

IL PARADIGMA DELL'ARTE SINESTETICA: LA RINASCITA DELLA MESSA IN SCENA TRAGICA AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Laura Piazza

Abstracts

Il saggio ripercorre le principali tappe di ideazione e organizzazione degli spettacoli classici al teatro greco Siracusa, a partire dal 1914. L'impresa di Mario Tommaso Gargallo e di Ettore Romagnoli si colloca nella temperie del teatro all'aperto, diffuso in Europa da fine Ottocento, e dialoga, da subito, con le maggiori espressioni della prima avanguardia. L'obiettivo fu quello di guardare al modello greco per rifondare la scena contemporanea a partire da uno spettacolo che unisca in una superiore armonia parola, musica e danza. L'Istituto Nazionale del Dramma Antico seppe attivare e preservare quelle eccezionali circostanze favorevoli che per Édouard Schuré erano venute a mancare a Bayreuth e a Orange, imponendo un modello etico ed estetico di organicità formale destinato a lasciare un segno anche sulla scena italiana al chiuso del primo Novecento.

The essay describes the main stages of the conception and organization of classical representations in the Greek theater in Syracuse, starting from 1914. Mario Tommaso Gargallo's and Ettore Romagnoli's work is set in the age of the open air theater, widespread in Europe since the late nineteenth century, and immediately dialogues with the major expressions of the first avant-garde. The goal of their work was to look at the Greek paradigm to create a new model for the contemporary scene, starting from a staging that can unify together word, music and dance. The National Institute of Ancient Drama (INDA) was able to activate and preserve those exceptional circumstances that, according to Édouard Schuré, had failed in Bayreuth and Orange; and it imposed an ethical and aesthetic model of formal unity, which leaved a mark on the Italian indoor scene of the early twentieth century.

Parole chiave

Teatro all'aperto, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Ettore Romagnoli, Mario Tommaso Gargallo

Contatti

Nel 1913 il conte Mario Tommaso Gargallo avviò i lavori per l'organizzazione del primo ciclo di spettacoli classici al teatro greco di Siracusa. Il «vero avvenimento d'arte»¹ si collocò da subito nell'alveo dell'avanguardia europea e riconobbe quali numi tutelari Appia, Craig, Reinhardt, Dalcroze, Copeau, accomunati dall'auspicio di una rifondazione della scena contemporanea a partire dalla lezione del teatro greco, con la centralità dell'elemento corale e l'armonica fusione delle tre arti (poesia, musica, danza). La teoria della 'forma drammatica' di Copeau, per esempio, contempla, tra le altre cose, il rifiuto dell'estetica

¹ M.T. GARGALLO, *Discorso del 7 aprile 1913*, «Aretusa», 22 aprile 1913; poi in ID., *Per il teatro greco*, Formíggini, Roma 1934, pp. 32-33.

del mediocre e l'obbligo di rifare proprie alcune nozioni ereditate dai greci: «quella della grandezza e della bellezza, quelle di una gioia e di un rispetto quasi religioso, quella di un'arte popolare nel fine, e totale nell'espressione».² Per Isadora Duncan, i greci, attenti indagatori delle leggi più segrete della natura, adeguarono a esse le forme estetiche sia dello spettacolo che dell'edificio teatrale: nel Teatro di Dioniso ad Atene, «collocandosi al posto dell'attore e trovandosi di fronte ai trentamila posti a sedere che salgono gradualmente lungo il pendio della collina, si può sentire come l'anima di un solo uomo possa controllare in modo perfetto lo spirito degli spettatori».³ Così, il modello greco ritorna prepotentemente non solo nelle teorie drammaturgiche e pedagogiche del primo Novecento ma anche nelle riflessioni sulla ristrutturazione dell'architettura teatrale (si pensi al 'teatro totale' di Gropius) e diventa il naturale interlocutore del diffondersi nello stesso periodo del fenomeno delle rappresentazioni teatrali all'aperto, sia in teatri antichi, sia vicino a generici monumenti vetusti, o più semplicemente a contatto con scenari bucolici (come durante i 'Maggi' in Versilia di Enrico Pea). Il teatro all'aperto, «sotto l'alto padiglione del cielo»,⁴ non parla al passato ma al contrario ricerca nell'accostamento all'armonia del paesaggio e del monumento una rigenerazione che possa fare da tramite a quella dell'intera scena contemporanea. Un teatro che ritorna nel grembo della natura per ribadire l'invito della civiltà greca a non dimenticare «quanto sia istintiva nell'uomo di ogni tempo la volontà di godere sensualmente o spiritualmente non nella limitata angustia dell'ambiente da lui creato ma nella sconfinata meraviglia che sa darci la bellezza della natura».⁵ Una messa in scena *en plein air*, in ultimo, capace di intercettare l'originario carattere 'festivo' e rituale delle antiche rappresentazioni classiche, concepite per riunire una moltitudine di adepti in processione verso il luogo deputato alla scena.

Già da fine Ottocento a Orange e a Nîmes venivano effettuate recite all'aperto e proprio nel teatro romano di Orange, nel 1898, Gabriele d'Annunzio aveva assistito a una rappresentazione delle *Eumenidi* di Eschilo che avrebbe segnato per lui la nascita del sogno espresso poi letterariamente dallo Stelio Efferena del *Fuoco*: creare in Italia un nuovo 'teatro di festa' wagneriano, desiderio che il poeta condivise con Eleonora Duse, con la quale progettò il mai realizzato Teatro d'Albano.⁶ Per Renato Simoni il teatro «è nato all'aperto; sotto i cieli mediterranei»⁷ ed è all'aperto che deve ritornare per evadere dal clima asfittico della messa in scena naturalista. È così che il nuovo modello di spettacolo diviene strumento di critica contro le pratiche sceniche coeve, per esempio, nelle parole di Sem Benelli, futuro autore di opere per il teatro all'aperto,⁸ che si scaglia contro «il teatro novelluccio, il teatro saggio critico, del cavillo, delle pulci, delle scene stantie»⁹ colpevole di aver 'dimenticato il cielo', di aver cercato per tutta la vita «l'oceano in un catino» e aver convinto «migliaia di spettatori di averlo trovato ad ogni calar di sipario».¹⁰ L'architetto 'irregolare del teatro' Duilio Cambellotti,¹¹ primo scenografo dell'Istituto del Dramma Antico, avrebbe sostenuto una tesi analoga rilevando come lo squilibrio degli elementi dello spettacolo contemporaneo sia un sintomo della sua

² J. COPEAU, *È possibile un rinnovamento drammatico?*, conferenza tenuta a Bruxelles il 16 febbraio 1926, in ID., *Il luogo del teatro*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 181.

³ I. DUNCAN, *Lettere dalla danza*, La casa Usher, Firenze 1980, p. 64.

⁴ R. SIMONI, *Prefazione*, in M. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, con 159 illustrazioni, Rizzoli, Milano-Roma 1939, p. IX.

⁵ V. BONAJUTO, *Il teatro all'aperto*, Sindacato Italiano Arti Grafiche, Roma [1927?], p. 19.

⁶ Il teatro di Albano, tra l'altro, per particolare auspicio della Duse, avrebbe dovuto concorrere al recupero della drammaturgia antica: «Essa pensava di recitarvi soprattutto delle tragedie greche. "Le parole eterne, – scrisse allora la grande attrice – le verità eterne non sono che nelle opere dell'antichità... È nell'aria, e sarà presto nella coscienza di tutti, l'aspirazione a una forma assolutamente nobile e pura. E perché questo movimento non dovrebbe cominciare dall'Italia?"» (CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. 26). Sull'incidenza della Duse nel sistema produttivo e organizzativo del teatro italiano cfr. F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Le Lettere, Firenze 2011.

⁷ SIMONI, *Prefazione*, in CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. IX.

⁸ Dopo aver assistito, nel 1922, al terzo ciclo di rappresentazioni classiche a Siracusa, Benelli compose la prima opera drammatica appositamente destinata alla messa in scena all'aperto, *La sagra della santa primavera*, rappresentata al Parco del Valentino di Torino nel 1923 (S. BENELLI, *La santa primavera. Sagra in tre atti*, Treves, Milano 1923).

⁹ BENELLI, *Aria aperta!*, in A. ROMANELLI, *Teatro all'aperto contemporaneo*, con un messaggio di S. Benelli. Fotografie e varie recensioni, Alberto Giani, Torino 1923, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ Fu Gabriele d'Annunzio a convincere l'architetto a cimentarsi nel campo della scenografia teatrale, commissionandogli le scene per l'allestimento della sua tragedia corale *La Nave* (Roma, Teatro Argentina, 11 gennaio 1908).

vecchiaia incombente: «forse il teatro chiuso, creazione sorta nel Rinascimento, tocca la sua decrepitezza e tende alla fine. Tutto effettivamente concorre alla rinascita del teatro all'aperto».¹²

La divina Duse, «tutta raccolta in un mantello, pensosa ed ammirata»,¹³ avrebbe assistito al primo allestimento italiano di uno spettacolo classico all'aperto. L'idea nacque nel 1902 negli ambienti intellettuali di Fiesole gravitanti attorno alla rivista «Il Marzocco», ma solo nel 1911, nel diruto teatro romano sopra Firenze, poté andare in scena l'*Edipo re* sofocleo.¹⁴ Se Fiesole per prima avviò tale pratica in Italia, fu Siracusa a consacrarla per la capacità dimostrata e riconosciuta di sperimentare un'arte nuova, offrendo così al teatro del Novecento uno dei principali momenti in cui le teorie sull'«opera d'arte totale» hanno avuto una programmatica attuazione. Nel 1926, nelle pagine della sua *Genèse de la Tragédie*, Édouard Schuré si augurava la rinascita di un «*théâtre de l'Âme*», fortemente radicato nel sentimento collettivo, che per risorgere presuppone «*une concentration prodigieuse des forces et un concours exceptionnel de circonstances favorables qui se rencontrent difficilement*»,¹⁵ le uniche in grado di restituire al teatro la sua missione di sintesi di tutte le arti e di quintessenza di una civiltà. Queste condizioni erano venute a mancare, secondo Schuré, in occasione dei due maggiori tentativi di risanamento della scena tentati in Europa negli anni precedenti: l'opera wagneriana a Bayreuth e le rappresentazioni di Orange. Nonostante questi eventi avessero avuto il merito di indicare un canone estetico nuovo, non erano, infatti, stati capaci di perseguire il loro obiettivo più alto: «*ils ne pouvaient pas [...] changer le caractère du théâtre*», perché non avevano avuto il potere di creare «*une nouvelle institution théâtrale sur une base solide*».¹⁶ L'Istituto del Dramma Antico, in pochi anni, avrebbe meticolosamente lavorato al fine di attivare e preservare queste circostanze «favorevoli». Nel 1912, Mario Tommaso Gargallo, durante un lungo soggiorno fiorentino, colse l'eco di quanto era accaduto a Orange e a Fiesole e, dopo i colloqui a Marina di Pisa con il pittore Ernesto Bellandi, con Luigi Rasi, con Gustavo Salvini (interprete e direttore artistico dell'*Edipo re* fiesolano),¹⁷ tornò a Siracusa col proposito di riunire le forze al fine di ridare vita al dramma greco all'interno dell'antico teatro della città.

Quel teatro, luogo della messa in scena di due tragedie di Eschilo (*Etnee*, celebrativa della fondazione della città di Etna a opera di Gerone I, e *Persiani*), nel Cinquecento era stato gravemente deturpato per le spoliazioni volute da Carlo V, che aveva impiegato i blocchi calcarei della sommità della cavea e dell'edificio scenico per realizzare le fortificazioni dell'isola di Ortigia. A ciò si aggiunse, nello stesso secolo, la costruzione di mulini collegati con il canale Galermi di età greca, che, con il corredo di animali da soma, carri, acque dilavanti e vegetazione spontanea, concorrevano a peggiorare le già precarie condizioni del monumento. Solo ai primi del Novecento l'edificio teatrale inizia a ritornare lentamente alla luce grazie all'imponente opera di scavo avviata dall'archeologo roveretano Paolo Orsi, Sovrintendente dei Monumenti di Siracusa. Orsi seppe adoperare il movimento di interesse che a livello nazionale si sviluppò intorno all'organizzazione del primo ciclo di spettacoli classici per ottenere la definitiva espropriazione e rimozione dei famigerati mulini spagnoli, condizione che il Direttore Generale delle Belle Arti aveva posto per la concessione del teatro al comitato organizzatore siracusano. Decisivo fu poi, nel 1912, il consiglio dell'archeologo di coinvolgere il grecista Ettore Romagnoli (già traduttore, nello stesso anno, a Fiesole), che sarebbe stato il direttore artistico dell'Istituto per i successivi tredici anni.¹⁸ Il 1913 vide così la nascita del

¹² D. CABELLOTTI, *Di là dalla ribalta I* [1938], in ID., *Teatro Storia Arte*, a cura di M. Quesada, Novecento, Palermo 1999, p. 32.

¹³ R. PÀNTINI, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927. Note raccolte da Romualdo Pàntini*, Guzzetti, Vasto 1933, p. 13.

¹⁴ A partire dal 1902, promotori degli spettacoli fiesolani furono Angelo Orvieto, direttore della rivista «Il Marzocco», insieme alla moglie Laura, e il barone Augusto Franchetti, grecista e traduttore di Aristofane. Solo nel 1911, però, la Società «Atene e Roma» riuscì a ottenere dal Comune di Firenze il mandato per l'organizzazione, nell'ambito di un convegno di studi classici, di una rappresentazione dell'*Edipo re* nel teatro romano (20 aprile 1911).

¹⁵ É. SCHURÉ, *La genèse de la tragédie*, Perrin et C., Paris 1926, p. 137.

¹⁶ Ivi, p. 135.

¹⁷ PÀNTINI, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927*, cit., p. 14.

¹⁸ La vastità di interessi e di campi di attività di Romagnoli è sostenuta da un'unica salda elaborazione intellettuale i cui principi fondano sulla coscienza della vitalità inesauribile della drammaturgia classica e del portato etico ed estetico della sua organicità formale. La convinzione del valore didattico per lo studio della letteratura greca e latina della «parola pronunciata», in grado di svelare il «suono fondamentale», che «ricomponga in sintesi, e rievochi le successioni di immagini o di concetti nella integrità medesima ond'esse si librarono all'animo dello scrittore» (E. ROMAGNOLI, *L'aurora classica boreale*, Zanichelli, Bologna 1917, p. 30), lo conduce naturalmente al teatro, come traduttore, direttore artistico, musicista, autore e recensore.

comitato generale per le rappresentazioni classiche formato da eminenti cittadini siracusani e diretto da Gargallo stesso, che nel discorso costitutivo del 7 aprile dimostrò di avere subito chiaro l'obiettivo dell'impresa: «è intendimento nostro [...] che queste rappresentazioni classiche non debbano avere il carattere di un festeggiamento locale qualsiasi, ma assurgere invece a dignità di vero avvenimento d'arte».¹⁹

Vent'anni dopo, durante il Convegno Volta sul teatro drammatico, Romagnoli, pur avendo concluso ormai la sua esperienza siracusana, espose ai maggiori uomini di teatro provenienti da tutta Europa (correndo «di banco in banco, parlando con questo e con quello, e ascoltando tutti e tutti interrogandoli, esponendo idee, giudizi, speranze e immedesimandosi in esse fino ad apparirne invasato») ²⁰ l'eccezionalità del modello sperimentato a Siracusa. Alla "riesumazione" dei tragici greci sostenuta da Bontempelli, Romagnoli oppose il suo modello di 'rievocazioni', «e non *riesumazioni*. [...] Perché si riesuma un cadavere. E che le tragedie di Eschilo o di Shakespeare siano cadaveri, non è ancora dimostrato».²¹ Egli, inoltre, ricordò come il drammaturgo greco scrivesse i versi dei suoi drammi, li musicasse, ideasse le danze, concepisse la scenografia, dirigesse i cori e gli attori in una unità formale che resta l'ideale irraggiungibile per la drammaturgia contemporanea, che vede proprio in tale organicità estetica la ragione più profonda del radicamento che il teatro aveva nello spirito della società ellenica. Allo stesso modo, i tentativi di recupero dell'ideale forma greca, sapientemente perseguiti dall'Istituto del Dramma Antico, non furono dettati, da intenti 'archeologici' ma dall'obiettivo di avviare, a partire dall'eccellenza dei modelli del passato, una rinascita della scena da attuare innanzi tutto attraverso la ritrovata centralità della dimensione corale, sia per il suo fondamentale valore pedagogico-formativo (Copeau) sia perché 'luogo' del rinnovamento della danza (Duncan) sia perché espressione di una collettività sottomessa alla centralità della parola poetica. L'*Agamennone* del 1914,²² primo allestimento a cura del comitato siracusano, aveva fatto propri questi principî elevandoli a sistema di fondo, qualificandosi come vero e proprio manifesto estetico in cui inscrivere la sistematica analisi, riconsiderazione e ristrutturazione delle tre arti (poesia, musica, danza) di cui presumibilmente si era avvalsa la messa in scena greca e, cosa forse più importante, cui tendeva la sensibilità estetica contemporanea.

L'eco del primo ciclo di rappresentazioni classiche a Siracusa fu di portata internazionale: i manifesti di Leopoldo Metlicovitz (vincitore di un concorso che non a caso aveva premiato un progetto su cui troneggiava, come simbolo dell'intera operazione, l'immagine del teatro siracusano appena riportato alla luce da Orsi) furono stampati in varie lingue dalle Officine Grafiche Ricordi di Milano e distribuiti in tutta Europa; la città di Venezia decise di spostare la data di inaugurazione della Biennale d'Arte per non intralciare la prima dell'*Agamennone*,²³ mentre l'arrivo di spettatori nazionali e internazionali verso l'estremità meridionale della Sicilia fu agevolato da navi e treni speciali provenienti dalle principali capitali europee. Il successo di pubblico non fece deviare dagli intenti estetici che il Comitato aveva deciso di perseguire; d'altro canto la consapevolezza di avere scritto una pagina di rilievo nella storia del teatro europeo venne ribadita dal sistematico riconoscimento dell'unicità degli spettacoli siracusani e del canone estetico da essi incarnato: come dichiarato da Alessandro Romanelli, «lo Spettacolo meraviglioso avvinse e il Suo eco si ripercosse per il Mondo. [...] Siracusa gettò la prima pietra, per divenire il Centro, quasi il Tempio dell'Arte Ellenica».²⁴ Silvio d'Amico riconosce l'imprescindibilità della lezione siracusana nel panorama teatrale europeo fra le due guerre e attribuisce a Romagnoli la paternità del teatro classico all'aperto: «il successo è stato pieno, vasto, irrefrenabile. Ettore Romagnoli è stato acclamato a lungo, entusiasticamente. [...] E con loro fu acclamato il conte Mario Tommaso Gargallo, l'infaticabile gentiluomo, animatore di quest'opera di resurrezione, che ancora ci tiene pieni di commosso stupore».²⁵

¹⁹ GARGALLO, *discorso del 7 aprile 1913*, «Aretusa», 22 aprile 1913; poi in ID., *Per il teatro greco*, cit., pp. 32-33.

²⁰ G. CUCCHETTI, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, S.T.E.U., Urbino 1964, p. 14.

²¹ ROMAGNOLI, discussione sulle relazioni di J. Gregor e M. Bontempelli, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, 8-14 ottobre 1934-XII*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 20.

²² *Agamennone* di Eschilo, direzione artistica, traduzione e musiche di Ettore Romagnoli, scena di Duilio Cambellotti, costumi di Bruno Buozzo, con Gualtiero Tumiatì, Teresa Mariani, Elisa Berti Masi, Giulio Tempesti, Giosuè Borsi, Luigi Savini.

²³ PÀNTINI, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927*, cit., p. 22.

²⁴ ROMANELLI, *Teatro all'aperto contemporaneo*, cit., p. 21.

²⁵ S. D'AMICO, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, a cura di A. d'Amico, prefazione di G. Proserpi, Bulzoni, Roma 1994, vol. I, pp. 468-469). Successivamente, d'Amico manifesterà delle riserve sulla vitalità senza tempo del dramma antico ma non potrà fare a meno di dichiarare che, con la necessaria adozione di uno stile

I principali esponenti del teatro italiano del primo Novecento manifestarono presto la fascinazione per l'audace impresa. Già un anno prima dell'avvio dell'avventura siracusana, la notizia dell'evento imminente aveva raggiunto Gabriele d'Annunzio, che propose la messa in scena della sua *Fedra* per il secondo ciclo di spettacoli.²⁶ Lo scoppio della guerra costrinse il comitato siracusano a rinunciare alla rappresentazione della tragedia dannunziana e a sospendere tutte le attività, che ripresero solo nel 1921 con l'allestimento di *Coefore* di Eschilo.²⁷ Il Bollettino dell'Istituto tuttavia non fa menzione di questo evento mancato e nemmeno del contemporaneo tentativo di coinvolgere Sarah Bernhardt. Gargallo, infatti, si era rivolto senza successo, nonostante l'iniziale vivo interesse, all'attrice francese per l'allestimento della *Fedra* (questa volta raciniana, che in quello stesso 1914 la Bernhardt stava portando in *tournee* negli Stati Uniti).²⁸ In seguito, nel 1928, d'Annunzio manifestò nuovamente la speranza di assistere a una sua opera allestita al teatro greco, dove, come scrisse a Gargallo, «se il bel sogno si animasse fra le belle pietre vorrei mi fosse concesso di sedermi oscuro fra gli spettatori».²⁹ Ma anche in questa seconda occasione, per motivi logistici e organizzativi,³⁰ dovette rinunciarvi.

Suggestiva, poi, l'ipotesi avanzata da Vincenzo Bonajuto, allora giovane segretario del comitato, secondo cui il successo degli spettacoli classici al teatro greco aveva indotto Luigi Pirandello, «l'esponente massimo del teatro italiano», ad abbandonare «il suo tormentato teatro di pensiero» e a cercare «un respiro più largo nel "mito"»,³¹ mentre resta ancora da documentare adeguatamente l'ipotesi di un progetto di allestimento di *Sei personaggi in cerca d'autore*, testimoniato dai bozzetti di costumi e scene commissionati, nel 1933, dallo scrittore siciliano a Uberto Bonetti, che hanno come cornice lo scenario inconfondibile dell'antica cavea aretusea.³²

spettacolare specifico, pochi luoghi al mondo sono «così adatti a introdurci, a riportarci nell'atmosfera e nel mondo di quell'Ellade, quanto questo Teatro greco di Siracusa» (ID., *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, p. 161).

²⁶ Intermediario tra il poeta e il comitato siracusano fu Achille Ricciardi, autore de *Teatro del colore*, studio comparativo sul colore e sulla luministica in teatro (A. RICCIARDI, *Il teatro del colore*, Facchi, Milano 1919; poi in ID., *Scritti teatrali*, prefazione di A. G. Bragaglia, Gobetti, Torino 1925) e organizzatore del festival dannunziano a Pescara. Nell'aprile del 1913 Ricciardi comunica al poeta di avere avviato le trattative con il comitato siracusano per l'allestimento della *Fedra* da rappresentarsi in occasione del secondo ciclo di rappresentazioni classiche: «in quanto a Siracusa sarà dato l'*Agamennone* ma per il 1915 gli amici accederanno al mio desiderio di rappresentare la più grande tragedia di ritmo classico dovuta al maggiore Poeta, al Rinnovatore di miti», mentre lo informa inoltre di aver contattato Irma Gramatica per chiederle di interpretare il ruolo dell'eroina protagonista (ID., *Lettera a G. d'Annunzio*, 7 aprile 1913, Archivi del Vittoriale). Sulla vicenda dei due falliti tentativi di rappresentazioni dannunziane al teatro greco di Siracusa cfr. L. PIAZZA, *Verso il 'teatro totale': carte dannunziane nell'Archivio dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, ETS, Pisa 2013, tomo II, pp. 268-278.

²⁷ *Coefore* di Eschilo, direzione artistica e traduzione di Ettore Romagnoli, scena e costumi di Duilio Cambellotti, musiche di Giuseppe Mulè, con Ettore Berti, Teresa Franchini, Guido Arezzo, Giuseppe Masi, Emilia Varini, Renata Sainati, Bice Lami.

²⁸ «Madame is very much interested in the idea of playing "Phèdre" at the famous Greek Theatre of Syracuse» (W. F. CONNOR, *Lettera a M. T. Gargallo*, 24 giugno 1914, Archivio Istituto Nazionale del Dramma Antico).

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *Telegramma a M. T. Gargallo*, s. d., Archivi del Vittoriale.

³⁰ Questa volta, la proposta di mettere in scena la tragedia al teatro greco fu avanzata al poeta da Tomaso Monicelli, direttore dell'"Istituto nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele d'Annunzio", a Siracusa per la *tournee* della compagnia dannunziana, in scena al Teatro Comunale. Tuttavia, come riporta il Bollettino dell'Istituto del Dramma Antico, l'analisi delle questioni pratiche legate dell'allestimento costrinse ad accantonare il progetto. Alla mancanza del tempo adeguato alla preparazione di «uno spettacolo veramente curato in ogni particolare e degno delle gloriose tradizioni artistiche del nostro Teatro e del nome del Poeta» (*La mancata rappresentazione della «Fedra» di D'Annunzio*, «Bollettino dell'Istituto del Dramma Antico», VI, 1, giugno 1928), si aggiunse la defezione del direttore artistico della compagnia, Giovacchino Forzano, cui spettava, da statuto, l'incarico di curare tutte le messe in scena prodotte dall'Istituto dei drammi dannunziani.

³¹ BONAJUTO, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 72.

³² L'archivio dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico non offre ragguagli sull'incontro tra Pirandello e Romagnoli, avvenuto proprio tra le pietre del teatro greco, di cui parla il drammaturgo siciliano in un'intervista rilasciata nel 1926 a Mario Manaira. In quell'occasione Pirandello espresse la sua stima per l'opera d'interpretazione e vivificazione della tragedia classica compiuta ormai da più di dieci anni dall'Istituto, ma propose un atteggiamento alternativo alla pratica scenica 'attualizzante' di Romagnoli: «Io ammiro gli sforzi di Romagnoli per riportare vicino al cuore della nostra generazione la grande arte dei tragici Greci, per far sentire a tutti quanto v'è ancora di eterno nelle tragedie di Eschilo e di Sofocle, ma penso, ed anzi ho avuto con Lui una discussione a questo proposito, che si possa a

Inarrestabile nel proposito di perseguire il canone di bellezza armonica e totale teorizzato sin dalla prima convocazione del comitato, Gargallo dimostrò ancora una volta l'attenzione alle più vivide espressioni dell'avanguardia europea coinvolgendo le tre sorelle Braun, danzatrici della scuola di Dalcroze (conosciute al Teatro della Pergola di Firenze), per le coreografie di *Baccanti* del 1922.³³ Il progetto estetico di fusione, attraverso la sovranità del ritmo, di parola, gesto e musica fu perseguito a Siracusa con maggiore sistematicità proprio a partire dal 1922, con l'imponente ingresso della danza in scena, quasi in risposta agli appelli lanciati dalla Duncan per ricreare la tragedia rigenerando la danza attraverso il coro: «la tragedia è incompleta senza il Coro. [...] È necessario restituire il Coro tragico alla danza e riunire la danza alle altre arti. Il vero posto della danza è il Coro della tragedia. Tutto il resto è decadenza».³⁴ E il desiderio di perfetta aderenza al proprio progetto estetico portò Gargallo a riconoscere l'incapacità dell'Italia di offrire danzatrici preparate a tale fine: dichiarando pubblicamente la necessità di una scuola che formasse adeguatamente alla danza classica e alla ritmica egli fu, tra l'altro, tra i promotori della nascita dell'Accademia Nazionale di Danza che, nel 1940, sarebbe stata fondata da Jia Ruskaja, già coreografa e danzatrice per l'Istituto del Dramma Antico nel 1930.³⁵

Nel 1923, delineando un consuntivo dell'esperienza precedente, Gargallo affronta per la prima volta esplicitamente una questione emersa a seguito dei grandi successi ottenuti: se, cioè, dagli spettacoli siracusani che avevano visto il lavoro congiunto di «un poeta, un musicista e un architetto, oltre agli eccellenti attori e danzatrici, fosse sorta una nuova forma d'arte in cui una nobile e ordinata unione della poesia colla musica, la scenografia e la mimica, permettesse di ottenere il massimo effetto emotivo sull'animo umano».³⁶ Sostenendo l'impraticabilità, a tal fine, del modello wagneriano per la schiacciante prevalenza della musica sulle altre arti, rivendica la mirabile fusione con cui esse si rivelano durante le rappresentazioni: «così da Siracusa madre della Commedia Dorica, dal Teatro Greco che vide nella sua gloria la Tragedia Attica, sarà nata o rinata questa forma nuova e antichissima di arte teatrale in cui le varie parti si fondono concordemente».³⁷ È nel confronto con il *Wort-Ton-Drama* wagneriano che emerge la specificità e unicità della 'scuola siracusana', tanto che, nelle sue note intitolate *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa*, il poeta e scrittore dannunziano Romualdo Pàntini proprio in contrapposizione all'opera wagneriana descrive questa «nuova forma d'arte teatrale», i cui elementi salienti sono: «la poesia, espressa da attori, non da cantanti, con la voce e la mimica, la musica che commenta e dà le sensazioni generali e profonde, unita, quando sia possibile, alla danza ritmica, la scena che, fino dal suo primo apparire al pubblico, deve dare una indicazione ed esprimere un concetto generale, che resti durante l'intero spettacolo».³⁸ Una messa in scena in cui la musica, diversamente dal modello wagneriano, interviene solo

tal fine tenere un'altra strada da quella che Egli tiene. Invece di modificarle umanizzandole quanto è più possibile, io, al contrario, le renderei ancor più arcaiche di quello che sono: come avvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario; e credo che ciò le avvicinerrebbe maggiormente alla sensibilità moderna» (M. MANAIRA, *Domande e risposte in camerino*, intervista a L. Pirandello, «Il Pensiero», 12 giugno 1926). In merito all'ipotesi di una messa in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore* al teatro greco di Siracusa, gli unici dati su cui attualmente è possibile fare affidamento risalgono al 1933 e sono i sedici bozzetti (in collezione privata) commissionati da Pirandello all'artista viareggino Uberto Bonetti, tra i maggiori esponenti della seconda stagione del futurismo italiano, architetto, designer, pittore, costumista, scenografo di cinema e teatro, celebre per le sue aeroviste d'Italia (che avevano già avuto come soggetto, tra gli altri, il teatro greco di Siracusa).

³³ *Baccanti* di Euripide, direzione artistica e traduzione di Ettore Romagnoli, scena e costumi di Duilio Cambellotti, musiche di Giuseppe Mulè, coreografie di Jeanne, Lily e Leonie Braun, con Annibale Ninchi, Fernando Testa, Guglielmo Barnabò, Giulio Lacchini, Italo Parodi, Mario Scepi, Alderano Gazzini, Teresa Franchini, Luisa Piacentini.

³⁴ DUNCAN, *La danza dei Greci*, in EAD., *Lettere dalla danza*, cit., pp. 58-59.

³⁵ Nel 1934 Gargallo ricordò, tra l'altro, di aver «progettato di creare in Siracusa una scuola apposita di danza, cosa certamente non facile e della quale comunque dopo il mio allontanamento non si parlò più» (GARGALLO, *Come si fecero e come si fanno le rappresentazioni siracusane*, «Perseo», 1° febbraio 1934; poi in ID., *Per il teatro greco*, cit., p. 108). Anche Corsi riconosce il «merito degli spettacoli di Siracusa di aver riportato in onore in Italia una tale forma di danza, per il cui incremento è da augurarsi sorga anche presso di noi una scuola ispirata ai fondamentali criteri di un'educazione ritmica del corpo, libera da ogni tecnica puramente meccanica» (CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. 72). È Bonajuto, infine, a dichiarare che Siracusa «ha segnato brillantemente la rinascita della danza classica» (BONAJUTO, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 93).

³⁶ GARGALLO, *discorso del 25 marzo 1923*, «Bollettino del Comitato per le Rappresentazioni Classiche», aprile 1923; poi in ID., *Per il teatro greco*, cit., p. 73.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ PÀNTINI, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927*, cit., p. 68.

quando è necessario a restituire all'opera d'arte rinnovata il ritmo che si materializza nella mimica e nella danza. Ogni messa in scena della 'scuola siracusana' diventa così, nell'armonico fondersi e dipendere l'una dall'altra di poesia e musica, un ripercorrimento dell'evoluzione che secondo Romagnoli aveva portato nel mondo greco alla nascita della poesia dalla musica e non viceversa come più di frequente è sostenuto.³⁹ In ultimo, il magistero di traduttore di Romagnoli, è da considerarsi tappa fondamentale nella rivoluzione della messa in scena dei drammi greci e latini da lui avviata:⁴⁰ convinto infatti che per troppo tempo nella nostra letteratura si sia identificato il linguaggio tragico con un'idea di magniloquenza, solennità e, più di frequente, uniforme ampollosità, denuncia come questa tendenza sia stata poi ereditata dai traduttori, che hanno trascurato quanto questo stile sia antipode a quello dei tragici greci, «che è la vera lieve trasparente duttile veste che si atteggia e modella perfettamente sui sentimenti e le passioni, e sale con essi e declina, con variazioni infinite e squisite come le tinte dell'iride».⁴¹

Con spirito critico Gargallo seguì il diffondersi del fenomeno del teatro all'aperto in Italia, rilevando spesso la trascuratezza con cui alcuni elementi costitutivi venivano impiegati: assistendo, per esempio, a una *Figlia di Jorio* al teatro Romano di Fiesole si trovò davanti una «scena decorata e ingombra di piante ornamentali in vasi».⁴² Il sospetto che il successo delle rappresentazioni siracusane fosse legato in primo luogo all'eccezionalità paesaggistica è sconfessato da numerose dichiarazioni come quella dell'anonimo autore di un lungo resoconto nelle pagine del periodico milanese «Perseo» del 1933 sulla storia dell'ormai Istituto Nazionale del Dramma Antico (divenuto nazionale, per regio decreto, nel 1925). Ricordando ancora una volta come, nonostante il primato temporale di Fiesole, a Siracusa spettasse il merito di aver diffuso a livello internazionale un nuovo canone estetico, l'autore dell'articolo, di fronte a chi reputa che questa operazione più che un progetto superbamente elaborato sia stata una fortuita realtà, ricorda invece «quanto costante sforzo di volontà, quanto vigile continuo accorgimento di intelligenza, quanto naturale talento per l'arte e gusto per il bello, sono necessari a far sorgere dal nulla altissime manifestazioni artistiche».⁴³

A ulteriore conferma dell'istanza etica inscritta nel tentativo di riforma della scena teatrale sulla base della 'perfetta forma' di origine ellenica, Siracusa all'indomani della fine della prima guerra mondiale decise di tentare di risanare con la bellezza le fratture incolmabili di una crisi che avrebbe avuto una breve tregua. Nel 1921 *Coefore* diffondeva un messaggio di pacificazione riunendo per la prima volta nella stessa platea i rappresentanti di stati nemici fino a poco tempo prima. In quell'occasione, il Ministro della pubblica istruzione belga Jules Destrée, contro il futuro di angosce che si dispiegava all'orizzonte, in un pubblico discorso, chiese alla 'scuola siracusana' di testimoniare presso la società contemporanea «*la leçon d'ordre, de mesure et d'harmonie*» della civiltà greca e augurò a Siracusa di divenire «*pour l'art classique ce que Bayreuth est pour l'art lyrique*».⁴⁴ Nell'atto della sua fondazione l'Istituto Nazionale del Dramma Antico scelse di contribuire con i mezzi che gli erano propri a ristabilire il dialogo tra i popoli. Ribadire l'estetica greca della bellezza, del significato etico del bello che appaga lo spirito per la sua naturale sete di 'forma', significò rispondere idealmente alla preghiera con cui Schuré aveva concluso il suo *Les grands initiés* (1889): nonostante la fisiologica penetrazione di popoli e culture extra-europee, l'occidente deve avere la forza di non lasciare scivolare, cedendola definitivamente, la fiaccola della civiltà tramandata dai progenitori greci.⁴⁵ Siracusa consapevolmente tentò di impugnarla in anni in cui parlare di arte e bellezza era un atto

³⁹ Il ritmo è definito dal grecista come fenomeno naturale su cui s'impenna il verso di ogni popolo attraverso il canto, il più spontaneo mezzo d'espressione: successivamente «alle note si sposano parole, che si avviano pel solco sonoro segnato dalla musica, seguendo un po' le norme logiche, un po' le musicali. Questa l'origine della poesia lirica, non vollero intendere, come si suol ripetere, quella che è accompagnata dalla lira, ma quella che dalla lira si origina» (ROMAGNOLI, *Nel regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Zanichelli, Bologna 1921, p. 14).

⁴⁰ A proposito dell'impegno di Romagnoli come traduttore, Cucchetti scrive: «Fu, insomma, come ormai universalmente s'è riconosciuto, il trionfo del magistero filologico accoppiato al miracolo lirico dell'artista. Un avvenimento che non poteva non segnare una data nella storia delle lettere italiane» (CUCCHETTI, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, cit., p. 75).

⁴¹ ROMAGNOLI, *Le rievocazioni dell'antico dramma greco*, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico*, 8-14 ottobre 1934-XII, cit., p. 274.

⁴² GARGALLO, *Verso una nuova forma di arte teatrale*, «*Siciliana*», ottobre 1923; poi in ID., *Per il teatro greco*, cit., p. 86.

⁴³ *Luci ed ombre sul Teatro di Siracusa*, «*Perseo*», IV, 7, 15 aprile 1933, p. 7.

⁴⁴ BONAJUTO, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 57.

⁴⁵ Se l'Europa «[...] continuerà nell'opera della sua distruzione morale e sociale, la sua civiltà rischia di perire, prima, a causa degli sconvolgimenti sociali, in seguito, per l'invasione di razze più giovani; e queste afferreranno la

rivoluzionario. Una rivoluzione che al fianco del suo valore etico ha avuto conseguenze evidenti sulla messa in scena contemporanea: nel nuovo senso attribuito alla scenografia, elemento espressivo e non decorativo⁴⁶ (cui si aggiunge una riduzione dell'abuso della luministica di area simbolista), alla danza, alla musica, anche negli spettacoli di prosa 'al chiuso'. Di questo Gargallo fu pienamente consapevole; dichiarava infatti che «grandi intanto furono gli insegnamenti che da questi spettacoli siracusani vennero al teatro italiano e senza la interruzione della guerra sarebbero stati ancora maggiori».⁴⁷ Per l'Istituto continuerà a essere centrale, di là dell'importanza riconosciuta ai singoli elementi dello spettacolo, la 'parola poetica' in quanto espressione di una 'umanità' che deve ritornare a essere al centro di tutti gli interessi: come osserva Cucchetti, infatti, Romagnoli «era modernissimo ma non sacrificò mai alla spettacolarità *esterna* quella potenzialità tutta *interiore* della parola, della recitazione, cui diede sempre predominio, sul terreno della poesia, della musicalità, del ritmo, in onesta severa ottemperanza all'intramontabile tradizione dei testi greci, sia nei riguardi del singolo attore, che in quelli importantissimi del coro».⁴⁸ In virtù di tutto questo sembrò dunque ovvio al conte Gargallo, in un articolo a commento dei lavori del Convegno Volta del 1934, proporre proprio Siracusa come sede del progettato Teatro di Stato, «nuovo centro drammatico, diciamo meglio tragico, di cui dotare la Patria»,⁴⁹ dove ricollegare, accomunati da un preciso canone estetico, la grande drammaturgia dell'antichità, i classici italiani e la promozione delle eccellenze contemporanee.

Il sogno di bellezza dei padri dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, nel segno dell'ideale della triadica 'perfetta forma' ellenica di poesia, musica e danza, continua a rivivere, ormai da più di cento anni, nei giorni di maggio e giugno, quando, in attesa del tramonto nel teatro greco di Siracusa, «lo spettatore varca a ritroso i millenni e ignaro assiste al miracolo».⁵⁰

fiaccola che essa si sarà lasciata sfuggire dalle mani» (SCHURÉ, *I grandi iniziati. Elementi per una storia segreta delle religioni*, a cura di M.G. Meriggi, Rizzoli, Milano 1991, p. 450).

⁴⁶ D'altra parte, mai come nel teatro del Novecento, è stato percepito quanto il più profondo bisogno di ogni vero teatro sia quello di ritrovare uno spazio ideale, materiale e simbolico, che si qualifichi come necessario all'azione e che legittimi come indispensabile l'azione stessa: come osserva Marco De Marinis, il primo problema da risolvere per i fondatori della scena moderna è stato «riattivare la solidarietà spezzata fra dramma e spazio» (M. DE MARINIS, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 35).

⁴⁷ GARGALLO, *Un invidiabile primato della Sicilia*, «Giornale dell'Isola», 22 dicembre 1923; poi in ID., *Per il teatro greco*, cit., p. 95.

⁴⁸ CUCCHETTI, *Ettore Romagnoli e il Teatro Greco*, prima ristampa riveduta e ampliata, ESA, Palermo 1968, p. 83.

⁴⁹ GARGALLO, *Letteratura e arte. Convegno Volta e Teatro di Stato*, «Il nuovo stato», III, 21-22, 20 novembre 1934, p. 25.

⁵⁰ CAMBELLOTTI, *Il contributo delle arti figurative negli spettacoli classici* [1948], in ID., *Teatro Storia Arte*, cit., p. 76.