

Stefano Mazzoni

Edipo tiranno *all'Olimpico di Vicenza (1585)**

Abstract

On 3rd March 1585 the staging of *Edipo Tiranno* in Vicenza started out the modern scenic fortune of Sofocle's theatre. In the ideal space of the Olympic theatre clients and artists gave life to a memorable and sumptuous spectacle, in which both Venetian and Ferrara's theatrical culture melted together, following the sign of the Hapsburgs' imperial model.

Il 3 marzo 1585 la messinscena vicentina dell'*Edipo tiranno* segnò l'inizio della moderna fortuna scenica del teatro di Sofocle. Nello spazio purissimo del teatro Olimpico, committenti e artisti dettero vita a uno spettacolo memorabile e fastoso in cui si incrociarono, nel segno dell'asburgica idea d'impero, la cultura teatrale veneta e quella ferrarese.

Negli anni Ottanta del Cinquecento, nell'accademico teatro Olimpico di Vicenza, i nobili vicentini, capeggiati dai filoasburgici Leonardo Valmarana e Pompeo Trissino (nipote del grande Giangiorgio, alfiere dell'idea d'impero), vagheggiarono un'utopia gloriosa ammantata da un classicismo tragico e sublime, cifra della «perpetua memoria» perseguita dai soci dell'Accademia Olimpica e trasmessa 'per sempre' dalle statue raffiguranti costoro che vegliano sul superbo teatro del sodalizio. La memoria dell'antico (Aristotele, Sofocle, Vitruvio) e la memoria dell'impero asburgico (l'ombra pietrificata di Carlo V che ancora oggi sorveglia la sala) garantirono il progetto autocelebrativo e memoriale.

Grazie ad Andrea Palladio e a Vincenzo Scamozzi gli Olimpici consegnarono al futuro un edificio dal fascino irripetibile (**Fig. 1**)¹, un *unicum* della cultura teatrale europea. La cavea semiellittica coronata da un arioso peristilio abbellito da statue, l'orchestra 'affondata' nel terreno come nei teatri romani, la monumentale scenafrente animata da sculture si fusero nella mirabile interpretazione palladiana delle strutture del teatro classico, abbinandosi al fascino della «romanza»² scena di città lignea plurifocale impalcata nelle prospettive scamozziane raffiguranti una Vicenza-Tebe specchio dell'anacronistico *revival* imperiale antiveneziano e revanscista attuato dalla committenza accademica e culminante in una memorabile drammaturgia a più mani

* Pensate per interagire con i saggi di Lionello Puppi e Gianni Guastella, editi in questo numero di «Dionysus ex Machina», queste pagine sintetizzano, con ritocchi e aggiornamenti, MAZZONI (2001).

¹ Sull'insigne teatro: MAGAGNATO (1992); MAZZONI (2010²). Un'eccellente sintesi, anche bibliografica, in PUPPI (1999, 511, scheda 174*, di Donata Battilotti); insoddisfacente e lacunosa, invece, la sintesi di BURNS (2008). Su Palladio, e.g.: PUPPI (1999); PUPPI (2005); BELTRAMINI – BURNS (2008). Su Scamozzi: BARBIERI – BELTRAMINI (2003). Ozioso convocare qui ulteriori referenze.

² Sulla «coppia di opposizioni» rappresentata dalla tradizione scenica pratico-romanza e dalla tradizione classicistica o pseudo-vitruviana: ZORZI (1977, 171-74 n. 46 e *passim*).

all'insegna dell'asburgica idea d'impero, vale a dire nella messinscena dell'*Edipo re* sofocleo che nel 1585 inaugurò la sala³. Convochiamo, anzitutto, l'affresco monocromo raffigurante l'evento (**Fig. 2**), che documenta tra l'altro la particolare tipologia della corona edipea nonché lo scettro e le vesti del sovrano che da altre fonti sappiamo splendenti d'oro⁴.

Dunque: il 3 marzo 1585, in tempo di carnevale, in presenza di un folto pubblico disposto in sala in modo gerarchico⁵, andò in scena all'Olimpico l'*Edipo re* nel volgarizzamento di Orsatto Giustiniani⁶. Quella sera, alla caduta di un sipario del tipo *ad aulaeum*, appeso all'embrionale boccascena, la *frons*, il proscenio e le prospettive brillavano di luci (**Fig. 3**). Gli spettatori provarono meraviglia. Ricorda uno di loro, Giacomo Dolfin, in una lettera a Battista Guarini:

Il bellissimo ordine della scena fatto [...] per disegno del Palladio secondo le regole e forme della architettura antica, [...] con la forza de lumi parve più dell'ordinario e più tosto miracolosa che eccellente; come poi reuscissero le prospettive [**Fig. 4**] di dentro [alla scena] fatte dal Tamoscio [lo Scamozzi], non occorre ch'io le dica, poiché ella sa benissimo che non illuminate non son niente, illuminate paiono ogni cosa⁷.

In proposito giova rammentare i molteplici dispositivi illuminotecnici a olio, piazzati nelle quinte, realizzati sia in vetro (**Fig. 5**) che in latta (**Fig. 6**).

Notevole il 'cast': corago un amico carissimo di Tasso: il veneziano Angelo Ingegneri; musiche dei cori di Andrea Gabrieli; illuminotecnica dell'architetto-scenografo vicentino Scamozzi e dell'ingegnere ferrarese Antonio Pasi; attori protagonisti Luigi Groto (Edipo), Giovan Battista Verato e sua figlia (Tiresia e Giocasta); costumista il pittore e poeta Giambattista Maganza (forse coadiuvato dal figlio Alessandro). Si vedano *e.g.* il bozzetto del costume di Tiresia (**Fig. 7**) accompagnato da un fanciullo e quello di Creonte (**Fig. 8**)⁸. Bozzetti esecutivi destinati ai sarti incaricati di confezionare gli abiti. Raccomandava Ingegneri nel suo progetto dello spettacolo:

³ Sullo spettacolo inaugurale, *e.g.*: SCHRADE (1960); GORDON (1987, 174-87); GALLO (1973); PUPPI (1987); PIRROTTA (1995); MAZZONI (2010², 87-207).

⁴ Per un'analisi dell'affresco, dipinto nel 1596 nel vestibolo dell'Olimpico: MAZZONI (1992, 215 scheda 2.18.c). Quanto al costume e alle insegne regali di Edipo: MAZZONI (2010², 150s., 154).

⁵ Sulla composizione e la distribuzione del pubblico all'Olimpico nel Cinquecento: MAZZONI (2010², 116-21).

⁶ Cf. Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984). Il volgarizzamento fu edito a Venezia nel 1585 da Francesco Ziletti; utile la riproduzione fotostatica del libretto in PIRROTTA (1995, 111-38). Per il testo sofocleo rinvio *e.g.* a LONGO (1989²), anche per il commento; per una sintesi efficace: AVEZZÙ (2003, 213-21).

⁷ DOLFIN (1585, 34).

⁸ Per un'analisi dei disegni citati: MAZZONI (2010², 152s.).

Tiresia, colla zazzera lunga, senza niente in capo, con sottana di color bestino, ma di lana grossa, ma con sopravesta di panno rozzo e di color tarreto, col suo bastone in mano. Il fanciullo che il guiderà, con una zamaretta alla greca di color verde, ma di materia grossa, con zazzarina negra e senz'altro in capo⁹.

I movimenti sul proscenio degli attori, dei coreuti e dei figuranti vennero regolati da un dispositivo geometrico policromo ideato dallo stesso Ingegneri. Rammentava il corago anni dopo:

essendo elleno [le persone in scena] cotante [...] e venendo a schiera a schiera in scena e partendosene similmente, givano così bene ordinate e disposte che ognuna d'esse [...] ritrovava il luoco suo. [...] Il che tutto si fece con grandissima agevolezza, avendo solamente compartito il pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori, che rendevano pur anco vaghezza grande alla vista. E ciascun personaggio sapeva per quale ordine di quadri egli avea a caminare così nel venire come nel ritorno, e a quante pietre gli era di bisogno fermarsi. E parimente quando cresceva il numero in scena delle persone e faceva di mestieri cangiar disposizione, ognuno era bene istruito a quale altra fila e colore di mattoni gli conveniva ridursi¹⁰.

Un dispositivo efficace che si armonizzava con il cromatismo dei costumi che, costati «parecchie centinaia di scudi, ne fecero mostra di molte e molte migliaia; e vi furono dei signori, i quali dopo la tragedia cercarono di mirargli da presso, non potendo essi credere che non valessero un tesoro, come gli avevano stimati in vedendogli da lontano» (così ancora l'Ingegneri)¹¹.

Guarini, col suo *staff* ferrarese di 'tecnici' dello spettacolo, dette un contributo decisivo alla rappresentazione¹². L'autore del *Pastor fido* partecipò fattivamente all'infuocata discussione sulla scelta del testo, che determinò il passaggio dalla pastorale alla tragedia sofoclea; contribuì al reclutamento e all'addestramento dei Verato; dette consigli preziosi sull'illuminazione artificiale e cooptò il citato Pasi come tecnico delle luci, indispettendo così Giovan Battista Aleotti che desiderava essere implicato, come lui stesso scrive, nella «Illuminazione del Teatro fatto per l'Edippo»¹³. L'officina spettacolare dell'Olimpico fu un punto d'incontro saliente tra la cultura teatrale veneta e quella ferrarese, che da questa vicenda si arricchirono reciprocamente, ed ebbe vasta risonanza nelle corti e nelle accademie italiane ed europee.

La sera dello spettacolo inaugurale la sala e la scena erano innervate di segni iconografici collegati con la vicenda sofoclea intesa dai committenti in chiave

⁹ INGEGNERI (1584, 16).

¹⁰ In DOGLIO (1989, 29s.).

¹¹ In DOGLIO (1989, 29).

¹² Ho già avuto modo di sottolinearlo: MAZZONI (2010², 98-102 e *passim*). Tra i contributi successivi si veda, per la 'coppia' artistica Ingegneri-Guarini, il denso vol. di RICCÒ (2004, in partic. 228ss.) e, in nitida sintesi, PIERI (2006, 193).

¹³ ALEOTTI (1595).

attualizzante a sottolineare l'infelicità del loro presente e la nostalgia per un passato prossimo già mitico. La storia di Edipo non era stata scelta dagli Olimpici soltanto perché drammaturgicamente esemplare¹⁴. Vi si ravvisavano spunti e temi che si armonizzavano con la mentalità degli accademici vicentini: con le loro utopiche aspirazioni ma anche con le pene del quotidiano, con i loro giorni densi di «tanti mali» (così Giustiniani)¹⁵. Non fu solo archeologia¹⁶. Vi fu contaminazione di significati, volontà di allusione e di rinvio al di là della lettera. In breve: una possibilità di fruizione 'seconda'.

Il rimpianto sofocleo per gli anni di massimo splendore dell'età di Pericle e dell'impero di Atene¹⁷, si sovrapponeva alla nostalgia degli Olimpici per l'età di Carlo V tramontata da pochi decenni e si dilatava nelle loro coscienze, saldandosi alla memoria delle truppe imperiali di Massimiliano giunte in Vicenza ai tempi di Cambrai e accolte benevolmente dagli aristocratici vicentini che poi nel 1532 avrebbero reso omaggio proprio a Carlo¹⁸. La nostalgia dell'impero e del 'corretto' esercizio asburgico del potere si amplificava, in quella sera di carnevale, nella consapevolezza della continuità ideologica tra la venerazione di Giangiorgio Trissino per l'imperatore, quella del nipote suo Pompeo per gli Asburgo e la devozione per la casa d'Austria del gran principe degli Olimpici, Leonardo Valmarana, «figura magnifica»¹⁹, capace di riassumere in sé e rappresentare agli occhi del mondo le virtù della nobiltà vicentina²⁰.

Anche lo spasmodico ostinato desiderio di Edipo di arrivare alla verità, la sua forza interiore di perseguirla, l'ansia di sapere, l'inchiesta sul suo passato, il suo continuo interrogarsi²¹ erano consonanti con l'empito di 'verità' politica dei nobili accademici che, nella quotidiana infastidita sottomissione alla Serenissima Repubblica di Venezia, mascheravano a mala pena la loro utopia imperiale rivelata esemplarmente dalla loro splendida scena. Molteplici i parallelismi tra la mitica Tebe definita dal corago Ingegneri «sede d'imperio», destinata a un protagonista dalla «presenza degna d'impero»²², la Vicenza degli Olimpici sottomessa alla Dominante, ma in larga misura filoasburgica e la metaforica Vicenza-Tebe di Ingegneri e Scamozzi densa di semi

¹⁴ Sulla fortuna dell'*Edipo re* di Sofocle nel teatro italiano cinquecentesco cf. ora specialmente GUASTELLA (2012, 154-64, con la precedente bibliografia), nonché il contributo del medesimo studioso in questo numero di «Dionysus ex Machina». Per una efficace storicizzazione della tragedia italiana del secolo XVI: PIERI (2006, con ottima bibliografia cui implicitamente rinvio).

¹⁵ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 15, v. 73).

¹⁶ Sulla ricezione dell'*Edipo* a Vicenza nel 1585 cf. tra gli altri VIDAL-NAQUET (1991, 201-10): saggio con spunti interessanti. Si sottolinea, ad esempio, che l'allestimento della tragedia fu «un momento di una storia vissuta al presente»: VIDAL-NAQUET (1991, 210). Per un'analisi approfondita: MAZZONI (2010², 130-66).

¹⁷ Per il contesto storico e politico in cui fu composto il dramma sofocleo: LONGO (1989², 23ss.).

¹⁸ Cf. FRANZINA (1980, 433-40, 448).

¹⁹ Così GORDON (1987, 174).

²⁰ Cf. PUPPI (2001, 284 n. 11).

²¹ Cf. e.g. Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 21, vv. 231-33, 88, vv. 1743s.).

²² INGEGNERI (1584, rispettivamente a 9 e a 11 per le citazioni).

imperiali. Lo sapevano bene alcuni spettatori. Il *vicentino filospagnolo* Filippo Pigafetta, per esempio:

Il Principe dell'Accademia è l'illustre signor conte Lunardo Valmarana *c'ha l'animo di Cesare* e è nato per imprese magnanime, *percioché alloggiò la Serenissima Imperatrice in casa sua* e con vita cancelleresca non lascia a dietro occasione veruna d'acarezzare e invitare i forastieri che passano per questa città e porger loro diletto con suoi giardini che si potrebbero quasi paragonare con gli orti salustii antichi di Roma. Il qual Principe con gli altri signori Academici pomposamente vestiti [...] non ha perdonato né a fatica né a danari a fin che questa azione riesca in ogni parte perfettamente²³.

Suonano allora in modo nuovo altre considerazioni del medesimo Pigafetta sull'*Edipo* vicentino:

egli è da credere che questa tragedia, così perfettamente dettata e con tal artificio composta e sopra tutto tanto esquisitamen[t]e messa innanzi, abbia a produrre gli effetti suoi e annullare i dispareri *della parte afflitta di questa città cortesissima e piena di valore e d'ingegno*²⁴.

Pensava all'elitaria Vicenza antiveneziana di cui faceva parte, il Pigafetta. Vicenza/Tebe e i suoi aristocratici edificatori si riflettevano nella «cittade afflitta» dell'*Edipo tiranno* desiderosa di ritornare al «suo antico splendor» passando «da tristo a miglior fine» per ritrovare felicità e salvezza²⁵. L'allestimento della tragedia sottolineava la regalità sontuosa e imperiale dei personaggi²⁶ ed era improntato a un sentimento struggente di nobiltà civica. Il nobile elegantissimo Edipo non inquisiva Tiresia in nome della salvezza dell'amata Tebe apparata da Scamozzi *sub specie* di Vicenza? Edipo non diceva all'indovino di non temere la «ruina» perché era fiero «d'aver salvato i cittadini»?²⁷ E non intraprendeva per la città la sua fatale ricerca del vero? Era un eroe coraggioso e sfortunato il figlio di Laio. E agli eroi la libertà non è concessa pienamente, ma nemmeno negata del tutto²⁸. Un eroe e la sua città, dunque. Questo il vero nodo drammaturgico per gli Olimpici del secolo XVI che mettevano in secondo piano il «rovesciamento», «il momento dello smascheramento» del Labdacida tramutato da *aristos* in *kakistos* con rigorosa sequenzialità: da massimo benefattore della *polis* a

²³ PIGAFETTA (1585, 55). Corsivi miei. Per il soggiorno vicentino di Maria d'Austria nel 1581, cui allude Pigafetta: MAZZONI (2001, 562-64); MARÍAS (2008, 331 n. 36).

²⁴ PIGAFETTA (1585, 57). Corsivi miei.

²⁵ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 15, vv. 78, 80, 76).

²⁶ VIDAL-NAQUET (1991, 208) coglie acutamente la novità dello spettacolo proprio «nel lusso intenzionalmente regale che gli viene conferito» e osserva che tale sfarzo è «conforme alla tradizione imperiale».

²⁷ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 42s., vv. 766, 768).

²⁸ Per quest'ultima notazione: SZONDI (1996, 80).

scellerato – ma inconsapevole – parricida incestuoso²⁹. La duplicità caratterizzante il personaggio Edipo veniva attenuata nelle menti degli Olimpici. Anzi, ridotta a univoca positiva valenza: «uom d'eccellente / virtù, che mai non declinò dal dritto / sentier»³⁰.

I marmorei versi del Giustiniani, accentuando talvolta la dimensione civica del testo sofocleo³¹, assumevano un senso tutto particolare per quei valorosi «gentili spirti» cinquecenteschi. I «begl'ingegni [...] che tengono nobiltà di sangue» (così uno storico coevo), coagulatisi nella scelta compagnia accademica vicentina «afflitta» dalla sottomissione politica alla Serenissima, si riconoscevano, cito ancora dal volgarizzamento del Giustiniani, nei «principali cittadini, soli / ornamento e sostegno / de la città di Tebe»³². La già convocata discussione sulla scelta del testo per lo spettacolo inaugurale era stata così tormentata in specie per il desiderio dei sodali di reperire una *pièce* conforme alle loro idee nobiliari revansciste, sublimate in teatro nelle icone plastiche della sala a evocare un mondo ideale, assoluto. La traduzione era fruita dagli esponenti di punta dell'istituzione in modo anacronistico rispetto alle istanze della drammaturgia sofoclea. Veniva intesa come metafora attualissima di una condizione triste di malvissuta sudditanza, come specchio della perdita di un'identità rassicurante e della lacerazione tra ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere; come constatazione dell'amara instabilità che pesa sugli uomini rendendone vano il valore e l'agire che comunque, se messi in atto, *sublimano* e *riscattano* una volta per tutte colui che fa fronte alle avversità del fato lottando con nobiltà. Il passato veniva ricondotto al presente.

La figura regale di Edipo, sovente interpretata nel Cinquecento quale «figura esemplare dei *casus virorum illustrium*»³³, era l'«incarnazione» e il «centro della città»³⁴. A lui, uomo salvifico e sollecito – il venerato *sophos* che, sconfiggendo con la sua intelligenza la Sfinge, aveva ridato vita ai cittadini «caduti e oppressi» liberandoli «col favore divino» «dal nefando empio tributo» (*id est*, a livello di sottotesto, la sottomissione dei nobili vicentini alla Dominante)³⁵ –, a lui, dicevo, i sudditi tebani si rivolgevano per debellare la peste. Il tragico eroe solitario dell'*Edipo re* si

²⁹ Cf. PROPP (1975, 128s.) e le acute pagine di PADUANO (1994, specialmente 86ss.). Paduano mette in luce le valenze positive di Edipo, sottolineando tra l'altro la sua corretta gestione del potere, la devozione al proprio ruolo, la sua ansia di salvare la città e rileva la falsità dell'immagine critica che vede nel re di Tebe un egotico tirannico desposta. Interpretazione condivisibile e, stimo, assai vicina a quella che negli anni Ottanta del Cinquecento dettero molti tra gli Olimpici. Sulla duplicità del Labdacida e sul tema del rovesciamento in *Edipo re* cf. anche VERNANT (1976, 92ss.); GUASTELLA (2012, 161s.).

³⁰ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 118, vv. 2412s.). Su tali vv., e.g.: GUASTELLA (2012, 164).

³¹ Cf. VIDAL-NAQUET (1991, 203).

³² Per l'ultima citazione: Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 101, vv. 1967-69). Per le altre: PIGAFETTA (1585, 57); MARZARI (1604², 116s.).

³³ GUASTELLA (2012, 162).

³⁴ PROPP (1975, 133).

³⁵ Cf. Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, rispettivamente 14s., vv. 66, 64s., 60). Su *Edipo-sophos*: GENTILI (1986, 118).

metamorfosava in scena nel segno incisivo di un' *assenza* dolorosa, irreparabile³⁶: quella del gran monarca universale Carlo V che, dopo la volontaria abdicazione, aveva concluso devotamente i suoi giorni nelle sepolcrali ore di Yuste facendo esclamare al fedele maggiordomo don Luis Mendez de Quijada compagno di tante avventure: «È la vita più sfiduciata e più triste che mai si sia vista, una vita accettabile solo da chi abbia rinunciato a ricchezze e mondanità»³⁷.

Ma, si sa, e Ingegneri ne era consapevole, «i cuori dei re sono nelle mani di Dio»³⁸. L'allestimento dell'*Edipo* fu anche – e soprattutto? – una drammaturgia *imperiale*, sorta di palestra ideologica dedicata a chi «tra gli altri uomini il primo esser stimiamo»³⁹. In breve: un teatro della memoria dedicato a un passato vicino ma perduto. Fu pure un omaggio al presente, coniugando il ricordo delle emanazioni benefiche del potere esercitato da Carlo V con la gratitudine degli aristocratici vicentini per i benefici che provenivano da Filippo II⁴⁰. Fu, insomma, quell'ambizioso spettacolo accademico, un'alternativa forte e gratificante alla vita quotidiana, un'utopia con utopiche istanze riformatrici e, insieme, una dichiarazione di fedeltà. Un tratto concettuale profondo nell'esistenza degli Olimpici, sublimato da un rituale spettacolare che rafforzava i punti cardine della ideologia accademica dichiarando la coesione antiveneziana del gruppo e le sue attese, la sua ricerca d'una identità 'altra' rispetto alla Serenissima.

Riassumendo: una delle chiavi interpretative dell'Olimpico e dello spettacolo che lo inaugurò è la nozione di impero. A essa dobbiamo rifarci per *immaginare* cosa pensarono gli accademici e i loro ospiti (autorità lagunari comprese). Apparentemente estranea al teatro palladiano, in un'ottica *contestuale* attenta alla mentalità dei committenti quella nozione si rivela imprescindibile. Elemento sostanziale (per lungo tempo non percepito dalla critica) per decifrare l'iconologia della sala: centrata *in primis*, appunto, su quella idea di impero che permeò di sé con vitalità straordinaria le aspirazioni delle più illustri dinastie europee anche dopo l'abdicazione di Carlo V⁴¹ e che è chiave di volta per capire tanta parte delle forme spettacolari di antico regime⁴². Tale idea fu il sostrato del progetto culturale (e in qualche misura politico) dispiegato nel programma iconografico dell'aula per desiderio e volontà precipui di Valmarana e di Trissino. Si attuò così un'anacronistica *revanche* nei confronti della Serenissima da rivelare agli illustri ospiti dell'accademia mostrando, in modo tanto ostentato quanto vano, uno spazio cerimoniale fastoso – l'Olimpico – caratterizzato da 'semi' imperiali. L' 'anima' degli accademici si svelava ai visitatori-spettatori anzitutto per via visiva:

³⁶ Cf. VERNANT (1991, 9, 27) a proposito del meccanismo dell'assenza nella tragedia greca del V secolo.

³⁷ Per il ritiro e la morte di Carlo: BRAUDEL (1991, 215-19). La citazione si legge a p. 217.

³⁸ In DOGLIO (1989, 28).

³⁹ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 14, v. 58).

⁴⁰ Cf. MAZZONI (2001, 569-78).

⁴¹ Cf. e.g. YATES (1990²).

⁴² Cf. e.g. STRONG (1987, *passim*), MAZZONI (2009-2010) e MAZZONI (2013).

contrappasso alla verità che porta Edipo alla cecità e lo affranca dalla conoscenza illusoria tragittandolo alla sostanza invisibile delle cose divine⁴³.

Si noti (**Fig. 9**), scolpita in bella mostra al centro del peristilio, la statua di Leonardo Valmarana ritratto con le fattezze inconfondibili del *Dominus mundi* Carlo V⁴⁴. La *facies* della scultura rimanda infatti alla fisionomia dell'imperatore (**Fig. 10**). E si faccia caso alle inequivocabili insegne della figura (**Fig. 11**): la corona di alloro, lo scettro, il globo sorretto dalla mano sinistra (sormontato sino a tempi recenti dalla croce)⁴⁵, la spada, il collare del Toson d'oro, l'abbigliamento all'antica. Un'immagine 'carlista' squisitamente politica, facilmente riconoscibile, allora come oggi, ma sfuggita agli studiosi dell'iconografia di Carlo V.

La statua – realizzata per rendere possibile la sovrapposizione di tre personaggi (il principe dell'accademia, il Sacro Romano Imperatore ed Edipo) in un'unica immagine celebrativa e autocelebrativa – dominò a partire dalla serata inaugurale l'intero teatro (**Fig. 12**). *Sub specie Caroli*, in posizione centralizzante/sacralizzante, l'effigie di Valmarana sovrastava la cavea, l'orchestra, la città scamozziana e dialogava idealmente con lo sfortunato Edipo «incarnazione e centro della città»⁴⁶; rendendo palese ai convenuti il ruolo fondamentale di questo primo attore della storia accademica nonché la sua inossidabile lealtà verso gli Asburgo. La figura pietrificata del principe-imperatore era il 'doppio' scultoreo di un personaggio vitale e fiero del proprio rango – l'orgoglioso nobile vicentino che sappiamo assiso in posizione eminente nella orchestra – e del protagonista della tragedia sofoclea.

La statua di Valmarana-Carlo V è posta in corrispondenza perfetta con la *ianua regia* e soprattutto è in perfetta simmetria con l'arco di trionfo che conclude la prospettiva centrale (**Fig. 13**). Quest'ultimo era sormontato sin dalle origini da un monumento equestre oggi non più *in loco*, ma visibile chiaramente in molti documenti iconografici⁴⁷. Si instaurava quindi una filiera concettuale tra l'effigie scolpita al centro del loggiato e quella collocata al centro delle prospettive. Superfluo ricordare che la statua equestre era la più significativa fra le immagini imperiali: elemento simbolico saliente non soltanto dei molteplici apparati viari allestiti nella prima metà del Cinquecento per gli ingressi di Carlo nelle città italiane, ma di scenografie propriamente teatrali in suo onore⁴⁸. La valenza imperiale del monumento equestre dell'Olimpico si esplicita dunque nel rapporto speculare con la scultura del peristilio. La città elitaria,

⁴³ Cf. e.g. C. Strada Janovič, *Introduzione* a PROPP (1975, XVI). Sull'accecamento di Edipo v. inoltre VERNANT (1976, 57s., 96).

⁴⁴ Cf. MAZZONI (1992, 148) e AVAGNINA (1992, 119).

⁴⁵ Si veda la fotografia della statua in ZORZI (1960, 237).

⁴⁶ PROPP (1975, 133).

⁴⁷ Vedi (in MAZZONI 2010², figg. 10, 52) l'incisione dell'Olimpico eseguita nel 1620 e la riproduzione fotografica delle prospettive databile 1944. La statua equestre è stata rimossa recentemente: cf. SCHIAVO (1986², 136).

⁴⁸ Cf. e.g. LEYDI (1999, 133s., 155, 253 e fig. 44); MAZZONI (2001, 579 e fig. 7 a 577).

realizzata nello spazio angusto di un palcoscenico, viene posta sotto l'egida trionfale del *Dominus mundi* e riconsegnata all'impero che, nel tempo evanescente dello spettacolo, rivive nelle parole orgogliose del re di Tebe, il salvatore della città, alla ricerca dell'assassino di Laio:

Qualunque a' miei commandamenti in colpa / fia di non ubidir, vieto ad ognuno, /
quanto l'imperio mio lungi s'estende, / il poter darli albergo, o parlar seco⁴⁹.

In quelle indirizzate dai coreuti al sovrano:

Tu, quasi torre ben fondata e salda, / [...] *la mia patria salvasti*. / Quinci ottenuto
avendo / regal titolo e scettro, / *con sommo onor governi l'alto imperio di Tebe*⁵⁰.

Come nella lite politica tra il Labdacida e Creonte:

O tu, c'hai da far qui? Sei tu sì audace, / ch'ardisci ancor d'approinquare intorno /
a le mie stanze, essendo / [...] *de l'imperio mio ladro palese?* / [...] Or non son
questi tuoi disegni vani, / sperando d'acquistar tu, senza amici / e senza popolar
seguito, un regno, / che conquistar si suole / col favor de li popoli e con l'oro?⁵¹

Mentre la condizione di fedeli sudditi imperiali propria dagli Olimpici – *in primis* di Valmarana – si dichiara nella professione d'innocenza declamata da Creonte a Edipo:

Non son io tal per mia natura, ch'io / ami meglio esser re che *viver sotto- / posto di*
re a l'imperio; [...] *Or sotto l'ombra tua sicuro io vivo*⁵².

E viene ribadita dai versi rivolti dal coro al monarca. Un coro da intendere, in questo caso, quale 'doppio' di una comunità accademica introflessa, altamente cosciente di sé stessa, che esprime la propria verità irrinunciabile:

Torno, o re, a dir ciò c'ho più volte detto: / *stolto mi tenga ognun, se da te mai / ho*
pensier di ritrarmi e abbandonarti, / s'io non ti porto anzi ne l'alma impresso. /
Ché tu la cara mia patria tornasti / nel suo primo ornamento, allor ch'oppressa / da
gravissimi pesi ella giacea / languida e ormai distrutta; et or, di novo / ella caduta
essendo, / da generoso prencipe t'impieghi / con tutte le tue forze in sollevarla⁵³.

L'ombra di Carlo, impressa nell'anima di Leonardo Valmarana e di Pompeo Trissino, ritratto nella scenafrente con in bella mostra il Vello d'oro (**Fig. 14**), annullava in parte un'assenza e proteggeva per sempre l'Olimpico grazie all'icona scultorea a lui dedicata

⁴⁹ Giustiniani *Edipo tiranno* (ed. FIORESE 1984, 28, vv. 401-404). Corsivo mio.

⁵⁰ FIORESE (1984, 98s., vv. 1924, 1928-32). Mio il corsivo.

⁵¹ FIORESE (1984, 49, vv. 919ss.). Mio il corsivo.

⁵² FIORESE (1984, 53, vv. 1005-1009). Corsivi miei.

⁵³ FIORESE (1984, 61, vv. 1176-86). Corsivi miei.

poiché questa cittade / per li primi tuoi gesti egregi chiama / te suo conservator
unico, e solo / de la salute sua fermo sostegno⁵⁴.

Chi non tenga presente tutto ciò non coglierà né l'essenza dello stupefacente ritratto di famiglia accademico posto in essere all'interno dell'Olimpico (**Fig. 15**) né quella della messinscena inaugurale che segnò con splendore l'inizio della «storia moderna del teatro di Sofocle»;⁵⁵ vale a dire non comprenderà la sostanza concettuale di uno spazio e di una drammaturgia fondati su un processo di sovraesposizione politica e memoriale dei committenti, sul desiderio di ricreare il potere perduto nella maschera-metafora del teatro antico e imperiale. È nel colloquio in chiave asburgica tra passato e presente che vanno individuati i tratti pertinenti, il quadro mentale di riferimento per comprendere la ricezione dell'*Edipo tiranno* e la fruizione del *décor* della sala, le reazioni e le emozioni di almeno una parte del pubblico – quella più consapevole – e dei visitatori cinquecenteschi dell'Olimpico; le suggestioni che rimasero nella psiche di coloro che contemplarono la sala in quel periodo. In quel giro di tempo immagini, memoria e rappresentazione si coagularono in un teatro insigne dando vita a una concentrazione di significati che è mestiere di storico decifrare.

⁵⁴ FIORESE (1984, 15, vv. 82-85).

⁵⁵ VIDAL-NAQUET (1991, 156).



Fig. 1: Teatro Olimpico di Vicenza: udienza e palcoscenico, 1580-1585



Fig. 2: Alessandro Maganza (?), Lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico nel 1585: *Edipo tiranno*, 1596, affresco monocromo (Vicenza, vestibolo dell'Olimpico)



Fig. 3: Teatro Olimpico di Vicenza, Scorcio di una delle prospettive scamozziane, 1584-1585



Fig. 4: Teatro Olimpico di Vicenza, Scorcio di una delle prospettive scamozziane, 1584-1585



Figg. 5-6: Dispositivi illuminotecnici delle prospettive del teatro Olimpico (Vicenza, vestibolo dell'Olimpico)



Fig. 7: Giambattista Maganza, Bozzetti di costumi per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, 1584-1585, penna e inchiostro e acquerello su carta (New York, collezione Janos Scholz)



Fig. 8: Giambattista Maganza, Bozzetto di costume per lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico, 1584-1585, disegno (Ginevra, collezione Yacovleff)

Fig. 9: Ruggero Bascapè, Il principe dell'accademia Olimpica Leonardo Valmarana scolpito come Carlo V, statua al centro del peristilio del teatro Olimpico di Vicenza, particolare, 1584





Fig. 10: Leone Leoni, Carlo V, 1549, medaglia (Madrid, Museo del Prado, inv. 0-986)



Fig. 11: Ruggero Bascapè, Statua di Leonardo Valmarana al centro del peristilio del teatro Olimpico di Vicenza, 1584

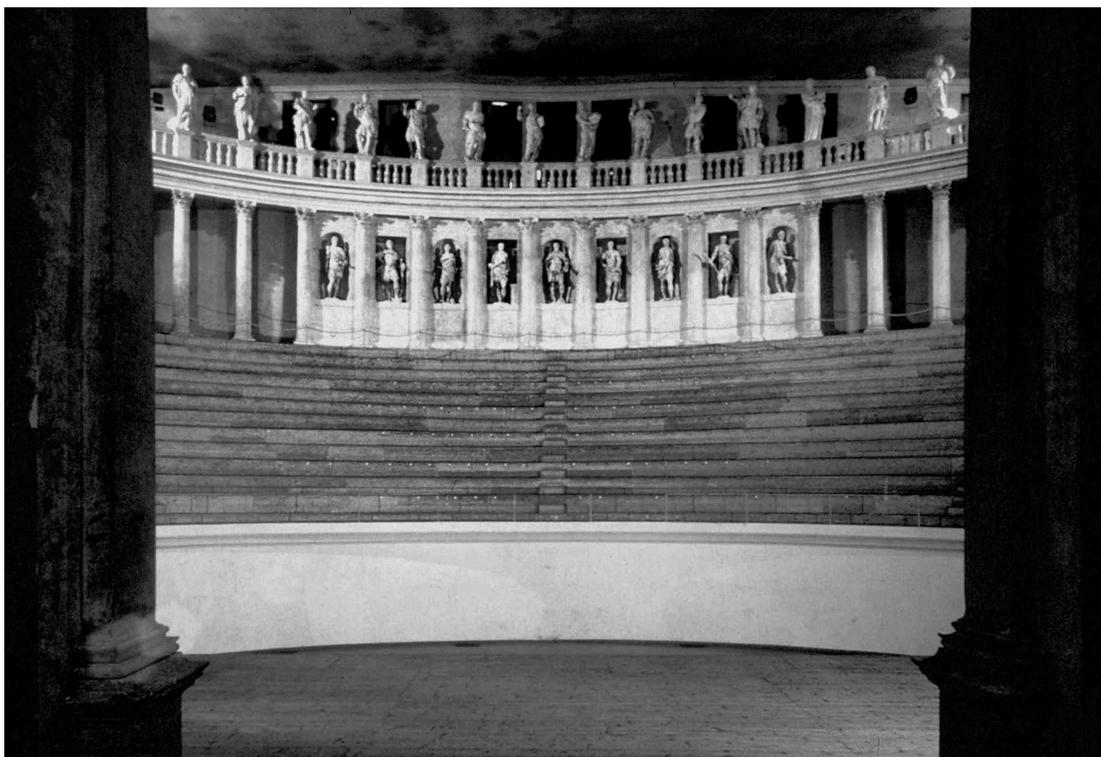


Fig. 12: Teatro Olimpico di Vicenza: la cavea e il peristilio visti dalla prospettiva centrale, 1580-1585



Fig. 13: Teatro Olimpico di Vicenza: il monumento equestre sormontante l'arco trionfale della prospettiva centrale, 1584-1585 (Vicenza, fototeca del CISA Andrea Palladio)



Fig. 14: Agostino Rubini, Statua di Pompeo Trissino nel primo ordine della scenafrente dell'Olimpico di Vicenza, *ante* maggio 1583 (?)



Fig. 15: Teatro Olimpico di Vicenza: udienza e palcoscenico, 1580-1585

referimenti bibliografici

ALEOTTI 1595

Lettera di Giovan Battista Aleotti a Battista Guarini, Ferrara, 2 dicembre 1595, in *Epistolario di Pompeo Trissino*, ms., secolo XVI-XVII, Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, ms. G.5.1.6 (E 125), n. 38² (in MAZZONI 2010², 62-63).

AVAGNINA 1992

M.E. Avagnina, *Le statue dell'Olimpico, ovvero «la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro»*, in L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, 85-127.

AVEZZÙ 2003

G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia.

BARBIERI – BELTRAMINI 2003

F. Barbieri e G. Beltramini (a cura di), *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003-11 gennaio 2004), Venezia.

BELTRAMINI – BURNS 2008

G. Beltramini – H. Burns (a cura di), *Palladio*, Catalogo della mostra *Palladio 500 anni* (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009; Londra, 31 gennaio-13 aprile 2009), Venezia.

BRAUDEL 1991

F. Braudel, *Carlo V. Testimone del suo tempo: 1500-1558*, in Id., *Scritti sulla storia II*, Milano, 181-230 (il saggio è del 1966; ed. or. del vol. Paris 1990).

BURNS 2008

H. Burns, *Il teatro Olimpico*, in G. Beltramini – H. Burns (a cura di), *Palladio*, Catalogo della mostra *Palladio 500 anni* (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009; Londra, 31 gennaio-13 aprile 2009), Venezia, 244-55.

DOGLIO 1989

M.L. Doglio (a cura di), *Angelo Ingegneri. Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Modena (ed. or. Ferrara, Baldini, 1598).

DOLFIN 1585

Lettera di Giacomo Dolfin a Battista Guarini, Venezia, 9 marzo 1585, in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., ff. 304r-306v (in GALLO 1973, 33-37 doc. V).

FIORESE 1984

F. Fiorese (a cura di), *Orsatto Giustiniani. Edipo tiranno [...]*, Vicenza (ed. or. Venezia, Ziletti, 1585).

FRANZINA 1980

E. Franzina, *Vicenza. Storia di una città*, con la collaborazione di N. Pozza, Vicenza.

GALLO 1973

A. Gallo, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, prefazione di L. Puppi, Milano.

GENTILI 1986

B. Gentili, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale (Urbino, 15-19 novembre 1982), Roma, 117-23.

GORDON 1987

D.J. Gordon, *Costruzioni e rappresentazioni teatrali affidate ad accademici: l'Accademia Olimpica*, trad. it. in S. Orgel (a cura di), *Donald J. Gordon. L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, prefazione di E. Garin, Milano, 161-91 (il saggio venne pubblicato nel 1966 con il titolo *Academicians Build a Theatre and Give a Play: the Accademia Olimpica, 1579-1585*).

GUASTELLA 2012

G. Guastella, «Come cangia fortuna ordine et stile»: *Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento*, in F. Citti – A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim, 137-64.

INGEGNERI 1584

A. Ingegneri, *Progetto per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico*, [post sei maggio 1584?], in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., ff. 283r-298r (in GALLO 1973, 3-25 doc. I).

JAVITCH 2001

D. Javitch, *La canonizzazione dell'Edipo re nell'Italia del sedicesimo secolo*, in A.M. Palombi Cataldi (a cura di), *Teatro e palcoscenico. Dall'Inghilterra all'Italia 1540-1640*, Roma, 17-43.

LEYDI 1999

S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze.LONGO 1989²O. Longo (a cura di), *Sofocle. Edipo re (1972)*, Padova.

MAGAGNATO 1992

L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, 9-77.

MARÍAS 2008

F. Marías, *Las lecciones de Palladio: papel y piedra*, in F. Barbieri et al. (a cura di), *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Venezia, 324-31.

MARZARI 1604²G. Marzari, *La historia di Vicenza* [...] (1591), Vicenza.

MAZZONI 1992

S. Mazzoni, *Introduzione. Per la storia delle prospettive e dell'odeo Olimpico; Regesto iconografico; Bibliografia*, in L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. Puppi, contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni, Milano, 143-315.

MAZZONI 2001

S. Mazzoni, *Carlo V e la rappresentazione inaugurale del teatro Olimpico di Vicenza*, in G. Galasso – A. Musi (a cura di), *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 11-13 gennaio 2001), «Archivio storico per le province napoletane» CXIX 557-85.

MAZZONI 2009-2010

S. Mazzoni, *Tra dèi e imperatori: Vespasiano Gonzaga Colonna nel teatro di Sabbioneta*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina. Parte III. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti» CXXII 155-87.MAZZONI 2010²S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"* (1998), Firenze.

MAZZONI 2013

S. Mazzoni, «*Oltre le pietre*»: *Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta*, in M. Presotto – M.d.V. Ojeda Calvo (a cura di), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Atti delle giornate di studio (Sabbioneta, 25-27 giugno 2009), Valencia, 11-63.

PADUANO 1994

G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino.

PIERI 2006

M. Pieri, *La tragedia in Italia*, in G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, con la collaborazione di G. Cardinali, Roma, 167-206.

PIGAFETTA 1585

Lettera di Filippo Pigafetta, Vicenza, 4 marzo 1585, in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms., secolo XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., ff. 322r-325r (in GALLO 1973, 53-58 doc. VII).

PIRROTTA 1995

N. Pirrotta (a cura di), *Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno M.D.lxxxv. Con solennissimo apparato*. (Edizione

nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, vol. XII), Milano (ed. or. Venezia, Angelo Gardano, 1588).

PROPP 1975

V.Ja. Propp, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, trad. it., a cura di C. Strada Janovič, Torino, 83-137 (il saggio *Edip v svete fol'klora* venne pubblicato nel 1944).

PUPPI 1987

L. Puppi, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, «Storia dell'Arte» LXI 189-200.

PUPPI 1999

L. Puppi, *Andrea Palladio (1973)*, nuova ed. aggiornata e ampliata a cura di D. Battilotti, Milano.

PUPPI 2001

L. Puppi, *Silvestro Castellini per Palladio. Una testimonianza "programmatica" all'avvio (1618 ca.) del secolo XVII*, «Studi veneziani» n.s. XLII 281-94.

PUPPI 2005

L. Puppi, *Palladio. Introduzione alle Architetture e al Pensiero teorico*, fotografie di P. Codato e M. Venchierutti, Venezia-San Giovanni Lupatoto (VR).

RICCÒ 2004

L. Riccò, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma.

SCHIAVO 1986²

R. Schiavo, *Guida al teatro Olimpico (1980)*, Vicenza.

SCHRADE 1960

L. Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris.

STRONG 1987

R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650 (1984)*, trad. it. Milano.

SZONDI 1996

P. Szondi, *Saggio sul tragico (1961)*, trad. it. a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino.

VERNANT 1976

J.-P. Vernant, *Abbozzi della volontà nella tragedia greca; Edipo senza complesso; Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re*, trad. it. in J.-P.

Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Torino, 29-63; 64-87; 88-120 (i tre saggi sono rispettivamente del 1972, del 1967 e del 1970).

VERNANT 1991

J.-P. Vernant, *Il dio della finzione tragica; Figure della maschera nella Grecia antica*, trad. it. in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* (1986), Torino, 3-10; 11-29 (i due saggi sono rispettivamente del 1981 e del 1983).

VIDAL-NAQUET 1991

P. Vidal-Naquet, *Edipo ad Atene; Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia*, trad. it. in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* (1986), Torino, 135-59; 197-220 (i due saggi uscirono per la prima volta nel 1973 e nel 1981).

YATES 1990²

F.A. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* (1975), introd. di A. Biondi, Torino.

ZORZI 1960

G.G. Zorzi, *Tre scultori lombardi e le loro opere nel teatro Olimpico di Vicenza (Ruggero Bascapè, Cristoforo Milanese e Domenico Fontana)*, «Arte Lombarda» V/2 231-42.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino.