

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso dell'Agamennone¹

Degli antichi miti la rappresentazione palpitante furono le tragedie, dove le varie arti si univano in una grande glorificazione. Le tragedie antiche tornano ad essere un rito, il rito dell'umano progresso. L'Italia ha per sua fortuna il tempio dove celebrare questo rito. [...] Siracusa è la custode del tempio².

Così scriveva l'11 febbraio del 1934 il Conte Mario Tommaso Gargallo, il patrizio siracusano che inaugurò le attività di quello che poi, con Regio decreto del 7 agosto 1925, diventerà l'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico): il festival moderno di trage-

¹ Ringrazio Fiona Macintosh (Oxford) per le preziose osservazioni riguardo ai contenuti di questo articolo; l'INDA e il Fondo Romagnoli della Biblioteca Civica «Tartarotti» per avermi permesso di visitare a lungo i loro archivi e citare qui alcuni dei documenti inediti; Sara Troiani (Trento) per i suggerimenti e le lunghe discussioni sull'attività di Ettore Romagnoli e il suo coinvolgimento nel progetto siracusano; infine, un ringraziamento speciale anche ai due revisori anonimi di questo articolo per le loro osservazioni utili e puntuali.

² Gargallo 2014, pp. 119-120.

die greche più longevo e probabilmente più noto al mondo³. E subito dopo aggiungeva:

O prima tragedia riportata sulle antichissime scene nel 1914, o *Agamennone*, ... certo il tuo ritorno in faccia al mare Jonio, sotto il sole siracusano, apparve esso stesso un miracolo che il silenzio stupito di una moltitudine riconobbe, direi anzi, consacrò.

Tale discorso mette in luce i principali motivi, concreti e teorici, che portarono alla decisione di rappresentare l'*Agamennone* di Eschilo a inizio Novecento, appena tre mesi prima dello scoppio della Grande Guerra.

Da una parte, infatti, traspare più o meno chiaramente un afflato universale e cosmopolita, che valorizza l'Italia e Siracusa in quanto esse forniscono il «tempio» per il «rito dell'umano progresso». Gargallo si augurava che, attraverso la valorizzazione locale del teatro classico «più importante d'Europa»⁴, nascesse un centro culturale che polarizzasse studiosi e appassionati del dramma antico di tutto il mondo, un'opera cioè che trascendesse i «limiti non soltanto dell'Isola, ma della Nazione stessa»⁵.

³ Ad oggi ancora non esiste uno studio analitico sul Conte Mario Tommaso Gargallo (Siracusa, 1886-Roma, 1958), discendente del famoso poeta dell'Arcadia e prolifico traduttore dei classici Tommaso Gargallo (1760-1843). Il Conte Gargallo è sicuramente figura di spicco nel panorama siracusano (e italiano) dell'epoca, il quale ebbe un ruolo fondamentale nel rilancio delle attività culturali della città (cfr. Piccione 2006; Lamesta 2014).

⁴ Gargallo 2014, p. 33.

⁵ Ivi, p. 11. La natura cosmopolita dell'Istituto era in larga parte da ascrivere al suo fondatore, un aristocratico che aveva viaggiato attraverso l'Europa e studiato a Firenze e a Parigi; al profilo internazionale datogli dalla sua formazione, Gargallo univa un amore sconfinato per la sua isola, e, nello specifico, per Siracusa: suo desiderio costante era che la sua città di origine, Siracusa, diventasse un centro di respiro europeo (cfr. Piccione 2006). Una prova di tale preoccupazione nell'organizzazione dei primi spettacoli era fornita dai numerosi inviti che Gargallo mandò a importanti testate di giornali esteri (inglesi, francesi, tedesche, belghe, olandesi e americane: cfr. Archivio Fondazione Inda, d'ora in poi: AFI, Rassegna Stampa, d'ora in poi: RS 1914) e a persone politiche di spicco, italiane e non (Vittorio Emanuele Orlando; il re Vittorio Ema-

Dall'altra parte, tuttavia, come avremo modo di vedere più avanti, si intravede anche un'altra motivazione, orientata esclusivamente alla celebrazione della nazione. L'iniziativa siracusana, infatti, forniva la possibilità di una riappropriazione della tragedia greca e dei classici in generale in chiave nazionalista e, come vedremo, antigermanica; «Omero, Eschilo ... torneranno nostri», cioè 'italiani', affermava nel 1911 Ettore Romagnoli – il filologo classico e *metteur en scène* delle prime rappresentazioni siracusane dal 1914 fino al 1927 – «della stirpe nostra»⁶.

Così, in questo frangente storico cruciale per l'Europa, in quanto evento che si prestava ad essere sfruttato a supporto sia di una retorica nazionalista, sia, al contrario, di un discorso più universale e cosmopolita («rito dell'umano progresso»), l'*Agamennone* del 1914 diventava metafora, o meglio, esemplificazione del clima che si respirava in Italia negli anni immediatamente precedenti la guerra⁷.

In questo studio, ci proponiamo di ricostruire, in riferimento al breve arco di quegli anni, il rapporto tra queste due dimensioni, quella nazionalista e quella cosmopolita, entrambe già presenti in un altro importante progetto culturale, che ebbe al suo centro la rinascita della tragedia greca e che influenzò non poco (concettualmente e praticamente) gli inizi siracusani: il teatro latino-

nuele II; il ministro delle Scienze e delle Arti del Belgio, Jules Destrée). Per gli spettacoli del 1914, Gargallo inoltre prese accordi personalmente con le compagnie crociere, con le varie «associazioni del movimento di forestieri» (cfr. Gargallo 2014, p. 38); si preoccupò che i treni aumentassero di numero e scendessero di prezzo e offrirono convenzioni vantaggiose per gli studenti (cfr. AFI RS 1914, 'Teatri', 24 febbraio). Così il Conte spiegava la ragione di tutti i suoi sforzi in un discorso del 1913: «È intendimento nostro ... che queste rappresentazioni classiche non debbano avere il carattere di un festeggiamento locale qualsiasi, ma assurgere invece a dignità di vero avvenimento d'arte» (Gargallo 2014, pp. 36-37).

⁶ Romagnoli 1911, pp. 139-140.

⁷ Cfr., per esempio, Gentile 2006, p. 125, dove lo studioso parla di una sintesi tra «nazionalismo e cosmopolitismo, patriottismo e umanismo», auspicata dal gruppo di intellettuali che aveva fondato una delle più importanti riviste culturali di inizio secolo, «La Voce» (1908-1916).

mediterraneo di Gabriele D'Annunzio. La rappresentazione, o meglio, la «rievocazione» dell'*Agamennone* del 1914 si annunciò dunque come la realizzazione concreta del progetto avviato dal poeta; essa inoltre segnò, con lo scoppio della Prima guerra mondiale e il successivo crescente interesse del fascismo per l'iniziativa siracusana, al tempo stesso il punto culminante e l'inizio del tramonto di quel singolare e instabile connubio tra sicilianismo 'cosmopolita' e nazionalismo, che caratterizzò il clima culturale fino al 1914 e negli anni immediatamente successivi alla Grande Guerra.

1. *Siracusa, la custode del tempio*

Nel discorso del 1934 sopra citato, il Conte ricordava gli inizi di vent'anni prima: quel lontano 16 aprile del 1914, in cui l'*Agamennone* di Eschilo era stato «rievocato», per utilizzare una parola ricorrente nella stampa dell'epoca, sulla scena siracusana⁸. La messa in scena di questa tragedia segnava – continuava Gargallo – l'inizio di una felice «resurrezione»: una resurrezione «voluta con geniale audacia, ottenuta con fervore di commossa attività, e incoronata dalla fortuna», che portò al «risveglio dal sonno millenario» della sua amata Siracusa⁹.

Il desiderio di una resurrezione siracusana rappresentava senza dubbio una delle ragioni che portarono alla messa in scena dell'*Agamennone* nel 1914. A tale scopo, si era creata intorno a questo evento anche una certa retorica riguardo alla particolarità dei luoghi siracusani e alla sua storia unica, così intrinsecamente legata a quella greca. Il «merito» della tragedia greca – affermava sempre Gargallo nello stesso discorso – va anzitutto attribuito a quei «grandi, che oltre venti secoli, non venti anni or sono, seppero esprimere in forma sublime gli antichissimi eventi ricordati

⁸ Cfr. AFI RS 1914, «Teatri», 15 febbraio; «Aretusa», 12 marzo; «Il Resto del Carlino», 17 marzo; «Giornale di Sicilia», 8 aprile; «Gazzetta del Popolo», 16 aprile; «La Stampa», 16 aprile; «Giornale di Sicilia», 17 marzo.

⁹ Gargallo 2014, p. 121.

da una tradizione quanto altra mai veneranda». Ma – concludeva – a Siracusa, «alla città di Aretusa», posizionata come in una specie di ininterrotto *continuum* storico, andava riconosciuto «il merito oggi» di aver continuato quella tradizione¹⁰.

In questa resurrezione della tragedia greca a Siracusa, vi era qualcosa di assolutamente particolare. Qualche anno dopo, nel 1921, l'avrebbe notato e ribadito anche Vittorio Emanuele Orlando – l'ex presidente del Consiglio che da molte parti era visto come colui che aveva guidato l'Italia alla vittoria nella Prima guerra mondiale e che proprio nel maggio 1921 era stato rieletto alla Camera –, in un discorso che aveva lo scopo di inaugurare, o perlomeno incoraggiare, la fondazione di un istituto di cultura a Siracusa. Tale istituto avrebbe avuto la funzione di organizzare rappresentazioni teatrali (annuali o biennali) delle tragedie greche, ma anche di fungere da polo culturale per lo studio di uno specifico ambito del mondo antico: il teatro¹¹. Così Orlando si rivolse alla numerosa platea raccolta nel teatro antico per vedere le *Coefore* nel 1921:

Che i siculi primitivi avessero una propria civiltà, nel senso più nobile di questa espressione e, in rapporto ai tempi, non inferiore a quella degli altri popoli mediterranei, è una verità ormai acquisita grazie a quell'incomparabile scienziato cui Siracusa è fiera di aver dato alimento di mirabili scoperte, Paolo Orsi¹².

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Così scriveva Gargallo nella sua lettera di invito ad Orlando nel 1921: «Affinché questo avvenimento d'Arte si ripeta ogni anno e perché la Tragedia Greca, che è la forma più completa che il genio ellenico ci tramandò, sia studiata nella maniera e con l'intelletto di amore che merita, il Comitato ha pensato ad un "Istituto per la Tragedia Antica" che, elevato ad ente morale, con larghezza e sufficienza di mezzi, mentre perpetui il ripetersi degli Spettacoli, con una rivista, con cicli di conferenze e con quanto si stimerà più opportuno, metta il nostro popolo a maggiore contatto con quella cultura che fu sua perché dei padri suoi» (AFI Documenti, d'ora in poi: D, 1921; cfr. anche Gargallo 2014, p. 78).

¹² Orlando 1921, p. 4.

L'archeologo Paolo Orsi, al quale è intitolato il museo archeologico di Siracusa, stava in quegli anni facendo rilevanti scoperte sulla vita della Sicilia preistorica e storica (in particolare, gli scavi erano stati condotti a Siracusa e a Megara Hyblea), che avevano messo in luce le relazioni e le influenze del mondo Egeo sulla Sicilia dell'Età del Bronzo¹³.

La Sicilia precoloniale che emergeva dagli scavi era talmente ricca che Orlando poteva affermare che gran parte della bellezza greco-sicula nell'arte, nell'architettura e nel teatro si doveva allo speciale connubio tra mondo greco e mondo autoctono, in larga parte già fiorito e avanzato. Continuava Orlando: «Un popolo nuovo o, almeno, profondamente differenziato ne sorse, espresso con la denominazione apposita di Sicelioti, onde contraddistinsero gli abitatori della Sicilia»¹⁴.

Tanto allora quanto oggi, dunque, quella «rievocazione» della tragedia greca si sarebbe distinta dalle altre perché

è pur sempre qui [*scil.* in Sicilia] la feconda matrice che generò una nuova grandezza e una nuova civiltà. Non mai si vide un pubblico, anzi un popolo, assistere più commosso come alle rappresentazioni del 1914 ed alle presenti: davvero, esso è il discendente autentico degli antenati sicelioti, l'erede legittimo di quella civiltà. Che un istituto apposito sorga qui, ... sia focolare perenne alimentatore di una specialissima cultura, che questa sia fatta di erudizione, ma anche di attività vitale, che istruisca ma che educi, anzi, direi meglio, che rieduchi le riposte intime capacità del genio immortale della nostra razza: questo è il voto ardente che riceve oggi una consacrazione definitiva¹⁵.

¹³ Robert Leighton afferma che Orsi «was apparently drawn to the island [*scil.* la Sicilia] not so much by the splendors of the Greek period as by the desire to discover the archaeological evidence for the pre-Greek Sikels and Sicans» (1986, p. 15); cfr. anche Orsi 1889 e 1923, dove l'archeologo elabora una sintesi delle sue scoperte sulla Sicilia preistorica.

¹⁴ Orlando 1921, p. 5.

¹⁵ Ivi, p. 8.

Il linguaggio e la particolare combinazione delle parole usate da Orlando nel suo discorso lasciano intravedere la complessa questione politica e culturale del 'sicilianismo', di cui Orlando, palermitano, era ben consapevole e nella quale svolse un ruolo di primo piano. Essa ebbe una parte decisiva nella decisione di rappresentare l'*Agamennone* nel 1914¹⁶. Eppure, qui emerge anche altro. È in atto cioè una operazione che si sarebbe facilmente prestata a diventare funzionale al fascismo non appena Benito Mussolini avesse messo i suoi uomini al comando della macchina teatrale: l'idea per cui i Siciliani soltanto (il fascismo avrebbe sostituito 'Siciliani' con 'Italiani') erano i veri discendenti degli antichi Greci (a questi il fascismo avrebbe aggiunto i 'Latini', considerati insieme ai primi parte di quella 'classicità' alla quale il fascismo si sarebbe connesso¹⁷) e quindi gli unici legittimi eredi dei classici si trasformava in una retorica a disposizione della propaganda politica.

2. *Un nobile predecessore: D'Annunzio e la sua Renaissance Latine*

Questo discorso diventa ancora più pregnante se letto e interpretato insieme ad un altro genere di retorica, che si sviluppò tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e che riscosse particolare successo. Tale retorica spiegava, o meglio, ampliava le implicazioni storiche dell'altra dimensione principale che portò alla rappresentazione dell'*Agamennone*: quella nazionalista. Non è una sorpresa che il maggiore esponente di questa retorica fosse Gabriele D'Annunzio, celebrato di lì a poco dal regime fascista come poeta vate, il quale si era interessato alla tragedia greca anche attraverso il Nietzsche della *Nascita della Tragedia* e il *Wort-Ton-Drama*¹⁸ di Wagner.

¹⁶ Come Orlando conciliasse il sicilianismo con una visione nazionalistica è argomento complesso, analizzato anche da Gramsci nei *Quaderni del carcere* (1948-51, ma vedi Gramsci 2000, p. 168), dove si parla delle «due facce» del sicilianismo di Orlando: «una verso il continente» e «una verso la Sicilia».

¹⁷ Cfr. Roche 2018, p. 4 per una bibliografia articolata su fascismo e classicità.

¹⁸ Sul rapporto tra D'Annunzio e Nietzsche, vedi Ugolini 2014. Treves afferma (1991, pp. 103-105) che la conoscenza di Nietzsche da parte di D'Annun-

Il 2 agosto 1897, in un articolo di giornale pubblicato ne «La Tribuna» e intitolato *La Rinascenza della tragedia*, D'Annunzio riferiva che proprio quel giorno la città di Orange aveva inaugurato il proprio teatro romano, fatto cui avrebbe accennato anche Gargallo in un discorso del 1913 per spronare i siracusani a riutilizzare il teatro antico di Siracusa¹⁹. In opposizione alla degradazione del teatro urbano, del teatro borghese (e di regia) di Ibsen, della Commedia all'italiana e del teatro lirico, ormai ridotto a puro intrattenimento senza pretese, D'Annunzio, insieme ad Adolfo De Bosis e altri, con la fondazione della rivista «Il Convito», auspicava un ritorno all'essenza tragica, al teatro come «rito, messaggio», come scriveva ancora nell'articolo citato²⁰. D'Annunzio voleva riportare il teatro alla sua «dignità primitiva, infondendogli l'antico spirito religioso»²¹, quel senso di 'ritualità' richiamato anche da Gargallo nel 1934.

Il teatro immaginato da D'Annunzio era un teatro di popolo e di poesia, esattamente come quello ateniese: sulle orme del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, esso doveva tenere insieme tutte le arti, proprio perché il suo oggetto – la tragedia greca – già ne costituiva una perfetta sintesi²². Il progetto wagneriano sarebbe stato

zio probabilmente non fu diretta, ma mediata attraverso l'amico Angelo Conti e le numerose idee che circolavano in Francia e Italia al riguardo.

¹⁹ Così scrive Gargallo nel 1913: «Altrove, all'Estero, specialmente in Francia ed in Germania, dovunque si possono utilizzare pochi mal connessi ruderi o soltanto una felice posizione del luogo, si è tentato, con ottimi risultati, di riesumare le antiche tragedie. Dove poi esiste un vero teatro antico, come ad Orange, le rappresentazioni sono annuali. Lo stesso vuol farsi, come dirò appresso, a Fiesole in quel piccolo teatro romano. Ma certo il Teatro classico di gran lunga più importante d'Europa, eccettuata la Grecia, è quello di Siracusa» (Gargallo 2014, p. 33). Soltanto un paio di righe più sotto, Gargallo menziona di essere stato anche a Fiesole nel 1911 a vedere l'*Edipo Re* con la compagnia di Gustavo Salvini (ivi, p. 34).

²⁰ D'Annunzio 2003, p. 264; cfr. Valentini 1992, pp. 16-17.

²¹ D'Annunzio 2003, p. 264.

²² In questa idea di teatro di popolo e di poesia, D'Annunzio era profondamente influenzato dai tentativi teatrali di alcuni esponenti della sinistra francese, tra cui André Gide, Romain Rolland, Léon Blum e Louis Gillet: un

motivo di emulazione anche per Romagnoli, che, come già anticipato, organizzò le prime rappresentazioni siracusane dal 1914 fino al 1927²³. D'altra parte, il teatro dannunziano – come quello siracusano più tardi – intendeva anche essere qualcosa di più del *Wort-Ton-Drama*, o meglio, di quel *Gesamtkunstwerk* che ne fu poi la concreta realizzazione artistica, perché – e in questo D'Annunzio dava ragione a Nietzsche – in Wagner la musica l'aveva fatta da padrona²⁴. Quello di D'Annunzio, insomma, era un ritorno al progetto iniziale con cui la Camerata fiorentina dei Bardi, sul finire del 1500, aveva deciso di tornare alla tragedia antica *in musica*, forma dalla quale nacque poi l'Opera, da lui vista come una forma degenerata dell'antico teatro²⁵.

Vi era evidentemente, in tale progetto teatrale, anche un lato schiettamente politico: quello cioè di porsi come una risposta culturale a una certa tradizione tedesca. Più specificamente, il progetto era volto a contrastare l'interpretazione positivista dei classici di marca tedesca, una impostazione che dominava non solo in

tipo di teatro che si ispirava alle rappresentazioni antiche all'aperto e alla partecipazione del popolo che caratterizzavano il teatro ateniese (cfr. Treves 1991, pp. 105-106). In una lettera all'amico e traduttore Georges Hérelle, D'Annunzio confermava che la *Revue d'Art Dramatique* (una rivista teatrale allora diretta da Roland) «répond à mes idées sur le théâtre» (in Valentini 1992, p. 43).

²³ Su Romagnoli e la sua concezione 'operistica' del teatro tragico antico, cfr., tra gli altri, Romagnoli 1911, p. 111 e 1918, pp. 13, 21-22. Il paragone tra Wagner e il progetto siracusano è reso esplicito dal ministro delle Scienze e delle Arti belga Jules Destrée in una intervista in occasione delle *Coefore* di Eschilo del 1921, dove egli esprime il desiderio che «Siracusa diventi per l'arte classica quello che Bayreuth è per l'arte lirica» (cfr. AFI RS 1921 «Nation Belge», 27 aprile); ma il *Wort-Ton-Drama* wagneriano era presente fin dagli inizi nella mente del suo primo creatore: Gargallo spesso rimarcava come la loro iniziativa fosse effettivamente un *Wort-Ton-Drama*, contrariamente al *Gesamtkunstwerk* di Wagner, dove la musica aveva preso il sopravvento (cfr. Gargallo 2014, pp. 77, 87, 91).

²⁴ D'Annunzio 2003, p. 247.

²⁵ Cfr. Valentini 1992, p. 87. Anche in questo D'Annunzio era influenzato nel suo giudizio dai francesi, e in particolare dalla *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* del 1895 di Rolland.

Italia, ma in tutta Europa²⁶. La sfida per D'Annunzio era quindi quella di riappropriarsi della tradizione classica italiana e, allo stesso tempo, di liberarla da ogni influenza tedesca. In alternativa all'approccio scientifico-filologico, D'Annunzio proponeva una interpretazione 'artistica' dei classici, che avrebbe condotto a un apprezzamento dei testi squisitamente 'estetico'²⁷.

Su questo punto Romagnoli si trovava assolutamente d'accordo. In un intervento al «Convegno dei Classicisti» del 18-20 aprile 1911, egli – filologo – ebbe il coraggio di proporre a una platea di esperti filologi il suo progetto di «Ellenismo artistico», di «divulgazione» al popolo di testi teatrali antichi, progetto che iniziò a realizzarsi proprio in quell'anno con le numerose messe in scena di *Nuvole*, *Baccanti*, *Ciclope* e *Alceste* in vari teatri d'Italia²⁸. Tanto nell'avanguardia teatrale dannunziana quanto nel progetto siracusano emergeva quindi il valore di una rinascenza di matrice 'latino-mediterranea', contrapposta allo spirito germanico e in continuità con la tradizione classica propria della cultura, appunto, mediterranea²⁹.

²⁶ Si veda soprattutto Romagnoli 1917, pp. XXIII-XXIV. Come afferma Chirico 1987, pp. 88 ss., la proposta fatta da alcuni filologi italiani nel 1872 nella «Rivista di Filologia e di Istruzione classica» di adottare il modello tedesco nello studio e insegnamento dei classici aveva acceso un grande dibattito su molti giornali letterari e portato, infine, alla creazione di un nuovo giornale di filologia classica, «Atene e Roma» (1898). Tuttavia, anche questo giornale, a quanto pare, si era ben guardato dall'includere quella spinta estetica negli studi dei classici che D'Annunzio, e più tardi l'INDA nella persona di Romagnoli soprattutto, invece propugnava come essenziale (cfr., tra gli altri, Treves 1992, pp. 121 ss.).

²⁷ Cfr. Treves 1992, pp. 135-140.

²⁸ Cfr. Cucchetti 1964, p. 67; le *Nuvole* andarono in scena al Teatro Verdi di Padova, le *Baccanti* al teatro all'aperto di Fiesole; con queste, il *Ciclope* e l'*Alceste* Romagnoli gira tra il 1911 e il 1913 in varie città italiane tra cui Trieste, al Teatro Rossetti, e Milano, al Teatro del Popolo (Romagnoli 1958, pp. 509-510).

²⁹ Si veda Treves 1991, p. 111. D'Annunzio fonde greicità e latinità in un unico medesimo concetto più generale di 'mediterraneità' e di classicità, opposta al germanesimo. Intervistato sugli autori e i testi del suo teatro 'latino', D'Annunzio afferma: «Non è vero che debbono essere di stirpe latina ..., ma il

Il primo gennaio 1895, il visconte Melchior de Vogué, membro dell'*Académie Française*, intitolò un suo articolo, dedicato a una delle opere di D'Annunzio, *La Renaissance Latine*³⁰, cioè con il nome del movimento culturale francese che si inseriva nel contesto di una più vasta polemica culturale antitedesca³¹. De Vogué, dunque, intendeva individuare nella rinascenza classica latino-mediterranea il nucleo fondamentale del progetto dannunziano. Siffatto rinascimento costituiva un evidente tentativo di emulazione del teatro d'opera di Bayreuth (inaugurato nel 1876, la cui struttura era stata adattata, per volere dello stesso Wagner, al dramma musicale) e aveva come scopo, da una parte, quello di valorizzare la tradizione classica italiana e, dall'altra, quello di proporsi come modello europeo: un atteggiamento allo stesso tempo fortemente nazionalista e cosmopolita, inclusivo (teatro di popolo) ed elitario (teatro di poesia)³². In altre parole, l'idea di D'Annunzio, assolutamente in linea con quella di Romagnoli³³, consisteva nel restituire un ruolo di primazia indiscussa al mondo latino-mediterraneo su quello tedesco-germanico nella rielaborazione e divulgazione della cultura classica, in quanto esso era visto come l'autentico erede del mondo classico. La convergenza, nel pensiero di D'Annunzio, tra il concetto di 'latinità' e quello di 'classicità' suggeriva anche che l'idea di una 'rinascenza latina' non dovesse necessariamente avere un significato biicamente nazionalista, ma fosse aperta ad una dimensione 'cosmopolita' e universale, come

loro ideale di bellezza deve essere greco-latino, cioè classico» (in Valentini 1992, p. 86).

³⁰ De Vogué si riferiva in particolare al *Trionfo della morte* di D'Annunzio nel suo articolo pubblicato sulla «Revue des deux Mondes», un romanzo che, a quanto egli sosteneva, aveva iniziato, o poteva iniziare, la rivoluzione letteraria (cfr. Valentini 1992, pp. 16-17).

³¹ De Vogué spiegava in apertura dell'articolo che aveva mutuato il titolo da un articolo patriottico di Jules Lemaître, apparso sul numero precedente della «Revue», dove si difendeva la superiorità della cultura 'gallica' su quella germanica (cfr. De Vogué 1898, pp. 267-268).

³² Cfr. Valentini 1992, pp. 18-19.

³³ Si guardi, tra le altre cose, Romagnoli 1911, pp. 139-140.

abbiamo accennato all'inizio del saggio, nel segno di un recupero dei valori classici in quanto valori universali.

Concretizzazione immediata di tale progetto teatrale fu *La Città morta* di D'Annunzio, che andò in scena per la prima volta a Parigi, nella capitale europea del teatro, il 21 gennaio 1898 al *Théâtre de la Renaissance*, in lingua francese³⁴. *La Città Morta* – già il nome è eloquente – è una tragedia che parla di Leonardo, un archeologo recatosi a Micene con la sorella Bianca Maria e con il migliore amico Alessandro, accompagnato dalla moglie Anna, per compiere i suoi scavi. Il fatto che pochi anni prima Heinrich Schliemann avesse scoperto la famosa città di Troia, con la tomba e la maschera di Agamennone a Micene, era ovviamente ben impresso nella memoria di D'Annunzio (e non solo), che aveva da non molto compiuto il suo viaggio in Grecia, in quella Grecia 'morta' che era stata riportata alla luce dall'archeologo tedesco³⁵. Ne *La Città Morta* – che richiedeva nella sua scenografia la riproduzione della porta dei leoni di Micene – della Grecia neoclassica di Winckelmann era rimasto ben poco: al centro dei vagheggiamenti dannunziani c'era infatti la Grecia dionisiaco-primitiva di Nietzsche e dei teatri all'aperto, la Grecia precipuamente eschilea e della

³⁴ Al pubblico sembrò che la tragedia *La Ville morte* fosse stata scritta in francese, poiché (appositamente) non compariva da nessuna parte il nome del suo traduttore (Georges Hérelle) né del suo titolo italiano; cfr. Gullace 1966, pp. 58-59. Solo nel 1901, il testo andò in scena anche in Italia, al Teatro Lirico di Milano.

³⁵ D'Annunzio non solo concepì questa sua tragedia durante il viaggio in Grecia (Valentini 1992, p. 110), ma lesse anche i tre tragici greci nelle loro traduzioni francesi di Leconte de Lisle sotto la porta dei leoni (Benfanti 1991, pp. 136-137). Come accennato, la scoperta dell'antica Micene da parte di Schliemann aveva lasciato una traccia indelebile negli animi di letterati e non; essa, ovviamente, era subito entrata a far parte della letteratura scientifica archeologica (Schliemann 1878 fu tradotto in francese nel 1879; per l'Italia, cfr. Spinazzola 1896, Bianco 1898 e Mosso 1907), ma aveva anche influenzato (nella scelta e nelle scenografie) alcune tra le prime rappresentazioni moderne dell'*Agamennone* di Eschilo: Oxford (1880), Sidney (1886), Parigi (1886) Cambridge (1900) e Harvard (1901) avevano tutti messo in scena, in un modo o nell'altro, le rovine di Micene (cfr. Macintosh-Kenward forthcoming).

sua trilogia, vale a dire quella Grecia che venne poi messa in scena nell'*Agamennone* siciliano del 1914.

D'Annunzio e la sua *avant-garde* teatrale latino-mediterranea influenzarono insomma in modo significativo gli inizi siracusani, sia concettualmente – nelle sue ambizioni teoriche –, sia concretamente, nella scelta del copione e nella scenografia, che riproduceva fedelmente quella stessa 'città morta' dannunziana. Ma non soltanto il proposito di mettere in scena una tragedia greca al teatro antico di Siracusa doveva probabilmente essere ascritto a D'Annunzio, come riportava qualche giornale dell'epoca³⁶; anche l'idea di creare un teatro latino-mediterraneo, che da una parte ridesse lustro all'Italia e dall'altra si ponesse come centro culturale europeo alternativo alla Germania, come era negli intenti dei due promotori principali del progetto siracusano, Gargallo e Romagnoli, aveva una matrice dannunziana. Infatti, tanto la convinzione che la rinascita del teatro siracusano avrebbe potuto ridare a Siracusa la gloria di un tempo, facendola diventare centro europeo, se non mondiale, per il teatro antico (come Gargallo auspicava³⁷), quanto l'idea che ciò avrebbe dato la possibilità all'Italia di rivalersi sulla Germania e di (ri)afferinarsi come potenza culturale (come voleva Romagnoli) incorporavano quelle due nature, cosmopolita e nazionalista, che già si vedevano *in nuce* nel rinascimento latino dannunziano³⁸.

³⁶ Cfr. AFI RS 1914 «L'Ora», 1 marzo e «Aretusa», 2 aprile riportavano che il poeta, a inizio secolo, aveva contattato una piccola associazione siracusana dell'epoca, chiamata *Pro Patria*, con l'intento di utilizzare il teatro greco per mettere in scena una tragedia greca. Non esiste traccia di questa informazione da nessun'altra parte né sono riuscita a trovare nulla di più dettagliato su questa associazione siracusana; tuttavia, se davvero esistita, essa porterebbe – con il suo solo nome – un ulteriore piccolo indizio a supporto dell'esistenza di una spinta nazionalista negli inizi del progetto siracusano.

³⁷ Così Gargallo, in un discorso del 1923, si augura che «le nuove generazioni ..., col risorgere dell'Oriente e dell'Africa settentrionale, vedano Siracusa di tanto farsi più grande, ricca e bella» (Gargallo 2014, p. 78).

³⁸ Riporto qui per esteso le parole già citate di Romagnoli nel discorso pronunciato nel 1911: «Omero, Eschilo ... torneranno artisti nostri, non soltanto universali, come son tutti i grandi artisti, ma della stirpe nostra, che pensa-

3. 'Resurrezione' e 'rievozione' nell'Agamennone siracusano

Così, quando il Comitato siracusano nel 1913 si riunì per decidere quale dramma rappresentare, era già chiaro che, dato anche il particolare rapporto tra il tragediografo, Siracusa e il suo teatro, la scelta sarebbe ricaduta su Eschilo, l'inauguratore della tragedia in Sicilia³⁹. A suggerire il dramma da rappresentare fu Romagnoli, che venne interpellato e coinvolto da Gargallo su consiglio di Orsi⁴⁰. Era altrettanto chiaro che, dopo le scoperte archeologiche di quegli anni e il diretto interessamento al progetto siracusano di Duilio Cambellotti e dello stesso Romagnoli, entrambi per vie diverse vicini a D'Annunzio, ad essere messa in scena sarebbe stata la prima tragedia della trilogia⁴¹. *Agamennone* sarebbe «ritornato» sulla scena moderna, recitava la stampa⁴².

no come noi, sognano come noi e dinanzi al proteiforme spettacolo della vita hanno le medesime sensazioni e la medesima aspirazione a concluderle in linee nitide precise. Tali insomma che possiamo vederne ogni luce ed ogni ombra, penetrarne ogni più intimo mistero» (Romagnoli 1911, pp. 139-140).

³⁹ In un discorso del 28 luglio 1914, Gargallo affermava: «Il nome di Eschilo si imponeva senz'altro, anche perché le sue tragedie, lui presente, erano state rappresentate nello stesso Teatro Greco» (Gargallo 2014, p. 121). Il carattere eccezionale della relazione tra Eschilo e Siracusa era stato evidenziato anche dalla stampa nel 1914. Alcuni giornalisti richiamarono alla memoria dei lettori la visita di Eschilo alla loro città e la sua celebrazione di Ierone (cfr. AFI RS 1914, «La Nazione», 18 marzo). Un altro giornale locale riportava che Eschilo sarebbe «ritornato» dopo ventiquattro secoli sulla scena (AFI RS 1914, «L'Ora», 7 aprile).

⁴⁰ Cfr. AFI D 1914, dove viene conservata una lettera di Francesco Mauceri, segretario del Comitato siracusano, a Romagnoli, nella quale si chiedeva quali delle tragedie di Eschilo si sarebbero potute rappresentare (inizialmente il loro suggerimento ricadeva sui *Persiani*); cfr. anche Gargallo 2014, p. 36.

⁴¹ Cambellotti aveva lavorato con D'Annunzio, creando scenografia e costumi per *La Nave* (Roma, Teatro Argentina, 11 gennaio 1908). Quella tra Romagnoli e D'Annunzio, invece, è una vicinanza puramente intellettuale, di sentimenti e percezioni artistico-letterarie.

⁴² «Aspettando che l'eroe [*scil.* Agamennone] ritorni», recitava uno dei giornali dell'epoca (AFI RS 1914, «Tribuna», 15 aprile), dalla guerra e sulla scena contemporanea.

Tuttavia, Eschilo non era soltanto sentito come il trageda ‘siciliano’ per eccellenza, ma era diventato ora più che mai il trageda greco più consono alla sensibilità post-romantica di quel periodo, e non solo in Italia. Paragonato a Dante, Michelangelo e Shakespeare, Eschilo si era finalmente conquistato il suo posto al sole nel panorama teatrale moderno⁴³. Commentava dunque il filologo Ettore Bignone, in un articolo di giornale che introduceva l’*Agamennone* siracusano del 1914:

Vera conquista dello spirito moderno è la poesia eschilea. [...] La poesia eschilea, come la pindarica, si può dire che sia una conquista nostra. Eschilo spaventava inizialmente e straniava i lettori con la sua grandezza oscura, col suo spirito primitivo titanico: come lo Shakespeare, pareva qualche volta [...] un barbaro. Il romanticismo ci ha ridato il senso di quelle età grandi e semplici in cui tutto un popolo è ancora giovane e sente l’ignuda verginità delle anime: il romanticismo ha scoperto il monolito saldo al tempo dell’arte di Eschilo. Esso ci ha insegnato che la grande arte non è quella ragionata ed eloquente, ma quella rivissuta in semplici e audaci atti espressivi: che le più grandi passioni son le più primitive, gli sfondi più tragici son quelli in cui un gran mondo di idee s’agita ancor confusamente e dal loro attrito sprizza la poesia. All’ideale romantico l’età modernissima ha aggiunto un che di suo che è profondamente eschileo, la tensione della vita moderna in cui gli spiriti più audaci s’urtano come in un’età primitiva⁴⁴.

⁴³ A riprova della diffusione dell’idea della modernità di Eschilo al di là dei confini prettamente specialistici, si veda «Aretusa», 16 aprile, dove Settimio Cipolla, un professore di greco del liceo classico di Siracusa, sosteneva che l’arte di Eschilo possedesse gli stessi tratti di quella di «Dante, Shakespeare e Michelangelo» –, e continuava: «anche dopo ventiquattro secoli, la poesia di Eschilo è nel pensiero ancor viva ed umana come nell’età che fu sua» (cfr. anche Bignone nella nota 44). In realtà, il paragone tra Eschilo, Shakespeare, Dante e Michelangelo risaliva al Romanticismo (cfr. Centofanti 1870, p. 127 e Niccolini 1844, p. 31).

⁴⁴ AFI RS 1914, «Il Secolo», 8 aprile. Continua Bignone: «Cosa cerca infatti la migliore più grande età moderna? Cerca quel nucleo delle coscienze in cui la vita vibra più intima e nuda, quasi primitiva, sia pure nella complessità

Era dunque una Grecia 'primitiva', diversa e anzi opposta alla Grecia neoclassica, ad essere divenuta 'di moda' nell'età «modernissima»; e di questa Grecia Eschilo era stato avvertito come il suo ideale cantastorie⁴⁵. Egli, dunque, sentito ora più che mai come autore contemporaneo e siciliano, rappresentava una possibilità di appropriazione artistica e culturale particolarmente adatta al contesto siracusano del 1914. Non stupisce, a questo punto, che la scenografia del 1914 presentasse ed esaltasse proprio quella Grecia primitiva di cui Eschilo era diventato il portavoce: mura ciclopiche di sei metri d'altezza, con una fedele riproduzione della porta dei leoni di Micene, che giravano intorno alla reggia, alta tredici metri e con una torre di sedici che si ergeva su una impalcatura di trentotto metri di raggio (figg. 1, 2), sopra la quale recitarono più di cento attori, dalle ancelle danzatrici di Clitemnestra (fig. 3) al coro degli anziani (fig. 4), al popolo di Argo (fig. 5), fino ai soldati di Egisto (fig. 6) e all'orchestra sullo sfondo⁴⁶.

maggior di un mondo, vuole tornare alle origini dell'umanità interiore; da ciò quel suo strano viluppo per cui tenta il poema in un romanzo in più volumi, la semplicità rude in una narrazione di prosa complessa. Eschilo ottiene ciò, di colpo, in un migliaio di versi armoniosi di una tragedia; non ha civiltà da superare, il fondo della coscienza semplice dell'uomo gli è diafano tutto alla vista. Come l'arte nuova, Eschilo ha il senso grandioso della folla, del popolo, quel personaggio molteplice che lo Shakespeare ha osato mettere in scena nel *Giulio Cesare*. Egli non vede le idee se non concretate in caratteri, in urti duri e intensi di realtà avverse. Come Michelangelo ha espresso le sue preoccupazioni astratte, le figure allegoriche delle tombe medicee, i profeti e le sibille vaticane, in possenti corpi muscolosi, così Eschilo non sa pensare che in figurazioni umane poste sulla scena tragica, in magnifiche posizioni di passione del suo dramma».

⁴⁵ Cfr. al riguardo le parole del critico e scrittore italiano Renato Serra scritte a inizio secolo (1908), ma pubblicate solo nel 1924 su «La Critica» dal filologo Manara Valgimigli, dopo la morte prematura dell'amico in guerra: «Piace la Grecia. Ma non per quel che già ebbe di esemplare e di classico; piace anzi di 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»; Serra 1924, p. 181.

⁴⁶ Cfr. AFI RS 1914, «Aretusa», 2 aprile. Su come e da chi fu costruita la scenografia del 1914, cfr. Bonaiuto 1935, p. 116.

In scena era la compagnia drammatica di Gualtiero Tumiati: il ruolo di Clitemnestra fu interpretato da Teresa Mariani, quello di Cassandra da Elisa Berti Masi, Giulio Tempesti fu Egisto, Giosuè Borsi l'araldo (fig. 7). I loro costumi intendevano evidentemente ricordare quella Grecia pre-classica, micenea, che si stava riscoprendo proprio in quel periodo: essi erano significativamente provvisti di decorazioni tardo-geometriche, precisamente quelle decorazioni che si trovavano sui vasi che Orsi aveva appena dissotterrato e organizzato insieme in una collezione che si può ancora oggi visitare al Museo Archeologico Orsi (fig. 8)⁴⁷.

L'inviato speciale del «New York Sun» scriveva: «All was reproduced with "historical exactness"»; i costumi erano «perfect reproductions of the dresses worn in Greece copied from vases»; lo spettacolo fu «so impressive and absorbed the attention of the spectators to such an extent that one could hardly believe that the tragedy had been written nearly twenty centuries ago»⁴⁸. Il «Morning Post» confermava: «If he [Aeschylus] watched the rehearsals from the Elysian Fields, his spirit must have longed to assist. There was something in yesterday's representation which suggested that his inspiration was yet alive and working amongst the performers» e – continuava – Ettore Romagnoli «is a "Gilbert Murray"»⁴⁹. La stampa francese parlò della musica di Romagnoli come «suffisamment classique, pure, touchante ... Il se fond sans ennui avec la tragédie antique»⁵⁰. E molti altri articoli di giornale europei e americani testimoniarono l'internazionalità della rappresentazione teatrale del 1914, la sua natura 'cosmopolita' – co-

⁴⁷ «I loro costumi sono un'esatta ricostruzione dei costumi micenei» afferma una delle recensioni (AFI RS 1914, «La Cronaca», 16 aprile); cfr. anche Bordignon 2012, p. 36 per la somiglianza tra le *Coefore* del 1921 e le decorazioni sui vasi ritrovati da Orsi.

⁴⁸ AFI RS 1914, «The New York Sun», 10 maggio.

⁴⁹ AFI RS 1914, «The Morning Post», 19 aprile.

⁵⁰ AFI RS 1914, «Italie», 17 aprile.

me nel progetto teatrale d'*avant-garde* dannunziano – insieme a quella nazionalista⁵¹.

La stampa italiana parlò di «rievocazione», di «sacralità», di «rito celebrativo», più che di rappresentazione teatrale; era la rievocazione di una realtà lontana – 'morta', forse, per dirla con D'Annunzio – che ritornava sulla scena moderna⁵². Si trattava di un 'teatro di popolo', come lo avrebbe voluto D'Annunzio – più di quindicimila spettatori⁵³ – che realizzava una compenetrazione delle varie arti: danza, musica, recitazione e poesia (la traduzione di Romagnoli era – com'era tradizione – in endecasillabi)⁵⁴. Il coro cantante si confondeva e si identificava col gran numero di figuranti presenti in scena. Le musiche furono create e scritte per l'occasione da Romagnoli. Come riportò Giuseppe Mulé, compositore siciliano e futuro musicista dell'INDA, la musica di Romagnoli era composta da: un preludio per fiati e archi che accompagnava il discorso iniziale della guardia; un canto d'ingresso sul ritmo di anapesti condotto da legni e arpe; un'aria per la preghiera a Zeus nello stasimo che seguiva la partenza del messaggero; un altro pezzo per il coro dopo la follia di Cassandra, composto come 'monodia corrisposta'; e infine un *thrénos* funebre per il so-

⁵¹ Cfr., tra gli altri, AFI RS 1914, «The Daily Graphic», 21 aprile; «Journal des Debates», 17 aprile; «Aberdeen Free Press», 28 aprile.

⁵² Per il ritornare quasi ossessivo della parola 'rievocazione' in riferimento alla rappresentazione della tragedia del 1914, cfr. AFI RS 1914, «Teatri», 15 febbraio; «Aretusa», 12 marzo; «Il Resto del Carlino», 17 marzo; «Giornale di Sicilia», 8 aprile («rievocazioni eschilee»); «Gazzetta del Popolo», 16 aprile; «La Stampa», 16 aprile; «Giornale di Sicilia», 17 marzo («rievocazioni di assassini»).

⁵³ Cfr. AFI RS, «L'Ora», 16 aprile.

⁵⁴ Romagnoli soppiantò le traduzioni ormai datate e arcaicizzanti di Felice Bellotti: pubblicò prima separatamente *Ciclope* (1911), *Baccanti* (1912), *Alceste* (1913), *Agamennone* (1914), ed *Edipo Re* (1918); poi, negli anni Venti e Trenta, riuscì nella titanica impresa di pubblicare prima tutto Eschilo (1921-22), poi tutto Sofocle (1926) e infine tutto Euripide (1928-31) per la collana Zanichelli (Bologna) a lui intitolata: *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli* (cfr. Zoboli 2004, pp. 33-36). D'altra parte, la ritraduzione dei testi teatrali antichi era parte integrante del progetto 'estetico' da lui proposto nel 1911 (cfr. 1911, p. 74).

vano cantato da tutto il popolo di Argo, che, in processione e con il corpo di Agamennone sulle spalle, chiudeva la tragedia⁵⁵.

4. *La fine di un'idea cosmopolita: l'Agamennone tra il 1914 e il 1930*

La rappresentazione dell'*Agamennone* non fu soltanto una perfetta rievocazione archeologica del passato, ma anche, per come venne reinterpreta e realizzata, una tragedia profetica. Sempre nello stesso discorso del 1934, Gargallo commentò:

Molti ricordano quel lontano aprile quando ancora chi avesse asserito che i popoli stavano per lanciarsi, orrendamente armati, l'uno contro l'altro, non sarebbe stato creduto e, come l'antica Cassandra, sarebbe stato deriso. Serena era la vita allora e parevano prodigiose velocità quelle che ora fanno sorridere. [...] In quel tiepido pomeriggio, per la prima volta dopo tanti secoli, Siracusa rivedeva il suo teatro folto di popolo e vedeva l'agile araldo giungere dal campo acheo, baciare il suolo della patria e innalzare la voce gioiosa e trionfante per salutare la terra natale: *Io non credea più parte avere di sì dolce avello*. E invece il pio messaggero [Giosué Borsi] doveva, un anno e pochi mesi dopo, cadere nella grande guerra che il destino preparava all'insaputa degli uomini, forse di tutti gli uomini⁵⁶.

La scelta di mettere in scena l'*Agamennone* nel 1914 fu dunque in qualche modo profetica, o almeno così fu letta a posteriori da

⁵⁵ Cfr. AFI RS 1914, «L'Ora», 17 aprile. Mulé si sarebbe occupato delle musiche dell'INDA dal 1921 al 1936. Alcune note direttoriali presenti nella copia dell'*Agamennone* conservata all'archivio INDA riportano informazioni importanti su come Romagnoli volesse che si recitassero i cori della tragedia: vi è un «cantata» ai versi 40-85 e un «recitato» ai versi 85-103 (e infatti, scriveva Romagnoli nel 1911, p. 132: una buona riproduzione del coro alterna tra «cantato» e «recitato»). Dopo il verso 354, Romagnoli annota: «Clitemnestra canta» – che cosa canti e su quale aria (in verità, non esiste nessuna informazione nella stampa su questo canto di Clitemnestra) non è chiaro; dopo il verso 680 (dopo l'uscita del messaggero) compare un'altra nota: «cantato» (che probabilmente si riferisce alla preghiera a cappella fatta a Zeus e menzionata da Mulé).

⁵⁶ Gargallo 2014, pp. 120-121.

Gargallo. 'L'antica Cassandra' profetizzava cioè non solo la morte di Agamennone, ma anche quella di Giosué Borsi e di milioni di altri uomini nella guerra che sarebbe scoppiata di lì a poco. Essa preannunciava quell'imminente 'assenza' che il conflitto mondiale avrebbe generato – una assenza ben esemplificata anche dal manifesto per l'*Agamennone*, disegnato dal pittore Leopoldo Metlicovitz, che aveva rappresentato il tripode delfico con la corona d'alloro che pende, a segnalare l' 'assenza' della pizia (fig. 9).

Tra le 'assenze' che la rappresentazione dell'*Agamennone* del 1914 inconsapevolmente profetizzò, ve ne era, secondo Gargallo, anche un'altra, che si sarebbe avverata pochi anni dopo: quella della tanto auspicata sinergia tra cosmopolitismo e nazionalismo. Con l'avvento del fascismo, il secondo avrebbe avuto il sopravvento sul primo. Nel discorso del 1934, dunque, Gargallo non rievocò gli inizi né raccontò dell'iniziativa siracusana soltanto per un gusto di celebrazione nostalgica. In quel periodo, infatti, dopo la visita di Mussolini alle rappresentazioni classiche nel 1924, il piccolo Istituto per la Tragedia Antica nato nel 1921 era diventato Ente Morale e Nazionale (dove la dicitura odierna, voluta da Mussolini nel 1925); il Comitato esecutivo era stato sciolto e al suo posto formato un consiglio di quattordici membri, tra i quali ben cinque avrebbero dovuto essere scelti direttamente dal governo⁵⁷.

Già dal 1926, ma ufficialmente dal 1927, il governo aveva inoltre incaricato l'INDA di supervisionare tutte le rappresentazioni classiche nei teatri antichi d'Italia⁵⁸. La nuova direttiva imposta dal ministero, ottenuta con il contributo di Romagnoli⁵⁹, aveva di

⁵⁷ Cfr. Fondo Romagnoli presso Biblioteca Civica «Tartarotti» di Rovereto.

⁵⁸ Da alcune lettere tra Gargallo e Romagnoli del dicembre 1926 si constata l'arrivo di una missiva da parte del ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele all'Istituto «con la quale l'Istituto di Siracusa diventa l'arbitro di tutte le rappresentazioni in tutti i teatri antichi d'Italia» (AFI, D 1926, 18 dicembre, Lettera di Romagnoli a Gargallo), clausola che viene resa ufficiale dall'approvazione con Regio decreto del nuovo statuto il 17 febbraio 1927.

⁵⁹ Tale clausola sarebbe in effetti stata voluta, a quanto riporta Romagnoli in un'altra lettera non datata, ma probabilmente del dicembre 1926, da Romagnoli stesso (cfr. AFI D 1926, Lettera di Romagnoli a Gargallo).

fatto irritato non poco i siracusani, in quanto la sua attuazione avrebbe avuto l'effetto di togliere visibilità a Siracusa e ai suoi spettacoli⁶⁰. Il fatto poi che Romagnoli avesse contribuito alla sua formulazione insieme al ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele e avesse organizzato rappresentazioni teatrali non siracusane⁶¹ aveva provocato insanabili lacerazioni tra i membri del Consiglio e Romagnoli stesso, che culminarono nella richiesta al governo che questi fosse sollevato dal suo incarico: «la sua attività» – si legge su «Dioniso» – «non gli permetteva di dedicare il tempo necessario alla esplicazione dell'ufficio di Direttore Artistico dell'Istituto»⁶².

Ma il processo di centralizzazione era destinato a radicalizzarsi ulteriormente. Il 2 marzo 1929 venne approvato un nuovo statuto con Regio decreto, con il quale l'INDA divenne completamente dipendente da Roma: l'Istituto sarebbe dunque stato spostato a Roma (art. 2), il presidente nominato dal capo del governo, e il consiglio direttivo composto, tra gli altri, dal direttore generale per le Antichità e Belle Arti e dal direttore capo divisione compe-

⁶⁰ Gargallo infatti se ne lamenta in una lettera in risposta a Romagnoli e al suo entusiasmo per la diffusione delle rappresentazioni classiche in tutti i teatri antichi d'Italia (cfr. AFI D 1927, 7 gennaio, Lettera di Gargallo a Romagnoli).

⁶¹ Nel 1927, Romagnoli portò *Antigone* e *Sette a Tebe* a Ostia, messe in scena a Siracusa nel 1924, e le *Nuvole*, messe in scena lo stesso anno a Siracusa; sempre nel 1927, portò il suo *Carro di Dioniso* a Palazzolo Acreide e prese accordi perché si rappresentasse l'*Alceste* a Pompei nell'estate del 1927 senza chiedere prima il permesso al Consiglio dell'Istituto (cfr. AFI D 1927, Verbale del 12 novembre).

⁶² Così venne riportato su «Dioniso» 1928, p. 41. Già nel 1927, il malcontento generale del Consiglio nei confronti di Romagnoli era stato esplicitato da Giovanni Boccadifuoco, uno dei membri, il quale affermava che «con alcune interviste apparse sui giornali» Romagnoli pareva «non aver adeguatamente tenuto conto di quanta parte abbia anche avuto l'opera del Comitato e del Presidente» (AFI D 1927, Verbale del 22 luglio 1927). La goccia che fece traboccare il vaso e portò alla definitiva rottura tra il Consiglio e Romagnoli fu però l'iniziativa di quest'ultimo di organizzare spettacoli ad Agrigento per la primavera del 1928 senza aver prima consultato il Consiglio (cfr. AFI D 1927, Verbale del 12 novembre).

tente per l'Arte Drammatica nel ministero della Pubblica Istruzione (art. 5)⁶³. Nel luglio dello stesso anno, Mussolini decise di sostituire il conte Gargallo con l'archeologo Biagio Pace, allora docente di archeologia e storia dell'arte classica all'Università di Pisa, impegnato in diverse missioni di scavo in Sicilia e in Medio Oriente, ma soprattutto deputato parlamentare e futuro presidente della Commissione Legislativa per l'Educazione Nazionale.

Con la nuova guida di Biagio Pace e Franco Liberati, Direttore della Scuola Nazionale di Recitazione di Roma, la dipendenza culturale, politica e fisica dell'INDA da Roma era completa. Il Conte Gargallo, chiudendo malinconicamente il suo discorso nel 1934, commentava la situazione con queste parole:

Ora sono giorni bui. Non più le aspirazioni senza secondi fini, non più il disinteresse, il sacrificio, anzi, non più l'amore all'Arte, alla Città, all'Isola, alla Nazione per esse stesse⁶⁴.

Tra il cosmopolitismo dell'Arte e il nazionalismo di regime, tra l'isola, con le sue aspirazioni universalistiche, e la nazione, il fascismo aveva scelto la nazione. L'*Agamennone* di Eschilo del 1914 aveva parlato: le due anime che avevano permesso e fondato l'INDA – una nazionalista e l'altra cosmopolita – si erano disgiunte. Nell'*Agamennone* del 1914, 'Cassandra' aveva profetizzato dunque anche la fine – l'assenza – di quel singolare e instabile connubio, come dicevamo all'inizio, tra sicilianismo 'cosmopolita' e nazionalismo.

Di fatto, dopo il 1930 – anno in cui si allestirono le prime rappresentazioni teatrali sotto la guida di Pace e l'*Agamennone* ritornò su una scena assai diversa da quella del 1914 – Eschilo venne accantonato per fare posto agli eroi euripidei e sofoclei, come Aiace, Antigone, Ifigenia, o Ippolito: al contrario di questi, infatti, nell'immaginario degli organizzatori e degli spettatori dell'INDA, l'*Agamennone* ed Eschilo in generale possedevano legami troppo forti con quella Grecia 'primitiva' dalla quale la nuova presidenza

⁶³ Cfr. AFI D 1929, Regio decreto del 2 marzo.

⁶⁴ Gargallo 2014, p. 122.

voleva invece prendere le distanze. La Grecia dei nuovi spettacoli sotto l'egida fascista era infatti una Grecia 'aerodinamica', quasi futurista, nelle sue scenografie.

Per rappresentare questa nuova Grecia, commentava Biagio Pace nel 1933, bisognava sì prendere le mosse da uno studio scientifico sui testi drammatici da mettere in scena, ma si doveva poi opportunamente «dissimulare» tali conoscenze scientifiche per realizzare un più vago «fantasma del sogno antico», ispirato ad una «alta e compiuta visione di bellezza» e «del mondo classico», in contrapposizione con la «rievocazione» archeologica che aveva segnato gli inizi dell'INDA con l'*Agamennone* del 1914⁶⁵. «Bandirei senz'altro dalla scena moderna Eschilo», affermava il filologo Bruno Lavagnini nel 1931 su «Dioniso». Il tragedia 'siciliano' non era consono a quella Grecia dai connotati profondamente mutati rispetto al 1914: risultava «troppo arcaico, troppo distante dallo spettatore moderno»⁶⁶. Si sarebbe dovuta aspettare la fine della Seconda guerra mondiale e con questa del fascismo per ritornare ad un Eschilo ancora squisitamente 'primitivo', come avrebbero ricordato eloquentemente i leoni della porta di Micene disegnati su quella del palazzo degli Atridi nell'*Oresteia* siracusana del 1948.

Abstract.

At the eve of the Great War, on the 16th of April of 1914 at sunset, a group of around a hundred people, from actors to musicians and dancers mounted the stage of the Greek theatre of Syracuse (Sicily), a two-thousand-five-hundred-year-old theatre, to enact a tragedy just equally old: Aeschylus' *Agamemnon*. Not only did this production revisit the tragedy in a unique environment and represent one of its first rehashes in Italy; it also inaugurated a now more than a-hundred-year-old Festival, the longest running festival of ancient drama. In this paper, I am going to talk about the powers at play in the staging of *Agamemnon*: a strong nationalism was combined with a cosmopolitan atti-

⁶⁵ Pace 1933, p. 91.

⁶⁶ Cfr. Lavagnini 1931, p. 42; cfr. anche Bordignon 2012, pp. 122-123.

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra

tude, a combination that grounded another project which became culturally and politically relevant so as to inform INDA's beginnings, Gabriele D'Annunzio's Latin-Mediterranean theatre.

Keywords.

Classical Reception, Greek Tragedy Reception, Twentieth Century Literature and Theatre, Italian Theatre, Aeschylus' *Agamemnon*.

Giovanna Di Martino
University of Oxford
giovanna.dimartino90@gmail.com

Giovanna Di Martino



Fig. 1. *Agamemnone* 1914 - AFI: La porta dei leoni sullo sfondo, mentre il popolo e il coro escono di scena a fine tragedia accompagnati dal canto funebre

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra



Fig. 2. *Agamennone* 1914 - AFI: Clitemnestra entra in scena

Giovanna Di Martino



Fig. 3. *Agamennone* 1914 - AFI: Le ancelle di Clitemnestra

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra



Fig. 4. *Agamennone* 1914 - AFI: Due personaggi del coro

Giovanna Di Martino



Fig. 5. *Agamennone* 1914 - AFI: Il popolo di Argo

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra



Fig. 6. *Agamennone* 1914 - AFI: I soldati di Egisto sulla sinistra e il coro sulla destra, Egisto e Clitemnestra scendono i gradini della reggia

Giovanna Di Martino



Fig. 7. *Agamennone* 1914 –
AFI: La Compagnia Tumiati



Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra



Fig. 8. *Agamemnone* 1914 - AFI: Il bozzetto dei costumi disegnato da Duilio Cambellotti



Fig. 9. *Agamemnone* 1914 – AFI: Il manifesto di Leopoldo Metlicovitz

Giovanna Di Martino

BIBLIOGRAFIA

Basch 1995: S. Basch, *Le Voyage de Grèce des Français après les découvertes de Schliemann*, in E. Tiboni (a cura di), *Verso l'Ellade. Dalla Città morta a Maia*, Ediards, Pescara, pp. 196-208.

Benfanti 1991: I. Benfanti, *Fonti greche e mediazioni francesi nella "Ville Morte"*, in P. Gibellini (a cura di), *D'Annunzio europeo*, Lucarini, Roma, pp. 133-147.

Bianco 1898: P. Bianco, *Schliemann ed Omero: studio critico di Placido Bianco sull'antica topografia della Troade*, Editrice Elle di CI, Firenze.

Bonaiuto 1935: V. Bonaiuto, *Il teatro all'aperto*, Emanuele Romeo Editore, Siracusa.

Bordignon 2012: G. Bordignon, *Musicista, Poeta, Danzatore e Visionario. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «Dioniso» n.s. 3.

Centofanti 1870: S. Centofanti, *Discorso sulla Letteratura Greca*, in Id., *La letteratura greca dalle sue origini fino alla caduta di Costantinopoli e studio sopra Pitagora*, Le Monnier, Firenze, pp. 1-355.

Chirico 1987: M.L. Chirico, *La fondazione della rivista "Atene e Roma" e la filologia classica italiana*, in Id. et al. (a cura di), *Momenti della storia degli studi classici fra Ottocento e Novecento*, Dipartimento di Filologia classica dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli, pp. 87-104.

Cucchetti 1964: G. Cucchetti, *Ettore Romagnoli: a venticinque anni dalla sua morte, a cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche*, STEU, Urbino.

D'Annunzio 1996: G. D'Annunzio, *La Città Morta*, a cura di M.M. Cappellini, Mondadori, Milano.

D'Annunzio 2003: G. D'Annunzio, *La Rinascenza della Tragedia*, in Id., *Scritti Giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 262-263.

De Vogué 1898: E. De Vogué, *La Renaissance latine. L'Esthète*, in Id., *Histoire et Poésie*, A. Colin, Paris, pp. 267-76.

«Dioniso» 1928: *Notiziario*, «Dioniso» 9, dicembre, pp. 39-42.

Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra

- Gargallo 2014: M.T. Gargallo, *Per il Teatro Greco*, Il Dramma Antico, Roma.
- Gentile 2006: E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari.
- Gramsci 2000: A. Gramsci, *Quaderni del carcere. Il Risorgimento*, Editori Riuniti, Roma.
- Gullace 1966: G. Gullace, *Gabriele D'Annunzio in France: a study in cultural relations*, Syracuse University Press, Syracuse (NY).
- Lamesta 2014: M. Lamesta, *Mario Tommaso Gargano e l'INDA: cent'anni di cultura*, «Sipario», luglio, pp. 25-28.
- Lavagnini 1931: B. Lavagnini, *Considerazioni sugli spettacoli classici*, «Dioniso» 3, 1931-1933, pp. 41-43.
- Leighton 1986: R. Leighton, *Paolo Orsi (1859-1935) and the Prehistory of Sicily*, «Antiquity» LX, 228, pp. 15-20.
- Macintosh-Kenward forthcoming: F. Macintosh and C. Kenward, *Agamemnon*, Ebook, Oxford.
- Mosso 1907: A. Mosso, *Femori umani usati come collane od amuleti e critica dei fusaroli votivi descritti dallo Schliemann*, C. Clausen, Torino.
- Niccolini 1844: G.B. Niccolini, *Discorso sull'Agamennone d'Eschilo e sulla tragedia dei Greci e la nostra*, in Id., *Opere*, vol. I, Le Monnier, Firenze, pp. 1-96.
- Orlando 1921: V.E. Orlando, *Discorso dell'On. Orlando*, «Dioniso», maggio, pp. 1-13.
- Orsi 1889: P. Orsi, *Contributo all'archeologia preellenica Sicula*, «Bollettino di Paletnologia Italiana» 15, pp. 158-188, 197-231.
- Orsi 1923: P. Orsi, *La Sicilia Preellenica*, in *Atti della Società Italiana per il Progresso delle Scienze*, XII, Riunione, Catania, pp. 1-35.
- Pace 1933: B. Pace, *Rievocazioni del Teatro Classico a Siracusa*, «Nuova Antologia» 11, maggio, pp. 77-91.
- Piccione 2006: C. Piccione, *Mario Tommaso Gargallo*, in Id., *Siracusa di ieri e di oggi*, Emanuele Romeo Editore, Siracusa, pp. 54-61.

Giovanna Di Martino

Roche 2018: H. Roche, "Distant Models"? *Italian Fascism, National Socialism, and the Lure of the Classics*, in Id., K.N. Demetriou, *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden, pp. 3-28.

Romagnoli 1911: E. Romagnoli, *La diffusione della cultura classica in Italia*, in Id. 1917, *Vigilie Italiche*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, pp. 65-140.

Romagnoli 1917: E. Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, Zanichelli, Bologna.

Romagnoli 1918: E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Treves, Milano.

Romagnoli 1958: E. Romagnoli, *Filologia e poesia*, Zanichelli, Bologna.

Schliemann 1878: H. Schliemann, *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns*, F.A. Brockhaus, Leipzig.

Serra 1924: R. Serra, *Intorno al modo di leggere i Greci*, in M. Valgimigli (a cura di), *Varietà*, «La Critica» 22, pp. 177-188.

Spinazzola 1896: V. Spinazzola, *Nella Grecia di Omero*, «Il Convito» 10-11.

Treves 1991: P. Treves, *Il teatro greco e il Maestro del "Fuoco"*, in E. Mariano (a cura di), *D'Annunzio a Venezia*, Lucarini, Roma, pp. 103-118.

Treves 1992: P. Treves, *D'Annunzio tosco-neoguelfo*, in Id., *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Ricciardi, Milano, pp. 119-145.

Ugolini 2014: G. Ugolini, *D'Annunzio e il dionisiaco*, «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur» 36, pp. 33-51.

Valentini 1992: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Franco Angeli, Milano.

Zoboli 2004: P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa Multimedia, Lecce.