

## *Edipo e Vicenza: la storia continua...*

1. I protagonisti della nostra storia sono un teatro e una tragedia -il Teatro Olimpico di Vicenza e l'*Edipo Re* di Sofocle- uniti da un destino di oltre quattro secoli<sup>1</sup>. Dal 1585 a oggi Edipo torna costantemente all'Olimpico, come l'assassino sul luogo del delitto. Forse, anzi, non se n'è mai andato e continua a abitarne i sotterranei: come il Fantasma dell'Opera, o meglio come gli spettri evocati nel *Don Giovanni* di Joseph Losey, che emergono proprio dalle quinte del Teatro Olimpico sulle note dell'*ouverture* mozartiana<sup>2</sup>. Nel film il libretto, la musica e i costumi rispecchiano fedelmente l'originale datazione settecentesca; non così il Teatro e gli altri *set*, che risalgono al Cinquecento. L'effetto d'insieme tuttavia non è anacronistico, anzi gli edifici si integrano nel contesto quasi fossero universali e senza tempo: forse perché il loro stile, detto palladiano, si ispira ai modelli antichi ed è diventato a sua volta un 'classico'<sup>3</sup>.

Il marchio della classicità segna in effetti la storia di Palladio e quella della sua città d'elezione: Vicenza nel Cinquecento è eccezionalmente prospera e ricca, ma priva di una reale autonomia politica e culturale<sup>4</sup>. Non c'è da stupirsi dunque se i notabili cittadini –nobili e ricchi possidenti, commercianti o professionisti benestanti– non solo nutrono in proprio crescenti velleità artistiche e letterarie, ma investono considerevoli energie e fiumi di denaro in varie forme di mecenatismo. Il loro sogno è riscattare la sudditanza da Venezia –almeno in campo estetico, se non politico– e rendere Vicenza una città ideale, centro di arte e di cultura<sup>5</sup>. Di questa esigenza si fanno interpreti alcuni intellettuali e cultori delle tradizioni classiche. Fra loro spicca l'umanista Gian Giorgio Trissino (1478-1550), autore della prima tragedia in lingua italiana (la *Sofonisba*, del 1515) fondatore dell'Accademia Trissiniana, primo scopritore e mecenate di Palladio<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>La 'storia' cui mi riferisco compare già nel saggio *Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia*, apparso per la prima volta in questa stessa rivista (P. VIDAL-NAQUET, 1981); ma per me è cominciata anni fa, mentre lavoravo al Teatro Olimpico di Vicenza: cfr. U. CURI e M. TREU (a cura di), 1997, in particolare pp. 13-27. Altri spunti li ho ripresi e sviluppati dalla relazione "Vicence à la grecque" tenuta all'ultimo convegno del P.A.R.S.A ("Les Autorités: antiquités, construction des savoirs et identité, Albi, Università di Toulouse II - Le Mirail, 1-4 ottobre 2003). Per il contributo dato alle due fasi della mia ricerca ringrazio rispettivamente Maurizio Scaparro, Umberto Curi, Loretta Simoni e Guido Beltramini sul versante italiano, gli organizzatori e gli ospiti del convegno sul *coté* francese.

<sup>2</sup>Si veda la prima sequenza del film *Don Giovanni*, di Joseph Losey in collaborazione con Frantz Salieri, 1979 (Interpreti: Ruggero Raimondi, Kiri Te Kanawa, Edda Moser, Teresa Berganza, José van Dam, Kenneth Riegel, Malcolm King, John Macurdy. Orchestra e coro dell'Opera di Parigi diretta da Lorin Maazel). Lo stesso Don Giovanni riappare all'Olimpico nel 1996 per la prima assoluta di *Don Giovanni. Emozioni di un mito* del Balletto di Toscana (coreografie di Mauro Bigonzetti, musiche di Richard Strauss e Bruno Moretti, testi dal *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, voce recitante Emanuele Montagna).

<sup>3</sup>Sulla nascita del Palladianesimo e la diffusione dello stile palladiano, soprattutto in Gran Bretagna, cfr. R. TAVERNOR, 1992.

<sup>4</sup>Cfr. D. BATTILOTTI, 1980. Per la società veneta del tempo cfr. A. CHASTEL e R. CEVESE, (a cura di), 1990: in particolare i saggi di G. COZZI, *La politica culturale della repubblica di Venezia nell'età di G. B. Benedetti e di Palladio*, pp. 14-19 e P. PRETO, *Aspetti della società veneta del Cinquecento*, pp.20-22. In P. VIDAL-NAQUET, 1981 (p. 8 e nota 14), Vicenza è definita "fantôme de cité" per il suo ruolo del tutto marginale nella storia d'Italia e della regione.

<sup>5</sup>Si veda a riguardo l'acuta analisi di F. BARBIERI, 1974.

<sup>6</sup>Sulla figura di Trissino cfr. B. MORSOLIN, 1878 e N. POZZA(a cura di), 1980.

È lui a vedere nel giovane scarpellino padovano di modeste origini, Andrea della Gondola, colui che darà forma tangibile alle aspirazioni di un'intera classe sociale: ne intuisce le capacità, ne incoraggia e favorisce l'istruzione e la carriera, lo accompagna a Roma per fargli disegnare monumenti ed edifici antichi (nel 1541 e nel 1545/46), ne sancisce l'iniziazione ribattezzandolo Palladio. Nasce così una grande figura di architetto e teorico, che unisce esperienze sul campo e riflessioni critiche, studi umanistici e trattati fondamentali per la storia dell'architettura<sup>7</sup>. Il moderno concetto di *kalokagathìa* che ne ispira teoria e prassi, peraltro, si sposa perfettamente con le esigenze dei committenti, ben felici di presentarsi al mondo come i nuovi eredi del mondo classico<sup>8</sup>.

2. Ormai ben introdotto nell'ambiente, l'architetto trova con facilità mecenati e protettori potenti, che gli affidano commissioni private sempre più importanti e intercedono per lui ai concorsi pubblici: ed ecco sorgere palazzi in città, ville in campagna, chiese e conventi<sup>9</sup>. E finalmente un teatro, sintesi e coronamento di un'intera carriera, ad unire in forma del tutto nuova l'eredità del passato e le ultime acquisizioni della scienza. Il progetto ha come *sponsor* principale un'associazione vicentina, fondata nel 1555, che sin dal nome tradisce l'anelito a un modello ideale di aristocrazia antica: l'Accademia 'Olimpica'. La retorica ufficiale ci descrive una comunità di uguali pronti a impegnarsi personalmente per erigere il primo teatro stabile coperto del Rinascimento. Anche lo spettacolo inaugurale del 1585, *l'Edipo Tiranno*, è tuttora pubblicizzato e additato a vanto come primo allestimento moderno di un dramma classico.

L'immagine idealizzata e rassicurante passata ai posteri, però, non si concilia con i documenti dell'epoca: disegni e manoscritti, progetti e resoconti, ma soprattutto minuziosi verbali delle tornate accademiche<sup>10</sup>. Questi ultimi in particolare svelano particolari ben poco lusinghieri sia sugli slanci munifici dei soci -spesso debitori morosi o insolventi- sia sugli incentivi offerti dall'Accademia per procurare o mantenere finanziatori: dalla promessa di cittadinanza, rivolta ai non vicentini, alla 'personalizzazione' delle statue da collocare in teatro, che da allegorie generiche diventano ritratti dei membri più generosi e dunque più illustri<sup>11</sup>. Il criterio economico regola evidentemente la decorazione interna del teatro, dove il 'ritorno d'immagine' è diretta contropartita delle spese: così il patrimonio, il prestigio personale e la posizione sociale del socio si riflettono proporzionalmente nella magnificenza della statua e nella sua collocazione gerarchica in teatro. Esempio in tal senso il caso di Leonardo Valmarana, Principe dell'Accademia, che si guadagna un posto d'onore nella storia

---

<sup>7</sup>Oltre al suo noto trattato *I quattro libri dell'architettura* (A. PALLADIO, 1570), sono almeno da citare i volumi da lui curati: *Commentari di Giulio Cesare* (1574-75), *L'antichità di Roma* (1534), *Le chiese di Roma* (1554).

<sup>8</sup>Per una panoramica completa della buona società vicentina dell'epoca si veda G. ZAUPA, 1990.

<sup>9</sup>Si veda R. TAVERNOR, 1992, pp. 8-24 (sulla formazione di Palladio e la sua committenza), pp.25-112 per una rassegna cronologica dell'opera di Palladio nel contesto culturale dell'epoca.

<sup>10</sup>Per una sintesi avvincente delle sedute cruciali per la storia dell'Olimpico cfr. D. J. GORDON, 1987.

<sup>11</sup>Come termine di confronto immediato si possono richiamare, ai due estremi cronologici, da un lato i ricchi meteci e le coregìe 'politiche' dell'Atene classica, dall'altro moderni riconoscimenti quali la cittadinanza onoraria (o perfino la *laurea honoris causa*), ma soprattutto la pubblicità garantita agli *sponsor* odierni.

dell'Olimpico, e una statua al centro della cavea, al prezzo di ingenti sovvenzioni e prestiti a fondo perduto<sup>12</sup>.

Ad ogni occasione i vertici dell'Accademia, Valmarana in testa, non mancano di spronare i soci a raccogliere tutte le forze e conseguire l'Impresa per eccellenza (*hoc opus, hic labor est*, recita il motto sin dal 1556). Ma in effetti la costruzione del teatro è sempre più costosa, impegnativa e difficile –anche per la morte di Palladio nel 1580– ed altrettanto lunga e travagliata è la storia della prima rappresentazione. Le due vicende anzi procedono di pari passo e si influenzano l'un l'altra, se è vero che il dramma scelto per l'inaugurazione condiziona la forma stessa del teatro e viceversa.

3. Originariamente l'Olimpico è commissionato per ospitare drammi moderni, perlopiù scritti dagli Accademici, e non tanto tragedie quanto in particolar modo 'pastorali': un genere, all'epoca molto diffuso, che non richiede in quanto tale grandi apparati scenici<sup>13</sup>. Non a caso il primo progetto riserva gran parte dello spazio edificabile a scena e cavea, e soltanto un'esigua porzione retroscenica alle scenografie. Queste ultime, del resto, sono di per sé strutture leggere e di dimensioni ridotte, sostituibili di volta in volta a seconda del dramma in scena. Ma ben presto la committenza interviene sul progetto facendo pesare la volontà –se non la necessità– di autocelebrazione dei soci, cresciuta in proporzione ai ritardi nei lavori e all'aumento dei costi. Proprio di qui ha origine il processo che dalla pastorale conduce alla tragedia, più consona alla veste sfarzosa che il teatro sta assumendo e all'immagine che l'Accademia vuol dare di sé.

Anche in termini di allestimento la tragedia offre maggiori possibilità di accrescere e esaltare la gloria dei soci, presenti sotto forma di statue, oltre che in carne e ossa, alla prima rappresentazione. Il cambiamento di rotta non è però indolore: tra gli stessi Accademici si scatena anzi una sorta di guerra sia per il ripudio della pastorale, che ha numerosi partigiani, sia per la scelta della tragedia da rappresentare. Molti soci ne propongono di moderne, composte da loro stessi o da propri affiliati: dagli stessi resoconti delle sedute emergono delicati equilibri interni di litigi e gelosie, incomprensioni e ambizioni frustrate. La scelta finale ha un valore simbolico decisivo anche per la storia successiva dell'Olimpico. Il compromesso si raggiunge, infatti, grazie all'autorità della *Poetica* interpretata in senso normativo: al presente si preferisce il passato, e come tragedia per eccellenza si sceglie l'*Edipo Re* di Sofocle.

Il ricorso ad Aristotele, certo al di sopra delle parti, mette così fine alle polemiche? Non necessariamente, poiché diverse 'scuole' universitarie e correnti letterarie si contendono il favore degli Accademici, come testimoniano le discussioni sulla traduzione da adottare<sup>14</sup>. Difficile dire se il patrizio Orsatto Giustiniani risulti vincitore per complessi equilibri e accordi diplomatici o per i suoi effettivi meriti di traduttore. In ogni caso il suo *Edipo Tiranno* non è

---

<sup>12</sup>Le biografie di Valmarana e degli altri soci offrono materiale prezioso per l'esame iconografico delle statue: cfr. a riguardo D. J. GORDON, 1987 e la puntuale rassegna di M. E. AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico ovvero "la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro"*, in L. MAGAGNATO, 1992, pp. 85-127.

<sup>13</sup>Si vedano gli atti dei due recenti convegni sul dramma pastorale a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, 1985 e 1992.

<sup>14</sup>Sull'intera vicenda cfr. D. J. GORDON, 1987.

privo d'interesse per alcune notevoli scelte personali di traduzione, a cominciare dall'orientamento civile già evidente dal titolo<sup>15</sup>.

L'attenzione riservata ai temi della tirannide e dell'arbitrio del singolo potrebbe anzi rivelare implicazioni e risonanze in campo politico –e perfino contribuire al successo dello spettacolo– se messa in relazione alla comunità vicentina del tempo. Il pensiero corre evidentemente ai delegati veneziani (il Podestà per primo, che diserta -non a caso?- la serata d'inaugurazione): il loro dominio si fa sentire, nel corso del Cinquecento, con pesanti imposizioni fiscali e amministrative, ma anche repressioni politiche e religiose<sup>16</sup>. D'altro canto il fascino esercitato dall'Impero su molti aristocratici vicentini –tra cui lo stesso Leonardo Valmarana– è peraltro storicamente attestato, oltre che ben visibile nella forma stessa dell'Olimpico<sup>17</sup>. Precisi riferimenti iconografici a Carlo V sono rilevabili sia nella statua del principe -che domina la cavea- sia nel fulcro visivo all'altro capo del teatro: l'arco trionfale posto originariamente al centro di una nuova monumentale scenografia che sta man mano prendendo forma, e raffigura la città di Tebe proprio come “sede d'Imperio”<sup>18</sup>.

4. Una volta scelta, infatti, la tragedia sofoclea comincia a segnare indelebilmente l'Olimpico a cominciare dalle scene. Gli Accademici vogliono un apparato degno del teatro, o piuttosto del loro investimento, e si affidano a due specialisti: Angelo Ingegneri e Vincenzo Scamozzi<sup>19</sup>. I loro progetti comportano notevoli spese e problemi -a partire dalla necessità di acquisire, per le scenografie, nuove porzioni del terreno retrostante il teatro. Alla fine però le attese non vengono deluse. Il risultato finale non è una semplice tenda (la *skéné* originaria del dramma attico), né un fondale dipinto (verosimilmente la *skenographia*, per tradizione inventata proprio da Sofocle) e neppure un'improbabile imitazione delle scene ellenistiche e romane: è invece una creazione originale e complessa, che combina recenti acquisizioni scientifiche con una sapiente illuminazione artificiale, così da creare un'illusione prospettica di grande effetto.

---

<sup>15</sup>Cfr. P. VIDAL-NAQUET, 1981, pp. 8ss e H. FLASHAR, 1991 per un'analisi più dettagliata della traduzione. Sull'uso del termine 'tiranno' nelle fonti antiche cfr. da ultimo L. CANFORA, 2003, pp. 29-34, con bibliografia.

<sup>16</sup>Si vedano in particolare A. OLIVIERI, 1981, pp. 31-58, per le genealogie familiari con propensioni ereticali, e G. GULLINO, *Ortodossia, diversità, dissenso. Venezia e il governo delle religioni intorno alla metà del Cinquecento*, in A. CHASTEL e R. CEVESE (a cura di), 1990, pp.27-31.

<sup>17</sup>Cfr. in particolare G. GULLINO, *I rapporti tra la repubblica veneta e la sua nobiltà con il potere imperiale, nel corso del Cinquecento* in A. CHASTEL e R. CEVESE (a cura di), 1990, pp.23-26.

<sup>18</sup>Per la citazione, dal Progetto di regia di Angelo Ingegneri, cfr. A. GALLO, 1973, pp. 9, XXXII-XXXIII e *passim*. Per il confronto iconografico tra i monumenti citati, che evidenzia l'influsso dell'ideologia imperiale, cfr. in particolare i saggi di E. AVAGNINA e S. MAZZONI in L. MAGAGNATO, 1992 (rispettivamente pp. 116-119 e note, pp. 147-153).

<sup>19</sup>Sul lavoro di Angelo Ingegneri e sul suo trattato si veda A. GALLO, 1973. Sulla questione ormai chiusa della paternità delle scenografie cfr. L. MAGAGNATO, 1990, pp.61-63 e 141 e 143-153. Cfr. R. TAVERNOR, 1992, pp. 106 ss. per lo *status* sociale di Vincenzo Scamozzi: “un 'architetto gentiluomo' con un'educazione classica, non un muratore che doveva elevarsi socialmente”. Ma nella tradizione il confronto con Palladio non gli giova, com'è nella *vulgata* per Mozart e Salieri. Nel quadro della recente rivalutazione di Scamozzi si ricordi, da ultima, la mostra “Architettura è scienza” dedicata proprio a Scamozzi dal Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio” di Vicenza (Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 7 settembre 2003- 11 gennaio 2004).

Nel progetto definitivo le proverbiali sette porte di Tebe trovano corrispondenza nelle tre aperture della facciata. Da qui si dipartono altrettante strade in prospettiva fiancheggiate da palazzi imponenti e grandiosi: copie in miniatura di quelli reali, spesso di proprietà degli stessi Accademici, che affollano il centro cittadino. L'identificazione tra città antica e moderna è completa: Vicenza diventa Tebe e viceversa<sup>20</sup>. La scenografia, comprensibilmente, viene tanto apprezzata dagli Accademici da sopravvivere allo spettacolo, sfidando ogni logica teatrale e lo stesso scorrere del tempo. L'elemento tradizionalmente più caduco ed effimero, mobile e intercambiabile diviene così la parte più nota e celebrata dell'intero edificio. Il provvisorio diventa definitivo, e l'orologio 'interno' del teatro si ferma al 1585. Ma i paradossi non sono finiti, come mostra la storia delle rappresentazioni vicentine.

Oltre a fissare definitivamente le scene, la rappresentazione inaugurale diventa sin dall'indomani un precedente ingombrante e una pietra di paragone obbligata per il futuro. Se infatti l'Olimpico ha molte vite e come l'Araba Fenice muore e risorge diverse volte, ogni volta che si riprendono gli spettacoli dopo un'interruzione è sempre Edipo a inaugurarli<sup>21</sup>. A giudicare dalle cronache in molti casi si tratta tuttavia di spettacoli di repertorio, dove Sofocle è in cartellone con Alfieri. Spesso sono le interpretazioni di attori di fama a monopolizzare l'attenzione del pubblico, dei cronisti e dell'Accademia (tre categorie che spesso coincidono). La strada più battuta non è certo la sperimentazione, quanto la tradizione; ma non è detto che nel richiamarsi allo spettacolo inaugurale gli eredi degli Accademici non finiscano per essere 'più realisti del re'...

5. I recenti studi condotti da varie prospettive sul Teatro Olimpico e sull'*Edipo Tiranno* evidenziano nei soggetti coinvolti –gli architetti Palladio e Scamozzi, il traduttore Giustiniani, il compositore Gabrieli e il regista Ingegneri– l'intento comune di non imitare pedissequamente l'antico, bensì di coniugare la fedeltà ai classici con istanze e esigenze moderne<sup>22</sup>. Questa tensione si riflette bene nei resoconti della 'prima', che ci mostrano un pubblico alquanto eterogeneo e di opinione discorde: in particolare vengono criticate le soluzioni più moderne, colpevoli di tradire lo spirito originario della tragedia. Secondo molti spettatori la migliore

---

<sup>20</sup>Cfr. la prefazione di L. PUPPI in A. GALLO, 1973, s.p. e L. PUPPI, 1962. Tra Vicenza e Tebe si possono ricavare a posteriori altri suggestivi parallelismi a cominciare dalla peste vicentina del 1577-1578, (cfr. la lettera di Antonio Riccoboni, spettatore del 1585, riportata in A. GALLO, 1973, pp. 39-51, con riferimento alla peste a p.47). Forse fu anche per reazione che si decise di erigere in città uno splendido teatro, in segno di ripresa, ma non è possibile dire se e quanto la memoria dell'evento abbia pesato sulla scelta della tragedia inaugurale e sul suo successo (cfr. a riguardo F. BARBIERI, 1974, pp. 315-318).

<sup>21</sup>Cfr. G. NOGARA, 1972; A. STEFANI, 1992; A. STEFANI, 1997 e l'appendice curata da R. SCHIAVO in U. CURI E M. TREU (a cura di), 1997, pp. 181-188.

<sup>22</sup>Valgano per tutti le seguenti osservazioni, in merito alla domanda "Palladio in che senso classico?", in J. ACKERMAN, 1993, pp. 18-19: non solo "Palladio non avrebbe neppure compreso la domanda", ma "la sua fervida immaginazione era attratta dalla «licenza», dalla possibilità di ribaltare e di disattendere le regole in modi affatto sorprendenti che potevano suonare da anatemi per i classicisti"; e per concludere: "Quando più tardi la critica definì classici pressoché tutti gli edifici palladiani, venne obnubilato il carattere sottilmente dialettico della capacità di adattamento e di digressione di Palladio dalla pratica degli Antichi e venne condizionata in termini riduttivi la nostra possibilità di comprenderne la straordinaria ricchezza creativa".

rappresentazione sarebbe una ricostruzione archeologica, o se non altro che non innova né attualizza: quindi la più 'classica'<sup>23</sup>.

Reazioni simili non costituiscono certo un caso isolato, nella storia teatrale italiana. Al contrario le 'originarie' condizioni di rappresentazione, ovviamente presunte, si sentono invocare con regolarità ad ogni spettacolo classico, specie in presenza di un teatro antico. In quest'ultimo caso, comprensibilmente, oltre alle ragioni artistiche e di salvaguardia del monumento ne intervengono altre di natura economica e –in senso lato– politica. Da un lato infatti la messa in scena è senz'altro condizionata dalle peculiarità del luogo e dallo spazio, dall'altro la città non rinuncia ad esercitare un controllo diretto o indiretto sul teatro, di cui si sente in qualche modo 'proprietaria'. Ciò accade in particolare nei centri che non hanno una stagione teatrale regolare, ma vivono solo l'emozione breve e intensa di un festival di spettacoli classici: e su quest'ultimo si concentrano inevitabilmente interessi economici e giochi di potere, come fa intravedere la storia dell'INDA di Siracusa.

Rispetto ad altri teatri, tuttavia, l'Olimpico si distingue per aver mantenuto intatte per secoli alcune caratteristiche formali e sostanziali, a partire dalla committenza: un'*elite* di cittadini che trova legittimazione in un modello idealizzato di aristocrazia antica e lo traduce nelle sue scelte, come testimoniano sia la struttura attuale sia la passata gestione del teatro. Anche nella Vicenza di oggi, peraltro, il Teatro Olimpico non cessa di suscitare polemiche e smuovere interessi da più parti. La sua gestione è passata nel 1985 al Comune di Vicenza, che ha sede proprio accanto al teatro. Nello stesso edificio, dall'altro lato, ritroviamo l'Accademia Olimpica, sopravvissuta al tempo come il suo Teatro.

Vista da qui Vicenza, nonostante gli sconvolgimenti storici, non è poi così lontana dall'immagine scenografica di Scamozzi. A livello architettonico il centro cittadino è rimasto pressoché fermo al Cinquecento, come constata chi arriva all'Olimpico lungo l'arteria romana della città (che oggi porta il nome, naturalmente, di Andrea Palladio). A livello sociale, ampliando il raggio d'osservazione, la città si presenta prosperosa e opulenta, al centro di un agglomerato di piccole e medie imprese industriali e artigianali. Accanto ai 'nuovi ricchi', che avvertono il bisogno di nobilitazione attraverso la cultura, in Accademia e in teatro mantengono il loro posto gli eredi reali e ideali dei fondatori, che ora hanno diversificato le proprie attività professionali<sup>24</sup>.

Una simile continuità si riflette nei risultati elettorali degli ultimi decenni, sempre d'impronta conservatrice a parte una breve parentesi del Centro-Sinistra: il Comune è passato via via dalla DC alla Lega, al Polo, con prevedibili conseguenze sulle politiche culturali in genere e in particolare sulle sorti dell'Olimpico (la nomina del direttore artistico e dei registi degli spettacoli è in mano agli amministratori locali e poi a quelli regionali, anch'essi espressione del Centro-Destra). L'orientamento degli ultimi anni risulta immediatamente chiaro dal confronto tra le più recenti versioni dell'*Edipo Re* all'Olimpico.

---

<sup>23</sup>Per le note di regia dell'Ingegneri e i commenti degli spettatori, contenuti nel Manoscritto Ambrosiano R123, cfr. L. SCHRADE, 1960 e A. GALLO, 1973. Cfr. anche P. VIDAL-NAQUET, 1981 per gli aspetti più evidenti dello sforzo di mediazione compiuto dal regista: dal coro ai costumi -greci nelle intenzioni, turchi agli occhi del pubblico- al rifiuto della maschera in nome di una pratica attorale ormai consolidata.

<sup>24</sup>A giudicare dai documenti le famiglie in vista rimangono sempre le stesse, per generazioni, e perlopiù si sposano tra loro: che anche questo abbia a che fare con Edipo?

6. Innanzitutto va citato l'*Edipo Tiranno* del 1997, "prima rappresentazione dei tempi moderni ispirata alla rappresentazione inaugurale dell'Olimpico del 1585", come recita pomposamente il programma<sup>25</sup>. L'idea di riallestire il "kolossal del '500" risale almeno al 1985, ma ci vogliono ancora anni di trattative e fallimenti prima di realizzare finalmente il sogno degli Accademici: un'edizione celebrativa che utilizzi, previa revisione, traduzione, musiche e costumi dell'originale. Quello stesso spettacolo che appariva eccessivamente moderno ai loro antenati vicentini, in effetti, dal 1585 in poi comincia impercettibilmente a sovrapporsi al modello perfetto della tragedia sofoclea, nella memoria degli Accademici: un altro archetipo del loro glorioso passato insieme col teatro, che ne è prima testimonianza tangibile. Si fa quindi strada in seno all'Accademia l'idea di riproporre la versione originale, mai eguagliata né di fatto eguagliabile, dell'*Edipo Tiranno*: l'unico vero autentico Edipo per cui il teatro è stato concepito e mantenuto così com'è oggi.

Ai giorni nostri si realizza finalmente quel che appare un vero e proprio salto indietro nel tempo: e il merito -ironia della sorte- va a un'Amministrazione di centrosinistra e in particolare a due personalità non certo misoneiste (l'Assessore alla Cultura Francesca Lazzari e il Direttore Artistico Maurizio Scaparro). Tuttavia a ben guardare l'operazione pare riuscita solo a metà: se la regia di De Bosio e i cori di Gabrieli sono filologicamente ineccepibili, anche per il critico più severo, non altrettanto si può dire dei balletti moderni, ideati dal coreografo Mauro Bigonzetti. Gran parte del pubblico accademico li avverte anzi come elemento di disturbo all'interno di una riproposizione che si vorrebbe rigorosamente 'archeologica'.

Per soddisfare appieno una simile ambizione occorre aspettare la 'trilogia tebana' del 2000, frutto del ritrovato connubio tra l'Accademia e la rinnovata Amministrazione di Centro-Destra<sup>26</sup>. Finalmente l'Accademia riprende a occuparsi delle attività culturali e collaterali, dopo la parentesi del Centro-Sinistra. E lo fa "nel solco della tradizione", come recita il titolo dell'intervento di Lorenzo Pellizzari, allora Presidente, nel Quaderno che accompagna gli spettacoli. Qui si sottolinea come l'Accademia abbia per compito principale la "vigilanza sulla conservazione e l'uso del teatro Olimpico da essa eretto, nonché la sua valorizzazione mediante manifestazioni d'arte adeguate alla dignità del monumento"<sup>27</sup>.

Com'è da prevedere si tratta di un allestimento assolutamente tradizionale, tutto giocato sulla recitazione magniloquente degli attori, i cui costumi paludati incarnano da soli l'immagine più stereotipa dell'antichità. Una parziale eccezione è rappresentata dal prologo, in costumi contemporanei. Questo è peraltro nettamente separato dal seguito dello spettacolo con un espediente già usato in un altro *Edipo* che ha calcato le scene dell'Olimpico, quello di Pier

---

<sup>25</sup>Sofocle, *Edipo Tiranno*, Teatro Olimpico, 5-9 settembre 1997 (regia di Gianfranco De Bosio, traduzione originale di Orsatto Giustiniani, musiche originali di Andrea Gabrieli, costumi originali di Giambattista Maganza, azioni coreografiche di Mauro Bigonzetti). Per i contributi dettagliati sullo spettacolo si veda M. TREU (a cura di), 1997, pp. 1-5.

<sup>26</sup>Sofocle, *Edipo Re*, Teatro Olimpico, 6-10 settembre 2000 (Teatro degli Incamminati. Regia di Lamberto Puggelli, traduzione di Dario Del Corno, musiche di Filippo Del Corno. Interpreti: Franco Branciaroli, Paola Mannoni, Umberto Ceriani, Antonio Fattorini, Franco Sangermano). Nella stessa stagione si rappresentano all'Olimpico anche *Edipo a Colono* e *Antigone*.

<sup>27</sup>Cfr. V. FUMAROLA e R. BRAZZALE (a cura di), 2000, pp.8-9 e lo *Statuto dell'Accademia Olimpica*, 1997, pp.12. Dal 2003 il Presidente dell'Accademia è Fernando Bandini.

Paolo Pasolini<sup>28</sup>. Nel suo film il prologo e l'epilogo, aggiunti a incorniciare la vicenda antica, si svolgono rispettivamente nel recente passato e nel presente, mentre il nucleo narrativo ha per *set* una suggestiva ricostruzione della Grecia arcaica e desertica del mito. Il salto spazio-temporale è raffigurato da Pasolini, a livello visivo, con uno stacco brusco e netto di inquadratura. Ma è anticipato magistralmente dai suoni acuti e barbarici di flauto e percussioni che s'insinuano ben prima nella colonna sonora<sup>29</sup>. Più o meno gli stessi suoni si ritrovano nello spettacolo del 2000, a segnare il trapasso temporale e l'ingresso del coro. E contemporaneamente un gioco di luci colorate viene proiettato sulla facciata scenica, animandola in modo inquietante.

7. Proprio la *scenae frons* dell'Olimpico, sfinge immobile e implacabile, può assurgere a simbolo e chiave di lettura dell'intera storia di questo teatro. Un esperimento architettonico unico, espressione peculiare di una comunità di committenti tuttora attiva e vigile, che sposa il sacro timore reverenziale dei classici a un vero e proprio culto del monumento<sup>30</sup>. E difatti la linea di condotta degli Accademici appare assolutamente coerente sin dal Cinquecento: prima scelgono per l'inaugurazione *Edipo Re* -un dramma antico anziché moderno- poi criticano le innovazioni di Ingegneri -come quelle apportate da altri registi dopo di lui- infine preservano le scenografie che a loro volta vincolano i registi nei successivi allestimenti<sup>31</sup>. Così ancora oggi questo spazio "notoriamente poco maneggevole" (un eufemismo di Masolino D'Amico), anziché piegarsi alle esigenze degli artisti finisce spesso col condizionarli o schiacciarli<sup>32</sup>.

Finora l'Accademia si è dimostrata perlopiù sensibile al peso della tradizione e avversa alle novità, tenace nel procedere "nel solco della tradizione" come recita il titolo sopra citato. L'esigenza di riaffermare la propria identità e il proprio ruolo si fa ora più pressante dopo i recenti cambiamenti esterni (l'annessione dell'Olimpico allo Stabile del Veneto) e interni (la nomina del nuovo Presidente dell'Accademia). La prima possibilità che si prospetta agli Accademici è riproporsi come vestali del teatro e sacerdoti del culto iniziatico, incaricati di rinnovare continuamente il tributo al mitico eroe fondatore: Edipo. Non l'*Edipo Re*, per la

---

<sup>28</sup>Recital *Edipo-Medea*, lettura scenica di brani delle sceneggiature pasoliniane (direzione artistica Maurizio Scaparro, musiche di Stefano Marcucci eseguite dall'autore. Interpreti: Pino Micol e Valeria Moriconi, Teatro Olimpico, 3 settembre 1996).

<sup>29</sup>Cfr. M. FUSILLO, 1996, pp.45-48.

<sup>30</sup>Dal punto di vista della *performance*, Olimpico rappresenta «una delle strade che la storia dell'edificio teatrale ha imboccato e poi darwinianamente scartato a vantaggio di altre soluzioni»: così lo definisce l'attore Franco Sangermano al convegno *Scena e spettacolo nell'antichità* (L. DE FINIS, 1989, pp. 311-14).

<sup>31</sup>Tutti i registi e attori intervistati concordano sulla difficoltà di lavorare all'Olimpico, dove contrariamente al solito non è lo spettacolo a determinare la scenografia, ma viceversa. Alcuni registi utilizzano prospettive e facciata scenica per l'allestimento, talvolta come punto di partenza per uno spettacolo rievocativo, o al contrario come elemento di contrasto per una lettura in chiave attualizzante, o persino 'violentandola' con soluzioni estreme che non mancano di suscitare polemiche. Altri preferiscono ignorarla, oscurandola del tutto o in parte, per non farle prendere il sopravvento sugli attori in carne e ossa. Cfr. U. CURI e M. TREU (a cura di), 1997, pp.15-17.

<sup>32</sup>In una bella recensione all'*Elena* di Euripide (Teatro Olimpico, 2003) il critico sottolinea come il regista Marco Sciaccaluga oscuri le prospettive e utilizzi la facciata solo come sfondo, per concentrarsi sul lungo palco (cfr. M. D'AMICO, "Hanno inventato tutto i Greci, anche la satira", *La Stampa*, 13 settembre 2003, p.27).

precisione, ma piuttosto l'*Edipo Tiranno* del 1585, se è vero che la prima rappresentazione si è ormai sovrapposta al modello antico come 'classico' a cui tendere, in una celebrazione infinita.

Forse soltanto così Edipo potrebbe rimanere quello 'originale' e l'Olimpico tornerebbe davvero il suo tempio, mai più 'profanato' da attualizzazioni o concessioni al presente. Percorrendo questa strada fino in fondo, però, si rischia di rimanere prigionieri dell'Olimpico, destinati a vedere sempre la stessa rappresentazione, quasi il tempo si fermasse. Una seconda possibilità, tuttavia, si intravede ora all'orizzonte: la mediazione tra l'esigenza di interpretare i testi antichi con sensibilità moderna e la consapevolezza dei problemi che questo comporta. Una via ardua, certo, ma già battuta da altri festival di spettacoli classici, decisi a evitare scorciatoie in entrambe le direzioni (dalla provocazione fine a se stessa alla stanca e convenzionale ripresa di un modello classico).

In termini simbolici, quindi, possiamo porre il Teatro Olimpico a un immaginario bivio - come quello sofocleo- tra due possibili scelte: aprirsi decisamente a nuove drammaturgie e allestimenti moderni o al contrario scegliere ancora una volta il passato. E forse finire come Museo dell'Antichità, consacrato a Edipo o perfino al solo *Edipo Tiranno*. Un simile destino viene riservato oggi da Praga al *Don Giovanni* di Mozart, condannato a infinite repliche nello stesso Teatro che ne ha ospitato la prima nel 1787. Rieccoci dunque al *Don Giovanni*, primo fantasma evocato nella nostra storia. Il cerchio si chiude, come se il bivio fosse in realtà un labirinto: forse perché lo stesso Olimpico -secondo Joseph Losey- può considerarsi un labirinto<sup>33</sup>. Al suo interno, però, non dovremmo trovare il Minotauro, bensì un'altra creatura ibrida, metà antica e metà moderna: un Edipo multiforme vecchio di quattro secoli. Ci resterà imprigionato per sempre o riuscirà alla fine ad uscirne?

Martina Treu

## BIBLIOGRAPHIE

### *Atti, documenti e miscellanee*

*Andrea Palladio: nuovi contributi*, atti del VII seminario internazionale di storia dell'architettura, a cura di A. CHASTEL e R. CEVESE, Milano, Electa, 1990.

*L'archivio storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, a cura di A. RANZOLIN, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989.

*Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Atti del convegno, Vicenza, 1979), a cura di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980.

*Edipo. Il teatro greco e la cultura europea* (Atti del convegno internazionale, Urbino, 1982), a cura di B. GENTILI e R. PRETAGOSTINI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986.

*L'enigma di Edipo*, a cura di U. CURI e M. TREU, Padova, Il Poligrafo, 1997.

*Il Festival d'Autunno all'Olimpico di Vicenza*, quaderno speciale di «Hystrio» a cura di M. TREU, N. 2/1997.

*Nel dolore la gioia mi parla*, Quaderno del Teatro Olimpico n.5, a cura di V. FUMAROLA e R. BRAZZALE, Vicenza, Assessorato ai Servizi Culturali del Comune di Vicenza e Accademia Olimpica, 2000.

---

<sup>33</sup>Cfr. nel *Don Giovanni* sopra citato la sequenza corrispondente alle scene VII-X del secondo atto (L. DA PONTE, 1995, pp.57-62): nel film di Losey Donna Elvira viene condotta non in un "atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna", come recita il libretto, bensì prima tra le prospettive scamozziane e dietro le quinte, poi sul palcoscenico stesso del Teatro Olimpico.

*Origine del dramma pastorale in Europa* (Atti del convegno di studi, Viterbo 1984), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1985.

*Scena e spettacolo nell'antichità* (Atti del convegno internazionale di studio, Trento, 1988) a cura di L. DE FINIS, Firenze, Olschki, 1989.

*Statuto dell'Accademia Olimpica*, Vicenza, 1997

*Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento* (Atti del convegno di studi, Roma, 1991), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1992.

### **Articoli, saggi e monografie**

ACKERMAN J., *Palladio, in che senso classico?* (Prolusione al XXXV corso sull'architettura di Andrea Palladio), Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", 1993.

BARBIERI F., *Il Teatro Olimpico: dalla città esistenziale alla città ideale*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"», XVI, 1974, pp. 309-322.

BATTILOTTI D., *Vicenza al tempo di Andrea Palladio attraverso i libri dell'estimo del 1563-1564*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980.

CANFORA L., *Tiranno: il lupo nella polis*, in *Storici e storia*, Torino, Arago, 2003, pp.29-34.

DA PONTE L., *Il Don Giovanni*, a cura di G. GRONDA, Torino, Einaudi, 1995.

FLASHAR H., *Oedipus in Vicenza*, in *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, Beck, 1991, pp. 27-34.

FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

GALLO A., "La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei", prefazione di L. PUPPI, Milano, Il Polifilo, 1973.

GORDON D. J., *Costruzioni e rappresentazioni teatrali affidate ad accademici: l'Accademia Olimpica*, in *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. ORGEL, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 161-191.

MAGAGNATO L., *Il Teatro Olimpico*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", a cura di L. PUPPI, Milano, Electa, 1992.

MAZZONI S., *L'Olimpico di Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998.

MAZZONI S., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano (PI), Titivillus, 2003.

MORSOLIN B., *Giangiorgio Trissino. Monografia di un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1878.

NOGARA G., *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.

OLIVIERI A., *Palladio, le corti e le famiglie. Simulazione e morte nella cultura vicentina del Cinquecento*, Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1981.

PALLADIO A., *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, De Franceschi, 1570 (edizione commentata a cura di P. MARINI e L. MAGAGNATO, Milano, Il Polifilo, 1980; riproduzione in fac-simile Milano, Hoepli, 1990, ristampa 1997).

PUPPI L., *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, «Critica d'Arte», 50 (pp.57-63) e 51.1 (pp.57-69), 1962.

SCHRADE L., *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence, 1585) étude suivie d'une édition critique de la tragedie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, Paris, CNRS, 1960.

STEFANI A., *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1971 al 1991*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1992.

STEFANI A., *Edipo all'Olimpico (1585-1997)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1997.

TAVERNOR R., *Palladio e il Palladianesimo*, Milano, Rusconi, 1992 (ed. or. *Palladio and Palladianism*, London, Thames and Hudson Ltd., 1991).

VIDAL-NAQUET P., *Oedipe à Vicence et à Paris: deux moments d'une histoire*, «Quaderni di Storia», 14, luglio-dicembre 1981, pp.3-29; tr. it *Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia in Mito e tragedia II*,

Torino, Einaudi, 1991, pp. 197-220 (ed. or. *Mythe et tragédie deux*, Paris, Éditions La Découverte, 1986, pp. 213 ss.).

ZAUPA G., *Andrea Palladio e la sua committenza. Denaro e architettura nella Vicenza del Cinquecento*, prefazione di L. PUPPI, Roma – Reggio Calabria, Gangemi Editore, 1990.