

1222-2022
800
ANNI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte,
del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in
Progettazione e Gestione del Turismo Culturale

**L'EDIPO RE ALL'OLIMPICO:
DALLA VERSIONE DI ORSATTO GIUSTINIAN
ALLA PERFORMANCE DI BOB WILSON**

Relatore:

Prof. Francesco Puccio

Correlatore:

Prof. Jacopo Turchetto

Laureanda: Elena Zaltron

Matricola: 1231041

Anno accademico 2021/2022

Ai miei genitori, che in questi anni hanno saputo trasmettermi il senso del dovere e del sacrificio.

A Laura, che mi supporta e sopporta dalla nascita, il mio punto di riferimento e porto sicuro nei momenti di difficoltà.

A Martina, per i consigli sinceri e per strappare un sorriso anche nei momenti di sconforto.

Ad Alessia, per ricordarmi che posso sbagliare, ma non per questo sono sbagliata.

A Nicolò, per il suo amore, sincero e romantico, e per credere in me e in tutte le mie scelte. (grazie anche perché da quando stiamo insieme non ho mai preso meno di 28).

Alla zia Grazia e Fortunato, per non avermi mai criticato e per i consigli saggi.

Allo zio Adone, per avermi trasmesso la passione per l'arte, senza la quale non sarei qui, oggi.

Al Professor Francesco Puccio, per essere riuscito a farmi appassionare alla sua materia e per avermi seguito nella stesura della tesi.

A tutti coloro che mi hanno accompagnato in questi anni condividendo con me gioie e dolori.

Infine, desidero ringraziare me stessa per non aver mai mollato e voglio ricordarmi che questo è solo l'inizio di un percorso che, spero, sarà ricco di soddisfazioni come questa.

Elena

«Non è lecito considerare alla cieca buoni i malvagi e malvagi i buoni [...] solo il tempo rivela l'uomo giusto [...] chi dà giudizi affrettati non può raggiungere la certezza».

Sofocle, *Edipo re*, traduzione a cura di Franco Ferrari, BUR, Milano 2021, pp. 188-189.

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1.....	7
1.1 Sofocle: cenni storici e biografici	7
1.2 L'Edipo re: elementi di una drammaturgia perfetta	11
1.3 Analisi della tragedia	13
CAPITOLO 2.....	22
2.1 Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Le due anime del Teatro Olimpico...22	
2.2 L'accademia olimpica e la nascita del Teatro Olimpico.....25	
2.3 Un teatro romano a Vicenza: la struttura del Teatro Olimpico	30
2.4 L'Olimpico come teatro vivo	37
CAPITOLO 3.....	39
3.1 L'Edipo re come spettacolo inaugurale	39
3.2 L'Edipo re torna al Teatro Olimpico: la versione di Bob Wilson	50
Conclusione	57
Bibliografia.....	59
Sitografia	60

Introduzione

Alla base di questo studio si colloca una mia forte passione per la storia dell'arte, che mi spinge a visitare periodicamente musei, gallerie, siti archeologici e artistici e tutte le bellezze che, da un punto di vista culturale, arricchiscono il territorio in cui vivo. Considero questa disciplina uno straordinario mezzo comunicativo in grado di andare oltre le parole, sfruttando le immagini e riuscendo a evocare emozioni e sensazioni, coinvolgendo i sensi. Allo stesso modo si comporta il teatro, al quale mi sono avvicinata attraverso il corso di Teatro antico e Turismo culturale (a.a. 2021/2022), durante il quale ho compreso la forza comunicativa delle grandi tragedie classiche e come queste si ripercuotano nel teatro moderno, oltre che nella vita quotidiana; è stato affascinante notare come le parole di autori come Sofocle, tragediografo del V secolo a. C., si possano plasmare anche alla luce della cultura odierna e quindi essere un riferimento per l'uomo contemporaneo.

Questo elaborato parte, dunque, dall'interesse per il territorio in cui vivo. È stato naturale, vivendo a Vicenza, prendere come oggetto di studio il Teatro Olimpico, capolavoro di architettura rinascimentale, dove l'ingegno del Palladio si sposa con la mente dello Scamozzi in un connubio perfetto, che stupì gli spettatori durante lo spettacolo inaugurale del 1585, e che, ancora oggi, affascina migliaia di turisti.

Con la mia analisi cerco di fare luce su tre temi:

- a) la poetica di Sofocle e la tragedia dell'*Edipo re*;
- b) il Teatro Olimpico da un punto di vista storico e architettonico;
- c) il confronto tra lo spettacolo inaugurale all'Olimpico del 1585 e quello del 2018, con la regia di Bob Wilson.

Gli strumenti per questa ricerca sono stati:

- testi e libri sulla storia e architettura del Teatro Olimpico;
- materiale di studio riguardante il corso di Teatro antico e Turismo culturale a.a. 2021-2022, tenuto dal prof. Francesco Puccio;
- siti *web* contenenti interviste, recensioni, articoli relativi soprattutto all'*Edipo re* di Bob Wilson;
- ricerca direttamente sul campo che mi ha permesso di ottenere maggiori informazioni inerenti allo spettacolo del 2018;

- il mio *stage* presso la ProLoco Alte Montecchio, attraverso cui ho potuto consultare testi dell'accademico olimpico montecchiano Remo Schiavo.

Pertanto, la tesi è stata suddivisa in tre capitoli.

Nel primo è stata presentata la figura di Sofocle: come si colloca questo autore all'interno del contesto storico ateniese del V secolo a. C., durante la cosiddetta età aurea e il governo di Pericle; un periodo di splendore in contrasto con la guerra del Peloponneso che, dal 431 al 404 a.C., vede Atene contrapporsi a Sparta. È descritta la vita del tragediografo ateniese, ritenuta fondamentale dal momento che il suo interesse per la vita politica della *polis* si ripercuote nella sua drammaturgia. Vengono, poi, riportate le innovazioni attribuite a Sofocle da un punto di vista tecnico: l'introduzione del terzo attore; l'aumento dei membri del coro da dodici a quindici unità e lo scioglimento della cosiddetta trilogia legata, presentando agli agoni tragici opere singole, indipendenti. A ciò si aggiunge l'interesse per la poetica di Sofocle: è straordinario notare come l'autore tratti soprattutto gli aspetti umani dei suoi personaggi e discuta problemi vivi del suo tempo, come il valore delle leggi, il destino e la giustizia divina, il rapporto colpa-pena sul quale si fonda l'aspetto tragico delle sue opere.

I protagonisti delle sue tragedie sono eroi, caratterizzati da una certa magnanimità, che riconoscono la propria superiorità, ma non accettano l'aiuto altrui, cadendo inevitabilmente nell'emarginazione e nella solitudine. Viene richiamato anche lo stile del tragediografo, evidenziando come Sofocle sia più interessato all'aspetto verbale che a quello spettacolare e preferisca emozionare il pubblico attraverso il potere evocativo della parola. Di conseguenza, la sua lingua è pulita e difficilmente si trovano neologismi. L'espressione è chiara, elegante, non eccede in particolari ricercatezze; si tratta di una lingua che, al contempo, è letteraria e lineare, dignitosa e adattata ai personaggi.

Sempre nel primo capitolo mi sono focalizzata sull'analisi dell'*Edipo re*. Una prima parte riporta la trama e la spiegazione dei versi salienti dell'opera, evidenziando anche come la scrittura di Sofocle sia estremamente contemporanea nel contenuto: emerge, infatti, il confronto dell'opera con l'esperienza pandemica che ci ha accompagnato negli ultimi anni. Nell'ultima parte, vista la mia predilezione per la storia dell'arte, si osserva quanto sia stato stimolante per molti autori trasporre nel corso dei secoli le parole di Sofocle, e quanto la sua drammaturgia abbia condizionato la produzione moderna e contemporanea in molte forme d'arte.

Molti sono gli artisti che hanno ripreso questo mito e l'hanno rappresentato nei linguaggi figurativi.

Nel secondo capitolo si indaga sul Teatro Olimpico di Vicenza, partendo dalla spiegazione biografica delle due menti dell'opera, gli architetti Andrea Palladio, genio della struttura architettonica, che, tuttavia, non riuscì a vedere completata l'opera a causa della sua morte, e Vincenzo Scamozzi, artefice della mirabile scenografia che ancora oggi impressiona i visitatori con le sue prospettive a *trompe-l'oeil*.

Si indaga poi sulla nascita dell'Olimpico per volere dell'Accademia Olimpica, nata nel 1555, che aveva bisogno di una sede stabile per mettere in scena le proprie rappresentazioni teatrali, oltre che per i congressi che gli accademici tenevano periodicamente. I lavori per il teatro Olimpico, struttura di stampo classico a imitazione dell'architettura vitruviana, iniziano il 20 febbraio 1580. Dopo aver presentato la storia di questo capolavoro architettonico, sono passata alla descrizione degli ambienti del teatro, dalla pianta, all'impianto scultoreo e prospettico. L'ultima parte del secondo capitolo si focalizza sulla ricezione turistica del teatro. Si parla, infatti, di un teatro attivo, un prodotto culturale, un'offerta turistica che attira ogni anno visitatori da tutto il mondo. A questo si aggiunge il fatto che negli ultimi anni le forme del turismo sono cambiate in virtù dei bisogni sempre più forti dei turisti.

Per soddisfare le necessità di un pubblico sempre più esigente e curioso, ma soprattutto per valorizzare uno spazio con più di quattro secoli di storia, il Teatro Olimpico ogni anno predispone un calendario ricco di spettacoli ed eventi e, oltre alle visite guidate per singoli, gruppi o scolaresche, è stato pensato il "Palladio Olimpico Project – Suoni e Luci al Teatro". "POP" nasce dalla volontà del Comune di Vicenza di innovare e rendere eccezionale la visita al Teatro Olimpico; questo porta al passaggio da un turismo *orizzontale*, del solo vedere, ad uno *verticale*, interdisciplinare, che coinvolge l'interesse dello spettatore e concede l'opportunità di compiere un viaggio tra le epoche.

Nel terzo capitolo mi sono concentrata sul confronto tra la prima rappresentazione dell'*Edipo re* all'Olimpico, del 3 marzo 1585, e quella più recente del 4 e 7 ottobre 2018.

A proposito della prima messinscena della tragedia, viene riportato come ci fu un acceso dibattito su quale opera scegliere per l'inaugurazione, e Leonardo Valmarana, principe dell'Accademia, preferì che fosse una tragedia ad inaugurare il teatro: l'*Edipo Re* di Sofocle.

Venne scelta la traduzione di Orsatto Giustinian, al quale ho dedicato delle pagine di biografia e carriera letteraria; era doveroso, allo stesso modo, trattare Angelo Ingegneri, regista dello spettacolo. Si indaga in questa sezione tutto quello che caratterizzò lo spettacolo inaugurale: attori, costumi, musiche, sistemi di accesso, ma anche le recensioni e le critiche da parte degli illustri dell'epoca.

Infine, mi sono concentrata sulla figura del regista americano Robert Wilson. L'analisi comprende una descrizione biografica dell'artista, e gli aspetti salienti della sua poetica. È sorprendente l'approccio che il regista utilizza: quello visivo, che pone in secondo piano la parola a favore dell'immagine e dove il rapporto luce-ombra gioca un ruolo fondamentale. Le *performance* di Wilson sono dotate di un'impronta veramente innovativa, e sono dense di potenti mezzi espressivi.

L'*Oedipus* di Wilson si fonda sulla tragedia di Sofocle nella traduzione italiana in versi di Ettore Romagnoli del 1926, alla quale si intersecano citazioni della traduzione di Orsatto Giustinian; un'altra qualità del regista è quella di stare sempre al passo con i tempi pur utilizzando opere classiche, cercando di collocarle nel contesto storico e culturale contemporaneo. Così come nella descrizione del primo *Edipo* all'Olimpico, anche per la versione del 2018 sono state riportate le notizie riguardo agli attori, alle musiche, all'impostazione della rappresentazione, agli elementi scenografici ed illuminotecnici. Emerge la bravura dell'artista americano nel riuscire a coniugare la bellezza del contenuto, quindi la tragedia, con la particolarità del suo contenitore, il Teatro Olimpico, rimanendo comunque fedele alla sua poetica.

1.1 Sofocle: cenni storici e biografici

Il contesto storico in cui il tragediografo Sofocle vive è fondamentale non solo perché ci permette di comprendere il suo pensiero, ma anche per il ruolo importante che ha avuto al suo interno, al punto da diventare un riferimento politico e sociale per la sua città.

Vive, infatti, negli anni della guerra del Peloponneso, che ebbe inizio nel 431 a.C., tra Atene e Sparta, per l'egemonia sulla Grecia, e si protrasse fino al 404 a.C., con la vittoria definitiva di Sparta. Questo conflitto, considerato epocale dai Greci del tempo, provocò enormi perdite umane, materiali e finanziarie.

Dopo dieci anni di combattimenti, fu siglata la pace di Nicia, nel 421 a.C., che però non portò ad una definitiva cessazione della guerra. Come accade agli altri tragediografi e commediografi dell'epoca, quindi, anche Sofocle risente nella sua produzione delle conseguenze sociali tipiche dei periodi di conflitto.

Nonostante il contesto di guerra, si assiste anche ad una fase di massima fioritura delle arti e del teatro ad Atene, durante il governo di Pericle:

«Alcuni salutano la democrazia periclea come l'alba d'una età nuova, come un riuscito tentativo di un vero socialismo di stato, fonte di benessere e di felicità per tutti i diseredati.»¹

Per quanto riguarda la biografia di Sofocle, si fa riferimento al materiale di studio raccolto durante il corso di Teatro antico e turismo culturale a.a. 2021-2022.

Sofocle nacque nel 496 a.C. nel demo ateniese di Colono. Proveniva da una famiglia agiata, il padre era un ricco armaiolo della tribù Egeide. Ricevette un'educazione aristocratica e praticò la ginnastica e la musica. Grazie alla sua particolare bellezza fisica e alla sua abilità nella danza, nel 480 a.C. diresse il coro degli Efebi, in occasione delle celebrazioni per la vittoria di Salamina durante le guerre persiane.

Per quanto riguarda la sua attività teatrale il debutto è datato al 468 a.C., quando si dice abbia superato Eschilo con una trilogia di cui faceva parte il *Trittolemo*. Probabilmente ottenne più di venti vittorie agli agoni tragici, un numero mai raggiunto dagli altri tragediografi.

¹ Breccia, A. Evaristo, *Un fallimento Pericle e l'età di Pericle* «Studi Classici e Orientali», vol. 1, 1951, pp. 5-17. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24172380>. Accessed 19 Jul. 2022.

Come si è detto precedentemente, visse durante il governo di Pericle, e i suoi rapporti di amicizia con questi gli permisero di ottenere importanti incarichi politici. Fu capo degli Ellenotami, gli amministratori del tesoro della lega attica, nel 443 a.C. Nel 441/440 a.C. venne eletto stratego e fece inviare rinforzi a Chio e Lesbo per placare i disordini a Samo.

Molto probabilmente Sofocle morì nel 405 a.C.; fu oggetto di culto eroico dopo la sua morte e gli venne conferito l'epiteto di "colui che ospita", dal momento che nel 420 a.C., durante i Grandi Misteri, si offrì di ospitare una statua del Dio Asclepio (dio della medicina), che quell'anno venne trasportata da Epidaurò ad Atene.

Sappiamo che nel 406 a.C. Sofocle doveva essere ancora vivo, dal momento che volle lui stesso che il coro si presentasse vestito a lutto agli agoni tragici di quell'anno, per la morte del tragediografo Euripide. Aristofane colloca Sofocle tra i defunti nelle sue *Rane* del 405 a.C. Frinico, poi, nel 405 a.C. mise in scena la commedia *Le muse*, in cui tesse l'elogio funebre di Sofocle sottolineandone, come ricorda Franco Ferrari nella sua traduzione dell'*Edipo re*, «la serenità, il sottile umorismo, la sprezzatura conviviale»².

Sempre Ferrari riporta, nella premessa, i versi di Frinico che dimostrano la considerazione del commediografo nei confronti di Sofocle:

«Beato Sofocle, che dopo lunga vita
morì, uomo fortunato e intelligente,
autore di molte e belle tragedie:
è morto felicemente, senza aver patito alcun male.»³

Le principali notizie che si devono ad una *Vita* conservata insieme con le sue tragedie in un prezioso codice manoscritto, Laurenziano 32.9), al *Marmor Parium*, al lessico bizantino *Suda*, a testimonianze riportate da autori come Aristotele, Ateneo e Plutarco.

Un papiro egiziano pubblicato nel 1912 ha consentito la lettura di una metà di un dramma satiresco, gli *Ichneutai*, ovvero i *Cercatori di orme*. Sono conservati poi molti frammenti, per tradizione indiretta o per la scoperta di materiale papiraceo, di un centinaio di altri drammi. Si dice anche, grazie a testimonianze degli antichi, che Sofocle avesse scritto anche poesie liriche e un'opera in prosa, *Sul coro*, di argomento teatrale, in cui riporta le varie

² F. Ferrari, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR, Milano 2021, p. 22.

³ *Ibidem*.

innovazioni della sua poetica. Relativamente alle tragedie, l'*Aiace* è probabilmente la più antica; un'opera che tratta della follia dell'eroe greco per essere stato privato del premio delle armi di Achille, e il suo successivo suicidio. Segue l'*Antigone*, probabilmente risalente al 441 a.C., dal momento che la tradizione vuole che Sofocle sia stato eletto stratego nel 440 a.C. proprio grazie al successo di tale opera: l'intreccio ha come protagonista Antigone, condannata a morte perché seppellisce il fratello Polinice, nonostante la legge, e quindi Creonte, lo vieti. Al 430 a.C. risalirebbe l'*Edipo re*, tragedia considerata perfetta da Aristotele, oggetto di analisi nelle seguenti pagine. Seguirono le *Trachinie*, dramma dapprima di Deianira, moglie di Eracle, che per riportarlo a sé ne provoca la morte, e quindi si uccide; e poi di Eracle stesso che morirà tra i tormenti. Il titolo della tragedia deriva dalle compagne di Deianira, le donne di *Trachis*, che costituiscono il coro. Tragedia seguente è l'*Elettra*, che fa riferimento alle *Coefore* di Eschilo, trattando il mito della figlia di Agamennone che accoglie il fratello Oreste e lo sostiene nell'uccisione della madre Clitennestra e di Egisto. Venne rappresentato poi, nel 409 a.C., il *Filottete*, abbandonato dai Greci nel viaggio a Troia e poi, dagli stessi, ricercato perché possessore dell'arco e delle frecce di Eracle, uniche armi che avrebbero potuto distruggere la città nemica. Ultima tragedia è l'*Edipo a Colono*, rappresentato postumo, nel 401 a.C., a cura del nipote di Sofocle. Il poeta sceglie di rappresentare Edipo, ormai vecchio e cieco, giunto a Colono, città tanto amata da Sofocle, dove scompare in un bosco sacro.⁴

A Sofocle vengono attribuite delle innovazioni da un punto di vista tecnico, prima fra tutte l'introduzione del terzo attore. Inoltre, Sofocle aumenta i membri del coro da dodici a quindici unità, probabilmente per far partecipare più facilmente il corifeo al dialogo con gli altri personaggi. Infine, scioglie la cosiddetta trilogia legata, presentando agli agoni tragici opere singole, indipendenti.

Il protagonista sofocleo, come spiega Elena Adriani in *Storia del teatro antico*, può essere definito un eroe, perché caratterizzato da una certa inflessibilità:

«è coraggioso, intelligente, moralmente integerrimo, ma anche consapevole della propria indole straordinaria.»⁵

⁴ Istituto geografico De Agostini Novara, *Grande Enciclopedia*, Novara 1994, pp.241-242.

⁵ E. Adriani, *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma 2005, p. 49.

L'eroe di Sofocle è consapevole della propria superiorità e questo lo porta ad assumere un atteggiamento di «rifiuto e chiusura» che sfocia nella violenza e nella solitudine. L'eroe rifiuta l'aiuto di figure amiche e si rifugia nella natura. Come sottolinea Ferrari, l'esperienza dell'eroe sofocleo è data dai rapporti di raccordo e divisione che a mano a mano instaura con gli dèi e con la *polis*; l'esito ordinario è, dunque, l'emarginazione.

Ciò che è straordinario in Sofocle è che tratta soprattutto gli aspetti umani dei suoi personaggi e discute problemi vivi del suo tempo, come il valore delle leggi, il destino e la giustizia divina, il rapporto colpa-pena sul quale si fonda l'aspetto tragico delle sue opere, la responsabilità dell'uomo, senza però descrivere fatti contemporanei, come in parte aveva fatto Eschilo ne *I persiani*, unica tragedia di argomento storico che ci sia pervenuta

I tormenti e le pene di cui sono afflitti gli eroi sofoclei evidenziano tutta la loro magnanimità; nelle vicende di Sofocle è sempre presente l'elemento religioso; dèi, fato, oracoli caratterizzano gli intrecci ma, facendo sempre un confronto con Eschilo, dove l'elemento religioso è fondamentale, è evidente come l'autore preferisca approfondire la componente umana e il suo eroismo.

L'impressione della tragedia sofoclea è quella di una grande dignità, di un dramma sconvolgente ma mai meschino o turpe e, alla fine, pacificato. Un alone di compostezza e serenità, specie a confronto con gli altri tragici, si stende sulle sue opere»⁶.

Da un punto di vista stilistico, rispetto Eschilo ed Euripide, Sofocle è più interessato all'aspetto verbale che a quello spettacolare, preferisce emozionare il pubblico attraverso il potere evocativo della parola, non a caso è a lui che si attribuiscono l'introduzione del terzo attore e l'ampliamento del coro. La lingua di Sofocle è, dunque, più pulita rispetto a quella dei tragediografi precedentemente citati; difficilmente si trovano neologismi, in quanto preferisce usare uno schema espressivo eterogeneo. L'espressione è chiara, elegante, senza eccedere in particolari ricercatezze; si tratta di una lingua che al contempo è letteraria ma lineare, dignitosa e dimensionata ai personaggi.

«Chi legga Sofocle, dopo aver letto Eschilo, ha subito un'impressione di maggior felicità: le metafore sono meno ardite, più rari e assai violenti gli anacoluti, meno frequenti gli *hapax legomena* e le parole composte. Ma poco dopo il lettore s'accorge che la prima impressione era giusta. Egli trova in Sofocle parole comuni che hanno un senso nuovo, inaspettato; parole comuni che hanno il significato epico originario; parole nuove formate sull'analogia di altre,

⁶ Istituto geografico De Agostini Novara, cit., p. 242.

comuni. E trova uno stile preciso, e nel tempo stesso elevato, che sembra semplice, ed è, invece, soltanto ardito.»⁷

La componente drammatica è comunque evocata da figure antilogiche come l'antitesi o l'ossimoro; Sofocle, poi, gioca sul contesto scenico, isolando il personaggio da esso e ponendo l'attenzione a personaggi anonimi o agli dèi. Predilige, nelle parti liriche, la metafora e il riuso di moduli liturgici. Il passaggio dalla scena agli spazi retro o extrascenici diventano fondamentali per evidenziare la psicologia dei personaggi. Sono frequenti nelle sue tragedie le didascalie implicite, che danno delle informazioni sull'allestimento della *skené*.

Frequenti sono i momenti di tensione e angoscia che riprendono la poetica di Eschilo (che vediamo nell'*Aiace* ma anche nell'*Edipo re*) e poi, come lo definisce Ferrari, «l'effetto ritardante»⁸, che illude ci possa essere un lieto fine, attraverso un canto gioioso e la liberazione del Coro.

Come afferma Adriani, Sofocle introduce il cosiddetto “schema triangolare”, attraverso il quale i protagonisti dialogano fra loro creando un intreccio di relazioni reciproche, talvolta si scontrano due personaggi con la mediazione del terzo; in altri casi solamente un personaggio spiega mentre gli altri ascoltano.

A confermare quanto l'interesse per Sofocle sia nella parola, aggiunge in aiuto il ricorso al monologo, momento di sfogo e autoanalisi per l'eroe in cui viene manifestata tutta la bravura dell'attore. Anche il prologo cambia con Sofocle: predilige non una spiegazione dell'antefatto, ma, ancora una volta, il dialogo.

1.2 L'*Edipo re*: elementi di una drammaturgia perfetta

Il teatro greco, sin dalla nascita, ha sempre avuto, oltre che una dimensione religiosa, perché dedicato al culto del dio Dioniso, anche una dimensione politica e collettiva. I Greci conoscevano bene il valore del teatro e si servivano di queste manifestazioni anche per poter riflettere sulla condizione umana attraverso i miti messi in scena, che erano universalmente riconosciuti. La storia dell'*Edipo re* è nota a tutti, mentre il protagonista stesso è ignaro del suo destino; quindi, il personaggio più di ogni altro ricerca il proprio passato lungo tutto l'intreccio della vicenda.

⁷ G. Perrotta, *Sofocle*, Principato, Messina-Firenze 1935, pp. 640-641.

⁸ F. Ferrari, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR, Milano 2021, p. 24.

Sofocle scrive, dunque, l'opera mostrando una sorta di progressiva identificazione del protagonista, di autoanalisi, che permette oggi, come allora, di scoprire piano piano il corso degli eventi.

Le vicende dell'*Edipo re* dipendono quindi dalla rappresentazione e, in linea con la poetica di Sofocle, dal dialogo tra i personaggi, i quali perseguono un ruolo, hanno una loro maschera.

L'*Edipo re* viene messa in scena per la prima volta tra il 430 e il 420 a.C. ad Atene e, insieme all'*Edipo a Colono* e all'*Antigone*, fa parte del cosiddetto "Ciclo tebano".

Le vicende sono condizionate da un oracolo, secondo il quale Edipo, una volta cresciuto, ucciderà il padre e si unirà alla madre. Il padre, Laio, per allontanare la profezia, ordina ad un servo l'uccisione del figlio. Il servo, per pietà, non uccide Edipo, ma lo abbandona sul monte Citerone e lo affida ad un pastore. Edipo, una volta adulto, fugge in città, dove si scontra con un signore che gli intima di liberare il passo: lo sconosciuto è proprio il padre, che muore a seguito della lite finita male; Edipo avvera inconsapevolmente la predizione. Raggiunta Tebe, risolve l'enigma della Sfinge, che torturava i viandanti con un indovinello di difficilissima risoluzione. Ciò gli permette di diventare re della città e di unirsi a Giocasta, la regina, e, di fatto, sua madre. Da lei ha quattro figli: Eteocle, Polinice, Antigone ed Ismene. Scoppia, poi, la peste a Tebe (ed è così che si apre la tragedia di Sofocle) e l'oracolo di Delfi predice che solo la purificazione dell'uomo che contamina la città porterà alla fine dell'epidemia; Creonte, ai versi 94-97, 100-101, dice:

«Febo ci ordina esplicitamente di espellere, perché non divenga immedicabile, l'impurità che - dice il dio - è cresciuta e si è alimentata in questa terra. [...] Dobbiamo bandire i colpevoli o pagare morte con morte: è questo il sangue che tormenta la città».⁹

Da questo momento in poi, partirà, da Edipo, l'indagine sul proprio passato. Egli scoprirà di essere la causa dei mali della sua città; la rivelazione porterà al suicidio della moglie-madre Giocasta, e all'accecamento dello stesso protagonista.¹⁰

Edipo è, con riferimento al materiale di studio del corso di Teatro antico e turismo culturale a.a. 2021/2022, l'esempio più emblematico di "colpa oggettiva".

⁹ F. Ferrari, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR, Milano 2021, p. 151.

¹⁰ <https://www.indafondazione.org/edipo-re-di-sofocle/>. Visitato in data 02/09/2022

Premettendo che la presenza di un conflitto è indispensabile, affinché la tragedia possa esistere, la colpa “oggettiva” si distingue da quella “soggettiva” che vediamo, per esempio, nella figura di Serse nei *Persiani* di Eschilo: se Serse pecca di *hybris*, e quindi, è consapevole delle sue colpe, Edipo è del tutto ignaro dei suoi errori, ovvero di aver ucciso il padre ed essersi unito alla madre.

È, dunque, proprio questo il nodo tragico che mette in moto l’opera di Sofocle, che ha influenzato, nel corso dei secoli, scrittori, filosofi e artisti, fino a diventare emblema del celebre complesso della teoria psicoanalitica elaborata da Sigmund Freud nel XX secolo.

1.3 Analisi della tragedia

Come spiegato precedentemente, il teatro ha una sua dimensione politica e comunitaria e questa viene evocata nell’*Edipo re*, sin dal prologo. A tale riguardo, si riportano di seguito alcuni versi, quando un sacerdote, portavoce dei cittadini di Tebe, sulla soglia del palazzo del re, supplica Edipo di difendere il popolo dalla peste che minaccia la città:

«La città, come vedi tu stesso, è scossa dai marosi e non può risollevarsi il capo dai gorghi della burrasca di sangue: si spegne nei germi che chiudono i frutti della terra, si spegne nelle mandrie dei buoi e nei parti infecondi delle donne. E la dea della febbre, la peste maligna, è piombata sulla città e la tormenta. [...] Così anche ora, nostro potente sovrano, tutti scongiuriamo te, supplici ai tuoi piedi. Offrici una difesa, che tu abbia udito la voce di un dio o forse di un uomo: so bene che i consigli degli uomini esperti conseguono i risultati più felici. E dunque tu, ottimo fra gli uomini, risolleva la città e salva la tua fama: perché ora questa terra ti chiama salvatore per lo zelo che dimostrasti un giorno». ¹¹

L’attenzione si sposta, in questi versi, sullo spazio extrascenico, la città, descritta dal sacerdote. Il fuori scena, da un lato suggestiona, dall’altro contrasta con la pietà religiosa provocata dal coro dei giovani e vecchi davanti al palazzo di Edipo. Il palazzo di Edipo, è un “qui ed ora”, mentre la città è un “là e altrove”. ¹²

Riflettendo sui versi precedentemente citati, si può comprendere il carattere collettivo della tragedia, la potenza della sua comunicazione, ma anche l’aspetto contemporaneo dei temi, così vicino ai giorni nostri. È evidente come l’*Edipo re* abbia assunto, nel periodo della

¹¹ F. Ferrari, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR, Milano 2021, pp. 145-147.

¹² M. Stella, *Sofocle, Edipo re, introduzione, traduzione e commento*, Carocci editore, 2010, p.172

pandemia, sensi metaforici e simbolici nuovi; la tragedia si apre raccontando un'epidemia di peste e come non si poteva creare un legame con la pandemia odierna?

Con la diffusione del Covid-19, ci si è subito interrogati sulle cause e sull'origine del virus; questo accade anche nella tragedia di Sofocle, ed è proprio grazie all'indagine sulle cause della peste che si arriva gradualmente a scoprire la storia del protagonista.

Sotera Fornaro ritiene che inevitabilmente, sia ai giorni nostri che all'epoca di Sofocle, di fronte alla paura e alle sofferenze dettate da queste condizioni di pericolo si cerchi un colpevole: «vi è un desiderio minaccioso nella ricerca di un capro espiatorio, dal cui sacrificio dipende la nostra salvezza».¹³

Per capire chi è il colpevole, è necessaria un'indagine e l'azione di Edipo è proprio una ricerca sul colpevole del destino della città di Tebe; ciò che si scopre – e che è estremamente attuale - è che il colpevole è Edipo stesso, così come, di fatto, i responsabili di questo virus siamo noi stessi, che «abbiamo ignorato i segni», agito con leggerezza, e senza considerare la pericolosità di un impoverimento di risorse naturali sempre più rapido e irreversibile.

Emerge dunque il rapporto uomo-natura e di come l'attività antropica porti a conseguenze distruttive. Viene rievocato l'*Edipo re*, perché per anni aveva creduto di prevalere sulla natura, grazie al suo sapere e la sua conoscenza, dopo aver risolto l'enigma della Sfinge; a causa della peste è costretto a prendere coscienza della propria vulnerabilità e a ripercorrere le tracce del suo passato. «Siamo tutti come Edipo: abbiamo agito commettendo azioni terribili»¹⁴.

Scoprendo le sue origini, apprende come non ci si possa sottrarre alla natura e quanto siamo responsabili della sua trasformazione.

Ma non è tutto perduto, sostiene Fornaro, perché se Edipo lascia il suo popolo in preda ad innumerevoli sventure, «noi adesso ancora siamo in tempo ad evitare di lasciare ai posteri la necessità di scontare le nostre colpe, la maledizione che si propaga di generazione in generazione».¹⁵ Alle richieste del sacerdote, Edipo risponde dicendo di aver inviato Creonte, figlio di Meneceo, presso il santuario di Delfi, per chiedere all'oracolo quale fosse una possibile soluzione per risolvere il destino disastroso della città di Tebe. Creonte arriva con

¹³ S. Fornaro, *Edipo re, la tragedia dell'antropocene: un esperimento di teatro digitale alla Volksbühne di Berlino*, Edizioni di pagina, Sassari 2021, pp.5-9.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ S. Fornaro, *Edipo re, la tragedia dell'antropocene: un esperimento di teatro digitale alla Volksbühne di Berlino*, Edizioni di pagina, Sassari, pp.5-9, 2021.

un «buon responso», ovvero espellere chi contamina la città, chi ha ucciso il predecessore di Edipo, Laio.

Edipo chiede informazioni su chi fosse il responsabile del delitto e Creonte risponde che, secondo le testimonianze, Laio morì per mano di briganti. A questo punto Edipo, preoccupato per la sorte del suo popolo, inizia la sua indagine: «ma io farò luce su tutto, ricominciando dal principio». ¹⁶

Dopo un dialogo con il coro, entra Tiresia, il profeta, cieco, circondato da servi e condotto per mano da un fanciullo. Si assiste ad un agone tra i due attori estremamente importante, perché è il momento in cui Tiresia rivela la verità a Edipo; inizialmente Tiresia mostra una certa compassione per il protagonista, sostenendo di non voler indicare il vero, per non aggravare la posizione di Edipo:

«Ahimè! Com'è terribile sapere, quando il sapere non giova a chi sa! E pensare che ne ero ben consapevole, ma l'ho dimenticato: altrimenti non sarei venuto. [...] Lasciami tornare a casa. Se mi dai retta, più agevolmente sopporterai il tuo destino, ed io il mio. [...] Non intendo recare dolore né a me né a te. Perché insisti con queste inutili domande? Da me non saprai nulla.»¹⁷

Emergono l'umanità e l'empatia di Tiresia nei confronti del re, che spariscono nei versi subito successivi, quando il profeta accusato ingiustamente di essere uno spregiudicato venditore di oracoli, rivela chiaramente i fatti a Edipo:

«Sei tu l'assassino che cerchi. [...] Dico che tu convivi in unione incestuosa con i tuoi e non vedi l'abisso infame in cui sei precipitato.»¹⁸

Edipo è incredulo di fronte a queste parole violente e accusa Tiresia di mentire; prima di allontanarsi, il profeta, racconta all'interlocutore il suo destino:

«E allora ti dico: l'uomo che cerchi da tempo, lanciando minacce e proclami per la morte di Laio, quell'uomo è qui, uno straniero, in apparenza, un immigrato, ma poi verrà alla luce che è nato a Tebe, né avrà da rallegrarsi della scoperta. Vede, e sarà cieco; è ricco, e sarà mendicante. Vagherà in terra straniera, brancolando col bastone. E si scoprirà che è fratello e padre dei figli

¹⁶ F. Ferrari, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR, Milano 2021, p. 153, vv. 133-134.

¹⁷ Ivi, pp.167,169, vv. 314-316, 318-319, 332-334.

¹⁸ Ivi, p. 171, vv. 365, 370-371; p. 173, vv. 392-395.

con i quali vive, figlio e sposo della donna da cui è nato, assassino del padre con cui ha seminato lo stesso solco. Adesso rientra in casa e rifletti. Se troverai che ho mentito, di' pure che dell'arte profetica io non so nulla». ¹⁹

Entra poi in scena Creonte che, secondo il mito, è re prima e dopo Edipo, nonché fratello di Giocasta. Nell'*Edipo* viene descritto come una sorta di tiranno, la cui volontà è quella di sottrarre il trono al re. Egli era stato accusato, dallo stesso Edipo, di aver consigliato a Tiresia le pesanti rivelazioni di omicidio e incesto ai danni di Edipo: «il fido Creonte, l'amico dei primi giorni, mira con trame occulte a cacciarmi dal trono, mandando avanti questo stregone che fabbrica tranelli»²⁰.

Segue un acceso dibattito tra Edipo e Creonte, mediato dalla presenza del corifeo che difende Edipo, sostenendo che le accuse del re in realtà sono state mosse dall'ira del momento. Creonte sottolinea come non abbia alcun interesse nel sottrarre il potere a Edipo, e invita quest'ultimo a recarsi a Delfi e a consultare l'oracolo per accertarsi quale sia la verità:

«Va' a Delfi ad accertare se non ti ho fedelmente riferito un responso dell'oracolo; poi se scopri che ho tramato qualche complotto d'intesa con l'interprete dei portenti, allora mandami a morte non già con un solo voto, ma con due, il tuo e il mio; non accusarmi sulla base di un semplice sospetto, soggettivo e indimostrato. Non è lecito considerare alla cieca buoni i malvagi e malvagi i buoni. [...] perché solo il tempo rivela l'uomo giusto». ²¹

Qui Sofocle utilizza dei versi molto profondi in cui promuove un'idea di giustizia che ancora oggi dovrebbe considerarsi valida, radicata anche nella religiosità cristiana, secondo la quale non è lecito giudicare dalle apparenze e, di conseguenza, accusare senza le prove. È evidente, dunque, come il teatro del V secolo abbia anche una dimensione morale, volta a dare un insegnamento ai cittadini che partecipavano alle rappresentazioni di quel periodo.

Entra Giocasta che placa la lite tra Edipo e Creonte. Chiede a Edipo quale sia il motivo di tanta ira. Edipo spiega di cosa era stato accusato e Giocasta rassicura il marito sostenendo di

¹⁹ Ivi, p. 177, vv.450-460.

²⁰ Ivi, p.173, vv. 383-385.

²¹ Ivi, pp. 187-189, vv. 599-614.

come le previsioni degli indovini non fossero tutte veritiere ricordando la profezia che era stata fatta a Laio e che, agli occhi della regina, non si era avverata:

«Un giorno fu predetto a Laio-non dirò proprio da Febo, ma certo dai suoi ministri-che era suo destino morire per mano del figlio che fosse nato da me e da lui. Orbene Laio venne assassinato, come corse voce, da briganti stranieri a un crocicchio. E non erano trascorsi tre giorni dalla nascita del bimbo che il padre lo fece abbandonare, con le caviglie legate, sopra un monte inaccessibile». ²²

Le parole della regina provocano un profondo turbamento in Edipo, che ricorda come, «nella Focide, là dove due strade convergono, da Delfi e da Daulia»²³, aveva ucciso un uomo insieme alla sua scorta, lasciando un solo superstite, un servo che, tornato a Tebe dopo il fatto, pregò la regina di poter fuggire. La *climax* dei versi successivi mostra il senso di angoscia che pervade il dialogo tra i due coniugi. Edipo, sperando di sbagliarsi, chiede informazioni a Giocasta sull'omicidio del precedente sovrano, temendo di essere lui il responsabile del delitto. Segue poi la spiegazione del motivo per cui Edipo giunge a Tebe: recandosi a Delfi, l'oracolo gli aveva rivelato che avrebbe ucciso il padre e si sarebbe unito alla madre. Edipo racconta di essere scappato dai genitori adottivi, credendo, in questo modo, di scacciare da sé quel destino orribile che gli era stato predetto.

La volontà di Edipo, a questo punto, è trovare e interrogare il servo testimone dell'omicidio, ed è in lui che riversa tutta la sua speranza: «Effettivamente la mia speranza sta tutta qui: aspettare quel pastore»²⁴.

Giocasta cerca di frenare la curiosità di Edipo perché è convinta che la predizione sia sbagliata, dal momento che crede il figlio morto ancora in fasce.

Una volta rientrati a palazzo, interviene il coro commentando i dialoghi precedenti; esce poi la regina, scortata da due ancelle, che accoglie il messaggero di Corinto. Questi giunge a Tebe per recare una notizia, apparentemente, gioiosa: il padre adottivo di Edipo, è morto. Giocasta fa chiamare immediatamente Edipo per riferire come l'oracolo non si fosse avverato:

²² Ivi, p.197, vv. 710-716.

²³ Ivi, p. 197, vv.729-730.

²⁴ Ivi, p.205, vv. 836-837.

«Vengo da Corinto. La notizia che ti porto ti darà gioia-come no- ma forse anche dispiacere. [...] Gli abitanti della terra corinzia intendono sceglierlo come loro sovrano: così correva voce laggiù.». ²⁵

Il messaggero spiega l'accaduto anche a Edipo. Questi, sollevato dalla notizia, rimane comunque in apprensione al pensiero che la madre è ancora viva e quindi, secondo l'oracolo, potrebbe cadere nella colpa dell'incesto. Il Messaggero lo rassicura rivelandogli come in realtà sia stato allevato da genitori non del suo stesso sangue, e che è stato un pastore di Laio a consegnare il piccolo al sacerdote. Il sacerdote e Edipo si rivolgono al coro, alla ricerca del pastore: «Altri non è, credo, se non l'uomo dei campi che già prima volevi vedere. Ma Giocasta è qui e nessuno ce lo può dire meglio di lei»²⁶, dice il Messaggero.

A questo punto emerge ancora una volta la disapprovazione di Giocasta nel continuare ad indagare sul passato di Edipo, sapendo che queste notizie porteranno solamente sventure:

«Cosa t'importa di chi parla? Lascia perdere. Questi discorsi inutili è meglio che te li scordi. [...] In nome degli dèi, no, se ti è cara la vita, non indagare più. Basta il mio dolore.»²⁷.

Finalmente giunge nella scena il servo di Laio, un vecchio pastore, condotto da due schiavi; Edipo inizia a interrogare il pastore che inizialmente nega tutto per paura delle conseguenze. Edipo, però, riesce ad ottenere la verità che cercava; anche nel dialogo fra Edipo e il servo si scorge un senso di angoscia perché la verità non viene detta in maniera repentina, ma lentamente, attraverso un procedimento di botta e risposta tra i due interlocutori, che rende la scena caratterizzata da una forte tensione e da un evidente dinamismo. È forse il momento di massima tensione dell'opera, in cui il protagonista prende consapevolezza dei fatti e se ne dispera:

«Oh! Oh! Tutto è ormai chiaro. O luce del sole, che io ti veda per l'ultima volta, perché oggi è venuta la rivelazione che sono nato da chi non mi doveva generare, mi sono congiunto con chi dovevo fuggire, ho ucciso chi non dovevo uccidere»²⁸.

²⁵ Ivi, p. 212, vv.934-939.

²⁶ Ivi, p. 219, vv. 1053-1055.

²⁷ Ivi, p. 219, vv. 1057-1062.

²⁸ Ivi, p. 229, vv. 1182-1186.

Edipo si precipita nel palazzo. Seguono versi di compassione da parte del Corifeo nei confronti di Edipo. Esce poi un messaggero dal palazzo, il II Nunzio, un *exànghelos*; quindi, un messaggero deputato a riferire gli eventi accaduti a palazzo. Questi riporta, in maniera molto diretta, la morte di Giocasta, spiegando i fatti accaduti all'interno di uno spazio extrascenico, dal momento che non era opportuno mostrare al pubblico scene di morte; di qui la funzione di un personaggio come il messaggero di narrare le vicende che, seppur non visibili, erano fondamentali per lo svolgimento dell'intreccio. Nel caso dell'*Edipo re*, come si evince dal racconto, viene riportato uno scenario molto cruento:

«Quando, presa dalla disperazione, ebbe varcato il vestibolo, si precipitò immediatamente verso il letto nuziale, strappandosi i capelli con entrambe le mani. Entrata nella stanza e chiusa la porta, invocava Laio, benché morto da tanti anni, e rievocava l'antica semente da cui lui sarebbe stato ucciso, lasciando lei a partorire al figlio una prole immonda, e imprecava al talamo su cui, misera, aveva generato un marito da un marito e figli da figli. Ma non so come morì. Edipo irruppe urlando e ci impedì di assistere alla fine di Giocasta. [...] scardinò i serrami e si precipitò nella stanza. Lì, sospesa, scorgemmo la regina strangolata da un laccio attorto; come la vede, il miserabile emette un mugolio atroce, poi allenta il nodo del cappio. [...] Egli strappò dalle vesti di lei le fibbie d'oro di cui s'era adornata, le sollevò e infine le conficcò nelle orbite dei propri occhi [...].»²⁹.

Esce il Messaggero e, barcollando, entra Edipo. È disperato e invoca la morte, spera che qualcuno lo allontani da Tebe e ponga fine alla sua vita. Nel dialogo fra Edipo e il Corifeo, emerge una caratteristica fondamentale del protagonista, che fino ad ora non era stata evidenziata: l'aspetto eroico di un uomo che, anziché porre fine alla propria vita, come Aiace, decide di continuare a vivere, di sopportare, quindi, la sofferenza e il rimorso; Edipo dice infatti:

«Se fossi morto allora, sofferenza sì grande non darei né ai miei cari né a me»³⁰.

Anche il coro sottolinea l'eroismo di Edipo: «Non posso dire che hai deciso bene. Per te era meglio morire che vivere cieco»³¹.

²⁹ Ivi, pp. 234-235, vv. 1239-1267.

³⁰ Ivi p. 241, vv. 1356-1358.

Entra Creonte. È desumibile, dai versi, l'umanità del personaggio. All'inizio della tragedia, durante uno dei primi agoni, Edipo non aveva creduto alle parole di Creonte e aveva mosso contro di lui le accuse peggiori, augurandogli addirittura la morte. Nonostante questo, Creonte prova pietà per il re e ascolta le sue volontà:

«ma pure ti affido un'incombenza, anzi una supplica. A colei che giace all'interno del palazzo da' la sepoltura che credi: è giusto che sia tu a rendere le esequie ai tuoi. Quanto a me, questa città dei miei padri non sia mai condannata, finché sono in vita, ad avermi fra i suoi cittadini. Lasciami piuttosto abitare sui monti, sul mio Citerone, che mio padre e mia madre, quand'erano vivi, mi assegnarono quale tomba degnissima. Che io muoia adempiendo il volere di coloro che desiderarono la mia morte»³².

Creonte porta con sé le figlie di Edipo, affinché questi possa rivederle per l'ultima volta. Edipo prega che le figlie siano accudite dallo zio, ore che i genitori sono stati «annientati». Creonte termina il dialogo con Edipo dicendo:

«Non pretendere di vincere sempre. I successi di un giorno non ti hanno certo accompagnato per il resto della tua vita».³³

Si noti il valore di questi versi, ma soprattutto le ultime parole del Coro, che si rivolge al popolo di Tebe; più in generale, è lo stesso Sofocle che parla ai cittadini ateniesi, lanciando loro un monito:

«Guardate, abitanti di Tebe: Edipo è questi, che sciolse l'enigma famoso e fu potente fra gli uomini. Nessuno mirò senza invidia la sua fortuna; ed ora vedete in quale gorgo di sciagura è precipitato. E allora fissa il suo occhio al giorno estremo e non dire felice uomo mortale, prima che abbia varcato il termine della vita senza aver patito dolore».³⁴

Queste parole traducono e sintetizzano in poche righe il pensiero di Sofocle; nessun uomo può realmente sperimentare la felicità in maniera permanente, perché la felicità è una

³¹ Ivi, p. 241, vv. 1372-1373.

³² Ivi, p. 247, vv. 1448-1456.

³³ Ivi, p. 250, vv.1528-1530.

³⁴ Ivi, p. 250, vv. 1531-1537.

condizione solamente precaria: può sempre accadere qualcosa che sopraggiunge a sconvolgere il cammino della vita. È grazie a questa riflessione che sono interpretabili i personaggi di Sofocle. L'uomo è sì *faber*, capace di costruire, di trasformare il mondo in cui vive, attraverso l'uso della ragione e dell'intelletto, ma queste sue capacità non sono infallibili: l'uomo deve confrontarsi con la morte, con il fallimento, con il volere degli dei. Così, anche Edipo riesce a risolvere l'enigma della sfinge grazie alla sua intelligenza e a diventare re di Tebe, ma non riesce ad evitare ciò che era stato predetto fin dalla sua nascita. La visione di Sofocle è, dunque, piuttosto pessimistica. In virtù di questo, anche il rapporto con gli dei cambia. In riferimento al materiale di studio del corso di Teatro antico e turismo culturale a.a. 2021-2022, si sottolinea come, agli occhi di Sofocle, rispetto alla visione che caratterizza Eschilo, il disegno degli dei sia inevitabile, e Edipo ne è l'esempio lampante, in quanto soffre a causa di qualcosa che già era stato deciso per lui e non per qualcosa che, se avesse voluto, sarebbe stato evitabile.

Alla luce di questa analisi, si può comprendere quanto sia stato stimolante per molti autori trasporre nel corso dei secoli le parole di Sofocle, e quanto la sua drammaturgia abbia condizionato la produzione moderna e contemporanea in molte forme d'arte.

Molti sono gli artisti che hanno ripreso questo mito e l'hanno rappresentato nei linguaggi figurativi.

L'episodio di Edipo e della Sfinge, ad esempio, è più volte raffigurato nei vasi attici a figure nere e a figure rosse (*pelike* di Hermonax, Vienna, Kunsthistorisches Museum) e nei vasi italoti, anche di carattere caricaturale. Come riportano le testimonianze, nei vasi più antichi Edipo è rappresentato con la barba, mentre nei più recenti come un efebo. Il mito raccontato da Sofocle è rappresentato anche su specchi e urne etruschi, mosaici, rilievi, pitture romane. Il coperchio di un sarcofago dei Musei Lateranensi rappresenta le vicende dell'eroe sofocleo.

Più recente è l'opera attribuita a Jean Auguste Dominique Ingres, "l'Edipo e la Sfinge" (1808, Parigi, Louvre). La Sfinge è una figura mitica dell'antico Oriente, rappresentata tradizionalmente con il corpo di leone e le ali di uccello, e in Grecia simboleggia l'imprevedibilità della vita, alla quale l'uomo non può dare risposte, ma anche il fascino del potere che può essere pericoloso, se privo di umiltà e onestà. Secondo il mito, la sfinge vive in una rupe presso Tebe, dove pone, ad ogni viandante, un enigma da risolvere: «Qual è quell'animale che al mattino cammina con quattro zampe, di giorno con due, e alla sera con

tre?». L'enigma della Sfinge, suggerisce Emanuele Lelli, «non è un semplice indovinello, ma una domanda assai profonda sul destino dell'uomo».³⁵

La risposta all'indovinello è l'essere umano, che cammina a gattoni da bambino, poi su due gambe da adulto, e infine, utilizza il bastone per sorreggersi durante la vecchiaia. L'animale mitico, dunque, interroga l'uomo su quanto la sua esistenza sia fragile e caduca, paragonando la vita umana al breve spazio del giorno.

In stile neoclassico, il pittore sceglie di rappresentare il momento in cui Edipo risolve l'indovinello della Sfinge, con, in primo piano, i resti dei viandanti sbranati dal mostro; Ingres pone maggior attenzione sul corpo eroico di Edipo, lasciando nell'ombra la creatura mitica.

Franz Von Stuck ne dipinge, invece, una visione molto più carnale, attraverso una profusione di rosso che avvolge il bacio tra Edipo e la Sfinge ne "Il Bacio della Sfinge" (1895, Szepmuveszeti Muzeum Budapest).

Ma a raffigurare la tragedia sofoclea è anche un'acquaforte settecentesca, "Edipo cieco", attribuita all'artista Alexandre Morel.

Sono questi solo alcuni dei molti esempi che, naturalmente, si potrebbero riportare, a testimonianza di come la tragedia di Sofocle sia stata emblematica, non solo sul piano scenico e letterario, ma anche sotto il profilo artistico, nell'ambito di un'ampia ricezione del mito antico nel mondo moderno. Ne è un'ulteriore prova il fatto che la tragedia di Sofocle sia stata scelta per inaugurare, nel 1585, il Teatro Olimpico di Vicenza, un'opera straordinaria progettata dal grande architetto Andrea Palladio, di cui si tratterà nelle sezioni successive di questo lavoro.

2.1 Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi: le due anime del Teatro Olimpico

L'architetto Andrea Palladio nacque a Padova il 30 novembre 1508 dal mugnaio Pietro della Gondola. Il suo impegno nella disciplina dell'architettura iniziò a manifestarsi già a partire dal luglio del 1521, quando entrò, inizialmente con un contratto di apprendistato di sei mesi, nella bottega del maestro padovano Bartolomeo Cavazza per apprendere l'arte della scultura. Nel 1524 si trasferì a Vicenza, dove si iscrisse alla fraglia dei muratori e tagliapietre della città, lavorando come apprendista presso Giovanni da Pedemuro. Per

³⁵ https://www.treccani.it/enciclopedia/sfinge_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/. Visitato in data 02/09/2022

quattordici anni lavorò come *tajapiera* presso una bottega che produceva per la maggior parte opere lapidee. Nel 1537 venne a contatto con Gian Giorgio Trissino, aulico letterato che aveva progettato la Villa di Cricoli prendendo come modello gli architetti classici Bramante e Raffaello. La figura di Trissino è assai rilevante se si pensa che fu proprio lui a comprendere il genio di Andrea Palladio. Fu sempre il Trissino ad attribuire al giovane architetto il nome di Palladio, ovvero «l'angelo messaggero nell'Italia liberata dai Goti».³⁶ Trissino e Palladio, nei tre anni successivi, viaggiarono per il Veneto; l'architetto ebbe, in queste occasioni, la possibilità di entrare in contatto con i circoli umanistici e a Verona di ammirare le imponenti rovine di edifici classici.

Palladio, come testimoniato dai suoi numerosi disegni, studiò assiduamente le antichità classiche; per questo motivo si recò a Roma per tre volte: la prima nel 1541 con Gian Giorgio Trissino, nel 1547, e nel 1554 in compagnia di Daniele Barbaro.

Durante il soggiorno a Roma, Palladio osservò, per poi rievocarla nei suoi capolavori, l'architettura classica di Bramante e Raffaello.

L'evento clamoroso che fece conoscere il suo nome a Vicenza fu la vittoria al concorso indetto per l'erezione delle nuove logge, in sostituzione di quelle gotiche crollate nel 1496, per il Palazzo della Ragione, ribattezzato, per l'intervento di Palladio, con il nome di "Basilica". Grazie a lui, la città di Vicenza assunse un carattere del tutto singolare, con una serie di celebri capolavori quali il Palazzo Chiericati, il palazzo per Marcantonio Thiene e la Rotonda che lo renderanno celebre in Italia e nel mondo.

Nel 1550 morì Gian Giorgio Trissino e Palladio si affiancò a Daniele Barbaro, patriarca di Aquileia, che commissionò più tardi la villa a Maser.

Dal 1570 l'architetto si spostò a Venezia dove pubblicò *I Quattro libri dell'architettura*, un trattato che rivoluzionò la storia dell'architettura, all'interno del quale mise a punto le sue concezioni architettoniche.

L'opera si compone di quattro tomi con testi generalmente brevi e chiari, con disegni che conferiscono un impianto efficace alla struttura.

Nel libro I, Palladio elabora «un breve trattato de' cinque ordini, et di quelli avvertimenti, che sono più necessarij nel fabricare».³⁷ Nel libro II presenta «i disegni di molte case ordinate da lui dentro, e fuori, della Città, et i disegni delle case antiche de' Greci, et de'

³⁶ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, pp. 2-3.

³⁷ <https://ilbolive.unipd.it/it/news/quattro-libri-dellarchitettura-trattato-compie-450>. Visitato in data 16/09/2022.

Latini»;³⁸ nel libro III scrive «delle vie, de' ponti, delle piazze, delle basiliche, e de' xisti».³⁹ Nel libro IV, infine, «si descrivono e si figurano i tempj antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia».⁴⁰

Palladio morì il 19 agosto del 1580, prima di veder realizzato il Teatro Olimpico, progettato probabilmente nei primi mesi dello stesso anno; condusse una vita semplice e modesta; si sposò ed ebbe quattro figli. Come testimonia Vasari, non curò i beni materiali ma visse umilmente, tutto dedito agli studi dell'arte.⁴¹

L'architetto e trattatista Vincenzo Scamozzi nacque a Vicenza nel 1552 e morì a Venezia nel 1616; con il padre, anch'egli architetto, noto soprattutto per il suo studio sull'opera teorica di Serlio, collaborò all'inizio della sua attività, prima di spostarsi a Venezia. Venne influenzato dal linguaggio architettonico del Palladio che si stava diffondendo in quegli anni; queste suggestioni sono evidenti nelle opere giovanili, come Palazzo Trissino a Vicenza, ma soprattutto nella splendida villa detta Rocca Pisani a Lonigo, progettata sull'esempio della Rotonda di Andrea Palladio, dove il rapporto della struttura con l'ambiente circostante dà vita ad un insieme decisamente originale.

Negli anni 1578-80, Scamozzi si spostò a Roma per studiare le opere antiche. Tornato a Venezia, vinse il concorso per portare a completamento il disegno urbanistico di Piazza San Marco: nella Libreria del Sansovino realizzò, infatti, le Procuratie Nuove, dallo stile classico. Nel 1584 realizzò le illusionistiche prospettive della scena del Teatro Olimpico di Vicenza e, nel 1588-90, progettò il modello più meticoloso di struttura teatrale rinascimentale, da un punto di vista estetico, tecnico e funzionale, vale a dire il Teatro di Sabbioneta, voluto da Vespasiano Gonzaga.⁴²

A giustificare le sue aperture eclettiche e storicistiche, sono i viaggi che condusse a Praga, in Germania, in Francia, in Svizzera, durante i quali annotò nel suo taccuino le cose che avevano maggiormente attirato la sua attenzione. Scamozzi diede particolare importanza ai lavori condotti presso la città fortificata di Palmanova (1603) e il Palazzo Contarini a Venezia (1609). Fondamentale fu, poi, il suo trattato *Dell'idea dell'architettura universale* (1615), all'interno del quale è evidente la sua poetica tradizionale, accademica e

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, pp. 2-3.

⁴² Istituto geografico De Agostini Novara, *Grande Enciclopedia*, Novara 1994, p. 374.

codificatrice, dove al rigorismo neoclassico si contrappone l'interesse verso forme architettoniche lontane dal classicismo, come il gotico. Questo trattato venne inizialmente pensato in dodici libri, ridottisi poi a dieci, rispettando la canonica ripartizione vitruviana e albertiniana. Tale documento si propone di illustrare l'architettura fondandosi sul rigorismo della materia, trattata come una disciplina scientifica. Il trattato non sarà mai realizzato completamente; infatti comprende solamente i libri I, II, e III, che costituiscono un tomo, e i libri VI, VII e VIII, che compongono il secondo tomo. Nel primo libro Scamozzi dà alcune definizioni sulla figura dell'architetto e sull'architettura, descrivendo le conoscenze specifiche relative a tale disciplina: la geometria e le proporzioni, le tipologie di edifici, soffermandosi, poi, sulla gestione del cantiere da parte dell'architetto e i rapporti con le maestranze e committenti.

Il secondo libro tratta le caratteristiche ideali per la progettazione delle strutture: i climi, i siti, le acque, l'aria, i venti. Il tema del terzo libro è la casa, dai Greci e Romani, fino all'illustrazione dei palazzi a lui contemporanei. La parte più importante di questo libro presenta le realizzazioni dell'architetto, così come Palladio aveva fatto nel secondo libro del suo trattato. A differenza di Palladio, però, Scamozzi, oltre al prospetto e alla pianta degli edifici, aggiunge anche tutto ciò che si trova all'esterno delle strutture: giardini, corsi d'acqua, strade, ponti, nonché l'orientamento e alla misura in piedi dell'edificio.

Nel sesto libro, che più di tutti favorì la diffusione delle idee dell'architetto e la sua notorietà al di fuori dell'Italia, vengono analizzati gli ordini architettonici.

Il settimo libro parla dei materiali da costruzione, mentre nell'ottavo prende in esame gli impegni necessari per l'edificazione di un edificio: dalle fondamenta, ai porti, alle mura, porte, finestre e altro ancora fino agli obelischi.⁴³

2.2 L'Accademia olimpica e la nascita del Teatro Olimpico

Nel Cinquecento, con l'avvento del Rinascimento, gli ideali medievali entrarono in crisi: il Papato tormentato dalla Riforma, l'Impero ormai stremato dalla lotta per la supremazia tra Francia e Spagna, le autonomie locali di carattere comunale crollarono a causa

⁴³<https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/151/scamozzi-dellidea-dellarchitettura-1615>. Visitato in data 19/09/2022.

dell'espansione delle monarchie europee e, nel contesto veneto, la Repubblica di Venezia aveva, già nel Quattrocento, spostato i suoi interessi verso la terraferma.

A Vicenza, in seguito alle vicende della guerra della Lega di Cambrai, nacquero le prime Accademie a causa di conflitti religiosi.⁴⁴

Nel 1555 a Vicenza fu istituita l'Accademia olimpica di cui facevano parte illustri letterati e personaggi legati alle discipline delle belle arti. Nell'anno di fondazione, l'Accademia era composta da 21 soci: tra i fondatori, insieme all'architetto Andrea Palladio, c'erano Giovanni Antonio Fasolo e Giovan Battista Maganza pittori, Lorenzo Rubini scultore, Luigi Groto detto il Cieco d'Adria, musicista e recitante. Venne stipendiato un dotto precettore, chiamato principe dell'Accademia, che durava in carica tre mesi ed era affiancato da due Conservatori e da due padri che avrebbero dovuto dirimere le cause difficili ma, di fatto, aiutavano il Principe nell'allestimento degli spettacoli.

L'obiettivo di questi celebri dotti era «sublimare il merito della Vicentina letteratura, e di perfezionare il gusto delle arti imitatrici della Natura».⁴⁵

L'Accademia era priva di una sede stabile e, con l'aumentare dei soci all'interno dell'istituzione, l'architetto Palladio venne incaricato di progettare nel Salone del Palazzo della Ragione un teatro di legno, affinché potessero essere messe in scena le rappresentazioni teatrali. Venne chiamato a lavorare al chiuso dove privilegiò la struttura della cavea, dell'orchestra, della loggia e del *frons scaenae* a guisa di arco trionfale romano; una struttura che anticipava il Teatro Olimpico con delle tonalità più accese e luminose che risaltavano nelle raffigurazioni di statue, rilievi bronzei e trofei:

«Dagli affreschi degli anni Novanta siamo informati a grandi linee sull'aspetto di una costruzione in legno realizzata nel 1561-62 nella sala del Palazzo della Ragione, la cosiddetta Basilica, e poi distrutta: questa sembra avere avuto alcuni tratti basilari del Teatro Olimpico. Infine Palladio aveva eseguito a Venezia, nel 1564-65, per la Compagnia della Calza degli Accesi, un "mezzo teatro di legno", che stava nel chiostro del Convento della Carità. Vasari annota che Palladio "costruì per i signori della Compagnia della Calza un anfiteatro in legno, in forma di un colosseo».⁴⁶

⁴⁴ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 4.

⁴⁵ O. Bertotti Scamozzi, *L'origine dell'Accademia olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Accademia olimpica, Vicenza 1790, pp. 7-8.

⁴⁶ M. Wundram, T. Pape, P. Marton, *Palladio*, Taschen, Colonia 2004, p. 227.

In questo teatro di legno furono inscenati *l'Amor Costante* di Alessandro Piccolomini (1561) e la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino (1562). Questo teatro riscontrò un successo tale che gli Accademici commissionarono al Palladio un teatro stabile, in muratura, senza il pericolo di vederlo sgombrare, come successe effettivamente quando la Comunità chiese che il Salone venisse liberato per ospitare gli Uffici dei Tribunali e per le sedute del Maggior Consiglio:

«Ora si rifletta, che questa Accademia non avea domicilio suo proprio, e che vario era il sito delle sue adunanze; di maniera che determinatasi di volere, oltre agli altri letterarj esercizi, rappresentare alcuni scenici spettacoli, diede il carico al perito suo socio Palladio di erigere nella gran Sala del pubblico Palazzo un Teatro in legno, nel quale fu splendidamente rappresentata la Sofonisba dell'illustre poeta, e letterato famoso, il Co: Giangiorgio Trissino. Ma stanca alfine di vagare quà e là, prese la ottima risoluzione di chiedere alla Città tanto terreno, che fosse bastante per erigervi una sufficiente abitazione, ed un Teatro, che servir potesse pei geniali suoi esercizi, cioè per tragiche e pastorali rappresentazioni; il che ottenne senza alcuna difficoltà. La felice riuscita, ch'ebbe il Teatro di legno nominato di sopra, determinò gli Accademici ad appoggiare al loro socio Architetto l'invenzione ed erezione di questo stabile Teatro».⁴⁷

I materiali utilizzati per il teatro ligneo rimasero per qualche anno ammassati sotto la loggia del palazzo e poi, quasi certamente, vennero reimpiegati per la realizzazione del Teatro Olimpico.

Nel dicembre del 1579 Palladio si trovava a Vicenza quando gli accademici chiesero un parere su dove posizionare il nuovo teatro stabile.

A differenza dei teatri di Berga o di Verona, Palladio non concepì la struttura come fulcro della città, ma avanzò l'idea di un teatro nascosto entro le mura di un edificio preesistente.

Il 15 febbraio 1580 il principe dell'Accademia Pietro da Porto pensò di utilizzare il «loco delle prigioni vecchie al coperto perché di minore spesa e con maggiore soddisfazione di tutta l'Accademia».⁴⁸

Come si evince dalla Pianta Angelica del vecchio Castello fatto costruire dai padovani, della struttura antecedente rimanevano le mura di cinta, la torre dell'Osservatorio, un casermone,

⁴⁷ O. Bertotti Scamozzi, *L'origine dell'Accademia olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Accademia olimpica, Vicenza 1790, pp. 9-10.

⁴⁸ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 29.

sul fondo del cortile accanto la Chiesetta di S. Maria degli Angeli, da cui prende nome il ponte.

Quando la città era sotto il dominio dei Padovani il castello e il ponte erano zona di difesa e resistenza; nel momento in cui il potere passò nelle mani degli Scaligeri, venne eretto un nuovo castello, con una nuova entrata, chiamata appunto “Porta Castello”. Con l’avvento della Repubblica di Venezia, le due fortezze, ormai inutili sotto il profilo militare, vennero abbandonate o destinate a prigioni o magazzini.⁴⁹

Il sito in cui sarebbe sorto l’Olimpico è desumibile dalla richiesta presentata dagli Accademici al Comune di Vicenza, al quale apparteneva l’antico castello dei Padovani:

«Nella parte delle prigioni vecchie si ritrovava un sito coperto et parte scoperto assai spazioso verso la fontana degli Angeli inabitato et non adoperato né in pubblico, né in privato servitio».⁵⁰

I lavori per l’Olimpico risalgono al 1580, più precisamente al 15 febbraio, quando furono chiesti all’architetto i progetti e un modello, e già il 20 febbraio 1580 iniziarono i lavori di costruzione. Il 28 febbraio del 1580 vennero scelti tre Accademici che avrebbero dovuto decidere gli attori e i costumi per lo spettacolo inaugurale.

Lo stesso anno, con la morte di Palladio, l’Accademia decise di affidare i lavori a suo figlio, Silla Palladio, con il quale l’opera venne completata dopo quattro anni:

«Il Teatro Olimpico, così denominato dall’Accademia che ha per impresa uno dei giuochi Olimpici, cioè l’Ippodromo col motto: HOC OPVS: ebbe il suo principio l’anno 1580 nel mese di Maggio. Nell’agosto susseguente la morte rapì con universale cordoglio Andrea Palladio, cosicchè appena gettate le fondamenta, ed innalzati i piedistalli del primo ordine delle colonne, l’opera restò priva del suo Architetto e Direttore. In tale circostanza l’Accademia prese con maturo consiglio la savia risoluzione di sostituire per Direttore della incominciata fabbrica Silla Palladio figliuolo del celebre Architetto, riconosciuto universalmente intendentissimo dell’arte, e diligentissimo; sotto la direzione del quale l’opera nel breve corso di quattr’anni giunse al suo compimento.»⁵¹

Sul grande *frons scaenae* del Teatro Olimpico, l’Accademia pose solennemente il suo simbolo: la corsa dei carri nello stadio, e il suo motto *Hoc opus, hic labor est*. Tale scritta

⁴⁹ Ivi, pp.32-33.

⁵⁰ Ivi, p.33.

⁵¹ Ivi, pp. 10-11.

«esprime il vanto degli affiliati per aver portato a compimento la macchina teatrale e, contestualmente, l'intenzione di celare gli sforzi sostenuti».⁵²

La dicitura *hic labor est* sparì con un restauro dell'Ottocento, mentre *Hoc opus* rimase seppure incomprensibile, posta sotto il mutilo torso di Ercole, statua di origine romana, conservato nei giardini dell'Accademia e poi trasportato nell'Odeo dell'Olimpico. La scritta *Hoc opus* è riportata anche in uno dei monocromi realizzati da Alessandro Maganza nel 1596 nel vestibolo del teatro.⁵³

Probabilmente il motto sopra citato significherebbe «Questa è la fatica sostenuta dal tuo protettore Ercole, ora tocca a te emularlo o meglio compiere qualche impresa degna di lui».⁵⁴ Lo spettacolo inaugurale, di cui si tratterà principalmente nel capitolo terzo dell'elaborato, si tenne il 3 marzo 1585, quando gli Accademici vollero che per la prima rappresentazione venisse messa in scena un'opera degna del luogo.

Prima che si approdasse ad una scelta definitiva, ci fu un vero e proprio dibattito drammaturgico che iniziò a partire dal 1583. Molti degli Accademici ritenevano che la messa in scena del pastorale *l'Eugenio* di Fabio Pace, fosse più coerente con le intenzioni iniziali dell'Accademia, un genere innovativo che in quegli anni andava conquistando il pubblico e che «sul finire del Cinquecento, si sarebbe rivelato, anche attraverso polemiche sul tragicomico, come la novità drammaturgica destinata a segnare il progressivo declino della tragedia e favorire l'affermazione del melodramma».⁵⁵

Si discuteva, dunque, se fosse lecito rappresentare una scena pastorale o una tragedia:

«di Luni 7 di febraro 1583 [...] il Principe nostro et Consiglieri [...] havendo già sentito, che molti degli Academici inclinano à comedia Pastorale, et altri à Tragedia, et parendo loro, che sia bene in questa difficoltà prendere il parere et consiglio da persone Intendenti fuori dell'Academia non solo di questa città ma di altre anchora, come di persone che non siano interessate, et c'habbiamo a consigliar senza passione [...] L'Andarà parte, che esso Principe [...] et Consiglieri co 'l Conservator delle leggi, debbano pigliar questo consiglio così in questa città, come altrove da chi parerà loro esser più atti et Intendenti».⁵⁶

⁵² S. Mazzone, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1998, p. 92.

⁵³ Ivi, p. 89.

⁵⁴ Ivi, p. 20.

⁵⁵ S, Ivi, p. 95.

⁵⁶ Ivi, p. 96.

Leonardo Valmarana, nuovo principe dell'Accademia, preferì che fosse una tragedia ad aprire il teatro: l' *Eraclea* di Livio Pagello e l' *Eugenio* di Fabio Pace vennero scartati a favore dell' *Edipo Re* di Sofocle, una tragedia «stimata da ognuno bellissima sopra tutte l'altre, e della quale Aristotile istesso, in quella parte ov'egli ragiona della tragedia, si valse per essemplio nel formar la sua Poetica». ⁵⁷

«Pienamente soddisfatti gli Accademici della nuova lor fabbrica, vollero che la prima rappresentazione, che in essa doveva farsi, corrispondesse alla maestosa nobiltà del sito. Fu scelto l'Edipo di Sofocle tradotto dal Cavaliere Orsato Giustiniani; la qual Tragedia e per la perizia degli attori, e per la scelta dei musici e degli strumenti, e per la splendida magnificenza delle comparse riuscì a meraviglia.» ⁵⁸

2.3 Un teatro romano a Vicenza: la struttura del Teatro Olimpico

Il poeta tedesco Goethe, durante il suo viaggio in Italia, esaltò il Teatro Olimpico, oggi patrimonio UNESCO, ritenendolo «un teatro d'altri tempi, realizzato in piccole proporzioni e di bellezza indicibile». ⁵⁹

Come anticipato nei paragrafi precedenti, il 15 febbraio 1580 iniziarono i lavori di costruzione per il Teatro Olimpico, per il quale Palladio prese a modello molte delle esperienze precedenti. La struttura risente dell'assiduo studio dell'architettura classica, e soprattutto è ispirato ai teatri romani che egli aveva osservato durante i suoi soggiorni a Roma. È evidente come nel suo ultimo progetto l'architetto faccia tesoro di tutta la trattatistica architettonica che lo aveva preceduto, tra cui le nozioni dello stesso Vitruvio nel

⁵⁷ Slvi, p.103.

⁵⁸ O. Bertotti Scamozzi, *L'origine dell'Accademia olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Accademia olimpica, Vicenza 1790, p. 11.

⁵⁹ <https://www.teatrolimpicovicenza.it/visite/pop>. Visitato in data 23/09/2022.

De Architettura: si parla, infatti, di un «teatro classico, aristotelico e vitruviano, tragico e pertanto eroico e sublime».⁶⁰

Palladio progettò un complesso di elementi estremamente ricco: il portale d'ingresso si trova all'estrema sinistra della facciata, posizionato asimmetricamente; si allunga, poi, un corridoio sulle cui pareti riporta i ritratti degli Accademici e dei dotti della città e che permette di accedere all'Odeo, la sala adibita alle assemblee dell'Accademia Olimpica. Il soffitto è caratterizzato da travature a vista, mentre le pareti mostrano degli affreschi monocromi di Francesco Maffei (1648). Si accede successivamente all'Antiodeo, una sala di rappresentanza più piccola rispetto all'Odeo, con copertura a travi a vista e con immagini relative all'Accademia prima della costruzione del Teatro, e con raffigurazioni dell'inaugurazione. Le due sale «vennero chiamate pomposamente Antiodeo e Odeo come se fossero state un piccolo teatro che poteva servire alle audizioni musicali».⁶¹

L'Odeo e l'Antiodeo sono oggetto d'analisi da parte di R. Schiavo di cui, di seguito, vengono riportate rispettivamente le descrizioni:

«Le manie classicheggianti dell'Accademia Olimpica vollero per questa sala riunioni un nome che ricordava quello greco di un piccolo teatro adibito ad audizioni musicali che di fatto poi avvenivano nell'adiacente Teatro Olimpico. L'irregolare pianta trapezoidale della sala che apre le sue finestre sul vicino fiume Bacchiglione viene corretta dalla fastosa decorazione pittorica ad affresco, ora molto rovinata ed affievolita nella fascia di base, attribuita concordemente dalla critica a Francesco Maffei. [...] Sul fregio, tra le figure in forma di cariatidi a sostegno della travatura del soffitto dovevano essere poste le epigrafi, sotto tra le colonne lo stemma dell'Accademico con il nome assunto in Accademia[...] Nelle nicchie sono disposte in senso orario a partire dalla parete destra le divinità dei cieli secondo la concezione tolemaica dell'Universo ripresa dal Paradiso dantesco. Le tre porte sullo sfondo immettono alla terza sala riservata a spogliatoio per i recitanti dell'Olimpico o a deposito di costumi e attrezzi scenici. Sull'angolo il mutilo tronco di Ercole, protettore dell'Accademia e dei Giochi Olimpici con il motto sul basamento "Hoc opus hic labor est" ». ⁶² (Odeo)

[...]

«La sala assolve al duplice scopo di entrata del teatro e da anticamera dell'Odeo, sede di rappresentanza dell'Accademia. Le porte sulla parete sinistra immettono alla sala del teatro,

⁶⁰ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1998, p. 103.

⁶¹ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 9.

⁶² Ivi p. 10.

quella di fronte all'Odeo olimpico. Semplicità, eleganza, funzionalità sono le caratteristiche di questa architettura dello Scamozzi, forse un tempo arricchita da tappezzerie o cuoi dorati alle pareti ora occupate da lapidi con iscrizioni in onore degli Accademici illustri ». ⁶³ (Antiodeo)

Dall'Antiodeo , attraverso un passaggio, si entra nel teatro vero e proprio; la genialità della scenografia, progettata da Vincenzo Scamozzi (a capo dei lavori dopo la morte del Palladio), sta nel fatto che è proprio una delle sette vie di Tebe a costituire questo collegamento tra Antiodeo e palcoscenico, quasi ad esprimere lo stretto legame del Teatro con l'Accademia.

All'interno del Teatro si può osservare una cavea semiellittica e molto ripida con tredici gradoni, conclusa nella parte alta da un colonnato corinzio trabeato, con intercolumni aperti e chiusi, sul quale una balaustra è arricchita da statue in stucco. Nei campi chiusi di questa loggia si trovano nicchie, alternativamente ad arco o a soluzione diritta, che ospitano altre statue in stucco. Questo sistema alterno conferisce una certa vivacità all'apparato decorativo complessivo.

È proprio da questa loggia che lo spettatore può tuttora godere di uno spettacolo armonioso di scorci prospettici e mirabili chiaroscuri.

Attualmente il soffitto riproduce un cielo azzurro e nuvole ad affresco, realizzato nel 1914 da Ferdinando Bialetti, che crea un'unitarietà con il resto della struttura e fa da cornice alle rappresentazioni teatrali dal momento che, di fatto, si tratta dello stesso cielo delle vicende dell'*Edipo Re*.

Tale soffitto, oltretutto, risolse un dibattito tra chi sosteneva la necessità di un velario vero o falso, e chi invece riteneva opportuno un cielo sopra la cavea:

«Sostenevano i primi che se l'Olimpico era simile al teatro degli antichi doveva avere il velario che doveva riparare la cavea degli spettatori dai raggi del sole e non dalla pioggia come frequentemente si ripete. Rispondevano gli oppositori che l'Olimpico era coperto da capriate , tanto valeva avere un falso cielo che un finto velario». ⁶⁴

Un ampio spazio si trova, poi, tra le prospettive di destra e il muro esterno dove solitamente si posizionano, durante la messa in scena degli spettacoli, gli strumentisti e i cantanti; da qui

⁶³ Ivi, p. 9.

⁶⁴ Ivi, p. 26.

si scorge il grande rosettone in legno dorato che sosteneva il velario che copriva il proscenio e la cavea fino al 1914.

Quest'ultima abbraccia l'orchestra e fronteggia il complesso scenico, mentre il palco scenico è ampio quanto la larghezza del proscenio.

Vincenzo Scamozzi, per quanto concerne la scenografia, progettò sette corridoi prospettici a cannocchiale, ovvero le sette vie di Tebe. Di notevole rilievo è la riproduzione della città di Tebe in chiave rinascimentale, rappresentata come una sorta di Vicenza del Cinquecento, ricca di palazzi marmorei adorni di statue e porticati assemblati in un sistema prospettico mirabilmente geniale. Si può concordare con il fatto che il Teatro Olimpico rispecchi l'ideale di città, con le strade, le piazze, le logge, i portici, sviluppato in pochi metri di superficie, osservabile con un solo sguardo ma dotato di innumerevoli prospettive.

Le scene dello Scamozzi, ingannando l'occhio in continuazione, costituiscono ormai un elemento inscindibile dal Teatro, nonostante rompano l'unitarietà creata dal Palladio.

Le decorazioni del proscenio sono distribuite in uno scenario decisamente ricco, in quanto la quinta in legno presenta tre piani estremamente diversi tra loro «concepiti con straordinaria maestria»⁶⁵: gli stucchi, posizionati su due ordini corinzi, si trovano entro nicchie e frontoncini triangolari nel primo piano, invece si alternano a frontoni curvilinei in quello mediano e rappresentano membri dell'Accademia in vesti romane; sulla sommità si scorge una sorta di fregio, con stucchi in alto rilievo raffiguranti le fatiche di Ercole attribuiti, secondo Romano a Ruggero Bascapè⁶⁶, secondo Wundram, Pape e Marton, ad Agostino Caneva⁶⁷; l'apparato decorativo in stucco si interrompe al centro di questo *scaenae frons*, per lasciare spazio alla “porta regia”, un largo arco, cioè, su colonne a tutto tondo, dove è chiaro il richiamo agli archi di Costantino e di Settimio Severo a Roma, che Palladio ben conosceva. Alzando lo sguardo verso l'alto, progressivamente le misure e le forme diminuiscono, ma, di fatto, tutti gli elementi sono rapportati in un insieme perfettamente proporzionato e «lo schema delle varie sale può essere paragonato all'armonia e alla perfezione di un corpo umano».⁶⁸

⁶⁵ P. Romano, *Vicenza – La città e le Ville del Palladio*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma 2002, p. 17.

⁶⁶ Ivi, p. 19.

⁶⁷ M. Wundram, T. Pape, P. Marton, *Palladio*, Taschen, Colonia 2004, p. 231.

⁶⁸ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 24.

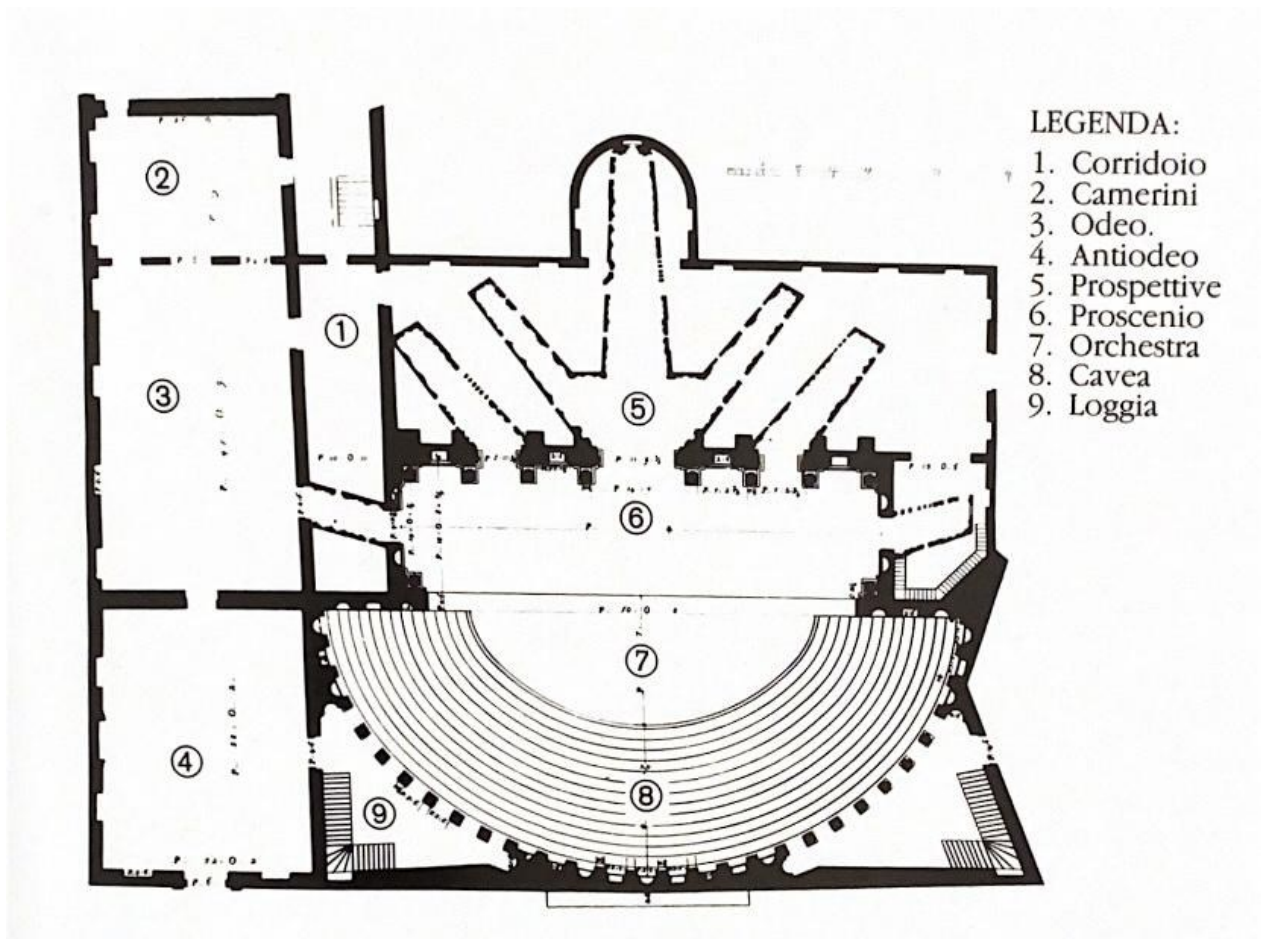


Fig. 1: Andrea Palladio. Pianta del Teatro Olimpico. (R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 21).

Da questa pianta è evidente come Palladio, nella progettazione del Teatro Olimpico, abbia preso come modello i teatri romani. Ogni elemento trova la sua collocazione in un sistema estremamente sofisticato dalle proporzioni perfette. In questo insieme lo Scamozzi si inserisce perfettamente, facendo comunicare gli spazi di rappresentanza con la scenografia stessa.



Fig 2: *Cavea e Loggia del Teatro Olimpico.* (M. Wundram, T. Pape, P. Marton, *Palladio*, Taschen, Colonia 2004, p.228)

L'interno del Teatro è mirabilmente sfarzoso. La scenografia dello Scamozzi impreziosisce l'architettura lineare del Palladio, in un connubio perfetto. La struttura del proscenio è tripartita e inganna l'occhio dello spettatore aprendosi su sette corridoi. I tredici gradoni della cavea si innalzano progressivamente fino a raggiungere la loggia che, per l'impostazione, è fedele allo stile del Palladio, visibile anche nel vicino Palazzo Chiericati. A incorniciare l'insieme, è il cielo tiepolesco del Bialetti, affrescato nel 1914.

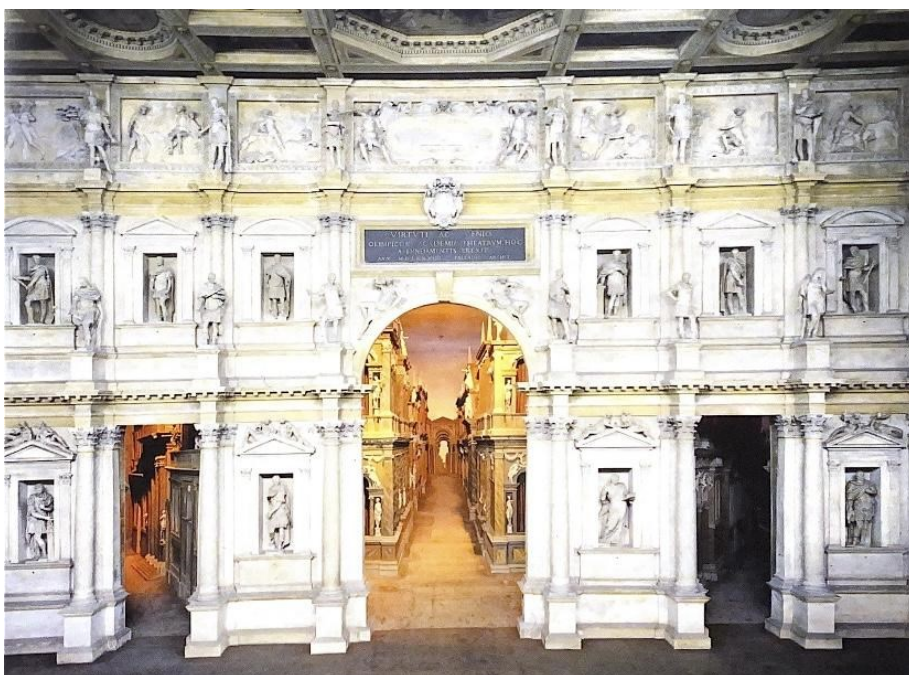


Fig 3: *La scenae frons del Teatro Olimpico*. (M. Wundram, T. Pape, P. Marton, *Palladio*, Taschen, Colonia 2004, p. 231).

Il proscenio costituisce sicuramente il culmine della sfarzosità all'interno di questo spettacolare contenitore. La struttura tripartita rievoca i canoni classici. I personaggi illustri dell'Accademia sono contenuti entro nicchie sormontate da frontoni. Il grande arco centrale porta sulla sommità il motto dell'Accademia e, a fungere da cornice, è il fregio superiore a rilievo, che racconta le vicende di Ercole.

L'Olimpico è «un miracolo dell'effimero»⁶⁹ che si è conservato fino ai giorni nostri.

Costruzioni di questo tipo, in legno, stucco, mattoni, erano di frequente soggette ad incendi, nonostante venissero edificate presso un fiume.

L'Olimpico costituisce un'eccezione dal momento che le sue fondamenta affondavano nel terreno, bagnato dalle acque del fiume Bacchiglione, che preservava la struttura dalle fiamme.

Certamente la struttura, per giungere indenne fino a noi, ha subito una serie di restauri, terminati il 12 settembre del 1987, quando la Sovrintendenza ai Beni culturali restituì il Teatro alla città di Vicenza.⁷⁰

Durante i lavori di restauro, tutta la parte in muratura del teatro venne dipinta in finta marmorina, che negli anni divenne sempre più giallognola rompendo l'equilibrio cromatico pensato dal Palladio.

Il rosso bruno, accompagnato dalle tonalità calde del giallo e marrone, era il colore dominante, e con il restauro, oggi appare molto vicino all'originale, così come sono stati puliti stucchi, statue, cornici e superfici. Le statue in stucco sono state valorizzate accentuando il contrasto chiaroscurale e sopra lo stemma dell'Accademia è stato trascritto il motto per intero *Hoc opus hic labor est*. Non sono stati eseguiti interventi sull'orchestra in quanto risultava troppo complesso ripristinare l'antica gradinata. Il primo gradino della cavea, in origine in cotto, con il restauro è stato coperto da una superficie lignea. Non

⁶⁹ Ivi, p. 25.

⁷⁰ Ivi, p. 50.

potavano mancare i restauri all'Odeo e Antiodeo, dove sono stati recuperati affreschi e pitture monocrome.⁷¹

Il Teatro Olimpico rappresenta l'emblema del teatro, così com'era concepito nel Cinquecento, uno spazio cioè ricavato all'interno di altri edifici più vasti, privo di una propria struttura indipendente dal tessuto urbano. La mirabile ricchezza e la straordinaria complessità dello spazio interno, in contrasto con l'essenzialità, quasi spoglia, dell'esterno saranno elementi ricorrenti nei teatri dei secoli successivi.

L'Olimpico non è solamente un monumento costruito in onore dell'Accademia e nemmeno un'opera di cui godere passivamente nella sua «perfetta astrazione e bellezza»⁷²; è un teatro attivo, vivo, dove attori, ballerini, musicisti si esibiscono e il pubblico gode di questi spettacoli.

Negli anni della costruzione, ma soprattutto nei secoli successivi, per mezzo di artisti, storici, dotti, personaggi illustri, l'Olimpico si caratterizzò di una un'emblematicità, che forse in principio non doveva avere. L'Olimpico «è il simbolo del Rinascimento italiano, la creduta vittoria finale dell'oscuro medioevo, la ripresa di una civiltà che si credeva perduta per sempre».⁷³

L'Olimpico, per merito di Vincenzo Scamozzi, è il riflesso della città ideale, così come la sognavano gli artisti del Rinascimento, una città perfetta, estranea alle architetture del reale tessuto urbanistico.

L'Olimpico è «simbolo della tragedia e non della commedia o altre fantasie che avrebbero trovato sbocco in altre architetture di teatro».⁷⁴

Il Teatro Olimpico è la manifestazione visiva dell'Accademia Olimpica che l'ha voluto, a sue spese, e mantenuto vivo nel corso dei secoli.

2.4 L'Olimpico come teatro vivo

Il Teatro Olimpico, come del resto tutti i monumenti architettonici più rappresentativi, nasce da una necessità: fornire l'Accademia Olimpica di un teatro stabile, chiuso, svincolato dalla proprietà privata, per le proprie assemblee e tornate, per le messe in scena di tragedie, commedie e drammi pastorali. Ma non si tratta solamente di un monumento, è un teatro

⁷¹, Ivi, p. 51.

⁷² Ivi, p. 41.

⁷³ Ivi, p. 36.

⁷⁴ Ivi, p. 37.

vivo, «in cui il pubblico vede quello che avviene sulla scena ma gode pure dello spettacolo di vedere se stesso inserito in un grande quadro, monumentale e irripetibile».⁷⁵

Si parla di un teatro attivo, un prodotto culturale, un'offerta turistica che attira ogni anno visitatori da tutto il mondo.

Negli ultimi anni il turista e, di conseguenza, le forme di turismo, sono cambiate, si sono evolute, in virtù di diversi fattori quali la globalizzazione, l'abbattimento delle barriere geopolitiche e dei costi, l'avvento dei voli *low cost*, le piattaforme *social network* e le economie di condivisione. Il turista, dunque, è diventato sempre più consapevole ed esigente al punto che gli operatori del turismo hanno dovuto predisporre un ventaglio di offerte sempre più ampio. Visite, esperienze emozionali, che rimangano nella memoria del visitatore in modo tale da fidelizzarlo e farlo tornare nel luogo d'attrazione.

Per stare al passo con la globalizzazione e con l'aumento di competitività, è fondamentale rinnovare costantemente il prodotto turistico, ridefinire e aggiornare l'offerta. Questo ha determinato un'analisi chiara dei potenziali di offerta urbano-territoriale.

Elena Croci propone una distinzione tra offerte tangibili e intangibili, dando una definizione dei vari tipi d'offerta: offerta insediativa, offerta di servizi, offerta didattica, offerta infrastrutturale, offerta turistica, offerta locale, offerta ambientale, offerta abitativa. Nel caso del Teatro Olimpico si parla di offerta turistica, dal momento che offre ai visitatori una qualità su vari fronti: «qualità culturale (musei, pinacoteche, siti archeologici, monumenti); qualità ricreativa (teatri, impianti sportivi, discoteche, stadi); qualità ricettiva (strutture alberghiere, stabilimenti balneari, impianti sciistici, centri di accoglienza, terme, ristoranti); qualità infrastrutturali (trasporti, strade, vie di comunicazione, parcheggi). Tale offerta è rivolta a diversi segmenti della fascia turistica: leisure, business, culturale, fai da te ».⁷⁶

Anche la comunicazione è cambiata e il prodotto turistico deve rendersi maggiormente distinguibile agli occhi dei visitatori. Con l'aumentare della domanda di cultura, è richiesta una crescente offerta di servizi per rendere migliore la visita.

Risulta sempre più rilevante il coinvolgimento emozionale del singolo attraverso l'interdisciplinarietà del prodotto culturale, tanto da coinvolgere discipline quali la danza, la

⁷⁵ Ivi, p. 41.

⁷⁶ E. Croci, *Turismo culturale, Il marketing delle emozioni*, Franco Angeli, Milano 2009, pp.52-53.

musica, l'arte. In questo modo, il ricordo sarà più radicato nel visitatore e comprendere la materia risulterà più semplice, senza che ciò implichi una necessaria concentrazione.⁷⁷

Il Teatro Olimpico ogni anno predispone un calendario ricco di spettacoli ed eventi.

Il programma per l'anno 2022 è ricco e prevede la messa in scena di drammi quali *L'Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot, *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, con adattamento e regia di Giovanna Cordova, *Prometeo* di Eschilo, per la regia di Gabriele Vacis⁷⁸.

Per soddisfare le esigenze di un pubblico sempre più esigente e curioso, ma soprattutto per valorizzare uno spazio con più di quattro secoli di storia, oltre alle visite guidate per singoli, gruppi o scolaresche, è stato pensato il "Palladio Olimpico Project – Suoni e Luci al Teatro". "POP" nasce dalla volontà del Comune di Vicenza di innovare e rendere eccezionale la visita al Teatro Olimpico. La proposta si rifà anche al «prototipo di un modello narrativo»,⁷⁹ progettato da Alessandro Baricco e messo a punto dalla Scuola Holden, che ha come obiettivo esaltare gli spazi storici; con questo tipo di visita, gli spettatori potranno avvicinarsi al luogo vivendo un'esperienza, per mezzo della rappresentazione non di un'opera, ma dell'opera stessa. La narrazione coinvolge tutti gli spazi, anche le scene e il palcoscenico, che solitamente sono *off-limits*. «Una volta usciti dalla Sala per tornare nel mondo (quello reale), ognuno avrà la consapevolezza di essere diventato a sua volta depositario della storia dell'Olimpico: per sempre la ricorderà, e per sempre la racconterà ad altri».⁸⁰

Il Teatro Olimpico, in questo modo, torna alla sua vera natura di opera d'arte, capace di suscitare emozioni destinate a fermare il tempo, senza essere un mero prodotto d'attrazione; un passaggio doveroso da parte dei posteri di fronte al genio di Palladio e Scamozzi che conduce da un turismo *orizzontale*, del solo vedere, ad uno *verticale*, interdisciplinare, che coinvolge l'interesse dello spettatore e concede l'opportunità di compiere un viaggio tra le epoche.

3.1 L'*Edipo Re* come spettacolo inaugurale

Il 3 marzo 1585 il Teatro Olimpico venne inaugurato con la messinscena dell'*Edipo Re* tradotto da Orsatto Giustinian. Voluto dal regista Angelo Ingegneri, lo spettacolo fu

⁷⁷ Ivi, pp. 87- 88.

⁷⁸ <https://www.tcvl.it/it/classici/> . Visitato in data 23/09/2022.

⁷⁹ <https://www.comune.vicenza.it/albo/notizie.php/196246> . Visitato in data 23/09/2022.

⁸⁰ *Ibidem*.

memorabile, grazie anche al fatto che il dramma di Sofocle godeva di notevole fama, soprattutto visto il giudizio positivo rivolto all'opera da parte di Aristotele nella *Poetica*. Aristotele, infatti, elogia l'intreccio della vicenda definendolo «perfettamente unitario».⁸¹

Angelo Ingegneri assegnò subito delle disposizioni affinché il proscenio richiamasse «il luogo ove avvenne il caso d'Edippo [...] Tebe, famosa città di Beozia, sede d'imperio».⁸²

Il regista scelse lo spettacolo già tra il 1583 e il 1584 «coordinando con maestria tutto questo negozio tragico».⁸³

Di seguito vengono riportate alcune notizie biografiche relative al regista Angelo Ingegneri; egli nacque a Venezia nel 1550 da un'antica famiglia patrizia di Burano. Mancano informazioni legate alla vita giovanile del letterato ma probabilmente visse a contatto con corti e accademie. Nel 1575 si trovava a Roma. Qui incontrò per la prima volta Torquato Tasso, che vide nuovamente tre anni dopo, a Torino, dove Ingegneri si trovava per conto del principe di Massa. Tra il 1579 e il 1582 si spostò da Ferrara a Parma. Nel 1586 si trovava a Guastalla per volere di Ferrante II Gonzaga dove esercitò le cariche di consigliere teatrale del principe e poeta.

Il 22 aprile 1580 entrò, con il nome di Negletto, nell'Accademia olimpica di Vicenza, con la volontà di rappresentare la pastorale intitolata *Danza di Venere*, che fu messa in scena soltanto tre anni dopo, presso la corte di Parma, grazie a Isabella Pallavicini Lupi.⁸⁴

Venne coinvolto durante il dibattito circa l'opera da scegliere per l'inaugurazione del teatro Olimpico e analizzò le tragedie *Alessio* dell'udinese Vincenzo Giusti ed *Heraclea* del vicentino Livio Pagello.

Traduttore, durante la giovinezza, dei *Remedia amoris* di Ovidio e scrittore di trattati politici e teatrali, elaborò un testo sul teatro, da un punto di vista teorico e pratico, che si concretizzò nel *Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, stampato da Vittorio Baldini nel 1598.

Come testimoniato dall'Ingegneri stesso, il suo contributo presso il Teatro Olimpico fu decisivo per la sua formazione teatrale e probabilmente influenzò anche il suo trattato:

«Illustrissimi Signori et paroni miei osservatissimi.

⁸¹ G. Guastalla, *Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento*, "Dionysus ex machina" 4, 2013, pp. 258-266.

⁸²R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 54.

⁸³S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 113.

⁸⁴https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-ingegneri_%28Dizionario-Biografico%29/. Visitato in data 5/10/2022 .

Dalle fatiche ch'io feci già costi dintorno alla rappresentazione dell'Edipo Tiranno, fra gli altri guadagni d'honore, et di utile, et di tutti il più generoso, della grazia delle Signorie Vostre Illustrissime, riportai una cognizione dele favole drammatiche, una pratica della scena, ch'io non ho pio [sic] veduta in niun componimento, ne spettacolo di quella sorte, della quale per non tener sepolto un così fatto talento, mi son poi risoluto far presente al mondo, con un libretto, che n'ho composto, et che ultimamente s'epublicato: cui dovev'io certo dedicare a cotesta Illustrissima Accademia si come a quella, ond'io posso dire d'haver quanto in Lui si contiene imparato». ⁸⁵

Si spostò sempre tra i vari centri politici e culturali, dove svolse diversi incarichi tra cui quello di segretario. Morì a Venezia nel giugno del 1613.

Come detto, prima che Ingegneri scegliesse definitivamente l'*Edipo re* ci fu un acceso dibattito dal momento che il personaggio protagonista risultava imperfetto per com'era concepita la tragedia dalla cultura cinquecentesca, soprattutto per il rapporto colpa – punizione, motivo centrale dell'intreccio sofocleo:

«L'ambiguità della responsabilità di Edipo, dovuta all'inconsapevolezza con cui ha ucciso il padre e si è unito alla madre, non ne faceva un vero villain e non creava un nesso drammaturgicamente efficace fra colpa e punizione [...] Edipo conservava, all'interno del suo stesso personaggio, uno sbilanciamento di ruoli irrisolto[...] da un lato mancava il vendicatore criminale, la cui ira e il cui onore violato mettevano solitamente in moto il meccanismo tragico nei drammi dell'epoca; dall'altro la colpa del protagonista inconsapevole non aveva un peso capace di giustificare pienamente l'enormità e l'insolita forma della punizione finale ». ⁸⁶

L'Accademia olimpica scelse la tragedia dell' *Edipo re* non solo perché considerata perfetta sotto il profilo drammaturgico, ma anche perché in sono contenute numerose tematiche care al pensiero degli olimpici vicentini; temi legati alla visione pessimistica e alle aspirazioni utopiche degli accademici, un susseguirsi di significati che vanno al di là della lettera, con una «possibilità di fruizione seconda». ⁸⁷

Lo spettacolo inaugurale si pervadeva di un'atmosfera nostalgica, che guardava al potere asburgico, ritenuto il più giusto da parte di Giangiorgio Trissino, dal nipote Pompeo e dal principe dell'Accademia, Leonardo Valmarana.

⁸⁵S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 115.

⁸⁶G. Guastella, *Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento*, "Dionysus ex machina" 4, 2013, pp. 258- 266.

⁸⁷S. Mazzoni, *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, "Dionysus ex machina" 4, 2013, p. 283.

La scelta dell'*Edipo re* è il risultato di diversi parallelismi tra la tragedia e la contemporaneità degli accademici: da una parte la città di Tebe, governata da Edipo, dall'altra Vicenza, assoggettata alla Dominante. Questo rapporto tra il mito e la storia è stato testimoniato dal vicentino filospagnolo Filippo Pigafetta:

«Il Principe dell'Accademia è l'illustre signor conte Lunardo Valmarana c'ha l'animo di Cesare e è nato per imprese magnanime, perciocchè alloggiò la Serenissima Imperatrice in casa sua e con vita cancelleresca non lascia a dietro occasione veruna d'accarezzare e invitare i forastieri che passano per questa città e porger loro diletto con suoi giardini che si potrebbero quasi paragonare con gli orti salustii antichi di Roma. Il qual Principe con gli altri signori Accademici pomposamente vestiti [...] non ha perdonato né a fatica né a danari a fin che questa azione riesca in ogni parte perfettamente [...] egli è da credere che questa tragedia, così perfettamente dettata e con tal artificio composta e sopra tutto tanto esquisitamen[t]e messa innanzi, abbia a produrre gli effetti suoi e annullare i dispareri della parte afflitta di questa città cortesissima e piena di valore e d'ingegno».⁸⁸

La tragedia fu oggetto di analisi in Toscana e poi in Veneto. Alessandro Pazzi de' Medici tradusse in volgare il dramma sofocleo nel 1529. Si tratta della prima traduzione di cui si hanno testimonianze. Nel 1551 Bernardo Segni volgarizzò la tragedia, forse prendendo come riferimento la versione del 1529 di Alessandro Pazzi de' Medici. È probabile che Segni si sia riferito anche alla versione postuma di Giovan Battista Gabia, del 1543.

Gli Accademici scartarono invece la versione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, una riscrittura particolarmente originale del mito dal momento che riprendeva sia Sofocle che Seneca, riportando la lotta dei Sette a Tebe, e approfondiva la discendenza di Edipo.⁸⁹

A comprovare come la traduzione dell'Anguillara possa essere un termine di paragone, si può richiamare una lettera scritta nel 1584 da Luigi Groto, uno dei protagonisti dell'inaugurazione del 1585, a Giambattista Maganza:

«questa Tragedia è la Reina delle altre chiamata il Tiranno, uscita dalle man di Sofocle, tolta da Aristotile per essemplio delle ottime, tradotta prima dall'Anguillara, poi da questo Signor Clarissimo [il Giustiniani] che di gran lunga deve haver lasciato adietro il primo traduttore, e in somma degnissima di comparire in questo sì famoso Teatro».⁹⁰

⁸⁸ Ivi, p. 284.

⁸⁹ Ivi, p. 260.

⁹⁰ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 104.

La traduzione ritenuta più giusta fu quella del veneziano Orsatto Giustinian. Questi nacque a Venezia il 27 settembre 1538. I genitori, Michiardi Giacomo di Polo ed Elena Mazza di Gaspare, costituivano una delle nobili famiglie veneziane dell'epoca. A 25 anni il Giustinian avviò il proprio impegno pubblico nello Stato. Fu Magistrato delle Acque, membro del Collegio dei Dodici e Provveditore di Salò nel 1571.⁹¹ Il 28 novembre 1559 sposò Candiana Garzoni, il cui padre, Balduino, era stato cancelliere grande di Candia.

La carriera letteraria iniziò con la pubblicazione, nel 1561, delle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* cui egli partecipò con tre sonetti.⁹²

In seguito, nel secondo volume della raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, vennero pubblicati 23 sonetti. Seguirono, poi, pubblicazioni sporadiche.

All'impiego lirico Giustinian affiancava quello del traduttore: come anticipato precedentemente, si impegnò a volgarizzare in endecasillabi sciolti e settenari l'*Edipo re* di Sofocle. Grazie al suo intervento, il 28 maggio 1584, Giustinian diventò membro dell'Accademia.

Risale al 1600 la pubblicazione a Venezia delle *Rime* in un volume unitario che comprendeva anche quelle del letterato Celio Magno.

Giustinian morì per «febre»⁹³ il 14 settembre 1603 a Montebello Vicentino probabilmente mentre stava svolgendo il suo ultimo impegno pubblico; venne sepolto presso la chiesa di San Francesco della Vigna, a Venezia, sua città natale.

Forti del successo ottenuto dalla traduzione del Giustinian, gli Accademici vicentini commissionarono la musica per i quattro cori della tragedia ad Andrea Gabrieli, organista di San Marco, il quale, a causa di problemi di salute, non riuscì ad essere presente durante la rappresentazione del 1585. A testimoniare questo è, ancora una volta, il vicentino Filippo Pigafetta:

«In questo Teatro, che costa con ogni vantaggio d'intorno a 18000 scudi, hanno rappresentato questi signori Accademici (per andar con proporzione) la più nobile Tragedia che fosse composta giammai, nomata Edippo il Tiranno, a differenza dell'Edipo detto Incolono, di cui fu

⁹¹ G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1972, p. 7.

⁹² https://www.treccani.it/enciclopedia/orsatto-giustinian_%28Dizionario-Biografico%29/. Visitato in data 11/10/2022.

⁹³ *Ibidem*.

il poeta Sofocle Ateniese, esaltata sopra tutte le altre d'Aristotele; cos' nel più famoso Teatro del mondo è primieramente stata la più eccellente Tragedia del mondo rappresentata. Di greco l'ha ridotta in volgare il chiarissimo sig. Orsato Giustiniano. Il sig. Angelo Ingegnero, il quale sarebbe atto a farne de' tali, ha disposto ed ordinato tutto questo negozio tragico. Il musico de' Cori M. Andrea organista di san Marco. Le prospettive ha disegnato M. Vincenzo Scamozio architetto vicentino».⁹⁴

Sempre secondo Pigafetta la sera dell'inaugurazione il pubblico era assai numeroso: parla di più di tremila ospiti; in realtà, probabilmente, Pigafetta esagerò riportando questa cifra; Marzari, differentemente, parla di una capienza pari a cinquemila persone.⁹⁵ È probabile comunque che, ragionando per difetto, il pubblico fosse composto da circa millecinquecento spettatori.⁹⁶

Questi giunsero a Vicenza da numerose città italiane, «gentiluomini, gentildonne, carrozze, cavalli e forastieri che venivano per trovarsi alla tragedia, e albergati e levati dall'ostarie senza anco in certo modo esser conosciuti se non per forastieri»⁹⁷.

Si discusse molto su quel teatro, per il quale ci erano voluti cinque anni di lavoro; è comprensibile, dunque, la copiosa affluenza di quel giorno, se si pensa a quanto forte doveva essere la curiosità degli ospiti, nell'assistere, non solo alla rappresentazione di una solenne tragedia, ma anche alla maestosità di quel capolavoro architettonico e scenografico realizzato da due menti brillanti, come quelle del Palladio e dello Scamozzi:

«Adi 4 marzo 1585 furno fato una tragedia in Vicenza over concorsero tanta copia et numero de forestieri che furno stupore a vederre; di Venetiafurno estimati 500 nobilli et molti nobilli de scolari, furno estimati 800 de padoani, il medemo de Veronesi, 600 oltra tanti feraresi, mantovani, bresani et di tute le città de Italia: atali che tuta Vicenza era piena come un buso [...]. Ne l'intrare furno la difficoltà che molti ebero a morire sofogati per la calca del poppulo».⁹⁸

⁹⁴ Lettera di F. Pigafetta, *Il Teatro Olimpico e la rappresentazione dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Tipografia Picutti, Vicenza, 1845.

⁹⁵S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 121.

⁹⁶ F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri del Veneto*, Fiore, Venezia 1985, p. 197.

⁹⁷S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1998, p. 121.

⁹⁸ L. Puppi, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Neri Pozza, Vicenza 1973, p. 63.

Il sistema di accessi al teatro era assai sofisticato: si accedeva da due ingressi esterni e quattro esterni, in tutti i casi sorvegliati. Due rampe di scale permettevano di accedere all'orchestra.

Gli ospiti cominciarono ad arrivare a partire dalle sedici fino alle ventiquattro e, come sostiene Pigafetta:

«si cominciò ad un'ora e mezza di notte, e finì dopo le cinque; sicchè alcuni, tra quali fui io con altri amici e signori miei, stettero là dentro forse undici ore senza increscerne punto; perciocché nel vedere tanti visi nuovi successivamente, e sempre, o nell'accomodarsi le donne, o nel considerare quella ragunanza tutta, trapassò il tempo molto tosto»⁹⁹.

Secondo altre testimonianze, il pubblico avrebbe iniziato ad accedere a teatro già a partire dalle dieci, mentre la tragedia sarebbe iniziata alle diciannove e trenta, continuando fino alle ventitré.¹⁰⁰

Il proscenio era stato coperto da un sipario:

«Giunta l'ora d'abbassarsi la tenda, prima si senti un soavissimo odore di profumi [...] e poi si diede nelle trombe e tamburi, e scaricatosi codette [sic] e quattro pezzi da sei, [...] in un aprir d'occhio cadé la tenda tesa dinanzi la scena [...] con grande letizia e piacer smisurato dei convenuti per la vista del proemio [...] e della prospettiva di dentro e per la musica da lontano concertata di voci e d'instrumenti».¹⁰¹

È possibile immaginare lo stupore degli spettatori quando, calato il sipario, si videro di fronte, per la prima volta, le prospettive straordinarie dello Scamozzi che, grazie ad appositi accorgimenti luministici, risultarono ancora più suggestive; tutto questo a suon di trombe e tamburi:

«Questa caduta[del sipario] fu accompagnata da suono di trombe e di tamburi e da tuoni di artiglierie di tal maniera che con la magnificenza dell'apparato rallegrò molto i sensi di tutti gli spettatori. Il bellissimo ordine della scena fatto [...] per disegno del Palladio secondo le regole e forme dell'architettura antica, si ben è cosa che in ogni tempo può diletter l'occhio assai per

⁹⁹ G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1972, p. 9.

¹⁰⁰ S. Mazzone, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 119.

¹⁰¹ Ivi, pp. 122, 123.

esser cosa soda e vera e non finita, tuttavia con la forza de lumi parve più dell'ordinario e più tosto miracolosa che eccellente; come poi reuscissero le prospettive di dentro [alla scena] fatte dal Tamoscio, non occorre ch'io le dica, poiché ella sa benissimo che non illuminate non sono niente, illuminate paiono ogni cosa».¹⁰²

Quindi, sia la *frons scenae* che la Tebe rinascimentale alle spalle erano celate per sollecitare maggiore interesse e curiosità e, una volta mostrate, avrebbero lasciato senza parole gli spettatori.

Per quanto riguarda l'illuminazione, cavea e orchestra erano leggermente oscurate, per poter essere illuminate successivamente, alla caduta del sipario: un metodo illuminotecnico frequentemente utilizzato al tempo:

«Questa [parla dell'illuminazione] dunque è un fregio pendente dall'alto, il quale divide il cielo della scena da quello del teatro, ma non cada tanto in giù ch'egli occupi troppo della vista della fronte della detta scena, e sia dal lato di dentro dirimpetto alla stessa fronte, tutto pieno di lampadine accesi con riflessi d'orpello accomodati talmente ch'essi mandino il lume addosso ai recitanti; i quali lampadine vi si dovranno ben fermar sopra e accender prima ch'egli sia tirato su, avendo tutto ciò a farsi dentro delle tele innanzi ch'elle si levino. [...] per ultimo ricordo in questa materia d'illuminazione, abbiasi avvertenza [...] di fare che tutta la luce vada a percuoter la fronte della scena, le prospettive e 'l proscenio e non si diffonda mica nel teatro ove stanno gli spettatori, il quale quanto sarà più oscuro, tanto farà parere la scena più luminosa; e all'incontro più lucido ch'egli sia, disgregherà maggiormente la vista dei riguardanti e farà loro riuscire men chiaro e men vago quello ch'è di somma importanza che sia bene e distintamente veduto. Per questo al cader delle cortine io degli aspettanti: il qual lume ancora, quanto sino a quel punto fosse stato più debole, tanto il meglio fora, perché calate le tele poscia, parrebbe l'illuminazione molto maggiore e farebbe assai più bello effetto».¹⁰³

Probabilmente Ingegneri coordinò più tecnici specializzati nell'illuminotecnica: Antonio Pasi, conosciuto anche come «Montagna da Ferrara»¹⁰⁴, oltre allo Scamozzi:

«che ne la Illuminazione del Teatro fatto per l'Edippo Io non potei haver Grazia di servirli quando in mio luogo le fù mandato [...] M. Antonio Pasi, dà chi si pensò farli se ben poco honore».¹⁰⁵

¹⁰²*Ibidem.*

¹⁰³S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 124.

¹⁰⁴Ivi, p. 127.

Scamozzi, scrisse una lettera a Valmarana, tra il 1584 e il 1585, dove si evince come l'architetto vicentino, oltre ad ideare la scenografia, studiò peculiarmente le prospettive e l'aspetto plastico della struttura, affinché si potessero creare degli effetti luministici che conferissero armonia all'insieme:

«Sinora mi son imaginato più cose per far questo apparato illustre, di maniera che superi quanti altri sono stati fatti con artificio modernamente; fra i quali è una di volere che i lumi non abbagliano gli spettatori, ma con artificio che tutto il lume sia accomodato in modo che l'ombra dei recitanti, della scena e delle prospettive come fussero alla luce del sole. La qual varietà compartisce il tempo e porterà via tutto quello che vi fusse di rincrescimento. [...] io avrei da dire molte cose di quel ch'io ho preparato nella mente per questo apparato, ma o elle sono difficili a scrivere o difficilissime ad essere intese; mi riserbo il molto alla venuta mia».¹⁰⁶

Una volta descritti gli aspetti illuminotecnici vanno menzionati musicisti e cantori, i quali, in occasione dello spettacolo, dovevano trovarsi in una struttura oggi non più visibile, in quanto predisposta appositamente per lo spettacolo inaugurale: una struttura adiacente al palcoscenico, chiamato «Locho per li Musichi per cantar»¹⁰⁷, alla quale si accedeva dal vestibolo; il coro, nel quale sono degni di nota i fratelli Pellizzari, Isabetta, Lucietta e Antonio¹⁰⁸, cantò le musiche composte da Andrea Gabrieli.¹⁰⁹

A questo punto, fecero il loro ingresso gli attori e le comparse e, secondo quanto testimonia Ingegneri, i primi ad entrare furono «fanciulli, nobili e sacerdoti che primi di tutti uscirono in palco [...] i putti procedono a due a due indossando abiti bianchi [...] fregiati d'oro. [...] sono incoronati da ghirlande d'oliva e hanno in mano rituali ramoscelli d'ulivo attornati di cotone».¹¹⁰ I costumi, disegnati dal Maganza, dovevano essere bianchi e neri, con dettagli dorati. Le vesti dei sacerdoti erano ornate da fasce dorate; Creonte era coperto da un manto color viola scuro mentre l'abito di Giocasta risaltava con un verde veronesiano; il costume di Edipo era arricchito con perle e oro. I costumi usati nel 1585 sono conservati

¹⁰⁵ Giovan Battista Aleotti, *Lettera a Battista Guarini*, Ferrara 1595.

¹⁰⁶ A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il Polifilo, Milano 1973, p. 27.

¹⁰⁷ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 131.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica, Vicenza 1990, p. 55.

¹¹⁰ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 132.

in Accademia e si evince come gli attori abbiano utilizzato più costumi durante lo spettacolo: Edipo cambiò abito ben nove volte, Giocasta due, Creonte quattro e Tiresia una sola volta.¹¹¹

Gli attori principali erano nove, di cui sono certi otto nomi. Probabilmente il nono era Antonio Pasi, responsabile dell'illuminazione; il protagonista fu l'accademico Nicolò Rossi, verosimilmente il più fedele al mitico Edipo, perché il più alto e forte, tale da uccidere il padre Laio.¹¹² Tiresia fu interpretato da Luigi Groto detto il Cieco d'Adria; il ruolo di Creonte venne assegnato a Giambattista Verato e la consorte stessa interpretò Giocasta. Gli altri attori furono Cristoforo Ferrati, Girolamo Mercuriale, Melchior Guilandini, il cavalier Zabarella e, probabilmente, Antonio Pasi.¹¹³

È stato detto che i primi a comparire sul palco furono i fanciulli; a seguirli fu Giove, seguito da altri sacerdoti, riuniti attorno ai due altari, posizionati come da consuetudine dei Greci; di seguito una testimonianza del cronista Antonio Riccoboni:

«Nel [...] prologo aveva la scena due altari, l'uno dall'una parte l'altro dall'altra, con alcuni sacerdoti accompagnati da un buon numero di fanciulli i quali tutti coronati di rami, supplichevoli se ne stavano a sedere attorno quelli altari, e vengono chiamati altari di Edipo. Dubito molto di questo. Perciò che a che servivano quelli altari dove stavano a sedere? Adunque si sta a sedere intorno agli altari e non più presto in piedi o con le ginocchia in terra per sacrificare o vero orare?». ¹¹⁴

Seguì, poi, l'ingresso di Edipo, accompagnato da comparse sontuosamente vestite; il pubblico venne immediatamente coinvolto nel momento in cui divenne il popolo di Tebe, al quale il suo re si rivolse. L'intreccio si sviluppò secondo il mito raccontato da Sofocle ed è da menzionare il fatto che Ingegneri avesse sezionato il palco, utilizzando marmi dalle tinte diverse, in modo tale che ogni attore avesse chiara la propria posizione.¹¹⁵

¹¹¹ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica, Vicenza 1990, p. 55.

¹¹² Ivi, p. 56.

¹¹³ G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1972, p. 10.

¹¹⁴ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 132.

¹¹⁵ G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1972, p. 12.

Lo spettacolo riscontrò notevole successo tanto che «seguirono banchetti di gioia e musiche e dialoghi poetici in lode degli attori».¹¹⁶

Le considerazioni in merito all'inaugurazione del Teatro Olimpico da parte degli illustri uomini del tempo furono molte; interessante è notare il disaccordo tra due figure: Antonio Riccoboni e Filippo Pigafetta; di seguito vengono riportati dei frammenti della lettera scritta da Antonio Riccoboni al Podestà di Padova, dove sono evidenziate alcune riserve del cronista su vari aspetti dello spettacolo:

«la tragedia è parsa poco terribile, et miserabile per essere stata recitata con poco effetto, dove il commo non si ha visto nelle persone del Choro, et della scena se non con gesti mutoli, che non molto commovevano. [...] Solo una cosa mi è paruta strana, non per cagione del gentiluomo che l'ha tradotta, ma della maggior parte di quelli, che l'hanno recitata, che non pareva esser fatta in versi, ma in prosa tanto spezzavano i versi senza dar loro cadenza alcuna. [...] et vi era il canto solo, et non il suono et un canto sempre uniforme, che non lasciava intender le parole [...] Mi parve strano che in un tempo calamitosissimo di peste si adoperassero quelle vesti tanto pompose, che ancho delle vesti regie è qualche differenza, essendo altre più allegre, et altre meno, et dovendosi adoperare le meno allegre nei tempi calamitosi. E se bene alcuni dicono, che cio si puo fare convenientemente per dar maggior speranza di bene al Popolo, mi pare che si deve dare speranza con altro, che con le vesti, e che in tempo tanto misero, et calamitoso non si dovea andare nello estremo di pompa così solenne, ma si dovea tal pompa rimetter al quanto, acciocche il popolo non dicesse, il Re et la Reina trionfano, et noi giacciamo in continua miseria.[...] questa Iocasta pareva una giovinetta, assai bella putta [...] si potea impallidire in qualche modo la faccia, et porre in capo dei peli canuti».¹¹⁷

Da questi passi emerge la disapprovazione del Riccoboni che definì la rappresentazione mediocre, senza alcun passo particolarmente emozionale e commovente; denunciò soprattutto la modalità di recitazione che, agli occhi del critico, risultò poco cadenzata in versi; venne contestato il Coro, che si limitò a cantare; rimproverò lo sfarzo nei costumi del Maganza, stupendosi che in un periodo di pestilenze potessero essere adoperate vesti così ricche; non mancò, infine, la critica alla moglie di Giambattista Verato, interprete di Giocasta, la quale, agli occhi di Riccoboni, era troppo giovane per impersonare la regina di Tebe.

¹¹⁶ Ivi, p. 11.

¹¹⁷ Ivi, p. 12.

L'opinione del Riccoboni contrasta evidentemente con la testimonianza riportata da Pigafetta:

«non s'intende dagli antichi in qua essere stata più magnificamente recitata alcuna tragedia né con più fissa maestria d'architettura né con miglior ordine nei cori e nei recitanti, della *Soffonisbapredetta* e di questo *Edippo*; tale è il privilegio della nostra patria fra le altre sue doti di splendore, di liberalità e di cortesia inverso i stranieri». ¹¹⁸

Lo spettacolo inaugurale fu memorabile sia perché gli spettatori videro per la prima volta la mirabile scenografia di cui si era tanto sentito parlare negli anni precedenti, ma anche perché poterono assistere ad una tragedia che, come accadde nell'Atene del V secolo a.C., permise al pubblico di riflettere; il passato si univa al presente e il mito alla storia, attraverso i parallelismi tra Tebe e Vicenza, e Edipo, emblema di «una condizione triste di malvissuta sudditanza, come specchio della perdita di un'identità rassicurante e della lacerazione tra ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere». ¹¹⁹

3.2 L'*Edipo* re torna al Teatro Olimpico: la versione di Bob Wilson

Visto l'incredibile successo riscosso la sera del 3 marzo 1585, è comprensibile come la tragedia di Sofocle sia stata rappresentata spesso nel corso dei secoli; basti pensare l'esito trionfale della versione del 1948, o l'*Edipo* impersonato da Gustavo Salvini nel 1909. ¹²⁰ Ma il *focus* delle prossime pagine si concentrerà su una *performance* del tutto innovativa e ricca di sfumature: l'*Oedipus* di Bob Wilson che, dal 4 al 7 ottobre 2018, ha inaugurato la settantunesima edizione di *Conversazioni*, ovvero il ciclo di spettacoli classici presso il Teatro Olimpico di Vicenza.

Robert Wilson, meglio conosciuto come Bob Wilson, è un regista e artista nell'ambito delle arti performative contemporanee, nato a Waco in Texas il 4 ottobre 1941. Inizialmente studiò architettura presso l'Università del Texas e al Pratt Institute di Brooklyn, per poi dedicarsi allo studio del teatro; intorno alla metà degli anni Sessanta fondò a New York *The ByrdHoffmann School of Byrds*, che diventò punto di incontro di numerosi artisti. Da

¹¹⁸ S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 148.

¹¹⁹ S. Mazzoni, *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, "Dionysus ex machina" 4, Palermo 2013, p. 285.

¹²⁰ R. Schiavo, *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica Editrice, Vicenza 1990, p. 62.

quest'ultima esperienza scaturì l'opera *DeafmanGlance* (1970). Fu proprio quest'ultimo lavoro il trampolino di lancio per il regista, che risultò il più originale della nuova generazione, riuscendo a combinare più linguaggi: le luci, i colori, il dinamismo, il movimento, coinvolgendo la scultura, come accade nel caso del Teatro Olimpico a Vicenza, fino ad un uso innovativo di musica e testi.¹²¹

Wilson «proponeva un teatro statico e contemplativo, in cui emozione e poesia nascono da una percezione particolare del tempo e delle immagini».¹²² Altre opere degne di nota sono *A letter for Queen Victoria* (1974) ed *Einstein on the beach* (1976), forse il lavoro che riscosse maggior successo. Iniziò a dedicarsi, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, a lavori classici, letterari e commedie musicali, quali *King Lear* (1990) e *Hamlet* (1993), *Orlando* (1989, 1993), *The black rider* (1990). Da ricordare sono alcune delle sue regie d'opera quali, *Alceste* di Gluck (1986), *Madama Butterfly* di Puccini (1993), *Lulu* di Vadekind (2012) e *Hamletmachine* di Müller (2017). Al momento «Wilson si sta dedicando sempre più assiduamente al Watermill Center, laboratorio da lui fondato nel 1992 che svolge al tempo stesso attività didattica, produttiva e archivistica».¹²³

Ciò che distingue le *performance* di Wilson è il fatto che siano dotate di un'impronta estremamente innovativa, dense di molteplici mezzi espressivi, non a caso Crisafulli lo definisce come «uno degli eredi più originali della visione cosmologica dei grandi riformatori della scena negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento».¹²⁴ L'approccio che il regista utilizza è quello visivo, mettendo in secondo piano l'uso della parola: dal momento che l'esperienza artistica di Wilson non si può scindere dagli eventi personali, questo particolare aspetto potrebbe in parte dipendere dalla forte balbuzie che colpì Wilson in gioventù e che fece, dunque, prevalere l'occhio sulla parola anche nei suoi lavori:

«Il teatro non lavora con le parole. Esso vive nello spazio. Un regista lavora con lo spazio. Le luci ti fanno vedere l'architettura dello spazio. Altri registi studiano attentamente il testo. Io

¹²¹<https://fondoambiente.it/landing/robertwilsonales/bio.html#:~:text=Robert%20Wilson%2C%20nato%20a%20Waco,%2C%20scultura%2C%20musica%20e%20testi>. Visitato in data 20/10/2022.

¹²²<https://www.treccani.it/enciclopedia/bob-wilson/>. Visitato in data 20/10/2022.

¹²³<https://romaeuropa.net/archivio/artisti/robert-wilson/>. Visitato in data 20/10/2022.

¹²⁴ F. Crisafulli, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Corazzano 2007, p. 210.

disegno lo spazio. Comincio sempre con le luci. Senza luci lo spazio non esiste. Con le luci puoi creare diversi tipi di spazio. E ogni spazio è una realtà diversa». ¹²⁵

Altra caratteristica della poetica di Wilson è quella di stare sempre al passo con i tempi pur utilizzando opere classiche, cercando di attualizzarle, e plasmandole al contesto storico e culturale degli ultimi anni, sviluppando l'arte scenica alla pari del progresso della tecnologia.

Tornando a *Oedipus*, si tratta di un progetto di ChangePerformingArts commissionato da *Conversazioni 2018*, ciclo di spettacoli classici al Teatro Olimpico di Vicenza, curato da Franco Laera e coprodotto da *Pompei Theatrum Mundie Teatro stabile di Napoli*. L'idea è quella di un progetto *site-specific* ¹²⁶, frutto di quattro sessioni di lavoro nel corso dei due anni precedenti, caratterizzate da *workshop* multidisciplinari al Watermill Center di Long Island, presso il Teatro Mercadante a Napoli, a Vicenza e in Trentino, alla Centrale Fies di Dro. ¹²⁷ In seguito al debutto di *Oedipus* presso il Teatro Grande di Pompei, Wilson si è confrontato con lo spazio scenico del Palladio e la straordinaria scenografia dello Scamozzi, attraverso la quale, 433 anni dopo, le sette vie di Tebe rivivono «in una nuova suggestione, algida e ritualizzata della tragedia sofoclea». ¹²⁸ Non deve essere stato facile, per l'artista americano, misurarsi con uno scenario tanto affascinante quanto ingombrante:

«Certamente lavorare in un teatro particolare, con una storia così importante, protetto e intoccabile come l'Olimpico, pone un regista di fronte a scelte difficili. Ma è proprio questa sfida a essere interessante: trovare le soluzioni ai problemi che le circostanze ci pongono e riuscendo, nel caso specifico, a rispettare un capolavoro dell'architettura senza perdere la propria identità ed essere asserviti a ciò che ci sta di fronte». ¹²⁹

L'*Oedipus* di Wilson si fonda sulla tragedia di Sofocle nella traduzione italiana in versi di Ettore Romagnoli del 1926, alla quale si intersecano citazioni della traduzione di Orsatto Giustinian. Per quest'opera Wilson, con l'aiuto della co-regista Ann-Christin Rommen, ha

¹²⁵ A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 122.

¹²⁶ <https://www.museicivicivicenza.it/it/tbc/notizie.php/207750>. Visitato in data 20/10/2022.

¹²⁷ <https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/spettacoli/questo-edipo-mito-universale-che-puo-parlare-a-tutti-gli-uomini-1.6802160>. Visitato in data 20/10/2022.

¹²⁸ https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/. Visitato in data 21/10/2022.

¹²⁹ R. Wilson, <https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/spettacoli/questo-e-edipo-mito-universale-che-puo-parlare-a-tutti-gli-uomini-1.6802160>. Visitato in data 21/10/2022.

coinvolto artisti internazionali provenienti da quattro continenti: Angela Winkler e Mariano Rigillo, i principali interpreti, MichalisTheophanous, Meg Harper, CasildaMadrazo, KayijeKagame e Alexis Fousekis, con la partecipazione di Marta Allegra, Pietro Angelini, Alessandro Anglani, Marcello di Giacomo, Francesca Gabucci, Laila Gozzi, Alice Pagotto, Edoardo Rivoira, Federico Rubino. In merito alle musiche originali gli artefici sono KinanAzmeah, clarinettista siriano, e DickieLandry, compositore del New Orleans che, a suon di sax, propone una musicalità simile ad un *leitmotiv*¹³⁰. Inoltre lo spettacolo è stato riprodotto in italiano, inglese, greco, tedesco e latino. Il fatto che Wilson abbia scelto di coinvolgere, grazie alle traduzioni e ad un organico di artisti di diversa provenienza, un pubblico internazionale non è un caso; infatti, il regista stesso afferma, durante un'intervista, che l'intenzione era di sottolineare l'universalità del mito di Sofocle, una storia che supera ogni confine temporale, geografico e culturale:

«Questa produzione è nata sin da principio per essere vista e compresa in molti Paesi, proposta a pubblici molto diversi l'uno dall'altro. La base della sua comprensione sta proprio nel fatto che tratta un mito di natura profondamente universale, in grado di parlare a tutti gli uomini».¹³¹

Nucleo portante della versione di Wilson è l'insieme univoco ed equilibrato che viene a crearsi grazie alla relazione tra la materia e lo spazio, ma soprattutto tra luce ed ombra, dal momento che «fondamentalmente si tratta di una storia che ci parla di luce e oscurità»;¹³² in questo modo ogni confine tra teatro, musica, danza, arte figurativa, architettura, eccetera, sparisce, creando un connubio di più linguaggi espressivi.

La messa in scena dell'*Oedipus* è drammaturgicamente strutturata come il racconto da parte di due aedi, o testimoni¹³³; dunque il mito è narrato in terza persona da due voci differenti, con peculiarità distintive quali il timbro o il fatto che i suoni si propaghino da fonti diverse; le voci narranti sono quelle di un vecchio profeta, interpretato da Mariano Rigillo, e una divertente Angela Winkler, nei panni di una piccolo-borghese vestita a lutto con *tailleur* e cappello neri.

¹³⁰<https://www.paneacquaculture.net/2018/10/18/oscu-ro-simbolico-emotivo-oedipus-di-bob-wilson-all'olimpico-di-vicenza/>. Visitato in data 21/10/2022.

¹³¹*Ibidem*.

¹³²*Ibidem*.

¹³³https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/. Visitato in data 21/10/2022.



Fig 1: Mariano Rigillo in Oedipus, foto di Lucie Jansh.

([https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/.](https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/))

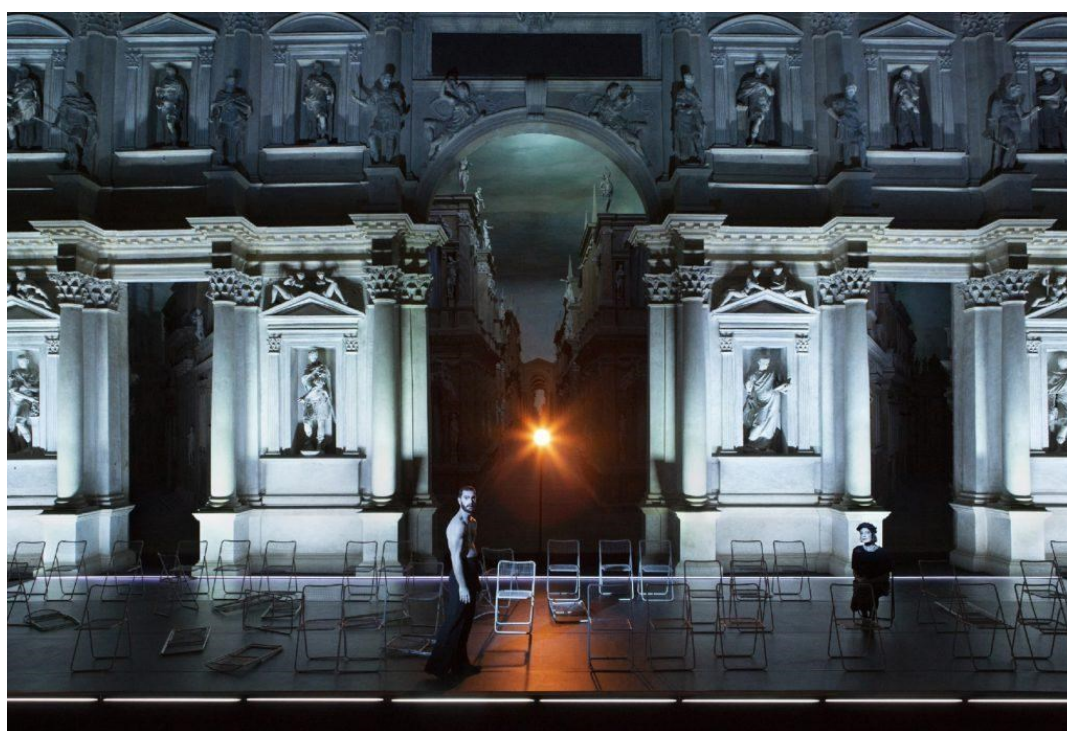
Le scene del mito sono fedeli alla cronologia originale dei fatti, composta da un prologo e cinque parti, intrecciate attraverso una particolare circolarità narrativa che fa corrispondere la prima parte all'ultima, collegando il destino predetto in principio con la cecità finale, la seconda con la quarta, mettendo in relazione l'omicidio involontario con l'indagine e al centro; la terza, fulcro della storia, è l'Imene, le nozze tra Edipo e Giocasta, «celebrate con uno stupefacente rito aborigeno che, più che morboso, appare perturbante: come a dire che il vero incesto non è sessuale; non è del figlio con la propria madre, ma dell'Uomo con la propria Storia»¹³⁴. Wilson, inoltre, decide di mostrare passi che non erano stati rappresentati da Sofocle, come l'oracolo di Delfi annunciato dalla Pizia o le nozze tra Edipo e la madre.¹³⁵

Wilson, maestro del rapporto tra luce e ombra, gioca sul linguaggio del corpo, evidenziando e modellando le figure attraverso l'illuminazione, rendendo i personaggi quasi delle marionette, delle sculture viventi dal carattere plastico. I gesti degli attori sono molto

¹³⁴[https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/.](https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/) Visitato in data 21/10/2022.

¹³⁵https://www.ilgazzettino.it/pay/venezia_pay/in_scena_correva_l_anno_1585_e_vincenzo_scamozzi_realizzo_le_scenografie-4014011.html. Visitato in data 21/10/2022.

semplici, tanto da risultare insignificanti se decontestualizzati, ma «reiterati, acquistano senso e forza, grazie anche all'intervento delle luci».¹³⁶ L'essenzialità non è evidente solamente nei gesti ma anche nei volti degli attori, truccati a mo' di maschere veneziane. L'allestimento è permeato da un'enigmatica semplicità: pochi sono gli oggetti disposti qua e là sul palco, dai rami spogli, al legno, lastre di metallo, cespugli e le decine di sedie bianche pieghevoli, a simboleggiare metaforicamente la Peste; queste stesse sedie che Edipo, una volta preso coscienza degli errori commessi, farà cadere a terra.¹³⁷ Un faro di luce calda, dal centro della Tebe scamozziana, si rivolge alla cavea stagliandosi nell'oscurità e contrastando simultaneamente con un'architettura storica unica al mondo. Ciò che rende emblematica la rappresentazione all'Olimpico è che non viene utilizzato uno sfondo neutro, a conferire maggiore bidimensionalità ai corpi (solitamente il regista utilizzava una tela), ma viene creato un movimento di luci si stagliano in un contesto del tutto insolito e originale come la Tebe scamozziana. Ne risulta un insieme estremamente formale «e c'è qualcosa di enigmatico, arcaico, risonanze liturgiche e simboliche in questo lavoro più che in altri».¹³⁸



¹³⁶<https://www.paneacquaculture.net/2018/10/18/oscuo-simbolico-emotivo-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/>. Visitato in data 21/10/2022.

¹³⁷<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/>. Visitato in data 21/10/2022.

¹³⁸https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/. Visitato in data 21/10/2022.

Fig 2: Oedipus al Teatro Olimpico di Vicenza.

(<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/>).

Lo spettacolo si offre al pubblico come una straordinaria installazione visivo - performativa che restituisce i grandi temi della tragedia greca del V secolo a.C., coinvolgendo lo spettatore per mezzo di rapide immagini e parti sceniche. Il ritmo della rappresentazione risulta dinamico attraverso un continuo dialogo tra il teatro, quadri danzati e cadenzati dalle melodie di Dickie Landry e la danza di Alexios Fousekis, che si muove sul palco con una corda come fosse un serpente.¹³⁹

Wilson, , rappresentando il mito di Edipo, tragedia per antonomasia, riesce a decontestualizzare e ambientare ai giorni nostri una storia del V secolo a.C. : il mito diventa l'emblema dell'oscurità universale, comune a tutti, e il simbolo di come l'uomo contemporaneo riesca a guardare alla verità.

¹³⁹<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/>. Visitato in data 21/10/2022.

Conclusione

Giunti al termine di questo studio, ciò che desidero sottolineare è, in sintesi, il filo conduttore che ha guidato la stesura dell'elaborato. La tragedia, anche quella del V secolo a.C., emerge come vera protagonista, perché si presta ad essere reinterpretata in chiave contemporanea e contestualizzata in relazione agli eventi e ai contesti che li riguardano. È chiaro come le vicende di Edipo abbiano numerose ricadute nell'attualità, a partire dai primi versi dove la pestilenza raccontata può ricondurci alle sensazioni provate durante la pandemia da Covid-19. Ecco dunque, la maestosità delle opere antiche, che si rivelano veri scrigni in cui custodire le tante questioni che travolgono l'animo umano, le sue relazioni, le sofferenze, la volontà di riscatto. L'arte di per sé ha un ruolo fondamentale nel perpetuare ciò che gli antichi hanno ritenuto importante lasciare ai posteri, e il teatro non si esime da questo compito.

L'*Edipo re* di Sofocle è solamente un esempio di come la tragedia greca possa permanere nell'epoca odierna e diventare centrale in una scena culturale altrettanto autorevole come il Teatro Olimpico di Vicenza; entrando a fare parte del sistema turistico, l'opera può godere della sua antica fama, trasmettendo i suoi contenuti e stimolando le riflessioni dello spettatore.

Sarebbe interessante confrontare le tragedie di altri grandi autori oltre a Sofocle, come Eschilo ed Euripide, con opere più recenti, per poter scorgere come le ultime prendano esempio dalle prime, e analizzare ciò che invece ha perso importanza nel corso dei secoli e che quindi non è più fondamentale riprendere.

È altrettanto curioso, inoltre, notare come le vicende degli eroi che appassionavano i cittadini delle *poleis* greche, siano stati e siano ancora oggi oggetto di straordinarie opere d'arte, film e studi. Nonostante ci dividano numerosi secoli, siamo davvero così simili in alcuni aspetti di vita, a quegli uomini e quelle donne? Indipendentemente dalle circostanze, la nostra anima, l'istinto, tutto ciò che è più profondamente intriso di umanità nella nostra specie sembra sopravvivere oltre la caduca corporeità. Questa sorta di immortalità che ci regalano le opere antiche e il teatro, insieme all'aspetto romantico che le accompagna, sono un punto fondante del mio interesse per la materia.

Tornando ai giorni nostri, a mio avviso, si rende necessario valorizzare maggiormente il teatro, coniugandolo con ulteriori discipline: potrebbero essere utili nuove forme di turismo, come il sistema dei festival, che grazie all'interdisciplinarietà, sono un forte veicolo

comunicativo. Trovare una via in grado di diffondere e coinvolgere gruppi eterogenei di persone e farle avvicinare ai grandi temi, così come accadeva con il teatro nell'antica Grecia, potrebbe essere il metodo dell'essere umano del ventunesimo secolo per fare la sua parte nel cammino culturale globale.

Questo studio, in conclusione, è anche un modo per farci riflettere sulla bellezza del teatro e sull'attualità dei temi trattati; nonostante, ormai, la produzione cinematografica e i *social network*, costituiscano il fulcro della divulgazione di immagini e informazioni, talvolta impoverendo il contenuto, sarebbe interessante dare maggiore spazio al teatro che, di fatto, resta intramontabile per molteplici questioni contemporanee.

Bibliografia

- Adriani E., *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma 2005.
- Aleotti G.B. , *Lettera a Battista Guarini*, Ferrara 1595.
- Bertotti Scamozzi O., *L'origine dell'Accademia olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Accademia olimpica, Vicenza 1790.
- Breccia, A. Evaristo, *Un fallimento Pericle e l'età di Pericle* «Studi Classici e Orientali», 1, 1951, pp. 5-17. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24172380>. Accessed 19 Jul. 2022.
- Crisafulli F., *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Corazzano 2007.
- Croci E., *Turismo culturale, Il marketing delle emozioni*, Franco Angeli, Milano 2009.
- Ferrari F., *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, BUR , Milano 2021.
- Fornaro S., *Edipo re, la tragedia dell'antropocene: un esperimento di teatro digitale alla Volksbühne di Berlino*, Edizioni di pagina, Sassari 2021.
- Gallo A., *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il Polifilo, Milano 1973.
- Guastella G., *Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento*, “Dionysus ex machina” 4, Palermo 2013, pp. 258-266.
- Holmberg A., *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Istituto geografico De Agostini Novara, *Grande Enciclopedia*, Novara 1994.
- Mancini F., Muraro M. T., Povoledo E., *I Teatri del Veneto*, Fiore, Venezia 1985.
- Mazzoni S., *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, “Dionysus ex machina” 4, Palermo 2013, pp.283-285.
- Mazzoni S., *L'Olimpico di Vicenza – un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998.
- Nogara G, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1972.
- O. Bertotti Scamozzi, *L'origine dell'Accademia olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*, Accademia Olimpica, Vicenza 1790.
- Perrotta G., *Sofocle*, Principato, Messina-Firenze 1935.
- Pigafetta F., *Il Teatro Olimpico e la rappresentazione dell'Edipo di Sofocle nel 1585*, Tipografia Picutti, Vicenza 1845.
- Puppi L., *Breve storia del Teatro Olimpico*, Neri Pozza, Vicenza 1973.

Romano P., *Vicenza – La città e le Ville del Palladio*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma 2002.

Schiavo R., *L'Olimpico, lo spazio teatrale-la rappresentazione*, Publigráfica, Vicenza 1990.

Stella M., *Sofocle, Edipo re, introduzione, traduzione e commento*, Carocci, 2010.

Wundram M., Pape T., Marton P., *Palladio*, Taschen, Colonia 2004.

Sitografia

<https://www.indafondazione.org/edipo-re-di-sofocle/> . Visitato in data 02/09/2022.

https://www.treccani.it/enciclopedia/sfinge_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/. Visitato in data 02/09/2022.

<https://ilbolive.unipd.it/it/news/quattro-libri-dellarchitettura-trattato-compie-450>. Visitato in data 16/09/2022.

<https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/151/scamozzi-dellidea-dellarchitettura-1615>. Visitato in data 19/09/2022.

<https://www.teatrolimpicovicenza.it/visite/pop>. Visitato in data 23/09/2022.

<https://www.tcvl.it/it/classici/> . Visitato in data 23/09/2022.

<https://www.comune.vicenza.it/albo/notizie.php/196246> . Visitato in data 23/09/2022.

https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-ingegneri_%28Dizionario-Biografico%29/. Visitato in data 5/10/2022 .

https://www.treccani.it/enciclopedia/orsatto-giustinian_%28Dizionario-Biografico%29/. Visitato in data 11/10/2022.

<https://fondoambiente.it/landing/robertwilsonales/bio.html#:~:text=Robert%20Wilson%2C%20nato%20a%20Waco,%2C%20scultura%2C%20musica%20e%20testi>. Visitato in data 20/10/2022.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/bob-wilson/>. Visitato in data 20/10/2022.

<https://romaeuropa.net/archivio/artisti/robert-wilson/>. Visitato in data 20/10/2022.

<https://www.museicivicivicenza.it/it/tbc/notizie.php/207750>. Visitato in data 20/10/2022.

https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/ . Visitato in data 21/10/2022.

<https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/spettacoli/questo-e-edipo-mito-universale-che-puo-parlare-a-tutti-gli-uomini-1.6802160>. Visitato in data 21/10/2022.

<https://www.paneacquaculture.net/2018/10/18/oscuo-simbolico-emotivo-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/>. Visitato in data 21/10/2022.

<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/>. Visitato in data 21/10/2022.

https://www.ilgazzettino.it/pay/venezia_pay/in_scena_correva_1_anno_1585_e_vincenzo_scamozzi_realizzo_le_scenografie-4014011.html. Visitato in data 21/10/2022.