

Marco Brunetti

Le tragedie greche a Siracusa tra archeologia e architettura (1914-1927)

Introduzione

Sono passati più di cento anni da quando, per la prima volta, il dramma antico venne messo in scena nel Teatro greco di Siracusa, sancendo così l'avvio di una tradizione che dal 1924 venne replicata ogni tre anni, per poi cadere a cadenza di ogni due anni dal 1948, fino a diventare dal 2001 un appuntamento annuale¹. La storia delle prime rappresentazioni teatrali a Siracusa può già vantare una così ampia bibliografia che risulta ancor più sorprendente se si considera il suo piuttosto recente ingresso tra gli interessi accademici². Per tale ragione, non ci addentreremo nelle vicende storiche, politiche e artistiche che ne sancirono l'avvio e il consolidarsi nel tempo, tema assai ben illustrato da altri contributi del presente volume.

Nelle prossime pagine si focalizzerà piuttosto l'attenzione al difficile rap-

Desidero ringraziare l'Accademia Roveretana degli Agiati e, in particolare, Patricia Salomoni per l'invito a presentare il mio contributo nel convegno dedicato a Ettore Romagnoli e alla rinascita del teatro greco (14-15 ottobre 2021), come pure per la consultazione del materiale conservato nel Fondo Romagnoli presso l'accademia stessa. Un sentito ringraziamento va inoltre ad Angela Romagnoli che mi ha concesso la consultazione di documenti privati relativi all'esperienza siracusana di Romagnoli e a Sara Troiani per la pazienza e la cura editoriale del presente contributo.

¹ Escludendo, ovviamente, le interruzioni intercorse durante i due conflitti mondiali e, precisamente, per gli anni che vanno dal 1914 al 1921 e dal 1939 al 1948.

² Vista la mole bibliografica, per motivi di spazio si rinvia ai più recenti: *Oresteia. Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola, catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco)*, a cura di M. Valensise, Milano 2021; G. Di Martino, *Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso di Agamennone*, «FuturoClassico», 5, 2019, pp. 174-208; L. Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al Teatro greco di Siracusa*, «Sinestesiaonline», 25, 2019, pp. 12-19.

porto che, in quelle primissime rappresentazioni teatrali, venne ad insistere tra due forze non sempre sinergiche tra loro: da un lato, l'esigenza di un'esecuzione atta a coinvolgere lo spettatore, attualizzando i significati e l'immaginario insiti nel racconto mitico; dall'altro, la volontà di rimanere quanto più vicini al contesto storico, senza necessariamente appiattare o snaturalizzare le sottigliezze e le peculiarità del testo greco. Il costante rapporto di queste due forze, spesso in bilico tra loro, conviveva pure negli stessi protagonisti che erano a capo della regia e scenografia in quelle primissime rappresentazioni, per l'appunto Ettore Romagnoli (1871-1938) e Duilio Cambellotti (1876-1960)³.

Nei cinque primi "Cicli di Spettacoli" diretti da Ettore Romagnoli (1914, 1921, 1922, 1924, 1927), le scenografie rappresentano un punto focale per cogliere da vicino questo dibattito e la visione spesso controversa che si celava dietro le quinte. Ovviamente, anche le scenografie siracusane sono state già sottoposte ampiamente al vaglio dell'analisi accademica, trattandosi di realizzazioni progettate da Duilio Cambellotti, noto artista dagli interessi poliedrici e, soprattutto, dalla versatilità nelle varie tecniche e arti, come la ceramica, l'incisione, la pittura, la scultura, l'architettura, e il design⁴. Eppure, le scenografie selezionate per il presente contributo offrono tuttora numerosi spunti di riflessione sia in riferimento al rapporto lavorativo tra direttore artistico e scenografo, sia relativamente alle problematiche performative appena menzionate. In particolare, è proprio nella produzione scritta e nelle scelte stilistiche adottate che si celano le pieghe di un rapporto lavorativo spesso controverso che, al di là della divergenza, aveva in realtà portato sorprendenti risultati per quei primissimi esperimenti teatrali⁵.

³ Per la figura di Ettore Romagnoli si veda: S. Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, Trento 2022; per Duilio Cambellotti: *Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Musei di Villa Torlonia), a cura di D. Fonti, F. Tetro, Cinisello Balsamo 2018.

⁴ Si veda da ultimo: *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa, 1914-1948*, catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco) a cura di M. Centanni, Milano 2004; G. Bordignon, «Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù». *Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «Dioniso», 3, 2013, pp. 263-294; *Duilio Cambellotti (1876-1960): dalla tragedia greca al mito di Roma. Progetti, scene e costumi per il teatro greco di Siracusa*, a cura di A. Villari, Roma 2008; M. Centanni, *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914-1948. Poetica e pratica teatrale*, Siracusa 2021.

⁵ Per i bozzetti, i disegni preparatori e i progetti relativi alle rappresentazioni teatrali a Siracusa, si veda da ultimo: *Dalla matita al digitale. Disegni, disegnatori e architetti del teatro antico di Siracusa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Liviano), a cura di C. Previato, S. Tinazzo, Roma 2019.

Gli inizi di un sodalizio e intorno ai primi problemi di comunicazione

La collaborazione siracusana tra Ettore Romagnoli e Duilio Cambellotti durò a lungo, dal 1914 con la rappresentazione dell'*Agamennone* del 1914 fino al 1927 con la rappresentazione di quattro drammi in un'unica stagione (la *Medea*, le *Nuvole*, *Il Ciclope* e *I Satiri alla caccia*). Sebbene il festival siracusano sia ad oggi uno dei pochi in Italia a poter vantare una così lunga tradizione, la sua prima rappresentazione non fu cosa nuova nel panorama culturale di quei primi anni del XX secolo⁶.

Un importante precedente, senz'altro fonte di ispirazione per il promotore dell'iniziativa siracusana (Mario Tommaso Gargallo), fu l'*Edipo Re* di Sofocle, andato in scena nel restaurato teatro romano di Fiesole, il 20 aprile del 1911 e, precisamente, nell'ora del tramonto⁷. La rappresentazione di Fiesole venne promossa da Angiolo Orvieto, poeta e direttore della rivista «Il Marzocco» che, dopo svariati tentativi, durati quasi dieci anni, era riuscito nel suo intento⁸. Da tempo, Orvieto sentiva l'esigenza di una messa in scena del dramma antico in un altrettanto antica location.

A tal scopo, quasi quindici anni prima, nel 12 dicembre 1897, aveva riservato una pagina della sua rivista a una intervista a Gabriele d'Annunzio sul tema del "Teatro in festa". Dopo infatti l'esperimento di altre città come Atene, Nîmes, Orange, D'Annunzio aveva annunciato l'intenzione di inaugurare un teatro all'aperto sulle colline intorno al lago d'Albano, presso Roma⁹. Nel progetto dannunziano, il teatro "all'antica" era in realtà inteso come un teatro di massa che superava le barriere delle classi sociali, rivitalizzava l'origine rurale

⁶ C. Diano, *La Tragedia greca oggi*, «Dioniso. Rivista Di Studi Sul Teatro Antico», XLV, 1971, pp. 4-18; G. Isgro, *La ripresa novecentesca del teatro antico in Italia*, in *La scena dell'isola. Turismo, cultura e spettacolo in Sicilia*, Atti del Convegno Nazionale (Messina-Noto, 9-11 ottobre 2008), a cura di D. Tomasello, Roma 2011, pp. 87-102.

⁷ M. Borgioli, *Il Teatro Romano va in scena: documenti per la storia dell'Estate Fiesolana*, Firenze 2009; V. Garulli, *Laura Orvieto and the Classical Heritage in Italy before the Second War World*, in *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, a cura di K. Marciniak, Leiden 2016, pp. 74-75.

⁸ Angiolo Orvieto fondò il suo periodico settimanale a Firenze nel 1896 per il quale collaborarono importanti personalità come Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, Enrico Corradini: *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Atti del Seminario di studi (12-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze 1985.

⁹ Subito dopo avere assistito alle rappresentazioni classiche al teatro di Orange, D'Annunzio esplicita le sue idee nella rivista «La Tribuna» con l'articolo *La Rinascenza della Tragedia* (2 agosto del 1897): G. Isgro, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo 1993; G. Oliva, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana*, «Sinestesie», XXIV, 2022, pp. 95-108.

e primaverile del dramma antico, e recuperava quella funzione catartica per il pubblico tramite quel turbamento che «libera il prigioniero dai duri vincoli»¹⁰. In questo contesto, dopo un lungo periodo di tentativi e d'incubazione creativa, Orvieto era riuscito a mettere in scena l'*Edipo Re* a Fiesole, ottenendo il plauso della regina Margherita, dei granduchi di Russia, e dello stesso Gabriele D'Annunzio. Allo stesso tempo, in quello stesso anno (1911), Ettore Romagnoli aveva tentato, senza successo, di mettere in scena sul Palatino *Le Baccanti* e *Il Ciclope* di Euripide¹¹. Tra gli spettatori di Fiesole, vi era pure il giovane conte siracusano Mario Tommaso Gargallo che, affascinato dall'evento, organizzò poi a Siracusa una commissione di studiosi ed esperti per avviare una programmazione di rappresentazioni teatrali nel Teatro greco di Siracusa¹².

All'origine della nomina di Romagnoli per le rappresentazioni siracusane fu Paolo Orsi, archeologo e Sovrintendente delle Antichità a Siracusa. Quest'ultimo aveva infatti suggerito a Mario Tommaso Gargallo il nome di Romagnoli per la traduzione e l'esecuzione dei drammi antichi. Il nome di Romagnoli era stato suggerito a seguito di precedenti esperienze teatrali andate a buon fine rispetto a quelle pensate per il Palatino e, in particolare, le rappresentazioni teatrali al Teatro Verdi di Padova e al Teatro del Popolo a Milano. In particolare, nonostante lo scarso successo tra le file degli accademici, a Milano Romagnoli si era cimentato con la rappresentazione delle *Nuvole* e de *Il Ciclope*, opere che saranno poi messe in scena – quasi con sfrontata rivalse – nella sua ultima direzione artistica siracusana, quella del 1927¹³.

Una volta accolto il suggerimento del noto soprintendente e assegnata la direzione artistica a Romagnoli¹⁴, la prima rappresentazione teatrale fu l'*Agamennone* di Eschilo, andata in scena nell'aprile del 1914 con la scenografia di Duilio Cambellotti. Anche il coinvolgimento di quest'ultimo nel progetto siracusano era legato alle sue precedenti esperienze teatrali: si pensi al suo ruolo come scenografo e costumista per *La Nave* di Gabriele D'Annunzio (1908) e alle opere shakespeariane andate in scena al Teatro Stabile di Roma¹⁵.

¹⁰ Isgrò 2011, cit., p. 89

¹¹ Troiani 2022, cit., pp. 104-106.

¹² Il 7 aprile 1913 Gargallo rese dichiarazioni a un'assemblea di cittadini e, in particolare, dichiarò: «Lo stesso vuol farsi, come dirò appresso, a Fiesole in quel piccolo teatro romano. [...] Dato ciò, pensai di raccogliere elementi per vedere di poter fare anche da noi, in un ambiente così favorevole, quello che altrove con tanto successo erasi tentato in ben peggiori condizioni dal lato storico e artistico»: M.T. Gargallo, *Discorso del 7 aprile 1913*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934, p. 29.

¹³ Troiani 2022, cit., pp. 104-106.

¹⁴ Ivi, pp. 117-119.

¹⁵ Si veda lo scritto originariamente pubblicato nel 1938: D. Cambellotti, *Di là dalla ribalta I*, in Id., *Teatro, storia, arte*, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, pp. 29.

Sin dalla primissima esperienza siracusana, stando a quanto scrisse nel 1924, Romagnoli riteneva del tutto inutile rappresentare il dramma antico in vesti puramente archeologiche. Questa consapevolezza fu forse uno degli aspetti che, almeno apparentemente, accomunò sin da subito scenografo e direttore: «Sin da allora ebbi fermo il proposito che a nessun patto conveniva fare una ricostruzione archeologica. A me sembrava (e sembra) che nella sua parte sostanziale il teatro greco fosse cosa non morta bensì viva, e per noi italiani vivissima. E perciò convenisse non presentarla in bende funebri, bensì riscuoterla dal secolare letargo»¹⁶.

Nonostante una simile idea pervadesse le menti di entrambi, già nei primissimi momenti della loro collaborazione, si palesò una scarsa capacità di collaborare a stretto gomito. Cambellotti non riuscì a raggiungere Siracusa per la prima rappresentazione teatrale del 16 aprile 1914 e, solo molto tempo dopo, nel suo scritto *L'allestimento scenico degli spettacoli classici* (1948), motivò tale inaspettata scelta con il fatto che gli venne assegnata «una parte piuttosto modesta, perché mi occupai semplicemente della scena, non dei costumi. Fu un'occasione di quelle che capitano spesso agli artisti: mi stavo occupando di una chiesa»¹⁷. Considerata la rarità dell'evento, la rilevanza archeologica e storico-artistica del luogo in cui si stava per svolgere e, soprattutto, il fermento intellettuale che ruotava intorno a quella prima rappresentazione teatrale (si considerino gli appena citati interessi di D'Annunzio nella promozione di simili eventi), rimane difficile credere che la «modesta» commissione della scenografia fosse effettivamente un compito così frequente per gli artisti dell'epoca, tanto più se si pensa che la scenografia era stata praticamente trascurata nei precedenti esperimenti di teatro antico «*en plein air*»¹⁸.

La mancata presenza di Cambellotti a Siracusa è di per sé eloquente, al di là degli addotti impegni addotti dall'artista e delle ipotesi che si possono fare *ex post* (es. scarso interesse tecnico-culturale in questa prima fase del progetto? poco coinvolgimento professionale dell'artista e quindi poco senso di appartenenza al progetto stesso? poca autonomia creativa nell'elaborare il progetto scenico?). Ad ogni modo, Cambellotti non visitò il teatro prima dell'aprile del 1914 e, inviando un bozzetto, il suo progetto incorse in alcuni problemi strutturali che l'ingegnere Carlo Broggi rilevò subito *in situ*¹⁹.

¹⁶ E. Romagnoli, *Come nacquero le rappresentazioni classiche*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, pp. 503-517.

¹⁷ Cambellotti 1999, *L'allestimento scenico degli spettacoli classici*, in Id., *Teatro, storia, arte*, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, pp. 78.

¹⁸ M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano 1939, p. 64.

¹⁹ *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 34.

In merito alla progettazione della scenografia, sempre molti anni dopo (1943), Cambellotti volle precisare due aspetti per gli spettacoli del 1914 e del 1921. Mentre Romagnoli stabiliva «gli elementi di scena e la loro posizione, la quale per altro era in parte derivata dalla forma dei ruderi esistenti»²⁰, Cambellotti determinava «la forma degli edifici e la policromia e nel fare ciò non nego che seguì un po' quello che in altri casi e in altri posti si era fatto, e che del resto trovò anche ogni approvazione di tutti»²¹. In un certo senso, a distanza di anni, l'artista volle precisare che, nonostante il successo riscosso con quello stile archeologico successivamente da lui rinnegato, buona parte del progetto era primariamente legato ai *desiderata* di Romagnoli.

All'epoca, infatti, Cambellotti non manca di far notare a Gargallo, con malcelato fastidio, il supporto piuttosto tardivo di Romagnoli. In una lettera conservata all'archivio della Fondazione INDA, Cambellotti scrive: «Ricevo qui contemporaneamente una sua lettera ed altre del Prof. Romagnoli. Ricevetti già prima anche a parte la pianta del teatro di Siracusa, ma a dir vero aspettavo qualche cenno dal Romagnoli nonché qualche dato in proposito. Oggi appunto che quanto io attendevo è giunto [...] Eseguirò tale bozzetto in grande dimensione e potrò consegnarlo alla fine del mese dietro compenso di Lire 300. Mi sappia dire se tali condizioni saranno accettate»²².

Questo passo, oltre a mettere già in luce un problema di comunicazione ricorrente tra Romagnoli e Cambellotti, permette di sottolineare un ulteriore aspetto di particolare rilievo. La realizzazione scenografica era sì progettata da Cambellotti, sulla base di istanze poste da Romagnoli (e, in parte, da Gargallo che, per esempio, aveva rigettato l'idea di un grande fondale dipinto, come voleva la tradizione antica del mondo classico²³). Tuttavia, almeno in ultima istanza, il progetto esecutivo doveva necessariamente passare per il vaglio di Gargallo, anche per un fatto meramente economico come testimonia la lettera appena citata. Questo aspetto, seppur apparentemente scontato, deve essere tenuto a mente per quanto accadrà dopo il 1922, ossia il profondo cambiamento di stile nelle scenografie ideate da Cambellotti. Infatti, almeno per questa prima fase, la scelta e la realizzazione della scenografia doveva essere proprio legata all'equilibrio tra i tre.

²⁰ D. Cambellotti 1999, *Introduzione ad un album di scenografie*, in Id., *Teatro, storia, arte*, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, pp. 53-54.

²¹ Cambellotti 1999, cit., p. 54.

²² AFI I.2 [FC2e]: *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 35.

²³ V. Bonaiuto, *Il teatro all'aperto*, Roma 1928, p. 51.

La “maniera archeologica”
nelle stagioni del 1914, 1921 e 1922

Al di là di quanto accadeva dietro le quinte, la rappresentazione dell'*Agamennone* del 16 aprile 1914 riscosse un grande successo tra il pubblico. La scenografia riproduceva la piazza di Argo delimitata da alte mura ciclopiche e i riferimenti all'archeologia apparivano alquanto precisi e, soprattutto, per nulla casuali. Non erano infatti passati molti anni dal 1874-1885, quando Schliemann aprì gli scavi a Micene e Tirinto, seguendo le tracce di alcuni testi letterari, come Pausania e Omero. Nelle fotografie dell'epoca (fig. 1), si scorge la porta dei leoni di Micene, alta sette metri, che segnava l'ingresso alla città. Questa era incastonata nelle mura poligonali, decorate da un fregio bronzeo a rosoni e triglifi. Sulla destra, invece, troneggiava la reggia degli Atridi, secondo il modello del Megaron di Micene, ed era affiancata da una torre di tredici metri (fig. 2)²⁴.

Nonostante il successo riscosso, lo stile di questa scenografia – come per quelle delle stagioni del 1921 e 1922 – venne successivamente biasimato dallo stesso Cambellotti che, anni dopo e precisamente nel 1938, dichiarò: «Fu un equivoco, perché quella Grecia barbarica, emersa dagli scavi predetti, era cosa ignota ai tragici della Grecia storica»²⁵. Tuttavia, poche righe dopo, il *mea culpa* di Cambellotti viene subito mitigato dall'aver subito un'influenza esterna: «È certo che uomini di cultura e dottrina – più che di genio creativo – avevano patrocinato la resurrezione del dramma antico e sono spiegabili e scusabili gli eccessi archeologici». Ovviamente, l'artista non cita direttamente Romagnoli, ma il riferimento al filologo sembra quasi inevitabile (a questo punto, diremmo “uomo più di cultura che di genio creativo”).

Non è purtroppo possibile sapere quanto il giudizio di Romagnoli arginò la fantasia di Cambellotti in questa prima fase. Di certo, come lo stesso Cambellotti sostiene nel suo scritto *Introduzione ad un album di scenografie* (1943): «Non nego che seguì un po' quello che in altri casi e in altri posti s'era fatto e che del resto trovò anche ogni approvazione di tutti. Un po' di cognizione archeologica avvalorata dal mio viaggio in Grecia mi rubò la mano, e l'arte micenaica dominò in questi spettacoli»²⁶. Se però non si conosce quanto il giudizio di Romagnoli pesò nell'elaborazione artistica di questi primissimi

²⁴ *Artista di Dioniso* 2004, cit., pp. 31-34; Bordinon 2013, cit., pp. 261-263.

²⁵ D. Cambellotti, *Il risorgere delle rappresentazioni all'aperto*, in Id., *Teatro, storia, arte*, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, p. 45; così pure 1938, p. 45.

²⁶ Cambellotti 1999, cit., p. 54 (da *Introduzione ad un album di scenografie*, 1943).

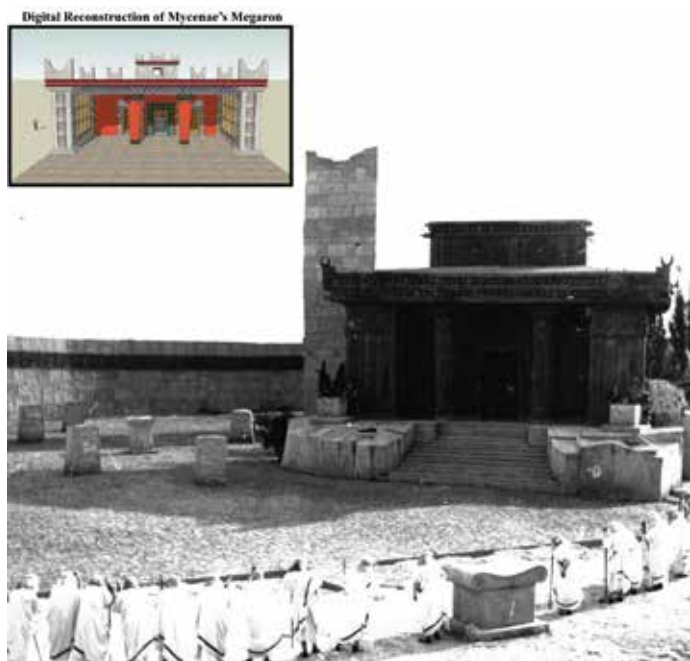


1. Fotografia da *Agamennone* (1914), diretto da Ettore Romagnoli e calco in gesso della Porta dei Leoni di Micene.

momenti, non è altrettanto chiaro da dove Ciambellotti trovasse ispirazione per le sue scenografie “archeologiche”, al di là dei suoi viaggi personali in Grecia. Sicuramente un ruolo non marginale lo ebbero manuali e volumi archeologici dell’epoca: nella biblioteca dell’artista, erano presenti volumi quali *l’Histoire de l’art dans l’antiquité* di Georges Perrot e Charles Chipiez che, per appunto, Ciambellotti cita nei suoi scritti²⁷.

La scenografia dell’*Agamennone* rivelò sin da subito al direttore e allo scenografo alcune problematiche tecniche legate agli spazi del teatro greco. In particolare, la poca contezza delle esigenze di movimento e visibilità dei personaggi portarono Cambellotti a commettere alcuni errori che, successivamente, si guardò bene dal replicare, come la creazione di un unico piano d’azione (nel senso che la scena coincide con l’orchestra) e l’eccessiva apertura della scena stessa. Quest’ultimo aspetto aveva infatti comportato un arruo-

²⁷ Cambellotti 1999, cit., p. 45 (da *Il risorgere delle rappresentazioni all’aperto*, 1938): si veda più diffusamente.



2. Fotografia da *Agamennone* (1914), diretto da Ettore Romagnoli e calco in gesso della ricostruzione digitale del megaron di Micene.

lamento massiccio delle comparse che inevitabilmente portava a perdita di centralità degli attori principali.

Dopo l'interruzione del primo conflitto mondiale, il 1921 divenne l'anno per riavviare l'esperimento siracusano interrotto e, a tal proposito, il comitato degli spettacoli volle mantenere una continuità tematica con il 1914, scegliendo perciò la seconda tragedia della trilogia eschilea, ossia le *Coefore*. Cambellotti venne nuovamente incaricato della scenografia, come pure della locandina, dei costumi e dei progetti per il movimento scenico.

Il rapporto tra Romagnoli e Cambellotti non appare semplice da delineare in questa fase ma, stando sempre a quanto emerge nella corrispondenza privata di Cambellotti, Gargallo rimaneva il principale vincolo alle idee dell'artista. In una lettera di Cambellotti al nobiluomo siracusano, l'artista scrive: «Illustre amico, il Romagnoli mi apprende in una lettera il numero dei costumi necessari o per dir meglio il numero dei figurini saranno una dozzina di cui alcuni contenenti più figure. Poiché alcuni figurini debbono esprimere masse di persone più che persone singole, sarà un lavoro che toccherà le

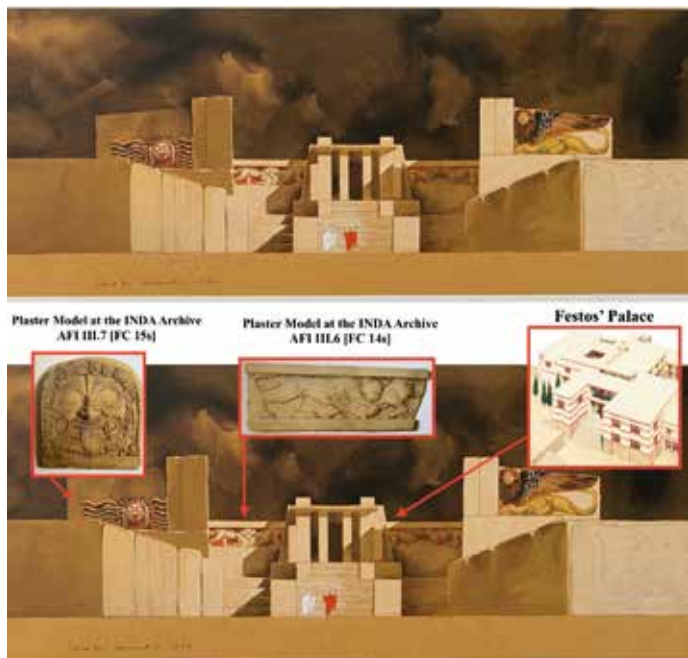


3. Modello in scala e disegno a colori della scena (*Coefore*, 1921) ad opera di Duilio Cambellotti (Siracusa, Archivio Fondazione INDa, Inv. AFI II.2 [FC 4p]; Inv. AFI II.4 [FC 6b]).

mille lire [...] P.S. Le prevengo che da oggi (22) io sono ritornato in Roma. Sarei grato a lei se potessi avere la fotografia del teatro di Siracusa»²⁸. Anche in questa seconda circostanza, è abbastanza chiaro come Cambellotti, chiedendo una documentazione fotografica del teatro greco, non avesse ancora visitato il teatro stesso (e, almeno per quell'anno, nemmeno sembra avesse intenzione di farlo). Inoltre, Cambellotti non si preoccupa di dare dettagli estetici o formali a Gargallo rispetto ai cosiddetti "figurini", ossia il bozzetto del costume, facendo perciò intendere che Gargallo fosse figura puramente ancillare nell'ideazione creativa della scenografia²⁹.

²⁸ AFI II.5 [FC 7e]: *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 45.

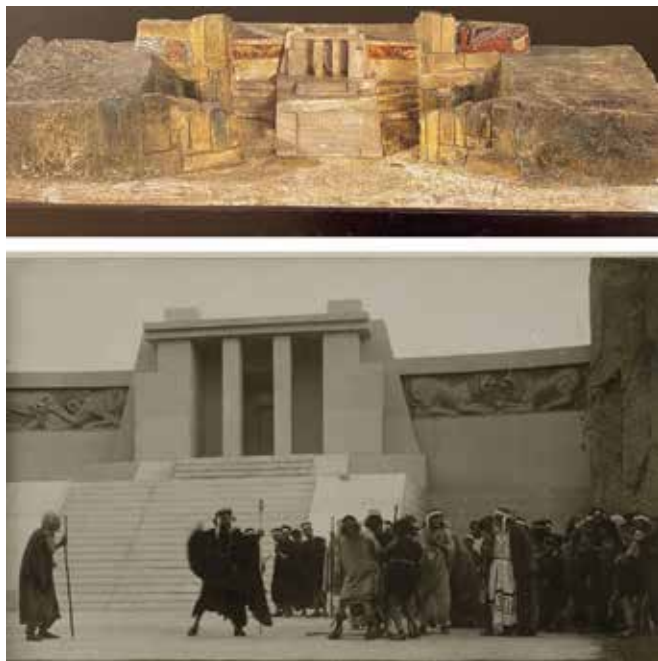
²⁹ Cambellotti offre una specifica definizione per il figurino: «Il figurino completo deve dare il personaggio in forma e colore dalla cima dei capelli alla punta dei piedi, ma anche deve esprimere qualche cosa di interiore. Dovrà fissare insieme colla veste, col colore, col taglio il modo di portarlo; insieme a tutto ciò, l'espressione generale che è tutta l'indole del personaggio» (Cambellotti 1999, cit., p. 67: dallo scritto *Il figurino*, pubblicato nel 1945). In un qualche modo dunque non si trattava di un semplice bozzetto che rappresentava un costume ma costituiva anche la rappresen-



4. Disegno a colori della scena (*Edipo re*, 1922) ad opera di Duilio Cambellotti (Roma, Archivio Cambellotti, Inv. ARCI 2275).

Anche per la scenografia delle *Coefore* del 1921 si ripropone un contesto molto vicino al mondo archeologico dei palazzi preellenici. I riferimenti all'archeologia riguardano anche i contenitori per le offerte recati dalle donne in lutto al seguito di Elettra, ossia coppe e *skyphoi* micenei. Nella scena si vede la casa degli Atridi, sovrastata da una torre, e a sinistra si trova la tomba di Agamennone (fig. 3). Dietro a quest'ultima, si erge un pilastro sormontato da una sfinge con le ali spiegate e, al centro della scena, una fontana. La fontana in realtà divide la scena, come pure l'azione tragica: a sinistra, infatti, si svolgeranno i primi episodi del dramma e a destra il matricidio. Nella rassegna stampa del 1921, Romagnoli esprime la voluta scelta di rendere uno spiazzo grande davanti agli spettatori: «Da tutte le vie che sbocciano qui si vedono irrompere centinaia e centinaia di uomini, di donne, di fanciulli ed anche di contadini. Si ha l'impressione che tutta una città si precipiti verso l'orribile scempio [...] si vedono

tazione visiva di un carattere, di un personaggio della scena.



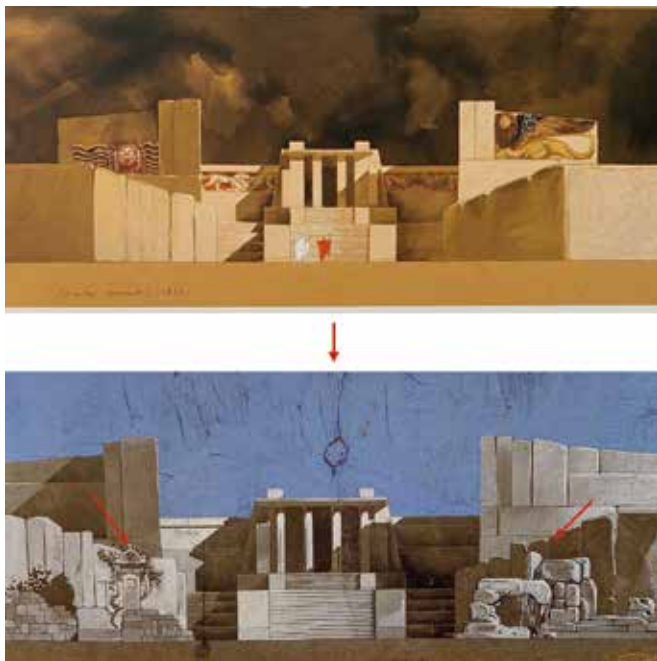
5. Modello in scala della scena (*Edipo re*, 1922) ad opera di Duilio Cambellotti (Roma, Archivio Cambellotti, Inv. AFI II.2 [FC 4p]) e fotografia dello spettacolo (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F-P2837).

così le donne che vengono ad attingere acqua, le giovenche e le mandrie di pecora che tornano agli ovili, le ancelle che escono dalla reggia e accendono grandi fuochi su pilastri, le guardie che vanno a chiudere le porte»³⁰.

Stando alle parole di Cambellotti stesso, il modo di concepire la scenografia cambiò radicalmente con l'osservazione diretta del teatro di Siracusa. Egli infatti scrive: «Fu appunto dopo l'esperimento per me erroneo dell'*Agamennone* del 1914 e delle *Coefore* del 1921 che iniziai la mia vera collaborazione di cui posso assumere la paternità col duplice spettacolo del 1922»³¹. Proprio nell'espressione segnalata da noi in corsivo, si comprende quanto probabilmente Cambellotti prese davvero a cuore l'esperienza siracusana solo successivamente ai primi incarichi, non ritenendola perciò più una «modesta» commissione lavorativa per la quale doveva seguire prescrizioni e indicazioni.

³⁰ AFI, Rassegna Stampa 1921, «Giornale di Bergamo», 21 aprile 1921.

³¹ Cambellotti 1999, cit., p. 79 (da *L'allestimento scenico degli spettacoli classici*, 1948).



6. Confronto tra la Fig. 4 e il disegno a colori della scena (*Baccanti*, 1922) ad opera di Duilio Cambellotti (Siracusa, Archivio Fondazione INDA, Inv. AFI III.5 [FC 13p]).

In occasione del Ciclo degli Spettacoli del 1922, il comitato scelse di non continuare la trilogia eschilea, ma di rappresentare l'*Edipo Re* di Sofocle e le *Baccanti* di Euripide. Per studiare il movimento scenico, in particolare quello delle figure ai piedi della rampa centrale, l'artista elaborò un bozzetto ora conservato all'Archivio Cambellotti a Roma (fig. 4). Il rapporto tra figura e scenografia, come pure quello tra la scenografia e la natura circostante erano gli aspetti di maggiore spunto per l'artista. Il plastico in gesso della scena, conservato all'Archivio INDA, rivela un passaggio successivo nell'elaborazione creativa (fig. 5). L'ambientazione infatti riproduce l'acropoli di Tebe chiusa da una cinta muraria che si apre solo per l'inserimento della reggia. Quest'ultima rivela forti somiglianze con il palazzo di Festos per la presenza di due rampe di accesso³². Attraverso questa soluzione spaziale, si evitava la presenza

³² Bordignon 2013, cit., pp. 265-267.

di un unico piano per l'azione tragica e si valorizzava anche la performance su tre livelli della scena: il piano dell'orchestra davanti agli spettatori, la scalinata del palazzo per il coro, e il piano del palazzo per gli attori³³.

Se però nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* si nota una preminenza della cultura micenea, nelle rappresentazioni del 1922 subentra la componente archeologica siceliota. Infatti, anche in questo caso, i riferimenti archeologici non sono pochi e casuali. Si trovano infatti nella decorazione della reggia di Edipo con la rappresentazione di una lotta tra due leoni e una lotta tra un leone e un toro. Tale soggetto si trova in un'arula fittile del Museo di Siracusa, come mostrato da Giuseppina Norcia³⁴.

Anche la testa anguicrinata della Gorgone è un elemento desunto dalla Gorgone di Gela, conservata al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Quest'ultimo elemento e la sfinge con le ali spiegate vengono tolte per segnare il cambio di scena dall'*Edipo re* alle *Baccanti* (fig. 6). Per le *Baccanti* viene infatti aggiunta a destra la fonte di Dirce e, a sinistra, la tomba di Semele. L'uso sapiente della musica e delle coreografie valorizzarono particolarmente il nuovo allestimento su due piani, rendendo la scenografia delle *Baccanti* ancora più monumentale e solenne. A tal punto riscosse successo la scenografia del 1922 che Cambellotti si vide riconoscere per il tramite di Gargallo parole di stima dallo stesso re Vittorio Emanuele III³⁵.

La "maniera architettonica" nelle stagioni del 1924 e 1927

Cambellotti parla del 1922 come dell'anno in cui cambia modo di concepire la scena da orizzontale a verticale, ma anche del momento in cui il citazionismo archeologico non è più presente come prima. In effetti, a partire dalle scenografie del 1924, si osserva un progressivo processo di semplificazione e astrazione dello stile scenico, generalmente definito "maniera architettonica"³⁶.

Per l'anno in questione, si decide di continuare il racconto dei Labdacidi e vengono perciò scelte le tragedie dei *Sette contro Tebe* e l'*Antigone*. Per l'oc-

³³ F. Macintosh, *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, p. 299.

³⁴ *Artista di Dioniso* 2004, cit., pp. 47-54.

³⁵ AFI Sezione epistolare 1922, 1 aprile 1922: *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 49.

³⁶ Bordignon 2013, cit.; Centanni 2021, cit., pp. 7-17.

casione le due tragedie vengono rappresentate nello stesso giorno in modo da ottemperare all'antica tradizione della consequenziale rappresentazione narrativa e, così facendo, il dramma di Eschilo viene interrotto nel momento in cui si verifica la morte dei figli di Edipo.

In una lettera a Cambellotti, Gargallo dice di voler rappresentare «uno spettacolo completo e d'arte»³⁷, quasi riecheggiando il *leitmotif* del Wort-Ton-Drama wagneriano³⁸. Le rappresentazioni continuarono per due giorni e fino al 13 maggio, per dare tempo a Mussolini di assistere alla messa in scena. Si vuole così realizzare il sogno di una sorta di Bayreuth siciliana, in modo da sintetizzare la tradizione della tragedia greca e, allo stesso tempo, di anticipare il “teatro di massa” dell'epoca fascista (si pensi alla rappresentazione de *Il 1881* andato in scena a Fiesole nel 1934 con la regia di Blasetti e con le musiche di Massarani; o ai teatri meccanizzati ambulanti nel 1929, i cosiddetti *Carri di Tespi*)³⁹.

Anche in questo caso, la comparazione di due bozzetti di Cambellotti all'Archivio omonimo con il plastico dell'Archivio INDA risulta particolarmente illuminante (fig. 7). Quest'ultimo diverrà infatti la scenografia scelta per la rappresentazione e, in tal senso, si può notare come le idee quasi astrattiste di Cambellotti vennero successivamente mediate da una ricostruzione più storicizzata, forse richiesta dallo stesso Romagnoli. Nella sua versione definitiva, la scenografia rappresentava la città di Tebe con le sette torri e la reggia assumeva connotati molto sobri e severi, quasi a evocare lo stile arcaico della lingua greca di Eschilo. I riferimenti archeologici possono dirsi quasi assenti se non per l'imitazione dell'opera isodoma tipica dell'Età del Bronzo finale. Il bronzo è l'elemento che non a caso più si coglie nella scarna decorazione, come nelle grandi borchiate delle mura e delle torri, ricollegandosi così alle mura di Tirinto, come d'altronde lo stesso Cambellotti dichiarava nel suo scritto *Introduzione ad un album di scenografie* (1943)⁴⁰.

Da una lettera conservata all'Archivio INDA, successiva al 31 marzo 1924, Romagnoli chiedeva a Cambellotti per il tramite di Gargallo la presenza del maggior numero di passaggi tra i livelli della scenografia per permettere i numerosi movimenti di scena⁴¹. Il fatto che la lettera di Romagnoli venisse mandata a Gargallo, piuttosto che direttamente a Cambellotti, non è facilmente interpre-

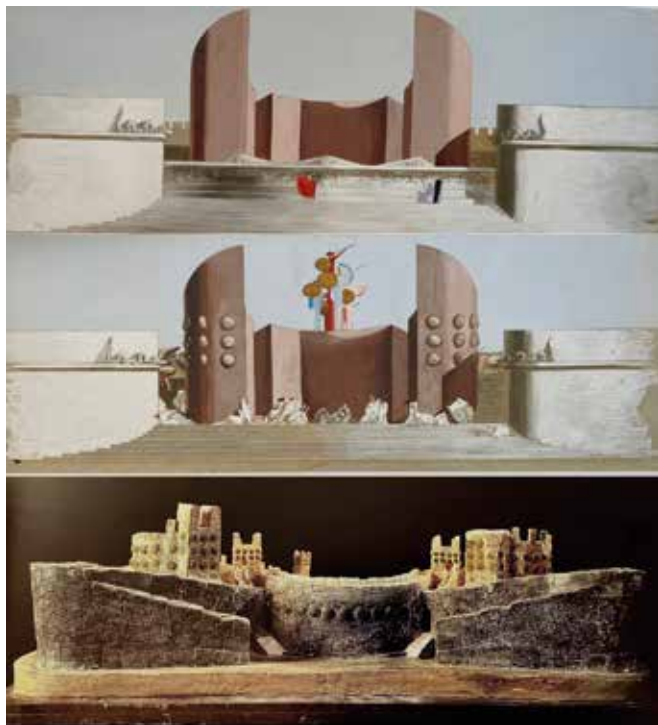
³⁷ AFI Sezione epistolare 1924, Lettera del Presidente a Duilio Cambellotti, 19 febbraio 1924.

³⁸ Da ultimo si veda P. Tessarin, *Il mito e il sacro in Richard Wagner: sacrificio e redenzione nell'opera d'arte totale*, Varese 2019.

³⁹ J. Schnapp, *1881. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano 1996.

⁴⁰ Cambellotti 1999, cit., 1943, p. 54

⁴¹ AFI Sezione Epistolare 1924, Lettera di Romagnoli a Gargallo [post 31 marzo 1924].



7. Due disegni a colori della scena (*Sette a Tebe* e *Antigone*, 1924) ad opera di Duilio Cambellotti (Roma, Archivio Cambellotti, Inv. 2200, 2199) e modello in scala (Siracusa, Archivio Fondazione INDA, Inv. AFI IV.2 [FC 22p]).

tabile, ma almeno due sembrerebbero i motivi principali: o il direttore artistico e lo scenografo non potevano comunicare direttamente per fatti logistici; oppure, Gargallo esercitava sempre più un ruolo di mediatore tra i due.

Per la suddetta stagione teatrale (IV Ciclo di Spettacoli), Romagnoli e Cambellotti si scontrarono su alcuni aspetti specifici. Si consideri ad esempio la collocazione delle otto statue degli dei, protettrici della città e citate nella parodo della tragedia⁴². Romagnoli riteneva che le statue dovessero trovarsi al centro della scena in modo che evocassero il momento di preghiera degli attori. D'altra parte, Cambellotti contestava tale soluzione scenografica e, più precisamente, in una lettera a Gargallo, Cambellotti, scriveva: «Non capisco come Romagnoli non rifletta che in linea generale s'invoca una divinità senza

⁴² Si veda a tal proposito Alessandra Pedersoli in *Artista di Dioniso* 2004, cit., pp. 57-61.



8. Tre disegni a colori della scena (*Medea*, *Nuvole*, *Ciclope*, *Satiri alla caccia*, 1927) ad opera di Duilio Cambellotti (Roma, Archivio Cambellotti, Inv. 2287, 2284, 2281)

avere la divinità davanti. Una nostra donna del popolo invoca in molti casi della vita la Maria Vergine, e il più delle volte non sta in cospetto dell'immagine di essa»⁴³. Cambellotti proponeva quindi di ridurre il numero delle statue a cinque e suggeriva di collocarle sul muro di fondo. Alla fine si arrivò a un compromesso e si scelse di collocare sette statue – come sette erano le porte della città – raggruppandole a destra della scena. L'insoddisfazione di Cambellotti per le richieste di Romagnoli fu ancora più palese quando nel 1927 le due scenografie vennero riproposte a Ostia da Cambellotti stesso, ma con notevoli modifiche⁴⁴. Per i costumi a Siracusa, Romagnoli diede inve-

⁴³ AFI IV.10 [FC 30e]: *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 68.

⁴⁴ E.J. Shepherd, «*L'evocazione rapida di un sogno*»: *prime esperienze di teatro all'aperto ad Ostia Antica*, in «Acta Photographica. Rivista di fotografia, Cultura e Territorio», 2/3, 2005, pp. 133-169.

ce libera scelta a Cambellotti purché prendesse «tutti gli elementi delle arti orientali e orientalizzanti che tu conosci a menadito».⁴⁵

Nel processo di astrazione e di distacco dal riferimento archeologico, le rappresentazioni del 1927 segnano un momento di passaggio cruciale. Nel frattempo, il 7 agosto del 1927 il Comitato per le Rappresentazioni Classiche viene trasformato in “Ente Morale e Nazionale”, grazie anche all’intermediazione di Romagnoli⁴⁶.

Per il V Ciclo degli Spettacoli (1927), si decise di rappresentare eccezionalmente quattro opere: la *Medea*, le *Nuvole*, il *Ciclope*, e *I Satiri alla Caccia*. Tale scelta comportava per forza di cose l’assenza di riferimenti troppo precisi ai testi letterari.

La struttura di base è perciò quella di una caverna il cui ingresso è disegnato in modo da richiamare le fattezze dell’occhio di Polifemo (fig. 8). La struttura presentava inoltre due avancorpi e una gradinata circolare, divenendo quindi la struttura di base impiegata per il *Ciclope*. Per la rappresentazione della *Medea*, si aggiunse un lungo stilobate scorrevole che copriva tutta la caverna e appariva decorato con edifici per alludere alla casa di Medea, mentre ai lati comparivano scene riferibili alle vicende degli Argonauti. Per coprire il passaggio da una all’altra scena, vennero utilizzati dei giochi di fumi, successivamente impiegati anche per le scene di magia di Medea. Per le *Nuvole*, invece, lo stilobate venne sostituito da pannelli strutturati cubicamente che rappresentavano la città di Atene, con il Partenone sullo sfondo. Il tutto appariva quasi con un carattere caricaturale che venne sottolineata da una peculiarità assoluta di questa rappresentazione, appunto l’uso delle maschere secondo l’uso antico. Nel passaggio ai *Satiri alla Caccia*, si tornava al movimento scorrevole dei pannelli e il ritorno alla scena del *Ciclope* con la sola variante che si mantenne chiuso l’occhio del ciclope al centro della caverna. A quanto si evince dalla rassegna stampa, gli spettacoli convinsero più i critici che il pubblico.

⁴⁵ Gabrielli 1924, *La primavera ellenica di Siracusa*, «Corriere d’Italia», 4 maggio 1924.

⁴⁶ Troiani 2022, cit., pp. 128-129.

«Conflitti estetici insormontabili»:
la fine di un sodalizio

L'aspetto più rilevante di questa stagione teatrale fu proprio la rottura del sodalizio tra Cambellotti e Romagnoli, fino a quel momento già piuttosto precario. In una lettera di Cambellotti a Gargallo, l'artista confessa: «È certo che Romagnoli nel suggerire i quattro spettacoli li ha considerati a coppia e ha detto, mi par di sentirlo, che la scena della prima coppia di spettacoli è buona anche per la seconda [...] Ma io non la penso come lui e in tutto ciò vedo degli urti, dei conflitti estetici insormontabili»⁴⁷.

Nell'anno successivo, appunto il 1928, e nonostante il successo riscosso in quelle prime rappresentazioni, alcuni eventi rivoluzionarono il rapporto tra i due: il 22 novembre del 1928, l'Istituto Nazionale per il Drama Antico (INDA) revocò a Ettore Romagnoli l'incarico di direttore artistico tramite decreto del Ministero dell'Educazione Nazionale⁴⁸. Di lì a poco, nel marzo del 1929, l'INDA diventava un organo governativo alle dipendenze del Ministero dell'Educazione Nazionale del Governo e il capo del Governo, Benito Mussolini, nominò presidente dell'INDA Biagio Pace, al posto di Mario Tommaso Gargallo, originario ideatore delle rappresentazioni siracusane.

Da quel momento in poi, venne a eclissarsi la figura del direttore artistico unico intesa fino ad allora e, per questo, non venne più menzionata nei manifesti delle rappresentazioni. Questo cambiamento comportava, di fatto, che la progettazione e organizzazione delle rappresentazioni teatrali non era più demandata a un unico professionista, ma risiedeva nella collaborazione tra il presidente dell'Istituto (Biagio Pace), lo scenografo (Duilio Cambellotti) e il primo attore, nonché direttore scenico (Corrado Racca).

Di qui in avanti, nel progettare e produrre le scenografie, Cambellotti assunse un modo e uno stile profondamente diverso, accentuando quegli aspetti che, fino ad allora, lo avevano allontanato da Romagnoli. A testimonianza di questo iato professionale, oltre alla documentazione epistolare, lo scritto di Duilio Cambellotti *La scena nelle rievocazioni classiche* (1936) appare dirimente per comprendere dove risiedesse la profonda divergenza di vedute tra l'artista e il filologo nella rappresentazione del dramma antico. Ovviamente Romagnoli venne coinvolto anche al di fuori di Siracusa e in

⁴⁷ AFI V.5 [FC 35e]: *Artista di Dioniso* 2004, cit., p. 80.

⁴⁸ Troiani 2022, cit., pp. 130-135.

altre rappresentazioni come, l'*Alceste* a Pompei nel maggio del 1927, l'*Alceste* e *Mistero di Persefone* ad Agrigento nel maggio del 1928 e al *Licinium* di Erba nell'agosto-settembre del 1929. Tuttavia, qui la presenza monumentale dei templi sullo sfondo ad Agrigento e le ristrette dimensioni dei teatri non permetteva quella sperimentazione che invece il teatro greco di Siracusa offriva.

Al di là delle sorti professionali di entrambi dopo il 1928, fu piuttosto evidente quanto la collaborazione dei due portò a risultati inattesi e sorprendenti. Ormai dato avvio e lustro alla stagione teatrale, le divergenze erano tuttavia fin troppo stridenti. Seppur infatti Cambellotti e Romagnoli fossero concordi nell'evitare ogni forma di fredda rievocazione archeologica, l'indole più sperimentale di Cambellotti aveva spinto l'artista a tenere una maggiore distanza dal testo letterario, come il caso dei *Sette contro Tebe* testimonia chiaramente. Sembra tuttavia quasi ironico che Rovereto, città che ha generosamente ospitato il convegno da cui prende avvio il presente volume, ospiti una parte dell'archivio Cambellotti al MART e, allo stesso tempo, l'archivio Romagnoli presso l'Accademia degli Agiati. In un qualche modo, quei due intelletti e geni artistici giacciono vicini e, grazie agli sforzi degli studiosi, parlano ancora oggi, dialogando a pochi metri di distanza.