

SULL'ASSENZA DELLA SCENA

Successioni progettuali per il Teatro del Licabetto di Takis Zenetos

Claretta Mazzonetto

ARCHITETTURA, PROGETTO URBANO, TEATRO GRECO

A partire dalle tre parti elementari del teatro – cavea, orchestra e scena –, il contributo vuole interrogarsi sulle ragioni della scelta che ha condotto l'architetto greco Takis Zenetos a progettare un teatro privo di scena sul Monte Licabetto ad Atene. A partire dai disegni d'archivio, sino a giungere alla soluzione costruita, il teatro difende la sua autonomia figurativa, componendosi unicamente di cavea e orchestra.

Una possibile ipotesi su questa *manca*za, che sembra essere ben specifica e consapevole nella mente dell'architetto, è che Zenetos volesse restituirci uno spazio teatrale antico vissuto attraverso gli occhi di uno spettatore contemporaneo. In questo senso, mentre la materia che compone le cavee e le orchestre dei grandi teatri del passato ha resistito al trascorrere del tempo, della maggior parte delle *skênè* si è perso l'alzato, e talvolta il ricordo. Allo stesso tempo, l'assenza della scena sembra suggerire la possibilità che Zenetos abbia deciso di permettere al pubblico la vista sulla città di Atene, che corre al di sotto delle rocce del Licabetto. Pur continuando a riflettere sui canoni e sulle invarianti del tipo architettonico originario, si propone allo spettatore contemporaneo un modo *altro* di fruire di uno spazio teatrale *aggiornato, attualizzato*.

ARCHITECTURE, URBAN DESIGN, GREEK THEATRE

Taking as its starting point the three basic parts of a theatre – the auditorium, the orchestra and the stage – this article seeks to explore the reasons behind the decision that led the Greek architect Takis Zenetos to design a theatre without a stage on Mount Lycabettus in Athens. From the archive drawings right through to the the built solution, the theatre maintains its figurative autonomy, consisting only of the cavea and orchestra.

One possible explanation for this absence – which appears to have been a deliberate and conscious choice on the architect's part – is that Zenetos sought to recreate an ancient theatrical space as experienced through the eyes of a contemporary spectator. In this sense, while the materials comprising the auditoriums and orchestras of the great theatres of the past have withstood the passage of time, by contrast, the elevations of most skênè have been lost, and sometimes even the memory of them. At the same time, the absence of the stage seems to suggest the possibility that Zenetos decided to allow the audience a view of the city of Athens, which lies beneath the rocks of Lycabettus Hill. While continuing to reflect on the canons and constants of the original architectural type, the contemporary spectator is offered an alternative way of experiencing an updated, actualised theatrical space.

Claretta Mazzonetto
Università Iuav di Venezia
cmazzonetto@iuav.it

SULL'ASSENZA DELLA SCENA

Successioni progettuali per il Teatro del Licabetto di Takis Zenetos

Claretta Mazzonetto

«L'edificio teatrale greco, all'aperto e sprovvisto di tetto, constava di tre parti: la cavea, l'orchestra, la scena».¹

Queste parole, estrapolate da un saggio del grecista Umberto Alбини, possono riassumere in modo conciso ed esaustivo le parti principali di cui è composto il teatro greco. Pertanto, proprio a partire da questa semplificazione, si indagherà sulla cavea, sull'orchestra, sulla scena, del Teatro del Licabetto.

Il caso studio

Sulla cima rocciosa del Monte Licabetto, nel cuore della città di Atene, si colloca un teatro metallico progettato dall'architetto greco Takis Zenetos. Rimasto ai margini della cultura architettonica greca, questo esempio di architettura si offre come occasione per ragionare sulla trasformazione del tipo architettonico del teatro greco, evidenziandone le variazioni e le modificazioni.

La prima volta che il progetto del Teatro del Licabetto viene pubblicato, nel quarto numero della rivista *World Architecture* del 1967, Zenetos sceglie personalmente le fotografie e i disegni da allegare al breve testo che scrive per mostrare il suo lavoro al pubblico internazionale. Nell'articolo intitolato *Un teatro temporaneo ad Atene*, l'architetto dichiara che «La struttura del teatro consiste in un sistema di capriate metalliche. Tutti gli elementi dell'edificio sono stati progettati per il trasporto e il montaggio in altri luoghi».² Queste parole, affiancate all'immagine di un radiotelescopio, inducono a pensare che il Teatro del Licabetto sia stato progettato come un teatro metallico, leggero, smontabile, in qualche modo *effimero*, come se la costruzione di questa nuova architettura si fosse cristallizzata nella sua fase di cantiere. Il sistema costruttivo degli elementi metallici imbullonati rimanda infatti ai tubolari in ferro impiegati nei ponteggi dei cantieri *in fieri* e rafforza quell'idea che prevedeva lo smontaggio e il rimontaggio del teatro temporaneo come soluzione formale da destinare anche ad altri luoghi. Grazie alla moltitudine di disegni che l'architetto ci ha lasciato, è possibile ripercorrere e ricostruire il processo progettuale che ha riguardato le sperimentazioni messe in campo da Zenetos, mostrando le complessità che sono state affrontate e risolte in un arco di tempo di soli sei mesi, dal dicembre 1964 al giugno 1965.

La storia del progetto e la fissità di un'idea

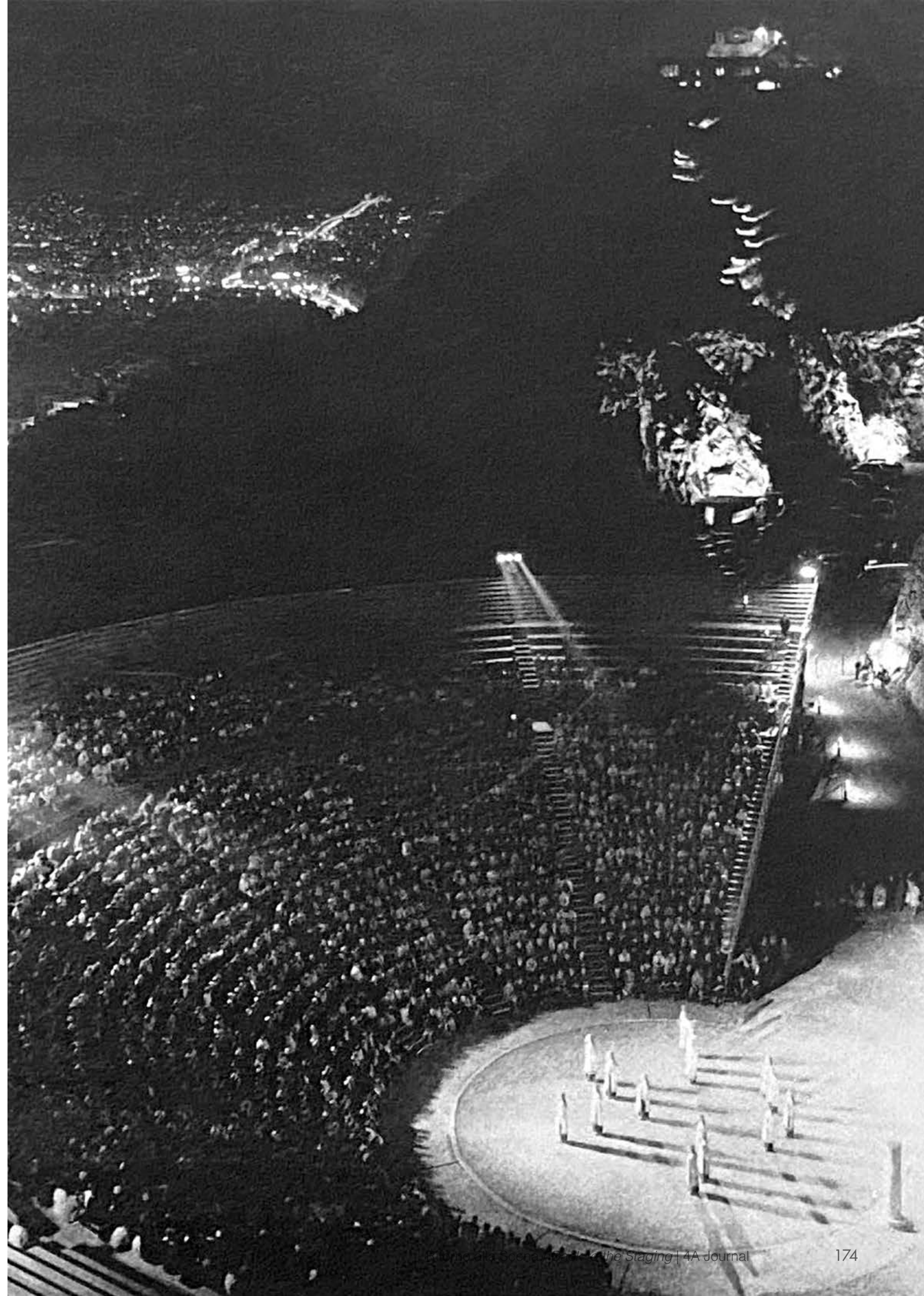
Il progetto prende avvio da un'idea dell'attrice Anna Synodinou (1927-2016) che, dopo aver abbandonato il palcoscenico del Teatro Nazionale Greco, decide di andare alla ricerca di un luogo dove poter continuare a manifestare la sua arte. Tra le aspre cime rocciose del Monte Licabetto, scopre uno spazio adatto a ospitare la messa in scena di antiche tragedie greche, di cui lei si rende protagonista. A partire dal 23 dicembre 1964 Zenetos, ricevuto l'incarico diretto dalla Synodinou, inizia a ideare il progetto del teatro come una grande conchiglia in calcestruzzo: una cavea sospesa che accarezza le rocce del contesto, priva di sostegni sottostanti. Una superficie curva e liscia sarebbe diventata il *koilon* dove cinquemila spettatori, dalla città di Atene, avrebbero raggiunto la cima della collina grazie a un nuovo sistema di percorsi di risalita, tra cui anche la funicolare in galleria, realizzata proprio nel 1965 e tuttora funzionante.

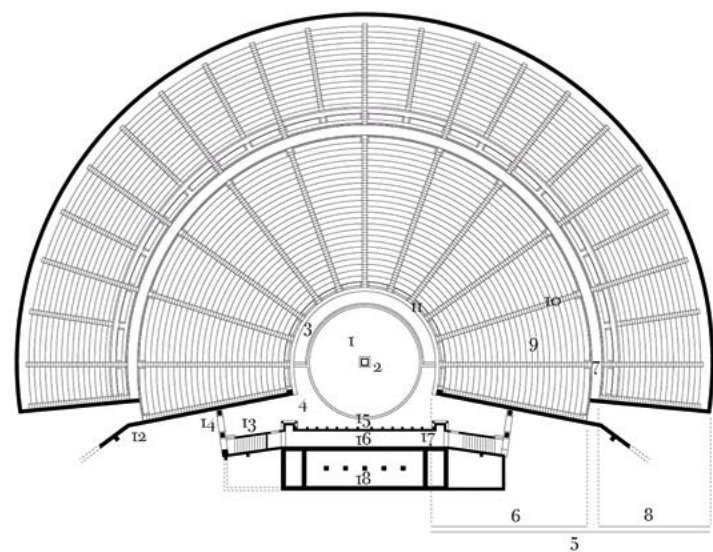
A febbraio del 1965, il progetto del teatro in cemento armato viene bocciato dagli uffici

¹ (in apertura)
Fotografia attribuita a Fred Boissonas, 1900 circa. La collina del Licabetto vista dalla cella del Partenone

²
Fotografia di Takis Zenetos pubblicata nella rivista *World Architecture* n.4/1967, p.188. Si ipotizza che la fotografia sia stata scattata durante una delle prime manifestazioni teatrali che hanno avuto luogo nel Teatro del Licabetto nel giugno 1965

¹ Alбини, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, 116.
² Zenetos, "Temporary theatre in Athens", *World Architecture* n.4, 188.





1. orchèstra	7. diazòma	13. pàrodoi
2. thymèle	8. epithèatron	14. pilònes
3. èuripos	9. kerkides	15. proskènon
4. kàrhodos	10. klimakes	16. loghèion
5. kòilon	11. prohedria	17. paraskènia
6. ima cavea	12. analèmmata	18. skenè

NOTA DI NOMENCLATURA

«L'argomento trattato esige un continuo uso dei termini con cui gli antichi, greci e romani, indicavano le parti dei loro teatri. (...) Il teatro classico ha una vita di quasi mille anni: è quindi ovvio che la relativa terminologia abbia mutato sensibilmente di significato dalle origini alla fine, suscitando così uno fra i tanti grossi problemi nella storia del teatro antico (...) Il teatro preso a modello è quello di Epidauro».

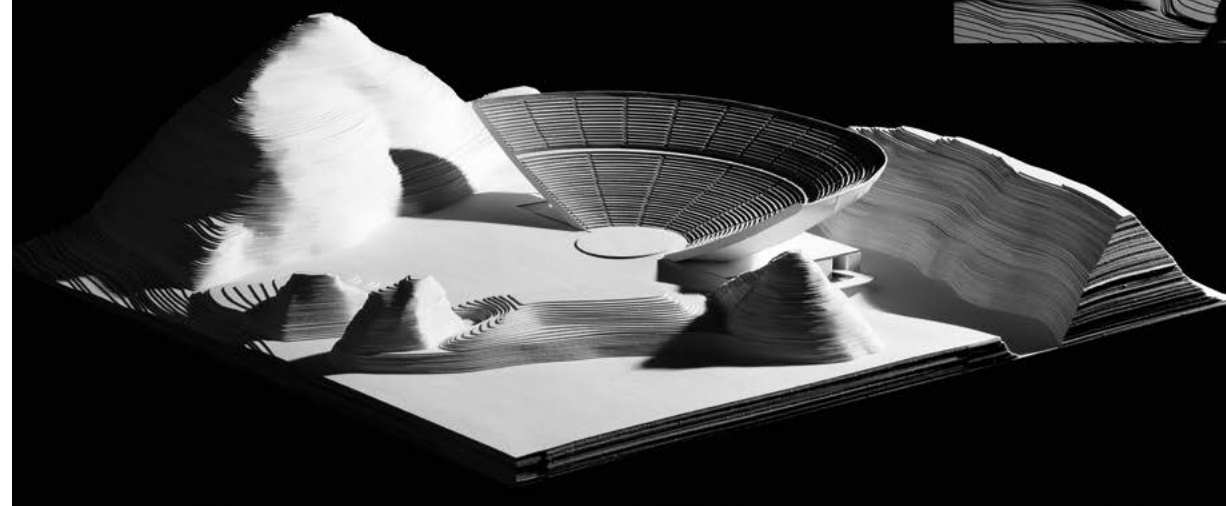
Carlo Anti, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*, Le Tre Venezie, Padova 1947, p.21.

3
Claretta Mazzonetto, ridisegno della pianta del Teatro di Epidauro con la nota di nomenclatura. Riproposizione tratta dal volume *Teatri greci arcaici* di Carlo Anti, 1943

tecnici, chiedendo a Zenetos di pensare a una soluzione progettuale alternativa che si potesse costruire in tempi più brevi e che ridimensionasse la sua capacità a tremila spettatori. Inizia così un rapporto conflittuale tra le proposte avanzate dal progettista e i suoi interlocutori che, al fine di ridurre i tempi e i costi di costruzione, imponevano di scendere a una serie di compromessi che tuttavia, grazie all'insistenza di Zenetos su alcune questioni compositive fondamentali, non incidono mai nella configurazione dell'impianto planimetrico originario.

Nel marzo 1965 Zenetos presenta un progetto per un teatro di dimensioni ridotte che si poggia su una foresta di pilastri metallici inclinati. Dopo una verifica da parte degli uffici competenti anche questa soluzione viene bocciata. Sebbene la possibilità di costruzione del teatro in acciaio si renda sin da subito più concreta rispetto alla conchiglia in calcestruzzo, il sistema costruttivo sottostante la cavea risulta troppo complesso e forse non del tutto verificato da un punto di vista strutturale. Per la seconda volta, Zenetos si trova a dover rivedere le proprie proposte avanguardiste e sceglie di raddrizzare i pilastri diagonali pur di portare avanti il suo iter progettuale. In quel momento, l'architetto Aris Konstantindis era a capo dell'Organizzazione per il Turismo Ellenico (EOT), un gruppo di architetti che sotto la sua supervisione si occupava della progettazione di alberghi, ostelli, piazze e strutture di accoglienza per il sempre più crescente turismo in territorio ellenico. Tra i vari compiti di questo ufficio tecnico ricade anche la supervisione al progetto del Teatro de Licabetto. In un disegno revisionato dagli uffici dell'EOT, che riporta la sigla personale di Konstantinidis, si può vedere la correzione sui disegni presentati da Zenetos – una indicazione e correzione sul numero dei pilastri in acciaio, che da 3 diventano 4 – dove si raggiunge una soluzione per la disposizione dei quattro sostegni verticali sotto la grande reticolare che sorregge la cavea.

Sebbene le pesanti modifiche, la forza della prefigurazione progettuale che consiste in una grande superficie curva, in cemento armato o in acciaio, dimostra di essere riuscita a esaltare, attraverso la sua presenza, la geografia e la morfologia del contesto. L'unicità dell'operazione, dovuta anche al fatto che un teatro all'aperto è la sostanziale costruzione

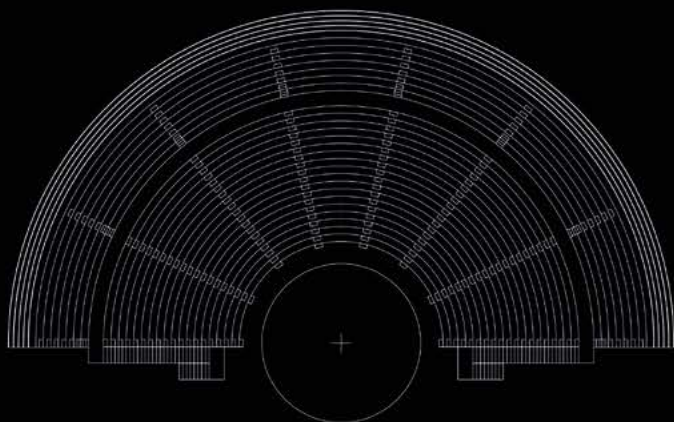
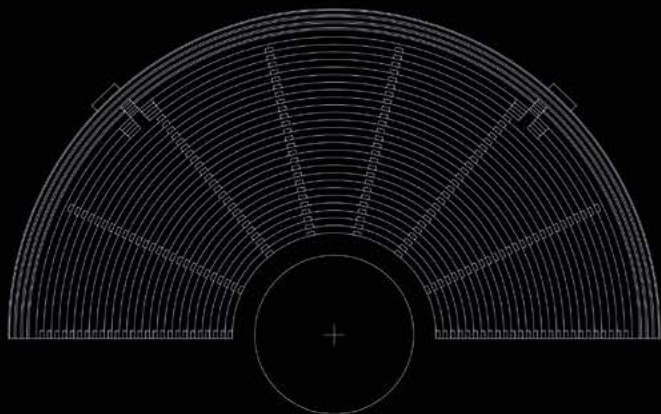
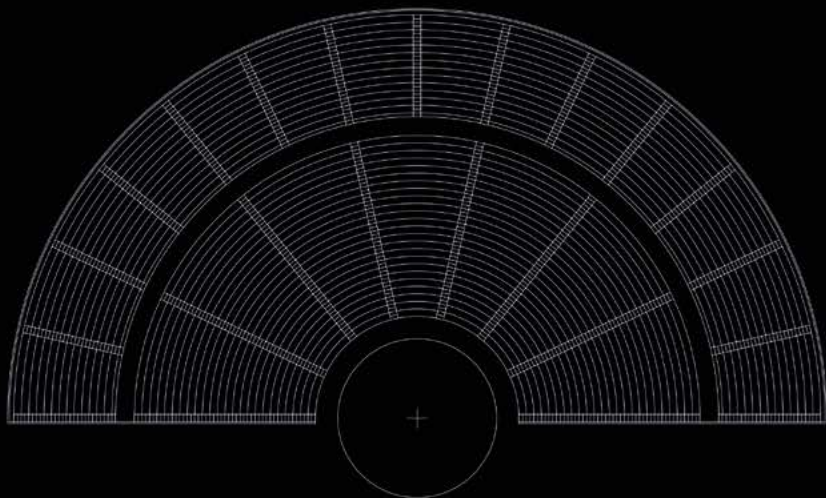


4
Claretta Mazzonetto, vista zenitale e prospettiva del Teatro del Licabetto nella versione di progetto in calcestruzzo armato. Modello in scala 1:200, realizzato dall'autrice con fogli di cartonlegno da 1 mm, 2024

di un grande *vuoto*, sta nella stretta relazione del teatro con il paesaggio su cui è costruito, in quel tentativo di avvicinamento tra la linea del bordo esterno della cavea e la superficie rocciosa circostante. Esaltare la potenza di uno spazio vuoto ha significato lavorare sulla dimensione *spaziale* dell'architettura. L'impianto planimetrico del teatro, mai modificato se non nelle sue dimensioni, ha dimostrato di poter essere reinterpretato in sezione, dove si mostra la complessità, il grado di sperimentazione del materiale con cui si costruisce e l'*artificio* strutturale messo in campo da Zenetos. In questo caso, a maggior ragione, la pianta è la generatrice e manifesta la fissità dell'idea dell'architetto.

Insistenti ossessioni: variazioni sul tema

Nell'interpretazione delle successioni progettuali del Teatro del Licabetto si chiariscono tre fasi principali che, per semplificazione, si vengono a definire come: il teatro in cemento armato, il teatro *costruttivista* in acciaio, e, infine, il teatro in acciaio della soluzione costruita. Osservando dallo zenit le due cavee della soluzione in cemento armato e della versione in acciaio-costruttivista emerge una prima significativa osservazione rispetto alla scelta, mai tradita, di tagliare la cavea a semicerchio. La figura si esprime con chiarezza geometrica e si costituisce la prima *invariante* del progetto. Nel confronto tra le due cavee, quindi, ciò che varia è la sostanziale differenza dimensionale. Nel caso del teatro in cemento, il diametro del *koilon* arriva a misurare 82,50 m, mentre nel caso del teatro in acciaio misura 67 m, dimensione che sarà poi mantenuta per la versione del teatro costruito. L'elemento del *diazoma*, il corridoio di distribuzione del pubblico all'interno della cavea, che è essenziale per l'ipotetica capienza dei cinquemila spettatori prevista per la soluzione in cemento armato, non è più presente nella versione in acciaio dato il ridimensionamento stesso della cavea, per poi infine ricomparire nella versione costruita. La presenza del *diazoma*, quindi, non sembra dipendere esclusivamente da una necessità funzionale – cioè del rapporto tra le dimensioni della cavea e la capienza di spettatori –, ma è un elemento che prende parte al disegno della pianta e della sezione, inserito dentro al sistema di quei rapporti proporzionali che dettano la forma della cavea.

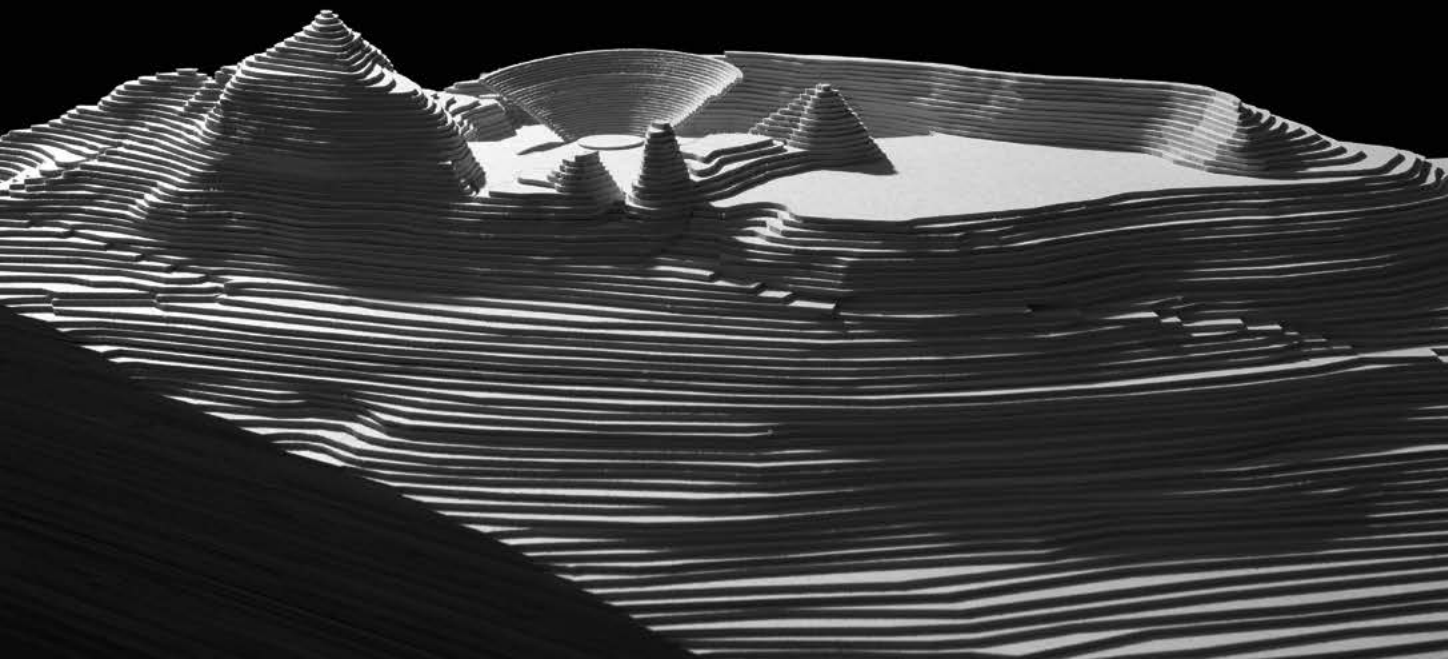


5

Claretta Mazzonetto, i Teatri del Licabetto.

Comparazione tra le variazioni progettuali tramite il ridisegno del materiale d'archivio.

Dall'alto: il teatro in cemento armato, il teatro-costruttivista in acciaio, il teatro costruito. Sotto, modello in scala 1:500, realizzato dall'autrice con fogli di cartonlegno da 2 mm, 2023



Soprattutto nel disegno della sezione, il *diazoma* risulta un elemento critico da risolvere, in quanto spezza la continuità gradualmente crescente delle *kerkides*. Nella fase di progetto della versione costruita, Zenetos decide di mantenere l'elemento del *diazoma*, ma di lasciarlo libero da parapetti, attribuendogli lo stesso valore di una gradonata a cui è stato aumentato lo spazio della pedata.

L'elemento *invariante* che con più forza emerge dalla comparazione tra i progetti si riscontra nella scelta di utilizzare un'orchestra circolare. L'orchestra non soltanto rimane immutata nella sua figura, ma mantiene anche le medesime dimensioni, giungendo nella sua integrità e nella sua misura – diametro 16m – fino alla fase di cantiere. A proposito dell'orchestra circolare, Carlo Anti dichiara che «il risalto fortissimo che ad Epidauro è dato al giro dell'orchestra, per la prima volta completo, così come si ripeterà assai di rado in seguito, sembra rivelare l'idea generatrice di tutto l'edificio, tradire e documentare nello stesso tempo l'organico e originale processo creativo dell'architetto».³ Sebbene questo non si possa affermare per il caso del Teatro del Licabetto, si è ritenuto comunque di insistere sulla presenza costante di questo elemento invariato, carico di potenza figurativa, che attraverso l'operazione di scomposizione delle tre parti fondamentali del teatro ha permesso di porre l'accento sull'*indipendenza* esercitata dall'orchestra, rispetto agli altri elementi della composizione.

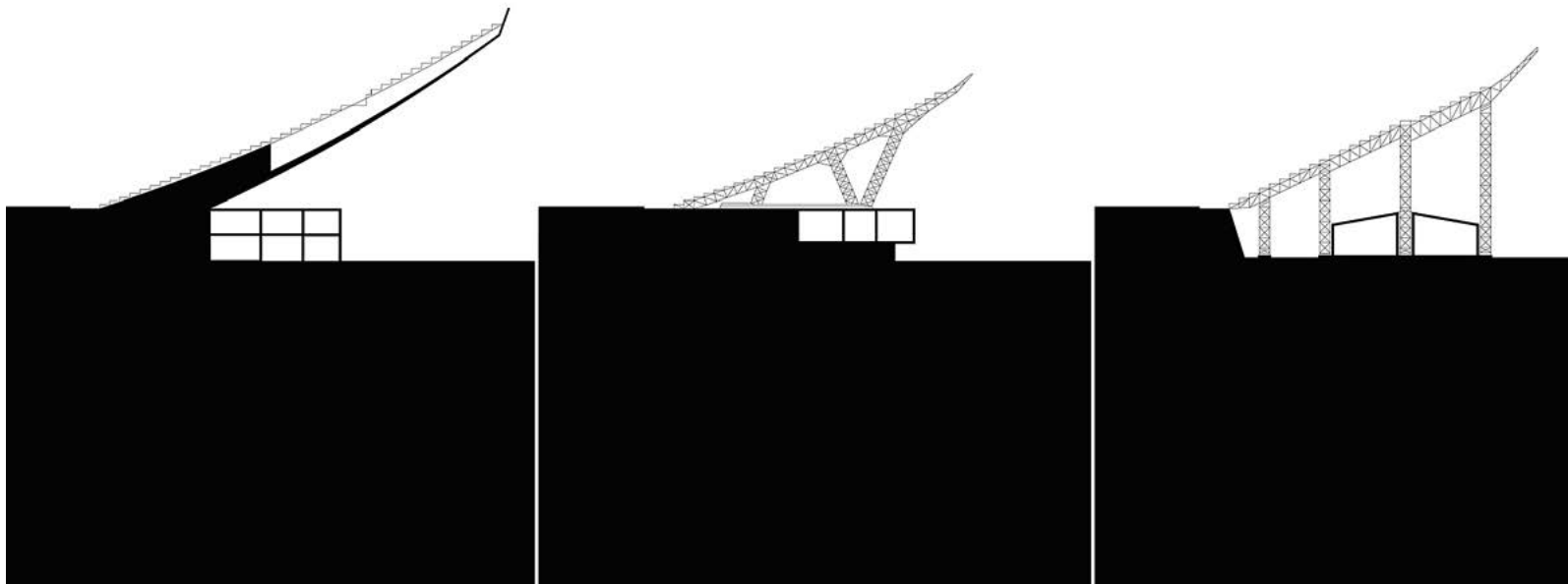
Se la planimetria mette in evidenza le *invarianti* del progetto, è lo studio delle sezioni che mostra il grado di complessità e sperimentazione che ruota intorno al progetto, o ai progetti, del caso-studio in esame. Nel ridisegnare la sezione della conchiglia che costituisce il teatro in cemento armato, ciò che ha richiesto maggior attenzione è il tentativo di comprendere la geometria dell'arco di curvatura sul quale si poggiano le gradonate. Come per molti dei teatri greci antichi, al fine di garantire la massima prestazione da un punto di vista acustico, l'altezza delle gradonate aumenta con l'aumentare della cavea. Pochi centimetri di differenza permettono una salita lenta, morbida, che ha una stretta relazione anche con lo studio sull'acustica che Zenetos svolge, richiamando ancora una volta alcuni passaggi del *De architectura* di Vitruvio. Anche nella costruzione della sezione del teatro nella sua seconda versione, quella in acciaio – definita come la sezione *costruttivista* –, l'inclinata su cui si imposta la cavea varia al variare dell'altezza. La cavea del teatro *costruttivista* risulta però più dilatata, più spanciata, priva di *diazoma*, quindi senza momenti di interruzione delle *kerkides*. La presenza, o l'assenza, del *diazoma*, peraltro, incide anche nel dimensionamento delle alzate dei gradoni: in entrambe le versioni di progetto, nell'*ima cavea* il variare delle alzate cresce più lentamente rispetto all'aumento che si riscontra nei gradoni dell'*epitheatron*. Lo studio della sezione dei teatri si articola con scarti di pochi centimetri che però influiscono in maniera decisa nella soluzione formale che si vuole ottenere,

6

Claretta Mazzonetto, confronto tra le variazioni del Teatro del Licabetto in sezione. A sinistra la versione della conchiglia in calcestruzzo, al centro il teatro-costruttivista in acciaio, a destra la soluzione in acciaio nella versione costruita

3

Anti, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*, 320.





anche rispetto all'immagine frontale che si percepisce posizionandosi alle spalle dell'orchestra, al di fuori delle rocce che cingono il teatro. Seppur resta invariata l'idea di tendere alla progettazione di un teatro greco, il Teatro del Licabetto risulta staccato da un pendio naturale, mettendo in atto una serie di sperimentazioni sul sistema di sostegno della cavea. Lo sbalzo della grande conchiglia in cemento è sorretto dal contrappeso di un massiccio volume posto al di sotto dell'orchestra che permette di liberare completamente la cavea dal suolo. In sostanza, per la prima versione di progetto non esiste alcun tipo di sostegno verticale, ma si ipotizza un sistema di vele in calcestruzzo, parzialmente svuotate, che sorreggono le *kerkides*. Nella versione in acciaio-*costruttivista* un sistema di piloni diagonali, di sezione diversa, sorregge la cavea disponendosi a raggiera, con ritmo equidistante, ricordando appunto alcune delle sperimentazioni dell'architettura costruttivista russa. A causa di mancate verifiche strutturali, è possibile osservare come nella versione costruita i piloni in acciaio siano stati posizionati in maniera ortogonale rispetto al suolo, compromettendo pesantemente la sperimentazione costruttivo-espressiva del progetto *costruttivista*. Il sistema strutturale che occupa lo spazio sottostante la cavea anticipa alcune questioni che hanno riguardato le variazioni sperimentate per gli spazi di servizio per gli attori e per gli spettatori. L'invariante tra le proposte rimane sostanzialmente la scelta di voler nascondere gli spazi di servizio al di sotto della cavea, su

un livello inferiore di 4 metri rispetto al piano dell'orchestra. *All'ombra della cavea*, Zenetos immagina di definire uno spazio che potesse anche essere utilizzato dagli attori per le prove pomeridiane, per proteggerli dal torrido sole greco. In questo modo Zenetos sembra dare vita a un nuovo spazio del teatro: quello che è possibile definire un *sottoteatro*.

Sull'assenza della scena

Ritornando all'incipit di questo testo, ci si è finora soffermati sugli sviluppi e sulle invarianti della cavea e dell'orchestra. Si cerca ora di restituire quanto è stato possibile supporre riguardo la scena del Teatro del Licabetto, o meglio, sulla necessità di interrogarsi sulla totale assenza della scena non soltanto nella soluzione costruita, ma anche in tutte le versioni di progetto precedenti. Una possibile ipotesi su questa *manca*za, che sembra essere ben specifica e consapevole nella mente dell'architetto, è che Zenetos volesse restituirci uno spazio teatrale antico vissuto attraverso gli occhi di uno spettatore contemporaneo. In questo senso, mentre la materia che compone le cavee e le orchestre dei grandi teatri del passato ha resistito al trascorrere del tempo, della maggior parte delle *skênè* si è perso l'alzata, e talvolta il ricordo. Una seconda ipotesi, legata alla straordinarietà del contesto nel quale il teatro si colloca, riguarda la possibilità che Zenetos abbia deciso di privare il teatro della scena per permettere la totale vista sulla città, che corre al di sotto del sistema roccioso del Licabetto. Arrampicandosi sulla cavea, si guadagna un punto di vista ancora più alto, ancora più privilegiato, rispetto al piano dell'orchestra.

L'architetto ci invita a riflettere sul modo in cui lo spettatore contemporaneo fruisce dello spazio teatrale, pur rispondendo alla richiesta specifica di progettare un teatro per la tragedia e continuando a riflettere sui suoi canoni, sulle sue invarianti. Carlo Anti, tratteggiando la storia dei *Teatri Greci arcaici*,⁴ affronta ampiamente il tema della trasformazione della scena nei teatri greci, selezionando alcuni passaggi che mettono in luce le ragioni per cui la scena, a partire da un dato momento, da costruzione effimera si trasforma in grande facciata in pietra. Il tentativo di ritornare a una scena effimera nel progetto del Licabetto forse è una via per lasciare campo aperto anche a progetti futuri, a possibili sperimentazioni e modificazioni. A questo proposito, sembra interessante richiamare a uno dei primi incarichi di Zenetos, mentre ancora si trova a Parigi negli anni della sua formazione, che ha riguardato proprio il progetto di un bozzetto per una scenografia di Jean Anouilh, regista teatrale francese che ha riscritto svariate opere della classicità, adattandole alla contemporaneità.

Riguardo al progetto delle scenografie mobili del Teatro del Licabetto, di cui si ha traccia solamente in qualche fotografia dell'epoca, sembra che, per la rappresentazione dell'*Antigone* di Sofocle avvenuta il 12 giugno 1965, fossero state disegnate proprio da Zenetos e costruite con elementi prefabbricati in calcestruzzo sotto la sua supervisione. Aver scomposto il teatro nelle sue tre parti principali ha permesso una lettura delle differenze e delle analogie all'interno delle tre fasi principali di progetto. L'operazione di scomposizione ai fini di una lettura più approfondita si è resa utile per provare a comprendere le insistenze e le permanenze delle scelte dell'architetto, al di là della serie di compromessi a cui si è dovuto sottoporre, dati i problemi di tempo e di costi, già esplicitati in precedenza.

In alcune parole di Giulio Carlo Argan, a proposito dell'arte greca del periodo classico, è possibile leggere: «Il principio dell'arte come *mimesi* o imitazione non contraddice al concetto dell'arte come *invenzione* del bello: mimesi non è la copia di ciò che l'artista vede, ma confronto e scelta di parti belle per giungere alla ricomposizione di un insieme *bello*, e cioè di natura, non più empirica, ma ideale».⁵ Suggesti dalle parole di Argan, allora si può dire che Zenetos abbia *ricomposto* il suo teatro, manifestando non solo un tentativo di *riproposizione* di un'idea antica, ma una vera e propria volontà di *ricostruzione critica*.

4 Anti, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*.

5 Argan, *Storia dell'arte italiana*, 25.

7
Claretta Mazzone, fotografia
della cavea del Teatro del
Licabetto dopo i lavori di
restauro, 2025

Considerazioni atemporalì

Il Teatro del Licabetto inizia ad ospitare manifestazioni teatrali a partire dal giugno 1965.

A causa dell'arrivo della dittatura dei Colonnelli nel 1967 e la conseguente rigida censura imposta dal regime militare, Anna Synodinou decide di interrompere il suo rapporto con l'esperienza che lei stessa aveva ideato per quel luogo della città di Atene.

Nel 1977 vengono aggiunti due settori di gradonate per ampliare la capacità di posti a sedere della cavea, andando a modificare drasticamente la geometria della semicirconferenza impostata da Zenetos e parzialmente il rapporto delicato del teatro con le rocce limitrofe.

A partire dal 1998 il teatro viene inserito tra i monumenti storici da conservare, ma le attività teatrali si bloccano a causa del mancato rispetto delle regole vigenti in materia di sicurezza strutturale e sismica. Le diverse fragilità di questo esempio di architettura moderna tuttavia non hanno impedito, a seguito di ulteriori interventi di consolidamento strutturale, il funzionamento del teatro e la relazione che si è venuta a creare tra la città di Atene e questo suo luogo *elettivo*.

A settembre 2023, dopo un progetto di consolidamento e di restauro che da anni attendeva la sua realizzazione, il Teatro del Licabetto è tornato ad assumere le sembianze che possedeva in origine, con il ripristino delle panche in legno, leggerissime, che lasciano intravedere la selva di pilastri in acciaio che regge la cavea.

La forza del progetto di Zenetos si riscontra nella capacità di aver saputo interpretare quello spazio per restituirlo alla città. Al di là della messa in funzione del teatro, inteso come luogo per accogliere eventi e manifestazioni, il teatro si identifica come una grande architettura della città che silenziosamente ha saputo cambiare il carattere di quel luogo.

Un appunto a matita di Zenetos in un piccolo frammento di carta da schizzo recita: «Un grande pianoro vuoto durante il giorno, un luogo invisibile durante la notte. Un rimando a De Chirico».

Riferimenti

ALBINI, Umberto. *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*. Garzanti, 2002.

ANTI, Carlo. *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*. Le Tre Venezie, 1947.

ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e destino*. Il saggiatore, 1965.

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Sansoni, 1968.

DOXIADIS, Costantinos. *Architectural space in ancient Greece*. MIT Press, 1972.

IZENOUR, George C. *Theater design*. McGraw Hill, 1977.

ROLAND, Martin. *Architettura greca*. Il Parnaso, 1967.

SEFERIS, Georgios. *Le parole e i marmi*. Il saggiatore, 1965.

THEOTOKÀS, Georgios. *Spirito libero*. ETPBooks, 2018.

ZENETOS, Takis. "Temporary theatre in Athens", *World Architecture* n.4, 1967: 188-191.