

Claudia Di Luca

**TRA «SPERIMENTAZIONE» E «PROFESSIONISMO»
TEATRALE: PIO ENEA II OBIZZI E LO SPETTACOLO
NEL SEICENTO**

1. Fino ad oggi la tradizione storiografica del fenomeno «dramma per musica» nel '600 ha dedicato buona parte della sua attenzione a tracciare le linee principali del percorso che l'opera di corte fiorentina, romana e mantovana hanno compiuto verso il teatro S. Cassian di Venezia, sede della prima rappresentazione 'pubblica' e a pagamento di uno spettacolo completamente cantato. Meno attenzione ha ricevuto l'altra faccia della medaglia, ossia cosa esisteva prima dell'opera «alla veneziana» nelle città italiane, in che contesto la tipologia 'straniera' si inserì grazie all'azione di compagnie itineranti a partire dagli anni '40, con quale realtà spettacolare locale convisse per periodi più o meno lunghi: insomma, quale fu di volta in volta la dinamica fra 'vecchio' e 'nuovo' sui palcoscenici italiani.

Questo secondo filone di indagine, che si propone di «esporre le tracce di innumerevoli tradizioni locali che crescono, si intersecano, interagiscono e, qualche volta, muoiono»¹ si intreccia spesso non con poetiche 'esemplari', ma con le contorte e complesse vicende biografiche di quei personaggi che ne furono protagonisti.

Nel «gran teatro del mondo» della rappresentazione seicentesca, accanto ai protagonisti acclamati dalla storiografia – musicisti, architetti, letterati e poeti, principi e mecenati – trovano infatti posto personaggi dai contorni meno delineati: nobili signori che, parallelamente alla loro attività di cortigiani all'ombra delle principali casate regnanti nelle vesti di ambasciatori, militari, diplomatici e consiglieri, si dedicano attivamente alla promozione di spettacoli. Spettacoli di corte, rappresentati nelle sale di palazzo, ma anche spettacoli 'cittadini', simili ai primi per sfarzo e grandiosità, ospita-

¹ T. Walker, *Gli sforzi del desiderio, cronaca ferrarese: 1652*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Panini, 1987, p. 45.

ti dai teatri accademici o dalle piazze in occasione dei principali avvenimenti della vita locale.

Con la sfuggente ambiguità che caratterizza la loro azione, questi nobili 'dilettanti' di spettacolo, spesso nel contempo committenti, promotori, organizzatori e attori delle loro produzioni, si inseriscono dialetticamente nel tessuto politico e culturale dei rispettivi centri di residenza, prestando la loro opera ora al principe, ora alle corti ecclesiastiche, ora alle magistrature cittadine per allestire con originalità e magnificenza manifestazioni ufficiali, entrate trionfali, cerimonie sacre, tornei e rappresentazioni cavalleresche, drammi, spettacoli musicali, intermedii, veglie, mascherate carnevalesche e allegrezze di varia natura.

Fondamentale è il loro contributo al graduale trapasso dallo spettacolo tipicamente rinascimentale a quello seicentesco, dalla sala di corte ai teatri a pagamento. Non più soltanto cortigiani 'esperti' di feste e non ancora 'professionisti' di teatro in senso proprio, essi sperimentano nuove forme di allestimento, di organizzazione spettacolare, di gestione, riunendo in un'unica figura le competenze di impresario, di capocomico, di inventore, spesso anche di autore del testo poetico, e rendendole compatibili con quelle proprie del musicista, dell'apparatore, del coreografo nell'ambito ristretto ed 'effimero' di una rappresentazione teatrale.

Pio Enea Obizzi è uno di questi personaggi.

Quella del marchese Obizzi, nei suoi diversi aspetti di cortigiano, letterato, accademico, uomo di teatro, cavaliere, promotore di rappresentazioni e di armeggerie, è una vicenda biografica (cfr. Appendice, scheda n. 1) che esemplifica con immediatezza la varietà e la complessità della vita spettacolare nelle due città di sua abituale residenza, Ferrara e Padova, e si apre anche alle principali corti principesche del Nord Italia. È infatti nelle sale di corte dei Medici, dei Gonzaga, degli Este che Pio Enea II comincia a 'dilettarsi' di spettacolo, da cortigiano. A distanza di pochi anni, egli sarà considerato proprio da quegli stessi nobili signori un 'professionista' nell'intrattenimento teatral-musicale, tanto da essere appositamente convocato per presiedere all'organizzazione di festeggiamenti ufficiali e all'ideazione di favole drammatiche.

Quasi immediato sarà il passaggio fra il suo essere semplice 'promotore' di spettacoli e il suo diventare 'professionista', in

un'epoca in cui ancora non esiste propriamente il concetto di professionismo teatrale. Un 'professionista' nobile, che non disdegna di affiancare alla sua attività per 'diletto' nell'ambito delle corti e delle accademie quella di agente di compagnie di comici dell'arte, o, ancora di più, quella – nascente – di impresario teatrale, responsabile delle stagioni musicali del suo teatro ferrarese e di quelle drammatiche del teatro Obizzi di Padova. Non dimenticando in nessun modo le sue origini nobili, all'attività stagionale in città Pio Enea II alterna inoltre gli spettacoli ufficiali nella dimora residenziale di Cataio. E già nell'ultimo ventennio del secolo il suo esempio sarà considerato degno di emulazione da parte di un altro nobile appassionato di teatro e di musica, Marco Contarini (cfr. Appendice, scheda n. 2).

Parlare di Pio Enea Obizzi e dei suoi spettacoli misti di musica, balletti e combattimenti cavallereschi significa affrontare una delle tante realtà che la storiografia tradizionale non può che considerare problematiche, in parte per la loro natura multiforme, irriducibile ad un'unica settoriale categoria di analisi, in parte per il loro incessante ripresentarsi in contesti e in modi diversi, che evidenzia sempre di più la necessità di iniziare ad occuparsene con prospettiva nuova.

I non molti tentativi di studio degli anni passati si sono dovuti scontrare proprio con le barriere di quelle categorie storiografiche che separano il mondo dei letterati da quello degli uomini di spettacolo, o che tentano di uniformare a tipologie e a modelli di rappresentazione 'esemplari' e canonici esperienze diverse per intenti, natura o convenzioni. Così per gli studiosi della letteratura Obizzi e il suo *Philoteuco*, le sue *Poesie liriche* e il suo *Atestio* sono passati facilmente come esempio di un gusto marinista tipico del tempo e sono stati sbrigativamente messi da parte come «vero modello di tutto ciò che v'abbia di gonfio, di artificioso, di barocco nel seicento»². Diverso l'atteggiamento degli storici del teatro, che hanno da tempo riconosciuto il legame esistente fra gli Obizzi e uno dei luoghi di spettacolo più importanti della Padova del '600, l'omonimo teatro costruito da Pio Enea II alla metà del secolo, luogo di assidua

² A. Benacchio, *Pio Enea II degli Obizzi, letterato e cavaliere*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IV (1901), n. 3-4, pp. 61-72, n. 5-6, pp. 95-102, n. 7-8, pp. 123-130; il brano cit. è alla p. 126.

pratica drammatica dei comici dell'arte³, senza peraltro preoccuparsi di ricostruire almeno in minima parte la rete di relazioni che Obizzi intratteneva con il vario mondo spettacolare che lo circondava. E per i musicologi degli ultimi trent'anni quasi immediato risulta l'ormai canonico legame fra un grande spettacolo cavalleresco del marchese, l'*Ermiona* padovana del 1636, e il primo dramma per musica dato a pagamento nel teatro S. Cassian di Venezia l'anno successivo, l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli⁴.

Poco senso avrebbe ripercorrere strade che già si sono dimostrate inadeguate proprio per la loro settorialità. Se, come nel caso di Obizzi, l'oggetto di studio suggerisce esso stesso la necessità di assumere punti di vista 'multipli', di avvicinarsi alle tematiche seicentesche con uno sguardo quanto più possibile vario e differenziato, forse è allora il caso di abbandonare la traccia strettamente costrittiva delle categorie temporali o di genere, tanto più se ciò può significare scegliere di privilegiare la complessità e la proposizione di ipotesi, a volta anche di questioni irrisolte, piuttosto che la rassicurante ma non sempre problematica uniformità di affermazioni nette ed omogenee. Non si tratta quindi di ripercorrere la biografia di Obizzi per evidenziare tematiche, poetiche o motivazioni estetiche, quanto tentare di capire, nella dinamica 'reale' e concreta dello spettacolo, in che modo si compenetrassero le sue competenze particolari di inventore, autore, organizzatore, coreografo, musicista, architetto e macchinista nell'ambito ristretto ed 'effimero' di una rappresentazione teatrale.

Del percorso che Obizzi segue come accademico nelle principali consorzierie padane del suo tempo – Ferrara, Bologna, Padova – si offrono qui alcuni esempi, nel tentativo di indicare una delle vie di

³ Primo fra tutti B. Brunelli, *I teatri di Padova*, Padova, A. Draghi, 1921, in particolare alle pp. 66-112.

⁴ *L'Ermiona del Sig. Marchese Pio Enea Obizzi per introduzione d'un torneo a piedi, et a cavallo e d'un balletto rappresentato in musica nella città di Padova l'anno M.DC.XXXVI. Dedicata dal Serenissimo Principe di Venezia Francesco Erizo descritta dal signor Nicolò Enea Bartolini gentiluomo et accademico senese*, Padova, P. Frambotto, 1638, corredata da quindici incisioni di scena. *L'Andromeda del signor Benedetto Ferrari rappresentata in musica in Venezia l'anno 1637*, Venezia, A. Bariletti, 1637. Sulla tradizionale interpretazione del loro rapporto si rimanda a P. Petrobelli, *L'«Ermiona» di Pio Enea degli Obizzi e i primi spettacoli d'opera veneziani*, in «Quaderni della Rassegna Musicale», III (1965), pp. 125-141.

quell'«efficace sistema di scambi»⁵ fra musica, teatro, letteratura e pratica scenica che è stato auspicato come possibile contributo per una migliore comprensione, oggi, dello spettacolo seicentesco.

2. Nel 1617, in occasione di un soggiorno venatorio di Alfonso III d'Este nella tenuta modenese di Finale, il giovane cortigiano Pio Enea Obizzi organizza uno spettacolo. Così egli stesso ne parla:

Io ebbi pensiero di far una festa che si partisse dall'ordinario con diverse forme di recitar in musica, di ballar e di combattere; così il mio primo intento fosse stato di componer un poema, ma perch'io, volontaroso di passar il tempo, non ebbi mai altro fine che di far una barriera, così non avendo in punto chi, capace della mia intenzione, volesse distendermi in versi il filo di questa favola, ebbi ardire e presi animo di commetterne la cura alla debolezza del mio ingegno, fidandomi che, dovendo i miei versi esser cantati in musica, non dovessero esser così soggetti alle censure dei periti⁶.

Il nobile cortigiano, «volontaroso di passar il tempo», per diletto, decide dunque di organizzare una *barriera*. A questo fine idea una traccia drammatica come introduzione al combattimento, una *favola* che egli stesso stende in versi destinati ad essere rivestiti di musica. Delegando ad altri la cura della parte sonora dello spettacolo, Obizzi assume il compito di dirigere ed organizzare le singole fasi della rappresentazione, giungendo al punto di addestrare in prima persona i torneanti⁷.

Sarà solo la prima di una lunga serie di occasioni – l'ultima delle quali avrà luogo a Ferrara nel 1671⁸ – in cui Obizzi organizzerà 'feste' caratterizzate dalla commistione programmatica di «diverse forme di recitar in musica, di ballare e di combattere», 'feste' che

⁵ F. Ruffini, *Melodramma e sapienza teatrale: due libri e un convegno*, in «Teatro e storia», n. 2, 1987, p. 194.

⁶ Modena A(rchivio di) S(tato) E(stense): Archivio per materie, *Letterati*, b. 49 bis, lettera ad Alfonso III d'Este, dal Finale 26 novembre 1617.

⁷ Cfr. *ibidem*, 1 novembre 1617, in cui Obizzi annuncia al duca la data in cui la rappresentazione potrà avere luogo e rende nota la sua intenzione di «tanto maggiormente accingersi a questi giovani a far quello poco abbattimento».

⁸ L'ultimo grande torneo del marchese fu *L'amor riformato con le gare marine sedate*, Ferrara, A. e G.B. Maresti, 1671. Il libretto è corredata da una descrizione di F. Tori e da dieci incisioni di G. Bertoldi.

l'autore stesso trova difficile definire con un solo termine e delimitare entro netti confini di genere. Ma, a differenza di quanto egli sembra suggerire, ben poco del suo spettacolo «si parte dall'ordinario». Il mondo delle corti e delle città padane in cui Pio Enea II si era formato come cavaliere ospitava già da anni sfarzose rappresentazioni cavalleresche aventi le stesse caratteristiche tipologiche. Pochi mesi prima della sua 'festa', ad esempio, Obizzi aveva partecipato ad un «solennissimo balletto a cavallo», la *Guerra di Bellezza*, che la corte medicea aveva organizzato a Firenze in onore di Federico Ubaldo della Rovere, futuro consorte di Claudia de' Medici⁹.

Diretta è la derivazione di questo e dei successivi spettacoli di Obizzi dal ceppo delle rappresentazioni miste tipiche della Padania del '600. Elementi della tradizione spettacolare propria del mondo delle corti tardo-rinascimentali sopravvivono anche in città ormai prive del polo aggregante della corte principesca per tutta la prima metà del XVII secolo – e oltre – nelle rappresentazioni promosse di volta in volta dai nobili o dalle accademie cittadine. Nella loro struttura agile e mai fissa, queste manifestazioni si articolano in un intreccio sempre diverso di esercizi cavallereschi, musica, danze, meraviglie scenografiche, macchine e giochi pirotecnici; e se da un lato ripropongono stilemi tipologici già consolidati dalle consuetu-

⁹ *La Guerra di bellezza, festa a cavallo fatta in Firenze per la venuta del Ser.mo Principe d'Urbino l'ottobre del 1616*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1615. Lo spettacolo, svoltosi in Piazza S. Croce in un teatro ligneo provvisorio, fu rappresentato a pochi mesi di distanza dalla *Guerra d'Amore, festa del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosimo II, fatta in Firenze il Carnevale del 1615*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1615, con il quale forma un binomio tipologico significativo dello spettacolo di corte fiorentino. Obizzi, allora presente alla corte medicea, fu tra il pubblico della *Guerra d'Amore*, come sembra indicare un suo sonetto intitolato *Guerra d'Amore, balletto a cavallo fatto dal Gran Duca di Toscana per l'Arciduchessa sua moglie* (in *Il Philoteuco*, cit., p. 59). Prese parte attiva alla *Guerra di bellezza*, probabilmente in veste di torneante: in una lettera s.d. indirizzata a D. Ascanio Pio di Savoia, pubblicata nel *Philoteuco*, Venezia, Deuchino, 1628, p. 92, il marchese infatti scrive: «Qui si sta sull'allegrezze; facemmo questi giorni addietro un solennissimo balletto a cavallo al Principe d'Urbino, che doppo l'essersi ritenuto alcuni pochi giorni 'n Fiorenza per visitar la sua destinata sposa, l'altr'ieri fece ritorno per il suo stato. Mandovene la descrizione». Su entrambi gli spettacoli fiorentini cfr. R.L. Weaver e N. Weaver, *A chronology of music in the Florentine theater. 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators Inc., 1978, pp. 98-99, e C. Molinari, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 68-69.

dini rappresentative tradizionali, dall'altro diventano ambito di sperimentazione di nuove modalità di spettacolo. Non diversi per intenti e modalità di allestimento dalla festa di Obizzi sono, ad esempio, due coevi tornei ferraresi: *Del Campo aperto mantenuto a Ferrara l'anno M.DC.X la notte di carnevale dall' Ill.mo signor Enzo Bentivogli*, e il *Torneo a cavallo e a piedi del 1612*¹⁰. Anche in essi una trama letteraria, il 'filo' di una 'favola' i cui versi debbono «esser cantati in musica», si alterna ad armerie e tornei originando uno spettacolo misto e composito che, mentre si richiama alle antiche tradizioni di corte, assume una forte connotazione politica. L'esempio ferrarese può essere eloquente a questo proposito, soprattutto in considerazione degli stretti legami da sempre intercorsi fra la famiglia Obizzi e le vicende cittadine¹¹.

Con la devoluzione al Pontefice nel 1598, Ferrara, l'antica capitale ducale, si trova ristretta nella dimensione di città di frontiera estrema dello Stato della Chiesa e soggetta a profonde trasformazioni politiche, amministrative e urbanistiche. L'autorità romana è concretamente presente nella città sia in modo esplicito, con la costruzione dell'imponente complesso militare della Fortezza, sia in modo sotterraneo, con la riorganizzazione dei ceti nobiliari e borghesi nella tentacolare stratificazione del Consiglio Centumvirale, organo locale responsabile della pubblica amministrazione ma posto sotto il controllo diretto del Cardinale Legato.

Priva dell'entità centrale ed aggregante della corte ducale, riferimento ideale e nello stesso tempo concreta presenza per gli intellettuali e gli artisti ferraresi, la nobiltà cittadina nell'anno 1600 si raccoglie in accademia sotto il motto «Premat dum imprimat», successivamente mutato nell'emblematico «Litteris armata et armis crudita» (1662). In mancanza di un principe, la 'corte' degli Intre-

¹⁰ Il primo torneo, su invenzione di A. Guarini, fu dato alle stampe a Ferrara da V. Baldini nel 1610; il secondo, descritto dall'Arsiccio Accademico Ricreduto, sempre a Ferrara da V. Baldini nel 1612. Relativamente a questi due tornei e ad altri spettacoli ferraresi cfr. T. Walker, *Echi estensi negli spettacoli musicali a Ferrara nel primo Seicento*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1440-1590*, [...]. Atti del convegno di Copenhagen, maggio 1987, a c. di L. Waage Petersen e D. Quarta, Modena, Panini, 1990.

¹¹ Sintomatico di ciò può essere, ad esempio, il fatto che Roberto Obizzi, padre di Pio Enea II, ricoprì la più alta carica amministrativa ferrarese, quella di Giudice dei Savi, nel 1634.

pidi si fa carico di conservare in una 'città-confine' la prassi spettacolare dell'ormai decaduta capitale e promuove spettacoli, misti di armerie, balli, tornei a piedi e a cavallo e musica in una cornice di spettacolare illusione macchinistica, non diversi né concettualmente né tipologicamente da quelli allestiti nelle corti vicine. I nomi di Aleotti, Guitti, Chenda si affiancano a quelli degli esponenti delle principali famiglie nobili ferraresi, i Bevilacqua, i Bentivoglio, gli Obizzi, i Tassoni, nell'allestimento di feste letterario-cavalleresche che, se da un lato possono essere intese come reminiscenza di un passato già mitizzato che si vorrebbe riportare in vita, dall'altro diventano affermazione di autocoscienza culturale.

L'intensa attività rappresentativa dell'Accademia «d'armi e di lettere» degli Intrepidi contribuì non poco all'ampliamento degli orizzonti spettacolari di Ferrara, introducendo valenze concettuali e modalità stilistiche nuove in un contesto più tradizionale. È con la costruzione del teatro di S. Lorenzo (in seguito Obizzi), affidata a Giovan Battista Aleotti che la città acquista il suo primo teatro stabile, tappa fondamentale nel graduale passaggio dalla concezione di «luogo teatrale» a quella di «teatro»¹²; e sono proprio le rappresentazioni miste degli accademici ad accogliere al loro interno i primi esempi di sensibilità ferrarese al nuovo «stile rappresentativo» che caratterizza gli esperimenti fiorentini e mantovani dei primi anni del secolo in ambito drammatico musicale¹³.

Ispirato alla grande tradizione estense dei combattimenti «a

¹² Il teatro nasce dalla ristrutturazione del vecchio granaio di S. Lorenzo, costruito nel 1548 dal duca Ercole II, che Giovan Battista Aleotti, con una spesa di 14000 scudi, trasforma in «architettura divisa in gradini nella conformità dell'Arena di Verona» (N. Baruffaldi, *Annali di Ferrara, Ferrara*, B (biblioteca) A (rioste), ms. Antonelli 594, c. 7r). Il teatro aveva superficie «di m. 22x45, cavea semicircolare (con più ordini di gradoni e uno spazio libero nel mezzo), scena di 15 m. di profondità e 22 di larghezza, corridoio di 8 m. fra cavea e scena» (E. Povoledo, *Ferrara*, in *E.d.S.*, V, col. 182). Era dotato di una sola scena, quella tragica a telari, non fissa, con prospettiva ad asse centrale e fuoco unico; il prospetto scenico era ad architrave dorico dipinto. «Questo fu il primo teatro stabile aperto a Ferrara; perché innanzi a questo le rappresentazioni facevansi or in una, or in altra delle spaziose Sale o logge dei palazzi estensi» (G. Baruffaldi, *Notizie storiche delle accademie letterarie ferraresi*, Ferrara, Eredi G. Rinaldi, 1787, pp. 27-28). Per notizie sulle successive vicende del teatro, cfr. Appendice, scheda n. 5.

¹³ Cfr. in proposito T. Walker, *Echi estensi*, cit.

soggetto», il torneo ferrarese risuscitato dagli Intrepidi assume una veste completamente canora con l'applicazione di quello «stile recitativo» che Jacopo Peri definiva «un'armonia superiore a quella della semplice parola, ma tanto inferiore alla melodia del canto da diventare una forma intermedia»¹⁴, ai prologhi introduttivi o ai brani poetici che collegano drammaticamente uno scontro all'altro, un'episodio danzato all'altro. Frammenti della modalità canora che caratterizzerà l'opera in musica sono quindi presenti, intrecciati ad altri espedienti rappresentativi, nell'involucro spettacolare del «torneo-balletto-favola in musica» a Ferrara e altrove, anni prima che il giovane dramma per musica acquistasse dignità di tipologia completa in se stessa e che si diffondesse come genere autonomo.

L'Intrepido Obizzi¹⁵ raccoglie sotto più punti di vista l'eredità della prima generazione di accademici, la cui attività spettacolare vantava come leader indiscusso e insuperato il nobile Enzo Bentivoglio, più volte principe dell'Accademia. I ventisei anni che separano i tornei ferraresi con elementi drammatico-musicali di Bentivoglio dal primo grande spettacolo cavalleresco padovano di Obizzi sono punteggiati di manifestazioni che idealmente e tipologicamente fanno da tramite fra due tappe fondamentali nella storia dello spettacolo 'padano'¹⁶: il rivestimento musicale del rinato

¹⁴ Cfr. A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Sala Bolognese, Forni, 1976 (ed. or. Torino 1903), p. 50. Per indicazioni bibliografiche sugli inizi dell'opera si rimanda alla voce *Opera* nel *New Grove dictionary of music and musicians*, vol. XII, pp. 548 sgg.

¹⁵ Non si conosce la data esatta dell'ingresso di Obizzi nell'Accademia. Il marchese era già Intrepido nel 1628 (cfr. il frontespizio del già citato *Philoteuco libro primo de le rime di Pio Enea Obizzo nell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara detto il Regenerato*) e ricoprì la carica di Principe degli Intrepidi nel 1637 (cfr. il *Ristretto storico della fondazione e progresso dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara ed ordine cronologico de' principi di essa dall'anno 1600 al 1761*, Fe.B.A., ms. Antonelli 248). La questione del nome accademico del marchese è alquanto singolare, perché, «Regenerato» fra gli Intrepidi (come conferma G. Faustini, *Catalogo degli Intrepidi*, Fe.B.A., ms. Classe I, 311). Obizzi risulta «Rigenerato» anche nell'«Accademia Ricovrata» di Padova (cfr. il frontespizio delle *Poesie liriche* del 1650) e fra i Gelati bolognesi (Cfr. *Memorie, imprese e ritratti dei Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, Manolesi, 1672, c. 354).

¹⁶ Un rapido elenco dei principali spettacoli cavallereschi dati a Ferrara fra il 1610 e i 1636:

1612 - *Torneo a cavallo e a piedi*, cit. *supra*.

torneo di tradizione estense con il *Campo aperto* del 1610, e la rappresentazione a Padova, appunto, dell'*Ermiona* nel 1636.

Come negli spettacoli nella cui tradizione si inserisce a pieno titolo, la famosa *Introduzione d'un torneo a piedi et a cavallo, e d'un balletto rappresentato in musica* di Obizzi si articola in una serie di episodi interamente cantati, che danno di volta in volta luogo a spettacolari combattimenti cavallereschi. Le avventure di Cadmo, partito alla ricerca di sua sorella Europa, rapita da Giove, e il felice esito della vicenda, segnato dalle nozze dell'eroe con Ermiona, figlia di Venere, costituiscono la labile ossatura drammaturgica dello spettacolo, i cui veri protagonisti sono in fondo, più che l'eroina da cui prende nome, la «macchinosità stupefacente» progettata da Alfonso Rivarola, il Chenda¹⁷, ed il virtuosismo vocale e

1616 – *Quintana dei quattro numi elementari*, di Enzo Bentivoglio.

1624 – *Carosello d'azione cavalleresca*, di N. Estense Tassoni; invenzione e descrizione di R. Arienti; apparati di G.B. Aleotti. Ferrara, F. Suzzi, 1624.

1629 – *Della nave avventurata*, Ferrara, F. Suzzi, 1629.

1631 – *L'alcina maga, favola piscatoria e torneo* di S. Martini e B. Bonacossi; apparati di A. Chenda; descrizione di F. Berni. Ferrara, G. Gironi e F. Gherardi, 1631.

1631 – *La contesa*, con apparati di F. Guitti, Ferrara, F. Suzzi, 1632.

1635 – *La discordia superata*, di A. Pio di Savoia; musiche di A. Goretti; apparati di F. Guitti. Ferrara, F. Suzzi, 1635.

¹⁷ Qualche rapido esempio delle realizzazioni macchinistiche previste per l'*Ermiona* dall'architetto ferrarese. Prepara il prologo della rappresentazione la comparsa di Iride sull'arcobaleno: la dea, cantando «con angelica voce» in «dolcissima unione di gravi cimbali, di tiorbe e di viole» percorre «con non veduto magistero» l'arco durante i ritornelli strumentali eseguiti fra le sei strofe del prologo, e «ogni volta che ripigliava il canto si fermava l'ordigno con il quale ascendea», finché, «lasciando gli spettatori persi fra lo stupore e della macchina e del canto, amenduni unitamente ad un tempo sparimo» (L'*Ermiona*, cit., p. 11). Al termine della successiva esibizione di un coro di amorini *ex machina*, «le nuvole che componeano la machina con vari movimenti or montando, or calando ed ora in giro volgendosi come se da placidissimo vento venissero respinte già lasciavano la scena, quando si vidde venir volando per aria Mercurio senza discoprirsì come sostenuto ei si fosse» (Ivi, p. 15). Nella seconda azione, «Gl'errori di Cadmo», l'eroe affronta e uccide un drago «dalle scaglie giallivie e nere, la coda ritorta e nodorosa, l'ali di dura cartilagine, dipente di rosse e oscure macchie» (Ivi, p. 50); poi «gli sbarba i denti, ed attaccato al giogo il prodigioso giovenco ara la terra e ne' solchi li semina» (Ivi, p. 53). Allora, al suono di «una sinfonia di cornetti e di tromboni [...], si cominciò a vedere moversi il terreno come s'egli o diventasse vivo, o cosa animata dentro il suo grembo chiudesse», finché «con nuovo stupore cominciaro lentamente a spuntar fuori della terra i cimieri carichi di piume» (Ivi, p. 54) di sedici cavalieri, protagonisti del successivo scontro cavalleresco nella platea del teatro. Propizia il termine dello spettacolo la discesa della Vittoria in nube: «pareva che scendesse dal cielo, né si

strumentale dei musicisti del cast, primo fra tutti Felice Sances, compositore della musica e interprete del personaggio di Cadmo sulla scena¹⁸.

Sui «diversi conserti» di «gravi cimbali», tiorbe, viole, «piffari», flauti, cornetti, tromboni, chitarroni, arpicordi, manacordi e organetti, che «da tutte le bande della scena»¹⁹ risuonavano con forti

scorgeva l'artificio dal quale veniva sospesa, quanto più ella s'avvicinava alla terra, tanto più cresceva la nuvola dalla quale veniva circondata» (Ivi, p. 67).

¹⁸ Il musicista romano era in rapporti con Obizzi già almeno dal 1633, anno in cui gli dedica due raccolte di cantate «a voce sola» e «a doi voci, commode da cantarsi sopra tiorba, clavicembalo, arpa, o altro simile strumento». Cfr. P. Petrobelli, L'*Ermiona*, cit., p. 141, nota 24. Che i rapporti di Sances con Pio Enea II si estendessero anche al parentado del marchese è dimostrato dal fatto che Odoardo Pepoli è il dedicatario del *Quarto libro delle cantate* dello stesso Sances: cfr. L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), p. 426.

¹⁹ L'*Ermiona*, cit., p. 41. Completano l'organico orchestrale strumenti più tipicamente militareschi, tamburi e trombe, utilizzati soprattutto – anche se non esclusivamente – per i combattimenti cavallereschi. La descrizione di Bartolini più volte indica con precisione gli interventi orchestrali e le modalità di esecuzione canora nel loro rapporto con gli accadimenti scenici. Seguendo la prassi propria degli intermedi principeschi, il complesso orchestrale non aveva posizione fissa ma si adattava alle esigenze dello spettacolo smembrandosi in due o più «cori» (ad esempio, p. 9: «diversi conserti di musicali stromenti fecero tutto l'antro risuonare»; p. 10: «ripigliorno in vari cori una nuova sinfonia»; p. 64: «diedero dui cori di musicali stromenti segno di più molli allegrezze»). La scelta dell'organico rispondeva da vicino alle esigenze drammatiche dei singoli momenti scenici e canori, favorendo un'interpretazione «simbolica» dell'uso strumentale (ad esempio p. 55: «replicò di nuovo la sinfonia in ciascheduna parte di esso con invenzione appropriata al soggetto perfettamente formata»; p. 56: «il bellicoso fracasso fé incontinente con più aggiustate battute rintronare il segno di marciare»; p. 82: le Muse «regolavano con vari strumenti la misura del moto, alla cui armonia diero principio alla danza. [...] Accrebbe diletto e meraviglia l'artificio col quale cantando alternavano le Muse nella parte più grave della danza, e s'udivano ora conserti di soli violini, ora uniti con arpicordi e chitarroni secondo che si variavano le correnti e le gagliarde, e secondo che richiedevano l'armonia e l'invenzione del ballo»). Non sorprende poi trovare vistose tracce di convenzioni proprie delle contemporanee produzioni sceniche monodiche, primo fra tutte il «lamento», «monologo già tradizionalmente messo in musica con la linea melodica costruita su cromatismi discendenti, talora sostenuta da un basso ostinato» (A.L. Bellina – T. Walker, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 1°, a. c. di G. Arnaldi e M.P. Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1983, p. 415), di cui si trovano almeno 4 esempi nell'*Ermiona* (quello di Giove per Ermiona, pp. 17-18; quello «pastorale» di Mercurio, p. 26; quello di Europa rapita, pp. 31-32; e quello di Agnorre, p. 35) e, in generale, la rappresentazione mimetica degli «affetti» tramite un raffinato virtuosismo canoro che spesso si avvale di dialoghi imitativi fra cantante e orchestra (ad esempio p. 17: «Mercurio se ne volò alla voce, a' passaggi, alle

connotazioni simboliche, nel 'teatro' dello Stallone si esibiscono i musicisti di una compagnia itinerante di varia provenienza, con forte predominanza di elementi romani e centroitaliani. Ad essi spetta il merito di aver importato le modalità rappresentative già consolidate in molte corti italiane, prima fra tutte quella pontificia, nel territorio della Repubblica veneta, le cui scene prima di allora erano state quasi totalmente prive di manifestazioni equivalenti al fenomeno cortigiano degli spettacoli musicali fiorentini, romani o mantovani.

Tre virtuosi del cast dell'*Ermiona*, Gerolamo Medici, Maddalena Manelli e Anselmo Marconi, romani di nascita e di formazione, saranno protagonisti anche del primo spettacolo d'opera aperto ad un pubblico pagante, l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, dato l'anno successivo nel Teatro S. Cassiano di Venezia²⁰.

Soprattutto su questa fortuita circostanza si basa la successiva derivazione dell'*Andromeda* e, con essa, dei primi drammi per musica veneziani, dall'*Ermiona* di Obizzi. Questo già a partire dal 1681, quando vengono pubblicate come appendice ad un'eterogenea raccolta poetica ed epistolare, *Minerva al tavolino*, le *Memorie teatrali di Venezia* del canonico dalmata Cristoforo Ivanovich, primo tentativo – non privo di intenti propagandistici nei confronti dei dedicatari,

fughe, a' trilli, al gesto, a gli affetti con che accompagnava 'l canto veramente divino»; p. 22: «poscia che Nettuno, con un profondo e tremolante [basso mostrò] come tutti i gradi può scender la voce»; p. 31: Europa «con voce lamentevole e con parole rotte ad arte da singulti, fu udita soavemente lagnarsi»; p. 38: Mercurio, «garreggiando con un coro di violini e di viole in questo modo s'udi»; p. 54: «subbito che [Cadmò] respirava, il canto era dalla medesima sinfonia come seco gareggiasse ripreso il suono»; p. 88: «Partitosi Ercole restò con Giove una soavissima sinfonia, e doppo breve spazio in vece del suono egli di nuovo così cantando s'udi»).

²⁰ È interessante notare che la compagnia di Ferrari e Manelli si fece carico anche della gestione finanziaria dell'impresa. Una nota dello stampatore «a' lettori» rende gloria ai «signori musicisti, ch'al numero di sei (coll'autore collegati), hanno con gran magnificenza ed esquisitezza a tutte loro spese, e di qualche considerazione, rappresentata l'Andromeda» (*L'Andromeda*, cit., p. 5). L'esperimento di «autofinanziamento» continuerà anche l'anno successivo con *La maga fulminata*, degli stessi autori (Venezia, A. Bariletti, 1638), nella premessa al libretto della quale si legge: «Accoglietela, lettori, come parto meraviglioso, uscito da autore insigne, quale ha potuto del suo e con quello di cinque soli musicisti compagni, con spesa non più di duemila scudi, rapir gli animi degli ascoltanti colla reale rappresentazione di quella; operazioni simili a' principi costano infinito danaro». Cfr. in proposito i già citati L. Bianconi - T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, pp. 410 sgg. e A.L. Bellina-T. Walker, *Il melodramma*, pp. 416 sgg.

i nobili Grimani, proprietari del teatro S. Giovanni Grisostomo – di stendere una cronistoria dei drammi per musica dati a pagamento nei teatri pubblici veneziani. Ivanovich ambienta in uno dei cinque camerini della villa di Obizzi, Cataio, affrescati con immagini di tornei²¹, un dialogo fra lui ed il marchese relativo a «l'origine e 'l tempo che ha avuta l'introduzione de' Drami in Venezia»:

Fu questa dunque l'origine de' Drami in Venezia. Come io l'abbia saputa, conviene valermi d'un breve racconto per dimostrarla verissima. Mi portai sino l'anno 1664 ad osservare il bellissimo luogo del Marchese Pio Enea Obizzi alla Battaglia; dove in alcune stanze terrene vi erano inquadri diversi disegni di machine teatrali con cavalieri a cavallo, e chiedendo al Marchese la loro notizia, cortesemente mi rispose: L'anno 1636, nacque generoso desiderio in alcuni miei amici e compagni in Padova, di ordinar un torneo; onde io per nobilitarlo maggiormente presi per mano la favola di Cadmo e ne composi l'introduzione, che fu posta in musica nella forma che comparve stampata in pubblica vista. Si fece a questo oggetto serrar un luogo spazioso contiguo a Prà della Valle, e con macchine a cavallo, come si vede in questi disegni, si perfezionò un pomposo spettacolo. Fu numeroso il concorso di nobiltà veneta, di cavalieri di terraferma, e di scolari dello Studio [...]. Sia stata la fortuna de' cavalieri che lo composero, o pure la bontà di chi intervenne, riuscì d'universal applauso. [...] *Di qui venne che l'anno addietro, con la protezione de' più nobili, s'unirono diversi virtuosi professori della musica, mediante i quali comparse l'anno 1637 nel teatro di S. Cassiano l'Andromeda* di Benedetto Ferrari poeta, musicista e suonatore eccellente della tiorba²².

L'ambiguo suggerimento di Ivanovich è stato raccolto dalla storiografia musicale contemporanea che considera l'occasione padovana del 1636 «il modello diretto per le rappresentazioni veneziane dei 'drammi per musica'» degli anni successivi²³. Questa affermazione sembra condivisibile solo in parte: solo se, cioè, per «dramma per musica alla veneziana» si intende la pratica scenico-musicale della capitale veneta a cavallo fra gli anni '30 e gli anni '40, e non i suoi successivi sviluppi nella cosiddetta «opera merce-

²¹ Cfr. Appendice, scheda n. 2.

²² C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, appendice a *Minerva al tavolino*, Venezia, N. Pezzana, 1681 (1688?), cap. V, pp. 389-391, corsivo mio. Riguardo alla cronologia di Ivanovich cfr. T. Walker, *Gli errori di Minerva al tavolino*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a c. di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

²³ P. Petrobelli, *L'«Ermiona»*, cit., p. 126.

naria». L'uso 'veneziano' «in questi primi anni, ha, come altrove, un carattere tra il 'principesco' e l'«accademico», ancora lontano dalle convenzioni dell'opera 'mercenaria' la quale quanto meno implica, per poter essere agita ovunque, la rinuncia ad ogni allusione direttamente riferita a una città, a una specifica tradizione locale, e perciò comprensibile ad un pubblico solo»²⁴.

L'*Ermiona*, e con essa tutti gli spettacoli di derivazione 'padana' simili per genere e per complessità tipologica, non rappresentano un modello drammaturgico-letterario per il successivo dramma per musica, ma costituiscono piuttosto una fase intermedia, una tappa eterogenea di diffusione di modalità di spettacolo 'nuove' assorbite in un contesto 'misto' ispirato al passato, fra gli spettacoli di corte di inizio secolo e lo spettacolo d'opera che si diffonderà in tutta Italia a partire dalla metà degli anni '40 del '600.

Se oggi quindi sembra eccessivo affermare in senso stretto che «il dramma per musica giunge [...] a Venezia da Parma e da Ferrara, passando, con l'*Ermiona*, per Padova»²⁵, è fondamentale perché diverso, e completamente ribaltato, è il punto di partenza concettuale dell'analisi. Quello della centralità assoluta del dramma per musica nel mondo spettacolare del Seicento italiano rappresenta un fuorviante topos storiografico che poco tiene conto della multiforme complessità rappresentativa di città e corti, e che pecca di anacronismo. La storiografia tradizionale non trova spazio nelle sue ben delimitate categorie di analisi per il variegato mondo degli spettacoli misti della prima metà del XVII secolo e spesso dimentica che esso rappresentò, nella sua poliarticolazione intrinseca, un veicolo quanto mai efficace di diffusione di quelle stesse modalità stilistiche che, a posteriori, verranno ritenute tipiche del dramma per musica.

Due tradizioni rappresentative si incrociano e si fondono nell'*Ermiona* padovana del 1636: quella tipicamente cortigiana, riservata per definizione ad un pubblico scelto di certa derivazione nobiliare, degli sfarzosi e dispendiosi drammi per musica con contorno di macchine e meraviglie scenografiche, nati per essere ospitati nelle ricche sale di palazzo e difficilmente riproducibili fuori del

²⁴ L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 412.

²⁵ P. Petrobelli, *L'«Ermiona»*, cit., p. 137.

contesto originario; e quella più fortemente 'urbana' del torneo cavalleresco, combattuto nelle piazze cittadine e aperto ad un pubblico di varia derivazione, opportunamente distribuito nelle tribune provvisorie costruite attorno al campo in cui avevano luogo le evoluzioni dei cavalieri. La rappresentazione dell'*Ermiona*, nata come divertimento aristocratico di nobili padovani, spinti da «generoso desiderio [...] d'ordinar un torneo», e quindi evento spettacolare saldamente radicato nella tradizione ferrarese-padana, diventa poi occasione di «riunione cittadina» in senso lato, dove alle «gentildonne e ai principali gentiluomini della città», ai «signori Rettori» e ai «nobili veneti», ma anche ai «nobili stranieri», ai «signori scolari» e all'intera «cittadinanza» viene offerto uno spettacolo di sfarzo e connotati cortesi²⁶.

Da questa ambiguità innata dello spettacolo nasce anche la difficoltà di dare interpretazioni univoche del «fenomeno» *Ermiona* e, in senso lato, di molte altre occasioni spettacolari simili. Un esempio concreto: se è vero, da un lato, che tipologia, committenza e struttura drammatica pongono *Ermiona* e *Andromeda* in due mondi spettacolari diversi e che quindi la scansione temporale Padova 1636/Venezia 1637 è sotto un certo punto di vista quasi pura successione cronologica priva di causalità, è anche vero che la destinazione sociale, oltre alla presenza di uno stesso gruppo di cantanti-attori in entrambe, costituisce un aspetto di contatto fra i due spettacoli. *Ermiona/Andromeda*: «Introduzione ad un torneo», divertimento aristocratico allargato all'intera 'città', nato indipendentemente da qualsiasi evento celebrativo eppure sfarzoso, dispendioso e difficilmente adattabile a repliche, lo spettacolo del 1636. «Dramma per musica» con aperte finalità commerciali, all'insegna di una magnificenza quantomai economica che prevedeva un numero pressoché illimitato di allestimenti e di ruoli da suddividere, *more comico*, fra un ristretto nucleo di attori-cantanti, quello del 1637.

3. Tre anni dopo l'*Ermiona* padovana, Obizzi prende parte attiva, a Bologna, all'organizzazione dei *Furori di Venere*, uno spettacolo che sembra rientrare nel numero di quelle «certe rappresen-

²⁶ P.E. Obizzi, *L'Ermiona*, cit., p. 8.

tazioni» descritte dal gesuita Giovan Domenico Ottonelli nel suo *Della christiana moderazione del teatro*,

che alle volte si fanno in alcune città da' signori accademici [...], molto stimate per le musiche dolcissime, per le macchine artificiosissime e per le bellissime apparenze di grande ammirazione, nelle quali se bene la spesa non è piccola, nondimeno si restringe tra confini della necessità²⁷.

Nel caso bolognese, i «signori accademici» sono quelli raccolti nell'Accademia dei Gelati, riunione di nobili intellettuali alla cui iniziativa vanno attribuite molte delle significative e peculiari rappresentazioni scenico-musicali di quegli anni. Gli eterogenei spettacoli di cui di volta in volta sono autori, promotori o organizzatori Cornelio Malvasia, Carlo Bentivoglio, Niccolò Zoppio Turchi, Paolo Emilio Fantuzzi e Astorre Orsi spaziano dalle classiche tragedie e commedie accademiche ai tornei, ai drammi per musica, per arrivare fino alle cene teatrali-musicali²⁸. Con il ricorso al teatro musicale gli Accademici bolognesi convogliavano «la celebrazione di un sodalizio cittadino che nelle rappresentazioni pubbliche manifestava il proprio prestigio culturale e nobiliare, nei margini della ben delimitata autonomia concessa dal Vaticano alla seconda capitale dei propri stati»²⁹.

Lo spettacolo del 1639, che ha come dedicatario ed ospite d'onore il Cardinal Legato Sacchetti, fu promosso dai cavalieri bolognesi durante il confalonierato del nobile Cornelio Malvasia, militare di fama e appassionato promotore di spettacoli (cfr. Appendice, scheda n. 3), che si fece carico dell'organizzazione dell'allestimento. Perché ad esso non «mancasse alcuna cosa di pellegrino, si mandò a Padoa, famosa madre di nobilissimi ingegni, a mendicarne il sog-

²⁷ G.D. Ottonelli, *Della christiana moderazione del teatro*, Firenze, G.A. Bonardi, 1649, Libro II, citato in F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 415.

²⁸ Quello stesso 1639 nei suoi primi mesi ne aveva viste almeno due: la *Tavola rotonda* in casa Guastavillani, che al banchetto aveva alternato una commedia di Zoppio Turchi con musiche di Ottavio Vernizzi e Camillo Cevenini, e *Apollo in Apolline*, cena del conte Astorre Orsi, nella quale erano stati gli dei *ex machina* a procurare, servire e lodare le numerose portate, unico legame connettivo dei singoli episodi scenici. Cfr. in proposito L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 427.

²⁹ Ivi, p. 426.

getto e l'invenzione»³⁰: fu proprio Obizzi a fornire la 'favola' del torneo, un susseguirsi fantasioso di scaramucce fra Venere e Giunone intervallate da scontri cavallereschi a piedi e a cavallo, da apparizioni 'stupefacenti' e da trattenimenti gastronomici nella più viva tradizione bolognese di quegli anni³¹, che fu stesa in forma poetica da Bernardino Mariscotti³² e da Carlo Possenti (per una descrizione

³⁰ A fornire informazioni sullo spettacolo sono due documenti: un «libretto descrizione» manoscritto, [*Furori di Venere. Favola del signor marchese Pio Enea Obizzi, torneo a piedi et a cavallo rappresentato da' cavalieri bolognesi, promotore et direttore il signor Cornelio Malvasia, poesie del signor Bernardino Mariscotti e Carlo Possenti, macchine del signor Alfonso Chenda ferrarese. Di giugno 1639*, Mo. B (biblioteca) E (stense), ms. Campori Gamma.G.5.6] e una *Descrizione panegirica* di G.B. Manzini, *Del torneo ultimamente fatto in Bologna all'eminetissimo Sacchetti*, Bologna, G. Monti e C. Zenero, 1639 (da cui è tratta la citazione, p. 11). Come consueto per le feste principesche dei decenni precedenti, in origine si era progettato, a fianco della descrizione di Manzini, di stampare anche il testo poetico della rappresentazione, corredato dalle incisioni delle scene e degli apparati. Manzini stesso infatti afferma: «Non premo in rapresentar esattamente il ritratto di questa né d'altra delle prospettive o delle macchine, perché gli occhi ne risapran migliore relazione dal taglio delle macchine che la magnificenza di questi Signori ha disegnato di pubblicare» (pp. 42-43). Il dedicatore anonimo del «libretto-descrizione» però, nella dedica del 28 ottobre 1639 anteposta al testo manoscritto, scrive: «Son stato sin ora con qualche speranza di poter servire a V.S. in mandarli il torneo che si fece in questa città li mesi passati, stampato con il taglio delle macchine e le parole recitate in musica sicome lei mi ricercava, et io gli ne aveva dato intenzione, non potendo persuadermi mai che un'azione cavalleresca di tanta magnificenza, dove non s'è avuto riguardo a spese eccessive per renderla più celebre, dovesse restar poi defraudata delle solite glorie delle stampe; ma già che son fatto certo essersi raffreddato nel petto a chi spettava il negozio quell'ardore che sulle prime ogni certezza prometteva, acciò non resti deluso della promessa, ho procurato cavare la presente copia dal vero originale, essendone stato favorito da chi stese il soggetto [Obizzi], potendo benissimo supplire al mancamento del disegno delle macchine la relazione fatta dal signor Commendatore Manzini nella sua descrizione panegirica, dove con la vivacità del suo stile le rapresenta così al naturale a gli occhi che V.S. potrà anco in questa parte restar sodisfatta» (*I Furori di Venere*, cit., cc. 2r e v). Sull'identità del dedicatore 'anonimo', ma facilmente identificabile con Cornelio Malvasia, getta luce una lettera che Malvasia stesso scrive a Francesco I d'Este il 26 maggio 1639 (Mo. A.S.E., Archivio per materie, *Letterati: Cornelio Malvasia*, b. 33): «Da una lettera del signor marchese Mario, che mi commette per parte del A.V. ad avisarla se si da la maschera il giorno delli otto di maggio, destinato alla funzione del torneo, e parimente mi comanda l'inviarli anche i versi della favola che deve rapresentarsi; questi serano da me quanto più presto si potranno far trascrivere, inviati al A.V. con tutte quelle annotazioni che sono ne propri nostri originali».

³¹ Cfr. in proposito L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., pp. 424-427.

³² Bernardino Mariscotti era a sua volta Accademico Gelato sotto il nome di «Notturmo» ad era autore di drammi per musica, fra cui *Gli amori di Nettuno, rap-*

dell'impianto drammaturgico dello spettacolo cfr. Appendice, scheda n. 4). Su suggerimento dello stesso Pio Enea II si scelse come apparatore e macchinista Alfonso Chenda, giunto alla sua quarta collaborazione con il marchese negli ultimi cinque anni³³.

Lo spettacolo ha inizio nella piazza antistante il Palazzo del Podestà con l'ingresso dei nobili spettatori, che raggiungono i loro posti attraversando un «corritore sopra volti di legno dipinti»³⁴, e continua nella Sala, trasformata da sede della giunta cittadina a teatro provvisto di due palcoscenici affrontati, di file laterali di «cinque ordini di palchi, l'un l'altro sopraposti et ad egual porzione compartiti, celati et dipinti» per il pubblico, e di un

palco mobile che si vidde capace di venti e più persone, inventato dal Chenda ingegnere ferrarese, sopra il quale sentava l'Eminentissimo Sacchetti Monsignor legato con altri personaggi, che con molta facilità si conduceva da luogo a luogo e si rivolgeva da ogni parte e servì per voltar faccia secondo le occasioni alle scene³⁵.

La rappresentazione si appropria dell'intera struttura del teatro: dai due palcoscenici, animati alternativamente dai voli in macchina dei cantanti e dai duelli fra gli eroi, scende nella platea per i balletti, le evoluzioni coreografiche dei cavalieri e gli scontri a squadre. L'apice della spettacolarità macchinistica si raggiunge al termine della rappresentazione quando la bidirezionalità richiesta allo sguardo

presentati in musica per abbattimenti di cavalieri et ballo, Bologna, C. Ferroni, 1631; *Il diletto del Notturmo accademico Gelato fatto in musica dal signor Bartolomeo Guerra nell'Accademia de' Filomusi il Sollevato*, Bologna, N. Tebaldini, 1634; *Prologo, intramezi e licenza del Notturmo Accademico Gelato rappresentato in musica per la Gerusalemme liberata*, Bologna, G. Monti, 1638; *Licori fuggitiva, favola pastorale con prologo, intramezi e licenza dell'istesso*, Bologna, G. Monti e C. Zenero, 1641 e *La contesa dei fiori, nel passaggio della Serenissima Arciduchessa Anna Medici austriaca. Componimento del signor Bernardino Mariscotti espresso in musica da Anton Francesco Rota*, Bologna, G. Monti, 1646.

³³ Cfr. G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, D. Taddei, 1846 (rist. anast. Bologna, Forni, 1971), p. 193: «Preparavasi l'anno dopo e fu nel 1639 dal marchese Cornelio Malvasia in Bologna un torneo pomposissimo. Il marchese Obizzi fu l'intercessore per mandarvi il Chenda a disporre e perfezionare le cose necessarie secondo l'idea di quel generoso cavaliere». Per notizie sulla collaborazione fra Obizzi e Chenda cfr. Appendice, scheda n. 5.

³⁴ G.B. Manzini, *Del torneo*, cit., p. 15.

³⁵ *I furori di Venere*, cit., c. 5r.

degli spettatori per seguire la discesa in macchina dell'Olimpo al completo sui due palcoscenici non è più sufficiente: anche dall'alto, dal «cielo non delle scene ma del teatro, [...] comparire serena sopra l'arco celeste, che di mille colori acceso e ridente lumeggiava, [...] Iride la paciera»³⁶ a porre fine alla disputa rappresentativa.

Come si è detto, Obizzi non fu in senso proprio né l'autore né l'organizzatore dei *Furori di Venere*, anche se numerosi documenti d'archivio testimoniano la sua partecipazione attiva ai 'dietro le quinte' dello spettacolo³⁷; ne fu invece 'l'inventore'.

Forse più che in altre forme drammatiche, nella vasta e multiforme tipologia degli spettacoli misti esiste un legame imprescindibile fra la ideazione della fabula e la sua concreta realizzabilità nello spazio fisico del teatro. È sull'ossatura spesso drammaticamente labile della vicenda che si articolano l'azione scenico-musicale con le sue meraviglie macchinistiche, i balletti e i combattimenti dei torneanti; d'altra parte, sono gli espedienti spettacolari di volta in volta adottati che scandiscono il ritmo della rappresentazione.

La figura dell'inventore della fabula risulta centrale in questo contesto, non tanto – o non soltanto – da un punto di vista poetico-letterario (tenendo anche conto di quanto variabile sia, lungo tutta la storia del teatro per musica, il rapporto fra testo, musica e realizzazione scenica), quanto dal punto di vista dell'organizzazione complessiva dello spettacolo, della sua strutturazione coreografico-teatrale.

Il buon inventore deve

avvertire [...] il soggetto non solo delle istorie o delle favole che deve rappresentare, ma di tutti gli accidenti suoi e le circostanze, cioè la convenevole quantità degli individui, la varietà dei soggetti, l'armonia de' colori, il luogo delle azioni, il sito delle figure, le attitudini de' corpi, le passioni degli animi, la diversità de' vestiti, la bizaria de' pensieri e la novità delle cose³⁸.

All'inventore spetta dunque il compito di mediare fra 'forma' e

³⁶ G.B. Manzini, *Del torneo*, cit., p. 71.

³⁷ Cfr. ad esempio Mo. A.S.E., Archivio per materie, *Letterati, Cornelio Malvasia*, b. 33, 5 marzo 1639.

³⁸ M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura italiana*, Venezia, F. Niccolini, 1674, p. 25.

'contenuto', fornendo concretezza di spettacolo agli elementi di un'idea poetica, di una fabula.

Nell'ambito delle rappresentazioni miste, sulla figura dell'inventore ricade anche il complesso compito di coordinare nello spazio fisico del teatro i diversi elementi previsti dalla traccia poetica. E nella maggior parte degli spettacoli di Obizzi ciò significa rendere possibile la coesistenza di concezioni spaziali quasi antitetiche: quella propria delle rappresentazioni sceniche, che ha come punto di riferimento fisico concreto il palcoscenico, e quella – non necessariamente scenica ma sempre coreografica – dei tornei e dei balletti, che invece predilige il più ampio spazio della platea del teatro.

Negli spettacoli di Obizzi i due luoghi scenici vengono collegati fondamentalmente in due modi: unendo fisicamente palcoscenico e platea con ponti e scale di raccordo, oppure fondendoli nell'unica dimensione di 'piazza del teatro'. Nel primo caso «lo spazio scenico è uno spazio tendenzialmente emancipante che [...] cerca infine di travasare l'azione teatrale verso la sala»³⁹. Fisicamente, lo spettacolo esce dallo spazio ideale del palcoscenico, con la sua prospettiva illusoria e fantastica, ed entra nello spazio reale degli spettatori attraversando ponti o scale. E concettualmente, valicando il confine della sua dimensione 'soggettiva', delimitata dall'arco scenico, e prendendo possesso dello spazio 'oggettivo' della platea, lo spettacolo assorbe nella finzione scenica il pubblico. Artificio retorico di derivazione aristotelica applicato alla pratica teatrale: lo spazio e il tempo dello spettacolo entrano nello spazio e nel tempo della realtà sfruttando il dinamismo del meraviglioso per 'muovere gli affetti' dello spettatore. Questo collegamento strumentale di piani, a cui corrispondono tipologie rappresentative diverse, comporta di fatto uno sfasamento della percezione visiva dello spettacolo. La prospettiva ad asse centrale che regna nella parte scenica delle rappresentazioni di Obizzi privilegia una visione frontale, che si fa tanto più imperfetta quanto più ci si allontana dall'unica posizione privilegiata prevista, quella destinata al principe o all'ospite d'onore, posta in corrispondenza del punto di fuga scenografico. Le armerie

³⁹ C. Cavaliere Toschi, *La magnifica menzogna: proposte per la lettura dell'effimero*, in *La Chiesa di S. Giovanni Battista e la cultura ferrarese del '600*, Milano, Electa, 1981, p. 138.

e i balletti coreografici, invece, prevedono una veduta multipla, 'centrale', direzionalmente orientata dall'alto delle tribune al basso della platea, una veduta inevitabilmente differente da spettatore a spettatore. Per utilizzare due espressioni di Cesare Molinari, il primo tipo di spettacolo corrisponde ad una «pittura in movimento», chiusa in se stessa dalla 'cornice' dell'arco scenico che la innalza a dimensioni ideali allontanandola dal mondo reale del pubblico; il secondo invece è assimilabile ad un'«architettura in movimento» in continuo divenire, per la cui comprensione «è necessaria o una visione replicata da diversi punti di vista, o un lavoro intellettuale di ricostruzione»⁴⁰.

La seconda modalità di collegamento fra palcoscenico e platea proposta dai tornei di Obizzi prevede identità fra platea e palcoscenico, al punto che la platea *diventa* il palcoscenico. Le comparse e i cavalieri agiscono al centro, nel campo del teatro, delimitato dalle tribune degli spettatori. Le macchine, simbolo assoluto del movimento 'artificioso', si sostituiscono all'immobile struttura del palcoscenico prestandosi ad ospitare esse stesse una rappresentazione a 'quattro dimensioni' durante i loro continui spostamenti nella platea. Validi esempi di questa modalità rappresentativa si possono trovare nell'*Amor pudico, invenzione del signor Marchese Pio Enea de gli Obizzi, per un torneo a cavallo fatto la notte de' 15 giugno 1643 in Padoa per le nozze degl'Ill.mi Sig. Bartolomeo Zeno e Lisabetta Landi nobili veneziani, descritto dal sig. Luigi Manzini all'ecc. Signor il Signor Giorgio Contarini*⁴¹. Lo spettacolo consiste in questo caso di combattimenti cavallereschi e abbattimenti di mostri, preceduti dalla sfilata di quattro gruppi di cavalieri e di altrettante macchine 'stupefacenti' nella piazza del teatro: la prima di esse era «un gran palagio di perfetta architettura, di tre ordini, a chiaro e scuro vagamente distinti e tirata da quattro smisurati giganti mori in abito di barbari regi» che si trasformò in un «vezzoso giardino», nella cui più alta parte si scorsero assisi Zeffiro e Flora, e nell'infima quattro zeffiretti e quattro ninfe, «che tra vaghi fiori [...] vezzosamente danzavano, in un margine che 'n un momento si era per

⁴⁰ C. Molinari, *Le nozze degli dei*, cit., p. 75.

⁴¹ Este, G. Crivellari, 1643. Il libretto è corredato da 7 incisioni delle macchine e del teatro provvisorio costruito in Piazza dei Signori.

fianco dilatato nel giardino» (queste e le successive citazioni sono tratte dal libretto, c.n.n.). Poi una «voluminosa nuvola tirata da due grandi aquiloni» che «giunta nel mezzo del campo, si dileguò in un momento, e convertitosi in limpido fonte, che d'alto gentilmente precipitando fra certi pergolati a formarvi un laghetto, col soave mormorio faceva tenore a' musici accenti di quattro napee, due delle quali colle tiorbe, e due co' violini»; seguì un monte tirato da due «vistosissime giraffe» che «di repente [...] trasformossi in un prato, cui circondavano verdeggianti arboscelli, da' quattro angolari de' quali uscirono altrettante Amadriadi, e si scoperse nella deretana parte di essa, sopra un albero intrecciato», si «trasformò in un atrio, sparto d'archi e d'archittravi appoggiati a colonne di lucido cristallo; fra le quali scoprivansi, assisi in un trono scolpito, Giunone e Saturno, e per loro corteggio un drappello di dodici ninfe».

Quando la platea diventa il palcoscenico, la 'piazza del teatro' si identifica con la 'piazza' della città. Gli spettatori non vanno 'a teatro' ma 'formano un theatrum', dove 'theatrum' può essere ancora inteso come «nodo ordinatore, la categoria strutturante, il punto di vista 'superiore' che consente di comprendere il molteplice nella sua meravigliosa e contraddittoria diversità»⁴². La finzione rappresentativa è allora assoluta: non più proposta di mediazione fra uno spazio ideale ed uno spazio reale ottenuta grazie all'ingegno umano e all'artificio del meraviglioso; lo spettacolo non scende dal palcoscenico sulla platea, ma si distende e si sviluppa, sotto il molteplice sguardo del pubblico-città, quasi nel «gran teatro del mondo».

Ben poco si sa di esplicito sul rapporto fra il marchese Obizzi e Alfonso Rivarola; la scarsa documentazione attualmente disponibile non consente affermazioni nette in proposito. Un rapporto di committenza diretta è però ragionevolmente ipotizzabile, vista soprattutto la preferenza che Obizzi accorda senza esitazione all'architetto ferrarese nell'arco di tempo compreso fra il 1635 e il 1639. La prima occasione nella quale è possibile documentare una co-presenza del marchese e di Chenda risale proprio al 1635, anno in cui entrambi sono attivi in uno spettacolo modenese. Dopo di allora,

⁴² *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a c. di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 25.

una successione quasi annuale di stretta collaborazione, interrotta solo dalla morte di Alfonso Rivarola: oltre alle occasioni di cui si è detto, anche un secondo torneo padovano nel 1638 (cfr. Appendice, scheda n. 5).

Gli unici spettacoli nati da questa collaborazione di cui sia possibile attuare un confronto sono l'*Ermiona* e i *Furori di Venere*. E le due rappresentazioni presentano non pochi punti di contatto sia a livello di tipologia, sia a livello di organizzazione dello spettacolo e dello spazio teatrale. Per entrambe è più facile parlare di giustapposizione di episodi scenici in un contesto di spettacolarità esasperatamente ricercata che non di consistenza drammatica del testo rappresentato. Ma per entrambe non si tratta propriamente di rappresentare un testo con contorno di musica, macchine e armeccamenti, ma di allestire uno spettacolo fatto di musica, macchine e armeccamenti avendo come pretesto una 'favola'.

Un certo grado di propedeuticità di una realizzazione rispetto all'altra si può cogliere a più livelli già a partire dagli espedienti scenico-macchinistici utilizzati, che si ripropongono quasi in un continuum di sperimentazione tecnica e che risultano profondamente radicati nella pratica degli architetti-scenografi-apparatori della 'scuola ferrarese' che da Aleotti, attraverso Guitti e Chenda, conduce fino a Pasetti e ai suoi compagni.

È però nell'organizzazione dello spazio destinato ad accogliere il pubblico che *Ermiona* e i *Furori di Venere* risultano strettamente collegati: nella struttura realizzata nel Teatro della Sala nel 1639 è infatti rinvenibile uno dei primi esempi compiuti del 'palchetto', cellula base del modello architettonico del teatro all'italiana. E, rispetto ad essa, quella dell'*Ermiona* risulta essere una fase sperimentale avanzata.

L'innalzamento di strutture a sviluppo verticale attorno al campo in cui aveva luogo il combattimento rappresentava uno degli aspetti tipici delle cosiddette sale da torneo o più propriamente di quegli spazi all'aperto che ospitavano le evoluzioni dei torneanti⁴³.

⁴³ Teatri a tribune sovrapposte si ritrovano a Ferrara già nel 1570 per *Il mago rilucente*, nel cortile maggiore di Corte vecchia (E. Estense Tassoni, *Il mago rilucente. Torneo fatto nella città di Ferrara per le nozze del principe d'Urbino, a IX febraro MDLXX*, Ferrara, s.e., 1570); a Padova nel 1605 e nel 1613 per due barriere nella corte del Capitano (cfr. A. Sberti, *Notizie intorno li spettacoli antichi e moderni fatti in Padova*, Padova, Sacchetto, 1891, p. 23), e a Bologna nel 1628 nella Piazza

Proprio agli anni '30-'60 del secolo risalgono in molte città italiane tentativi di fusione del modello della sala da torneo, con tribune a più ponti sovrapposti, con quello proprio del teatro di ispirazione accademica e di corte, con cavea a gradoni su modello classicheggiante (cfr. Appendice, scheda n. 6).

Chenda interviene sulla tradizionale struttura da torneo a tribune sovrapposte con un duplice intervento: da un lato, la trasporta dallo spazio aperto della piazza a quello chiuso del teatro; dall'altro, suddivide i singoli ponti nelle barcacce del 1636 e nei palchetti del 1639. Tentativi parziali di introdurre le tribune da torneo nei teatri erano già avvenuti prima dell'*Ermiona* padovana⁴⁴. Ma la struttura teatrale costruita nei locali dello Stallone rappresenta uno dei primi esempi di sistemazione non mista («giravano d'intorno cinque file di loggie l'una l'altra sopraposta all'altra»), seguita a tre anni di distanza da quella per i *Furori*: «stava il vano del teatro coronato e recinto da cinque ordini di palchi, l'un l'altro sopraposti»⁴⁵. La differenza sostanziale fra le due strutture a ponti a sviluppo verticale consiste nell'organizzazione dello spazio destinato ad accogliere il pubblico. Se le tribune da torneo all'aperto prevedevano in generale una semplice sistemazione su panche, i ponti dell'*Ermiona* erano suddivisi in spazi semi-chiusi (barcacce) capaci di sedici spettatori ognuna, e quelli dei *Furori* in spazi chiusi, in palchi «ad egual porzione compartiti, celati e dipinti»⁴⁶. Per ovviare alla scomodità di accesso che tale struttura comportava, Chenda pensò nella prima occasione di scaglionare nel tempo l'ingresso ai singoli ponti («Furno

delle Scuole per Amore prigioniero in Delo. Torneo fatto da' signori accademici Torbidi in Bologna li XX di marzo MDCXXVIII, Bologna, 1628, descritta da G. Lodi.

⁴⁴ Nel 1615 ad esempio, per una *Disputa dei quattro elementi*, Giovan Gabriele Guidotti aveva realizzato nello stesso Teatro della Sala una struttura mista di gradoni e tribune: «nell'uno e nell'altro fianco della Gran Sala [...] correvano tre ordini l'uno sopra l'altro di corridori a luogo a luogo sostenuti e distinti da certe colonne sorgenti da tre ordini di gradi che servivano di basamenti ai corridori» (C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, s.e., 1888 – ristampa Forni, 1965 – pp. 29-30, tratta da *Breve descrizione della festa fatta nella Gran Sala del Podestà l'anno 1615 il dì due di marzo*, Bologna, s.e., 1615, che Ricci cita nella versione presente nelle *Memorie* di Ghiselli, vol. XXIII, pp. 450 sgg.)

⁴⁵ Rispettivamente P.E. Obizzi, *L'Ermiona*, cit., p. 8 e G.B. Manzini, *Del torneo*, cit., p. 15.

⁴⁶ G.B. Manzini, *Del torneo*, cit., pp. 15-16.

alli spettatori assegnate l'ore secondo i gradi del teatro, per isfuggire alla confusione»⁴⁷) e nella seconda di dotare ogni singolo palco di un accesso indipendente che presumibilmente si apriva lungo corridoi retrostanti i palchi. Sembra materializzarsi così uno dei primi esempi della struttura che porterà alla tipologia del teatro a palchetti.

Se è vero che Chenda è un pioniere nella realizzazione dei palchetti, e che il torneo bolognese del 1639 rappresenta uno dei primi esempi in cui si faccia ricorso a tale soluzione per sistemare il pubblico, è anche vero che l'organizzazione dello spettacolo su due palcoscenici affrontati non rappresenta una novità né per il mondo degli spettacoli cavallereschi, né per lo stesso Teatro della Sala. Nei teatri provvisori all'aperto, sede tradizionale dei tornei, tribune di ponti sovrapposti erano sistemate sui lati lunghi del campo rettangolare, mentre sui lati brevi si aprivano due porte, una per parte, dalle quali facevano il loro ingresso i mantenitori e i torneanti. Con il trasferimento degli spettacoli cavallereschi nello spazio chiuso delle sale, non immediatamente e non sempre si abbandona questa concezione bipolare dello spazio; le due porte si trasformano agilmente in archiscenici di altrettanti palcoscenici, mantenendo immutata la loro funzione primaria – consentire l'accesso spettacolare dei cavalieri – e anche la disposizione architettonica. Un valido esempio di questa soluzione ibrida è la già menzionata *Disputa dei quattro elementi* combattuta in onore di Giulio Strozzi, maestro di camera del Cardinal Legato di Bologna nel 1615⁴⁸.

La soluzione adottata da Chenda nel 1639 non è dunque inedita, soprattutto se si considera che si tratta non solo dello stesso ambiente fisico ma anche dello stesso tipo di spettacolo, ma ripropone da

⁴⁷ P.E. Obizzi, *L'Ermiona*, cit., p. 6.

⁴⁸ Ecco come l'architetto Giovan Gabriele Guidotti aveva organizzato lo spazio scenico per questa rappresentazione, data anch'essa nel Teatro della Sala: «Nei capi della sala, al nascere et al morir del giorno risguardanti, si vedevano sorgere muraglie altissime che accompagnando con pittura di marmi rustici l'ordine de' corridori o logge finte tutte rustiche, terminava con l'altezza degli ultimi corridori, rimanendo nell'una e nell'altra muraglia una apertura quadra d'altezza di piedi 35; di larghezza di piedi 20 di tele dipinte, coperta, salendosi dal piano che rimaneva nel mezzo, di longhezza d'ottanta piedi e di larghezza 20, per una lenta salita alla soglia della gran porta intorno a cinque piedi dall'istesso piano rilevata, il quale piano dai lati di sotto ai gradi, era di somigliante muraglia cinto, onde rimaneva nel detto spazio campo libero per lo torneo» (C. Ricci, *Storia aneddotica*, cit., pp. 29-30).

vicino l'assetto pensato da Guidotti, e forse può rappresentare una voluta riproposizione della struttura del vecchio teatro, distrutto da un incendio nel 1623.

Il teatro della Sala rappresenta ancora un esempio di architettura mista in cui non è ancora possibile parlare di centralità del palcoscenico e di unica direzionalità del punto di vista. La soluzione architettonica dei palchetti, che per questo tipo di spettacolo era funzionale alla ottimalità della visione, e che non lo sarà invece per il teatro all'italiana – i tentativi di migliorare la qualità della visione risalgono già a due anni più tardi con il teatro Formagliari di Andrea Seghizzi e continueranno senza interruzione fino a Bibbiena e oltre –, nasce quindi a tutti gli effetti nell'ambito ibrido del teatro da torneo.

4. Se a Ferrara l'attività di Obizzi e del suo teatro riguarda in modo particolare la promozione dello spettacolo musicale, nella sua forma autoctona come in quella di derivazione veneziana, e a Bologna è legata ad occasioni celebrative contingenti, a Padova invece tocca più che altro la sfera teatrale in senso stretto già prima della costruzione del Teatro Obizzi padovano nel 1652.

L'attività teatrale padovana durante la prima metà del secolo era fondamentalmente suddivisa in tre grandi filoni, facenti capo rispettivamente agli scolari dello Studio, agli Accademici Ricovrati e Disuniti (i cui spettacoli, spesso a metà strada fra impegno letterario e imprese cavalleresche, richiamano in parte l'esempio ferrarese degli Intrepidi) e alle compagnie itineranti dei comici professionisti⁴⁹. Obizzi fin dagli ultimi anni '30 sembra essere in rapporto con rappresentanti di quest'ultima categoria, in particolare con il *Dottor Graziano*⁵⁰. Ma è soprattutto alla volta degli anni '50 che il marche-

⁴⁹ Sulla vita teatrale padovana cfr. il già citato B. Brunelli, *I teatri di Padova*, e il più recente ma spesso impreciso F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Corbo e Fiore, 1988, vol. III.

⁵⁰ In una lettera a Marcantonio Colorno, Obizzi scrive: «Subito fatte le tre feste sarà a Padova una compagnia di comici trà quali v'è il dottor Graziano con sua moglie, che sono miei amorevoli; desidero però che V.S. alla ricevuta di quelli li incaparri un paio di camere onorevoli e poco lontane dal luogo delle commedie, ma in sito che sia comodo a me (e sia detto in confidenza) da potervi capitare, poco lontano dalla mia casa, e se ci fosse in casa persone discrete che potessero e

se appare pienamente coinvolto nell'organizzazione della vita teatrale padovana come «quello che suol provvedere ogni anno questa città di comici»⁵¹.

La centralità del suo intervento è chiaramente esemplificata da un complesso episodio ricostruibile con una certa approssimazione attraverso il carteggio che in quei mesi si scambiarono i comici coinvolti, Obizzi, Cornelio Malvasia e il duca Francesco I di Modena. Da esso risulta evidente quanto il ruolo del marchese fosse ampio e comprendesse molte delle funzioni proprie di un impresario teatrale in senso stretto (scegliere una compagnia, vincolare ad essa i comici più validi e famosi, procurare i permessi dalle autorità locali, garantire autonomia di azione nella piazza prescelta, ecc.), affiancando ad esse le modalità di 'protezione' da sempre esercitate dai nobili sugli uomini di spettacolo (controllare i movimenti dei singoli comici, legati quasi da un 'contratto' personale con il signore, e deciderne i tempi e i luoghi di azione).

Nei primi mesi del 1650, il duca di Modena Francesco I d'Este, intenzionato a formare una compagnia drammatica che riunisse alcuni fra i più famosi attori del tempo, incarica i suoi agenti di contattare a questo scopo lo *Zanni Fichetto* (Eustachio Lolli) e l'*Innamorato Cinzio* (Iacopo Antonio Fidenzi). Entrambi i comici, alla richiesta degli agenti ducali di non assumere impegni per il carnevale successivo, si dichiarano già in trattative con Obizzi: «Fichetto si trova in parolla col signor Marchese Obizzi; ad ogni modo si dichiara dispostissimo di obbedir a V.A. supponendo che

volessero tenendomi mano, tanto maggiormente sarebbe la commodità. Insomma mi rimetto al suo giudizio, e mi basta dirle che vardi che gli altri comici conoscessero che l'esser sotto la mia protezione gli avrebbe apportato decoro» (Lettera da Ferrara del 10 aprile 1637, Padova, B.M.C., *Lettere autografe*, fasc. 1096, pubblicata per intero da B. Brunelli, *I teatri di Padova*, cit., p. 80). Secondo Brunelli l'attore sarebbe identificabile con Girolamo Chiesa, detto «Dottor Graziano de' Violoni». Secondo A. Evangelista invece (*Le compagnie dei comici dell'arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in «Quaderni di teatro», 24, 1984, p. 65) il Dottor Graziano sarebbe Ercole Nelli, capo di una compagnia «del marchese Pio Enea degli Obizzi» attiva a Firenze nel 1637. Risulta così chiaro che l'espressione di Obizzi «esser sotto la mia protezione» non si riferisce alla generica benevolenza esercitata dal nobile signore nei confronti dei comici, ma ad un ben definito rapporto di committenza.

⁵¹ Cfr. Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b.unica, Padova, 30 aprile 1651.

col di lei mezzo restaria da questa obbligazione dispensato», scrive Anton Maria Coccino al duca da Padova il 18 febbraio 1650⁵². Cinzio invece scrive in prima persona al Duca da Padova il 30 luglio dello stesso anno:

In Bologna dal signor Francesco Toschi ricevei commandamento a nome del Serenissimo signor Duca ch'io non m'impognassi con nessuna compagnia di comici, intendendo Sua Altezza servirsi di me per il carnevale, et unirmi con Beatrice, Trappolino, et altri comici. Or io, per guarire d'un mio male, venni a Padova e mi convenne recitare in una compagnia che vive sotto la protezione del signor Marchese Obizzi. Questa compagnia si è obbligata per l'autunno e carnevale al signor Almorozane [...]. Avendo da servir cotest'Altezza, la supplico d'alcun aiuto di costà, acciò ch'io mi possa intrattenere fin'al tempo del carnevale; e, non volendo servirsi di me, darne, con sua buona grazia, licenza, acciò ch'io possa promettere a questa compagnia o altra la mia persona per l'autunno e carnevale⁵³.

Nel frattempo il duca, ottenuta dal marchese Cornelio Bentivoglio parte della compagnia del duca Tommaso di Savoia che doveva recitare a Ferrara nel 1651, si mette in contatto con Cornelio Malvasia per chiedergli collaborazione, visto che

la compagnia tutta ha grande dipendenza da V.S. e [...] basta ch'ella parli unitamente con gli altri che sicuramente non ci sarà nessuno che si discosti da i sentimenti di lei. Io la priego dunque di trattar con i sudetti comici e di stabilire che vengano qua per lo tempo avvisato⁵⁴.

⁵² Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica.

⁵³ Lettera pubblicata in L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, F.lli Bocca 1897, vol. I e Lumachi, 1905 vol. II; cfr. vol. I, pp. 880-884, senza indicazione della collocazione. Almorò Zane era il proprietario del teatro veneziano di S. Moisè. Cfr. in proposito G. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 41 sgg. Iacopo Antonio Fidenzi, Gerolamo Chiesa e Giovan Battista Fiorillo (*Trappolino*) risultano parte della compagnia degli Accesi di Pier Maria Cecchini nel 1622, anno in cui si inaugurò il teatro veneziano di S. Salvador. Cfr. in proposito L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 47.

⁵⁴ Mo.A.S.E., *Particolari C. Malvasia*, b. 803, da Modena 4 ottobre 1650. Fu difficile per i ferraresi procurarsi in tempo un'altra compagnia fissa per la stagione del 1651, come testimoniano le cronache cittadine: «In questo carnevale si godono poche commedie non essendosi trovata compagnia sicura» (G.A. Ciriani, *Cronaca di Ferrara. 1651- 1673*, Fe.B.C.A., ms. Antonelli 269, p. 47).

Alla metà di marzo del 1651 le trattative per ottenere i due attori erano concluse: Obizzi, oltre a Fichetto, aveva concesso al duca anche Silvio (Bernardo Coris)⁵⁵.

La lettera di ringraziamento di Francesco I a Obizzi rappresentò l'occasione adatta per introdurre la compagnia di Modena nella piazza padovana: «Già che V.S. sì prontamente mi concede Fichetto, io penso darle in ricompensa tutta la mia compagnia tutte queste feste della prossima Pasqua di Resurrezione del presente anno»⁵⁶. In effetti una lettera di Giovanni Andrea Zanotti, l'*Innamorato* Ottavio, al Duca rende chiare le difficoltà che la compagnia ormai costituita stava incontrando nel progettare il suo itinerario di spettacolo:

Oggi poi tutti uniti abbiamo concluso che il ricercar la licenza di Padova sia bene, non essendo ancor comparso l'Impresario di Milano, e dalla tardanza di questo ne potrebbe poi nascere il perdere quella piazza⁵⁷.

Obizzi sembrò in un primo tempo operare a favore del duca, ottenendo dal Potestà la licenza per la compagnia, anche se aveva già procurato per la piazza di Padova la compagnia del duca di Parma, quella stessa in cui aveva recitato il già menzionato *Dottor Graziano* protetto di Obizzi, e la cui prima donna era la famosa Armellina, che morirà a Ferrara due anni più tardi⁵⁸. Il marchese aveva allora tentato di aggirare il problema per non incorrere in contrasti con il duca e aveva scritto segretamente al suo affezionato Fichetto per spiegargli la difficile situazione e per consigliare ai comici di non recarsi a Padova. Il capo della compagnia Ercole Nelli decise però di comunicare la notizia al duca:

Son stato tenuto dar parola al marchese Campeggi di non parlarne ma con il patrone serenissimo non è giusto il tener celato cosa alcuna, ed è che il signor Marchese Obizzi con replicate lettere scritte a Fichetto ha esortato

⁵⁵ Cfr. Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica, da Padova, 18 marzo 1651.

⁵⁶ Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Letterati*, b. 49 bis, da Modena 25 marzo 1651.

⁵⁷ Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica, da Bologna 23 marzo 1651.

⁵⁸ Su Armellina cfr. L. Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 211-212. L'agostiniano Ciriani nella sua *Cronaca*, cit., p. 79, scrive che il 4 gennaio 1653, nonostante fosse stata concessa la maschera, le rappresentazioni non poterono iniziare per la morte improvvisa della prima donna della compagnia di comici, «chiamata l'Armillina».

la compagnia nostra a non andar a Padova per essersi divisa quella città in due fazioni l'una delle quali pretende udire la nostra, e l'altra quella d'Armellina, e che andandoci o l'una o l'altra compagnia non ponne ricevere se non dispetti notabili e nella borsa e nelle persone oltre che porterà il caso certo che li rettori leveranno la licenza [...]. Per la qual cosa il signor Campeggi inviò ieri un messo a Panzano con lettere dirette al Dottor Cornelio Malvasia acìo venga dal Serenissimo per iscolpar il signor Marchese che invero è stato un santo per noi altri⁵⁹.

Nelli continuava esponendo la decisione della compagnia di deviare verso Milano e chiedendo una lettera di accompagnamento. Il duca sembrò non prestar fede ai racconti dei comici e fece quindi comunicare alla compagnia che, non avendo ricevuto notizie dirette né da Obizzi né da Malvasia in proposito, «bisognerà credere che l'avviso non abbia fondamento», intimando alla compagnia di andare a Padova «conforme al concertato»⁶⁰. Contemporaneamente però si rivolse ad Obizzi chiedendogli di «disobligare» dall'impegno padovano la sua compagnia, ormai diretta verso Milano⁶¹, e di ri-

⁵⁹ Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica, da Bologna 12 aprile 1651. Le richieste di Ercole Nelli vengono confermate quello stesso giorno da una lettera della moglie Angiola, primadonna nota per il suo carattere irrequieto; in essa la comica spiega al duca «come è impossibilitato che la compagnia vadi a Padova per quello che V.S. Ill.ma intenderà a bocca e da lettere dallo stesso nostro portinaro, et in breve compariranno cavaglieri a cotta e corte per la quiete di questo fatto. Mio Signore, mi ritrovo così impegnata coi miei padroni di Milano, che quando la compagnia se ne andasse a Padova suplicherai V.A.S. che volesse graziammi di lasciarmi libera per quel tempo, non potendo la compagnia pattire». I contatti di Obizzi con i coniugi Nelli però continuarono anche dopo «l'incidente» del 1651. G. Lazara nelle sue *Memorie di Padova* (Pd.B.M.C., BP. 1.801, p. 13) riporta che il 23 maggio 1654 «principiarono le comedie nel teatro Obizzo con buoni comici sotto la direzione di Angiola Nelli comica celebre, non bella ma tutta grazia, piena di virtù et amata da molti Principi, et per ciò dicessi che aveva cento e cinquanta abiti differenti».

⁶⁰ Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica, da Modena 13 aprile 1651.

⁶¹ Fu Malvasia ad occuparsi della compagnia, come testimoniano due lettere che il marchese bolognese indirizza al duca: «Al mio arrivo questa mattina in Bologna ho trovato che i comici s'erano agiustati con i padroni della stanza di Milano, ma in gran sconcerto però fra di loro, e perché sentii ieri dalla viva voce del Pron.mo Ser.mo e da V.S. Ill.ma che S.A. non premeva per altro nella stanza di Padova se non in riguardo del marchese Pio, ed avendomi di nuovo attestato il signor marchese Campeggi che il maggior onore che possa ricevere il marchese Pio da S.A. sia che costor non vaddano a Padoa per certe ruine nate fra quei cavaglieri, che come tornerò a Modona lo parteciperò a V.S. Ill.ma ho stimato servizio di S.A. il dir a costoro che possono andar a Milano, et anche a casa del diavolo» (Bologna, 15 aprile 1651); «La turba comica se ne va a Milano come per altra mia ho significato a V.S. Ill.ma la quale è bene che nel passaggio del Angiola V.S. Ill.ma si contenti

cevere quella di Parma. Gli avvenimenti immediatamente successivi non si offrono a interpretazioni univoche. Anche considerando il silenzio delle cronache cittadine in proposito, è probabile che la piazza di Padova sia rimasta vacante in quell'anno, essendo i comici di Modena «già [stati] presi dal teatro di Milano» nel momento in cui Obizzi chiese al duca di «commandar a Fichetto e compagni che siano qui [a Padova] per l'ottava di Pasqua»; Obizzi in seguito ribadirà che «senza alcun altro artificio, dissenzione scabrosa di palchi tra' cavalieri fu il solo motivo di non ammettere alcuna sorte di comedie quest'anno in questa città»⁶².

Nel febbraio 1652, quando «fece stabilire, cioè mettere in coperto un teatro per comedie dinanzi la sua casa, avendo per tale effetto spianate alcune case ch'erano per mezzo la medesima sua casa»⁶³, al ruolo di intermediario tra attori e committenza ducale il marchese Obizzi affiancò quello di vero e proprio impresario, responsabile in prima persona dell'andamento delle stagioni padovane.

Prima dell'apertura del nuovo teatro, probabilmente il primo costruito ex novo come tale a Padova, il principale luogo di spettacolo era rappresentato dallo Stallone, teatro sorto per iniziativa degli Accademici Disuniti nel 1642 dal riadattamento di alcuni vani delle stalle del Palazzo del Capitano per ospitare i loro spettacoli, e rimasto sotto la loro gestione fino ai primi anni '50, poco prima dello scioglimento dell'Accademia⁶⁴.

di dirle due parole perché parli come deve, ch'io qui ho fatta la mia parte, e farò di vantaggio quanto conoscerò necessario, perché non posso sentire le impertinenze di costoro che non considerano chi servono» (Bologna, 16 aprile 1651. Entrambe le lettere sono in Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Letterati*, b. 33). I comici al loro passaggio per Modena non si presentarono di persona al duca, ma gli fecero pervenire un documento firmato da tutti i membri della compagnia che confermavano la veridicità dalle affermazioni di Nelli sulle lettere di Obizzi a Fichetto, e parlano di un «cavaliere bolognese» [Malvasia?] che aveva «ritirato a sé» le «tre lettere», e che aveva loro «imposto di non palesare né lui, né chi ha scritto le suddette lettere» (Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Comici*, b. unica, da Bologna, 17 aprile 1651).

⁶² Mo.A.S.E., Archivio per materie: rispettivamente, *Letterati*, b. 49bis, il duca a Obizzi da Modena, 18 aprile 1651; *Comici*, b. unica, Obizzi al duca da Padova, 30 aprile 1651 e *Letterati*, b. 49bis, Obizzi allo stesso da Padova, 12 maggio 1651.

⁶³ G. Lazara, *Memorie di Padova*, cit., c. 82.

⁶⁴ Per le vicende dello Stallone cfr. F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, cit., pp. 78-84 e 112-126, e B. Brunelli, *I teatri di Padova*, cit., pp. 92-98.

Nei primi anni lo Stallone e il Teatro Obizzi si alternarono nei loro periodi di attività: il primo era stato infatti da pochi mesi adibito a deposito di salnitro quando il teatro del marchese iniziò la sua attività, e non riaprì che sei anni più tardi, nel 1657, durante la chiusura temporanea dell'Obizzi, dovuta al lutto della famiglia per la morte della marchesa Lucrezia⁶⁵.

L'apertura del teatro Obizzi segnò una «svolta decisiva nella vita spettacolare padovana [...]; dopo la sistemazione delle due sale la città poteva entrare di diritto nei circuiti delle compagnie viaggianti, [...] non particolarmente ambita ma comoda»⁶⁶. Proprio il fatto di essere luogo di passaggio obbligato per i collegamenti fra l'entroterra veneto e Venezia, e fra questa e i centri emiliani, favoriva la presenza delle compagnie comiche a Padova. Le stagioni rappresentative cittadine erano però fortemente condizionate dalla spesso frenetica attività del capoluogo e dalle sue lunghe stagioni. Le due occasioni festive attorno alle quali si concentrava il periodo di attività teatrale a Padova erano a giugno la fiera di S. Antonio e a ottobre quella di S. Giustina, cioè rispettivamente al termine della stagione veneziana dell'anno precedente e prima dell'inizio degli spettacoli dell'anno successivo.

Poco è noto del teatro Obizzi padovano, della sua struttura originaria, della sua attività in senso specifico e del tipo di gestione sulla quale si reggeva. Dagli scarsi dati disponibili sembra però legittimo ritenere che l'Obizzi padovano fosse un teatro 'cittadino' a gestione individuale in cui i ruoli di proprietario dell'immobile e di impresario teatrale, in altri casi distinti, confluivano nella figura di Pio Enca II. Il carattere ibrido, a metà strada fra teatro con produzione di stampo accademico-nobiliare e teatro commerciale, si rivela già

⁶⁵ La cruenta vicenda dell'omicidio di Lucrezia Dondi dall'Orologio, moglie di Pio Enca II dal 1631, è stata oggetto di interesse soprattutto a livello di cronaca locale. Della figura della marchesa, assunta quasi ad eroina cittadina, e della sua uccisione molto si è scritto a partire dal 1655, anno della sua morte (cfr. L. Manzini, *Le lagrime della fama nella spietata morte della signora marchesa Lucrezia Orologi degli Obizzi, componimenti vari*, Padova, P. Frambotto) fino al 1950 (B. Brunelli, *La tragedia di Lucrezia degli Obizzi*, Padova, Draghi). A fianco dei poco meno che dieci spettacoli teatrali ispirati alla vicenda della marchesa e rappresentati fra il 1803 e il 1814 elencati da Brunelli, va ricordata la *Narrazione storica documentata* di A. Gloria (*Lucrezia degli Obizzi e il suo secolo*, Padova, A. Sicca, 1853), che ripropone gli atti del processo.

⁶⁶ F. Mancini-M. T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, cit., p. 17.

al momento dell'inaugurazione, alla metà di maggio del 1652, quando la sala appena aperta svolge una duplice funzione: quella, che le diventerà usuale, di teatro 'cittadino', con i suoi spettacoli 'ordinari'; e quella di teatro privato, di rappresentanza familiare degli Obizzi.

È emblematico, infatti, che, nelle intenzioni del marchese, la cerimonia di apertura e i primi grandi spettacoli, firmati dalla compagnia dei comici di Parma protetti di Obizzi, fossero progettati per ospiti prestigiosi: gli arciduchi d'Austria, allora in viaggio nei principali centri cittadini della penisola. Si sarebbe trattato della terza partecipazione diretta del marchese all'avvenimento, dopo l'incarico ricevuto dalla corte di Carlo Gonzaga Nevers di dirigere i festeggiamenti mantovani nel mese di febbraio, e i progetti ferraresi per l'allestimento, fra l'altro, di un'«opera in musica da recitarsi nel teatro cittadino di S. Lorenzo»⁶⁷, vale a dire Obizzi.

I fatti però non confermarono le aspettative di Pio Enca II: le sue grandiose e dispendiose proposte di spettacolo vennero accettate solo in parte, e non senza pesanti modifiche, dai mantovani; a Ferrara il Cardinale Legato non concesse la licenza di allestire rappresentazioni pubbliche e l'intera organizzazione dei festeggiamenti passò nelle mani di un altro nobile ferrarese, il marchese Mirogli. Egli ospitò in una sala del suo palazzo l'opera in musica *Gli sforzi del desiderio* di Francesco Berni e Andrea Mattioli alla quale fecero da contorno quintane, balli e una caccia al toro⁶⁸. Anche il terzo progetto di Obizzi non andò a buon fine: ai fastosi festeggiamenti inaugurali del teatro – peraltro preparati non senza contrasti proprio con il marchese Mirogli circa l'ingaggio dei comici di Parma – non si presentarono gli ospiti d'onore che, secondo le cronache cittadine, avevano «rissolto di far altra strada»⁶⁹. All'intero insieme di allegrezze che Obizzi aveva suddiviso fra Cataio e il nuovo teatro in città fecero comunque onore i duchi di Mantova; per loro gli spettacoli furono fatti «aposta al tardo», dopo le rappresentazioni dell'«ora ordinaria»:

⁶⁷ Mo.A.S.E., *Avvisi dall'estero*, b. 45, 27 febbraio 1652.

⁶⁸ Per notizie più approfondite sui festeggiamenti a Palazzo Mirogli si rimanda a T. Walker, «*Gli sforzi del desiderio*», cit.

⁶⁹ G. Lazara, *Memorie di Padova*, (Pd. B.M.C., ms.BP.1, 806.1), p. 86.

Alli 21 marti [1652] dopo disnare venne da Venezia il duca Carlo di Mantova con la duchessa sua moglie [...]; andò alla comedia qual fu fatta per lui apostata al tardo, essendone stata fatta un'altra all'ora ordinaria, et fu alloggiato e servito dal marchese Obizzo. [...] La mattina dietro [...] dopo disnare la Duchessa [...] venne alla comedia dove poco prima era giunto il duca; la sera il medesimo marchese gli fece festa con trentasei gentildonne padovane sino alle ore 4 di notte [...]. La mattina dietro andarono a disnare al Cataio del medesimo Obizzi⁷⁰.

Ma non furono certo quegli insuccessi a frenare l'attività del marchese Obizzi. Nonostante i limiti imposti – probabilmente per ragioni economiche – Pio Enea riuscì a organizzare a Mantova due feste: una «barriera nel teatro Grande», e un «combattimento a cavallo dei mostri». Lavorando, peraltro, a contatto con uno staff operativo di cui facevano parte il segretario ducale Angelo Tarachia (al quale si deve anche la descrizione degli eventi)⁷¹ con funzioni di sovrintendente e inventore di una parte delle feste, Diamante Gabrielli (autore del testo letterario della barriera), Alessandro Leardini (per la parte musicale) e Giovan Francesco Carini Motta (curatore della realizzazione scenica). Una collaborazione che per il successivo «combattimento a cavallo» si allargò a Gaspare Vigarani per l'allestimento degli apparati (ma la convivenza con Carini Motta risultò impossibile)⁷², e ad Annibale Lanzoni per il testo poetico.

Il ruolo di Obizzi a questo punto risulta inequivocabile: non solo per la notorietà di cui ormai godeva nell'intera area padana quale abile inventore di tornei, ma proprio per il suo progressivo affermarsi in quanto professionista dello spettacolo. Un nobile che aveva già percorso le tappe del processo che individuava nel teatro un possibile luogo di scambio commerciale e che aveva compreso come i valori dello spettacolo fossero ormai del tutto mutati nell'ambito di un'economia di mercato.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ A. Tarachia, *Feste celebrate in Mantova alla venuta de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, e Sigismondo Francesco d' Austria, et Arciduchessa Anna Medici, il carnevale dell'anno 1652*, Mantova, Osanna, s.d., [dedica di Tarachia datata Mantova 20 febbraio 1652].

⁷² Sulla partecipazione di Gaspare Vigarani cfr. Mo. A.S.E., Archivio per materie, *Arti belle, architetti*, b. 10/2, gennaio-febbraio 1652.

APPENDICE: SCHEDE DOCUMENTARIE

1. Pio Enea Obizzi: vicenda critica e biografica

Poche sono le tappe significative della storia degli studi relativi a Pio Enea II e ai suoi spettacoli; i primi esempi risalgono al tardo '800: L.N. Cittadella, *Famiglia Obizzi di Lucca, Ferrara, Padova, e Gorizia*, in «Giornale araldico-genealogico-diplomatico», vol. IV (1887), nn. 8-9, pp. 232-248; A. Böhm, *Notizie sulla storia del teatro a Padova nel sec. XVI e nella prima metà del sec. XVII*, in «Ateneo veneto», XXII (1899), II, pp. 1-61; A. Benacchio, *Pio Enea II degli Obizzi, letterato e cavaliere*, cit.; B. Brunelli, *I teatri di Padova*, cit.; L. Rizzoli, *Il castello del Cataio nel padovano e il testamento del marchese T. Obizzi del 31/6/1803*, in «Archivio veneto tridentino», IV, (1923), pp. 127-146; B. Brunelli-A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano, F.lli Treves, 1931; P. Petrobelli, voce *Obizzi*, in *E.d.S.*, vol. VII, coll. 1272-73; dello stesso autore il già citato articolo relativo all'*Ermiona*, e *Francesco Manelli. Documenti ed osservazioni*, in «Chigiana», 24, 1967, pp. 43-66; R. Maschio, *I luoghi teatrali*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi e F. Zuliani, Padova, Neri Pozza, 1977, pp. 731-751; infine il già citato F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo. Alcuni spunti interessanti sulla figura di Obizzi e sui suoi rapporti con Marco Contarini (per i quali si rimanda alla scheda n. 2) vengono forniti da T. Walker, «*Ubi Lucius*»: *thoughts on reading Medoro* in A. Aureli-F. Lucio, *Il Medoro* [Drammaturgia Musicale Veneta, 4], Milano, Ricordi, 1984, pp. 209-296.

La ricostruzione biografica qui sintetizzata si fonda parzialmente su questi studi e soprattutto su ricerche documentarie compiute presso gli Archivi di Stato di Ferrara, Padova e Modena, e in varie biblioteche italiane. A queste notizie si affiancano inoltre le informazioni tratte da testi manoscritti e a stampa dal Seicento all'Ottocento (primi fra tutti, oltre a quelli già citati *infra*, la *Scena d'alcuni uomini illustri d'Italia* di G. Gualdo Priorato, Augusta, Eredi G.B. Coiro, 1658, e il poco attendibile ma significativo *Compendio della vita di Pio Enea degli Obizzi detto il Juniore*, di Tommaso Obizzi, manoscritto tardo settecentesco conservato a Pd. B.M.C., BP.822.XIII). Una visione esaustiva della biografia del marchese Obizzi risulta al momento ancora impossibile, data l'inaccessibilità dell'archivio privato della famiglia, tuttora esistente e conservato nel palazzo di Cataio.

Pio Enea II Obizzi nasce il 4 agosto 1592 a Cataio, Battaglia Terme, da Roberto Obizzi (1566-1641) e Ippolita Torelli. Al termine degli studi umanistici, giuridici e filosofici compiuti presso le università di Bologna, Perugia e Padova, nel 1613 ca. entra a far parte della corte fiorentina di

Cosimo II de' Medici. Nel 1614 il giovane marchese combatte fra le armate veneziane nella guerra del Friuli accanto al padre; l'anno successivo passa al servizio del duca Cesare d'Este. Secondo le fonti, nel 1617 avrebbe partecipato in prima persona ai festeggiamenti in nozze di Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, e Caterina de' Medici a Firenze. In quello stesso anno Obizzi organizza la sua 'festa' a Finale in onore di Alfonso III. A due anni più tardi risale la notizia di uno dei suoi mandati di ambasciatore per gli Este a Torino; qui egli prende parte ai festeggiamenti in nozze di Vittorio Amedeo di Savoia e Cristina di Francia. Dal 1620 al 1626-27 Pio Enea, accusato di complicità in un attentato perpetrato ai danni di Alfonso III d'Este, viene tenuto prigioniero nella Rocca di Rubiera. Scarcerato, stipendiato e guida 2000 fanti a favore di Carlo Gonzaga Nevers per il possesso di Mantova.

Al 1628 risale la stampa del *Philoteuco*, una raccolta poetica edita a Venezia da Deuchino e ristampata dallo stesso due anni più tardi. La stampa fu probabilmente promossa dal musicista Giulio Strozzi, come suggerisce una nota di «Antonio Gasparini a chi legge»: «Giulio Strozzi, essendo partito per Venezia per la corte d'Urbino [sic], non ha potuto supervisionare il lavoro di stampa da lui promosso».

Nel 1629 Obizzi sposa Lucrezia Dondi dall'Orologio, da cui avrà quattro figli: Roberto, Ferdinando, Ippolita e Matilde.

Con gli anni '30 inizia un periodo di intensa attività spettacolare e accademica per il marchese: nel 1635 progetta la giostra modenese per il Cardinale di Savoia; nel 1636 l'*Ermiona*; nel 1637 Obizzi è Principe dell'Accademia degli Intrepidi; nel 1638 e nel 1639 organizza due tornei a Padova, il primo in piazza dei Signori con apparati di Chenda; infine, nel 1639 è a Bologna con il *Furori di Venere*. L'anno successivo un suo dramma per musica, *Il Pio Enea* (Padova, Crivellari, 1640; esiste anche un *Argomento del Pio Enea*, Padova, Crivellari, s.a. [ma 1640]) inaugura l'apertura del teatro Obizzi di Ferrara. Nel 1642 Obizzi pubblica l'*Atestio*, poema epico in dodici canti di ottave avente Francesco I d'Este come protagonista (Bologna G. Monti e C. Zencro, ristampato nel 1664 a Padova da Pasquati). Al 1643 risale il secondo grande spettacolo padovano del marchese, *L'amor pudico*, cit. Cinque anni più tardi, divenuto erede unico del patrimonio familiare, inizia la ristrutturazione di Cataio e progetta la costruzione del teatrino di villa.

Della sua seconda raccolta poetica, *Le poesie liriche in cinque libri*, non si conosce la data della prima edizione. A questi anni risale una delle tre stampe successive, rispettivamente: 1650, per Pietro Luciani ad istanza di Andrea Baruzzi, promossa dagli Accademici Ricovrati e da essi dedicata ai «Signori Umoristi di Roma» con l'intento di riportare alla forma originale le rime di Obizzi che, «uscite alla luce già tempo, si vedevano così alterate che a pena erano riconosciute dal proprio padre»; una successiva edizione padovana di Pasquati del 1660 e una ferrarese di Maresti del 1670, «quinta impressione con l'aggiunta di due drammi e di varie prose».

Nel 1652 Pio Enea organizza a Mantova i festeggiamenti della corte in

onore degli Arciduchi d'Austria; pochi mesi più tardi apre a Padova il secondo teatro Obizzi. Al lutto per l'uccisione della marchesa Lucrezia da parte di Attilio Pavanello nel 1654 seguono contrasti con il duca di Mirandola, del cui seguito F. Obizzi aveva ucciso un membro. Nel 1660 la sua *Dafne* (Ferrara, A. e G.B. Maresti) inaugura il nuovo teatro Obizzi di Ferrara, ristrutturato da Carlo Pasetti.

Nel 1662 Ferdinando Obizzi uccide Attilio Pavanello per vendicare l'assassinio della madre. Il Consiglio dei Dieci condanna il giovane marchese al bando e Pio Enea a qualche mese di carcere a Venezia. Cinque anni più tardi Obizzi organizza festeggiamenti spettacolari a Cataio in onore degli Elettori di Baviera. Sempre nel 1667 fa rappresentare a Ferrara *L'horto dell'Esperidi, picciol dramma in musica per introduzione ad una festa da ballo* (Ferrara, Maresti), seguito nel 1671 dall'*Amor riformato*, cit. e dal *Ratto di Proserpina, introduzione ad una festa da ballo* (Ferrara, A. e G.B. Maresti).

Il 17 settembre 1674 Pio Enea Obizzi muore a Cataio. Viene sepolto nella chiesa di S. Antonio a Padova.

2. Obizzi e Cataio. Contarini e Piazzola.

Al 1573 risale la prima descrizione di Cataio, il palazzo che Pio Enea I, nonno di Pio Enea II, costruì nella seconda metà degli anni '60 del Cinquecento a Battaglia Terme (B. Betussi, *Ragionamento sopra il Cataio*, Padova, L. Pasquati). La riedizione del testo nel 1669 fu arricchita da una lunga *Lettera di Francesco Berni, in cui si narrano le aggiunte fatte dal Signor Marchese Pio Enea degli Obizzi al suo luogo del Cataio, scritta al Sig. Marchese Ercole Trotti*, che illustra le notevoli modifiche apportate al palazzo «in diciotto anni» e con «la spesa di poco meno che sessanta mila ducati» (Ivi, frontespizio e c. 181r). Nel descrivere numerosi interventi previsti dalla ristrutturazione, Berni si sofferma su cinque «camerini» del palazzo nei quali Gabriele de' Rossi, pittore bolognese,

ebbe forza di epilogar le glorie di cinque famosi e gran teatri col rappresentarvi alcune feste fra l'altre molte o che furono inventate dall'ingegno portentoso del sig. Marchese, o nelle quali operò egli medesimo.

[...] Su le mura dunque del primo camerino si espose dal pittore il torneo che a cavallo et a piedi, con la nuova introduzione di due scene dall'uno e dall'altro capo del teatro, già tributò generosa la nobiltà bolognese alla riverita legazione dell'eminentissimo Sacchetti [Bologna, 1639: i *Furori di Venere*] [...] Le pareti del secondo camerino esibiscono effigiata la festa pure a cavallo e a piedi con la quale dalla nobile gioventù di Padova una sera segnalata si rese, narrata eruditamente in un libro dal signor Dottor Nicolò Enea Bartolini [Padova, 1636: l'*Ermiona*]. [...] Nel terzo ha l'artefice con tal finezza formata una balena, [...] un giardino [...], un castello [...], una barca [...]. Questi sono i quattro vastissimi colossi ben proporzionati alla vastità de' pensieri del serenissimo Signor Duca Francesco di Modona, che se ne valse a condur su la piazza i combattenti a cavallo per la giostra con la quale

volle onorar l'arrivo in quella città del signor Cardinale di Savoia suo zio [Modena, 1635]. L'Amor pudico è delineato e dipinto nell'altro: abbattimento a cavallo di quattro mostri [...] col quale da' signori di Padova, cangiata in un bellissimo teatro la piazza, si onorarono le nozze de' signori Bartolomeo Zeno ed Isabetta Landi [Padova, 1643: *L'amor pudico*] [...]. Nell'ultimo camerino è un altro abbattimento notturno di mostri a cavallo, con balletti e carosello, festa che dalla magnanimità del Serenissimo Carlo di Mantova in un bellissimo e luminoso anfiteatro eretto in corte, con quindici cavalieri fu celebrato per la venuta in Italia de' Serenissimi Arciduchi d'Austria suoi cognati [Mantova, 1652] (cc. 195r-197v).

La passione teatrale di Obizzi invase anche un'altra ala del palazzo, di cui così Berni scrive al suo interlocutore: «Nella retrostanza simile a questa dell'altro appartamento nel medesimo piano si dipingono quattro maestose mutazioni di scena; la tragica, la galleria, il giardino e la maritima. S'ella, o signor Marchese, le vedesse, le ravviserebbe al sicuro per le principali onde va pomposo il teatro del signor Marchese Pio in Ferrara», riferendosi al teatro Obizzi di Ferrara, da pochi anni ristrutturato da Carlo Pasetti.

Questi interventi decorativi non rappresentano che una minima parte del più vasto piano di 'teatralizzazione' che Pio Enea II attuò a Cataio, trasformando il complesso architettonico da sede amministrativa della vasta proprietà fondiaria a residenza di rappresentanza ufficiale della famiglia. Il marchese riadattò i cortili esterni, già pensati dal suo avo come luoghi adatti ad ospitare armerie, rendendoli idonei per la realizzazione di naumachie «in occasione di principi» (Ivi, c.CLXXXIIIr).

È però la costruzione, in un'ala aggiunta a lato del complesso originario, di un edificio a più piani «dedicato alla virtuosa ricreazione de' forestieri» a rappresentare il fulcro del progetto di Obizzi. In essa trovano spazio nel piano «inferiore un giuoco di palla corda alla Francese» e

nel superiore in forma di sala con regala ed ornamento esquisito in molti armari e su cavalli ed uomini di legno [...] una buona quantità d'armi d'ogni sorte raccolta insieme da' suoi antennati.

In testa però del giuoco e dell'armeria dal terreno fino al tetto [Obizzi] ha formato quattro camerini un sopra l'altro; sono nobilmente guarniti con drappi, che a foggia di cortine levandosi dalle parti, dan luogo a quattro gran finestre; vagliono queste per l'uso di sedici palchi a fronte d'un teatrino tutto vaghezza. Egli è dalle parti preveduto d'armari forniti d'ogni sorte di strumenti e libri musicali; un organo di cipresso per ogni lato vi s'alza; scendono dal coperto lumiere; in capo è la scena, cui non mancano mutazioni, machine, orchestra, e luogo per vestir personaggi (Ivi, cc. CLXXXIVr-CLXXXVr).

Accostando alla descrizione di Berni le informazioni fornite dalla *Stima dei beni patrimoniali del marchese degli Obizzi*, risalente al 1678 (Cfr. B. Brunelli-A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, cit., p. 320), anche in assenza di documentazione iconografica si possono formulare alcune ipotesi sulla struttura del teatro di villa, oggi non più esistente.

La sala a pianta rettangolare aveva presumibilmente un'altezza pari a quella complessiva dei due piani ad essa adiacenti che ospitavano il gioco

della palla corda e l'armeria («In testa però del gioco e dell'armeria fino al tetto ha formato»), altezza comunque sufficiente a consentire la realizzazione di quattro ordini («quattro camerini un sopra l'altro») di palchetti sovrapposti lungo uno dei lati brevi del teatro. Gli spazi delimitati da questi («quattro gran finestre») erano coperti e «guarniti con drappi» che nascondevano «sedici palchi a fronte di un teatrino tutto vaghezza». Sedici «banche di pezzo color di nogara», una per palco, ospitavano gli spettatori.

Sull'attrezzatura e sulla struttura del palcoscenico si può solo affermare che esso aveva una profondità sufficiente ad ospitare almeno tre coppie di quinte piatte laterali con i «cieli» relativi: nel 1678 furono ritrovati «dodici tellari doppi, cioè Tragica e Boscareccia con il suo cielo». Il proscenio era decorato da «due figure di tavola una per parte», e forse da alcune delle decorato «teste di zesso bianche» che dovevano completare l'ornamentazione della sala.

I lati lunghi del teatro ospitavano invece «doi organi di acipresso con suoi armari deppenti» e «armari forniti d'ogni sorte di strumenti e libri musicali». I tre mobili stimati nel 1678 contenevano «chitare vecchie n. 3, liuti n. 2, [...] una citara con libri diversi per commedia, [...] bassi n. 3, e subiuti [!] n. 4». Delle «lumiere» che «scendevano dal coperto» rimaneva solo «una torciera di pezzo dipinta con arme». I documenti per il momento utilizzabili non consentono di formulare ulteriori ipotesi sulla struttura del teatro o su come, ad esempio, il pubblico avesse accesso alla sala e ai palchi.

Soltanto tre sono le notizie di spettacoli dati a Cataio negli anni successivi che le fonti oggi consentano di documentare: nel 1663, l'insieme dei festeggiamenti per le nozze di Roberto Obizzi, figlio del marchese, con Isabella Allegri; quattro anni più tardi, nel 1667, per la visita degli elettori di Baviera e nel 1670 con la rappresentazione dell'*Ismena*.

E proprio la partitura dell'*Ismena*, che insieme a quella del *Pio Enea* del 1640, del *Germondo* del 1666 e dell'*Horto dell'Esperidi* del 1669, rappresenta una delle sole quattro testimonianze musicali giunteci degli spettacoli di Obizzi, può suggerire un interessante collegamento con il marchese e Cataio delle successive esperienze drammatico-musicali di un altro nobile veneto, Marco Contarini.

Ricco possidente terriero veneziano e procuratore di S. Marco, Marco Contarini (1632-1689) fece della sua villa a Piazzola sul Brenta un centro a sussistenza neo-feudale; in esso, accanto alle complesse attività artigianali (nelle fabbriche annesse al palazzo trovavano posto una segheria, un mulino, botteghe per la manifattura di fibre tessili - lana e seta - e una stamperia) sorgeva il «Luogo delle Vergini», un istituto su modello degli Ospedali veneziani per giovani orfane, che venivano qui educate all'arte musicale.

A Piazzola Contarini costruì due teatri in cui, a partire dagli ultimi anni '70 del Seicento, fece rappresentare opere «alla veneziana» da lui commissionate e promosse. Ad esse ed ai concerti organizzati a palazzo prendevano parte le Vergini come strumentiste e cantanti.

Musicofilo appassionato, Marco Contarini raccolse in pochi anni a Piazzola una vasta collezione di strumenti e una biblioteca musicale, comprendente fra l'altro una ricca raccolta di partiture di opere di provenienza veneziana che copre l'arco di tempo compreso fra *Le nozze di Teti e di Peleo* di F. Cavalli del 1639 e *l'Incoronazione di Dario* di D. Freschi, risalente al 1684. Di queste 112 partiture, oggi custodite presso la Biblioteca Marciana di Venezia, fanno parte le quattro sopra menzionate, direttamente riconducibili all'attività drammatico-musicale di Obizzi. Di nessuna di esse è ancora stata avanzata alcuna ipotesi di paternità musicale.

Nel suo saggio «*Ubi Lucius*», cit., (a cui si rimanda per ulteriori e più dettagliate notizie su Contarini e sulla sua Raccolta), Thomas Walker avanza la suggestiva ipotesi che Obizzi e Cataio abbiano rappresentato in un certo senso un modello per il «progetto teatrale» di Contarini. Certi sono i rapporti fra le due famiglie, almeno a partire dagli anni '40 del secolo. In quel periodo lo zio di Marco, Giorgio Contarini, allora Podestà di Padova, aveva concesso agli Accademici Disuniti di ricavare un teatro dalle stalle di corte, lo Stallone. Non è necessario qui ribadire fino a qual punto e in quale veste Obizzi fosse coinvolto nella vita teatrale cittadina.

Diretti e cordiali dovevano essere i rapporti fra Marco Contarini e Roberto Obizzi, figlio di Pio Enea II di cui il veneziano era coetaneo; al marchese egli si era rivolto, ad esempio, per trovare un cervo da utilizzare in una scena di caccia della sua *Berenice vendicativa* (G.M. Rapparini e D. Freschi) del 1680 (cfr. in proposito F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, cit., p. 298, n. 15).

Un certo grado di ammirazione per gli spettacoli di Obizzi, unito a queste tracce di rapporti amichevoli, può forse dare ragione sia delle somiglianze vistose che legano Piazzola a Cataio (biblioteca di testi musicali, collezione di strumenti, teatro/i di villa utilizzati anche in occasione di visite semiufficiali da parte di nobili signori), sia delle motivazioni dirette della presenza di spettacoli di Pio Enea II nella Raccolta Contarini.

3. Cornelio Malvasia, impresario bolognese.

L'opera di mediatore fra compagnie di comici e di organizzatore della vita spettacolare bolognese di Cornelio Malvasia si incrocia più volte con quella di Obizzi. Fonti delle informazioni per lo più inedite qui riportate sono la voce *Cornelio Malvasia* contenuta nelle *Memorie... degli Accademici Gelati*, cit., pp. 110-117, e la corrispondenza del marchese con il duca d'Este conservata a Modena A.S.E., Archivio per materie, *Letterati*, b. 33 e *Particolari C. Malvasia*, b. 803.

Malvasia (1603-1664), militare di professione, divide la sua vita fra Roma, Bologna e Modena. Nello Stato Pontificio, nominato senatore in giovane età da Urbano VIII, diventa governatore delle Galere pontificie con il grado di tenente generale, è primo consigliere di stato del papa e combatte in più occasioni a capo delle truppe papali; a Bologna è più volte

Confaloniere di giustizia; alla corte estense è benvenuto sia da Francesco I, che gli dona il titolo di marchese e il feudo di Bismantova, lo nomina Generale della milizia e dell'artiglieria e governatore del Finale, e lo sceglie come suo ambasciatore, sia da Alfonso IV, di cui è «generale dell'Infanteria» (cfr. *Letterati*, b. 33, lettera del 24 gennaio 1660). A queste attività alterna soggiorni nella sua villa di Panzano, studi astrologici (pubblica diversi discorsi astrologici sotto lo pseudonimo di Artemisio Tebano e *L'effemeridi di cinque anni*; cfr. *Memorie... degli Accademici Gelati*, cit., p. 117) e occupazioni accademiche (è accademico Gelato a Bologna, dove è conosciuto con il nome per anagramma «Cavallier animoso», Fantastico e Umorista a Roma).

La sua partecipazione alla vita spettacolare bolognese come autore di drammi è collocabile a cavallo degli anni '40-'50 con *L'Enone abbandonata*. *Dramma musicale rappresentato su' teatri di Bologna* (Bologna, Erede Benacci, 1651, nella cui dedica si firma con l'anagramma «Nicolò Maria Selva») e con *La Celinda*, recitata nel teatro Formagliari nello stesso anno, inedita. La prima di queste due composizioni sembra essere stata rappresentata anche precedentemente nel 1644 nel teatro Guastavillani, poi Formagliari (cfr. *Memorie... degli Accademici Gelati*, cit., p. 117). Nella sua corrispondenza con il duca Malvasia parla soltanto della rappresentazione del 1651; il 17 febbraio scrive infatti: «Per domani sera sabato li diciotto abbiamo risoluto il S. Fantuzzi ed io di far rappresentare per la prima volta la nostra opera [...] che si farà due altre volte ancora» (Fantuzzi era impresario del Teatro Formagliari e autore a sua volta di alcuni drammi per musica. Cfr. in proposito L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 430, n. 205).

Per la rappresentazione, con musiche di Benedetto Ferrari (cfr. L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., pp. 430-31), Malvasia aveva chiesto l'11 gennaio al duca alcuni cantanti della cappella ducale: Paolino Agatea, castrato soprano ferrarese (su di lui cfr. L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 429, nn. 304, 433 e 223), e Fra Remo (contralto la cui presenza aveva già richiesto in occasioni precedenti, ad esempio il 18 aprile 1650 per una messa solenne indetta dagli Accademici Infiammati di Bologna); altre volte richiede «Marzio e Paino musici» per cantar la messa in S. Paolo «protettore della nostra Accademia» (da Panzano 4 giugno 1652), il solo Paino per ricoprire il ruolo principale in «certe opere in musica» che «una tal Anna Maria Costa cantatrice», protetta del Granduca Leopoldo de' Medici, stava per mettere in scena a Bologna (da Panzano 30 ottobre 1652; cfr. in proposito L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 433), un'intera «banda di sonatori per ballare il brando in una festa da ballo del marchese Bentivoglio», visto che «i sonatori di questi paesi non lo sanno sonare» (Bologna 16 aprile 1652).

Egli stesso a sua volta fornì più volte al Duca gruppi di musicisti (6 giugno 1635: «Ho servito a' commandi di V.A. nel ritrovar i musici, i quali conforme l'ultimo ordine del A.V. serano costì infallibilmente sabato a sera»), un suo castrato (Bologna 28 gennaio 1648 e 17 marzo 1649), senza

contare «due pittori» e un «balarino» mandati a servire il duca il 28 gennaio 1649.

L'opera di Malvasia come intermediario fra compagnie di comici e committenza ducale è documentata nella sua corrispondenza epistolare a partire dal 6 dicembre 1632 (quando il marchese comunica al duca di non essere riuscito ad ottenere per lui la compagnia comica di *Scappino*) fino agli inizi degli anni '50.

Negli stessi anni in cui intratteneva rapporti più o meno distesi con Ferrari, il marchese ospita a Bologna Francesco Sacrati, reduce dalla rappresentazione dell'*Ulisse errante* su libretto di Badoaro e 'regia' di Torelli. Del musicista egli mette in scena una delle due edizioni bolognesi del *Bellerofonte*, su testo di Nolfi, nel 1639 (il coinvolgimento di Malvasia emerge dalla dedica anteposta al libretto, datata 12 febbraio 1649, nella quale si menziona «l'impegno che l'Illustrissimo signor Cornelio Malvasia ha posto in quest'opera»; cfr. L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., pp. 425-26) e a lui affida l'incarico di musicare *L'isola di Alcina* tragedia di Fulvio Testi. L'opera era stata scritta originariamente nel 1626 e posta in musica da Sigismondo d'India, ma non era stata rappresentata a causa della morte dell'Infanta di Savoia. Nel libretto del 1648, che riproduce esattamente il testo originale, Sacrati afferma: «per ingannar l'ozio, mi diedi a comporla mentre a Panzano, delizia villereccia dell'Illustrissimo sig. Cornelio Malvasia, attendevo il di lui ritorno dal campo non con pensiero che giamai ella avesse a rendersi ardità di comparire ne' pubblici teatri a Bologna» (citazione tratta da L. Bianconi-T. Walker, *Dalla «Finta pazza»*, cit., p. 425).

Il 28 gennaio 1648 Malvasia stesso menziona l'opera in una lettera di risposta al duca di Modena, affermando che, nonostante si fosse «in pronto per farsi l'Alcina», egli sarebbe stato disponibile a inviargli a corte il castrato richiesto, e che questa rappresentazione non avrebbe «in alcun modo da pregiudicare al suo buon servizio, perché si farà qui quando V.A. sarà rimasta servita, o prima che le occorra il castrato» (cfr. *Letterati*, b. 33).

L'ultima testimonianza di un intervento diretto di Malvasia fornita dalla sua corrispondenza risale al 1659 quando il 24 agosto scrive al duca di essersi «inteso col signor Gasparo Vigarani per solennizzare l'elezione dell'Imperatore».

4. I «Furori di Venere»

«Arrivato il giorno stabilito all'effetto già sì longa, studiosa e dispendiosamente macchinato, dopo alluogati il Principe, le dame e i cavalieri a lor posti» [(G.B.) M(anzini), *Del torneo*, cit., p. 15], si diede inizio alla fastosa rappresentazione, che poté vantare un «grosso concorso non solo di cavalieri titolati e principi ordinari, ma delle maggiori Altezze d'Italia» (M. 15). Un prologo spettacolare, pensato come esaltazione grandiosa del

Cardinal Sacchetti, attira gli sguardi degli spettatori verso il palcoscenico di sinistra:

A suon di dolcissima sinfonia numerosa di vari strumenti di fiato, cadde la cortina della scena boschereccia di Sicilia, e si vidde scendere dal cielo regolatamente la gran fascia del Zodiaco [*Furori di Venere*, cit., c.) 4r]. Era questa macchina meravigliosa e per la grandezza, che passava i venti piedi di diametro, e per l'ornamento, che riccamente era tutto dipinto, e lumeggiato di oro, ma più pel moto, poco inteso da gli occhi, che ascrivendo il sostentamento della macchina ad un'infinità di canapi e di taglie che la reggessero, male intendevan poi come, obbligata e dipendente da' canapi, potesse, nel medesimo punto che scendeva, ruotar girando a rappresentar distintamente ad uno ad uno i dodici segni che ne animavano il partimento. Sedevan a quest'ufficio dodici giovinetti che, con ugual interstizio distinti, proveduti di quel corredo che solo valeva a caraterizarne il personaggio, sedenti in bilico, venivan, ancorché la macchina s'aggirasse, a restar sempre nel medesimo posto assentati et assestati in faccia al teatro (M. 16-17).

«Fermossi la sfera, tacque la sinfonia», ed Astrea, dopo aver cantato «al sonoro toccare di clavicembalo e chitarone, con chiarissima e delicata voce» (F. 4v),

manumettendo le più recondite riserve del Fato, fè spalancar da' luminosi cortinaggi del cielo una maravigliosa apertura, che propalando a gli occhi [...] una lontana e fiammeggiante parte de' più intimi penetrati del cielo, fè loro veder figurata ne' musei dell'eternità l'arme di casa Sacchetti, predicendo che da questa, ch'esser doveva famosissima insegna di una delle più gloriose famiglie della terra, era per originarsi a vanto del suo secolo e de' loro paesi un'eroe che, coronato dal Tebro, la corona del Tebro, originato su l'Arno, dominante sul Reno, la grandezza e la felicità del Reno essere dovea (M. 19-20).

Accompagnato da un coro di paesani, entra in scena Erice, tiranno di Sicilia, «il temuto maneggiator del cesto» (M. 22), che si vanta di custodire prigionieri all'interno di un monte i più valorosi guerrieri da lui costretti allo scontro e vinti. Ercole, spinto da Giunone, lotta con Erice e lo vince, dando occasione a Giove, comparso in cielo su un'aquila volante, di abbattere con il suo fulmine il monte e di liberare così i cavalieri di Laurento. Essi, «armati alla leggiera con sopra veste d'una istessa divisa incarnantina e bianca molto ricca e vaga» (F. 16v),

menaron lieti non men che regolati et artificiosi, alcune leggiadrissime carole [...]. Con supremo diletto fu ascoltato il saltellante delle voci del coro che, cantando certa arietta brillante, accompagnò anzi rivaleggiò l'armonia del ballo, posciaché concorrendo non che concertando col numero della danza le voci talora gravi e composte, talora fugaci et ariose, quando correnti e quando cadenti, or fra le fughe, or tra i passaggi, or tra i ritornelli scorrendo, volteggiando e diportandosi, professaron così fedelmente di far veder all'occhio un ballo, come musico il piede si era addossato il carico di far ascoltar nell'istesso tempo a gli occhi un'armonia (M. 34-35).

Il ballo cominciato sulla scena di Sicilia viene interrotto dalla comparsa

di Giunone nel cielo della opposta scena tragica di Laurento; la dea incita i cavalieri a rapire dodici «vergine che, molli e infiorate, si trovavan [...] lungo 'l mare a diporto» (M. 36) e a continuare con esse la danza.

Scesero per un ponte che improvvisò e senza vedersi come montò dal pavimento della gran sala ad unirsi col pavimento della nobilissima scena. Callarono accoppiati Dama e Cavaliere con ordine doppio e, smontando con passaggio grave et ad ogni cinque passi tagliando una capriola, voltati in faccia alla cara che si conducevano al fianco, a pena si trovavan a mezzo il teatro, che prodotta in longa e dilatata falda il conspirarono ad ossequiare e riverire il principe (M. 37).

Gli occhi degli spettatori devono a questo punto tornare alla scena di Sicilia, dove «si vidde dal cielo apparire una picciola nuvoletta che, ingrandendosi a poco a poco et aprendosi espose la bellissima Venere con il corteggio delle Grazie» (F. 20v). La dea, disperata per la morte del figlio Erice, si reca da Vulcano, dalla cui fucina escono pronti al combattimento alcuni ciclopi che scendono nel campo ove vengono raggiunti da agguerriti satiri usciti dalle selve di Laurento all'ordine di Diana.

Fu vaghezza il veder l'invenzione ingegnosa con che da tutte due le fazzioni si comparve alla battaglia. I satiri un carro, i ciclopi figurarono una testudine e così s'appresentarono alla battaglia, alla quale, invitati dal tamburro, fero il primo incontro caracollando, colpendosi questi di martello e quelli di mazza. Si ridussero poscia in squadroni, gli uni triangolare, e gli altri a galera et intrecciarono la zuffa al fin della quale, abbandonate l'armi, lottarono in diverse figure, che terminarono in forze d'Ercole, facendo salti mortali, molinelli da braccio, girate di ruota et ultimamente (sovrasaltando da una parte all'altra) l'operazione terminò in figura di tre castelli, nella quale fecero un ballo (M. 43-44).

Scambi di battute canore fra Venere in nube, Cerere su un carro «tirato da squamosi e sibilanti serpenti» (F. 29r) e Nettuno «armato del solito tridente» (M. 45) con il suo seguito di tritoni al suono delle «strepitose buccine» (F. 31r), preparano il successivo scontro a cavallo. Dalla scena siciliana, mutata in marittima, sorgono sei cavalieri marini a cavallo, «armati con sopraveste azzurre e d'argento abbelite con vari ricami a foggia di squame, come erano le barde che adornavano i cavalli, [...] accompagnati da dodici mostri marini con le buccine in mano, dalle quali uscivano torce accese» (F. 34v-35). Dopo aver passeggiato il campo e riverito il Cardinale, essi attesero la comparsa dei loro avversari, il cui ingresso fu segnato da un'ennesima meraviglia macchinistica, che scese «non dal cielo ma con tutto il cielo» (M. 55).

Dandosi la solita sinfonia cominciò a discendere dal cielo la città di Roma quale esser doveva nel fiore delle sue grandezze. Occupava questa spaventevole macchina tutto il spazio della scena, che era di piedi venti e più per quadro. Si abbassava con un moto sì tardo e regolato che s'andava facendo visibile senza vedersene; al fine cominciò a scoprire i tempi, i teatri et i colossi più stimati, con sei cavalieri armati sopra cavalli. [...] Pervenuta che fu ad eguagliare il suolo del palco della

scena, spinsero i cavalieri con velocità i cavalli a transitare dalla scena al teatro per un ponte a quest'effetto assestato, che sorse per questa occasione; si come alla parte contraria, anche vestivano alla regale con manti incarnati ricamati d'argento e vagamente trapunti. Portavano corona reggia sopra gl'elmi con elevati cimieri ondeggianti di penne incarnate e bianche (F. 37r e v).

E a questo punto, prima di dare l'avvio al combattimento, per mantenersi fedeli alle consuetudini bolognesi, «in quel poco di intervallo che si spese in distendersi il corteggio, si regalò d'una sontuosissima collazione i Principi forastieri, che vi si trovarono, e le damme» (F. 38r), visto che le meraviglie osservate avevano saputo «generar pruriti di delizie e trattati di conversazioni e di banchetti» (M. 58).

Al termine del banchetto e dell'abbattimento a cavallo, sulla scena di Sicilia comparve un «ardente e afumicato castello che vomitava fiamma e scintille caliginose d'un eterno foco» (F. 39), una parete del quale, crollata al comando di Cerere, nascondeva «uno sfondato di lontananze pieno di precipizi e diruppi focosi e sfavillanti, dentro alla qual reggia stava Plutone con Proserpina» (F. 39v). Un dialogo fra Amore ed Imeneo, con «qualche vago passaggio, dove il permetteva un stile rappresentativo» (F. 43v) sulla opposta scena tragica di Laurento consentì il cambiamento dell'orrido inferno siciliano in boschereccia: la maga Circe, che Aletto a cavallo di un basilisco crestato colpisce «con la face accesa in petto per accenderle, come fece, un incendio di fiamme incomportabili al cuore» (M. 62), con le sue arti magiche «prescrivendo ordini e circoscrivendo termini a gli spiriti invocati, figuratasi attorno un circolo» (M. 64) nel mentre anche il suo «canto circoscriveva circoli» (F. 48v), fa sorgere una selva animata e scmovente di alberi, dai cui tronchi escono sei «selvaggi cavalieri d'un Marte boschereccio» (M. 66). Essi erano «armati di tutto punto, con una vasta mole di tremolanti piume verde chiaro e scuro, su le celate in forma di ramosse fronde d'arboscelli» (F. 49v). I loro avversari, gli Argonauti, giungono dalla opposta scena di Laurento, già mutata in marittima, su una «gran nave con la prora dorata» (F. 51r). I cavalieri avevano

la celata in testa sopra della quale s'innalzava un superbissimo incarco di penne turchine e bianche, framezzate con fiori di seta di più colori [...]; era la calza et il girello di ricco drappo turchino con ricami di grossa canutiglia d'argento (F. 52r).

Per assistere a questo abbattimento finale, agli spettatori mortali si affiancarono gli dei, sistemati su nubi nei cieli di Sicilia e di Laurento; il loro acceso tifo per l'una o per l'altra «squadra» si manifestava naturalmente in canto.

Seguitavan gli dei fra loro i colloqui già cominciati, quando s'aperse il cielo non delle scene, ma del teatro, e comparve serena sopra l'arco celeste, che di mille colori acceso e ridente lumeggiava, Iride la messaggiera, Iride la paciera (M. 71).

Una sinfonia «piena e numerosa» (M. 71), in cui «tutti e due i cori de gli

dei unitamente diedero in una rimbombante e dolcissima musica» (F. 57r), pose fine a «questo per sempre memorabile torneo» (F. 57v).

5. Obizzi e Chenda

Alfonso Rivarola detto Chenda (Ferrara 1591 o 1607-1640) è allievo di Carlo Bononi. Dopo un primo periodo come costumista al servizio del nobile ferrarese Borso Bonacossi, nel 1628 si reca a Parma su invito di Enzo Bentivoglio. Lì nel 1631 cura le scenografie per i festeggiamenti in nozze di Odoardo II e Margherita de' Medici nel Teatro Farnese sotto la direzione di Francesco Guitti; lo stesso anno a Ferrara si occupa degli apparati dell'*Alcina maga* nella Sala dei Giganti.

Nel 1635 collabora per la prima volta con Obizzi in un torneo voluto dal duca Francesco I d'Este in onore del Cardinale di Savoia suo zio. Poco si sa dello spettacolo oltre al breve resoconto lasciato da Domenico Garimberti nel suo *L'idea di un principe et eroe christiano in Francesco I d'Este*, (Modena, B. Soliani, 1639, p. 220): «Nella Piazza Grande della stessa città, pel solenne ricevimento del sig. Cardinale di Savoia suo zio, alzò un magnificentissimo teatro in cui, oltre le altre macchine torreggiava il Castello d'Alcina da cui egli per aria, con un altro, scese a cavallo. Una nobile nave, tenuta da ben armati guerrieri; una smisurata balena, dalla cui aperta bocca uscirono cavalieri combattenti, e l'incantato giardino di Falerino, facendo di notte con una pienissima illuminazione, che aggiungeva splendore alla comparsa di quel reale ricinto in cui poi si ordì un campo aperto». In quell'occasione «in campo aperto combatté Pio Enea per quattro con tre di quei principi e fu allora ch'egli inventò il combattere a piedi in quel torneo con varietà d'armi non più usate» (*Memorie... degli Accademici Gelati*, cit., p. 355). Per inciso, uno dei motivi fondamentali della fama di Obizzi come torneante consiste nell'abilità con cui ideava e realizzava composizioni coreografiche inusuali. Un significativo esempio di ciò si trova nella descrizione di un altro famoso spettacolo ferrarese, *L'Andromeda di D. Ascanio Pio di Savoia. Cantata e combattuta in Ferrara il carnevale dell'anno 1638*, Ferrara, F. Suzzi, 1639, con apparati di Francesco Guitti e balli del marchese Filippo Forni. Oltre ad essere Padrino dei «Cavalieri del Re», Obizzi «inventò, et in due soli giorni ammaestrò i cavalieri» e «fece nascere in mezzo all'armi bellissime figure matematiche, e dimostrò che non meno dei compassi e delle penne, si ponno ancora con le picche e con gli stocchi segnare i punti e tirar le linee» (p. 103).

L'unico documento iconografico presumibilmente relativo allo spettacolo del 1635 finora ritrovato costituisce anche l'unica testimonianza del lavoro svolto da Chenda in quell'occasione. Si tratta di un disegno raffigurante una delle quattro macchine menzionate da Gamberti, «la nobile nave tenuta da ben armati guerrieri». L'elemento su cui si basa l'attribuzione è un ordine di pagamento datato 25 febbraio 1635 a favore di Chenda: l'architetto ricevette «ducatoni 60 [...] per macchina fatta in piazza detta la nave» (Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Arti belle: Architetti*, b. 9/1).

Una parte dello spettacolo modenese del 1635 fu riutilizzata qualche anno più tardi da Obizzi nel suo secondo grande torneo padovano, *L'amor pudico* del 1643. In una lettera al duca di Modena del 3 aprile 1643 Obizzi, nel richiedere (invano) la presenza dell'Architetto Gaspare Vigarani alla sua imminente rappresentazione cavalleresca, afferma: «Il torneo di notte sarà l'abbattimento di mostri che V.A. fece alcuni anni fa rappresentare in Modona con l'aggiunta d'uno poco abbattimento a cavallo in forma di balletto» (Mo.A.S.E., Archivio per materie, *Letterati*, b. 49bis).

Gli anni immediatamente successivi vedono l'architetto impegnato con Obizzi a Padova per *l'Ermiona* e per un altro torneo del marchese nel 1638 e a Bologna per *i Furori di Venere*; a Ferrara nello stesso 1638 in una festa religiosa di Ascanio Pio di Savoia, *Ferrara trionfante*; e a Venezia, dove cura gli apparati della *Delia o sia la sposa del sole* di Giulio Strozzi e dell'*Armida* di Ferrara e Manelli, entrambe date nel teatro di SS. Giovanni e Paolo nel 1639.