usando Aristotele queste parole: « μιμῆσθαι βούλεται », egli è il vero che la tragedia intende di rassomigliar i migliori, ma non lo fa sempre, anzi rassomiglia bene spesso i simili a noi o gli uomini della presente età; la qual risposta avendo io per più ingenuosa che vera, direi che le persone tragiche devono essere migliori quanto all'animo e all'intenzione, come era veramente Edipo e Iocasta, ma quanto all'infortunio e alla sciagura, sopra la quale si considera il terribile e il miserabile, devono esser simili a noi, cioè, come dice Aristotele: « qui neque virtute praestant et iustitia » per lo fatto scelerato in che incorrono « neque vitio praestant et iniustitia » perché non operano per elezione, ma per errore. E così Edipo quanto all'animo era dei migliori, quanto al fatto per errore era dei simili. Ma vengo alla seconda opposizione; scrive Aristotele in questa maniera: « At sine ratione in rebus nihil esse

oportet, sin minus, id extra tragediam sit, ut quae sunt in *Oedipode Sophoclis* ». Pare che scusi quello che è fuori di ragione nell'*Edipo* di Sofocle, perché sia fuori della tragedia cioè fuori del giorno dell'azion tragica e avvenuto avanti quel giorno. Pensa il Castelvetro che si scusi Sofocle perché abbia fatto che Edipo ignori come fosse ucciso Laio, il re di Tebe, e perché lo facesse così trascurato che non cercasse di sapere chi fosse Laio e come morto; s'inganna il Castelvetro, perciocché sapeva Edipo che Laio era stato re di Tebe avanti lui, come appare dal prologo in simil maniera:

« CRE. Fuit nobis, o rex, Laius olim dux  
terrae huius, priusquam tu hanc gubernares urbem.

OED. Novi audiens, non enim audivi unquam ». Di più sapeva come fosse morto, leggendosi nell'episodio primo:

« CHO. Occisus esse dictus est a quibusdam viatoribus.

OED. Audivi et ego, sed qui viderit, nemo videt ». Che cosa adunque vuol dir Aristotele? Significa, per mio credere, quello che si legge nell'episodio secondo: che Edipo ignorasse non chi fosse Laio e come morto, le quali cose egli veramente non ignorava, ma dove e quando e con quanti compagni, cioè che fu ucciso « in triplici via terrae Phocidis » e in quel tempo appunto che egli in tal luogo aveva ucciso uno con tanti compagni quanti diceva Iocasta esser stati uccisi con Laio, onde egli prende spavento che esso medesimo possa esser stato uccisore di Laio. E pure era verisimile che avanti quel giorno della tragedia egli avesse parlato con Iocasta di tali cose e avesse potuto far la medesima coniezione ch'egli fece ultimamente e incominciar a fare agnizione del vero. Questa cosa veramente strana confessa Aristotele esser fuori di ragione, nondimeno la scusa con dire che è fuori dell'azion tragica e avvenuta avanti il giorno della tragedia. Nell'esodo, dopo il racconto che Iocasta si sia impiccata e Edipo s'abbi cavati gli occhi, come pare esso Edipo in scena fatto cieco e col sangue ancora degli occhi alla faccia e se ne stà in scena lungo tempo a lamentarsi fino al fine della tragedia. Dice

l'eccellentissimo Mercuriale ciò esser quasi impossibile e senza dubbio poco verisimile che uno s'abbia cavati gli occhi e non sia in angoscia tale che non possa camminare e parlare sì lungamente, essendo grandissima e meravigliosa la doglia di quelli ai quali sono cavati gli occhi. Io risponderai: quantunque questo passasse i termini della possibilità e della verisimilitudine appresso i medici, esser nondimeno possibile e verisimile nell'opinione della moltitudine alla quale si accomoda il poeta, la quale non penetra così agevolmente le cagioni delle cose. Oltraché, giudicandosi degno Edipo d'ogni male, più agevolmente lo può sopportare e confessando di patir giustamente quello che egli pate e sfogandosi con parole si fa più atto a patire, sì che ne anco questa opposizione mi offende. Altri dicono che queste cose antiche di oracoli, di mostri come era la Sfinge e di simili avvenimenti lontani da quello che ai nostri tempi suole avvenire, non sono atte appo noi a far molta riuscita e che questa tragedia contenendo tali cose non è meraviglia se non è tanto piaciuta quanto si aspettava. Credo che costoro s'ingannino, perché se ben sono cose antiche, non sono perciò talmente fuori dell'opinione popolare che non siano credibili e benché non siano più a nostri tempi, vale nondimeno quella soluzione di Aristotele: « Qualia erant, non qualia sunt ». Laonde, clarissimo signor mio, ogn'altra cosa mi pare che si possa sopportare fuori che questa: che una tal tragedia, tanto famosa e celebrata dagli scritti degli uomini più famosi quale esser Aristotele niuno mi negherà, non abbia avuta molta riuscita per imperfezione alcuna ch'ell'abbia, essendo perfettissima sì per le otto proprietà della favola che è intiera, di giusta grandezza, una, possibile, non episodica, ammirabile, ravviluppata, piena di passione, come per li costumi benissimo espressi secondo il ricordo di Aristotele, buoni, convenienti, simili, eguali e per la sentenza o vogliam dire discorso che con argomenti, con amplificazioni, con affetti può dar ogni soddisfazione. Quanto all'elocuzione, nel proprio idioma nel qual è stata scritta non si può

desiderar meglio; e non è meraviglia, essendo stato chiamato Sofocle per la dolcezza della lingua: « Apis attica ». E nella traduzione fatta di greco in volgare, quantunque non l'abbia ancora veduta scritta, ma solamente udita, mi pare tuttavia che sia stata assai bene trattata, contro quello che era stato mormorato. Solo una cosa mi è paruta strana, non per cagione del gentiluomo che l'ha tradotta, ma della maggior parte di quelli che l'hanno recitata, che non pareva esser fatta in versi, ma in prosa, tanto spezzavano i versi senza dar loro cadenza alcuna. Il che repugna alla natura della poesia, la qual adopra per instromento proprio il verso per la verisimilitudine del parlare. Percioché non è verisimile che in prosa le persone tra loro parlino tanto altamente che possano esser intese da un populo se per avventura non sono o pazze o sorde; ma sì bene in verso che è come mezzo canto e perciò ricerca l'altezza della voce accomodata all'intelligenza del populo. E quantunque sia stato accettato nelle tragedie e comedie greche e latine il verso iambico per esser vicino alla prosa e così nelle volgari il verso sciolto e senza rima, nondimeno deve parer verso accioché, come ho detto, il parlar sia verisimile. La qual cosa è stata malissimo servata nella recitazione della detta tragedia. E queste sono le parti essenziali della qualità tragica, cioè la favola, i costumi, il discorso, l'elocuzione, e sono proprie della poetica e necessarie. Percioché, se ben la melopeia vien chiamata da Aristotele « maximum condimentum » e vien detto che l'apparato « allicit animos », nondimeno sono chiamate parti senza arte e manco proprie della poetica appartenendo ad altre arti e sono dette esser più presto conseguenti della poetica che proprie e necessarie in essa. Dell'apparato così si legge: « et apparatus allicit quidem animos, sed maxime est artis expers et minime proprius poeticae. Nam tragediae vis et sine certamine et histrionibus est. Praeterea vero potentior est circa fabricam apparatusum ars illius qui scenam conficit quam ars poetarum ». Della melopeia e apparato insieme in questo modo: « Iam vero haec oportet servare et ad haec ea quae sub sensum

cadunt consequentia poeticae praeter illa quae sunt ex necessitate; etenim secundum ea sepe numero contingit peccare. Dictum autem est satis de ipsis in editis libris ». Sono stati adunque i signori Academici aiutati molto in materia di queste due parti e con molta lor spesa sì dall'opera del Palladio eccellentissimo architetto che fece il teatro degno veramente d'esser laudato e ammirato, come anco da musici famosi, e in questo certo meritano grandissima laude avendo fatto quello che a penna un re averebbe potuto fare e avendo dimostrato un animo generosissimo. Ma può essere che alcune cose siano state malamente intese, delle quali andrò discorrendo brevemente. E prima porrò in considerazione le parti della quantità numerate da Aristotele: prologo, episodio, essodo corico che è overo parodo overo stasimo in cui si considera anco il commo; le quali parti vanno così ordinate: prologo, parodo, episodio primo, stasimo primo, episodio secondo, stasimo secondo, episodio terzo, stasimo terzo, essodo. Or contenendo l'apparato tutte queste cose e significando tutte quelle che si mettano dinanzi agli occhi: scena, persone, vestimenti, andrò di parte in parte proponendo alcune dubitazioni. Nel primo aspetto dunque del prologo aveva la scena due altari, l'uno dall'una parte l'altro dall'altra, con alcuni sacerdoti accompagnati da un buon numero di fanciulli i quali tutti coronati di rami, supplichevoli se ne stavano a sedere atorno quelli altari, e vengono chiamati altari di Edipo. Dubito molto di questo. Percioché a che servivano quelli altari dove stavano a sedere? Adunque si sta a sedere intorno agli altari e non più presto in piedi o con le genocchia in terra per sacrificare o vero orare? Compare il re e non nomina altari, ma solamente « ἔδρας » che suona seggie o gradi, e di sotto dice: « ὑμεῖς μὲν βάρων ἴστασθε »; solo il sacerdote, avendo lasciata un'altra moltitudine coronata nelle piazze e nelle doppie chiese di Minerva e nella cenere vaticinatoria d'Ismeno e essendo venuto con la sua compagnia ad aspettar il re, dice: « ὄρας μὲν ἡμᾶς ἡλίχου προσήμεθα

βωμοῖσι τοῦς σοῖς ». Dubito che non sia stata intesa la parola « βωμὸς » la quale, se ben qualche volta significa l'altare, onde può esser che sia nato l'errore, nondimeno è anco il medesimo che « ἔδρα » e « βάρος » e significa « τὴν βάσιν » massime appresso Omero di cui Sofocle fu studiosissimo, come appare da molte sue imitazioni; e di tal significazione è testimonio Ammonio che nel libro *Περὶ ὁμοίων καὶ διαφορῶν λέξεων* scrive così: « παρὰ δ' Ὀμηρον ὁ βωμὸς καὶ τὴν βάσιν σημαίνει · χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι ἐνδμήτων ἐπὶ βωμῶν · ἀντὶ ἐπὶ βάσεων ». Compare il re e così nell'episodio terzo la reina pomposissimamente vestiti di vesti dorate. Mi parve strano che in un tempo calamitosissimo di peste si adoperassero quelle vesti tanto pompose, ché anco delle vesti regie è qualche differenza, essendo alcune più allegre e altre meno e dovendosi adoperare le meno allegre nei tempi calamitosi. E se bene alcuni dicono che ciò si può far convenientemente per dar maggior speranza di bene al popolo, mi pare che si deve dare speranza con altro che con le vesti, e che in tempo tanto misero e calamitoso non si dovea andare nell'estremo di pompa così solenne, ma si dovea tal pompa rimetter alquanto, accioché il popolo non dicesse: il re e la reina trionfano e noi giacciamo in continua miseria. Ma concediamo loro questo modo pomposo di vestire, corrispondente forse maggiormente alla magnificenza dei signori Academici che a un tempo di peste. La seconda parte della tragedia è la parodo, che si distingue appo Aristotele in questo modo: « Chorici autem parodus prima dictio integri chori, stasimum vero cantus chori sine anapesto et trocheo »; questi piedi erano accomodati al ballo. Onde si comprende che la parodo era col ballo, ma lo stasimo senza il ballo. E qui si deve avvertire che essendo tre stromenti dell'imitazione: il numero del ballo, l'armonia del suono e canto, e il parlare, Sofocle istituì tre maniere di istrioni nel coro, come scrive Aristotele nella *Poetica* e Diogene Laerzio nella *Vita di Platone*, sì che alcuni suonavano, altri cantavano, certi ballavano. E queste tre sorte di istrioni si usavano principalmente nella parodo ch'aveva

il moto per lo comparir in scena, essendo gli altri corici stasimi e stabili senza moto alcuno e col solo canto e suono. Nondimeno si ha rappresentato la parodo di questa tragedia con una sola sorte di istrioni che hanno solamente cantato, e così è stato defraudato Sofocle del ballo e del suono. Oltraché anticamente il coro in modo cantava e sonava che s'intendeva quello che egli cantasse, e quello coro faceva udir solo l'armonia sola delle voci senza che s'intendessero le parole. Il che torna a gran pregiudizio della tragedia che non s'intendeva quello che dice il coro. Non lascerò di dire che grecamente si legge *χορὸς ἐκ θηβαίων γερόντων* nondimeno in questo erano dei putti e delle donne giovani. Pare che si continui l'episodio primo con la parodo dicendo Edipo: « αἰτεῖς · ἃ δ' αἰτεῖς » e quel che segue, cioè, come si legge nel commento delle esplicazioni di Sofocle dato fuori da Ioachino Camerario: « Audio praeces tuas, quod si quae dicam exequi voles, ego quidem qui nunc primum hoc factum narrari audio, inveniam ad salutem viam ». Quasi che Edipo fosse in scena mentre che cantò il coro e, finito il canto, conforme a quello che era stato cantato incominciasse a parlare con una persona del coro. Ma di questo non voglio contendere. Ben dirò che quella persona di esso coro con la quale egli parlava, pareva molto strana a discostarsi molto affettatamente dalla moltitudine corica e mettersi a pari del re, di maniera che rappresentava un particolare interlocutore e non una persona del popolo che s'interponesse nell'azione potendo stare acconciamente nell'ordine suo e porsi in luoco che quando veniva occasione di parlare lo potesse fare come una persona popolare senza separarsi dagli altri. Oltraché non son certo che fosse una sola persona del coro e non più, delle quali con maggior verisimilitudine ora l'una ora l'altra parlasse. E qui si deve osservare quello che scrive Aristotele: che, essendo il coro ovvero non parte del tutto quando s'induce a cantare ovvero parte del tutto quando s'inserisce nell'azione, Sofocle si porta meglio di Euripide in quanto ché Euripide fa che il coro dica quelle cose che ogni altra persona agevolmente potrebbe dire,

ma Sofocle solamente quelle che a lui convengono, come rappresentare un popolo e inserirlo nell'azione. Nel medesimo episodio apparve Tiresia diversamente vestito da quello che scrive Giulio Polluce così: « τὸ ἄγρηνον ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν τὸ σῶμα, ὃ Τειρεσίας ἐπεβάλλετο, ἢ τι ἄλλο μαντικὸν ». Il primo stasimo non parve stabile perché, avendosi acconci quelli del coro in forma di una luna, finito il canto, per dar luoco agli interlocutori, si allargavano assai bruttamente e poi si mettevano insieme oltre quella persona che si discostava dagli altri, come ho detto di sopra, sì che non era veramente stabile; e il medesimo si può dire del secondo e terzo stasimo; e vi era il canto solo e non il suono, e un canto sempre uniforme, che non lasciava intender le parole, che rasembrava frati o preti che cantassero le lamentazioni di Ieremia. Nell'episodio secondo apparve tra gli altri Iocasta la quale dovea esser di molti anni essendo stata prima moglie di Laio col quale, come scrive Diodoro nel libro quinto: « cum diutius caruisset liberis, tandem peperit eum qui Oedipus dictus est »; e poi di Edipo col quale ella partorì Polinice, Eteocle, Antigone, Ismene; e essendo ormai vecchio Edipo quando fu menato in esilio da Antigone doppo l'essersi acciecatò: il che dichiara maggiormente la vecchiezza di Iocasta sua madre. Nondimeno questa Iocasta pareva una giovinetta, assai bella putta, alla quale si poteva impallidire in qualche modo la faccia e porre in capo dei peli canuti. Non voglio lasciar di fare un poco di digressione in materia di questo secondo episodio del quale, mentre che Aristotele cita un luoco nel terzo della *Rhetorica*, pensa il Vittorio che esso Aristotele commetta un errore di memoria e io credo col Maggioragio ch'egli si possa difendere. Le parole di Aristotele son queste: « In logis (intende i poemi drammatici e attivi come le tragedie e le commedie) et epicis est specimen orationis, ut provideant qua de re sit oratio et non suspensa sententia sit, quod enim indefinitum est, cogit vagari, qui igitur dat principium tanquam in manum facit ut haerens sequatur orationem: "Ob id iram, dic dea"; "Dic mihi, musa,

virum”; “Praecepte mihi sermonem alium ut ex Asia venit in Europam bellum magnum”; et tragici indicant in dramate, quamvis non statim ut Euripides, sed in prologo tamen indicant, ut et Sophocles: “Mihi pater fuit Polybus”; et comedia similiter ». Chiama Aristotele prologo la esposizione del fatto, dovunque venga occasione di farla, ancorché si faccia il più delle volte nel primo atto il quale perciò si chiama prologo, ma non vien proibito che non si possa fare anco negli altri atti se così verrà occasione, come vien finto da Sofocle esser fatta nel secondo episodio di questa tragedia e come i proemii, che sono simili a prologhi, si fanno non solamente nel principio dove hanno il proprio luoco, ma anco qualche volta nel mezzo dell’orazione potendo avere i particolari discorsi che sono nel mezzo alcuni particolari proemii. È differenza adunque tra i prologhi epici e i drammatici: che quelli si fanno sempre subito nel principio, ma questi non *statim*, cioè nel primo atto il più delle volte, ma talora anco negli altri. Così mi pare che si possa salvare Aristotile. Nondimeno il Vittorio scrive così, assai modestamente al suo solito: « id mihi scrupulum non parum affert, quod explicatio haec generis fortunarumque Oedipodis extra prologum a Sophocle inducitur, in tertio enim actu tragediae posita est, quare vereor ne μνημονικὸν ἀμάρτημα sit ». Ma torniamo al proposito. Nell’episodio terzo vennero due pastori: l’uno che fu di Polibo re di Corinto l’altro di Laio re di Tebe, i quali erano vestiti molto inferiori alla condizione di pastori regii, il primo era stato mandato anco per ambasciatore di Corinto, l’altro era stato tenuto al servizio del regno tebano come persona fedele, sì che mi pare che dovevano esser meglio vestiti. Nell’essodo comparvero due fanciulle che rappresentavano Antigona e Ismene molto picciole, sì che la continuante tragedia intitolata *Edipo a Colono* avrebbe avuto poco fondamento che Antigona, se fosse stata così picciola, avesse potuto condurre il vecchio padre da Tebe ad Atene. La tragedia è parsa poco terribile e miserabile per esser stata recitata con poco affetto, dove il commo non si ha visto nelle persone del

coro e della scena se non con certi gesti mutoli che non molto commovevano. Il commo, parte importantissima della tragedia, è così difinito da Aristotele: « Commus est lamentatio communis chori et a scena ». Ma ho forse scritto troppo, prego V.S. clarissima che mi abbia per iscusato e attribuisca tutto ciò al desiderio ch’io ho di far cosa che le piaccia. In che, se con queste mie lunghe dicerie le sono troppo molesto (che sarebbero anche più lunghe se non scrivessi a persona intelligentissima come ella è a cui basta le cose accennare), almeno l’animo mio deve essere accettato per buono, come la prego a fare, e baciandole la mano me le raccomando in grazia.

Di Padova il dì primo di quadragesima 1585.

Di V.S. clarissima servitore deditissimo

Antonio Riccobono

## VII

### Lettera di Filippo Pigafetta

Illustrissimo signore e padrone osservatissimo.

Se la mano ubidisse all'intelletto, come soleva dire Michel Agnolo Bonarotti scultore e architetto singolare, e se la compagnia, la furia del vino e il tumulto del carnevale me lo concedesse, mi darebbe l'animo di porger diletto a V.S. illustrissima con quei clarissimi signori suoi amici in narrando la pompa teatrale e la magnificenza della tragedia che ieri fu recitata in questa città; ma le predette cose mi scusino se io per capi solamente andrò toccando la somma di questo meraviglioso spettacolo riserbandomi poi con la viva voce a darlene relazione migliore. Il Palladio, desiderando di lasciar dopo sé un'opera di perfetto lavoro, persuase a questi signori Academici vicentini chiamati Olimpici, che avendo essi per nobile istituzione della loro Academia a recitare spesse volte egloghe, pastorali, comedie, tragedie e altri tali dilette per giovare e piacere al popolo, edificassero all'antica usanza dei greci e romani un teatro (e già credo io ella possa sapere che è cosa differente il teatro dall'amfiteatro, però che il teatro è il mezzo ovato con la facciata dinanzi ornatissima alla quale è congiunta la scena ove si rappresenta l'azione e nel mezzo la orchestra e poi li gradi ove hanno a sedere gli spettatori, ma l'amfiteatro è a guisa dell'Arena di Verona per giostre, torneamenti, caccie di fiere, battaglie d'uomini come di gladiatori e altri tali passamenti di tempo), or così a poco l'hanno condotto al fine con maestria e arte ammirabile nel quale può capere agiatamente d'intorno tremila persone. E è alla vista tanto grazioso, che piace

generalmente a tutti, per esser la sua bellezza di proporzione e misura esquisita dell'una con l'altra, e tutte insieme poi rendono all'occhio di chi non intende una vaghezza incredibile nata dai più architravi, cornici, festoni, colonne di bellissimi capitelli e basi, da molti quadroni di figure di stucco fatte a bassorilievo e da forse ottanta statue pur di stucco lavorate da ottimi maestri che rappresentano gli Academici, e ciascuna di loro è fatta e rifatta più d'una volta fin che ha preso buona grazia.

Lascio i fori, le porte e le fenestre e li altri ornamenti che lungo sarebbe commemorare né la cortezza della lettera lo permette, lasciandomi dire che ogni parte quantunque minutissima pare lavorata per mano di Mercurio e ornata dalle Grazie stesse. La prospettiva di dentro è parimente ammirabile, e benissimo intesa, e veduta per cinque parti principali ovvero entrate che fanno sette contrade della città di Tebe che rappresenta con mostra di bei casamenti e palazzi e tempj e altari all'antica di architettura finissima, e di legname sodo per dover sempre durare, con la spesa di millecinquecento ducati.

Imaginisì dunque V.S. illustrissima una fabrica paladiana compiuta a cui nulla manchi, ordinata da lui negli ultimi anni di sua vita, ove egli ha posto ogni suo sapere e pregato gli Academici che vi sia il suo nome scolpito, stimando questa essere la migliore di quante ne disegnasse giamai, nella quale si compiacque grandemente.

In questo teatro, che costa con ogni vantaggio d'intorno diciottomila scudi, hanno rappresentato questi signori Academici (per andar con proporzione) la più nobile tragedia che fosse composta giamai, nomata *Edippo il tiranno* a differenza dell'*Edippo* detto in *Colono*, di cui fu il poeta Sofocle ateniese, essaltata sopra tutte l'altre d'Aristotele; così nel più famoso teatro del mondo è primieramente stata la più eccellente tragedia del mondo rappresentata. Di greco l'ha ridotta in volgare il clarissimo signor Orsato Giustiniano. Il signor Angelo

Ingegnero, il quale sarebbe atto a farne dei tali, ha disposto e ordinato tutto questo negozio tragico. Il musico de cori, messer Andrea organista di San Marco. Le prospettive ha disegnato messer Vincenzio Scamozio achitetto vicentino. La invenzione dei vestimenti è del Magunza. Il Principe dell'Academia è l'illustre signor conte Lunardo Valmarana c'ha l'animo di Cesare e è nato per imprese magnanime, perciocché alloggiò la Serenissima Imperatrice in casa sua e con vita cancelleresca non lascia a dietro occasione veruna d'acarezzare e invitare i forastieri che passano per questa città e porger loro diletto con suoi giardini che si potrebbero quasi paragonare con gli orti salustii antichi di Roma. Il qual Principe con gli altri signori Academici pomposamente vestiti, tutti insieme e ciascuno da per sé, non ha perdonato né a fatica né a danari a fin che questa azione riesca in ogni parte perfettamente. Il numero dei vestiti era forse di ottanta. Le persone recitanti nella tragedia sono al numero di nove, tutte doppie perché non manchino; due delle quali, cioè il re e la regina, vestite di tela d'oro pomposamente. Sono stati cortesemente alloggiati in questa città d'intorno a duemila gentiluomini tra di Venezia e dello Stato e d'altri paesi, senza gli altri; talché non si vedeva altro per le strade che gentiluomini, gentil-donne, carrozze, cavalli e forastieri che venivano per trovarsi alla tragedia, e quasi tutti albergati e levati dall'osterie senza anco in certo modo esser conosciuti se non per forastieri. L'amorevolezza poi usata a tutti nell'entrare ove era calca grandissima come in stippa e nell'accomodarse dentro e nel rinfrescare chiunque ne dimandava con vini e frutti usata dalli signori Academici che in persona queste cose mandavano ad esecuzione, è incredibile, e sopra tutto in accommodare le gentildonne abbasso nell'orchestra ove erano disposte le sedie per loro che ascendevano, tra forastieri e della Terra, al numero di quattrocento, e fra l'altre la moglie dell'illustrissimo signor ambasciatore di Franza e una sua nipote. Il numero della gente ch'era spettatrice superava tremila. Si entrò di buon'ora, cioè dalle sedici fino alle

venti ore, e si cominciò all'un'ora e mezza di notte e finì doppo le cinque, sì che alcuni, tra i quali fui io con altri amici e signori miei, stettero là dentro forse undeci ore senza increscerne punto, perciocché nel vedere tanti visi nuovi successivamente sempre o nell'accommodarsi le donne o nel considerare quella ragunanza tutta, trapassò il tempo molto tosto. Erano disposti per siti diversi ciascheduno di tredici gradi alcune aperture per andare ai suoi servigi; di modo che nulla mancò sì di rinfrescamenti e sì d'altro all'intiera comodità dei spettatori. Il clarissimo Capitano si trovò presente con alcuni Senatori e il Podestà restò fuori. Alle porte stavano compagnie di soldati armati per sicurezza della porta e per ogn'altro buon rispetto. 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 per ammollire lo sdegno delli dei; e poi si diede nelle trombe e tamburi, e scaricati 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 (doppo quell'indugio) e della prospettiva di dentro s'udì una musica da lontano concertata di voci e d'instrumenti in avvertendo che per la città si cantavano inni e si porgevano prieghi e fumavano odori per impetrar dalli dei la salute e l'alleviamento di fame e pestilenza così lunga che opprimeva quella città. Si diede principio alla tragedia ordinatamente né in tutto il corso di quella azione fu pur un punto fallato. Gli recitanti sono rarissimi e ornati politamente e con pompa secondo la condizione di ciascheduno. Il re con la guardia di ventiquattro arcieri vestiti al costume dei solachi del gran Turco, con paggi e persone di conto. La reina con matrone e donzelle e paggi. E Creonte parimente, fratello della reina, compagnato da corte convenevole. Il coro era formato di quindici persone, sette per parte e il capo loro nel mezzo; il qual coro con piacevole

parlare e armonia adempi l'offizio suo in maniera che s'intendevano schiettamente le parole quasi tutte, il che è molto malagevole a mandare ad effetto nelle tragedie. L'istoria è piena di misericordia e colma di spavento e d'orrore, sì fattamente intrecciata e disposta che riesce a far divenir il figlio ucciditor del padre e marito della madre di cui generò figliuoli, e sottoposto a tutte le maledizioni e pene estreme ch'egli istesso con tanta instanza procurava a chi avesse ammazzato Laio; e nel riconoscersi questo infortunio e egli esserne il micidiale che s'andava cercando, fassi il mutamento dello stato felice regale nel più misero che si possa immaginare; però che la reina, conosciuta d'esser moglie e madre, si toglie la vita da sé stessa con laccio, e il re, incitato dalle Furie e sospinto dalla coscienza di queste sciagure estreme accadute nondimeno senza sua colpa, trovata la madre e moglie sua morta, si cacciò gl'occhi con le proprie mani mediante una fibbia della veste della reina. Comparendo in scena poi Edippo così mal trattato, cieco, tutto imbrattato di sangue, trovato il più scelerato del mondo e condotto nel colmo di tutte l'avversità e infamie che nell'umana natura possano cadere, e rammaricandosi e piangendo e sospirando e disperandosi fa ricciare i capegli e induce altri a pietà e orrore e a lagrimare avvenimento così miserabile.

Or essendo l'uffizio della tragedia il commovere negli animi dei spettatori con la rappresentazione di fatto illustre e fortunoso la misericordia e l'orrore, e intenerire gli animi indurati, e mediante cotal avvenimento (secondo Aristotile) purgare gli animi e rimuoverli dalle passioni cioè dall'odio, dall'ira stabile e dalla brama di vendetta, egli è da credere che questa tragedia, così perfettamente dettata e con tal artificio composta e sopra tutto tanto esquisitamene messa innanzi, abbia a produrre gli effetti suoi e annullare i dispareri della parte afflitta di questa città cortesissima e piena di valore e d'ingegno.

Trovasi, doppo gli antichi greci e romani, che i vicentini hanno saputo prima d'ogni altra nazione com-

porre meglio il poema tragico, e è lor caduto così bene che non solamente sono stati primieri, ma anco i migliori, conciosiaché il Trissino scrisse già cinquanta anni la *Soffonisba* così avventurosamente che niuno dipoi ha potuto arrivare a quel segno; e non solamente i primi e più eccellenti compositori di poema tale ma eziandio gli rappresentanti, imperoché non s'intende dagli antichi in qua essere stata più magnificamente recitata alcuna tragedia né con più fissa maestria d'architettura né con miglior ordine nei cori e nei recitanti, della *Soffonisba* predetta e di questo *Edippo*; tale è il privilegio della nostra patria fra le altre sue doti di splendore, di liberalità e di cortesia inverso i stranieri. E con questo a V.S. illustrissima bacio la mano.

Di Vicenza il dì 4 di marzo 1585.

Di V.S. illustrissima servitore affezionatissimo

Filippo Pigafetta

## VIII

### Appunti di Giovanni Vincenzo Pinelli

Contra Sofocle:

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

Contra li istrioni:

— Iocasta più giovane di Oedipo,  
— nell'entrare in scena non ballarno, *cum sit de essentia* del coro che movendosi balli e parlando canti,  
— Tiresia, contro Polluce, con una sopravesta di sete.

Il teatro troppo piccolo.

Nel teatro di Vicenza commodità per li bisogni naturali per gli uomini e per le donne? Ma appresso degl'antichi oltre delli busi che si veggono nell'amfiteatro di Verona.

Che mezzo per non patir il disagio del sì lungo aspettare in questi tempi, ch'appresso gl'antichi non importava per li quattordici ordini e per l'entrarvi da per tutto.

Dice Irichinus che era un sacerdote solo di Giove, se bene egli si nomina in plurale per accrescer la compassione, conforme a quello che dice dei putti: « οὐδέπω πρέσθαι », cosa che corregge nell'esplicar la loro qualità, dichiarando esser egli solo, non però di Giove, e narrando che nei putti ve n'erano anco di garzoni « ἕθροισι » con quali parla Oedipo, cioè con persone che intendono e da quali viene detto al sacerdote del ritorno di Creonte

Non è assurdo ch'Oedipo dica al coro: « ὁ αὐτεῖς » ecc., senza averli intesi, perché le parla sul saputo per primo.

Teatro di Vicenza troppo piccolo, non vedendosi la



scena per tutti.

Che metodo per entrar senza mettersi in pericolo, che ordini nella città per levar scandalo.

Che meglio:

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

Nel sedere, dentro delle gambe dei superiori; in-commodo ecc.

Quelli che non vedeano dalle bande ultime del teatro la scena e il palco, vedeano almeno le persone del teatro tutto, uomini e donne, in faccia ecc.

Che quasi tutti nel voler entrare si sono incontrati in qualche male: di spinte, strette ecc.; d'indugio, di cattive parole o fatti.

Che le prospettive della scena non erano vedute che dal teatro di mezzo.

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

Avvertito dall'ambasciatore di Francia contra Sofocle: che riducendosi la soluzione della disputa tra Oedipo e Iocasta nel detto del pastore di Laio, venuto questo pastore non dichiara il punto della lite: se Laio fosse morto da uno o da molti.

Nota ai testi

## NOTA AI TESTI

Tutti i testi sono tratti da un fascicolo manoscritto attualmente rilegato nel codice R 123 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Quest'ultimo è un volume cartaceo, del secolo XVI, composto di 421 fogli modernamente numerati, misurante cm. 22 × 32, miscelaneo, proveniente dalla biblioteca di Giovanni Vincenzo Pinelli. Cfr. P. REVELLI, *I codici ambrosiani di contenuto geografico*, Milano 1929, p. 133; M. RIVOLTA, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano 1933, pp. 127-30; P. O. KRISTELLER, *Iter italicum*, I, London-Leiden 1963, p. 312; A. L. GABRIEL, *A Summary Catalogue of Microfilms of One Thousand Scientific Manuscripts in the Ambrosiana Library, Milan*, Notre Dame, Indiana, 1968, p. 348.

Il fascicolo in questione consta di 48 fogli che portano ora la numerazione da 282 a 329. Il contenuto è il seguente:

- 282r Segnatura del fascicolo separato: « F. n° 362 ».  
282v Titolo: « Tragoedia Vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle ».  
283r - 298r Lettera e progetto di Angelo Ingegneri.  
300r Lettera « Del Scamozzi al C. Lun.do Valm.a ».  
300r - 300v Lettera « Dell'Ill.re S.r Aless.ro Tessame da Turino al S.r Ingegneri ».  
300v - 301v Iscrizioni per il teatro Olimpico. « Il S.r Paolo Teggia a richiesta de gli Academici ».  
301v - 302r Proposte di Sperone Speroni. « Il Speron a richiesta esp. ».  
302r Iscrizioni « Del S.r Paolo Teggia a richiesta del C. Lun.do Valm.a ».  
304r - 306v Lettera di Giacomo Dolfin.  
308r Schizzo del teatro Olimpico.  
310r - 315v Lettera di Antonio Riccoboni.  
316r - 321v Lettera di Antonio Riccoboni.  
322r - 325r Lettera di Filippo Pigafetta.  
326r e 328rv Appunti di Giovanni Vincenzo Pinelli.

I fogli 298v-299v, 302v-303v, 307rv, 308v-309v, 325v, 326v-327v,

329 rv, sono bianchi. La maggior parte dei fogli reca una marca formata da un angelo iscritto in un cerchio: filigrana tipica dell'ambiente veneto nella seconda metà del XVI secolo. Cfr. C. M. BRIQUET, *Les filigranes*, I, Genève 1907, p. 45 e nn. 639-76. Tranne gli appunti autografi di Giovanni Vincenzo Pinelli, tutti gli altri testi sono copie redatte da tre mani diverse: una ha scritto i fogli 283-302 e 322-5, un'altra i fogli 304-6, un'altra ancora i fogli 310-21.

Il contenuto dell'intero fascicolo, ad eccezione della lettera di Angelo Ingegneri e senza la duplicazione della lettera di Antonio Riccoboni è copiato nel codice G. 10. 3. 13 della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza. Cfr. G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, II, Forlì 1892, pp. 93-4. La copia fu eseguita tra il maggio e l'agosto del 1817, come risulta dalle lettere di Giovanni Giacomo Trivulzio a Francesco Testa conservate in Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. G. 2. 2. 6(7), ff. 1-6.

Della lettera di Vincenzo Scamozzi esiste altra copia pure ottocentesca in Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 2537/21, f. 11r.

La lettera dello Scamozzi è pubblicata in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, VIII, Milano 1825, p. 11, e da G. G. 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.

Le iscrizioni per il teatro Olimpico del Teggia sono pubblicate da G. G. ZORZI, *Tre scultori lombardi e le loro opere nel Teatro Olimpico di Vicenza (Ruggero Bascapè, Cristoforo Milanese e Domenico Fontana)*, in « Arte lombarda », V (1960), p. 242 nota 18.

La lettera del Dolfin è pubblicata da G. G. ZORZI, *Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza cit.*, pp. 95-6.

La lettera del Pigafetta è pubblicata in *Raccolta milanese dell'anno 1756*, In Milano, Nella Stamperia di Antonio Agnelli, f. 35; in *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'Edippo di Sofocle nel MDLXXXV*, Padova, Per Valentino Crescini, 1830, pp. 25-31; in *Lettera di Filippo Pigafetta nobile vicentino descrittiva il teatro olimpico e la rappresentazione in esso fatta dell'Edippo di Sofocle nel MDXXXLV*. Edizione terza, Vicenza, Tipografia Picutti Edit., 1843; e da G. G. ZORZI, *Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza cit.*, pp. 96-7.

Nel preparare i testi per la presente edizione sono stati adottati i seguenti criteri: eliminazione delle *h* etimologiche e della *t*

nella congiunzione *et*; distinzione di *v* da *u*; sostituzione dei nessi *-ti* e *-tti* seguiti da vocale col nesso *-zi*; riduzione dell'uso delle maiuscole; unione di alcune preposizioni articolate; correzione di rari, evidenti errori di scrittura e punteggiatura.

Nei passi citati nell'introduzione i testi sono stati invece riprodotti diplomaticamente.