Sara Troiani

Una Grecia «romantica e barbara, disordinata e colorata»: il contributo dell'arte antica ai costumi teatrali nelle rappresentazioni classiche di Ettore Romagnoli

Secondo l'opinione di Ettore Paratore, Ettore Romagnoli «fu il primo in Italia a inaugurare il metodo oltremodo proficuo dell'abbinamento di due indagini, quella dedicata ai testi letterari e quella volta allo studio delle arti figurative»[1]. In numerose occasioni, infatti, il grecista dimostra di conoscere le principali scoperte archeologiche del suo tempo, utilizzando altresì riproduzioni di pitture vascolari e sculture nei suoi studi specialistici e nei saggi divulgativi, pubblicati in volumi, riviste e quotidiani[2]. L'attenzione alle manifestazioni artistiche come mezzo per approfondire la conoscenza del contesto socio-letterario dell'antica Grecia si sviluppa in Romagnoli a partire dalla sua esperienza come assistente dell'archeologo e professore di Archeologia e Storia dell'arte antica alla Sapienza di Roma, Emanuel Löwy[3]. È un incontro, quello con Löwy, che consentì al grecista di apprendere le metodologie all'epoca più avanzate riguardo lo studio della storia dell'arte antica e di promuoverle, contestualmente, nell'ambito di un progetto volto a rinnovare gli studi classici nell'Italia

La ricerca per il presente contributo è stata finanziata grazie ai fondi della Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT, I.P., all'interno del progetto CECH/FL/UC: UIDP/00196/2020.

[1] E. Paratore, *Prefazione*, in E. Romagnoli, *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. vi. Cfr. anche E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in *I critici*, a cura di G. Grana, Milano 1969, pp. 1431-1448 (p. 1444).

[2] Tra la vasta mole di pubblicazioni si segnalano per l'attenzione all'analisi artistico-letteraria gli articoli *Ninfe e Cabiri* e *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche*, entrambi pubblicati su «Ausonia», II, 1907, pp. 141-185 e pp. 243-260, ora ristampati in Romagnoli 1958, rispettivamente pp. 189-247 e 169-187.

[3] Su Emanuel Löwy si vedano i contributi raccolti in *Ripensare Emanuel Löwy. Professore di archeologia e storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi*, a cura di M.G. Picozzi, Roma 2013.

di primo Novecento verso una maggiore attenzione alla divulgazione culturale[4].

Il saggio intende esplorare il contributo dell'arte figurativa greca in relazione ad un particolare aspetto della produzione teatrale di Romagnoli: i costumi per le rappresentazioni classiche. Sebbene analizzati specialmente in riferimento alla collaborazione tra Romagnoli e l'artista Duilio Cambellotti a Siracusa[5], i costumi ebbero una particolare importanza all'interno degli spettacoli del grecista fornendo inoltre una preziosa testimonianza sullo stile a cui egli intendeva rifarsi nei singoli allestimenti. Partendo dall'influenza esercitata su Romagnoli dal magistero di Löwy e dalle coeve campagne archeologiche, verranno prese in considerazione le riflessioni del grecista sulla necessaria formazione 'artistica' dei classicisti e sulla possibilità di diffondere la conoscenza dei manufatti antichi ad un più vasto pubblico. Queste stesse idee avrebbero, infatti, contribuito all'elaborazione dei costumi di scena a partire dalle pitture vascolari e dalle scoperte archeologiche minoico-micenee, diventando uno dei 'tramiti visivi' alla conoscenza dell'arte greca per gli spettatori dell'epoca.

L'insegnamento di Emanuel Löwy alla Sapienza e le scoperte archeologiche del XIX secolo nelle riflessioni di Romagnoli

La nomina di Löwy come docente presso la Sapienza nel 1889 rappresentò «la risposta degli antichisti italiani ai reiterati dibattiti sulla questione del rinnovamento dell'archeologia»[6]. Sulla scia dell'aggiornamento degli studi classici, avviato in Italia dagli anni '70 del 1800, il metodo filologico promosso Oltralpe era stato accolto nella formazione dei classicisti anche grazie alla consuetudine da parte degli studiosi italiani di trascorrere soggiorni di studio nelle maggiori università tedesche e austriache e, viceversa, attraverso la convocazione da Germania e Austria di parte del corpo docente univer-

[4] Si veda *infra*.

[5] Si veda a tale proposito il volume *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004-9 gennaio 2005)*, a cura di M. Centanni, Milano 2004. Ai figurini di Cambellotti per la rappresentazione di *Coefore* del 1921 è dedicato il recente saggio di G. Bordignon, *Cambellotti, un esperimento di arte 'veramente vivente'*, in Orestea. *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, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, a cura di M. Valensise, Milano 2021, pp. 96-113 (specialmente pp. 100-104).

[6] M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma 1998, p. 74.

sitario e ginnasiale-liceale[7]. Anche nell'ambito dell'archeologia classica si adottò il principio «di andare a scuola dai tedeschi»[8], per procedere ad uno svecchiamento dei metodi d'indagine all'epoca desunti ancora dall'antiquaria, e l'assegnazione della cattedra romana a Löwy segnò, in questo senso, il corso dell'insegnamento della disciplina in Italia[9].

Nella sua città natale, Vienna, Löwy si formò «a cavallo tra archeologia ed epigrafia»[10] con i maestri Alexander Conze, Otto Hirschfeld e Otto Benndorf ed ebbe l'occasione di frequentare intellettuali del calibro di Ernst Kris, Julius Schlosser e Sigmund Freud. Svolse, inoltre, numerosi viaggi in Grecia, Italia e Licia durante i quali acquisì un metodo di scavo aggiornato, insieme all'impostazione allo studio fondata sull'*Archäologie der Kunst*[11]. Oltre a Löwy, a concorrere per il posto alla Sapienza si presentò anche il roveretano Paolo Orsi il quale, pur avendo frequentato negli anni della sua formazione a Vienna gli stessi maestri di Löwy, fu in seguito influenzato dall'incontro a Roma con Luigi Pigorini, archeologo preistorico, che lo avviò ad una carriera di scavo e attività sul campo proseguita con successo in Sicilia, dove come ispettore prima (1888) e poi, dal 1891, come sovrintendente del Museo Archeologico di Siracusa[12] portò alla luce le vestigia della civiltà sicula di epoca precoloniale. Nonostante l'archeologia preistorica in Italia potesse quindi offrire un metodo alternativo per lo sviluppo dell'archeologia classica come scienza, la ricerca accademica preferì adottare la più «nobile e consolidata tradizione della storia dell'arte»[13] che trovava

[7] A. La Penna, *L'influenza della filologia classica tedesca sulla filologia classica italiana dall'unificazione d'Italia alla prima guerra mondiale*, in *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, hrg. von H. Flashar, K. Gründer, A. Horstmann, II, Göttingen 1983, pp. 232-274 (pp. 241-242). Sull''importazione' del metodo filologico tedesco negli studi di greco dell'Italia post-unitaria si vedano anche: G. Benedetto, *Scuola classica, studi classici e la svolta dell'Unità*, «Atene e Roma», s. II, VI, 3-4, 2012, pp. 384-429; C. Neri, «*Il greco, ai giorni nostri», ovvero: sacrificarsi per Atene o sacrificare Atene?*, in *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 aprile 2012), a cura di L. Canfora, U. Cardinale, Bologna 2012, pp. 103-152.

[8] A. Momigliano, *Gli studi italiani di storia greca e romana dal 1895 al 1939*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce*, I, Napoli 1950, pp. 84-106 (p. 89); Barbanera 1998, p. 72.

[9] Cfr. Ivi, pp. 72-74; A. Augenti, *La storia dell'archeologia con i se. Paolo Orsi, Emanuel Löwy e il concorso del 1889*, in *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari-S. Spirito 2019, pp. 39-43.

[10] Ivi, p. 40.

[11] Barbanera 1998, p. 75.

[12] Cfr. M. Barbanera, M. Curcio, *Paolo Orsi e il progetto del Dramma antico al Teatro Greco di Siracusa: il fragile equilibrio tra valorizzazione e tutela*, in Valensise 2021, pp. 48-67 (p. 52).

[13] Barbanera 1998, p. 56. Data la maggior attitudine allo studio della storia dell'arte, la nomina

in Löwy un qualificato rappresentate dei più aggiornati metodi di insegnamento, ricerca e scavo a livello europeo.

Nella prolusione del 9 gennaio 1890 Löwy illustrò il progetto scientifico-didattico del proprio insegnamento alla Sapienza, soffermandosi sulla necessaria attenzione da rivolgere all'interpretazione del contesto culturale da cui derivavano i prodotti dell'arte figurativa antica. La disciplina preposta a simile analisi, l'archeologia, veniva intesa come sintesi tra la ricerca filologica, da cui traeva il rigore metodologico[14], e la storia dell'arte, «elemento dei più importanti della cultura nazionale»[15]:

> L'archeologia ha un aspetto doppio. In essa s'incrociano le sfere di due scienze, una delle quali, la filologia, si propone di ricostruire l'antichità in tutte le sue manifestazioni, nella sua storia, nelle sue istituzioni, nella sua letteratura e anche nella sua arte, mentre l'altra, la storia dell'arte, nei monumenti di ogni epoca non guarda altro che la parte artistica, li studia […] perché sono prodotti dell'arte, manifestazioni d'uno dei lati dell'ingegno dell'uomo, al pari di tanti altri degno dell'osservazione scientifica[16].

Sul fronte della didattica Löwy cominciò fin da subito a dotare il proprio Gabinetto archeologico di una biblioteca e di una raccolta di diapositive fino a creare, nel 1892, il Museo dei Gessi che all'epoca aveva sede al Testaccio[17]. Queste iniziative erano rivolte a sviluppare la ricerca e lo studio dell'arte antica attraverso l'*Anschauung*, l'osservazione diretta di manufatti e sculture per comprenderne innanzitutto lo sviluppo storico-geografico[18], prendendo a modello la pratica largamente diffusa nelle università europee (specialmente nei *Seminare* di archeologia e nei college del Regno Unito) di

---

di Löwy presso l'Ateneo di Roma fu contestata dai colleghi Luigi Pigorini, Julius Beloch ed Ernesto Monaci, i quali in una lettera del 6 gennaio 1896 all'allora ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli stigmatizzarono la scarsa attività sul campo dell'archeologo viennese in confronto all'operato di Orsi. L'attacco a Löwy rivela, in realtà, le contraddizioni nell'attribuire la cattedra di archeologia classica della Sapienza ad un candidato che non aveva partecipato, ad esempio, alle campagne di scavo nel Foro Romano (cfr. Augenti 2019, pp. 40-41). Una dettagliata ricostruzione della vicenda è offerta da D. Palombi, *Emmanuel Löwy nella Facoltà di Filosofia e Lettere della Sapienza (1889-1915)*, in Picozzi 2013, pp. 25-55 (specialmente pp. 30-35, con una trascrizione integrale della succitata lettera al ministro Baccelli a pp. 53-55).

[14] E. Löwy, *Sullo studio dell'archeologia*, «La Rassegna Nazionale», LVIII, 1891, pp. 716-728 (p. 719).

[15] Ivi, p. 717.

[16] Ivi, p. 724.

[17] Palombi 2013, p. 38.

[18] Barbanera 1998, p. 77.

allestire gipsoteche e musei in ausilio alla didattica[19]. Inoltre, nei suoi studi Löwy non si limitò a considerare l'arte plastica greca di quinto e quarto secolo a.C. quale momento culminante dell'attività artistica dei Greci, secondo una visione winckelmanniana, anzi rivolse il proprio interesse proprio verso «le manifestazioni artistiche delle origini […] indagando i motivi psicologici che potevano aver determinato alcune scelte piuttosto che altre»[20].

Da queste premesse appare chiaro come la collaborazione con Löwy non solo incrociava alcuni dei principali interessi del Romagnoli grecista, quali l'indagine sugli elementi anonimi e popolari nella letteratura e nell'arte, da lui coltivata fin dalle prime ricerche accademiche[21], ma contribuì a sviluppare le sue idee circa la formazione 'artistica' dei classicisti, idee che troveranno il loro manifesto programmatico nel discorso *La diffusione della cultura classica*, letto nell'aprile del 1911 durante il Quarto Convegno della Società Italiana per l'Incoraggiamento e la Diffusione degli Studi Classici. Il programma di formazione dei futuri classicisti, come delineato da Romagnoli, si basava sullo studio della poesia greca in indissolubile relazione agli aspetti ritmico-musicali e alle arti figurative[22], al fine di predisporre l'elaborazione di studi critici e traduzioni rivolti principalmente ad un pubblico non specialista:

> In tutte le scuole di cultura classica, superiori e inferiori, bisogna aprire le porte e le finestre allo studio delle arti figurate greche. Omero e l'arte Micenea, Pindaro e la scultura, Teocrito e l'arte alessandrina devono andare di pari passo. […] Immagini e parole devono continuamente completarsi ed illuminarsi a vicenda, essere non due ma uno: nessun commento, per quanto eloquente, potrà darvi una visione del mondo ellenico quanto la solennità

[19] Cfr. J. Bauer, *Il Museo dei Gessi dell'Università di Vienna al tempo di Alexander Conze e Otto Benndorf*, in Picozzi 2013, pp. 111-124 (p. 124).

[20] Barbanera 1998, p. 76.

[21] A. Rostagni, *Gli studi di letteratura greca*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di C. Antoni, R. Mattioli, I, Napoli 1950, pp. 393-413 (p. 448). I citati saggi *Ninfe e Cabiri* e *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche* sono testimoni di queste ricerche, insieme agli studi sulla commedia antica, tra cui emerge l'articolo *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, «Studi italiani di filologia classica» XIII, 1905, pp. 83-268 (ora ristampato in Romagnoli 1958, pp. 331-502). Esemplare, poi, è anche l'aneddoto sulla passione di Romagnoli per i canti popolari romaneschi che ascoltava fin da bambino dalla voce della domestica Filomena. Durante gli anni universitari il grecista, «dinanzi alla scelta d'un soggetto di laurea, passo non meno delicato e pericoloso del santo matrimonio», propose di approfondire «quelle antiche e care canzonette» vedendosi, però, rifiutare il tema perché difficilmente conciliabile con il carattere scientifico della ricerca (Id., *Ricordi romani*, Milano 1929, p. 6).

[22] Id., *La diffusione della cultura classica*, in Id., *Vigilie italiche*, Milano 1917, pp. 65-140 (p. 73).

> dei diruti palagi di Creta, la semplice vita gagliarda e florida dei bassorilievi e degli intagli micenei, e quegli intrecci e grovigli e stilizzazioni di farfalle, di fiori, di polipi, di àlighe, in cui palpita la stessa aria, la stessa luce che circola fra sillaba e sillaba negli armoniosi esametri dell'*Odissea*[23].

Il grecista avanza quindi la possibilità di introdurre in ogni ordine e grado del sistema d'istruzione italiano l'insegnamento dell'arte figurata greca non solo a livello teorico ma anche tramite la visione diretta dei manufatti: per questo motivo, si sarebbe resa necessaria la fondazione di musei all'interno di università e centri di ricerca nonché la pubblicazione di cataloghi sulle raffigurazioni ceramiche, considerate dal grecista «il più vivo ed efficace commento della vita e della letteratura greca»[24]. A fronte di queste dichiarazioni, dunque, appare evidente come la lezione di Löwy sia stata appresa e, in vari modi, perseguita da Romagnoli nella sua attività di studioso e divulgatore della cultura antica: i saggi e le traduzioni sono spesso arricchiti da immagini tratte dalle figure vascolari, mentre con la pubblicazione della collana *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*, per la casa editrice Zanichelli, il grecista si avvalse delle illustrazioni a tema classico degli incisori Adolfo de Carolis e Antonello Moroni quale commento 'visivo' ai testi.

Oltre al discorso del Quarto Convegno, un'altra lettura pubblica di pochi anni precedente risulta illuminante per comprendere l'importanza che Romagnoli attribuisce allo studio dell'arte antica in relazione alla ricerca filologico-letteraria. Si tratta della prolusione letta all'Università di Catania nel 1906, dal titolo *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*. In questo testo, Romagnoli non mostra ancora il sentimento germanofobo che ne contraddistinguerà la successiva fase antifilologica[25]. Anzi, egli attribuisce alla Ger-

---

[23] Ivi, pp. 115-116.

[24] Ivi, p. 118.

[25] La cosiddetta polemica antifilologica vide contrapporsi tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento due correnti metodologiche negli studi di greco in Italia: la prima facente capo alla scuola fiorentina di Girolamo Vitelli, la seconda rappresentata dall'estetismo di Fraccaroli e Romagnoli. Se in un primo momento, tra il 1897 e il 1899, la polemica si svolse prevalentemente in ambito accademico e vide come protagonisti principali Vitelli e Fraccaroli, la discussione si ampliò con l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915: con una serie di articoli pubblicati tra il 1915 e il 1916 sul settimanale «Gli Avvenimenti», poi raccolti nel 1917 nel libello *Minerva e lo scimmione*, Romagnoli si rese l'alfiere dell'antifilologismo prendendo di mira il metodo scientifico tedesco e i suoi 'proseliti' italiani. Vitelli risposte agli attacchi di Romagnoli nel volumetto *Filologia classica… e romantica*, scritto tra il 1917 e il 1920 ma pubblicato postumo, mentre Giorgio Pasquali con il suo *Filologia e storia* del 1920 sembrava aver esaurito la polemica. Romagnoli, tuttavia, tornò a parlare della questione nella nuova ristampa di *Minerva e lo scimmione* del 1935 la cui *Prefazione*, che fa riferimento anche all'ascesa hitleriana in Germania, sembra far ripiombare nel medesimo clima bellico del 1917.

mania «la gloria d'aver svelato al mondo l'ellenismo»[26], sottolineando come la riforma luterana diede l'impulso allo sviluppo del metodo scientifico[27] per l'affinità condivisa con il «vero spirito dell'arte ellenica, il quale è di libertà e d'indipendenza intellettuale», contrariamente all'umanesimo italiano che, sorto «su la barbarie teologica», imponeva un'imitazione 'moraleggiante' e, quindi, un'interpretazione fuorviante dell'antichità classica[28].

Tra gli studiosi che, a sua opinione, contribuirono a rivelare l'autentico volto della civiltà greca Romagnoli, forse significativamente, trascura di citare filologi come Gottfried Hermann, il fautore della *Wortphilologie*[29], per concentrarsi invece sui contributi resi da Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e dall'imprenditore e archeologo Heinrich Schliemann (1822-1890)[30]. Quest'ultimo, d'altronde, aveva contribuito insieme a Nietzsche a ridimensionare il primato della filologia negli studi classici tedeschi: la critica nietzschiana da un lato «recuperava per certi aspetti la lezione di Winckelmann, poiché rivendicava alla classicità uno spirito pulsante, una nuova vitalità, accusando i classicisti di averla spenta sotto i loro angusti interessi accademici», dall'altro le campagne di Schliemann «riportava[no] alla luce una civiltà su cui le fonti non avevano dato pressoché informazioni e sulla quale non erano più applicabili le categorie estetiche elaborate sulla greci-

---

Sulla polemica antifilologica si veda: T. Lodi, *Nota bibliografica*, in G. Vitelli, *Filologia classica… e romantica*, con una premessa di U.E. Paoli, Firenze 1962, pp. 133-143; E. Degani, *Filologia e storia*, «Eikasmos», X, 1999, pp. 279-314; G.D. Baldi, A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2006; G.D. Baldi, *Fraccaroli, Romagnoli, l'antifilologia e la polemica con Girolamo Vitelli*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi. XIV Congresso nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010. Sessioni Parallele*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Novi Ligure 2012, pp. 1-9; F. Pagnotta, R. Pintaudi, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «APapyrol», XXVII, 2015, pp. 231-271; E. De Longis, *Le cavallette filologiche e la tedescolatria: l'antigermanesimo di Ettore Romagnoli*, in *L'arte della ricerca. Fonti, libri, biblioteche. Studi offerti ad Alberto Petrucciani per i suoi 65 anni*, a cura di S. Buttò, V. Ponzani, S. Turbanti, Roma 2021, pp. 313-323; G.M. Varanini, *Per l'edizione del carteggio Fraccaroli-Romagnoli. Con una postilla di Paolo Scattolin*, in *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi, Rovereto, 9 aprile 2019*, a cura di P. Salomoni, Rovereto 2021, pp. 73-110 (pp. 81-88); S. Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, Trento 2022, pp. 25-67.

[26] E. Romagnoli, *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo* [1906], in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911, pp. 197-219 (p. 201).

[27] Per affermazioni simili si veda anche E. Piccolomini, *Sull'essenza e sul metodo della filologia classica*, «Rivista europea», VI, 1, 1875, pp. 101-109 (pp. 104-106).

[28] Romagnoli 1911, p. 201.

[29] Per un approfondimento e ulteriore bibliografia si veda G. Ugolini, *Hermann* contra *Boeckh: filologia formale e filologia storica*, in *Storia della filologia classica*, a cura di D. Lanza, G. Ugolini, Roma 2020.

[30] Romagnoli 1911, pp. 203-205. Le scoperte di Troia e Micene si collocarono tra il 1870 e il 1879.

tà classica»[31]. La citazione di Schliemann da parte di Romagnoli, nonché la velata allusione a Nietzsche[32], nel testo della conferenza confermano il fascino suscitato dalle scoperte dell'archeologo tedesco in tutta Europa: in Italia sarà, ad esempio, Gabriele d'Annunzio a rielaborare nella *Città morta* la nuova visione della grecità veicolata dalle notizie sugli scavi a Troia e nella Grecia continentale, anche grazie alla suggestiva scenografia prodotta da Francesco Michetti e Enrico Del Debbio per lo spettacolo[33]. Inoltre, alle scoperte di Schliemann si affiancarono gli scavi di Cnosso da parte di Arthur Evans negli anni novanta dell'Ottocento e le missioni a Creta dell'archeologo ed epigrafista roveretano Federico Halbherr (dal 1884), il quale esplorò l'Antro Ideo nel 1885 identificando la presenza di scudi e timpani bronzei di tipo orientalizzante successivamente pubblicati insieme ad Orsi (1888)[34]. Dal 1899 Halbherr diresse la Missione Archeologica Italiana di Creta[35], che coinvolse numerosi archeologi tra i quali si annovera anche Antonio Taramelli: quest'ultimo durante l'esplorazione dell'antro di Kamares rinvenne le celebri ceramiche dell'omonimo stile che mise in relazione con quelle di Thera all'epoca recentemente scoperte[36]. Inoltre, svariate furono le pubblicazioni che dalla fine dell'Ottocento erano state dedicate alla cosiddetta 'arte primitiva greca', come il catalogo *Mykenische Vasen* edito da Furtwängler e

---

[31] Barbanera 1998, p. 55.

[32] Romagnoli aveva riadattato una citazione su Nietzsche proveniente dal suo scritto *La musica greca* del 1905: in quel contesto, pur elogiando le intuizioni della *Nascita della tragedia*, il grecista ne condanna la dottrina schopenhaueriana probabilmente riprendendo il *Tentativo di un'autocritica* premesso alla terza edizione dell'opera nietzschiana. Cfr. E. Romagnoli, *La musica greca*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1905], pp. 1-44 (p. 41); P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa MultiMedia, Lecce 2004, p. 96; Troiani 2022, pp. 40-41. Si rileva, tuttavia, una certa ostilità di Romagnoli nei confronti di Nietzsche, come evidenziato da La Penna 1983, 264; A. Corcella, *Grecità e musica. Friedrich Spiro (1863-1940) e Assia Rombro (1873-1956)*, Potenza 2021, pp. 130-132.

[33] 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», n.s. III, 2013, pp. 261-292 (p. 264). Si veda anche M. Harari, *Gabriele D'Annunzios beunruhigende Antike*, in *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, hrg. von E. Kocziszky, Berlin 2011, pp. 261-272. Nel 1895 D'Annunzio svolse una crociera sullo yatch 'Fantasia' di Edoardo Scarfoglio, visitando Olimpia, Delfi, Corinto, Micene, Nauplia, Tirinto, Eleusi e Atene: il viaggio avrebbe influenzato notevolmente il poeta per l'elaborazione della *Città morta* (cfr. Zoboli 2004, p. 9).

[34] Barbanera 1998, pp. 78-79.

[35] Ivi, pp. 92-97.

[36] R. Palillo, *Antonio Taramelli: un preistorico agli albori delle esplorazioni cretesi*, in *AKROTHINIA. Contributi di giovani ricercatori italiani agli studi egei e ciprioti*, a cura di A.M. Jasink, L. Bombardieri, Firenze 2015, pp. 211-227 (p. 220). Su Federico Halbherr si veda il recente volume di S. Struffolino, *Federico Halbherr. Rovereto, Creta, la Libia*, Roma 2024.

Loeschcke (1886) o lo studio di Chipiez e Perrot *Histoire de l'art dans l'antiquité* (Paris 1882-1914), il cui sesto volume (1894) era dedicato proprio al periodo miceneo[37].

L'arte greca, sia quella statuaria-monumentale che quella delle pitture ceramiche, avrebbe quindi rivestito, nell'ottica di Romagnoli, un ruolo principe per l'interpretazione dei fatti letterari, svincolandoli da un classicismo di maniera grazie al contributo di quelle che all'epoca erano le più recenti scoperte archeologiche:

> Anche la semplice analisi letteraria, spezzate le lenti bizzarramente deformatrici del convenzionalismo critico, schiude oggi nuove profonde vedute. L'epopea, la lirica, la tragedia, ogni produzione letteraria, appariscono in aspetti nuovi, e si staccano dall'isolamento che sembrava irrigidirli, per associarsi con vibrazione simpatica a fenomeni della universale letteratura. […] E dissipata la nebbia delle nostre pupille, quasi ogni opera letteraria dell'Ellade lascia cadere il suo drappeggio *classico*, e rivela, ora la viva sprezzatura popolaresca, ora l'accesa policromia o la sognante sfumatura romantica[38].

La scelta delle parole sembra quasi preludere ad analoghe affermazioni di Renato Serra nelle pagine pubblicate postume nel 1924 da Manara Valgimigli con il titolo *Intorno al modo di leggere i Greci*, ma presumibilmente scritte tra il 1908 e il 1909[39], nei medesimi anni cioè in cui Romagnoli andava postulando il suo ellenismo artistico. Il pensiero di Serra si rivolge criticamente alle traduzioni dei lirici greci a lui contemporanee, in particolare a quelle di Giuseppe Fraccaroli ma anche alle versioni dal greco di Giovanni Pascoli e Romagnoli, che fuorviavano, a suo dire, l'immagine dei poeti antichi[40] e riflettevano la nuova interpretazione della Grecia antica che in quegli anni andava diffondendosi tra i ceti medi:

---

[37] Bordignon 2013, p. 262 rileva come le riproduzioni del *megaron* miceneo e di una stele funeraria all'interno del sesto volume dell'*Histoire de l'art dans l'antiquité* fossero stati ripresi da Cambellotti per le scene di *Agamennone* e *Coefore* a Siracusa.

[38] Romagnoli 1911 [1906], p. 207.

[39] Lo scritto apparve nel 1924 su due fascicoli della «Critica» curato da Manara Valgimigli il quale, a premessa, espone i criteri di pubblicazione del testo e ne ipotizza la cronologia: una prima redazione si sarebbe avuta tra la fine del 1908 e l'inizio del 1909, mentre successive redazioni possono datarsi tra il novembre e il dicembre del 1911. Cfr. M. Valgimigli, in R. Serra, *Intorno al modo di leggere i greci*, «La Critica», XXII, 3-4, 1924 pp. 177-188, 237-246 (pp. 177-178).

[40] Cfr. Troiani 2022, pp. 90-91.

> […] quel che costituisce la Grecia per un uomo di cultura mezzana oggi, è press'a poco anche quello che la costituiva per i nostri padri: ricordi scolastici, un po' d'Omero, dei tragici e dei lirici, frammenti di filosofia e solennità morali, aneddoti degli uomini e del costume, e una serie d'immagini plastiche che va dal Partenone e dai templi di Sicilia fino ai calchi dei musei e alle cartoline illustrate della Venere di Milo. Aggiungete pure un poco di ori di Micene e di statuette di Tanagra o di Creta; non è questo che conti.
> Quel che conta è la disposizione dell'animo. Nella nostra Grecia si può dire che non c'è più nulla di umanistico e di retorico; […] Piace la Grecia. Ma non per quel che già ebbe di esemplare e di classico; piace anzi in quel che ha di più lontano da quello stampo di perfezione gelata; piace come romantica e barbara, disordinata e colorata; piace soprattutto nella sua realtà autentica, nel suo sapore, come dicono, di cosa vissuta. […] L'ideale scolastico, fatto di parole e di figure retoriche, che illuminava la Grecia degli umanisti, è tramontato di là dei monti; la Grecia che ci tocca oggi è una Grecia di cose, schietta, autentica, nuda[41].

Le pitture ceramiche e l'arte minoico-micenea nella definizione dei costumi per le rappresentazioni classiche

Le considerazioni svolte finora permettono di comprendere meglio come Romagnoli imposti la confezione dei costumi teatrali, specialmente per gli spettacoli di drammaturgia antica che condusse con gli studenti dell'Università di Padova[42] e con i primi due allestimenti siracusani (*Agamennone* nel 1914 e *Coefore* nel 1921)[43]: da un lato la testimonianza delle raffigurazioni vascolari offrì al grecista un modello su cui elaborare il costume di personaggi sia tragici che comici, dall'altro le scoperte archeologiche di epoca minoico-micenea stimolarono l'immaginario dello studioso per creare allestimenti che all'epoca erano considerati moderni e innovativi.

Da alcune dichiarazioni rese nel 1924 alla rivista «Il Secolo XX»[44], sappiamo che nel 1911 Romagnoli mise in moto l'organizzazione degli spettacoli

---

[41] Serra 1924, pp. 181-182.

[42] Per un approfondimento S. Troiani, *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, «Dionysus ex Machina», XI, 2020, pp. 229-257.

[43] Per Siracusa Romagnoli diresse *Agamennone* (1914), *Coefore* (1921), *Edipo re* e *Baccanti* (1922), *Sette a Tebe* e *Antigone* (1924), *Medea*, *Ciclope*, *Satiri alla caccia* e *Nuvole* (1927).

[44] Ora riprodotto in Romagnoli 1958, pp. 503-517.

patavini grazie ai finanziamenti dell'avvocato Zaniboni, ingaggiando, oltre agli studenti dell'Ateneo, i collaboratori artistici per gli anni a venire:

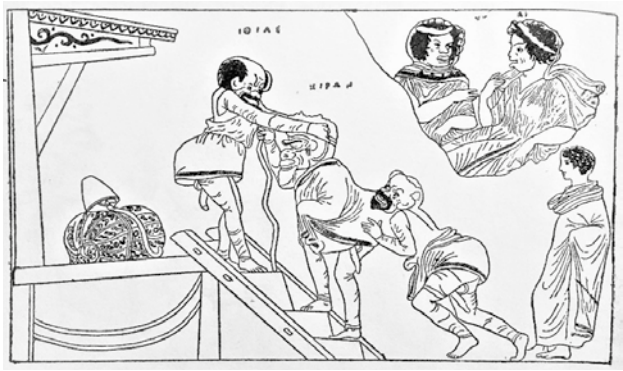
> Manrico Bonetti, nome, figura e cuore da moschettiere, lasciò le sue amministrazioni e si mise a fare il vestiarista. Lo scultore Valerio Brocchi scolpiva maschere. Il pittore Bruno Puozzo, anima d'artista, a cui fortuna volle mostrar sempre il più arcigno dei suoi cipigli, disegnava figurini. Contarello dipinse le scene, e che scene! […] E gli studenti, di tutte le facoltà, a recitare, a suonare, a cantare nei cori, a danzare[45].

Il primo anno furono prodotte le *Nuvole* (1911), poi le *Baccanti* (1912) e, infine, tra il febbraio e il marzo del 1913 il Teatro del Popolo di Milano ospitò la compagnia studentesca, a cui si era aggiunto anche lo scrittore e poeta Giosuè Borsi, per un ciclo di rappresentazioni classiche che, oltre ai testi citati, comprendeva il *Ciclope* e l'*Alcesti*[46]. Riviste e quotidiani accolsero con entusiasmo l'esperimento drammatico di Romagnoli, soffermandosi inoltre a considerare la realizzazione degli elementi di costume come nell'articolo dedicato agli spettacoli milanesi da A. Marescotti:

> Gli attori buffi abbiamo veduto indossare un costume, che, per ogni riguardo, ricordava quello del nostro Pulcinella. Così vestiti gli Ateniesi e tutti gli antichi videro i loro eroi buffi. Per le *Baccanti*, la cui azione si svolge a Tebe, nella reggia del vecchio Cadmo, venuto di Fenicia, il Romagnoli ha scelto un tipo di vesti greco-orientaleggiante. Invece assolutamente greci erano i vestiti dell'*Alcesti*, e quelli del *Ciclope* ci sono apparsi una meraviglia sotto ogni aspetto[47].

Soprattutto dal confronto con la messinscena delle *Nuvole* appare chiaro come precedenti studi di Romagnoli sull'arte antica siano stati ripresi per concepire i costumi dei personaggi. Infatti, l'iconografia dei figurini si basa sulle pitture vascolari di scene tratte dalle cosiddette farse fliaciche (IV-III sec. a.C.), le quali, secondo il grecista, ereditavano le caratteristiche di una forma popolare e primitiva di commedia che influenzò anche la più sofisticata commedia attica e, in generale, ogni manifestazione drammatica di genere comico posteriore[48]. A questo proposito, Romagnoli accosta l'abito

[45] Romagnoli 1958, p. 509.
[46] Vedi in dettaglio Troiani 2022, 110-112.
[47] Marescotti 1913, p. vii.
[48] Cfr. Romagnoli 1958, pp. 169-187; 333-335; Id., *Nel regno di Diòniso*, Bologna 1918, pp. 1-37.



1. Raffigurazione su cratere a figure rosse, London, British Museum, F151, tratta da E. Romagnoli, *Filologia e poesia*, Bologna 1958, p. 224.

degli attori fliacici con alcune maschere della moderna Commedia dell'Arte secondo le proprie convinzioni sulla continuità evolutiva tra questi due generi[49], come nel caso di Strepsiade il cui costume ricorda il personaggio di Pulcinella[50].

Le raffigurazioni vascolari a tema fliacico verranno riprese anche dall'artista Duilio Cambellotti per l'allestimento del medesimo dramma a Siracusa nel 1927[51]. Lo scenografo, in particolare, fu attratto dalla possibilità di utilizzare maschere derivate sul modello di quelle greche, andando in questo caso contro la preferenza di Romagnoli di ricorrere a mezze maschere sullo stile di quelle dei comici dell'arte. Il resoconto di Cambellotti sulle soluzioni adottate in quell'allestimento risulta interessante per comprendere quanto l'uso in scena delle maschere greche avesse consentito agli attori di esplorarne le potenzialità espressive con successo, anche di fronte ad uno spettatore di eccezione come il re d'Italia Vittorio Emanuele III:

[49] Romagnoli 1918, p. 3. Cfr. Troiani 2022, pp. 159-167.

[50] Nel recensire il primo allestimento delle *Nuvole* (1911), Giustino Lorenzo Ferri riporta che «Lesina (Strepsiade) è più che altro un buffone, un *clown* shakespeariano, un *gracioso* calderoniano, una maschera della commedia dell'arte, del teatro napoletano del secolo XVIII e XIX». G.L. Ferri, *Le Nuvole di Aristofane a Padova e Vicenza*, «Nuova Antologia», CLIV, 951, pp. 486-494 (p. 491).

[51] Cfr. D. Sacco, *V Ciclo di spettacoli classici (1927):* Medea *di Euripide,* Le nuvole *di Aristofane,* Il Ciclope *di Euripide*, I satiri alla caccia *di Sofocle*, in Centanni 2004, pp. 70-75 (73-74): «I costumi riproducono i tipici modelli della commedia e quindi l'*anphimascholos* [*sic*, gr.: ἀμφιμάσχαλος], un tipo di chitone che poteva arrivare fino ai talloni come nella tragedia o poteva essere più corto e succinto, portato su braghe corte o larghe strette alla caviglia; a questo poteva unirsi un mantello corto di lana grezza, il *tribonion*, tipico della povera gente. Erano utilizzati inoltre dei cuscini che gonfiavano l'aspetto dei personaggi; i colori scelti per queste vesti erano molto sgargianti, stando alle testimonianze vascolari pittoriche musive più tarde».

2. Scena da *Il Carro di Dioniso* presso i Templi di Agrigento (1928), foto storica, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

> Un'altra cosa importante alla quale conviene accennare è la riproduzione della commedia greca, nella sua forma classica, cioè con la recitazione mediante la maschera. Questo è un fatto che non può essere apprezzato da tutti. All'atto pratico ho potuto constatare che la maschera nella rievocazione della commedia e della tragedia è un fatto essenziale; a Siracusa si rappresentavano le *Nuvole* di Aristofane, e Romagnoli stesso era un po' timoroso dell'applicazione delle maschere, e ci consigliò di fare delle mezze maschere che assomigliassero un po' a quelle della nostra commedia dell'arte. Io dissi: "No, perché la maschera greca ha un suo carattere preciso: quello di essere un'intiera fisionomia". Io stesso costruii le maschere. Quando ci fu il momento dello spettacolo, ci furono degli attori un po' esitanti, mentre altri le accettarono di buon grado. Il fatto importante è questo: che la cosa ebbe grandissimo successo. Ad un certo momento si accennò alla probabilità che venisse il re ad assistere alla rappresentazione. Romagnoli aveva dei dubbi che il re non gradisse questa cosa e voleva far levare le maschere agli attori, ma questi non ne vollero sapere e tennero le maschere. Il re venne, rise ed approvò[52].

Anche nel *Carro di Dioniso*, una drammaturgia originale del grecista risalente al 1913 e portata in scena a Siracusa, Bari, Palazzolo Acreide, Agrigento e Malesco tra il 1914 e il 1936, Romagnoli rielabora creativamente alcune convenzioni del dramma comico greco secondo l'esposizione da lui già resa nei vari studi critici. Il protagonista del *Carro di Dioniso*, dal nome parlante di Fliace, è infatti il capocomico di una compagnia girovaga che si richiama agli attori buffi ritenuti essere da Romagnoli i protagonisti di quella farsa delle origini[53]:

[52] D. Cambellotti, *Teatro, storia, arte*, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, p. 81.

[53] Sul *Carro di Dioniso* e sui riferimenti alla Commedia dell'Arte e al *Teatro comico* di Carlo Goldoni si veda Troiani 2022, pp. 164-167.

3. Scenografia de *Il Carro di Dioniso* (Malesco, 1936), foto storica, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

> E sin dai tempi antichissimi, nei villaggi e nelle città di tutto il mondo greco, si poteva vedere questo spettacolo. Un grosso carro, tratto da cavalli o da muli, e carico di attrezzi, attraversava le strade, e si fermava sulla piazza principale, accompagnato dai ballonzoli, dalle capriole, dalle grida di giubilo dei monelli: I buffi, i buffi!
> Non dicevano buffi, naturalmente: usavano nomi diversi nelle diverse regioni. *Dicelisti* (mimeti) in Laconia, *fallofòri* a Sicione, *dilettanti* a Tebe, altrove *autocabdali* o *sofisti*, in Italia *fliaci*. In conclusione, erano pulcinelli.
> Scendevano dal carro, costruivano in fretta e furia un palcoscenico minuscolo e relativamente alto, chiuso in fondo da una scena rudimentale, comunicante sul davanti col terreno, mediante una scaletta. Gli attori si nascondevano e si abbigliavano di dietro. E, cominciata la farsa, alcuni, quelli che si supponeva stessero in casa, entravano dal fondo: altri, che si figurava giungessero di lontano, facevano un piccolo giro, e salivano per la scaletta[54].

Le foto di scena del *Carro di Dioniso* mostrano l'accuratezza nel riprodurre il costume tipico degli attori sulle raffigurazioni vascolari, nonché la presenza del palco in legno foggiato a partire dalle medesime fonti iconografiche (figg. 1-3).

Per quanto riguarda la tragedia, invece, il Fondo Romagnoli ha restituito tutta una serie di foto di scena da cui si possono condurre ulteriori ed interessanti osservazioni, arricchite inoltre dalla presenza stessa dei costumi, custoditi per oltre un secolo dalla famiglia. Un solo sguardo alle immagini di *Baccanti* tratte dalle repliche al Teatro romano di Fiesole lascia intuire la profonda influenza delle pitture ceramiche nell'elaborazione dei costumi. In

[54] Romagnoli 1918, pp. 1-2.

4. Raffigurazione di Menade su *kylix*, attribuita al Pittore di Brygos, München, Staatliche Antikensammlungen, 2645.

5. Dioniso (Annibale Ninchi) e una baccante durante le *Baccanti* di Euripide a Fiesole (1913), foto storica, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

particolare, le raffigurazioni vascolari di fine sesto e inizio quinto sec. a.C., da cui Romagnoli potrebbe aver tratto le idee per i figurini, furono da lui stesso pubblicate sulla prima edizione della sua traduzione di *Baccanti* (Firenze 1912) e sul volume *Il teatro greco* (Bologna 1918) (figg. 4-5). L'osservazione di Marescotti, prima ricordata, sulla peculiarità dei costumi per ogni singola rappresentazione permette di fare chiarezza sul metodo di lavoro di Romagnoli come direttore artistico, per il quale l'equilibrio dello spettacolo doveva essere raggiunto attraverso la coerenza di ogni elemento scenico. Per questo il carattere greco-orientalizzante dei costumi per *Baccanti* si fonda sull'ambientazione del dramma non solo considerando l'origine della stirpe cadmea dalla Frigia ma, come evidenziato nella *Prefazione* di Romagnoli alla versione edita da Quattrini, recupera l'allora consueta immagine di Dioniso quale dio orientale, proveniente dalla Tracia e portatore di «un'ebbrezza non volgare, né forse in origine connessa col vino, ma autogena e trascendentale. Questa divinità s'incarnava in un giovine bellissimo, vestito mollemente, coronato d'ellera, impugnante una ferula coronata di fiamma. Lo segue uno stuolo di Mènadi, giovani donne che errano secolui per i monti e per i liberi campi, danzando, folleggiando, cacciando fiere, compiendo opere prodigiose»[55].

[55] Id. 1912, p. ix. Il riferimento alla provenienza orientale di Dioniso potrebbe essere stato

Questa attenzione al 'contesto drammaturgico' rappresenta la componente precipua degli allestimenti di Romagnoli, replicata con la collaborazione rispettivamente di Bruno Puozzo e di Cambellotti anche per i figurini dei primi due spettacoli siracusani: *Agamennone* e *Coefore* presentano infatti un'ambientazione chiaramente micenea e i costumi stessi richiamano alla ricchezza dei tesori di Priamo e Atreo rinvenuti da Schliemann (figg. 6-7), così come le decorazioni si ispirano al medesimo retroterra culturale nonché alle figure tardo-geometriche raffigurate sui vasi scoperti e raccolti da Paolo Orsi nel Museo Archeologico siracusano[56]. Questa prospettiva viene inoltre confermata da Romagnoli stesso nel citato articolo *Come nacquero le rappresentazioni classiche*:

> quando i sopra elogiati critici da manuali da quindici centesimi videro le tuniche fiorite, le sgargianti policromie, gli elmi dall'immenso cimiero delle *Baccanti* e dell'*Agamennone*, mi ammonirono che i costumi greci erano ben più *severi*. Mi ammonirono che i Greci indossavano il *chitone*, semplice camiciotto, e sopra il *chitone*, lo *himation*, mantelletto lungo, la *clamys*, semplicissimo mantelletto corto. La mia innocenza ne fu ampiamente illuminata. Però se invece di quindici centesimi avessero speso lire una e cinquanta per un manualetto meno letto, avrebbero visto che la grecità comincia un po' prima del *chitone*, dello *himation* e della *clamide*. Comincia da quando, fra i *popoli del mare* che movevano a debellare la potenza dei Faraoni della XIX dinastia, volgendo circa il 1300° anno prima della salutifera incarnazione, compaiono dei *Danàuna* e degli *Akaiuska*: che sarebbe a dire Danai e Achei: ossia i famosi eroi delle tragedie greche; i quali non indossavano i semplici paludamenti cari alla Grecia classica.
>
> E già, questi bravi Achei non avevano avuto tempo di formarsi uno stile. Erano scesi dal Nord a invadere la Grecia, avevano debellati e sottoposti i primitivi Pelasgi, avevano coperto di rocche tutte le alture strategiche della regione, e in quelle rocche vivevano da signorotti. E gli artisti li facevano venire dalle regioni che li producevano, da Creta, dalla Fenicia, dall'Egitto. E questi artisti accomodavano agli usi del paese, ed anche ai desideri dei principi, la loro arte, tutta impregnata d'elementi orientali.

---

tratto da *Psyche* di Erwin Rohde, studioso conosciuto e apprezzato da Romagnoli. Cfr. Troiani 2022, pp. 189-190.

[56] G. Di Martino, *Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso di* Agamennone, in The Old Lie. *I classici e la Grande Guerra*, a cura di R. Berardi, N. Bruno, A. Busetto, L. Fizzarotti, «FuturoClassico» V, 2019 pp. 174-208 (p. 190).

6. Clitennestra (Teresa Mariani) in *Agamennone* presso il Teatro greco di Siracusa (1914), foto storica di Angelo Maltese, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

7. Sophia Schliemann con i gioielli del Tesoro di Priamo (1873), tratta da «Storia Illustrata» 167, 1971.

Stabilito questo punto, mi sembra segnata la via. Eschilo certo vestiva i suoi attori secondo le fogge del suo tempo; ma Eschilo non aveva la più lontana idea dell'ellenismo preclassico, allora nascosto sotto il suolo sino alle menome vestigia. E viceversa, da *Le Supplici* si vede bene come anche nei particolari cercasse sempre il caratteristico. Sicché: noi saremo più eschilei, se, dovendo rappresentare un ambiente preellenico, lo costruiremo di elementi preellenici.

Ed anche qui, non gelida ricostruzione archeologica, troppo a buon mercato. "Figùrati – ho detto a Cambellotti – di essere uno di quegli artisti o cretesi, o egiziani, chiamato da uno di quei signorotti achei (certo più splendidi dei mecenati pescicani moderni) a dare tòno alla sua corte. E régolati di conseguenza. Scegli da tutti gli elementi delle arti orientali o orientalizzanti che tu conosci a menadito; ispìrati all'arte egea, fenicia, egiziana, babilonese, licia, etèa; e componi liberamente. La tua non deve essere una riproduzione, bensì una creazione"[57].

[57] Romagnoli 1958, p. 515.

Il brano restituisce con efficacia e chiarezza l'intento di Romagnoli nell'ideazione dei costumi teatrali: realizzare, in un certo senso, il sogno dell'antico drammaturgo, 'svestendo' i suoi personaggi dagli 'anacronismi' del V sec. a.C. per restituirli *creativamente* al mondo di appartenenza: quello miceneo e minoico-orientale.

Le lettere del costumista Manrico Bonetti al Conte Gargallo, raccolte nell'Archivio della Fondazione INDA, restituiscono, inoltre, un vivace spaccato circa la realizzazione dei costumi teatrali in vista della preparazione di *Agamennone* nel 1914. Già collaboratore di Romagnoli all'epoca degli spettacoli universitari, Bonetti fu incaricato di confezionare a Padova i costumi dei personaggi principali, dei ventiquattro membri del coro e di un centinaio di comparse, nonché di procurare i necessari elementi di attrezzeria come spade, scudi e lance. Un dettagliato preventivo di spesa, che riporta un totale complessivo di 4000 lire[58], presenta una nota[59] che precisa l'estrema attenzione che il costumista avrebbe dovuto riservare in particolare agli elementi ornamentali: «Tutto il vestiario deve essere confezionato accuratamente, osservando rigidamente lo stile, la parte decorativa, i fregi in oro che devono essere appositamente composti perché non si trovano in commercio e così pure tutte le armi». In particolare, Bonetti ritorna sulla questione delle decorazioni in oro in riferimento al costume di Clitennestra, interpretata da Teresa Mariani: «Peccato che la Mariani sia piuttosto bassa di statura. Questo fatto mi ha obbligato a raccorciare tutti i disegni pel vestito di Clitmenestra [*sic*] e ridurre impicciolendoli, i fregi in oro. Un personale slanciato avrebbe certamente fatto dare maggior risalto al vestito»[60].

In altre lettere, Bonetti confessa che i costumi di Cassandra, Egisto, Clitennestra e Agamennone erano stati «il culmine della preoccupazione» data la difficoltà di realizzazione: nel succitato preventivo, ad esempio, è riportato come il solo costume di Agamennone fosse composto da «vestito, calzari, 2 lance, corsaletto, schinieri, elmo, cintura e spade» per un costo di circa 250 lire. Le foto di scena (fig. 8) mostrano il risultato finale che, nelle intenzioni di Bonetti, doveva essere «pittoricamente di grande effetto dato che le rappresentazioni si dovevano svolgere di giorno e probabilmente in pieno sole»[61],

[58] AFI (= Archivio Fondazione INDA Siracusa), Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3, Manrico Bonetti di Padova.

[59] La nota, datata Padova 14 ottobre 1914, fa tuttavia riferimento all'allestimento di *Agamennone*, che debuttò il 16 aprile di quello stesso anno.

[60] AFI, Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3, Manrico Bonetti di Padova, Lettera di Bonetti a Gargallo, Padova, 6 marzo 1914.

[61] AFI, Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3,

8. Cassandra (Elisa Berti Masi) e Agamennone (Gualtiero Tumiati) in *Agamennone* presso il Teatro greco di Siracusa (1914), foto storica di Angelo Maltese, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

nonostante le difficoltà incontrate nel corso della lavorazione: a partire dalle sue dipendenti distratte dai festeggiamenti per il carnevale[62], agli attori che inviarono le loro misure in ritardo[63], fino alla preoccupazione per i bauli e le casse contenenti i costumi che, dati i lunghi e onerosi collegamenti tra Padova e Siracusa, rischiavano di arrivare a «recita fatta»[64]. La testimonianza di Bonetti aiuta a ribadire la cura profusa nella confezione del vestiario a cui, come si è visto, Romagnoli tribuiva un'importanza precipua per ricreare l'immaginario del dramma; inoltre, mostra quanto complessa fosse la macchina produttiva degli spettacoli siracusani che, lungi dal rappresentare un'esperienza esclusivamente locale, riunivano in sinergia artisti e maestranze da tutta Italia.

Manrico Bonetti di Padova, Lettera di Bonetti a Gargallo, Padova, 16 marzo 1914.

[62] AFI, Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3, Manrico Bonetti di Padova, Lettera di Bonetti a Gargallo, Padova, 5 febbraio 1914: «Io proseguo attivamente col lavoro e se non ci fosse di mezzo questo benedetto carnevale che mi distrae le lavoranti, e me le fa mancare al lavoro saltuariamente durante il corso della settimana, calcolerei di finire ogni cosa per il 10 marzo».

[63] AFI, Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3, Manrico Bonetti di Padova, Lettera di Bonetti a Gargallo, Padova, 6 marzo 1914: «Il vestiario è pressoché pronto, e sarebbe stato certamente finito se il Tumiati, il Masi, il Tempesti ed in special modo la Mariani mi avessero inviate prima di martedì le misure che mi occorrevano per far confezionare i vestiti per loro. Non ho fatto che tempestarli di lettere, e finalmente si sono decisi».

[64] AFI, Documenti, Trattative e offerte per artisti, forniture diverse, spettacoli vari, b. 5, fasc. 3, Manrico Bonetti di Padova, Lettera di Bonetti a Gargallo, Padova, 12 marzo 1914.

Conclusioni

Sebbene Duilio Cambellotti avesse in seguito ripudiato l'estetica archeologica che guidò i primi due allestimenti siracusani, secondo il precetto per cui «il rispetto dell'archeologia non è schiavitù»[65], non esitò a riconoscere che la Grecia barbarica, sorta dagli scavi di Schliemann, si era imposta nell'immaginario europeo di primo Novecento, incontrando il favore del grande pubblico[66] e indirizzando, di fatto, il suo lavoro come scenografo e nel 1921 anche come figurinista. Romagnoli, considerando questo fattore e consapevole delle competenze maturate negli anni di formazione universitaria, cercò di giustificare questo ricorso all'archeologia a servizio del singolo spettacolo e, forse, dell'educazione stessa del pubblico. Da un lato, infatti, la necessità di sviluppare una nuova modalità di rappresentazione del dramma antico in epoca moderna influì notevolmente sugli aspetti drammaturgici, musicali e coreografici, nonché sugli elementi scenici e di costume perché si amalgamassero armoniosamente secondo l'interpretazione scenica complessiva. Dall'altro, la presenza di un pubblico proveniente da svariati ceti sociali che, presumibilmente, aveva poca o scarsa dimestichezza con l'eredità classica consentiva a Romagnoli di rendere operativo il suo progetto di divulgazione autoptica dell'arte figurativa antica, creando costumi che richiamassero efficacemente alle raffigurazioni vascolari o alle decorazioni di una civiltà greca che, nella sua arcaicità, si stava all'epoca rivelando come tutta da scoprire.

[65] Cambellotti 1999, p. 71.
[66] Ivi, pp. 45-46.