

## La scena europea tra Otto e Novecento

### *Viaggio verso la Siracusa del '14*

“Qui trovate spettatori preparati e devoti, la commozione di uomini che si trovano all’apice della loro felicità (...); qui trovate la più devota abnegazione degli artisti e, spettacolo degli spettacoli, il vittorioso creatore di un’opera che è essa stessa il compendio di una quantità di vittoriose imprese artistiche”<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche dedica queste parole al “vittorioso” Richard Wagner e al suo magnifico sogno divenuto realtà a Bayreuth, il 22 maggio 1872. L’architetto Bruckwald<sup>2</sup> realizza quello destinato a diventare il nuovo teatro d’opera funzionale allo spettacolo musicale moderno, per un pubblico moderno. L’orchestra, per la prima volta, viene inabissata nel “golfo mistico”, la pianta del teatro è trapezoidale, il pubblico siede in gradinate senza alcuna suddivisione di ceti. Durante lo spettacolo, le luci in sala si abbassano, si potenziano quelle del palcoscenico. Tutto è pronto per il nuovo dramma in musica. Nasce un nuovo modo di sentire, di vivere l’arte. Attraverso il mito, la bellezza, l’eroismo primordiale il popolo germanico celebra il connubio tra Arte e Natura. Wagner trova un terreno fertile nella Germania di fine Ottocento, una nazione che da sempre celebra il culto dei miti germanici, saghe di carattere nazional popolare che inducono il popolo tedesco ad una percezione del sé molto forte. Non teatro come divertimento, distrazione o speculazione finanziaria ma luogo dove il popolo si ritrova e si riconosce nei contenuti e nelle forme adoperate.

“Chi scorderà mai più l’immensità del pubblico, il grande mormorio dell’attesa, i palpiti di ammirazione e, più di tutto, il religioso silenzio durante lo svolgersi della tragedia. Fu silenzio mistico, solenne, impressionante, che unito al panorama classico, meraviglioso, all’austerità dell’antico teatro divinizzato dai secoli e dai ricordi, dette alla tragedia quell’inarrivabile rilievo”<sup>3</sup>. Sembra di continuare a leggere le medesime parole del filosofo tedesco eppure sono passati più di quaranta anni. E’ il 1914 e tra le righe di un cronista aretuseo si comprende come Siracusa, nel suo teatro greco erediti la grande lezione di arte e cultura che Wagner aveva dato.

Tra l’Otto e Novecento l’Europa viene scossa da altre importanti rivoluzioni di carattere culturale e teatrale. La parola Naturalismo ci porta ad una data storica, quella del 30 marzo del 1887, e ad un nome André

Antoine. La sua battaglia contro un teatro commerciale, che liberamente scegliesse testi contemporanei francesi ed europei, dura sino al 1896, all'attivo 114 autori e 124 spettacoli. In Germania il Naturalismo si chiama Freie Buhne di Berlino, dal 1889 al 1891, a dirigerla è Otto Brahm, massimo autore Gerhart Hauptmann. E' lui a denudare, per la prima volta, un popolo parlando di ingiustizie sociali del tempo, pensiamo a *Weber(I tessitori)* del 1893.

Le date ci obbligano a citare anche Anton Cechov e il teatro d'atmosfera; Naturalismo ci fa venire in mente anche la grande rivoluzione nei temi e nei contenuti dei personaggi ibseniani, ribelli ad un conformismo borghese e prigionieri di una gabbia domestica da cui spiccano il volo, lasciando mugolii in platea e scandalizzando benpensanti.

L'esigenza di uscire fuori dal teatro al chiuso (il dominante modello all'italiana con sala a ferro di cavallo e platea a palchetti) si coniuga con il bisogno di un teatro che potesse parlare alla gente, intesa come popolo capace di rivivere emozioni forti, di un sentire comune e che nello stare insieme scopre il teatro come strumento di aggregazione.

Il rifiuto per il Naturalismo avviene anche nel giovane e geniale ginevrino Adolphe Appia (Ginevra 1862 – Nyon 1928). E' del 1895 la pubblicazione, a Parigi, del saggio *L'allestimento del dramma wagneriano* in cui censura la scenografia dipinta e ne pensa un'altra a tre dimensioni. Nel 1899, solo quattro anni dopo, in *La musica e la regia* (Monaco) avanza la tesi dell'importanza del regista e di una scena a diversi piani dove fondamentale è l'uso delle luci.<sup>4</sup>

La conoscenza e la collaborazione con Dalcroze porta alla fondazione dell'Istituto Jaques Dalcroze, ad Hellerau, definito "chiaro esempio di teatro santuario" del Novecento da Mirella Schino<sup>5</sup>. Al centro dell'interesse dei due artisti vi è l'idea dell'attore-danzatore il cui corpo armonioso diventa espressione visiva della musica. Dalla lunga collaborazione, il cui acme è proprio tra il 1911 e il 1914, nasce l'idea di uno spazio per i ritmisti ed uno per gli spettacoli che riformuli un luogo con fonti luminose ed orchestra nascosta, assenza di arco di proscenio ed ampia scalinata con piattaforme praticabili. L'*Orfeo* è l'esempio degli spettacoli-saggio che prende vita per intero nel 1913. L'attore- danzatore si muove in uno spazio aperto, lineare, tra il chiaro e scuro delle zone d'ombra e luce; musica, danza e poesia si coniugano nella scena tridimensionale. Come non ritrovare nelle scenografie cambellottiane degli anni Trenta e nelle coreografie della maestra e danzatrice Valerie Kratina

(insegnante dalla provenienza dell'Istituto Hellerau) le idee portanti di questi due interpreti di inizio Novecento, in particolare nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e *Trachinie* di Sofocle del 1933 ma anche in *Ecuba* e *Aiace* del 1939?

La scena europea vede anche in Gordon Craig (1872-1966) l'altro grande talento della trasformazione della scena europea. Figlio della grande attrice inglese Ellen Terry, egli stesso attore di buone capacità lascia la recitazione per dedicarsi alla regia, divenendo del teatro un colto teorico ed un geniale scenografo. Su di lui pareri contrastanti si susseguono tra i critici del tempo. Vito Pandolfi, ad esempio, definisce la sua vita un seguito di errori e di presunzioni, mentre secondo Silvio D'Amico, pure attraverso formule del più incerto e claudicante estetismo, a Craig si devono i principi fondamentali dell'arte nuova. Al 1905 si deve la sua prima opera *L'arte del teatro* dove ancora una volta si dedica al recupero di una forma originaria del teatro, mimica e danzata, che da anni vedeva il prevalere della parola. Pensiamo ad esempio all'uso degli *screens*, pannelli colorati, mobili dal difficoltoso uso per una edizione di *Hamlet*, a Mosca, così come per *Rosmersholm* di Ibsen in cui tentò di collaborare con Eleonora Duse, ancora una volta con insuccesso.

Come non soffermarsi sulla lezione che grandi teorici come Appia e Craig danno ad un altro coraggioso uomo di teatro, Jacques Copeau (1879-1949). Secondo Fabrizio Cruciani, che nel 1992 gli dedica uno studio, *Scappare dal centro*, il critico teatrale e letterario francese sceglie la campagna per rifondare, sui principi di onestà intellettuale ed interiore, l'intera concezione del teatro. E' il 1913 quando fonda il Vieux Colombier, con lo scopo di presentare testi classici con regie che potessero rispettare il valore, prima di tutto, poetico del testo. Dal 1913 al 1924 la sua influenza su giovani teatranti europei è fortissima, attraverso i suoi allestimenti, i suoi scritti teorici. Nel 1933, al Maggio musicale fiorentino, passa alla storia la sua rappresentazione de *Il Mistero di Santa Uliva*, nel Chiostro di Santa Croce di Firenze, tra le attrici anche Sarah Ferrati<sup>6</sup>.

E' il 1906 quando Max Reinhardt (1873-1943), pseudonimo di Maxmilliam Goldmann, rappresenta *Risveglio di Primavera*, replicandolo 117 volte. "Ciò che ho in mente è un teatro che dia di nuovo gioia alla gente e faccia loro dimenticare la grigia miseria quotidiana (...) e aneli verso colori più chiari e una vita più sublime" la negazione del Naturalismo tedesco passa attraverso Reinhardt, che Silvio D'Amico definisce il più famoso fenomeno della scena drammatica tedesca,

“creatore di una poesia dello spettacolo”<sup>7</sup>. Nel regista tedesco si assiste all’abbattimento della cornice settecentesca, dell’orchestra e della ribalta. Circhi, piazze, castelli sono i luoghi dei suoi spettacoli. Basti pensare all’*Edipo re*, nell’arena del Circo Schumann nel 1910 e, ancora prima, nel 1903 in *Sogno di una notte di mezza estate*, ovvero il teatro vissuto come una fantasmagoria.

Spostiamoci verso sud-est in quella che è l’originaria sede della tragedia greca. E’ il 7 dicembre del 1887 un gruppo di studenti dell’Università di Atene, in onore della Regina Olga di Grecia e al suo cospetto, all’Odeon di Erode Attico, si esibiscono in *Antigone* di Sofocle. Il coro è composto da quindici elementi che declama i versi dell’antico testo Sofocle “selon la musique de Mendelssohn”. Qualche anno più tardi, nel 1901, Kostantinos Christomanos, regista, autore e traduttore con Nea Skene (Nuovo palcoscenico) mette in scena il 22 novembre *Alceste* di Euripide (G.Chillemi, 1963).

Sono gli anni questi, a cavallo tra Otto e Novecento, in cui il nostro Gabriele D’Annunzio, in Italia, tenta ostinatamente di realizzare il suo sogno di vedere in scena *Fedra* in un teatro all’aperto, quello di Albano ad esempio, nei pressi di Roma. I suoi viaggi verso Orange fanno nascere in lui desideri di emulazione. Ripetuti interventi nel 1897 su “La Tribuna” (citiamo uno per tutti *Rinascenza della tragedia* ) dimostrano l’interesse per un progetto dalle cadenze stagionali di spettacoli primaverili con un repertorio di drammi moderni e antichi. Non se ne fa nulla, probabilmente a causa delle somme ingenti richieste dal poeta.

Siracusa ebbe come predecessori, sappiamo bene, il Teatro di Fiesole, dove già il 20 aprile del 1911, all’ora del tramonto, viene messo in scena *Edipo re* di Sofocle, protagonista Gustavo Salvini. L’operazione ha luogo grazie all’interesse del barone Augusto Franchetti (grecista e traduttore di Aristofane) e Angelo Orvieto direttore di “Marzocco”<sup>8</sup>. Lo stesso Salvini, sempre a Fiesole, è Oreste in *Oreste* di Vittorio Alfieri. Si tratta del terzo “uomo chiave” (dopo Ettore Romagnoli e Duilio Cambellotti), presso cui si reca lo stesso Conte Gargallo, a Marina di Pisa, per parlargli del suo grande sogno del 1914.<sup>9</sup> A Siracusa giunge, però, al suo posto Gualtiero Tumiatì con Annibale Ninchi, nelle edizioni successive. C’è da chiedersi perché Salvini rinunci al progetto, nonostante il grande entusiasmo mostrato al Conte Gargallo. Probabilmente perché è Tumiatì ad avere maggiori possibilità organizzative essendo già capocomico de La Compagnia Grandi Spettacoli fondata nel 1908 e soprattutto circondato

dalle attrici del tempo, come la Mariani, la Berti Masi che, appunto, vengono scritturate a Siracusa nel 1914.

Il secondo spettacolo fiesolano è *Baccanti*, tragedia tradotta sempre da Romagnoli. La medesima, viene da pensare, a cui assisteranno i siracusani nel 1922, insieme ad *Edipo re* dell'anno precedente. Mentre nel 1918, a Fiesole, va in scena *Agamennone* che già i siracusani conoscono per averlo visto ben quattro prima nel 1914, quando si dà il via al grande evento aretuseo. Dunque, non si possono negare le coincidenze e neppure che tra Fiesole e Siracusa esista un solidale e compatto gruppo di lavoro.

Loredana Faraci  
Accademia Belle Arti Palermo

<sup>1</sup> F.Nietzsche, Scritti su Wagner, Adelphi 2002, p.98

<sup>2</sup> Il primo progetto viene redatto in realtà da Gottfried Semper e finanziato dal re Ludovico di Baviera ma lento e ostile il clima, dunque solo nel 1876 con l'architetto Bruckwald avviene l'inaugurazione dell'edificio, in legno e mattoni e molto meno sfarzoso rispetto al primo (*L'Ottocento – I riformatori* in Storia del teatro, Sinfisi, Innamorati, Bruno Mondatori, Milano 2003 PP.141-173)

<sup>3</sup> *Echi delle rappresentazioni classiche*, "Aretusa", 27 settembre 1914 p.3

<sup>4</sup> Per un primo studio su Appia si rimanda a *La scena di Adolphe Appia*, di Ferruccio Marotti, Documenti di Teatro, Cappelli editore 1963

<sup>5</sup> Mirella Schino, *Teorici, registi e pedagoghi in Storia del teatro contemporaneo III vol. Einaudi 2001 pp.5-97*

<sup>6</sup> Sarah Ferrati, nasce a Firenze nel 1906 e nello spettacolo storico di Copeau ha ventisette anni mentre l'anno dopo con Max Reinhardt sarà Elena nel *Sogno di notte di mezza estate*. A Siracusa arriva nel 1948, alla ripresa dopo la seconda guerra mondiale, con *Oresteia* in Cassandra, con Salvo Randone e nel 1950 in *Baccanti* come Agave, con Renzo Ricci e Vittorio Gassman.

<sup>7</sup> Luigi Forte *Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione in Storia del Teatro contemporaneo III vol. Einaudi 2001 pp.435-565*

<sup>8</sup> Mario Corsi, *Il teatro greco di Siracusa in Il teatro all'aperto in Italia*, Rizzoli e C. Milano Roma, II, 1939

<sup>9</sup> *Grandioso avvenimento artistico nella primavera del '914* in Aretusa, Siracusa martedì 22 aprile 1913 p.1 in *La scena ritrovata Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Giliberti, Faraci Lombardi Editori 2003