

Marina Valensise

Il genio eclettico di Ettore Romagnoli, dal carteggio col conte Gargallo conservato all'INDA e alla Biblioteca di Rovereto

Ettore Romagnoli partecipò alla vita del Teatro greco di Siracusa sin dal 1913 e fu il principale protagonista della rinascita di quest'ultimo fino al 1927, anno in cui terminò la sua collaborazione con l'INDA in veste di direttore artistico, traduttore dal greco, nonché di responsabile delle scene e di consulente teatrale su larga scala. A partire dal 1914, Romagnoli assicurò la messinscena di dieci opere: iniziò nel 1914 con l'*Agamennone* di Eschilo; sette anni dopo, in occasione della ripresa degli spettacoli dopo l'interruzione dovuta alla Prima Guerra mondiale, riprese con le *Coefore* la trilogia eschilea dell'*Orestea*; nel 1922 propose le *Baccanti* di Euripide e l'*Edipo re* di Sofocle; nel 1924 per il quarto ciclo di rappresentazioni classiche propose i *Sette a Tebe* di Eschilo e l'*Antigone di Sofocle*; nel 1927, dopo tre anni di interruzione, propose per la sua quinta e ultima stagione l'allestimento di ben quattro produzioni: la *Medea* di Euripide, il *Ciclope* di Euripide, le *Nuvole* di Aristofane e i *Satiri alla caccia* di Sofocle. Di queste dieci opere del dramma antico Romagnoli assicurò la traduzione, la direzione scenica, la realizzazione e, in almeno tre stagioni (nel 1914, nel 1922 e nel 1927) anche le musiche, affidando al compositore palermitano Giuseppe Mulé le musiche degli altri spettacoli. Fu dunque lo stesso grecista romano a comporre nel 1914 gli intermezzi e i cori dell'*Agamennone* di Eschilo, poi le musiche dell'*Edipo re* nel 1922, e infine quelle delle *Nuvole* di Aristofane e dei *Satiri alla caccia* di Sofocle. Infatti, negli archivi dell'INDA si trova un faldone¹ dedicato alle trattative del

Con il mio arrivo all'Istituto Nazionale del Dramma Antico in veste di Consigliere delegato abbiamo voluto rafforzare l'attenzione dedicata alla ricerca sul teatro classico e agli studi accademici, valorizzando il lavoro sulle fonti, sul primato del testo originario da mettere in scena, e cercando, all'insegna della funzione critica e della vocazione contemporanea, di promuovere a tutto campo il

Comitato esecutivo per le rappresentazioni classiche con il professor Romagnoli. Da tale documentazione emerge che, sin dal marzo 1913, si tratta di affidare a Romagnoli l'intera organizzazione degli spettacoli. Nel rispondere al conte Mario Tommaso Gargallo, presidente del comitato esecutivo, il professore cita l'esperienza del teatro romano di Fiesole e assicura: «Se mi affidano tutta l'organizzazione come Ella mi scrive, garantisco la riuscita della cosa: ormai ho una discreta pratica anche in questo». Sicché, rapidamente si arriva alla stesura della bozza del contratto con le modifiche proposte dallo stesso Romagnoli per quello che sarà il primo ciclo di rappresentazioni: il professore si impegna a consegnare entro il 15 marzo 1914 la traduzione, da lui realizzata in esclusiva per Siracusa, che verrà stampata a carico del Comitato, come anticipo sulle vendite; inoltre Romagnoli si impegna a sorvegliare personalmente la confezione degli abiti di scena, che seguirà i bozzetti del pittore Duilio Cambellotti, e a scegliere gli attori di comune accordo con il Comitato. In cambio, il Comitato corrisponderà al professore un compenso

ritorno alle origini di un Istituto nato da uno sforzo collettivo. Il nostro obiettivo comune oggi è di promuovere con vigore la dimensione scientifica delle molteplici attività dell'INDA, che non è solo un teatro o un produttore di spettacoli teatrali, ma è prima di tutto un centro di studi e di ricerca, un archivio storico, una biblioteca specializzata e una scuola di formazione per attori, l'Accademia d'Arte del Dramma Antico (ADDA). La nostra ambizione, dunque, è di valorizzare al massimo il contributo dei grecisti, degli ellenisti, dei classicisti che riteniamo indispensabile per assolvere la missione istituzionale dell'INDA definita dalla legge istitutiva del 1998 e del 2004, e cioè la produzione e la rappresentazione dei testi teatrali greci e latini. Il che vuol dire tornare alle origini, e in particolare all'opera e all'impegno profuso dal grande grecista Ettore Romagnoli, che fu il primo direttore artistico nominato dal Comitato per le rappresentazioni classiche, e assicurò sin dalla prima edizione delle rappresentazioni classiche nel 1914 fino al quinto ciclo di spettacoli nella primavera 1927 il successo dell'impresa voluta dai fratelli Gargallo, promuovendo il teatro classico attraverso la produzione di spettacoli per il Teatro Greco di Siracusa. Detto questo, desidero ringraziare la prof.ssa Margherita Rubino, che fa parte del Consiglio di amministrazione dell'INDA, e Sara Troiani, giovane studiosa di primissimo piano e autrice di un libro che ormai è un saggio di riferimento su Ettore Romagnoli, frutto di un lungo lavoro di ricerche sulle carte del grecista romano conservate oggi alla Biblioteca «G. Tartarotti» di Rovereto. Ringrazio anche Giovanna Casali, specialista della storia della musica nonché musicista diplomata al Conservatorio di Bologna, e ancora Laura Piazza e Giovanna Di Martino, che lavora nel Regno Unito. Sono giovani studiose di grandissimo talento che hanno contribuito direttamente alla realizzazione della mostra della Fondazione INDA, allestita a Siracusa nella sede di Palazzo Greco, intitolata *Oresteia Atto Secondo* e dedicata al centenario della ripresa delle rappresentazioni classiche avvenuta nel 1921, dopo l'interruzione di sette lunghi anni dovuta allo scoppio della Grande Guerra e alla pandemia di febbre spagnola. Durante il convegno roveretano, il mio intervento è stato preceduto da un breve video realizzato per la mostra di Siracusa appena menzionata, con l'intento di offrire una piccola introduzione sulla figura di Ettore Romagnoli. La voce narrante è di Elena Polic Greco, una delle docenti dell'ADDA. Il testo sintetizza i contributi di Sara Troiani e delle altre giovani ricercatrici che hanno studiato la figura di Romagnoli e la nascita dell'Istituto all'inizio del XX secolo in alcuni dei contributi che raccolti nel catalogo della mostra siracusana pubblicato dalla casa editrice Electa.

¹ AFI (= Archivio Fondazione INDA), D3, fascicolo 1, 1913 marzo-1914 maggio 8.

di 1.500 lire per la traduzione, la musica del coro e la direzione artistica, oltre a una percentuale del dieci per cento sui ricavi della vendita dei biglietti per la prima, e del cinque su quello delle altre rappresentazioni a seguire, e in più il rimborso delle spese di viaggio e soggiorno a Siracusa. Da notare il cambiamento retributivo rispetto al precedente impegno col teatro romano di Fiesole, dove per la traduzione delle *Baccanti*, la partitura musicale e la direzione artistica di prove e spettacoli dall'8 al 31 maggio 1911, Romagnoli ricevette un compenso di 1.500 lire, oltre l'indennità per viaggi e soggiorni, e 400 lire per ogni rappresentazione in più². Va detto che nel recepire le modifiche del professore, il Comitato siracusano ribadisce limiti e vincoli dell'incarico. «Per la musica del coro si confida che Ella voglia abbandonare l'idea di ricorrere a un compenso» gli scrive il conte Gargallo il 29 agosto 1913. «Il Comitato ha tale fiducia nella sua speciale e sperimentata competenza che ha rifiutato – senza nemmeno discuterle – delle offerte venute da parte del famoso compositore Widor, che pure avrebbe rappresentato una buona *réclame* a Parigi. La preghiamo quindi vivamente di curare lei solo la composizione della musica del coro, la quale così sarà stata scritta da chi meglio sa e può e non verrà a costarci più di quanto era stato preventivamente calcolato»³. Dal che si evince non solo la competenza a largo raggio, ma il potere contrattuale di cui godeva una personalità eclettica e davvero straordinaria sul piano culturale come quella del professore romano. Romagnoli in effetti era uomo che compendia mille talenti in un singolo individuo. Intanto il talento di studioso e di divulgatore, poi quello di traduttore e infine la capacità dell'uomo di teatro, dell'organizzatore, del manager e dell'impresario a tutto campo.

All'epoca, e bisogna ricordarlo, non esisteva ancora la regia di uno spettacolo teatrale. Diversamente da quanto accade oggi, la dimensione dell'immagine di uno spettacolo teatrale, ai primi del Novecento, non era ancora sviluppata. Era infatti il testo e il testo originale quantunque tradotto in italiano a prevalere in uno spettacolo classico, e dunque era l'attore che lo interpretava come protagonista ad essere la figura prevalente e addirittura preminente rispetto a quella del regista. Esattamente il contrario di quanto avviene oggi, quando spesso il pubblico va a vedere uno spettacolo teatrale 'per la regia di', senza nemmeno sapere chi è l'autore del testo, e nel caso dell'opera lirica ignorando persino il nome dell'attore che interpreta il ruolo del titolo. Cent'anni fa, invece, si andava a teatro soprattutto per il nome della

² Cfr. *Il contratto di Ettore Romagnoli con il Teatro Romano di Fiesole*, in AFI, D 3, fascicolo 1.

³ AFI, D 3, fascicolo 1, 1913 maggio-1914 maggio 8.

compagnia che recitava nello spettacolo, o per il nome del grande attore che era a capo di quella compagnia di teatranti. Perciò, la dimensione registica e il ruolo del direttore artistico all'epoca avevano un peso ben più cruciale di quello che hanno oggi. E la peculiarità del professor Romagnoli, cattedratico di Letteratura greca all'Università di Padova e prima ancora nell'Ateneo di Catania, oltretutto esimio filologo classico, specialista della letteratura e della lingua tedesca, traduttore instancabile dal greco, direttore di una prestigiosa collana di traduzioni dai testi originali greci e latini presso l'editore bolognese Zanichelli, e appassionato uomo di teatro, era proprio quella di riunire in sé l'autorevolezza dello studioso di rango, l'abilità del traduttore, la competenza del regista e del direttore di scena nell'allestimento di un testo classico. Ora tutte queste doti, espressione di eccezionali competenze, unite a prerogative straordinarie, naturalmente, rendevano la sua personalità, il suo ruolo e le sue ambizioni assolutamente esorbitanti. Addirittura nella sua eulogia del maestro, un ex allievo e fedelissimo di Romagnoli come Gino Cucchetti, che nei primi anni della Grande guerra faceva la spola tra Ginevra, dov'era iscritto all'Università, e Milano e Roma, ricorderà il primato dell'uomo di teatro sull'antichista. «Il suo amore per il teatro e la passione per le scene erano state la ragione prima del suo accostamento ai grandi classici della commedia e della tragedia greci e latini» e non l'inverso⁴, ricordando come il professore romano avesse trovato nella scuola del suo maestro Piccolomini la disciplina per uscire dalle secche del diletterismo, combinando la cura filologica con la genialità del poeta. Nello stesso scritto l'allievo Cucchetti citerà fra l'altro l'accesa polemica sul teatro, difeso a spada tratta da Romagnoli davanti alla «bestemmia» del filologo siciliano Luigi Pirandello, il quale ancora all'epoca delle *Novelle per un anno*, ne parlava come di un'«arte secondaria e trascurabile». L'accesa disputa, travolta da Romagnoli, aveva coinvolto il fior fiore dei letterati italiani, da Giustino Ferri a Edoardo Boutet, riuniti nel salotto di Lucio D'Ambra, il famoso scrittore di successo che avrebbe ispirato il giudizio di Cucchetti sul grecista romano. «Poeta, filosofo, traduttore, critico, saggista, novelliere, memorialista, musicologo e musicista, aveva tuttavia la sua nota dominante, il suo archetipo particolare: era nato uomo di teatro». Il che lo predispose perfettamente al connubio colla rinascita del teatro greco perseguita i quegli anni dai mecenati siracusani.

Le rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa e la rinascita del Teatro greco nascono dall'iniziativa di un gruppo di privati cittadini, mecena-

⁴ AFI, *Ettore Romagnoli al bivio*.

ti lungimiranti, che si riuniscono intorno alla figura di due patrizi siracusani, i fratelli Gargallo di Castel Lentini: il marchese Filippo Francesco, archeologo e grande uomo di religione, e il conte Mario Tommaso, suo fratello minore, pittore, scultore dilettante e matematico a tempo perso. I due, nati in Toscana alla fine del XIX secolo e vissuti a Treppio, sull'Appennino Toscano nella casa della famiglia materna, sin dall'inizio del secolo organizzarono nel giardino della villa Gualandi spettacoli cinematografici aperti all'intero villaggio. Nel 1911, i fratelli Gargallo, dopo aver assistito al Teatro romano di Fiesole a una rappresentazione classica nell'ambito di un'iniziativa promossa da Angiolo Orvieto, ebbero l'idea di portare gli spettacoli classici anche a Siracusa. In quegli stessi anni, il Teatro greco di Siracusa, costruito nel V secolo a.C., quando Siracusa era una città-stato che competeva con Atene e persino, alleata di Sparta, la sconfiggeva, come racconta Tucidide nella *Guerra del Peloponneso*, aveva iniziato a essere oggetto di studi meticolosi e indagini archeologiche all'avanguardia affidati a un roveretano illustre, Paolo Orsi, all'epoca sovrintendente per la Sicilia Orientale e soprattutto direttore del Museo Nazionale Archeologico di Siracusa che poi prenderà il suo nome.

Fu proprio Paolo Orsi a suggerire ai fratelli Gargallo il nome di Ettore Romagnoli per realizzare l'idea di riportare gli spettacoli classici al Teatro Greco. Inizialmente i Gargallo pensarono di affidarsi ad un attore famoso come il grande Tommaso Salvini, che era stato uno dei protagonisti del teatro italiano del secondo Ottocento. Poi però i mecenati siracusani cambiarono idea, scoprendo in Romagnoli l'uomo chiave che potesse assicurare alla loro iniziativa una irradiazione nazionale e garantire al tempo stesso un'altissima qualità della produzione teatrale. Nel marzo 1913, a nome del Comitato, sarà il dottor Francesco Mauceri, medico provinciale a Siracusa e membro attivo del Comitato siracusano, a proporre a Romagnoli la direzione artistica per le rappresentazioni classiche al Teatro Greco, che all'epoca prevedeva l'*Edipo re* e i *Persiani*, con l'idea di invitare Tommaso Salvini come capocomico⁵. Ettore Romagnoli, all'epoca, era un versatile professore universitario quarantenne e di gran successo. Nato a Roma nel 1871, aveva già iniziato da anni la sua attività di promozione dell'arte teatrale, affiancando l'impegno di professore ordinario di Letteratura greca. Dopo aver insegnato in vari licei d'Italia, nel 1905 aveva vinto la cattedra di Letteratura greca a Catania dove rimase a insegnare fino al 1908, quindi si trasferì presso l'Ateneo di Padova dove era solito mettere in scena con i suoi discepoli e con i suoi allievi gli spettacoli della

⁵ AFI, D3, fascicolo 1.

drammaturgia classica. E non solo li metteva in scena: ma li portava anche in *tournée* in altri teatri, non solo antichi teatri di pietra all'aperto, ma anche teatri moderni al chiuso, a Milano e in altre città d'Italia. Romagnoli infatti aveva un'idea molto precisa di cosa si dovesse fare per far rinascere il teatro antico, e soprattutto aveva in animo di coniugare la tradizione classica con le esigenze e le necessità del teatro moderno e contemporaneo. Era tutt'altro che un antichista erudito proiettato nel culto esclusivo di un glorioso passato. Romagnoli era un appassionato di teatro, uno studioso dei classici dotato di una spiccata sensibilità contemporanea e come tale intendeva rivalutare e valorizzare le forme ai suoi occhi stantie del teatro borghese, attraverso i capolavori del teatro antico, attingendo al modello del teatro classico.

Niente di originale in tutto questo. La visione di Ettore Romagnoli rifletteva in realtà tutta una corrente culturale europea che a partire dalla seconda metà del XIX secolo aveva mirato a promuovere il teatro come forma d'arte popolare e rinnovato rito civile che unisse i popoli e risvegliasse le identità profonde delle nazioni. Da quando Richard Wagner aveva fondato il Festival di Bayreuth, in tutta Europa imperversava la moda di portare in scena i testi antichi nei teatri di pietra all'aperto. Ma di tutti i teatri di pietra italiani, solo a Siracusa questa tradizione riuscì a prevalere sino a imporsi ininterrottamente per più di cent'anni, perché solo a Siracusa convivevano due elementi essenziali: il primo era l'infrastruttura, la presenza di un teatro antico unico al mondo, un monumento assolutamente straordinario che meglio di qualunque altro sito archeologico poteva offrire la possibilità di coniugare un rito popolare, un rito arcaico come la rappresentazione teatrale, con la bellezza della natura, e dunque rispondere perfettamente alle esigenze di quella corrente culturale (fra l'altro, in quegli anni, lo stesso D'Annunzio si appassionò all'idea di costruire un teatro estivo sul lago di Albano, progetto che non trovò riscontro pratico). L'altro elemento cruciale stava nel fatto che Siracusa per più di un decennio vide la presenza continuativa di Ettore Romagnoli alla guida delle produzioni classiche siracusane. Nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia, il professore aveva proposto di allestire spettacoli classici a Roma sul Palatino. Ma l'idea naufragò, come egli stesso ricorderà nei suoi scritti autobiografici, saggi divertentissimi che testimoniano tutta la sua versatilità (essendo, oltre che un grande ellenista, uno scrittore di prima grandezza). L'occasione mancata sarà però fondamentale, perché darà a Romagnoli la spinta di puntare per i suoi spettacoli sul Teatro romano di Fiesole, e poi da Fiesole approdare infine al Teatro greco di Siracusa: «Io avevo già tradotto tutto Aristofane; e, bene o male, la via era tracciata»,

scrive Romagnoli ripensando alla sua esperienza⁶. «Ma poi c'erano i costumi, la musica, la recitazione. Per tutti questi problemi non esisteva tradizione in Italia, né io volevo copiare ciò che si faceva fuori d'Italia. E d'altra parte, sin d'allora ebbi fermo il proposito che a nessun costo conveniva fare una ricostruzione archeologica, da esporre al sollazzo e alla critica degli eruditi. A me sembrava (e sembra) che nella sua parte sostanziale il teatro greco fosse cosa non morta, bensì viva, e per noialtri italiani vivissima, anche se potesse sembrare addormentata. E che perciò convenisse non presentarla avvolta di bende funebri. Lasciamo le immagini. Mi parve che su ogni elemento della attuazione scenica bisognasse fare via via con le traduzioni: resuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una *trasposizione* nella sensibilità moderna»⁷.

Questo è quanto Romagnoli ricordò della sua impresa di precursore negli anni d'inizio secolo, e soprattutto quanto realizzò dal 1914 al 1927 nel corso del suo mandato come direttore artistico del Comitato per le rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa. Dai documenti di archivio conservati all'INDA emerge l'attenzione spasmodica dell'illustre grecista per risolvere una serie di problemi pratici. Ogni volta che c'è da affrontare una difficoltà, Romagnoli si rivolge al conte Gargallo, presidente del Comitato per le rappresentazioni classiche e fondatore di quello che di lì poco diventerà l'INDA, e insieme con lui trova una strategia per superare le criticità. I problemi sono innumerevoli e dei più vari. Possono riguardare l'insegnamento dei cori delle tragedie, il reclutamento di un attore come Annibale Ninchi al quale si era inizialmente pensato per l'*Agamennone* del 1914. «Dopo il primo entusiasmo subentrano le preoccupazioni», scrisse Romagnoli al conte Gargallo⁸ proponendogli di fare una scappata a Mestre per incontrare l'intermediario Mario Fumagalli, salvo poi apprendere dallo stesso Gargallo che Ninchi era stato già scritturato dalla compagnia Mascalchi, e dunque optare per Tumiatì, il quale a sua volta trattava per reclutare una prima attrice di sua scelta. In seguito, stando sempre a Romagnoli, che in una lettera dell'8 novembre 1913 indica a Gargallo la remunerazione degli attori e discute l'omogeneità della compagnia, Fumagalli avrebbe suggerito il nome di Teresa Franchini, e proposto di reclutare tutti gli altri comprimari, Ninchi, la Paoli per il ruolo di Cassandra, Borsi per il ruolo di Agamennone, e la Gramatica per il ruolo di Clitennestra, sperando che Ninchi avrebbe rinunciato al ruolo di Agamennone per la parte del suo rivale e assassino Egisto.

⁶ Ettore Romagnoli, *Come nacquero le rappresentazioni classiche*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. 507.

⁷ *Ibidem*.

⁸ AFI, D.3, fascicolo 1, 1913 marzo-1914 maggio 8.

I problemi organizzativi potevano avere un riscontro pratico, riguardare per esempio «la sollecitudine massima nella stampa del testo tradotto, e nei lavori di adattamento scenico, che richiedono un tempo enorme», come Romagnoli ricorda a Gargallo in una lettera senza data inviata dalla pensione Nederland di Roma⁹; potevano persino esprimere un'insicurezza psicologica, «Ho l'impressione che nel comitato si sia infiltrata un po' di titubanza circa l'opera mia. Spero non sia così. Io faccio tutto il possibile. Ma forse è una mia falsa impressione, dipende da non calarsi mai in questa benedetta natura. Ad ogni modo, ne parlo francamente: se ho dimenticato qualche cosa o ne ho trascurato qualche altra, eccomi pronto a riparare», potevano vertere sulla tempistica della pubblicità a mezzo stampa. Gargallo il 20 febbraio 1914 pregava senza mezzi termini il professore di darsi da fare: «Interessi pure La prego i suoi amici giornalisti, Ella lassù può farlo con infinita maggior facilità di noi. Inoltre Ella conosce ed è conosciuto», e ribadiva le esigenze dell'impresa: «[è] necessario che i giornali di tutta Italia parlino delle nostre rievocazioni come si meritano e non ci pospongano a un teatro o anfiteatro o a uno scrittore improvvisato. Inoltre è pericoloso che i giornalisti esteri, *Figaro*, *Débats*, *Velt courrier*, *Marnig Post* [*sic*] parlino di noi e non ne parlino i maggiori giornali di Milano; qualche corrispondente potrebbe smentire da quella città quanto noi abbiamo fatto sapere direttamente». Ma intanto, Romagnoli, trattenuto a Roma dai lavori di una commissione ministeriale, a un mese dal debutto delle rappresentazioni al Teatro Greco, non s'era ancora visto a Siracusa, mentre l'allestimento andava avanti in assenza dello scenografo Cambellotti, che si faceva implorare dalla presidenza del Comitato di venire al più presto¹⁰: «È ancora troppo presto per incominciare la grande *réclame*» rispondeva perentorio il professore. «Ad ogni modo lavoro adesso qui e lavorerò a Milano e anche a Napoli. Ma facciamo anche loro, ché io, ripeto, sono troppo parte in causa per certe cose».

E infine i problemi pratici potevano nascere, come avvenne nel 1922, quando Romagnoli mise in scena le *Baccanti* di Euripide e *Edipo re* di Sofocle, dagli stessi rapporti con l'impresario della Compagnia drammatica italiana diretta da Annibale Ninchi, Renato Sanna, il quale era partito da Milano senza dire nulla, lasciando il professor Romagnoli nelle peste per la realizzazione dei costumi di Cambellotti, o potevano riguardare le musiche e i cori composti dal Mulé, e i movimenti scenici affidati alle responsabili di una famosa scuola di danza moderna romana, come le Signorine Braun, il

⁹ AFI, D.3, fascicolo 1. 1913 marzo-1914 maggio 8.

¹⁰ Si veda la lettera del 14 marzo e del 19 marzo 1914.

cui successo, nonostante la perplessità iniziale di Romagnoli, fu tale che la danza venne introdotta di nuovo anche nella successiva stagione del 1924 («Per quanto Lei si sia manifestato non del tutto favorevole alla danza per i nostri venturi spettacoli» gli scrive infatti il conte Gargallo l'11 marzo 1924, «credo però che sarebbe opportuno, in considerazione della mentalità della massa, introdurre qualche bella, composta danza, che ben curata e eseguita con intendimento artistico potrebbe riuscire di grande effetto senza far perdere la linea pocamente artistica»)¹¹. Oppure erano problemi di esclusiva e di tutela dei diritti d'autore collegati alla diffusione di uno scritto di Romagnoli nel mensile del Touring Club, le *Vie d'Italia*, mensile che, come egli stesso sottolineava al conte Gargallo, aveva una diffusione di 20.000 copie¹².

Poi c'era l'attenzione, sempre oculata, meticolosa e spasmodica, per la scelta delle compagnie teatrali che implicava trattative laboriose e complesse, condotte addirittura separatamente dal Presidente del Comitato esecutivo coi vari artisti¹³. E uno scrupolo ossessivo per il cast delle primedonne, come l'attrice Bice Lami, la quale, prevista nel 1922 per il terzo ciclo di rappresentazioni, avrebbe dovuto lasciare il suo posto di insegnante e perciò avanzava per il suo compenso una supplementare pretesa economica, giudicata da Romagnoli e Gargallo troppo onerosa («Temo che dovremo farne a meno... Le donne della Compagnia Ninchi basteranno; e la Franchini mi aveva parlato di una sua amica eccellente dicitrice. Basta avere lei»¹⁴). La cosa interessante che si evince dal carteggio conservato in Archivio è la presenza a tutto campo di Romagnoli, e la sua capacità di intervenire su ogni singolo aspetto degli spettacoli, non solo in termini di concezione, ma di organizzazione pratica della produzione.

Il fatto è che a voler utilizzare le categorie odierne, Romagnoli copriva contemporaneamente più ruoli: quello di sovrintendente, di direttore artistico, di direttore di scena, di direttore di produzione, ma anche quello di tecnico dell'allestimento, senza considerare il suo lavoro di traduttore, di consulente a largo raggio e persino di compositore, come si è visto in almeno tre occasioni. «Per l'*Edipo* ho scritto di nuovo tutta la musica» scrive il professore al conte Gargallo nella primavera del 1922. «L'antica, fatta al Teatro Chiuso, era forse un po' debole. Ho seguito nuovo criteri, per accostarmi quanto era più possibile al tipo antico, e al tipo più efficace e semplice all'aria aperta. [...] Riceverà presto le parti. Le faccia studiare a quanta più gente può. Sono

¹¹ AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, B45, fascicolo 1, 1923 settembre 14-1924 marzo 31.

¹² AFI, Ettore Romagnoli, B 31, fascicolo 3, 1922 marzo 8-1922 aprile 10, lettera 189.

¹³ Si veda la lettera di Gargallo a Romagnoli del 23 gennaio 1914, in AFI, D3 fascicolo 1.

¹⁴ AFI, B 31, fascicolo 3.

parti di intonazione popolare, che vanno cantate da tutto il popolo, senza troppa fattura. Più le canteranno, meglio sarà», conclude, ricordando al presidente del Comitato di dire ben chiaro che «la musica dell'Edipo è mia e interamente mia», senza mancare di precisare «lo desideriamo tanto io quanto il Mulé, ma la gente non si vuole persuadere che io, grecista, possa scrivere della musica da me»¹⁵. Genio eclettico, Romagnoli era uno studioso di vaglia che non solo conosceva il greco, e pure il tedesco che parlava fluentemente e possedeva benissimo, tanto è vero che arrivato a Catania come ordinario di Letteratura greca ricevette la libera docenza di Letteratura tedesca, ma era anche un musicista esperto e un melomane collaudato, attento cultore dei *nomoi* della musica greca antica. Fra le sue carte conservate alla Biblioteca «G. Tartarotti» di Rovereto vi sono interi faldoni che riguardano gli studi da lui dedicati alla metrica, alla ritmica e alla prosodia greca (e sarebbe bene incoraggiare l'Accademia degli Agiati e gli eredi di Romagnoli a perseguire e raffinare le ricerche in quest'ambito, come già stanno facendo Angela Romagnoli e Giovanna Casali). Ma la cosa più sorprendente è che lo stesso Romagnoli difendeva a spada tratta il proprio ruolo di compositore musicale, tant'è che scrisse un'accurata lettera al conte Gargallo per chiedere che attraverso i servizi di pubblicità e di informazione venisse comunicato che era stato proprio lui l'autore delle musiche originali per l'*Edipo re* nel '22, mentre il palermitano Giuseppe Mulé si era limitato a scrivere le musiche per le *Baccanti*. Per questo ai suoi occhi la raccomandazione a Gargallo era oltremodo necessaria, in quanto ché la gente, come egli stesso ribadiva, non riesce a persuadersi che un grecista potesse essere anche un compositore. Il che dimostra l'attaccamento con cui Romagnoli sovrintendeva al suo impegno artistico e l'importanza che egli stesso accordava alle sue versatili doti di artista, autore e produttore.

Molte altre chicche affiorano dall'archivio dell'INDA, come quelle relative alla quarta stagione di Rappresentazioni del 1924 con i *Sette a Tebe* di Eschilo e l'*Antigone* di Sofocle, che testimoniano le raccomandazioni assai gustose rivolte da Romagnoli al Presidente del Comitato esecutivo Mario Tommaso Gargallo: in una lettera, per esempio, il professore riferisce di aver detto all'ingegnere di scena, Carlo Broggi, di non lesinare nel numero dei passaggi, in maniera da poter moltiplicare i movimenti scenici dell'allestimento dei *Sette a Tebe*: «Per i passaggi bisognerà sentire Cambellotti. Ma in genere dica all'ingegnere che abbondi in passaggi dappertutto in maniera da moltiplicare quanto più è possibile i movimenti scenici. Del resto io non ho

¹⁵ AFI, B 31, fascicolo 3, citato, lettera 233.

visto le piante e non posso dir nulla. Ripeto, è urgente mettersi d'accordo con Cambellotti, riferendogli appunto che io desidero il maggior numero di passaggi e di praticabili»¹⁶. Noi oggi immaginiamo che Romagnoli si trasferisse per mesi a Siracusa per assistere alle prove degli spettacoli. E invece no, niente di tutto questo. Ancora il 31 marzo del 1924, a poche settimane dal debutto, il conte Gargallo in grande ambasce gli scriveva per esortarlo a rendere visita allo scenografo Cambellotti per mettersi d'accordo sui dettagli dell'allestimento in corso: «I lavori della scena procedono rapidamente ma per completare tutta l'ossatura, che dovrà essere rivestita, è necessario sapere quali saranno i passaggi e le parti praticate dalle masse e come Lei ne ha ideato i movimenti scenici. Ho per questo scritto al Prof. Cambellotti perché si metta d'accordo con Lei e ci faccia quindi sapere come si deve regolare il nostro Ingegnere. Desirerei per questo una descrizione dettagliata in modo che possa chiaramente indicare quanto è necessario fare prima che si cominci la rivestitura e ingessature»¹⁷. In quel periodo iniziale dell'INDA, le prove degli spettacoli duravano appena quindici, al massimo venti giorni, precedute però da un lungo lavoro di consultazione e da una capillare preparazione che aveva corso in tutta Italia. Per esempio, le prove per gli spettacoli della stagione del 1924 iniziarono l'8 marzo con una riunione della compagnia a Civitavecchia. «Io non ci potrò essere», scrive Romagnoli a Gargallo, «avevo ripetutamente chiesto di averla a mia disposizione ai primi di marzo, e non è stato possibile, ma ho dato tutte le istruzioni a Tumiatì, che è molto coscienzioso e sono tranquillo»¹⁸. Immaginatevi, siamo nel 1923, nell'Italia di cent'anni fa, un paese ancora prevalentemente agricolo. Eppure la corrispondenza tra Romagnoli e Gargallo testimonia di una straordinaria mobilità dal momento che i due non fanno altro che rincorrersi per tutta l'Italia: «Non so se avrò occasione di venire presto in Sicilia. Ma se Ella arriva, come al solito, sino a Firenze, perché non si spinge in auto a Milano?» scrive Romagnoli al conte Gargallo¹⁹. «Possiamo vederci a Napoli» gli risponde il presidente Gargallo, «No, io quella settimana sono a Roma», «No, l'altra settimana vado a Civitavecchia perché a Civitavecchia ho convocato Tumiatì perché con Tumiatì iniziamo a fare le prove e iniziamo a riflettere sulla possibilità di includere anche delle danzatrici» (il riferimento è Gualtiero Tumiatì, il capocomico coinvolto nell'*Agamennone* di Eschilo del 1914, il quale tentò invano di farsi scritturare

¹⁶ AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, B 45, fascicolo 1, 1923 settembre 14- 1924 marzo 1931.

¹⁷ AFI, B 45, fascicolo 1, citato.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AFI, B 45, Fascicolo 1, citato.

anche nel 1921 per le *Coefore*, quando la scelta cadde invece su Ettore Berti della compagnia di Giuseppe Masi)²⁰.

Ora, la cosa interessante da notare è la costante attenzione da parte del grecista sia alla produzione degli spettacoli, sia alla loro organizzazione per quanto attiene gli aspetti giuridico-normativi. Romagnoli fu il traduttore insuperabile di tutte le opere allestite dal 1914 al 1927, ma era anche un grandissimo divulgatore, redattore di cronache teatrali leggendarie destinate a riviste e giornali, e godeva perciò di una platea assai ampia, essendo un autorevole critico teatrale accreditato presso tutti i teatri d'Italia. È anche per questo che, autore militante, dedicava una meticolosa attenzione alla tutela dei suoi diritti d'autore avendo fra l'altro ai suoi piedi i migliori editori dell'epoca. Il bolognese Nicola Zanichelli, per esempio, garantì a Romagnoli la pubblicazione della prestigiosa collana dei *Poeti greci*, ma fu anche l'editore che garantì per tutte le opere messe in scena al Teatro Greco di Siracusa la pubblicazione del testo tradotto da Romagnoli, che il grecista aveva già venduto al Comitato delle rappresentazione ben prima della messa in scena degli spettacoli, visto che l'obiettivo dei mecenati siracusani era di favorire la conoscenza della cultura classica attraverso i testi antichi. Perciò, se è vero che a Siracusa non c'era nessuno che andava a vedere l'*Edipo re* senza conoscerne il testo e senza averne quantomai sentito parlare prima, è pur vero che gran parte delle migliaia di spettatori arrivavano a teatro informati, avendo potuto leggere la versione ultima della traduzione prima che questa venisse messa in scena. Come è facile immaginare, ben presto a questo proposito sorse una diatriba tra Zanichelli e l'INDA sui diritti della traduzione e la possibilità di mettere in vendita i testi di Romagnoli. Anche in questo caso, gli archivi dell'INDA offrono dettagli illuminanti per ricostruire il contezioso: il 9 febbraio del 1924, per esempio, il Comitato delle rappresentazioni vuole disporre della traduzione prima degli spettacoli: «se Zanichelli non vorrà stampare i volumetti al solito prezzo, il Comitato», scrive dunque il presidente del futuro Istituto del dramma antico conte Gargallo al professor Romagnoli, «sarebbe costretto a farli stampare da solo per farne l'uso consueto di venderli in occasione delle Rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa. Del resto, il rifiuto dello Zanichelli è assolutamente ingiustificato, e se egli è guidato da fini di maggiori lucri, si inganna a partito». Anche in questo caso, Romagnoli dovrà mediare per trovare un punto di equilibrio e far sì che il Comitato, che nel 1925 diventerà Ente morale per volontà del governo di Benito Mussolini,

²⁰ AFI, B 45, Fascicolo 1, 1923.

possa diffondere i preziosi volumetti della Zanichelli dando alla casa editrice bolognese la possibilità di ricavarne un suo tornaconto. E perciò non vi sono solo aspetti culturali, relativi all'organizzazione e alla produzione teatrale, ma questioni pratiche di ordine tecnico che attestano l'oculatezza di Ettore Romagnoli e la sua capacità di gestire simultaneamente vari ordini di attività, anche se in modo talvolta confuso, talvolta approssimativo, ma sempre sulla base di una stretta intesa necessaria e preliminare col conte Gargallo.

Anche altri episodi interessanti emergono dagli archivi dell'INDA: nella primavera del 1924, per esempio, i responsabili del Comitato hanno programmato la messa in scena di due opere, i *Sette a Tebe* e l'*Antigone*. Ma in quell'anno ci sono le elezioni politiche, le famose elezioni della Lista Acerbo, e dunque dramma: bisognerà aspettare fino al 15 gennaio per conoscere il giorno in cui sono state fissate le elezioni. A quel punto, Romagnoli propone di andare avanti comunque con la programmazione, perché non è possibile fermarsi in attesa della data delle elezioni, col rischio di non aver tempo a sufficienza per realizzare gli allestimenti e iniziare le prove. Da notare che anche in questo caso le indicazioni del professore prediligono sempre l'uso di termini specifici quando si tratta di previsione dei costi, remunerazione degli attori, giornate di lavoro. Dal suo carteggio emerge peraltro un'attenzione maniacale alla scelta degli attori, come se Romagnoli non intendesse in alcun modo rinunciare al suo ruolo polivalente e preminente di regista, sovrintendente, direttore artistico e di impresario generale. Quando si tratta per esempio di reclutare Irma Gramatica, la star nel teatro dell'epoca già caldeggiata da Tumiatì per una parte nell'*Agamennone* del 1914, e di nuovo in predicato per il ruolo di Antigone nel 1924, Romagnoli scrive al conte Gargallo senza giri di parole: «Irma Gramatica mi sembra assolutamente inadatta per noi [...] è attrice (o è diventata) fiacca e svogliata. I suoi patrocinatori dicono che è così capricciosa, che ora recita bene ora male. Ma oltre che io l'ho sempre sentita fredda e inefficace, noi non possiamo correre l'alea dei suoi capricci»²¹. Quindi *exit* Irma Gramatica, nonostante la gloria e gli allori conseguiti. Esclusa per incostanza, il ruolo del titolo per l'*Antigone* del 1924 verrà affidato a Maria Laetitia Celli, con il perfetto accordo del Comitato sia per «le sue indiscusse qualità», sia per la «speranza di limitare le spese» con la combinazione Tumiatì-Celli. «Ella sa per la mia precedente che il Ministero si è rifiutato di dare qualsiasi concorso» scrive infatti Gargallo a Romagnoli il 29 novembre 1924, «e gli Enti locali sono imbarazzati dalle ingenti spese che debbono sostenere

²¹ AFI, B45, Fascicolo 1, Artisti, Romagnoli Ettore, 1923 settembre 14 - 1924 marzo 31.

e non potranno aiutarci; sarebbe quindi necessario rimanere al di sotto delle 75.000 mila lire che Le dissi». Nessuno poteva prevedere che sette anni dopo, nel 1930, la giovane attrice promettente (altro capitolo del romanzo Romagnoli) avrebbe aperto una vertenza giudiziaria nei confronti dell'INDA dopo esserne stata esautorata all'ultima ora da due spettacoli importanti, l'*Ifigenia in Aulide* e l'*Agamennone*. Ma questa è un'altra storia.

In buona sostanza, l'aspetto più interessante che emerge dagli archivi dell'INDA è la capacità di Romagnoli di coprire un ruolo preminente in tutti i campi, la sua capacità di rispondere (anche se in modo confuso, molto frettoloso, a volte inconcludente, a volte persino angosciato) alle attese del Comitato e del presidente e fondatore conte Gargallo, sia in termini di organizzazione della produzione, sia in termini di gestione del teatro e delle risorse, e quindi la capacità di amministrare scrupolosamente il conto economico. Dai documenti riesumati in occasione della mostra "Oresteia atto secondo", allestita nel 2021 a Palazzo Greco in occasione del Centenario della ripresa degli spettacoli dopo la Grande Guerra, mostra da allora diventata permanente, risulta per esempio che l'iniziale trattativa col palermitano Giuseppe Mulè, principale compositore dei primi sette cicli di rappresentazione, fu affidata al grecista Romagnoli e fu da lui conclusa in modo autorevole. E infatti, dopo che Ildebrando Pizzetti declinò l'invito a scrivere le musiche per le *Coefore* di Eschilo, perché impegnato in altre attività, fu proprio Romagnoli ad indicare come alternativa il giovane compositore originario di Termini Imerese con il quale avrebbe stretto un fecondo sodalizio. Mulè infatti era stato l'allievo di Alberto Favara, uno dei primi etnomusicologi d'Italia, il quale andava studiando da anni i canti popolari siciliani, registrando e annotando le melodie dei contadini, dei verdurai, dei pescatori palermitani. Favara si riproponeva di estendere le sue ricerche anche all'area della Sicilia orientale, con carotaggi sugli antichi canti popolari sopravvissuti a Siracusa, essendo convinto di ritrovare, come ha spiegato Giovanna Casali²², i criteri stessi degli antichi *nomoi* greci in quei motivi popolari. Ebbene, sarà Romagnoli a indicare il nome di Mulè al presidente Gargallo, proponendogli anche i termini del contratto da sottoscrivere con il compositore di Termini Imerese-

²² G. Casali, *Giuseppe Mulè. Le radici antiche della musica nuova*, in *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, 1 luglio 2021-30 settembre 2022)*, a cura di M. Valensise, Milano 2021, pp. 76-85; Ead., *Rievocare la musica greca antica: Ettore Romagnoli e la collaborazione con Giuseppe Mulè per le rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa*, «Greek and Roman Musical Studies», X, 1, 2022, pp. 217-252.

se, e stabilendo sin dall'inizio che gli sarebbe stato sufficiente un compenso di 3.000 lire, poiché costui era ancora un giovane artista e doveva lavorare per la gloria. E sarà sempre Romagnoli a dettare legge per quanto riguarda gli stessi contratti riservati a lui medesimo.

Dai documenti d'archivio dell'INDA è possibile inferire tutti i dettagli dell'intera trattativa che fu alquanto complessa. Romagnoli viene remunerato come traduttore e anche come direttore artistico e viene remunerato sulla base delle percentuali dei ricavi. Il suo quindi è un contratto molto articolato che prevede una percentuale variabile e una parte fissa, che egli stesso tratta volta per volta con molta attenzione, sino a esplodere in uno scatto di collera, allorché, in occasione del quarto e del quinto ciclo di spettacoli, in programma nel 1924 e nel 1927, dovendo assicurare il suo spostamento dall'isola di Ortigia o dall'albergo Villa Politi al Teatro Greco, chiede di disporre più volte al giorno di una carrozzella per seguire i due spettacoli, e discute accanitamente l'importo della diaria che il Comitato gli dovrà corrispondere, visto che all'epoca era prevista anche la copertura delle spese di vitto e alloggio, e dei trasferimenti da e per Siracusa. «La diaria di 100 lire è troppo bassa: perché, come sa, ho bisogno di una carrozzella per quasi tutta la giornata. Non credo che queste piccole modificazioni possano impensierire il Comitato e prego di modificare il contratto in conseguenza», insiste Romagnoli con Gargallo. E ancora: «Ho chiesto 150 di diaria al giorno che voi non potete decurtare», reclama Romagnoli proponendo un compromesso per arrivare a una media di 125 lire quotidiane. Cosa che il contratto sottoscritto il 15 ottobre 1923 puntualmente recepisce. Il professore dunque assicurerà la traduzione dei *Sette a Tebe* e dell'*Antigone* da consegnare entro il gennaio 1924, nonché la direzione artistica e la cura per la migliore riuscita degli spettacoli, garantendone l'esclusiva fino al 1927, per evitare che vengano ripresi fuori da Siracusa. E curerà la formazione della compagnia e la direzione delle prove e delle prime degli spettacoli. In cambio, riceverà dal Comitato un compenso di 10.000 lire, e una somma di 5.500 lire a titolo di rimborso per tutte le spese di corrispondenza, trasporti e percentuali alla Società degli Autori²³.

Perché soffermarsi oggi su questi dettagli apparentemente minori? Perché da Consigliere delegato dell'INDA so benissimo quanto questi minuti dettagli attinenti all'organizzazione e alla produzione gravino sul conto economico complessivo di un'istituzione delicata come l'INDA e dunque nutro personalmente un particolare interesse per capire in che modo si comportavano i

²³ AFI, Contratti Ettore Romagnoli B 47, fascicolo 1, 1923 ottobre 15-1924 aprile 22.

fondatori del Comitato all'inizio del secolo scorso. Sulla base dei documenti di archivio circa il rapporto tra l'esimio grecista e il mecenate visionario conte Gargallo, risulta dunque che fino al 1927 l'anima del Comitato per le rappresentazioni classiche, trasformato nell'agosto 1925 in ente morale, fu incontestabilmente Ettore Romagnoli; e che il successo dell'impresa nacque proprio, sin dall'inizio, dal connubio di due peculiarità: la conoscenza del patrimonio classico, e la capacità pratica nella gestione amministrativa e contabile. Spesso queste due peculiarità coincidevano nella stessa persona, alias il grecista e professore che aveva il ruolo di protagonista, ma altrettanto spesso trovano una sponda fondamentale in un deuteragonista di rango come il conte Gargallo. E fu proprio questa la miscela che permise a un gruppo di una ventina di mecenati lungimiranti, notabili, ottimati, agiati professionisti siracusani di associarsi, investendo in solido per lanciare una sottoscrizione pubblica, acquistare varie quote a titolo personale, e riunire il capitale necessario a produrre e allestire le rappresentazioni classiche al Teatro Greco, rinunciando poi a riscattare le loro stesse quote compensate dai ricavi di biglietteria, per proiettare l'impresa nel futuro, e diventare i fondatori di un'istituzione che, nata da una moda effimera, diventerà nel corso dei decenni e nonostante il cambio dei regimi, la prima istituzione culturale italiana a vocazione pubblica, forte di un prestigio consolidato e ormai di una tradizione ultracentenaria. Tanto è vero che ancora oggi, a più di un secolo dalla prima stagione inaugurale del 1914, gli spettacoli classici vengono allestiti al Teatro greco di Siracusa con crescente successo di critica e pubblico e i ricavi propri contribuiscono per oltre del 70% al bilancio della Fondazione, percentuale assai lusinghiera prodotta dalle vendite dei biglietti, di articoli di *merchandising* oltretutto da fondi di mecenati, sostenitori e sponsor privati, mentre i fondi pubblici (da Stato e Regione Siciliana) restano sotto il 30%.

E vengo ora all'ultimo punto del mio intervento, che ha come capitolo finale il 1927, l'ultima stagione curata da Romagnoli, e introduce la storia dell'INDA nella stagione relativa agli anni '30, gli anni del regime fascista. Nel 1925, dunque, il Comitato delle rappresentazioni classiche subisce la trasformazione in ente morale, per volontà di Mussolini, da due anni presidente del Consiglio dei Ministri. Anche questa metamorfosi segna la realizzazione di un'idea che Romagnoli e lo stesso Gargallo perseguono da tempo, visto che entrambi, sin dall'inizio delle rappresentazioni classiche, intendevano rafforzare l'originario Comitato facendone un vero istituto di ricerca, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, secondo la dizione voluta dallo stesso Gargallo, il quale aveva in mente di creare un ente produttore di spettacoli classici e una scuola di recitazione, dotati di una biblioteca, di un centro di studi, di

un archivio e persino di un museo. Il progetto, arrivato sino ai nostri giorni, nasce dunque più di cent'anni fa dalla volontà di due geni eclettici e lungimiranti. E infatti l'8 luglio 1923, forte del successo delle prime stagioni grazie alla «rinnovazione dell'antico rito di bellezza e di arte delle feste classiche», il Comitato per le rappresentazioni classiche al Teatro Greco lancia un solenne appello ai Cittadini, in nome del bene comune:

Tutti voi anche se soli, dovete essere gli artefici del vostro destino, quando specialmente come nel caso presente, chi regge le sorti della cultura patria si è mostrato indifferente a quest'opera magnifica che oltrepassa la cerchia delle patrie mura e si estende benefica su tutto il mondo civile che sempre attinse vigore di vita spirituale alle pure sorgenti della greca bellezza. Cittadini è tempo oramai di provvedere con virile e orgogliosa saldezza di propositi al vostro decoro e alla dignità vostra, come è anche tempo che il Comitato delle feste classiche sia costituito in Ente, perché curi sempre più e meglio le classiche rappresentazioni, ottenga la sistemazione del Teatro greco con le sue adiacenze e si formi intorno a esso come una zona archeologica; sia in grado di fondare in Siracusa, unica degna sede, l'Istituto del dramma antico, che promuova studi di ogni genere intorno al teatro greco antico, bandisca concorsi, apra una scuola di recitazione e di canto, formando così un alto centro culturale che suscita sempre più l'amore per l'arte antica²⁴.

Fu così che nel 1925, seguendo alla lettera le indicazioni di Gargallo e del Comitato siracusano, il governo di Mussolini pervenne all'istituzione di un ente morale. L'Istituto del Dramma Antico era nato, e con esso i non pochi problemi di gestione. Nel 1925, il primo statuto del neonato ente morale stabilisce infatti alcune norme generali, ma stranamente non le norme che riguardano il ruolo di direttore artistico. Romagnoli dunque fa notare che sarebbe urgente ratificare anche il suo ruolo, essendo egli da circa dieci anni il direttore artistico *de facto* e avendo contribuito personalmente al successo dell'impresa. Sicché nel febbraio del 1927 viene emanato un nuovo Statuto che contempla il ruolo di direttore artistico e addirittura prevede per tale ruolo la vigilanza sugli spettacoli classici realizzati negli altri teatri di pietra italiani. Nel frattempo accade che non solo il professor Romagnoli ma anche attori illustri come Annibale Ninchi portino gli spettacoli di Siracusa in *tournee* in altri teatri all'aperto. Nel caso di Ninchi, Romagnoli insorge,

²⁴ AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, B 45, fascicolo 1.

accusando l'attore di portare in scena i suoi spettacoli senza nemmeno chiedere il permesso all'Istituto del Dramma Antico, ma osserva pure che non è possibile evitare di regolamentare tal caso. Nel caso in cui, invece, è lo stesso Romagnoli a promuovere la circuitazione nazionale degli spettacoli siracusani è lui stesso a propugnare un'idea molto ampia in termini di promozione della cultura, che anziché limitarsi solo alla Sicilia e alla capitale del Teatro Greco investa in realtà l'intero territorio nazionale e tutta l'Italia. Ricordiamo che sin dal 1911 Romagnoli aveva iniziato a allestire spettacoli classici con i suoi allievi dell'università di Padova, portandoli a Trieste, Milano e in altre città. Sin dall'inizio dunque aveva messo in pratica una visione plurale e non monopolistica della diffusione dei suoi spettacoli, che non fosse appannaggio esclusivo del Teatro siracusano, ma fosse estesa anche ad altre piazze d'Italia. Il 6 aprile 1927, Romagnoli viene dunque nominato direttore artistico in base al nuovo articolo dello Statuto dell'INDA, che prevede la direzione tecnica e la direzione artistica, la vigilanza sulle altre produzioni in tutta Italia. Senonché nella primavera del 1927 scoppia un putiferio.

Il Comitato delle rappresentazioni classiche si divide, lacerandosi al suo interno. Alcuni degli undici membri del comitato sono fortemente favorevoli all'idea di esportare le rappresentazioni in altri luoghi d'Italia; altri invece sono nettamente contrari perché restano convinti che Siracusa e il Teatro Greco debbano mantenere il naturale monopolio degli spettacoli, sia in termini di esclusiva teatrale, sia in termini di redditività economica. Il Comitato dunque si spacca. Nelle carte private di Romagnoli conservate alla biblioteca di Rovereto si trovano le minute delle lettere che il professore intendeva indirizzare al Presidente, e non sappiamo se le abbia mai realmente inviate, come pure figurano le minute delle lettere che il professore pensava di inviare a sua eccellenza il Capo del Governo On. Mussolini, per tentare di perorare la propria causa, e denunciare l'ingiustizia subita, esponendo un lungo elenco dei fatti che hanno portato all'eccellenza di Siracusa e difendendo il lavoro svolto durante più di dieci anni. Sempre nel Fondo Romagnoli conservato alla Biblioteca civica di Rovereto è conservata una lettera datata 4 giugno 1928 scritta dal Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, già compagno di scuola di Romagnoli, in cui si legge testualmente la ragione di tanto ostracismo: «I componenti dell'INDA non desideravano essere necessariamente legati a te, pur facendo le più ampie dichiarazioni di stima e di ammirazione. Essi preferivano trattare con te volta per volta. Il presidente esprime il desiderio di avere copia dello statuto, da essi presentato, e di farmi conoscere le sue decisioni. Finora non ho avuto risposta». Questo vuol dire che il caso Romagnoli, o meglio il dissidio insanabile che venne a crearsi tra Romagnoli e il

Comitato siracusano, risali fino ai vertici del Governo Mussolini. «È inutile che io ti dica con quanto affetto abbia parlato al presidente di te e come gli abbia fatto notare quanto sarebbe spiacevole che tu fossi praticamente messo fuori dall'Istituto al quale hai dato la tua opera efficacissima e ammirevole» gli scrive il ministro Fedele.

Fu così che Romagnoli venne costretto a rinunciare al proprio incarico di direttore artistico, perché essere considerato tale solo di volta in volta rappresentata ai suoi occhi una *diminutio* intollerabile. D'altra parte, nel 1929 lo stesso Presidente del Comitato per le rappresentazioni classiche verrà a sua volta esautorato dall'incarico. Al posto del primo mecenate e fondatore dell'INDA, Mario Tommaso Gargallo, sarà nominato l'archeologo siciliano Biagio Pace, cattedratico all'Università di Pisa nonché deputato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni. Il risultato di tutta la vicenda sarà la rinuncia di Romagnoli il quale, dopo quasi quattordici anni di attività dovrà lasciare Siracusa, non senza offrire una testimonianza di quegli anni in meravigliosi memoriali particolareggiati, in cui denuncia tutti, piange per l'ingiustizia subita e dichiara di non voler essere coinvolto nella diminuzione del suo ruolo originario. Nel 1930, visto che all'epoca i cicli di rappresentazione si alternano con scadenza triennale, al fine di garantire la tutela e l'integrità del Monumento secondo le indicazioni del sovrintendente Paolo Orsi, il programma prevede di mettere in scena al Teatro Greco l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide con le musiche originali di Ildebrando Pizzetti, l'*Agamennone* con le musiche di Giuseppe Mulè. Ma per la messinscena degli spettacoli inizialmente manca il direttore artistico, che poi sarà Franco Liberati, e addirittura manca il traduttore. Il Comitato decide di bandire un concorso al quale partecipino ventiquattro grecisti italiani, fra i quali poi la commissione nazionale, nominata dal Comitato insieme con Paolo Orsi e tanti altri studiosi, proclamerà due vincitori, e cioè un professore di Ancona, Giulio Garavani, e un avvocato romano, Armando Marchioni, che assicureranno rispettivamente la traduzione dell'*Ifigenia in Aulide* e quella dell'*Agamennone*. Peccato che entrambi i testi delle loro traduzioni si rivelino irrappresentabili, in quanto indicibili e impronunciabili dagli attori di teatro. Scoppia così uno scandalo, con uno strascico di polemiche furiose, alle quali si aggiunge la defezione di un'attrice importante come la Celli, che protesta per il modo in cui è stata reclutata. Appena tre anni dopo, Ettore Romagnoli, il quale mantiene il silenzio e però a quanto risulta dalle carte private conservate nell'Archivio roveretano continua a collezionare meticolosamente i ritagli di ogni articolo di giornale, trafiletto e notizie varie, seguendo con spasmodica attenzione quello che succedeva a Siracusa dopo il suo abbandono, prenderà carta e pen-

na per rispondere ad un articolo del poeta Giuseppe Villaroel, apparso su «La Sera», ed esprimere il suo punto di vista. Ma anche questa è un'altra storia che meriterebbe un trattamento a parte²⁵.

In conclusione, occorre sottolineare di nuovo l'estrema competenza di Romagnoli, la sua capacità di muoversi su vari campi, di affrontare i problemi con efficacia, spesso in modo sintetico talvolta persino confusionario, sebbene pressato dall'urgenza (da molte lettere si evince per esempio l'apprensione dei Siracusani perché il direttore artistico tarda a venire, non si fa vedere, non può assistere alle prove degli spettacoli, essendo ancora impegnato altrove con i suoi corsi universitari). In buona sostanza, è certo che il successo dell'Istituto del Dramma Antico sia dovuto proprio alla sua origine eclettica, frutto del civismo di pochi notabili siracusani e della competenza filologica di un grande grecista, e dal fatto che sin dall'inizio i fondatori hanno dato un'impronta di tale rigore e di qualità pur venendo essi stessi esonerati per volontà del governo dalla gestione della loro creatura, Romagnoli nel 1927, il conte Gargallo di lì a poco. Dopo che per tutto il corso degli anni '30 si continuò a allestire al Teatro Greco i cicli di spettacoli classici con cadenza triennale (nel '30, nel '33, nel '36 e poi nel '39), si dovrà aspettare la caduta del Fascismo e la ripresa del dopoguerra con la Stagione del 1948, per assistere ad una rinascita dell'Istituto del Dramma Antico in chiave democratica e antifascista, quando, morto nel 1938 Romagnoli, sia Gargallo sia gli altri mecenati che avevano partecipato all'impresa originaria riusciranno a dimostrare la loro estraneità al passato regime, per accreditarsi come protagonisti del nuovo corso avviando la stagione repubblicana dell'Istituto che avevano fondato più di trent'anni prima.

²⁵ Si veda ad esempio S. Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, Trento 2022, pp. 137-138, 238-240.