

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea Triennale in
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

Bob Wilson fa luce sulla cecità di Edipo:
Oedipus a Pompei e all'Olimpico di Vicenza

BobWilson sheds light on Oedipus's blindness.
Oedipus in Pompeii and at the Olimpico in Vicenza

Relatore
Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda
Rosella Pizzolato
Matricola: 1205848

Anno Accademico 2021 - 2022

È allo stesso tempo la vita ad occhi aperti e la vita ad occhi chiusi, la confusione che si crea tra il mondo di tutti i giorni e il mondo di ogni notte, la realtà mischiata al sogno, l'inspiegabile del tutto nello sguardo del sordo.

LOUIS ARAGON, Lettera aperta a André Breton su
Lo sguardo del sordo, Parigi, 2 giugno 1971, (nostra traduzione)

INDICE

Introduzione	7
Capitolo I – Wilson: l’inseparabilità tra vissuto e poetica	11
1.1 Cenni biografici e opere principali	11
1.2 La poetica del primo Wilson.....	20
1.3 Il secondo Wilson. Focus sulle ultime produzioni.....	26
Capitolo II – Dal mito di Edipo all’<i>Oedipus</i> di Wilson	33
2.1 Edipo storia universale.....	33
2.2 L’ <i>Oedipus</i> di Wilson. Input e struttura	37
2.3 L’ <i>Oedipus</i> tra innovazione e conservazione della poetica di Wilson.....	40
Capitolo III – <i>Oedipus</i> a Pompei e a Vicenza: Teatri e rappresentazioni	47
3.1 Teatri antichi e modello vitruviano.....	47
3.2 Il Teatro di Pompei	52
3.3 L’Olimpico di Vicenza	55
Bibliografia e sitografia	59

Introduzione

Alla base di questo studio è una mia lunga passione per il teatro, sperimentata nella conduzione (per circa 15 anni) di un laboratorio teatrale per adulti di diverse nazionalità, nella convinzione che lo spazio scenico possa agire da sintesi di linguaggi artistici differenti, superando il fattore della lingua parlata e la prestazione attoriale. Il teatro è speciale veicolo comunicativo capace di attivare, negli attori e nel pubblico, nuovi canali percettivi che possono trascendere i contenuti propri del testo e della visione.

Pur muovendomi nell'ambito del teatro amatoriale, ho trovato sempre fertile lavorare sulle opere classiche antiche e moderne, che, evocando miti e archetipi, permettono di superare la narrazione lineare attivando una partecipazione immersiva e personalizzata del pubblico. Le mie intenzioni e persuasioni hanno trovato conferma ulteriore nella poetica di Bob Wilson e nel suo lungo percorso artistico, che si misura con le radici teoriche del teatro di avanguardia del '900 e ancora con le teorie dei grandi riformatori di fine '800.

Il primo contatto con questo poliedrico regista l'ho avuto con la visione di alcuni frammenti video di *Odyssey*, debuttato ad Atene nel 2012, opera che mi ha affascinato per il suo muoversi con disinvoltura tra l'antico e il moderno, dando nuova lettura al tema eterno della lotta per la sopravvivenza e il miglioramento della condizione umana nel quadro di un mondo dominato dalla complessità e dal mistero.

Anche *Oedipus*, di cui ci occupiamo in questa tesi, appartiene alla produzione di opere tratte dai classici, e quindi con la nostra analisi cerchiamo di far luce su tre questioni:

- a) come si colloca l'opera all'interno della poetica di Wilson;
- b) come l'autore si rapporta con l'*Edipo re* di Sofocle, la tragedia per antonomasia;
- c) come egli mette in dialogo l'*Oedipus* con due diversi (e paragonabili) spazi scenici.

Gli strumenti della ricerca sono stati:

- testi critici sulla storia del teatro contemporaneo, sulla figura artistica di Wilson e sulle caratteristiche dei teatri in cui si sono svolte le due rappresentazioni;
- siti web contenenti articoli, recensioni e interviste relativi agli spettacoli in oggetto;
- registrazioni video di *Oedipus*, a Pompei (luglio 2018) e a Vicenza (dicembre 2018);
- breve intervista via mail con Bob Wilson.

Pertanto, la tesi è divisa in tre capitoli.

Nel primo è presentata la figura di Wilson e la sua poetica, fornendo esempi del legame tra la storia umana e quella artistica dell'autore. Si distingue poi un "primo" e un "secondo" Wilson: il primo (fino ai tardi anni Settanta) comprende, secondo alcuni autori, la fase "visionaria" e la produzione di opere con parlato assai ridotto, il che lo vede pioniere del teatro-immagine. È intorno agli anni ottanta che ha inizio un confronto riconoscibile con la drammaturgia, cui si aggiunge più tardi un interesse verso i classici e le opere letterarie non teatrali. In questa fase del suo lavoro si colloca l'opera oggetto di questo studio.

Dalla biografia e dalle opere di Wilson si evince come la sua poetica non abbia conosciuto bruschi cambi di direzione, ma abbia seguito piuttosto un'evoluzione graduale, ispirata dall'incontro felice tra la sua sensibilità (e il suo gusto per l'innovazione e la ricerca) con gli stimoli decisivi offerti dal contesto culturale degli ultimi decenni del '900 e dal prodigioso sviluppo dei mezzi tecnologici al servizio dell'arte scenica.

Le sue produzioni, pur attraversando generi molto diversi tra loro ed aprendosi sempre di più verso uno scenario mediatico e globalizzato, sembrano lasciare sempre intravedere l'idea fondante che sta alla base della sua poetica: un teatro visivo, costruito a partire da strutture luminose e da una personale modalità di trattare la materia temporale e fonica attraverso dilatazioni, accelerazioni e contrasti.

A ciò si aggiunge l'idea di un teatro in cui gli attori assumono il ruolo di "materiale di scena" al pari degli altri coefficienti scenici, perdendo spessore fisico e assumendo valenze astratte e antidescrittive.

Nel secondo capitolo si indaga sul mito di Edipo, sulla sua attualità, e si cercano i motivi della scelta fatta da Wilson. Si mettono in rilievo gli aspetti della messa in scena di *Oedipus* che, coniugando tradizione e innovazione formano la sua prassi teatrale.

È nostro interesse mostrare come si rilevino in quest'opera elementi propri del "secondo" Wilson con particolare riguardo al suo modo di affrontare Edipo, un mito grande e complesso che dall'antichità ad oggi ha assunto valenze molteplici: drammaturgiche, storiche, politiche, socio-culturali e psicoanalitiche. Così, dall'"efficacia catartica" dell'*Edipo Re* di Sofocle (del IV sec. a.C.) celebrata da Aristotele nella *Poetica*, passiamo alla valenza "autocelebrativa e filoimperiale" che emerge nella messinscena per l'inaugurazione del Teatro Olimpico, per arrivare infine, nel '900, al paradigma del disagio vissuto dalle generazioni del "secolo breve".

Wilson si avvale di un mito universale (definitivamente acquisito dall'immaginario collettivo) per proporre il suo personale approccio e avvicinarsi così ai classici "mantenendosi a distanza", il che gli permette di spostare lo sguardo su elementi secondari, per costruire da questi ultimi l'architettura del suo lavoro.

Ciò che al nostro regista interessa è mettere in scena la cecità, intesa in senso fisico e mentale: «capire come una persona veda nell'oscurità e nella luce e come la luce renda più oscuro il buio e come il buio renda più chiara la luce», in un gioco continuo di rimandi tra il buio-luce scenico e quello interiore, dove Edipo, privato infine della vista comincia a far luce su sé stesso e sul suo dramma.

Questo approccio di Wilson al tema della cecità muove dal suo antico interesse per le modalità percettive "speciali" (e alle ricerche connesse), sperimentate anche grazie alle collaborazioni con persone affette da disabilità (vedi *Deafman glance* del 1971).

Emerge in *Oedipus* anche l'uso del multilinguismo, a sottolineare l'universalità del mito e l'ineluttabilità della tragedia. I personaggi si esprimono con voci altisonanti, mai dialogiche, nenie ripetitive e disarmoniche, che presentano la vicenda come un monito del destino, voci straniate dalle sofisticate risorse della fonica.

Nel terzo capitolo ci focalizziamo sugli aspetti peculiari dei teatri antichi, (in particolare sul modello vitruviano), che coniugano estetica e funzionalità dell'edificio e che sono alla base del progetto del Teatro di Pompei e dell'Olimpico.

Si indagano qui le criticità e i punti di forza che ciascuno dei due teatri presenta in ordine alla messa in scena dello spettacolo di Wilson e si confrontano gli elementi scenici e performativi delle due rappresentazioni. Si tratta per Wilson dell'occasione (come egli afferma) di misurarsi con due spazi che hanno segnato la storia del teatro occidentale. Il primo, preservato dalla sepoltura vulcanica per circa 1700 anni, si presenta oggi come sintesi di teatro greco e romano, a testimoniare l'importanza che il teatro ebbe sull'urbanistica e sulla struttura sociale delle città antiche. L'Olimpico, inoltre, rappresenta un momento di passaggio cruciale nella storia del teatro che porta a concepirlo come edificio pubblico, coperto e stabile, fondendo innovazione e tradizione classica.

Si può in conclusione osservare come Wilson, col suo lavoro, sia riuscito nell'impresa di arricchire di senso e valore l'opera di Sofocle, innovando la memoria di due teatri essenziali nella storia della civiltà teatrale.

CAPITOLO PRIMO

Wilson: l'inseparabilità tra vissuto e poetica

Chi è Robert Wilson e in quale settore artistico possiamo collocarlo? Come scrive Franco Bertoni, «Robert Wilson è riuscito a travalicare i limiti espressivi della propria disciplina, in questo caso il teatro, per elaborare e imporre all'attenzione [...] elevare alla massima potenza forme espressive diverse. Dal teatro all'installazione, dall'immagine all'oggetto fino all'architettura»¹.

In questo lavoro, tuttavia, ci riferiremo a lui considerandolo, riduttivamente, un regista teatrale, pur mantenendo la consapevolezza che il suo contributo artistico è una delle modalità espressive di più larga presa sulla sensibilità collettiva di fine millennio. *Alla Wilson* è ormai termine utilizzato anche nella critica d'arte, nella stampa letteraria e sulle riviste di design e architettura².

1.1 Cenni biografici e opere principali

What's interesting about working is that... it's a way of living, it's a way of waking up in the morning, it's a way of seeing the world, it's a way of meeting people³.

Le parole di Robert Wilson non solo ci portano al cuore della sua poetica ma lasciano anche intuire la sua storia personale e il suo legame con il mondo del teatro. Non si può scindere la sua storia personale da quella artistica, come dimostrano alcuni esempi che ci sembrano decisivi e generativi rispetto alla sua produzione, nonostante sia tutta la sua vita ad essere ininterrottamente segnata da eventi ed incontri che entrano a far parte del

¹ FRANCO BERTONI, FRANCO QUADRI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997, p. 179.

² *Ibidem*.

³ KATHARINA OTTO-BERNSTEIN, *Absolute Wilson*, Intervista a Robert Wilson, documentario, Germania, 2006.

lavoro artistico. Ne abbiamo una prima dimostrazione partendo da un assunto fondamentale per la sua poetica: Wilson ci dice che il teatro è prima di tutto visivo.

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 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 diversa⁴.

Inizialmente egli si avvicina all'espressione corporea proprio a causa del suo difficile rapporto con l'espressione orale. Durante l'infanzia e l'adolescenza infatti il regista texano (nato nel 1941) è affetto da una forte balbuzie, «che viene curata, come lui stesso racconta, in circa sei-otto mesi da un'insegnante di danza in pensione, Byrd Hoffman. La donna impartisce a Wilson, all'epoca diciassettenne, lezioni private durante le quali lo lascia libero di muoversi da solo in una stanza mentre lei suona il piano in quella attigua; sollecitandolo attraverso semplici indicazioni, come ad esempio il lasciar *the energy flow through*, la Hoffman insegna al ragazzo a rilassare la tensione accumulata, ricorda lo stesso Wilson»⁵. Egli dice che imparò a parlare molto lentamente e per un periodo fece da speaker in una radio locale, dove il suo lentissimo eloquio diventò uno stile teatrale⁶.

Wilson afferma spesso che Byrd Hoffman, la sua insegnante, è stata una figura molto importante per lui, e lo fa anche utilizzandone il nome in diverse occasioni, presumibilmente per renderle omaggio. Ad esempio, nei primi anni '60 chiama "Byrds" il gruppo con cui collabora, a New York, nella ex sede dell'Open Theatre, e intitola Byrd Hoffman School of Byrds questo luogo, che diventa ritrovo di artisti, artigiani, uomini d'affari, casalinghe, studenti, insegnanti e portatori di handicap.

È come se Wilson, dopo aver sperimentato su di sé la forza liberatoria delle arti performative, sentisse l'impulso di diffonderla al mondo intero, in particolare a chi era in qualche modo ai margini della società, e a New York egli si dedica, attraverso il teatro, anche al recupero di ragazzi cerebrolesi. In realtà, come vedremo più avanti, ciò che lo

⁴ ARTHUR HOLMBERG, (1996) *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 122.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. LAURENCE SHYER, (1989) *Robert Wilson and his collaborators*, N.Y., Theatre Communication Group, p. XVI.

muove è una ricerca ben più complessa, ma ci pare interessante evidenziare fin da ora le radici del suo percorso.

Alla fine degli anni '60 lavora con un ragazzo sordomuto, Raymond Andrews, un tredicenne afroamericano che Wilson salva da uno scontro con un poliziotto e poi adotta per impedire che venga rinchiuso in un istituto. Questo incontro lascerà forti tracce nel suo lavoro, ben visibili tra l'altro in *Deafman glance* (1970) e in *The King of Spain* (1969).

Nel 1974 *A letter for queen Victoria* vede l'inizio della collaborazione con Christopher Knowles, un ragazzo autistico, figlio di una coppia di amici del regista, altra presenza importante per capire questa estrema fusione tra vita privata e artistica. Questa collaborazione, che occasionalmente Wilson mantiene nonostante certe critiche a lui mosse, dura ancora (vedi nel 2018 l'assistenza alla regia di *Oedipus*).

New York è stata la sua scuola, come spesso ripete Wilson nelle sue interviste, ed è lì (dopo aver abbandonato gli studi di Economia in Texas nel '62) che inizia la sua formazione artistica. Si iscrive ad Architettura e Progettazione di interni al Pratt Institute di Brooklyn, dove consegue il Bachelor of Fine Arts. In quegli anni assiste ad alcuni spettacoli di danza e resta affascinato da personaggi come Martha Graham, Merce Cunningham e Alwin Nikolais: per quest'ultimo e il suo gruppo Wilson inizia a realizzare scenografie e coreografie (1964).

Nello stesso anno viene avviata la già citata Byrd Hoffman School of Byrds, tipica comunità artistica amatoriale anni '60, dove Wilson ha un ruolo di leader carismatico. Qui è proprio la vita di strada ad entrare nelle performance, in quanto i performer vengono reclutati per strada; è il caso dell'interprete di Sigmund Freud in *The Life and Time of Sigmund Freud*, che Wilson porta nel gruppo dopo averlo notato ad una fermata della metropolitana per la sua somiglianza con il famoso psicoanalista.

Ed è anche la gente del quartiere a fare da pubblico ai lavori presentati dai Byrds.

Inizia un periodo di intensa ed eclettica attività per Wilson che, oltre all'impegno nella conduzione della scuola, lavora per il Department of Welfare come *special instructor* per bambini affetti da problemi neurologici, e comincia, nel '66, ad insegnare all'American Theatre Lab, un centro dedicato alla sperimentazione teatrale, del coreografo Jerome Robbins. Nello stesso anno svolge anche un periodo di apprendistato presso uno studio di

architettura in Arizona.

Nel '67, terminati gli studi al Pratt Institute, ritorna in Texas, ma qui ha un crollo nervoso con tentato suicidio e breve ricovero in ospedale psichiatrico. Fa seguito la decisione di tornare a New York definitivamente, dove si esibisce nel duetto musicale *Alley Cats*, in coppia con Meredith Monk (1968). Anche l'incontro con Raymond Andrews che, come abbiamo già detto, porterà nel '70 alla realizzazione di *Deafman Glance* (fig. 1).



Fig. 1 - *Deafman Glance*, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, 1970 foto in FRANCO BERTONI, FRANCO QUADRI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

Sarà il passaggio dal mondo amatoriale a quello professionale, per Wilson e trenta componenti dei Byrds, che verranno invitati per la prima volta in Europa, al Festival di Nancy del '71, per presentare il loro ultimo lavoro.

L'anno successivo, il '72, è *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* ad aprire una nuova fase per i lavori di Wilson, sostenuta quest'ultima dall'idea che il teatro possa avere più senso, rispetto ai primi lavori, agendo sulla durata: sette giorni consecutivi di performance a Shiraz, in Iran.

Durante il viaggio Wilson viene imprigionato ad Atene perché trovato in possesso di

hashish. La stima e la solidarietà della comunità artistica statunitense, gli consentiranno, (grazie ad un'efficace attività diplomatica e alla raccolta di cauzione) il rilascio dopo un mese. Va detto che il regista non si perde d'animo e lavora assiduamente per la messa in scena durante la permanenza in carcere.

Nel 1974 *A letter for queen Victoria* (fig. 2), porta i Byrds in tour per quasi un anno in Europa e vede l'inizio della criticata collaborazione tra il regista e Christopher Knowles, il ragazzo autistico cui abbiamo già accennato.

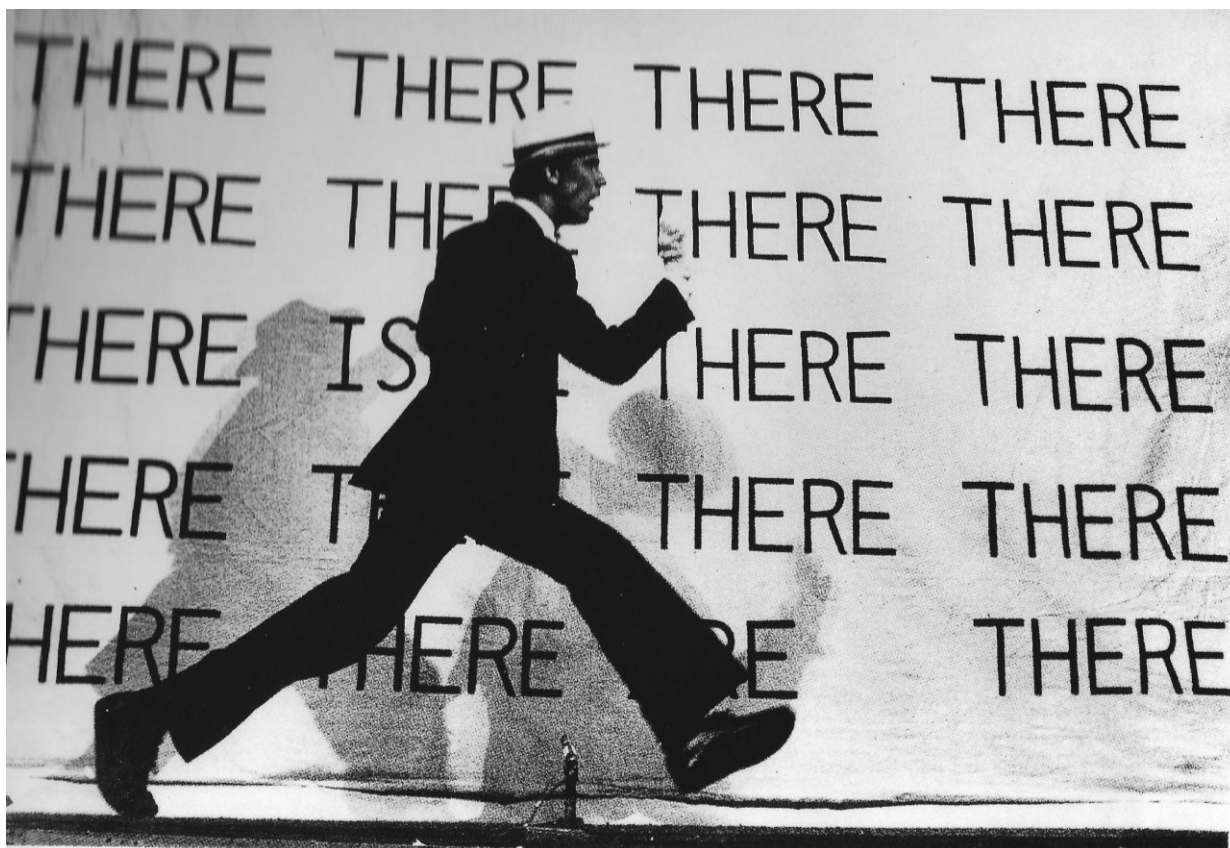


Fig. 2 - *A Letter for Queen Victoria*, Festival di Spoleto, Italia, 1974 foto in FRANCO BERTONI, FRANCO QUADRI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

La performance vede sul palco, a Parigi, anche la nonna di Wilson, altra figura importante per lui, nel ruolo della Regina Vittoria.

E sempre in Europa, in Francia, debutta nel '76 *Einstein on the beach* (fig.3), felice risultato della collaborazione di Wilson con Phillip Glass⁷, nonché pietra miliare nella

⁷ «In uno dei nostri primi incontri – dichiara il compositore Philip Glass – Bob mi disse che gli piaceva l'idea di Einstein perché tutti sapevano chi era. In un certo senso non c'era bisogno di raccontarne la storia, perché chiunque fosse venuto a vedere il nostro Einstein si sarebbe portato dietro, a teatro, la 'sua' storia del personaggio». Con un

storia del teatro novecentesco per «essere uno dei primi e più grandi esempi di internazionalismo in teatro, e di ciò che oggi si chiama globalizzazione, per il modo in cui fu finanziato, distribuito e sostenuto nel tempo»⁸.



Fig. 3 - *Einstein on the beach*, Festival d'Avignone, Francia, 1976
<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/einstein-beach>

L'opera, presentata al Festival d'Avignone, porta al regista un ampio riconoscimento da parte sia del pubblico che della critica, aprendogli definitivamente la strada verso le platee europee, con diverse repliche in più Paesi. Grazie all'appoggio dell'allora Ministro della Cultura francese, grande collezionista d'arte contemporanea e profondo estimatore di danza e opera, Wilson riesce a far fronte alla mancanza di finanziamenti da parte del suo Paese. Ma per l'occasione arriva in Europa anche la responsabile del dipartimento "Special Events" della Metropolitan Opera House di New York, che in seguito favorirà la rappresentazione dell'opera a New York. Questo fatto gli consente così di recuperare

giocino retorico, si può girare quest'idea, a guardare direttamente in faccia *Einstein on the Beach* di Glass e Robert Wilson: ognuno ci arriva con la sua storia – non tanto o non solo nei confronti del celebre scienziato della relatività, ma anche sui due artisti che hanno creato l'opera nel '76 e l'hanno rieditata nel 2012 (in Italia si è vista al Teatro Valli di Reggio Emilia)». ROBERTA FERRARESI <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/einstein-beach>

⁸ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 88, (nostra traduzione).

l'interesse degli impresari statunitensi.

Le opere di Wilson lasceranno il segno anche nel teatro italiano di quegli anni, come sottolinea Valentina Valentini:

L'approdo europeo di Bob Wilson (e la risonanza dovuta al fatale battesimo "surrealista" di Aragon) esercita suggestioni per i percorsi di molti artisti [...] se si guarda a diversi spettacoli nati in quegli anni non si possono negare coincidenze significative⁹.

Wilson estende, all'inizio degli '80, le collaborazioni extra-continentali: *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* è una sorta di narrazione epica multinazionale creata con un gruppo di artisti internazionali e concepita come opera centrale delle Olympic Arts Festival di Los Angeles del 1984.

Il progetto, definito da Shyer la «tragedia artistica della carriera di Wilson», cresce considerevolmente durante il processo creativo fino a raggiungere dodici ore di performance, sei Paesi coinvolti nella produzione e la partecipazione di David Bowie. Wilson immagina per *the CIVIL warS* sezioni indipendenti da sviluppare in Giappone, Stati Uniti, Francia, Olanda, Germania e Italia. «Il regista si trova ancora una volta alle prese con la raccolta di una considerevole somma per raggiungere i fondi necessari alla produzione di un'opera di proporzioni gigantesche»¹⁰. In Francia e Giappone il progetto non sarà realizzato.

Sempre intorno agli anni Ottanta si può individuare un'ulteriore svolta, con Giovanna Zanlonghi¹¹, la decisione di Wilson di confrontarsi con la drammaturgia e di affrontare i classici del teatro, dai classici antichi a quelli contemporanei, compresa l'opera lirica.

Le forme classiche mi hanno sempre riguardato. Molti hanno chiamato il mio lavoro avanguardia, ma il vero significato di questa parola è la riscoperta del classico. In qualche modo il mio lavoro è classico. Mi avvicino alle cose con una certa distanza, perché altrimenti potrebbe

⁹ VALENTINA VALENTINI, *Il nuovo teatro made in Italy, 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 334.

¹⁰ LAURENCE SHYER, (1989) *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. XIV.

¹¹ Cfr. GIOVANNA ZANLONGHI, *Orlando* (1989-1992). *Il romanzo di Virginia Woolf sulla scena di Robert Wilson*, in ANNAMARIA CASCETTA, LAURA PEJA (a cura di), *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 398-399.

essere pericoloso, rischierei di dare un'interpretazione troppo precisa [...] ¹²

Nascono così le versioni operistiche di *Medea* (1984), *Alceste* (1986) e *Hamletmachine* (1986) e alcuni classici contemporanei tra cui opere di Cechov, Ibsen, Büchner e Woolf. Un cedimento al teatro “testuale”? Lo vedremo più avanti.

È questa una fase in cui i lavori di Wilson rispecchiano il clima culturale postmoderno mostrando un'accentuata contaminazione con il mondo del cinema, della musica e della letteratura.



Fig. 4 - *Orlando*, theatre Vidy, Lausanne, 1993, <https://tumblr/gallery.xyz/post/2975224.htm>

Vedremo in scena, ad esempio, l'attrice cinematografica Isabelle Huppert (fig. 4) in *Orlando* e il musicista Tom Waits con lo scrittore William Burroughs, che realizzeranno insieme a Wilson *The Black Rider* (fig. 5), un musical grottesco in cui convivono allusioni cinematografiche e marionettistiche.

¹² BOB WILSON in GIAMPIERO MARTINOTTI
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/06/16/bob-wilson-un-flauto-alla-chaplin.html>
(ultima consultazione 6/05/2022)



Fig. 5 - *Black Rider*, Thalia Theater, Hamburg, Germany, 1990, VIMEO.com/316769494

Verso gli anni Novanta sempre più frequenti sono le incursioni del regista nel teatro lirico, a cominciare da *Salomé* di Strauss alla Scala nel 1987 con Montserrat Caballé nel ruolo della protagonista.

Dagli anni 2000 ad oggi assistiamo ad una incessante produzione internazionale che mostra un interesse sempre più spiccato verso le opere musicali, soprattutto classiche e operistiche (Gluck, Mozart, Verdi, Wagner, Strauss, Puccini, Schönberg), senza escludere opere letterarie e drammaturgiche di repertorio consolidato (i tragici greci, Shakespeare, Büchner, Ibsen, Beckett, Brecht), spesso coniugando classico e contemporaneo, come ad esempio *Prometheus* (2001) con musiche di Cage, Bach e Satie. A questa fase appartiene anche *Oedipus* di Sofocle nel 2018, di cui tratteremo a fondo in questo studio.

Negli ultimi decenni sono stati spesso riproposti revival dei primi lavori, come, ad esempio, *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, pièce andata in scena per la prima volta nel 1977 con Robert Wilson e Lucinda Childs nel ruolo dei protagonisti, rimesso in scena con nuovo cast a Parigi e a Venezia nel 2021.

Attualmente «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»¹³.

¹³ <https://romaeuropa.net/archivio/artisti/robert-wilson/> (ultima consultazione 6/05/2022)

1.2 La poetica del primo Wilson

La vasta produzione artistica del regista ci impone, per provare a delineare la sua poetica, una sorta di schematizzazione. Distingueremo, quindi, un primo e un secondo Wilson, sempre avvalendoci dell'analisi di Zanlonghi¹⁴, che più dettagliatamente suddivide in quattro fasi il suo lavoro. Il primo Wilson comprenderebbe così una prima fase, dal critico definita "visionaria", che va dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta e che lo vede pioniere del teatro-immagine con le sue "opere del silenzio", caratterizzate dagli «archetipi di un immaginario ancora tormentato dalla storia privata (la madre, il padre, la famiglia, il viaggio, l'apocalisse)»¹⁵, e una seconda fase, fino ai tardi anni settanta, dove troviamo opere con poco parlato. Considereremo un "secondo Wilson" a partire dalla terza fase di Zanlonghi, intorno agli anni ottanta, quando inizia, come abbiamo già detto, un confronto con la drammaturgia e a partire dagli anni '90, un interesse verso opere letterarie extra-teatrali, che dura tuttora.

Partiamo quindi dalla temperie culturale della fine anni Sessanta-inizio Settanta, che si presta perfettamente alla sua inclinazione creativa alogica ed antilineare, tipica del periodo dei primi esperimenti performativi. È il tempo degli *happening*¹⁶, «auto-spettacolazione di gruppo a cui tanto deve il nuovo teatro, e che è a sua volta debitore tanto verso la "sorpresa" futurista e il nonsenso dadaista quanto verso lo I Ching cinese»¹⁷.

La contaminazione tra teatro e arti visive è d'altronde una costante che unifica tutto il lavoro di Wilson, e Franco Quadri, il quale a lungo e a fondo si è occupato delle sue opere e del suo pensiero, attribuisce la sua forte sensibilità pittorica alla sua formazione di artista visivo, che lo porta «a concepire nel primo stadio mentale le sue complesse elaborazioni per immagini»¹⁸.

¹⁴ cfr. GIOVANNA ZANLONGHI, *Orlando*, cit., pp. 398-399.

¹⁵ DIANA DEL MONTE, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici. Tradizione e Contemporaneità aa 2016/2017, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, coordinatore Prof.ssa Cinzia Susanna Bearzot, p. 109.

¹⁶ «una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti» in MICHAEL KIRBY, *Happening. Antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968, p. 28.

¹⁷ https://www.treccani.it/enciclopedia/regia_%28Enciclopedia-Italiana%29/(ultima consultazione 6/05/2022)

¹⁸ FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 6.

Cézanne è il mio pittore preferito. Il mio lavoro è più vicino a lui che ad ogni altro artista. *Hamletmachine* (fig. 6) è come un quadro di Cézanne nella sua architettura. Cézanne ha semplificato e purificato le forme per rivelare le strutture classiche e la composizione. Io ho imparato tutto da Cézanne, l'uso del colore, la luce, la diagonale e lo spazio, come usare il centro e i margini. Le sue immagini non sono incorniciate da contorni¹⁹.



Fig. 6 -*Hamletmachine*, New York University, New York, New York, 1986 <https://robertwilson.com/hamletmachine>

Non è un caso che a lui venga attribuita la paternità del teatro-immagine²⁰. Egli adotta, dall'inizio, una modalità operativa basata sulla scrittura scenica anziché sulla tradizionale trasposizione del testo scritto²¹. È una direzione di ricerca che si può far risalire agli albori della grande riforma scenica iniziata da Appia e Craig, resa possibile dall'invenzione di apparecchiature luminose moderne, che hanno dato autonomia espressiva alla luce scenica. Fabrizio Crisafulli parla di Wilson come «uno degli eredi più originali della visione cosmologica dei grandi riformatori della scena negli anni a cavallo

¹⁹ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 53, (nostra traduzione).

²⁰ SILVANA SINISI https://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_%28XXI-Secolo%29/

²¹ Cfr. FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Crisafulli e-pub 2021, p. 210.

tra Ottocento e Novecento»²².

Tracce di queste lontane influenze sono tra l'altro tuttora visibili nei lavori di Wilson, che rimandano da un lato ai bozzetti progettati da Appia per costruire lo spazio luminoso²³, dall'altro agli *screen* mobili di Craig, in relazione, ad esempio, alle maestose strutture verticali di luce spesso presenti nelle opere del regista (fig. 7).

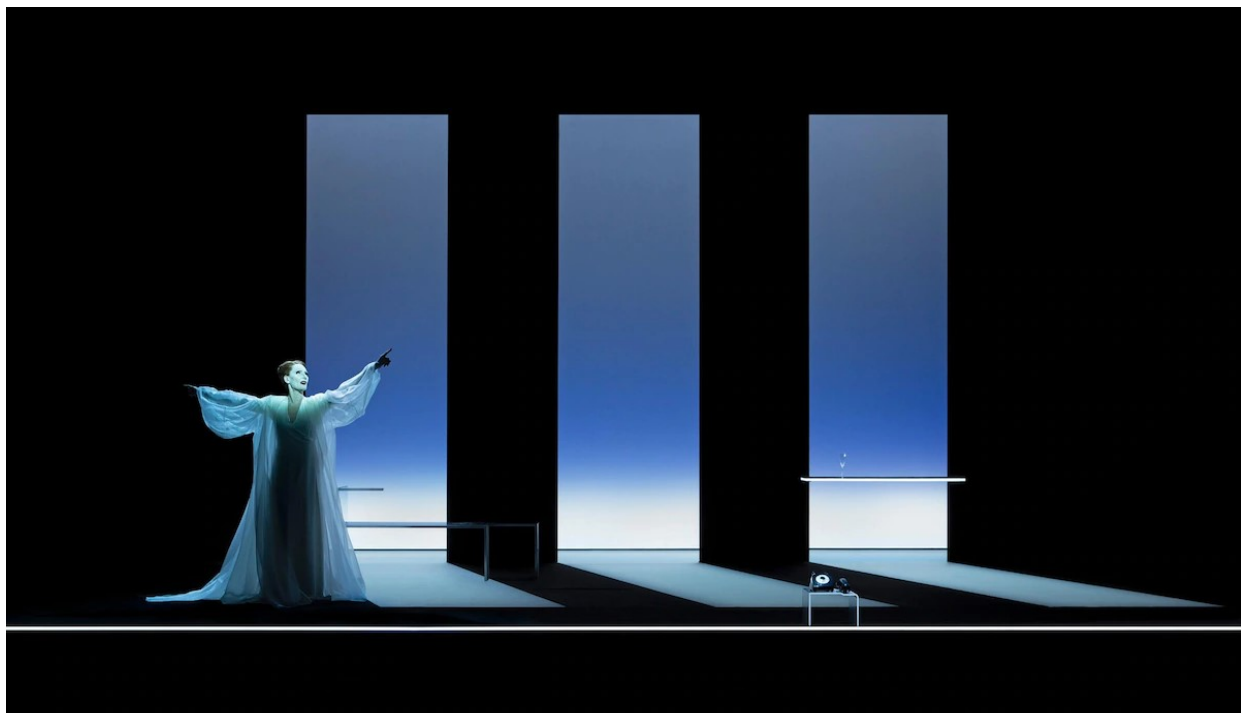


Fig. 7 - *I was sitting on my patio...*, Teatro Goldoni, Venezia, 2021, <https://zero.eu/it/eventi/234588-i-was-sitting-on-my-patio,venezia/>

Proviamo ad immergerci virtualmente in un “quadro” del teatro wilsoniano, descritto in modo critico-analitico da Stefan Brecht, che assiste a *Deafman Glance* a Brooklyn nel 1971.

Una luce blu magica, fredda ed estranea, delinea una piccola figura in movimento vicino al vertice della piramide, verso l'alto, vicino alla cima. Sembra che sia - forse è - la bambina che prima ballava. L'illuminazione del pazzo seduto a tavola [...] sembra dilagare contagiosa. Poi lo

²² Ivi, p. 205.

²³ «Wilson, come Appia, esplora scenograficamente le tre dimensioni dell'architettura, ed è particolarmente interessato nella tensione tra questo spazio tridimensionale e quello bidimensionale di quadri e fondali, cioè, tra profondità e superficie, e ciò è evidente nella maggior parte delle sue produzioni dopo i primi anni '80» in MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 88, (nostra traduzione).

stesso tipo di luce sembra uscir fuori dalla sua testa. Ha una forma, la forma di corna o di un cespuglio in fiamme. Rivela l'oscura presenza alle sue spalle del suo alter ego spirituale, con il medesimo tipo di luce, che si sprigiona dalla sua testa, nella stessa forma. Il suo occhio diventa più luminoso. Mentre questo risplende, le altre luci svaniscono, e improvvisamente un occhio immenso come il suo si accende nella piramide e il vertice della piramide si libra con dentro l'occhio vivido, un occhio naturale, elegante, che vede come tale, in astratto, ma non guarda, in realtà cieco. Splende solo brevemente, poi si spegne²⁴.

Abbiamo scelto questo brano per metterci, insieme a Brecht, nei panni del pubblico che assisteva ad uno dei primi *silent-play* di Wilson. La frequenza nella descrizione di termini connessi all'illuminazione evidenzia come la luce possa in concreto prendere possesso della scena e rendersi coefficiente visivo autonomo.

Wilson punta sulla plasticità visiva, rifacendosi ai «grandi deliri della pittura surrealista»²⁵ e a *tableau vivant* in lenta e continua evoluzione, in linea con altri gruppi dell'*underground* newyorchese. Quadri ci porta l'esempio della reciproca influenza, in quegli anni, tra Wilson e il *Bread and Puppet Theatre* di Schuman, il quale tra l'altro, ci fa notare il critico, proviene come Wilson dalle arti figurative²⁶.

E dobbiamo immaginarci l'esplosione di questo tipo di teatro in un contesto di avanguardia, minoritario, quando invece sulle scene del grande pubblico dominava ancora un'espressività legata strettamente al gesto individuale dell'attore sul palcoscenico e «il corpo nella sua interezza espressiva era al centro di una tendenza al coinvolgimento dello spettatore»²⁷.

Per capire in cosa consista il diverso coinvolgimento dello spettatore nel teatro del nostro autore, un altro elemento fondamentale è la componente temporale, e già abbiamo detto che gli spettacoli del primo Wilson sono noti anche per la loro incredibile durata, soprattutto nei primi lavori: basti solo ricordare le 7 ore di *Deafman Glance*, le 12 di *The life and Times of Joseph Stalin*, le 24 di *Ouverture*, e i 7 giorni e 7 notti di *Ka Mountain* (Fig. 8).

²⁴ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., pp. 52, 53.

²⁵ FRANCO QUADRI, *Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 143.

²⁶ Cfr. FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit, p. 6.

²⁷ *Ibidem*.



Fig. 8 - *Ouverture di KA MONTAIN*, 1972, Haft Tan Mountain, Shiraz, Iran, robertwilson.com

Wilson risponde così ad un critico che aveva attaccato l'eccessiva lentezza presente nei suoi lavori:

«È sbagliato. Non è al rallentatore, è in tempo naturale. La maggior parte del teatro ha a che fare con l'accelerazione del tempo, ma io uso il tipo di tempo naturale in cui impiega il sole a tramontare, una nuvola a cambiare, un giorno all'alba. Ti do il tempo per riflettere, per meditare su altre cose oltre a quelle che accadono sul palco. Ti do tempo e spazio per pensare» (New York Times, 2 dicembre 1984)²⁸.

Il tempo «assume infatti la funzione di introdurre, grazie al prolungarsi dell'estenuazione gestuale, a un ritmo *altro*, diverso da quello della vita»²⁹, e il pubblico condivide con gli attori uno spazio totalizzante, all'interno del quale lo spettatore porta attenzione ed

²⁸ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 72.

²⁹ FRANCO QUADRI, *Invenzione di un teatro diverso*, cit., p. 144.

emozione quanto tempi morti, pause e brevi assenze, sonno e risveglio, merende.

Sappiamo d'altronde che lo spazio teatrale è una convenzione culturale, definita da un patto che si stabilisce tra lo spettatore e chi produce lo spettacolo, un patto che cambia di epoca in epoca, e in questi spettacoli ci avviciniamo alla dimensione temporale degli spettacoli greci, quando il pubblico restava a teatro dall'alba al tramonto, a volte per più giorni consecutivi.

Qui ci interessa un'osservazione che Quadri fa sul ruolo degli spettatori che sono spesso "i destinatari solo in seconda istanza"³⁰ di ciò che avviene in scena, dove si realizza anche un processo terapeutico, nel caso dell'attore-paziente, verso cui il regista indirizza la costruzione drammatica, «sostenuta da un principio che nulla ha a che vedere con una preoccupazione estetica: quello di rendere chi agisce cosciente in ogni istante dell'attività del suo corpo»³¹. E al pubblico viene offerto di entrare in questo processo acquisendo nuove strutture di percezione. È un processo circolare: la relazione che Wilson stabilisce con gli attori cercando di capire il loro linguaggio diventa materiale per la scena e apre canali di comunicazione col pubblico, che pone «in una condizione simile a quella di chi osserva uno scenario naturale, mettendolo in grado di attivare la propria disposizione meditativa e, come usa dire Wilson, il proprio "schermo interiore"»³².

Ciò non va però confuso con un procedere legato all'improvvisazione degli attori, tutt'altro: quello attoriale, al pari degli altri coefficienti scenici, segue una precisa partitura³³. Esemplificativo il seguente passo dalla descrizione analitica che Quadri fa dell'ultimo atto di *Ouverture di KA MONTAIN* (Parigi 1972).

A un primo piano di parlato in presa diretta, che può seguire un copione rigoroso, come un'improvvisazione libera, su un tema preciso di evocazione prestabilita o no, o in assoluta libertà, suscettibile anche dell'amplificazione attraverso il microfono, corrisponde infatti un contrappunto registrato che diffonde magari le stesse tiritere, o altri commenti, o ruba stralci di conversazioni private, quando non trasmissioni radiofoniche o rumori naturali, e infine un

³⁰ Cfr. Ivi., p. 145.

³¹ FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 6.

³² FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva*, cit., p. 206.

³³ Ancora una volta il rimando va alle partiture "rumoriste" del teatro futurista di Luigi Russolo o a quelle di John Cage (tra cui la famosa "4'33", la "Partitura del silenzio" del 1952).

sottofondo quasi costante di musica con frequenti ripetizioni del medesimo nastro³⁴.

Questa impostazione operativa di Wilson, da un lato giustifica il rapporto con la Minimal Art statunitense (ad esempio *Poles*³⁵, del 67, una delle sue numerose installazioni)³⁶, e richiama le suggestioni artistiche e teatrali giapponesi, riconoscibili in una estrema semplificazione formale a cui sono assoggettati tutti gli elementi³⁷, dall'altro spiega la vicinanza e la collaborazione assidua con musicisti quali John Cage, Philip Glass, David Byrne e Tom Waits.

E prima di inoltrarci nelle fasi successive della sua produzione, fissiamo l'andatura "concertistica" della scena wilsoniana come una costante, che caratterizza il suo lavoro dagli esordi fino alle opere più recenti, affidandoci alle parole di Quadri:

L'uso costante e prolungato dei "pianissimo", le interminabili processioni che attraversano immobili e senza facoltà di sosta la scena, il percorso inarrivabile di una mano che dal braccio disteso viene richiamata al volto, non eliminano la possibilità di compresenti "adagio", o anche di qualche "andante con moto", che con una secca contrapposizione ritmica agiscono da verifica, e ne accentuano la suggestione e la funzione espressiva³⁸.

1.3 Il secondo Wilson. Focus sulle ultime produzioni

Nella prima metà degli Ottanta Wilson dedica le sue produzioni ai grandi personaggi epici, tra questi gli eroi della guerra civile americana di *CIVIL warS* (1983–'85), e ancora Federico il Grande, Garibaldi, dove il contenuto storico-biografico lascia il posto ad una

³⁴ Cfr. FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 6.

³⁵ «In un ampio campo piatto eresse 576 pali telefonici verticali in una schiera quadrata simile a un anfiteatro. Salendo da un'altezza di due piedi e mezzo a quattordici piedi, l'inclinazione creata dalle cime dei pali è attraente, accessibile e di dimensioni umane. Offre sedili precari, un'arena per qualche evento o una palestra nella giungla per i bambini che giocano... Isolata alla vista fatta eccezione per i visitatori del campo, *Poles* abita il proprio paesaggio, un'immagine surreale che contraddice il sito naturale.». STEARNS in MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 3. (nostra traduzione)

³⁶ «L'attenzione di Wilson verso il Minimalismo deve essere stata attenta e congeniale, a iniziare da una installazione come *Poles*, del 1967» in FRANCO BERTONI, FRANCO QUADRI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997, p. 190.

³⁷ Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 236.

³⁸ FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 6.

panoramica impressionistica in cui colore, luce e forma suggeriscono piuttosto che raccontare.

[...] Ciò è dovuto principalmente al modo in cui un'immagine piuttosto che un resoconto verbale innesca l'immaginazione di Wilson, portandolo a raccogliere informazioni in modi spesso enigmatici. Il contenuto storico, quindi, non è chiaramente esplicitato³⁹.

Spesso si parte da un aneddoto, o da una fotografia del personaggio in questione e si allude procedendo per ellissi o contrasto. In queste opere si riscontra un intenso effetto cumulativo, scrive Maria Shevtsova, ad esempio in *CIVIL WarS*, quando gli attori si pongono davanti allo schermo, uno per uno, mentre scorrono immagini di annientamento che vengono proiettate su di loro. Sembrano fotografie di morti contro le macerie⁴⁰.

CIVIL warS segna anche un momento di fruttuosi scambi e collaborazioni internazionali, prima fra tutti il sodalizio (che durerà ben oltre questo lavoro) con Heiner Müller, scrittore tedesco, che adatta i suoi testi alle esigenze visive di Wilson (esempio seguito poi da altri scrittori in analoghe collaborazioni), «comprendendo pienamente la sua fede nel potere delle immagini poiché la sua stessa sceneggiatura era visceralmente immaginaria, piena zeppa di angoli frastagliati e incongruenze, come la messa in scena di Wilson»⁴¹. Alla collaborazione con Müller sembra vada attribuita anche quella associazione di ossequio e iconoclastia che caratterizza la messa in scena dei “grandi” testi⁴²:

Wilson riconosceva pienamente che un "grande" testo affermava la propria autorità. Nelle sue parole rivolte agli attori ripetutamente nel corso degli anni, (il grande testo) era una “roccia” e, in quanto tale, poteva resistere a qualsiasi cosa gli facesse⁴³.

³⁹ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, Cit., p. 27, (nostra traduzione).

⁴⁰ «Questa sequenza è la più vicina che Wilson sia mai arrivato a fare una dichiarazione socio-politica e forse ricorda la minaccia nucleare della sua infanzia e giovinezza. Le guerre CIVILI potrebbero anche essere la sua risposta tardiva al conflitto degli anni '60, come suggerito dall'affermazione di Wilson che considerava la "guerra" come conflitto civile e lotta di ogni tipo», in MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., Taylor & Francis e-Library, 2007, p. 29, (nostra traduzione).

⁴¹ Ivi, p. 31, (nostra traduzione).

⁴² Ivi, p. 33, (nostra traduzione).

⁴³ Ivi, p. 35, (nostra traduzione).

La frequentazione con Müller solleciterà Wilson a confrontarsi, oltre che con la storia e con la cultura europea, con lingue a lui non familiari, per dare forma (suggestionato da queste), come osserva Laurence Shyer, a nuove strutture drammatiche, ignorando il loro valore semantico⁴⁴.

Il periodo è segnato dalla presenza di star del cinema europeo nel cast dei suoi spettacoli (Isabelle Huppert, Michel Piccoli, Volker Vogel e altri), ed è anche grazie a loro che Wilson intuisce la potenzialità drammatica della diversità linguistica⁴⁵.

Vediamo l'uso di tre lingue diverse in *The Meek Girl* di Dostoevskij (1994), parlate da un io narrante triplicato:

Le loro battute, enunciate col distacco della lettura, sono pronunciate con un'ulteriore distanziamento nelle loro tre rispettive lingue; e solo all'inizio e alla fine si inseguono proponendo ciascuna la traduzione delle altre, per inserirsi altrimenti autonome nel tessuto di citazioni del testo o di brani che lo riassumono con frequenti ripetizioni⁴⁶.

Questo utilizzo "strutturale" dei diversi idiomi sarà presente a lungo nelle opere wilsoniane e lo ritroviamo anche recentemente, come vedremo, ad esempio, nel nostro approfondimento di *Oedipus* (2018), altro grande testo della cultura classica.

L'interesse di Wilson si estende da qui anche al canone drammatico europeo, poco esplorato, fino a quel momento, come materiale di partenza dei suoi lavori⁴⁷, e presente dagli anni Novanta anche nel ciclo delle opere liriche.

In questa svolta possiamo intravedere nel teatro di Wilson i sintomi della globalizzazione, che, proprio a cominciare da quegli anni, caratterizzerà fortemente tutto il mondo dello spettacolo⁴⁸.

⁴⁴ Cfr. LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 133.

⁴⁵ «I grandi attori hanno eccitato la sua immaginazione con la loro versatilità, e i ritmi e le intonazioni peculiari delle loro lingue native gli hanno mostrato come l'atmosfera, strumento drammatico, possa essere creata attraverso lingue diverse in modo diverso», in LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 32.

⁴⁶ FRANCO BERTONI, FRANCO QUADRI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 60.

⁴⁷ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 33.

⁴⁸ «Globalizzazione è il termine che si diffonde per intendere il nuovo assetto mondiale dei rapporti politico-economici. A Roma, la mostra *Molteplici culture* (curata da Carolyn Christov-Bakargiev, 1992) apre all'arte dei paesi dell'ex terzo mondo, sostenendosi sull'equivoco che integrazione e assimilazione del culturalmente diverso sia di per sé un valore. Con la mostra *Les Magiciens de la terre* (curata da Jean-Hubert Martin, Parigi 1989) si diffonde un discorso postcoloniale e multiculturale che contribuisce a decostruire le opposizioni fra primo e terzo mondo,

Dagli anni Ottanta si riscontra una svolta rintracciabile nell'uso drammaturgico della luce colorata, che coincide con l'avvicinamento alla drammaturgia teatrale di repertorio e all'opera lirica. Con la messa in scena dei melodrammi vediamo l'intensificarsi ulteriore dell'uso drammatico della luce, elemento cardine in tutta la poetica di Wilson, cui si lega il suo intensissimo cromatismo scenico. Questa tendenza è sostenuta poi dall'uso di mezzi scenici sempre più tecnologici⁴⁹. Così Maria Shevtsova racconta nel seguente brano della “traslucente” messa in scena della *Madama Butterfly* del 1993 (fig.9) che «conta qualcosa come 450 luci ai lati e sopra il palco»⁵⁰.

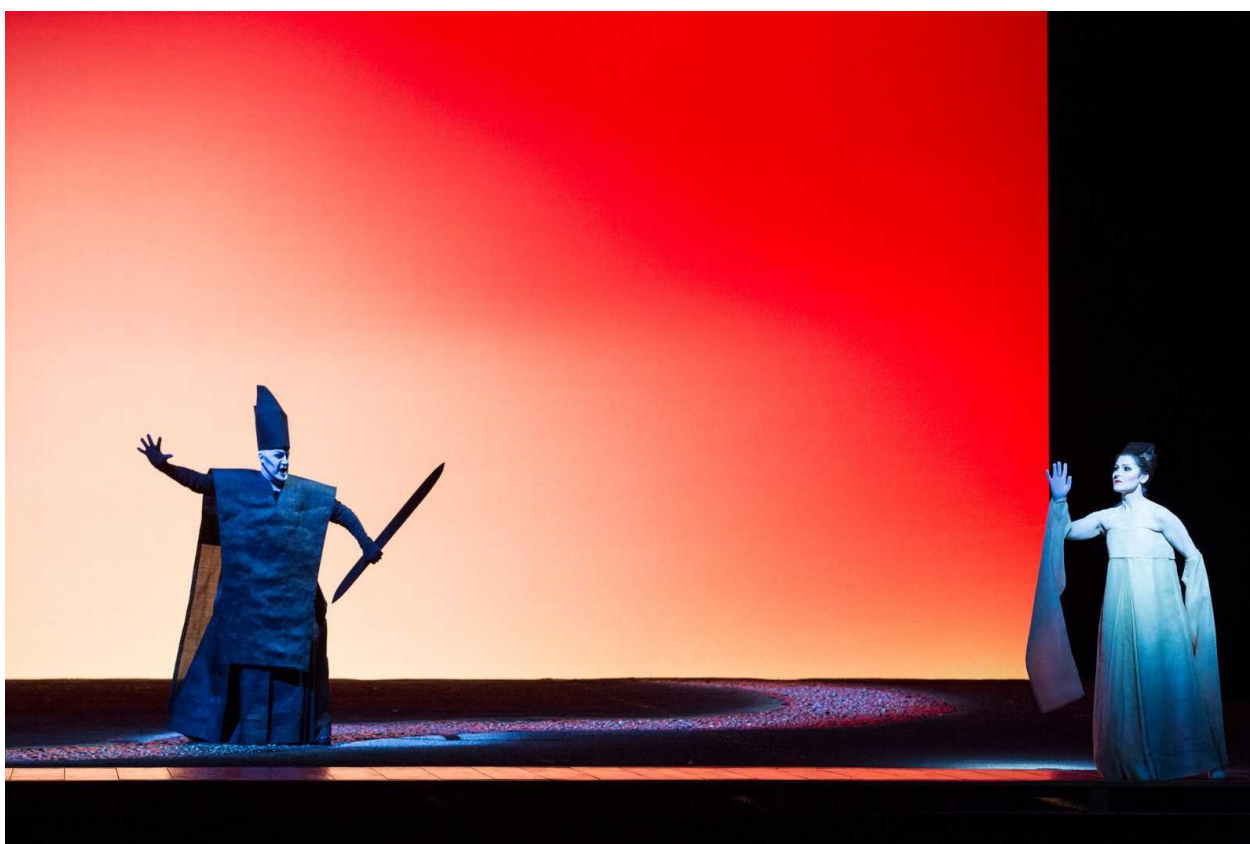


Fig. 9 - *Madame Butterfly*, Opéra Bastille, Parigi, 2019, <https://www.divento.com>

centro e periferia, Oriente e Occidente e a magnificare l'ibrido, rispetto al paradigma dell'identità. Nella sfera dell'arte si enfatizza la dimensione del progetto e la nuova figura del curatore – quasi un nuovo *deus ex machina* – che innesta le istanze pragmatiche-manageriali con quelle critiche» (VALENTINA VALENTINI., *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, cit., p. 106).

⁴⁹ «Negli spettacoli, Wilson prende via via confidenza con l'utilizzo di mezzi multimediali per ottenere movimenti scenici computerizzati, amplificazioni sonore mediante la sovrapposizione di nastri elettromagnetici, raggi luminosi, al fine di garantire una resa scenica di sempre maggiore impatto visivo, in una continuazione ideale del binomio tra arte e scienza che muoveva i suoi passi già dal Rinascimento», in ANNACHIARA FERRETTI, *Artisti contemporanei sulle scene dell'opera lirica. Un caso di studio: Madama Butterfly al Teatro la Fenice di Venezia*, Università degli Studi di Venezia, tesi magistrale, relatrice prof. ssa Maria Ida Biggi, aa 2013-2014, p. 46.

⁵⁰ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit. p. 64, (nostra traduzione).

Molte delle sue sfumature cambiano in rapida successione per costruire ritmo, crescendo e diminuendo, alcuni all'interno di una gamma di colori, la maggior parte su diverse scale di colori che si incontrano come note musicali. Wilson usa anche la punteggiatura nel colore chiaro: pause, quando si mantiene un'ombra o si fondono i toni; una sorta di punti esclamativi quando le luci si oscurano improvvisamente, o quando oscillano radicalmente da un colore all'altro, o si accendono attraverso i gel in lampi staccati. Una luce attiva e performativa come questa ha certamente un ritmo e crea atmosfera, ma la sua stessa azione è drammatica. In quanto tale, è un surrogato di ciò che normalmente sarebbe raggiunto dagli attori nel teatro psicologico/realistico⁵¹.



Fig. 10 - *Woyzeck*, Fonderie Limone di Moncalieri (Torino), 2014, <https://amandaviewontheatre.wordpress.com>

Tale uso delle luci risponde in parte alla domanda che ci siamo posti all'inizio su un eventuale cedimento del regista al teatro "testuale". Osserviamo che, se è vero che da questo momento in poi il dialogo di Wilson con i testi del repertorio classico è sempre più frequente, è però alla luce-colore più che alla parola, che viene affidata la narrazione

⁵¹ Ivi, p. 65, (nostra traduzione).

dell'opera, «è la luce che guida il testo e la musica, e non il contrario»⁵². Ciò è ancora più riconoscibile nell'opera tragica del *Woyzeck*⁵³ di Büchner del 2000 (fig. 10), secondo Shetvsova uno degli esempi più suggestivi di questa direzione di ricerca, nella produzione del nostro regista⁵⁴:

Mentre la luce racconta allo spettatore cosa sta succedendo, un'altra luce inizia a formare un'enorme metà inferiore di un cerchio sul ciclorama e si approfondisce lentamente, passando dal rosso al marrone al quasi nero. Quando la forma sembra pulsare ed espandersi [...] le pareti diventano scarlatte e poi passano attraverso una gamma di toni di rosso intenso. Verso la fine di questa metamorfosi, una sottile curva di rosso brillante tinge il bordo inferiore del semicerchio quasi nero, che pende pesantemente [...] appena sopra il pavimento. [...] Potrebbe essere un'eclissi di sole, o un segno apocalittico, o il sole nero della malinconia e della follia⁵⁵.

In questa parte del nostro lavoro abbiamo mostrato come il percorso artistico di Wilson non abbia conosciuto bruschi cambi di direzione, ma piuttosto un'evoluzione graduale guidata dall'incontro felice tra la sua sensibilità e il gusto per l'innovazione e la ricerca, con gli stimoli decisivi offerti dal contesto culturale degli ultimi decenni del '900 nonché dal prodigioso sviluppo dei mezzi tecnologici al servizio dell'arte scenica.

Le sue produzioni, pur attraversando generi diversissimi tra loro ed aprendosi sempre di più verso uno scenario globalizzato, sembrano lasciare sempre intravedere l'idea fondante che sta alla base della sua poetica: un teatro in cui domina il "visivo", costruito a partire da strutture luminose e dall'usuale modalità di trattare la materia temporale.

Nei capitoli successivi l'indagine sarà perciò focalizzata sull'*Oedipus*, sui siti specifici delle sue due produzioni, e si cercherà di capire se e quanto la recente messa in scena di quest'opera, avvalendosi delle attuali sofisticate tecnologie e di un testo antico ben stratificato, confermi il filo conduttore iniziale.

⁵² «L'illuminazione determina tutto il resto: lavora con la musica o la confronta, rende le cose trasparenti o disegna zone, ordina il movimento, scompone il testo e struttura l'insieme. È tutt'altro che un extra, struttura e assembla e, di conseguenza, guida il testo e la musica. E non il contrario» ivi, p. 69, (nostra traduzione).

⁵³ *Woyzeck*, dramma, incompiuto, dello scrittore G. Büchner (1813-1837), composto nel 1836 ma pubblicato, postumo, solo nel 1879. La narrazione si ricollega alla vicenda del barbiere Woyzeck, decapitato a Lipsia nel 1824 per aver ucciso per gelosia la vedova d'un chirurgo. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/woyzeck/> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁵⁴ cfr. MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 67, (nostra traduzione).

⁵⁵ Ivi, p. 69, (nostra traduzione).

CAPITOLO SECONDO

Dal mito di Edipo all'*Oedipus* di Wilson

2.1 Edipo storia universale

«I chose the Oedipus because it is an universal story»⁵⁶, dice Bob Wilson quando gli si chiede perché nel 2018 sceglie di mettere in scena l'Edipo.

Alle radici del mito in questione è il tabù dell'incesto⁵⁷, nodo centrale della tragedia di Sofocle, che grande rilievo ha avuto nella ricerca psicoanalitica e socio-antropologica fin dagli inizi del '900, provocando ancora oggi riflessioni e dibattito, soprattutto nelle società occidentali. E prima ancora che nell'opera di Sofocle, il nucleo centrale della tragedia era già presente nel patrimonio popolare e letterario greco, ad esempio nell'*Odissea*, dove la madre si suicida ma Edipo non si acceca e continua a regnare su Tebe: scelta poco efficace che non avrà molto seguito negli autori successivi.

Dopo l'interpretazione psicoanalitica dell'*Edipo Re* di Sofocle avanzata da Sigmund Freud con la formulazione del “complesso di Edipo” e dopo *Edipo e la Sfinge* di Hugo von Hofmannsthal⁵⁸, «la tragica vicenda del re di Tebe supera il confine del capolavoro teatrale e diventa paradigma di esperienze di disagio vissute dalle generazioni del secolo detto “breve”»⁵⁹.

Si ricorda a riguardo la figura emblematica di Jim Morrison, cantante dei Doors, che nel testo di *The End* (versione del 1967), evoca il parricidio e l'incesto.

⁵⁶ ROBERT WILSON, sua mail inviata il 27/02/2022.

⁵⁷ «Dal latino *incestus* (impuro), esprime infatti la valutazione morale e giuridica fortemente negativa che nella nostra società si accompagna ai rapporti sessuali tra parenti stretti. La nostra società li proibisce esplicitamente e reagisce in maniera emotiva molto forte alla trasgressione del divieto. Questi fatti non sono assolutamente generalizzabili. Lo studio di altre popolazioni mostra che, mentre nessuna società umana pratica l'inincrocio sistematico, non tutte hanno un concetto paragonabile a quello di incesto presente nella nostra, né regole esplicite che lo vietino, né reazioni emotive importanti collegate con l'idea di rapporti sessuali con parenti stretti», in MARIA ARIOTI, *Introduzione all'antropologia della parentela*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 7.

⁵⁸ *Edipo e la Sfinge* è un testo del 1904, dove Hofmannstahl affronta il mito di Edipo connotandolo di una forte inquietudine, facendo leva su nodi problematici essenziali alla condizione umana.

⁵⁹ GUIDO AVEZZÙ, *Edipo re, variazioni sul mito*, (a cura di), Venezia, Marsilio, 2008, p. 13.

L'assassino si svegliò prima dell'alba, si infilò gli stivali. Prese una maschera dall'antica galleria. E camminò lungo il corridoio. Entrò nella stanza dove viveva sua sorella e poi fece visita a suo fratello e poi proseguì lungo il corridoio e giunse a una porta e guardò all'interno. Padre? Sì figliolo? Voglio ucciderti. Madre, voglio...⁶⁰

Sofocle introduce l'archetipo dell'uomo che s'interroga su se stesso e che, accecandosi, punisce l'organo della conoscenza, che lo ha reso potente, ma non gli ha permesso di vedersi davvero e di conoscere la propria interiorità. «Ed è questo a farne quasi il mito per eccellenza dei nostri contemporanei»⁶¹(fig. 11).

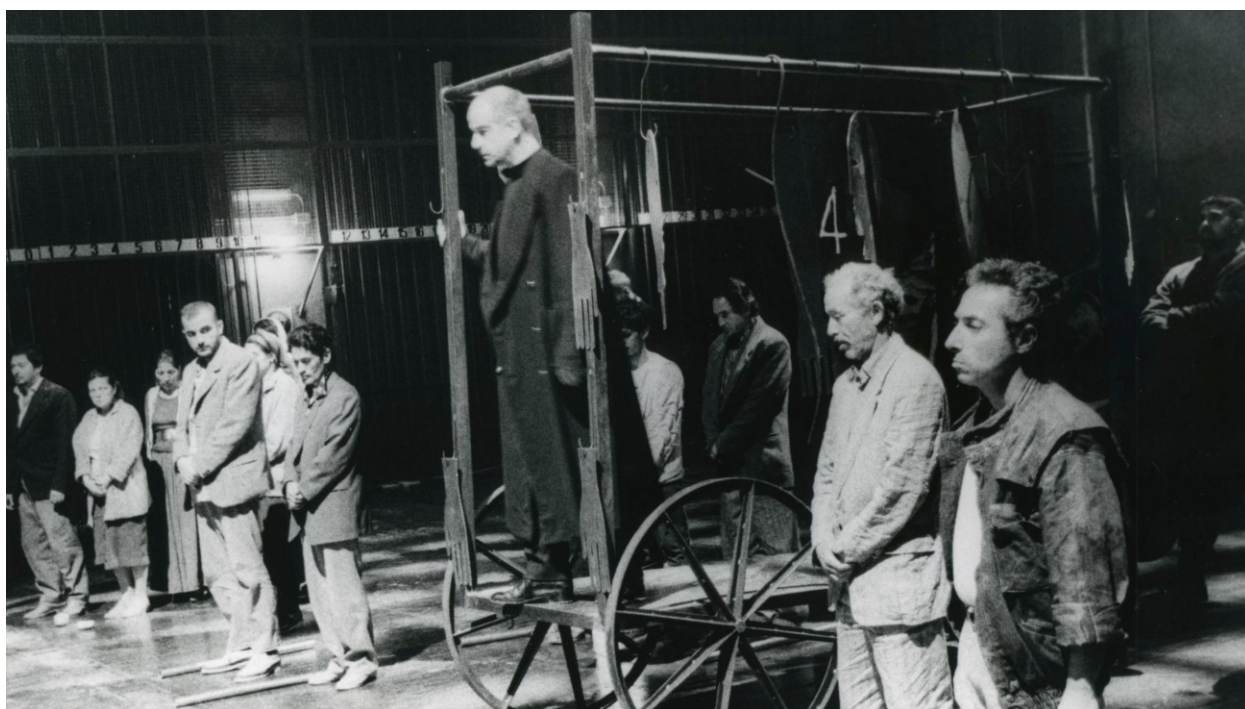


Fig. 11 - *Edipo re* di Mario Martone, Teatro Argentina, Roma, 2000, foto Pasquale Mari, <http://www.pasqualemari.it/portfolio/items/edipo-re/>

L'Edipo di Sofocle, è molto presente anche nel panorama culturale italiano del '900 dove troviamo, a lavorare su questo mito, registi e scrittori come Bene, Ronconi, Svevo, Buzzati, Pasolini, Fellini, Visconti.

Questo dramma possiede la forza di condurre chi lo ascolta, o lo legge, a inabissarsi in se stesso,

⁶⁰ GIULIO NANNINI, *Le canzoni dei Doors*, Editori Riuniti, Roma, 2003, pag. 30.

⁶¹ Cfr. GUIDO AVEZZÙ, *Edipo re, variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 13.

come può fare un sogno molto denso di significati, rappresentato però con chiarezza apollinea⁶².

Già nella *Poetica*, Aristotele ci dice che «il protagonista del nostro dramma è tale da suscitare pietà e terrore, e dunque funziona bene nell'ingranaggio tragico, in quanto si trova in condizione atroce senza essersela meritata completamente, e piomba sì nell'infelicità con “peripezia”⁶³ precipitosa, ma solo per un qualche errore, un difetto piuttosto intellettuale che morale»⁶⁴.

Allo stesso modo il contesto storico scelto da Sofocle fa parte di questo rovesciamento tragico: c'è una città in cui dovrebbero regnare pace e prosperità, essendo Tebe sorretta da un ottimo governatore, dove invece imperversano epidemia e sterilità, come succede nei regni dei peggiori tiranni. Anche questo è un *topos* letterario frequente, da Omero ai giorni nostri (passando per Dante)⁶⁵.

Possiamo inoltre considerare un altro elemento di universalità, che Eva Cantarella mette in evidenza riflettendo sul momento storico in cui Sofocle concepisce l'Edipo: è il V secolo a.C., momento in cui ad Atene «la legge stava affermando il suo ruolo; ma [...] era ancora presente e doloroso lo scontro tra due mentalità, quella antica della vendetta e quella nuova della civiltà giuridica [...] la città discute con il suo passato»⁶⁶. Nell'Edipo possiamo quindi anche ravvisare il conflitto, sempre attuale, tra libertà individuale e norma sociale.

Infine ricordiamo che proprio l'*Edipo Re* fu scelto dall'Accademia degli Olimpici per inaugurare l'apertura del Teatro Olimpico (fig. 12), di cui approfondiremo più avanti le caratteristiche, a Vicenza, nel 1585. In questo caso le ragioni vanno cercate nella funzione autocelebrativa che gli accademici affidarono all'opera di Sofocle.

⁶² GIOVANNI GHISELLI

http://giovannighiselli.blogspot.com/2013/03/attualita-delledipo-re-da-sofoacle-svevo_9030.html
(ultima consultazione 6/05/2022)

⁶³ «La peripezia, come si è detto, è il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario e questo, come stiamo dicendo, secondo il verosimile e il necessario, come ad esempio nell'Edipo il messo, venendo come per rallegrare Edipo e liberarlo dal terrore nei riguardi della madre, rivelandogli chi era, ottiene l'effetto contrario». ARISTOTELE, *Dell'Arte Poetica - Peripezia, riconoscimento e fatto orrendo*, Milano, Mondadori, 1974.

⁶⁴ GIOVANNI GHISELLI, http://giovannighiselli.blogspot.com/2013/03/attualita-delledipo-re-da-sofoacle-svevo_9030.html (ultima consultazione 6/05/2022)

⁶⁵ Cfr. GIOVANNI GHISELLI, *ivi*.

⁶⁶ EVA CANTARELLA, *L'amore è un dio*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 66.



Fig. 12 - Teatro Olimpico, by Pino Guidolotti, <https://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/39>

...e il Pigafetta conferma: così nel più famoso Teatro del mondo, è primieramente stata la più eccellente Tragedia del mondo rappresentata⁶⁷.

Anche l'ostinato desiderio di Edipo di conoscere la verità, dice Stefano Mazzoni, era consonante con la ricerca di "verità" politica dei nobili vicentini che, mal sopportando la sottomissione alla Serenissima, rincorrevano l'utopia imperiale, e non pochi parallelismi tra Tebe "sede d'imperio" e Vicenza "densa di semi imperiali" sono presenti nelle fonti relative allo spettacolo inaugurale.⁶⁸

Inaugurare l'Olimpico con l'*Edipo Re*, considerata la migliore e più famosa delle tragedie antiche, significava anche aumentare il valore del primo teatro pubblico coperto dell'epoca moderna e il prestigio della città che lo ospitava.

⁶⁷ ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, p. XXXI.

⁶⁸ Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 158.

La scenografia di Scamozzi venne progettata ad hoc per l'*Edipo Re* e rappresenta le sette vie di Tebe: diverrà fissa, a perpetua memoria dell'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza.

2.2 L'*Oedipus* di Wilson. Input e struttura

Wilson, come confermato dalle sue parole, si avvicina ai classici mantenendosi a distanza. Il fatto che la vicenda sia presente nell'immaginario collettivo come archetipo gli permette di spostare lo sguardo su elementi secondari, e proprio a partire da questi costruisce l'architettura del suo lavoro.

Ero interessato soprattutto a capire come una persona vede nell'oscurità e nella luce e come la luce renda più scuro il buio e come il buio renda più chiara la luce (fig. 13). Abbiamo usato lingue diverse per raccontare una storia universale. L'ho prima messa in scena in silenzio come un film muto e poi ho inserito il testo sulle immagini⁶⁹.



Fig. 13 - *Oedipus* di Bob Wilson, Pompei, 2018, <https://teatrodinapoli.it/evento/edipo-re-oedipus-the-king/>

⁶⁹ «I was especially interested in how one sees in darkness and in light and how the light makes the dark, darker and how the dark makes the light, lighter. There was different languages spoken to tell the universal story. I first staged it silently like a silent movie and then I put the text on the images». ROBERT WILSON, sua mail inviata il 27/02/2022, nostra traduzione.

In queste poche frasi di Wilson (dove ritroviamo peraltro condensata la sua poetica), si coglie subito la direzione della sua lettura dell'Edipo, "far luce sulla cecità di Edipo", è questo ciò che più gli interessa e che vuole mettere in scena:

Il fermento sofocleo agisce nell'opera di Wilson facendo scaturire un'interrogazione sull'oscurità dei nostri tempi e sulla capacità dell'uomo contemporaneo di guardare la verità. È questa propriamente la tragedia di Edipo, la sua incapacità/impossibilità di sostenere la luce della verità, quella che invece già da sempre conosce il veggente cieco Tiresia⁷⁰.

Qui ritroviamo un'altra delle prerogative della poetica di Wilson: un rapporto con il pubblico basato sull'acquisizione di nuove strutture percettive e sull'attivazione di nuovi canali di comunicazione, dove il palcoscenico diventa "schermo interiore" per gli spettatori.

Vediamo ora nella struttura di *Oedipus*, come Wilson declina la sua poetica.

Il prelude è un lungo silenzio con una luce che diviene accecante (qualcuno si protegge dal faro centrale con gli occhiali da sole⁷¹, altri con depliant o deviando lo sguardo⁷²). Il primo suono che arriva al pubblico è la musica stridente del sassofono di Dickie Landry che porta parte degli spettatori a tapparsi le orecchie. Nel teatro greco tutto inizia al levar del sole, qui un sole che diventa rosso e occupa tutta la porta centrale, finché appare in controluce un uomo in posa da orante. Dopo un po' sfilano i personaggi della storia, uno per uno, da sinistra a destra, lentissimamente, a mo' di statue semoventi su rotelle, in controluce, a ridosso del frontescena illuminato di blu: è l'inizio del primo quadro.

Il regista ci presenta l'opera in cinque *tableau vivant*, tutti autonomi e indipendenti, separati tra loro da buio totale o da *knee plays*⁷³, funzionali anche ai cambi di scena.

Si tratta di una sequenza palindroma (il gioco dei numeri ricorrente nelle opere di Wilson), in quanto il primo ci mostra la profezia e l'ultimo l'avverarsi della stessa. Il

⁷⁰ FERNANDO MARCHIORI <https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁷¹ Cfr. MARTINA SPEROTTO [https://www.teatronline.com/2018/10/oedipus-di-robert-wilson/\(ultima-consultazione-6/05/2022\)](https://www.teatronline.com/2018/10/oedipus-di-robert-wilson/(ultima-consultazione-6/05/2022))

⁷² Cfr. EUGENIO MURRALI <https://www.articolo21.org/2019/01/teatro-mercadante-di-napoli-oedipus-di-bob-wilson-la-luce-accecante-della-verita/> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁷³ «interludi che Wilson chiama 'Knee Plays' (perché sono come le giunture del corpo umano). Un Knee Play apre il lavoro ed uno lo chiude». (MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, Cit., p. 69, nostra traduzione.)

secondo evoca il parricidio ed il quarto gli sviluppi dell'indagine sul colpevole della morte del re Laio, causa quindi delle sventure occorse alla città di Tebe.

Al centro, il terzo quadro, che fa da «perno di tutto, è l'Imene – le Nozze di Edipo e Giocasta (fig. 14), celebrate con uno stupefacente rito aborigeno [...] perturbante: come a dire che il vero incesto non è sessuale; non è del figlio con la madre, ma dell'Uomo con la propria Storia»⁷⁴.



Fig. 14 - *Oedipus* di Bob Wilson, *Oedipus* di Bob Wilson, Vicenza, 2018, foto di Lucie Jansch

Nel quinto e ultimo quadro Edipo è solo, ora conosce la verità, ma forse sarebbe stato meglio non saperla: «ah, Edipo, se non ti avessi mai incontrato!», dice a se stesso e glielo ripetono altre figure (frase emblematica che fa da *leitmotiv* anche in altri momenti dell'opera). Qui egli decide di togliersi la vista per sempre, scegliendo di vivere tra le ombre.

Ad ogni quadro corrispondono specifici materiali che gli attori stessi portano o tolgono dal palcoscenico: assi di legno, rami secchi, lastre di metallo, rami frondosi, sedie

⁷⁴ ROBERTO CUPPONE <https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/> (ultima consultazione 6/05/2022)

pieghevoli, grandi fogli di carta catramata. Analogamente, ad ogni quadro corrisponde un pezzo musicale dominante di genere diverso, senza alcun legame con gli altri: epico, tribale, liturgico, cosmico, free jazz... (musiche originali di Dickie Landry e Kinan Azmeh). L'unità delle parti è data dai *leitmotiv* musicali o dal parlato (frasi cardine che si ripresentano in quadri diversi).

2.3 L' *Oedipus* tra innovazione e conservazione della poetica di Wilson

Approfondiamo ora l'indagine sugli elementi che *Oedipus* conserva della poetica del "primo" Wilson e su quelli che emergono successivamente in relazione al suo percorso artistico.

In questo lavoro del nostro regista ricorrono alcuni elementi presenti già nelle sue prime opere. Esemplare a riguardo l'approccio con la cecità, la sua singolare e costante ricerca di canali comunicativi non convenzionali nel rapportarsi con gli spettatori, catturati durante la fruizione da una sorta di suggestione ipnotica. Inoltre, il rallenti, o "tempo naturale", come preferisce chiamarlo Wilson, è presente per buona parte dello spettacolo, nonostante la durata complessiva (circa un'ora e un quarto) sia ben inferiore a quella dei primi spettacoli. Situazioni rallentate e situazioni dinamiche si raffrontano nella partitura di uno stesso quadro, per analogia o per contrasto. Ad esempio quando Edipo va a consultare gli oracoli, alcuni attori, simili ad ombre cinesi, scivolano in modo impercettibile lungo il frontescena mentre la figura luminosa di Edipo (Michalis Theophanous) esegue, con movimenti danzanti iterativi, rapidi cambi di direzione.

La dilatazione temporale viene ottenuta attraverso la frizione di differenti ritmi nelle azioni sceniche, il disegno di geometrie luminose, l'inserzione di quadri danzati che cadenzano un tempo altro, tutto interno allo sviluppo formale dell'opera⁷⁵.

Ancora, gli attori hanno mantenuto il ruolo di "materiale di scena" a pari degli altri coefficienti scenici, perdendo spessore fisico e assumendo valenze astratte e

⁷⁵ FERNANDO MARCHIORI <https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/> (ultima consultazione 6/05/2022)

antidescrittive. Sono inseriti nel progetto formale e “matematico” del rapporto corpo-spazio da cui parte il regista: «attori che si muovono e camminano a tempo, contando i passi e i ritmi di ogni loro gesto, prima di tornare a fissarsi, nei punti in cui appunto suono e luce lo richiedono»⁷⁶. Emerge qui il rapporto di Wilson con la Minimal art, soprattutto nel metodo operativo.

La tempistica fa parte della precisione e Wilson, ci dice Quadri, fa contare il tempo ai suoi attori per una battuta, un movimento o una pausa in modo che ciascuno possa avere la lunghezza esatta, oltre a produrre il tono desiderato: comico, melodrammatico o incantato, tra una gamma di toni facilitata da una tempistica precisa⁷⁷.

I numeri, sì. Io definisco i gesti in base alla conta che ci vuole per compierli. Un personaggio alza il braccio durante il tempo che ci vuole per contare fino a 64, poi durante il tempo che ci vuole per contare fino a 32 e così via. In questo modo si dà un ritmo esatto⁷⁸ (fig. 15).



Fig. 15 - *Oedipus* di Bob Wilson, *Oedipus* di Bob Wilson, Vicenza, 2018, foto di Lucie Jansch

I personaggi di *Oedipus* sono individuati attraverso una particolare cifra gestuale altamente stilizzata. È questa una modalità che inizia a partire dalla fase “epica” delle sue

⁷⁶ FRANCO QUADRI, *Invenzione di un teatro diverso*, Cit., p. 151.

⁷⁷ MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 57.

⁷⁸ ROBERT WILSON in FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 20.

produzioni. Contestualmente le figure mitiche, come scrive Sinisi già a proposito di *Civil War* (1984), «assumono la gestualità rigida e impersonale di un fantoccio meccanico»⁷⁹.

Gli attori hanno un trucco pesante su occhi e bocca. Tale trucco, utilizzato ampiamente da Wilson dopo gli anni '80, è generalmente accentuato quando i personaggi o le situazioni sono comici, melò o sinistri, come in *The Black Rider*.

Anche l'imperturbabilità e la sensazione di distanza che emanano dagli attori funzionano come maschere⁸⁰(fig. 16).



Fig. 16 - *Oedipus* di Bob Wilson, Vicenza, 2018, foto di Lucie Jansch

Ciò appartiene ad una tecnica che consente al regista di tenere a bada “l’attore istrionico” e cancellare le tracce di emotività negli attori, tenuti a “presentare” piuttosto che ad interpretare ed esprimere, (come teorizza Craig molto prima di lui nel suo rifiuto del

⁷⁹ SILVANA SINISI, *Cambi di scena*, Cit., p. 230.

⁸⁰ Cfr. MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 60.

naturalismo⁸¹), affidando così all'immagine e al suono la forza drammaturgica.

Il sonoro in quest'opera è un altro elemento che conserva fedelmente lo stile delle origini: un parlato mai dialogico e spesso fuori campo, e un uso drammaturgico dei rumori e dei suoni, come nel caso dell'effetto disturbante del sax iniziale, (rafforzato dalla luce accecante), per avvicinare il pubblico alla condizione di Edipo del "sottrarsi alla verità", onde evitare il dolore insopportabile della conoscenza.

Anche qui Wilson, come già nei primi lavori, amplifica molto i rumori naturali, in modo da infrangere le convenzioni naturalistiche ed evidenziare come, sul palcoscenico, questi suoni siano artificiali. Per lui, come sappiamo, l'artificio è condizione necessaria del teatro, e si afferra pienamente il senso di ciò in *Oedipus*, in momenti come lo scontro tra padre e figlio (Edipo e Laio al trivio), dove la produzione del frastuono viene realizzata "a vista" dagli attori che pestano su tre lastre di metallo.

Vediamo ora quali elementi in quest'opera sono riconoscibili come appartenenti alla fase più matura delle produzioni wilsoniane.

Abbiamo mostrato nel precedente capitolo come l'avvicinamento di Wilson ai grandi classici abbia coinciso con l'uso "strutturale" di lingue diverse negli spettacoli.

Anche in *Oedipus* si ripresenta il multilinguismo, che spazia qui dal greco al tedesco, all'americano, all'italiano e al francese, anche a sottolineare l'universalità del mito e l'ineluttabilità della tragedia⁸². Sono voci altisonanti, nenie ripetitive e disarmoniche, che presentano la storia di Edipo Re come un monito del destino, straniate dalle sofisticate risorse della fonica (basi, eco, dissolvenze, fuori campo provenienti da punti diversi e inaspettati, fino al doppiaggio differito degli attori). I personaggi alternano sulla scena le proprie battute, in modalità "a solo"⁸³, né dialogica né monologica, senza relazioni né interpersonali né con il mondo, come rivolte unicamente a sé stessi.

Le parole che i personaggi dell'*Oedipus* scandiscono incidono anche sull'interlocutore,

⁸¹ Ivi, pp. 58-59.

⁸² Cfr. ACHILLE BONITO OLIVA

https://teatrodinapoli.it/wp-content/uploads/2017/12/MRC_Pompei_Programma_Oedipus-ultima.pdf (ultima consultazione 6/05/2022)

⁸³ Termine prelevato dal contesto musicale e coreografico [...] L'*a solo* è una forma di monologo deragliato, perché manifesta una forma egocentrica che non mira al dibattito (mediante il quale si affermano o confutano diverse visioni del mondo), ma all'epifania del proprio esistere, attraverso il flusso verbale-gestuale. L'assolo mette in scena un linguaggio fatto in parte di azioni e in parte di parole; un linguaggio non rivolto a terzi, che assomiglia a quello egocentrico dei bambini. VALENTINA VALENTINI, *Il nuovo teatro made in Italy*, cit., p. 227.

che assume un punto di vista mobile, posto in balia dell'orchestra di voci, la cui corrispondenza con l'attore è spesso incerta. Anche l'idioma affidato ad un personaggio può trasferirsi ad altri: la distinzione fra sé e l'altro, come quella fra domanda e risposta, è fluida, e ribadisce la rottura tra agito e parlato, tipica delle opere di Wilson.

Come per le voci, la commistione tra epoche e luoghi diversi investe musiche e costumi: l'antica Grecia, l'Australia degli aborigeni evocata dal suono ancestrale dei *didgeridoo*, l'America contemporanea del corteo funebre e del jazzista in completo bianco. Al sax di Landry si accostano le note arcaiche del compositore siriano Kinan Azmeh, «che tortura il suo clarinetto fino a distorcerlo, ma regala anche passaggi diversi, sempre fondamentali, talvolta di sapore etnico/tribale, talvolta di carattere quasi minimalista, ripetitivo, timbricamente articolato»⁸⁴. La commistione è una delle caratteristiche che, insieme alla forte contaminazione di linguaggi artistici presente nelle produzioni di Wilson, lo colloca nella sfera della postmodernità. Il gusto per la citazione e per gli accostamenti inusuali, tipici di tale corrente artistica, ha sicuramente attraversato il percorso del nostro regista, basti pensare alle opere “folk-rock music theatre” come *The Black Rider*, diventato una sorta di produzione cult in Europa, dove è stato in tournée durante i primi anni Novanta⁸⁵.

In realtà l'accostamento di elementi distanti tra loro assume qui una valenza diversa, ha un'intenzione “strutturale”. Wilson, parlando di *Oedipus*, ci dice che per lui il teatro

è mettere insieme tanti elementi differenti in una struttura che dà loro più forza. Una struttura molto precisa: ci sarà un prologo, un epilogo e un centro con temi accostati per contrapposizioni perché l'opera attraverserà con oggetti, parole e musiche, epoche diverse. Ed è proprio la loro diversità a far acquistare forza e chiarezza all'insieme. Ecco perché dico che sarà un Edipo transculturale e trans-storico”⁸⁶.

⁸⁴ CESARE GALLA [https://www.cesaregalla.it/2018/10/05/il-teatro-integrale-di-robert-wilson/\(ultima-consultazione-6/05/2022\)](https://www.cesaregalla.it/2018/10/05/il-teatro-integrale-di-robert-wilson/(ultima-consultazione-6/05/2022))

⁸⁵ Cfr. MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, cit., p. 37.

⁸⁶ ANNA BANDETTINI intervista a BOB WILSON [https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/\(ultima-consultazione-6/05/2022\)](https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/(ultima-consultazione-6/05/2022))

È sempre comunque il disegno delle luci a dominare la scena: il faro di luce calda posto al centro (nelle sue variazioni da tenue ad accecante) fa da perno allo sviluppo dell'opera (fig. 17), dando unità scenica ai cinque quadri. Grazie ad una sorta di persistenza retinica nell'occhio dello spettatore, la luce accecante rimane impressa, anche nel buio totale o nelle scene che occupano il palco in modo uniforme. Rimane presente, come un monito, come l'annuncio di un abisso interiore che attende inesorabile e prima o poi va affrontato:



Fig. 17 - *Oedipus* di Bob Wilson, Vicenza, 2018, foto di Lucie Jansch

Ma sarà capace di sopportare la luce quando questa infine farà luce su di lui? Sarà capace di confrontarsi con il suo passato, con le sue origini? Come il veggente cieco Tiresia sentenza: fino a che Edipo avrà la vista, lui sarà cieco. Quando inizierà a vedere la verità, egli si accecherà. Siamo noi in grado oggi di guardare la verità?⁸⁷.

⁸⁷ ROBERT WILSON <https://teatrodinapoli.it/evento/edipo-re-oedipus-the-king/> (ultima consultazione 6/05/2022)

È il controluce ad avere l'ultima parola sulla cecità, disegnando Edipo di spalle che si appresta ad affrontare il buio-verità. Così Wilson ci risparmia le scene macabre dei bulbi oculari sanguinanti del protagonista presenti in ogni epoca in molto teatro di prosa.

CAPITOLO TERZO

Oedipus a Pompei e a Vicenza: Teatri e rappresentazioni

Il Teatro Grande di Pompei – spiega Wilson nelle sue note – ci ricorda dove risiedono le radici del teatro moderno – un antico Teatro Romano costruito ad immagine del Teatro di Dioniso ad Atene dove la tragedia *Edipo re* di Sofocle fu rappresentata per la prima volta nel 429 a.C.

Il Teatro Olimpico di Vicenza, opera somma del Palladio, primo edificio teatrale coperto, fu inaugurato nel 1585 con la medesima tragedia di Sofocle. Si tratta certo di una grande sfida, quella di misurarsi con questi due spazi che hanno segnato la storia del teatro occidentale⁸⁸.

3.1 Teatri antichi e modello vitruviano

Saranno esaminati nel presente capitolo alcuni aspetti che avvicinano e che differenziano due teatri in cui è stato messo in scena l'*Oedipus* di Wilson oggetto del nostro studio, per capire quanto uno spazio scenico differente abbia condizionato la rappresentazione. Cominciamo intanto osservando ciò che accomuna il Teatro Grande di Pompei al Teatro Olimpico di Vicenza, edifici separati tra loro da circa 1300 anni ma derivanti da due forme di rapporto città-teatro analoghe. «La riscoperta di Vitruvio è per gli uomini del Rinascimento lo stimolo a sognare il monumento teatrale come luogo culturale anche in rapporto alla città ideale»⁸⁹.

Del resto fu fama del Palladio (1508-1580), essere “il novello Vitruvio”.

Entrambi sono teatri interni alla città, come prescrive il V libro del *De Architectura* di Marco Vitruvio Pollione.

Insieme alle terme, i teatri e le piazze erano i luoghi pubblici nei quali il cittadino aveva occasione di trattenersi più a lungo, confrontandosi con grandiose scenografie che gli proponevano un'immagine concreta dei rapporti di forza presenti nello Stato, e del suo posto

⁸⁸ <https://teatrodinapoli.it/evento/edipo-re-oedipus-the-king/> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁸⁹ FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2014, p. 65.

nella gerarchia sociale⁹⁰.

Il teatro di Pompei, detto anche Teatro Grande per distinguerlo dall'Odeion, fu costruito nel II sec. a.C. È un teatro urbano, confinante con il Foro Triangolare e l'Odeion, orientato a sud-est verso i Monti Lattari, rispettando le indicazioni di ubicazione dei teatri dettate da Vitruvio nel *De Architectura*: «che esso non sia esposto a mezzogiorno perché il sole investendo col suo calore l'emiciclo, farà surriscaldare l'aria chiusa in quello spazio curvo, ed essa senza possibilità di ricambio girerà su se stessa bruciando e cuocendo gli umori del corpo fino a svigorirlo»⁹¹.

Anche il teatro Olimpico viene pensato all'interno della città e, nonostante la posizione non sia così centrale,⁹² va a rafforzare il “progetto urbano” del Palladio, sull'asse orientale dove già sorgeva il Palazzo Chiericati. L'utilizzo di un edificio preesistente, con i suoi limiti e vincoli stimola fortemente la creatività dell'architetto.

Altro elemento riconducibile al modello vitruviano è l'attenzione al benessere degli spettatori, attestata ad esempio da dispositivi di aerazione, e a tal proposito Amelia Trematerra ci dice che a Pompei, sotto il piano dell'orchestra restano tracce di impianti idrici che spargevano l'acqua profumata proveniente da una cisterna adiacente al teatro, e cita Seneca che parla di “pioggerelline profumate” rinfrescanti⁹³.

Anche all'Olimpico, per lo spettacolo d'inaugurazione abbiamo testimonianza di profumi sparsi nell'aria, in questo caso in accordo con l'ambientazione dell'*Edipo re*⁹⁴:

Giunta l'ora d'abbassarsi la tenda, prima si sentì un soavissimo odore di profumi per dar ad

⁹⁰ STEFANO MAZZONI, *Panorama di Pompei*, Titivillus, 2008, p. 45.

⁹¹ MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, Roma, Studio Tesi, 2008, in AMELIA TREMATERRA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*, <https://www.researchgate.net/publication/235993041> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁹² Nel 1579 l'Accademia ottiene dalla municipalità l'assegnazione di un luogo adatto ove poter realizzare stabilmente un proprio teatro, all'interno delle prigioni vecchie del Castello del Territorio. Il contesto era una vecchia fortezza di impianto medievale, più volte rimaneggiata ed utilizzata nel tempo anche come prigione e polveriera.

⁹³ «Seneca in *Le Naturales Quaestionem* (2, 9 ep. 90) ci dà notizia di pioggerelline artificiali (sparsiones) profumate con acqua di rosa e zafferano che avevano lo scopo di profumare l'arena, rendere più supportabile la calura del giorno agli spettatori accaldati e mitigare gli odori acri della folla assiepata», AMELIA TREMATERRA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*, cit, <https://www.researchgate.net/publication/235993041> (ultima consultazione 6/05/2022)

⁹⁴ L'aria impregnata di profumi evoca i «vapori odoriferi» sparsi per placare gli dei in una Tebe [...] provata dalla peste [...], al pari maschera gli odori: è stata lunga l'attesa «nel teatro di Vicenza» privo di «commodità per li bisogni naturali» di uomini e donne, cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit, p. 130.

intendere che nella città di Tebe rappresentata si spargevano odori secondo l'istoria antica per ammollire lo sdegno delli dei⁹⁵.

Altra caratteristica comune è la pianta ellittica, adottata a Pompei (fig. 18) in accordo con la tradizione curvilinea degli edifici teatrali ellenistici⁹⁶, come elemento innovativo per gli anfiteatri stabili a garanzia di una migliore visibilità per il pubblico, e a Vicenza sulla scia della riscoperta umanistica del teatro classico⁹⁷.



Fig.18 - Teatro Grande di Pompei, <https://www.napolidavivere.it/>

Un ulteriore, fondamentale elemento che possiamo riconoscere in entrambi i siti come rispondente alle indicazioni di Vitruvio sull'edificazione dei teatri, è la priorità riservata all'acustica e riguardante:

⁹⁵ Relazione di Filippo Pigafetta in ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, p. 56.

⁹⁶ «A Pompei si passò così dalla consuetudo italica della pianta rettangolare forense destinata ai munera dei gladiatori, registrata da Vitruvio [...] alla pianta ellittica degli innovativi anfiteatri stabili, che si accordava con la tradizione curvilinea degli edifici teatrali ellenistici garantendo una visibilità migliore», in STEFANO MAZZONI, *Panorama di Pompei*, cit, p. 30.

⁹⁷ «Secondo uno schema che risale alla teoria sulla costruzione dei teatri espressa da Vitruvio (v, 7, 1 ss.) la cavea del teatro greco doveva avere la forma di un semicerchio abbondante [...] a Pompei le due ali laterali della cavea sono rettificata in modo da consentire una visibilità migliore agli spettatori», in https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-odeon_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultima consultazione 6/05/2022)

- fondazioni e sostruzioni delle gradinate (V, 3, 3);
- precinzioni e pendenza delle gradinate secondo le leggi dell'acustica (V, 3, 4) ;
- ubicazione secondo le leggi dell'acustica (V, 3, 5-7).

Queste indicazioni sono prioritarie e riguardano in particolare l'acustica, in quanto «una cavea non risuonante e un *locus surdus* escludono di per sé stessi la funzionalità di un teatro»⁹⁸.

Le indicazioni di Vitruvio non ignoravano poi l'agibilità dell'edificio: entrate e uscite collegano la scena con la cavea attraverso le *versurae* e i *vomitatoria*⁹⁹. Il collegamento tra gradinata ed estremità del palcoscenico, oltre a ridurre la distanza emotiva tra pubblico e scena, favorendo il dispositivo catartico della tragedia, contribuisce all'unità architettonica dell'edificio (come indicato nel trattato vitruviano). Questo elemento è presente in entrambi i teatri, e lo stesso vale per l'uso dell'orchestra, nei teatri romani non più prolungamento scenico, ma spazio riservato al pubblico d'élite¹⁰⁰.

Infine, ancora una corrispondenza si ritrova nel *frons scenae*, modello riconducibile all'età augustea, con ampia porta regia curvilinea a mo' di arco trionfale e i due *hospitalia* rettangolari più ridotti, riccamente ornato di statue e nicchie su due ordini di colonne corinzie¹⁰¹. Se la decorazione è perfettamente conservata nel teatro Olimpico, in quello di Pompei è scomparsa, per quanto ampiamente documentata¹⁰².

La similarità del frontescena dei due teatri ci consente di discutere come Wilson vi si è rapportato nella rappresentazione di *Oedipus*.

Nonostante le tre porte siano ampiamente praticabili, il regista rimane fedele alla sua poetica antinarrativa e "bidimensionale", e così la *ianua regia* non viene utilizzata fisicamente per l'entrata del protagonista, come da canone classico, ma diventa il fulcro dell'opera. Essa ospita, come abbiamo visto, il faro che prima acceca, per farsi poi o

⁹⁸ GIOVANNA TOSI, *Il significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1994, p. 172.

⁹⁹ Cfr. FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, cit, p. 32.

¹⁰⁰ Cfr. LEON MOUSSINAC, *Il teatro dalle origini ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 49.

¹⁰¹ «la scena tragica prevede colonne, frontoni, statue e altri simboli della regalità», VITRUVIO in FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, cit, p. 32.

¹⁰² «Lungi dall' essere meramente esornative le statue dislocate sulla scena proponevano agli spettatori i valori e i simboli della nuova era e delle sue parabole, trasmettendo un messaggio politico e religioso inequivocabile, veicolato, anzitutto [...] dalla decorazione statuaria delle grandiose *scaenae frontes*, fulcri visivi dei teatri romani», in STEFANO MAZZONI, *Teatri romani: immagini d'impero e d'attori e altre questioni*, p. 32.

flebile o spento, mutando colore e intensità del controluce. I personaggi scorrono lungo il frontescena senza sfondare lo spazio, affidando alla luce il compito di trasformarlo ritagliandone porzioni, abbassando o riducendo la struttura in un gioco continuo (mai casuale) di buio-luce (fig. 19).



Fig. 19 –*Oedipus* di Bob Wilson, Teatro Grande di Pompei, <https://www.napolidavivere.it/>

Sebbene gli attori abbiano mantenuto in entrambi i teatri gli stessi movimenti, sono cambiati la scala e il peso dei gesti. Lo spazio è diverso e modifica la modalità cinetica, in un luogo angusto si riducono l'estensione e l'intensità dei movimenti rispetto a un'arena esterna¹⁰³.

Dalla visione dei due spettacoli non si colgono sostanziali differenze performative. Wilson, come di frequente, sceglie di caratterizzare i personaggi assegnando loro posture e gesti ieratici, vedi l'alta figura nera, sacerdotale, di Giocasta, e soprattutto quella vagamente leonardesca¹⁰⁴, del testimone, che evocano espedienti del teatro antico (alti coturni, gigantismo, esasperazione di trucco e acconciatura per facilitare il riconoscimento a distanza del personaggio). Le luci ne esaltano il biancore del viso, il laser sembra scolpirne la barba canuta, i lunghi capelli (fig. 20).

Ben si accorda infine, con le strutture classiche di tutto il complesso teatrale, l'intento minimalista e la ricerca di simmetrie propria dell'autore.

¹⁰³ «Although, the actors were doing the same in both theatres the scale and the weight of the gestures were different. If you are in a small house and the movements that you do compared to an outside arena, because the space is different and the way you move changes», in ROBERT WILSON, sua mail inviata il 27/02/2022, nostra traduzione.

¹⁰⁴ Cfr. FERNANDO MARCHIORI <https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/> (ultima consultazione 6/05/2022)



Fig. 20 - *Oedipus* di Bob Wilson, Pompei, 2018, foto di Lucie Jansch

3.2 *Oedipus* al Teatro Grande di Pompei

Non so se quei muri in mattoni rossi della scena, con quella breccia in mezzo che ricorda in piccolo la scena del Teatro greco di Taormina, siano stati sempre in quella posizione o non sia intervenuta l'opera dell'uomo, fatto è che adesso s'illuminano d'un azzurro-notturno, mentre da quell'aperura centrale s'affaccia un sole mielato i cui cerchi concentrici diradano via via verso il centro da diventare una bianca palla abbagliante [...] ¹⁰⁵.

L'edificio si presenta oggi come sintesi di teatro greco-romano grazie a due fasi di edificazione. La fase greco-romana del teatro è riconoscibile dalla sua posizione sul pendio della collina e dalla presenza dell'*analemmata* ¹⁰⁶, i muri che delimitavano il perimetro della cavea lungo i passaggi laterali.

¹⁰⁵ GIGI GIACOBBE <https://www.sipario.it/recensioniprosao/item/11704-oedipus-regia-bob-wilson.html> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹⁰⁶ Cfr. AMELIA TREMATERRA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*, cit. <https://www.researchgate.net/publication/235993041> (ultima consultazione 6/05/2022)

La cavea ellittica e il *maenianum* superiore, il portico colonnato che coronava la cavea (provvisto di sedili lignei riservati alla plebe), su sostruzioni, appartengono invece alla fase romana imperiale. La sua forma attuale è quindi attribuibile alla ristrutturazione di età augustea¹⁰⁷. La cavea bassa e quella media sono appoggiate al pendio, mentre la parte alta è sorretta da un camminamento coperto. I *tribunalia* sono sostenuti da un terrapieno adiacente agli ingressi dell'orchestra, pavimentata originariamente in marmo, attualmente in terra battuta. L'impiego del marmo costituiva un elemento essenziale per l'acustica, ma sopravvivono oggi pochi resti di strutture marmoree: poche gradinate, una parte del palcoscenico, i sedili della *proedria* (i posti in prima fila), parte del primo *maenianum*, parte delle sostruzioni della galleria superiore, le *parodoi* (gli accessi laterali tra scena e cavea), il pulpito e il primo piano della scena. Il degrado dei materiali di costruzione si ripercuote purtroppo sulla qualità fonica, ben lontana oggi dall'eccellenza originaria¹⁰⁸, ma sappiamo che il teatro attualmente fa ricorso per l'acustica quasi esclusivamente a tecnologie avanzate.

Nel 2011, per ragioni coreografiche, la cavea è stata rivestita con blocchi di tufo ed anche la *summa cavea* è stata in parte ristrutturata con posti a sedere. Tale configurazione viene utilizzata da allora per manifestazioni, concerti e spettacoli, con una capienza di 2200

¹⁰⁷ «La cavea segue il declivio naturale regolarizzato e contenuto da quattro muri semicircolari concentrici. La cavea ha un diametro di 58 metri ed è divisa in tre zone con quattro file di gradoni, e due *maeniana*, rispettivamente con venti e quattro file. I sedili per gli spettatori erano posti nella cavea; quelli più larghi nell'ima cavea, accoglievano le *bisellia* (comode sedie) dei decurioni, anche i *tribunalia* (palchi laterali alla scena) erano destinati a personaggi importanti. [...] L'edificio poteva accogliere 5000 spettatori. L'orchestra con un diametro di 11 metri ha la forma di una "U" allungata. Essa era accessibile dalle *parodoi* coperte a volte, di cui quella occidentale presenta alla sommità dell'arco di accesso una protome di satiro in tufo; sopra le *parodoi* si aprivano i *tribunalia*», in AMELIA TREMATERRA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*, cit., <https://www.researchgate.net/publication/235993041>

¹⁰⁸ «Conoscendo la geometria del teatro e le proprietà fisiche dei materiali che lo costituivano è stato effettuato uno studio, mediante l'uso di un software di simulazione per l'acustica geometrica, orientato proprio alla verifica degli effetti delle superfici riflettenti. È stata realizzata una ricostruzione digitale tridimensionale del teatro com'era in epoca imperiale, per poi essere adattata per l'elaborazione con il software per la simulazione acustica. Dallo studio è emerso che assumeva fondamentale importanza la parete dietro al palcoscenico, la quale recuperava suono riflesso che allo stato attuale va perso attraverso gli spazi aperti della parete di scena; l'ambulacro e il velario avendo anche ruolo di confinamento rinviavano al pubblico il suono riflesso appena riverberato, inoltre, il rivestimento delle gradinate in marmo e la loro geometria erano tali da creare delle superfici diffondenti che fungevano da filtro acustico. Vitruvio nel *De Architectura* (25 a.C.) raccomanda che i gradoni devono essere disposti in modo che una corda tesa che parte dal primo gradone debba toccare tutti gli spigoli fino all'ultimo. Si può concludere che al giorno d'oggi i teatri antichi utilizzati per spettacoli e concerti non possiedono una buona acustica a causa della mancanza di parti essenziali indispensabili per l'arricchimento di riflessioni aggiuntive», in AMELIA TREMATERRA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*, <https://www.researchgate.net/publication/235993041>

spettatori (5000 in origine)¹⁰⁹.



Fig. 21 - *Oedipus* di Bob Wilson, Pompei, 2018, <https://teatrodinapoli.it/evento/edipo-re-oedipus-the-king/>

L'impostazione scenica dell'*Oedipus*, (in accordo come visto con la struttura del fronte scenico) è centralizzata (fig. 21). Di conseguenza si mantiene la visione ottimale centrale, un punto di vista in asse con la *ianua regia*, che al teatro di Pompei era riservata agli *equites*¹¹⁰.

Colpisce ancora la capacità del regista di disegnare con la luce il frontescena ora spoglio di ornamenti, selezionando e colorando porzioni della struttura. Dove un tempo erano nicchie e statue ora sono le ombre che raddoppiano i personaggi in scena e il Teatro Grande sembra «far vivere un unico flusso e farsi moltiplicatore di senso», mentre sul tutto aleggia «il mistero antico del Mito»¹¹¹.

¹⁰⁹ Cfr. FRANCESCO SORRENTINO <http://www.campuspompei.it/2015/04/08/ricostruzione-virtuale-multisensoriale-del-teatro-grande-di-pompei/> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹⁰ «Fu Rufo [...] il promotore principale della messa a nuovo dell'edificio [...] Un *cursum honorem* brillante che gli consentiva di sedere con orgoglio tra gli *equites* quando si recava a teatro nella capitale. A Pompei, nel "suo" teatro grande gli era riservato un *bisellium* (o una ancor più prestigiosa *sella curulis*?) ancorato al centro dell'ultimo gradone della media cavea, ove il visitatore di oggi legge con emozione l'orma in negativo di un'iscrizione onoraria in bronzo», in STEFANO MAZZONI, *Panorama di Pompei*, cit, p. 43.

¹¹¹ Cfr. ANTONIO TEDESCO, *Oedipus di Robert Wilson*,

3.3 *Oedipus* all'Olimpico di Vicenza

È il disegno delle luci che domina la scena, impernandosi su un faro di luce calda dal centro della scenografia scamozziana verso la cavea, e l'“occhio del principe” rinascimentale si capovolge. Quella luce, che diventa sguardo e visione, sembra chiamare in causa gli spettatori e scrutare le loro coscienze¹¹².

«Con il teatro Olimpico di Vicenza si avvera il sogno di generazioni di umanisti e architetti rinascimentali: quello di dare forma stabile ad uno degli edifici simbolo della tradizione culturale classica. Il progetto palladiano ricostruisce il teatro dei romani con una precisione archeologica fondata sullo studio accurato del testo di Vitruvio e delle rovine dei complessi teatrali antichi»¹¹³.

Dopo la morte di Palladio, Vincenzo Scamozzi completa il progetto ed interviene inserendo, al di là delle tre porte del frontescena, le scenografie per l'*Edipo re* di Sofocle¹¹⁴, la rappresentazione inaugurale del 1585. Si tratta delle Sette vie di Tebe, che da scene effimere diventeranno parte integrante dell'edificio, a “perpetua memoria” dell'evento straordinario.

La straordinaria scenografia fissa [...] risalta magicamente, bellissima nel chiaroscuro scintillante dello spettacolo. Le “sette vie di Tebe”, pensate apposta per l'*Edipo* che nel 1585 inaugurò in grande stile questo splendido monumento, rivivono 433 anni dopo in una nuova suggestione, algida e ritualizzata, della tragedia sofoclea¹¹⁵.

L'intervento di Scamozzi, che coniuga l'innovazione (l'illusione prospettica tridimensionale di scorci urbani vicentini) con la tradizione classica alla base

<https://teatrocultrecensioni.blogspot.com/2018/07/oedipus-di-robert-wilson-tratto-da.html> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹² Cfr. FERNANDO MARCHIORI, *Capovolgendo l'occhio del principe* [...]

<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹³ <https://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/39> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹⁴ Studi recenti hanno dimostrato che l'originale progetto palladiano prevedeva solamente un'unica prospettiva sviluppata in corrispondenza della porta centrale della scena, mentre nei due varchi laterali dovevano trovare posto fondali dipinti. <https://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/39> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹⁵ ANNA BANDETTINI

https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/ (ultima consultazione 6/05/2022)

dell'impianto progettuale, rappresenta un cruciale momento di passaggio ed è in linea peraltro con l'"esegesi vitruviana" che riconosce nell'autore il principio di non isolare, ma far convivere passato e presente, rafforzando il senso di uno spazio di transizione, qual è per natura quello del teatro¹¹⁶.

In continuità di intenti, Franco Laera¹¹⁷, intervistato sul progetto da lui curato, afferma:

L'*Oedipus* di Robert Wilson che avete appena visto, concepito appositamente per l'Olimpico, aprirà il festival al teatro di Epidauro il 20 e 21 giugno 2019. Credo sia un bel premio, per Vicenza, quello di esportare uno spettacolo che porterà il nome della Città del Palladio in uno dei più significativi luoghi della Grecia antica [...] proiettando l'Olimpico in una dimensione più contemporanea, aperta a più linguaggi espressivi e all'utilizzo di nuove tecnologie¹¹⁸.

«Il monumento ripete al chiuso e in legno e stucco le strutture del teatro romano. La *cavea* (13 gradoni per 380 posti) è semiellittica, coronata sul ciglio da un colonnato corinzio. Il soffitto della sala raffigurava in origine la predisposizione artificiale del velario dei teatri latini, mentre al proscenio corrisponde in alto una soffittatura a cassettoni, che può evocare un vago arcoscenico¹¹⁹. Dal frontescena alle nicchie poste all'interno delle logge e sulla balaustra, il teatro si presenta ornato di 98 statue che celebrano gli accademici»¹²⁰. Tali scenografie possono essere definite affascinanti quanto possono essere "ingombranti"¹²¹ oggi per un regista alle prese con una messa in scena teatrale, e Wilson accetta la sfida.

I familiari scorci di città palladiana, che la *ianua regia* della prospettiva centrale offre ai

¹¹⁶ Cfr. FRANCO RUFFINI, *L'Indice dei libri del mese*, ottobre 1998, n. 9, p. 27, recensione a STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit.

¹¹⁷ Franco Laera, è stato direttore (o curatore, insieme ad Adriana Vianello e Virginia Forlani) del Ciclo degli spettacoli Classici al teatro Olimpico dalla primavera del 2016 all'autunno 2018. Cfr. https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/cultura/porteremo-vicenza-nell-antica-grecia-col-nostro-oedipus-1.6871175?refresh_ce (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹⁸ https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/cultura/porteremo-vicenza-nell-antica-grecia-col-nostro-oedipus-1.6871175?refresh_ce (ultima consultazione 6/05/2022)

¹¹⁹ L'ipotesi di considerare questo elemento come inizio del processo evolutivo verso il teatro all'italiana è molto discussa, e discutibile. Cfr. FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2014, p. 85.

¹²⁰ FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, cit., p. 83.

¹²¹ [...] (il) Comune, d'intesa con la Soprintendenza, di mettere a punto, qualche anno più tardi, il rigidissimo regolamento tutt'ora in vigore che impedisce praticamente qualsiasi intervento scenografico aggiuntivo, in CESARE GALLA, *Italo Gomez, l'Olimpico ricreato*, <https://www.cesaregalla.it/2020/05/16/italo-gomez-lolimpico-ricreato/> (ultima consultazione 6/05/2022)

visitatori, scompaiono, e l'*Oedipus* ci fa dimenticare quasi di essere al Teatro Olimpico. Lo spaesamento prosegue con una pedana nera che occupa parte dell'orchestra e si estende lungo tutta la lunghezza del palco: è delimitata sui lati lunghi da tubi a led, che illuminano da sotto il frontescena, abbassato dalle luci al primo ordine. La pedana, leggermente rialzata, nasconde la base delle colonne e alleggerisce così la monumentale decorazione¹²². Ciò restituisce al primo ordine scenico, dice Roberto Cuppone, una funzione scenografica a misura d'attore assegnando alla statuaria ombre (e sopravvivenze) drammatiche finora sconosciute¹²³.

Proprio sul frontescena dell'Olimpico sembra di intravedere infine, affidato alle luci, un gioco di contrappunto tipicamente wilsoniano, in dialogo con quello del teatro di Pompei: l'*Oedipus* riporta le statue laddove il tempo ne ha cancellate le tracce e togliendole dove abbondano (fig. 22).



Fig. 22 - *Oedipus* di Bob Wilson, *Oedipus* di Bob Wilson, Vicenza, 2018, foto di Lucie Jansch

¹²² La critica definisce l'opera "manierista" per l'intenso chiaroscuro, accentuato tra l'altro da una serie di espedienti ottici dettati dalla grande esperienza dell'architetto: il progressivo arretramento delle fronti con l'altezza, compensato visivamente dalle statue sporgenti; il gioco di aggetti e nicchie che aumentano l'illusione di profondità. <https://www.teatrolimpicovicenza.it/il-teatro/presentazione> (ultima consultazione 6/05/2022)

¹²³ Cfr. ROBERTO CUPPONE <https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/> (ultima consultazione 6/05/2022)

Bibliografia e sitografia

Bibliografia e sitografia su Robert Wilson

- ARAGON LOUIS, Lettera aperta a André Breton su “*Lo sguardo del sordo, l’arte, la scienza, la libertà*”, Parigi, 2 giugno 1971
- QUADRI FRANCO, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976
- QUADRI FRANCO, *Invenzione di un teatro diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984
- SHYER LAURENCE, *Robert Wilson and his collaborators*, New York, Theater Communication Group, 1989
- HOLMBERG ARTHUR, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, 1996
- BERTONI FRANCO, QUADRI FRANCO, STEARNS ROBERT, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997
- QUADRI FRANCO *The life and times of Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997
- SHEVTSOVA MARIA, *Robert Wilson*, London, Routledge, 2007
- FERRETTI ANNACHIARA, *Artisti contemporanei sulle scene dell’opera lirica. Un caso di studio: Madama Butterfly al Teatro la Fenice di Venezia*. (tesi magistrale 2013/2014, corso di laurea in Storia delle arti e Conservazione dei Beni Artistici di Venezia, relatore Prof.ssa Maria Ida Biggi)
- DEL MONTE DIANA, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti: Motus, Punchdrunk, Robert Wilson* (tesi Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici. Tradizione e Contemporaneità aa 2016/2017 – Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Coordinatore Prof.ssa Cinzia Susanna Bearzot)
- ZANLONGHI GIOVANNA, *Orlando. Il romanzo di Virginia Woolf sulla scena di Robert Wilson, 1989-1992* in A. CASCETTA, L. PEJA (a cura di), *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005
- <https://romaeuropa.net/archivio/artisti/robert-wilson/> (ultima consultazione

6/05/2022)

- <https://robertwilson.com> (ultima consultazione 6/05/2022)
- articolo di GIAMPIERO MARTINOTTI
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/06/16/bob-wilson-un-flauto-alla-chaplin.html> (ultima consultazione 6/05/2022)
- articolo di FURIO COLOMBO (che assiste a N.Y. a *The days before* di Bob Wilson dall'*Isola del giorno prima* di U. Eco)
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/07/16/il-vino-di-umberto-eco.html> (ultima consultazione 6/05/2022)
- intervista di ANDREA PORCHEDDU
<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2001/relative-light/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- <https://giornaledellospettacolo.globalist.it/musica/2019/01/21/bob-wilson-disegna-con-il-buio-e-la-luce-il-trovatore-di-verdi/> (ultima consultazione 6/05/2022)

Bibliografia e sitografia su Teatri antichi, Teatro Olimpico di Vicenza, Teatro antico di Pompei

- GALLO ALBERTO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973
- TOSI GIOVANNA, *Il significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro*, Roma, École française de Rome, 1994
- MAZZONI STEFANO, *L'Olimpico di Vicenza*, Firenze, Le Lettere, 1998
- MAZZONI STEFANO, *Panorama di Pompei*, Titivillus, 2008
- VITRUVIO POLLIONE MARCO, *De Architectura*, Roma, Studio Tesi, 2008
- MAZZONI STEFANO, *Omaggio a Siro Ferrone - Teatri romani: immagini d'impero e d'attori e altre questioni*, Firenze, Le Lettere, 2011
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/12/09/il-teatro-di-vitruvio.html> (ultima consultazione 6/05/2022)
- TREMATERRA AMELIA, *L'acustica del teatro grande di Pompei*,

<https://www.researchgate.net/publication/235993041> (ultima consultazione 6/05/2022)

- RUFFINI FRANCO, *L'Indice dei libri del mese*, ottobre 1998, n. 9
https://www.academia.edu/35770279/Franco_Ruffini_rec._a_Stefano_Mazzoni_L_Olimpico_di_Vicenza_un_teatro_e_la_sua_perpetua_memoria_1998_II_ed._Firenze_Le_Lettere_2010_pp._305 (ultima consultazione 6/05/2022)
- D'ANGELO ELVIRA
http://www.ca.archiworld.it/riviste/riviste/rivista_arch/anno%202007/interno/Natura%20e%20causa%20dell%92architettura%20.pdf (ultima consultazione 6/05/2022)
- SORRENTINO FRANCESCO
<http://www.campuspompei.it/2015/04/08/ricostruzione-virtuale-multisensoriale-del-teatro-grande-di-pompei/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- <https://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/39> (ultima consultazione 6/05/2022)

Bibliografia e sitografia su Edipo: mito e rappresentazioni

- ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1992
- NANNINI GIULIO, *Le canzoni dei Doors*, Editori Riuniti, Roma, 2003
- ARIOTI MARIA, *Introduzione all'antropologia della parentela*, Roma-Bari, Laterza, 2006
- AVEZZÙ GUIDO, *Edipo re, variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2008
- CANTARELLA EVA, *L'amore è un dio*, Milano, Feltrinelli, 2009
- GHISELLI GIOVANNI
http://giovannighiselli.blogspot.com/2013/03/attualita-delledipo-re-da-sofocle-svevo_9030.html (ultima consultazione 6/05/2022)

Bibliografia e sitografia su *Oedipus* di Robert Wilson

- CUPPONE ROBERTO
<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/loedipus-di-bob-wilson-olimpico-anno-zero/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- MARCHIORI FERNANDO
<https://www.ateatro.it/webzine/2018/10/08/capovolgendo-locchio-del-principe-oedipus-di-bob-wilson-allolimpico-di-vicenza/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- GALLA CESARE
<https://www.cesaregalla.it/2020/05/16/italo-gomez-lolimpico-ricreato/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- MURRALI EUGENIO
<https://www.articolo21.org/2019/01/teatro-mercadante-di-napoli-oedipus-di-bob-wilson-la-luce-accecante-della-verita/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- PALUMBO MARIA
<https://pausacaffepansini.it/un-altro-edipo-robert-wilson-legge-loedipus-rex/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- GIACOBBE GIGI
<https://www.sipario.it/recensioniprosao/item/11704-oedipus-regia-bob-wilson.html> (ultima consultazione 6/05/2022)
- BANDETTINI ANNA
https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/10/06/news/robert_wilson-208316051/ (ultima consultazione 6/05/2022)
- <https://bandettini.blogautore.repubblica.it/2018/06/07/bob-wilson-edipo-il-cheeseburger-e-un-po-di-silenzio-per-ascoltare/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- Teatro di Napoli
<https://teatrodinapoli.it/evento/edipo-re-oedipus-the-king/> (ultima consultazione 6/05/2022)
- Programma Teatro di Napoli:
https://teatrodinapoli.it/wp-content/uploads/2017/12/MRC_Pompei_Programma_Oedipus-ultima.pdf (ultima

consultazione 6/05/2022)

- TEDESCO ANTONIO <https://teatrocultrecensioni.blogspot.com/2018/07/oedipus-di-robert-wilson-tratto-da.html> (ultima consultazione 6/05/2022)

Bibliografia e sitografia su testi di carattere generale

- MOUSSINAC LEON, *Il teatro dalle origini ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 1986
- ALLEGRI LUIGI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- CRISAFULLI FABRIZIO, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Crisafulli e-pub, 2021. (Cercare cartaceo)
- PERRELLI FRANCO, *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2014.
- SINISI SILVANA, *Cambi di scena*, Roma, Bulzoni, 1995.
- VALENTINI VALENTINA, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- https://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_%28XXI-Secolo%29/ (ultima consultazione 6/05/2022)

VIDEO

- *Deafman Glance-Absolute Wilson*, documentario
<https://www.youtube.com/watch?v=erzedLYLvqo> (ultima consultazione 6/05/2022)
- KATHARINA OTTO-BERNSTEIN, *Absolute Wilson* (Intervista a Robert Wilson) documentario, Germania, 2006
https://www.youtube.com/watch?v=AFUeNFFtloo&ab_channel=davidjr.com (ultima consultazione 6/05/2022)
- registrazione dello spettacolo di Pompei <https://vimeo.com/288698874>
- registrazione dello spettacolo a Vicenza: <https://vimeo.com/306153533>

Ringraziamenti

A Giuseppe, per il costante incoraggiamento e l'intermittente pazienza/consulenza.

Ai tanti che mi hanno sostenuto e dato consigli lungo tutto il corso Dams.

Un grazie particolare per il supporto materiale (cartaceo) e “sportello d'ascolto” va a Beppino (preziose digressioni!) e ai miei nipoti Giulia e Pietro per testi e consulenze.

Fine del percorso, che non saprei immaginare senza i compagni di strada: Daniela, Giorgio e l'irresistibile Diegoh!, cui devo tra l'altro la riedizione delle “conversazioni al caminetto”, utile strumento di sopravvivenza antistress in preparazione degli esami.

Ringrazio il Teatro Comunale di Vicenza e la Change Performing Art di Milano per il materiale foto e video delle rappresentazioni di *Oedipus*.

Infine un grazie di cuore a Bob Wilson per la disponibilità e gli spunti da lui offerti al mio studio.