

INDA 1948: *Oresteia* di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa

Le parole di Eschilo dovettero risuonare nella pietra nuda del teatro siracusano come la conferma di una consapevolezza ormai acquisita e condivisa tra chi aveva sperimentato gli orrori della seconda guerra mondiale: *Pathei mathos*. La conoscenza nasce dalla sofferenza. “Il 16 aprile 1914 ciò non lo capimmo e non lo potevamo capire, ma oggi è tutto manifesto”, scrive Alfio Ferretta in un articolo pubblicato su *Il Popolo Italiano*¹.

Dopo nove anni di interruzione degli Spettacoli Classici a causa della seconda guerra mondiale, nel maggio del 1948 l’Istituto Nazionale del Dramma Antico, guidato dal grecista Raffaele Cantarella, mette in scena l’*Oresteia* di Eschilo².

Valgimigli e Randone: una interpretazione meno estetizzante

Il 16 maggio 1948 è rappresentato al teatro di Siracusa *Agamennone*; seguono, il giorno dopo, *Coefore* e *Eumenidi*. Sulla scena Annibale Ninchi che, oltre a interpretare la parte dell’araldo in *Agamennone*, coordina uno straordinario cast di attori: Giovanna Scotto, Sarah Ferrati, Anna Proclemer, Daniela Palmer, Salvo Randone. Se Ninchi colpisce per la voce profonda e potente, per la forza del suo gesto, Randone sembra emergere, sopra tutti, per le sfumature della sua interpretazione. E’ particolarmente apprezzata l’esistenza di una recitazione meno musicale, “più scavata, di una interpretazione meno estetizzante e più elaborata dal punto di vista critico”³.

Le idee e la personalità di Manara Valgimigli, traduttore dell’intera trilogia, ispirano questo ciclo di spettacoli classici a criteri di sobrietà; ogni elemento puramente esornativo o volto alla spettacolarizzazione della messa in scena viene sfrondata perché sia dato risalto alla parola. Per la stessa ragione è presentata una traduzione in prosa, libera dalla metrica, ora percepita come vincolo e artificio, in cui siano valorizzati “il modo, la disposizione, il suono, il colore, la sintassi, l’animazione e vibrazione interna della parola, tutto insieme, la espressione poetica”⁴.

La traduzione in prosa, l’affermarsi di un’interpretazione meno magniloquente, più attenta alla resa interpretativa e allo scavo interiore, esprimono l’affermarsi di un gusto nuovo, il superamento critico di quella visione grandiosa, totale (ora vista come condizionata dal pregiudizio archeologico e da un eccesso di elementi spettacolari),

che aveva caratterizzato le prime rappresentazioni siracusane: “Manara Valgimigli curerà la traduzione e questo fatto è importantissimo per il criterio nuovo che egli intende adottare. Con le rappresentazioni curate dal Romagnoli infatti si era giunti a tentare impossibili ricostruzioni archeologiche dell’ambiente scenico: la parola poetica rimaneva vincolata a un apparato meccanico che andava dall’artificio ritmico con cui si cercava di riprodurre il verso greco fino all’introduzione di virtuosismi tersecorici che distraevano l’attenzione del pubblico. [...] Rispetto alle recite organizzate dal Romagnoli le innovazioni saranno proprio sui principi. Niente aggiunte di fantasia accanto ad elementi certi, né modernizzazioni e volgarizzamenti dello spirito della tragedia”⁵.

La messa in scena di questa *Oresteia*, è in realtà un’opera corale, la regia non è affidata ad un singolo artista⁶ ma risulta dalla collaborazione tra il traduttore Manara Valgimigli, la coreografa Rosalia Chladek, il direttore drammatico Annibale Ninchi, il costumista e scenografo Duilio Cambellotti.

La scena di Duilio Cambellotti

¹ Alfio Ferretta, *Il Popolo Italiano*, 19 settembre 1948

² Questo approfondimento è tratto dall’articolo di Giuseppina Norcia “*Oresteia* 1948, Il ritorno dalla guerra” pubblicato in *I Siracusani*, Maggio-Giugno 2003, Anno VIII, n.43, pp.32-36.

³ Giovanni Calendoli, *Fiera Letteraria*, 23 maggio 1948

⁴ Manara Valgimigli, *Tradire il meno possibile gli antichi tragici greci*, *Il corriere della sera*, 1 dicembre, 1947

⁵ Gigi Ghirotti, *Giornale dell’Emilia*, 21 febbraio 1948

⁶ Solo a partire dal 1950 la conduzione degli spettacoli classici sarà affidata ad un regista: dal 1914 al 1948 un ruolo primario nella conduzione artistica degli spettacoli è per lo più svolta dal traduttore, secondo una impostazione consolidatasi negli anni 14-27, sotto la direzione artistica di Ettore Romagnoli.

L'estrema sobrietà della scenografia ideata dal Cambellotti per il decimo Ciclo di Spettacoli Classici, la sua personale reinterpretazione della classicità scevra da archeologismi di maniera, aderiscono perfettamente alla nuova idea di spettacolo espressa dal Valgimigli. La scena è essenziale e fortemente stilizzata: un "grembo scenico" simbolico, geometrico nell'incrocio dei suoi piani orizzontali ed inclinati.

L'azione si svolge su due zone predominanti, l'una sovrapposta all'altra: la zona inferiore, nera, è "il luogo sinistro delle stragi e della vendette"⁷, la scena di *Agamennone* e *Coefore*. Nel mezzo è l'ingresso della reggia degli Atridi, purpureo e dalle porte d'oro, sormontato da un fregio che richiama la Porta dei Leoni di Micene.

Nel progetto originale, la scena di *Coefore* contiene un'imponente scultura leonina, esclusivamente decorativa, successivamente eliminata per aderire ai criteri di sobrietà adottati dall'istituto in questo ciclo di spettacoli: "Rivedendo le tempere che Cambellotti ha eseguito per farne delle fotografie, mi sono accorto che quell'enorme leone nella scena delle *Coefore* spezzava completamente la sobrietà della linea"⁸. Per la stessa ragione, la tomba di Agamennone è indicata da una piccola stele su cui è posto un elmo, in netto contrasto con l'allestimento ideato per le *Coefore* rappresentate nel 1921: "Per segnare la tomba di Agamennone nelle *Coefore* ho invece pregato Cambellotti di disegnarci una piccola stele sulla quale sarà posto uno dei nostri elmi di rame. E' la raffigurazione classica della tomba degli eroi"⁹.

All'inizio di *Eumenidi*, la reggia degli Atridi è sostituita "con rapido movimento a vista"¹⁰ dal santuario di Apollo, con le sue porte lucenti e i propilei contrapposti cromaticamente al nero della parte inferiore. Nel finale della tragedia l'azione si sposta sulla zona superiore della scena, che si articola dunque su tre livelli. Qui è rappresentato il tempio di Atena, reso simbolicamente da un albero stilizzato - l'ulivo sacro alla dea - e da un altare. "Dalla scena bassa e per le due rampe sfilerà il popolo, che si reca a celebrare l'atto di giustizia. E' chiaro nelle sue vesti, calmo e misurato negli atti, come in un rilievo marmoreo. Raggiungerà la vetta luminosa della scena, dove tutto è terso.

Geometrie viventi. Le coreografie di Rosalia Chladek

L'altare di marmo, Atena avvolta nell'egida fulgente, Apollo dalle vesti candide, cinto di lauro"¹¹: così Cambellotti immagina la conclusione di *Eumenidi*, progetta il movimento scenico e la sequenza delle azioni perché esse si armonizzino all'impianto scenografico, rivelando una spiccata sensibilità registica.

La scena, con piani inclinati, piattaforme e scalinate predisposti per un complesso uso dello spazio anche in verticale, valorizza il movimento dei cori e delle danzatrici, è in grado di potenziare l'effetto scenico delle coreografie senza imporre l'intervento di grandi masse di figuranti, come invece accadeva nelle prime rappresentazioni. In questa occasione il coro è composto dalle 12 allieve coordinate e dirette da Rosalia Chladek, la celebre coreografa allieva di Dalcroze¹² a Hellerau, che dal '27 al '52 offre un fondamentale contributo agli spettacoli siracusani facendone una delle sedi di sperimentazione delle tecniche del corpo elaborate nei centri culturali più fertili dell'area tedesca¹³. Più che danzare, il Coro diretto dalla Chladek trasforma in movimento i suoni

⁷ Duilio Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, a cura di Mario Quesada, Novecento, Palermo 1999 (II edizione), p. 76

⁸ Archivio Fondazione INDA, lettera di Vincenzo Bonaiuto a Giuseppe Bonaiuto, 6 aprile 1948.

⁹ Archivio Fondazione INDA, lettera di Vincenzo Bonaiuto cit.

¹⁰ Duilio Cambellotti, *Teatro cit.*, p. 70

¹¹ *Ibidem*

¹² Dalcroze si proponeva di educare al ritmo, attraverso il corpo, le nuove generazioni, affinandone la percezione musicale, e considerando la musica fattore primario, vitale.

¹³ Non a caso, la scenografia ideata da Cambellotti per gli spettacoli del '48 presenta elementi di affinità con la struttura creata nel 1913 da Adolphe Appia proprio ad Hellerau per la messa in scena, in collaborazione con Jacques Dalcroze, di Orfeo ed Euridice di Gluck. Ufficialmente l'istituto di Hellerau viene chiuso tra il 1914 e il 1917, in realtà continua l'attività e nel 1915 viene fondata la Neue Schule Hellerau dove le teorie di Dalcroze vengono elaborate in vista di un progressivo affrancamento dal dominio della musica e dove si formano celebri danzatrici come Rosalia Chladek e Valerie Kratina. Nel 1925 la scuola si trasferisce a Laxenburg, vicino Vienna, e l'edificio di Hellerau, durante la II

delle musiche e le emozioni trasmesse dalla parola recitata, sottolineando la perfetta aderenza del movimento scenico alla parola: fatta eccezione per la danza demoniaca delle furie che accerchiano Oreste supplice dinanzi al tempio di Atena (*Eum.* vv 307 ss.), l'intervento delle danzatrici si esplica nel commento mimico all'azione, nel movimento ritmico o nella composizione di quadri scenici, come una vera e propria geometria vivente.

Colore e simbolo. Una stilizzazione potentissima

La scena conclusiva di *Eumenidi*, resa simbolicamente da un albero stilizzato - l'ulivo sacro alla dea - e da un altare, richiama la scena di *Edipo a Colono*, rappresentato nel '36, con quel senso di astrazione che ne emanava dal fantastico bosco sacro delle Eumenidi, in una stilizzazione potentissima. Il riferimento alla Porta dei Leoni, che nella prima messinscena curata dall'Istituto nel 1914 si inseriva nella ricostruzione di una città Micenea, con la sua reggia arcaica ed imponenti mura pelasgiche, è colto ora nel suo valore simbolico, in una scena astratta e priva di intenti realistici.

Risulta fortemente espressivo l'uso della policromia per rendere la complessità della trilogia eschilea: "la prima parte del dramma si svolgeva nella parte bassa della scena dove gli attori ed il coro spiccavano in chiaro sul fondo colorato in nero e in rosso cupo a creare l'atmosfera sinistra alle azioni sanguinose che in quello basso hanno luogo.

La fase finale del dramma, la riabilitazione di Oreste, presentava un aspetto cromatico del tutto opposto: le figure colorate vigorosamente spiccavano sul bianco fulgente onde era dipinto l'alto della scena oppure battute dal sole sul cielo luminoso; il tempio di Apollo, l'Areopago, l'olivo d'argento nell'azzurro del cielo formavano l'ambiente adatto a rappresentare il perdono e l'assoluzione del matricida Oreste"¹⁴.

La tunica, il coturno, la spada e il ramo d'ulivo. I costumi e il manifesto

I costumi presentano generalmente un taglio semplice, composto da una tunica talvolta coperta da un mantello: così appaiono le Coefore, con la clamide color pastello che s'intravede sotto un manto nero, e le Erinni - cupe nel colore nero e ruggine dell'abito - che non piacquero al poeta Quasimodo perché "vestite come pipistrelli"¹⁵. Ricalcando il gusto affermatosi con le prime rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa, Agamennone indossa cimiero e armatura come un guerriero miceneo ed è avvertito come un elemento di dissonanza da chi evidenzia il contrasto tra il suo "altissimo coturno [...] le linee aerodinamiche del tempio di Apollo"¹⁶.

Più che concentrarsi sul dettaglio decorativo del singolo abito di scena, in questa circostanza l'artista cura l'atmosfera complessiva, l'effetto cromatico reso dall'interazione tra scena e costume, l'armonia dei vari elementi che insieme dovranno esprimere il significato universale del dramma: "L'attuazione della scena si limiterà alla presentazione artistica degli elementi emotivi del dramma, quelli più commoventi, che fanno appello ai sentimenti eterni, che valgono per ogni tempo, per ogni uomo di qualsiasi razza o religione. Dovrà risultare un bacino di armonie diverse, in cui tutti, autori, attori, cori, danze, restino in comunione con lo spettatore, al punto che questo possa appressarsi al dramma o, meglio, sentirsi chiuso in esso"¹⁷.

E ci si "sente chiusi" in questo dramma dinanzi al manifesto realizzato dal Cambellotti, con le Erinni anguicrinite che si risvegliano per perseguitare Oreste ed un altare fiammeggiante dinanzi a cui si prostra, supplice, l'eroe. In mano ha ancora la spada insanguinata che ha trafitto la madre ed un ramo di ulivo. Il segno della colpa, l'ansia della purificazione.

guerra mondiale, diventa una caserma di SS. A questo proposito cfr. Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, *La Generazione Danzante*, Di Giacomo Editore, Roma 1997.

¹⁴ Duilio Cambellotti, *Teatro cit.* p.86

¹⁵ Salvatore Quasimodo, *Bis*, 8 giugno 1948

¹⁶ Aurelio Corona, *Giornale del Lunedì*, 24 maggio 1948

¹⁷ Duilio Cambellotti, *Teatro cit.* p.74

