

Giulia Bordignon*

Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948

31 dicembre 2020, pp. 29-60

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11808>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Negli allestimenti organizzati all'inizio del XX secolo al Teatro greco di Siracusa è possibile apprezzare la trasformazione della tragedia da una *facies* "melodrammatica" a una versione performativa "ritmica", con l'aggiunta al coro recitante di un coro danzante. Documenti e immagini dell'Archivio dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico testimoniano come le performance siracusane abbiano rappresentato uno straordinario momento di sperimentazione per la danza moderna, in particolare l'euritmica di Dalcroze. Negli anni Trenta il coro danzante diviene un elemento di amplificazione estetico-emotiva, e gli allestimenti sono caratterizzati da uno svuotamento di significato della parola poetica, in favore di un apprezzamento percettivo delle rappresentazioni. A questa impostazione si contrappone *Oresteia* 1948, che al dettato del testo poetico intende invece restituire piena centralità.

In the open-air performances organised at the beginning of the 20th century at the Greek theatre of Syracuse, one can appreciate the transformation from a melodrama-like performance to a "rhythmic" performance, with the addition of a dancing chorus to the chorus of actors. Documents and pictures preserved by the National Institute for Ancient Drama Archive witness a remarkable moment of experimentation for modern dance and particularly for Dalcroze's eurhythmics. During the 1930s, the dancing chorus becomes an element of aesthetic and emotional amplification, and performances are characterized by a "voiding" of the significance of the poetic word, in favour of a perceptive appreciation of the performances. The performance of *Oresteia* in 1948 contrasts with this approach, restoring full importance for the poetic text.

* Università IUAV, Venezia, Italia.

Giulia Bordignon

Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948*

A fronte delle acquisizioni critiche ormai consolidate, nel panorama degli studi sulla coreutica, relative alle esperienze e alle forme dell'*Ausdruckstanz* di ambito germanico degli anni Trenta del Novecento e altresì più in generale ad alcune delle istanze della neo-nata danza moderna agli inizi del secolo – che si connettono in modo esplicito e programmatico al recupero delle radici antiche di questa forma artistica – poco indagato è forse uno dei contesti in cui i germi della nuova “danza d’espressione” trovarono effettiva sperimentazione in Italia, vale a dire gli allestimenti dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide riportati in scena nel Teatro greco di Siracusa a partire dal 1914.

Il presente saggio si configura come una ricognizione critica dei materiali custoditi presso l’Archivio dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) che conserva, nella sede storica della Fondazione a Siracusa, un vastissimo repertorio di testimonianze – fotografie, costumi, bozzetti, carte d’archivio, traduzioni, spartiti musicali – relative agli allestimenti nella cavea siracusana, dalle pionieristiche esperienze primonovecentesche sino ai giorni nostri. Questo patrimonio costituisce un punto di osservazione privilegiato per guardare all’evoluzione della danza libera moderna in quello che potremmo definire, mutuando le parole dello scenografo Duilio Cambellotti, un «gremito scenico» d’elezione¹.

Nel dramma antico il coro – da cui, come noto, per diretta derivazione etimologica proviene anche la definizione di “coreutica” per indicare le diverse discipline della danza – assolve a molteplici funzioni: si tratta di un ruolo drammaturgico peculiare che rende il coro, per usare la definizione che ne dà Friedrich Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, insieme «musicista, poeta, danzatore e visionario»². Il problema che si pone nel riportare in scena la tragedia greca è quello di trovare per i diversi componenti che la animano – in particolare musica e danza – soluzioni attuali per ricreare forme perdute: le forme

* Le fotografie e i materiali d’archivio riportati nel testo sono di proprietà della INDA Fondazione Onlus di Siracusa.

1. Duilio Cambellotti, *Introduzione ad un album di scenografie*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di Mario Quesada, Edizioni Novecento, Palermo 1999, p. 57.

2. Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 2006, p. 62 (I ed. *Die Geburt der Tragödie*, Fritsch, Leipzig 1872).

sceniche adottate per i primi dieci Cicli di Rappresentazioni Classiche siracusane, dal 1914 al 1948, danno conto precisamente di questo complesso problema di reinvenzione.

Gli spettacoli siracusani, a partire da *Agamennone* allestito nel 1914, sono inizialmente concepiti come vere e proprie «rievocazioni» archeologiche, e sono affidati per oltre un decennio a un filologo, Ettore Romagnoli, che cura non solo la traduzione, ma si occupa anche della direzione artistica e in alcuni casi della composizione delle musiche³.

Nell'auspicio di creare con il riallestimento delle tragedie greche un «teatro per tutto un popolo», nei primi spettacoli Romagnoli si riaggancia a una tradizione teatrale che ben risponde a questa istanza: il melodramma. Nei primi spettacoli di Siracusa il coro è costituito dal gruppo di attori che si dispone, fermo nello spazio dell'orchestra, a recitare intorno alla *thymele*, affiancato da un coro cantante che propone gli stasimi, cioè le parti liriche della tragedia, su musiche suonate fuori scena (caratteristica, questa, che gli allestimenti manterranno fino agli anni Cinquanta). In *Agamennone* 1914 e in *Coefore* 1921, portate in scena dopo la lunga interruzione dovuta alla Prima guerra mondiale, il coro cantante fa parte di un consistente gruppo di comparse che conferisce maestosità all'allestimento. In entrambi gli allestimenti, però, i movimenti orchestrici del coro – pur testimoniati dalle fonti antiche – non sono previsti.

Sarà opportuno ricordare qui che nei primissimi anni del Novecento i filologi e gli studiosi di letteratura antica sono impegnati in un dibattito teorico che mira a definire con precisione il ruolo drammaturgico del coro tragico, la cui presenza appare ingombrante ma ineliminabile, in quanto è considerata, giusta il dettato della *Poetica* di Aristotele, come la radice da cui germina il dramma. Dato che nella teorizzazione di scuola aristotelica il coro è ἀπρακτος, privo di azione⁴, già da Wilamowitz esso è definito come «perpetuum tragicae artis impedimentum»⁵ a causa della sua inamovibilità dallo spazio dell'orchestra. Sulla scorta della teorizzazione antica, lo stesso Romagnoli così scrive a proposito dell'interazione tra personaggi e coro: «Che cosa stavano a fare quei ventiquattro personaggi, piantati lì come pioli? Qualche volta la presenza si giustificava; più spesso riusciva superflua; non di rado, grottesca»⁶.

A fronte della scarsità di informazioni ricavabili dalle fonti antiche circa la specifica forma assunta dai movimenti del coro nel dramma antico, Romagnoli avverte il pericolo di vivificare mediante forme moderne la danza antica, ovvero il rischio di contaminare l'austerità del genere tragico con il «balletto»,

3. Sulla figura di Romagnoli, cfr. Gino Cucchetti, *Ettore Romagnoli: a venticinque anni dalla sua morte, a cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche*, S.T.E.U., Urbino 1964; sui presupposti ideologico-culturali dell'allestimento del 1914, cfr. Giovanna Di Martino, *Sicilianità "greca" e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso dell'Agamennone*, in «FuturoClassico», n. 5, 2019, pp. 174-208, online: <https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/fc/article/view/1094/908> (u.v. 13/9/2020).

4. Arist. *Poet.* 56 a 25; Ps. Arist. *Prob.* 9 22b 26.

5. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Analecta euripidea*, Borntraeger, Berlin 1875, p. 212.

6. Ettore Romagnoli, *Il teatro greco*, Fratelli Treves, Milano 1918, p. 31.



Fig. 1: *Agamemnone*, 1914: il coro recitante dei Vecchi argivi è disposto accanto alla *thymele* (foto Archivio Fondazione INDA).

soprattutto considerando la compostezza, la «pittorresca maestà» che secondo lo studioso il coro doveva necessariamente mantenere nel corso del dramma⁷.

Negli anni seguenti, a ogni modo, le idee di *Gesamtkunstwerk* e di *Wort-Ton-Drama*, che D'Annunzio andava propugnando in contrasto con la critica nietzscheana a Wagner⁸, trovano infine anche in Romagnoli un convinto assertore. Ma rispetto al modello di «arte sintetica» in cui parola, musica, danza dovevano comparire tutte in scena come discipline «sorelle»⁹ mancava ancora agli spettacoli del Teatro greco l'ultima componente, quella appunto della danza: a questa lacuna Romagnoli pone rimedio con la scelta di una tragedia che esplicitamente richiede l'inserimento di danze, *Baccanti* di Euripide, portata in scena nel 1922 a giorni alterni con *Edipo re* di Sofocle. Allo stesso modo in cui l'opera wagneriana funzionava come modello «di ritorno» per la messa in scena del dramma antico, era necessario trovare forme di danza attuali per riproporre quelle antiche, adattandole al gusto contemporaneo senza però compromettere il tono *σπουδαῖον*, serio, della rievocazione classica, filologicamente

7. Ettore Romagnoli, *La diffusione della cultura classica in Italia, discorso letto su invito della rivista «Atene e Roma»* (Firenze 1911), ora in Ettore Romagnoli, *Lo scimmione in Italia*, Zanichelli, Bologna 1919, pp. 176-229: pp. 222-223.

8. Cfr. Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 31 sgg.

9. C. F., *Il dramma greco e l'opera di Wagner*, in «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato», anno II, n. 2, febbraio 1922, pp. 6-10.

fondata.

Proprio agli inizi del XX secolo, per altro, la danza si trova, come è noto, a ridefinire gli orizzonti del proprio statuto artistico anche in connessione con una nuova percezione della corporeità, che prendeva spunto, già a metà dell'Ottocento, dalle pionieristiche idee di François Delsarte¹⁰. È in questi decenni infatti che nasce la danza "moderna", contrapposta a quella "classica" insegnata nelle accademie. Paradossalmente sarà la prima, non la seconda, a trovare spazio sulla scena siracusana: danza moderna per il dramma antico. Il Segretario del Comitato per le Rappresentazioni al Teatro greco di Siracusa, Vincenzo Bonajuto, scrive nel 1927:

Riccardo Wagner [...] si prefisse di dare le nuove leggi estetiche alla ritmica del nuovo dramma musicale. Non più il balletto ma una serie di movimenti ritmici che, fondendosi con l'azione drammatica, esprimessero plasticamente quello che la parola ed il suono hanno da significare. Ma rinnovata la legge estetica bisognava rinnovare completamente le scuole di ballo esistenti presso i maggiori teatri¹¹.

Anche per la danza, come per il teatro in generale, la battaglia per il rinnovamento si combatte sul campo della convenzione artistica: i canoni e i virtuosismi accademici del balletto vengono rigettati in favore di una nuova «legge estetica» – per usare le parole di Bonajuto – che si concretizza in una più libera espressività corporea, tesa a manifestare più profonde, originarie, pulsioni ritmiche. Tale libertà espressiva, tuttavia, necessita pur sempre di modelli: solo così, riferendosi a rinnovati canoni disciplinari, la nuova danza moderna può acquisire l'autorevolezza di una vera e propria "arte". Come il melodramma wagneriano trova legittimazione nella tragedia greca, anche la danza libera, in alcune delle sue declinazioni, fa riferimento al recupero delle sue radici, nell'esaltazione di un'originaria naturalezza dell'espressione corporea in giustapposizione agli artifici della danza "classica". Bastano poche parole di Isadora Duncan per indicare le coordinate di riferimento di questa nuova idea di danza, inclusa nel novero delle arti in nome del modello classico:

Sulla sommità dell'Olimpo, vestite di tuniche leggere, le Muse danzano in cerchio attorno ad Apollo: tutti si chiedono dove sia Tersicore, perché non venga a raggiungere le sorelle. [...] Cosa possiamo fare per restituirle il posto fra le Muse? Dobbiamo ritrovare la bellezza della forma e il movimento che l'accompagna. Dalla forma ideale si dovrà ritrovare la naturale plasticità del movimento¹².

Niente di più adatto dunque per gli spettacoli siracusani che «restituire il posto a Tersicore» con l'introduzione nelle parti corali di una danza contemporaneamente "moderna" e "antica": un coro che potesse essere in linea con la sensibilità di un pubblico più vasto, e accettabile anche per gli specialisti

10. Cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte: dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996.

11. Vincenzo Bonajuto, *Il teatro all'aperto*, Sindacato Italiano Arti Grafiche, Roma s.d. [ma 1927], p. 92.

12. Isadora Duncan, *Dell'arte della danza*, in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma 1997, p. 85 (I ed. *De l'art de la danse*, in «L'Oeuvre», 1909, p. 11).

studiosi della classicità. In relazione all'inserimento delle danze negli spettacoli del 1922, Romagnoli assume comunque un tono particolarmente prudente:

L'elemento che finora non avevo potuto introdurre era la danza, e introdurlo era difficilissimo, perché non sappiamo con precisione in che modo fosse praticato nelle rappresentazioni antiche, e anche all'infuori di questa considerazione, [...] al nostro sentimento ripugna quasi una danza introdotta nella compagine di tragici eventi. In queste rievocazioni [...] di drammi antichi, occorre usare molta più cautela e prudenza che in genere non s'immagini, per non comprometterle dinanzi al giudizio di un pubblico e di una critica non eccessivamente disposti a tali tentativi artistici. Sicché anche per questo elemento della danza, come per ogni altro, ho creduto bene procedere per assaggio, e ho scelto quindi un dramma nel quale il ballo fosse imperativamente richiesto dall'azione¹³.

Solo la particolare qualità drammaturgica di *Baccanti* sembra dunque giustificare l'inserzione di danze nello spettacolo. La prudenza di Romagnoli – sintomo dei pregiudizi che in questi anni la cultura italiana nutre verso la danza *tout court* – pare indicare la necessità di conformarsi, nella «rievocazione», a un campo di indagine degli studi classici all'epoca ancora poco perlustrato. I primi studi sistematici sulla danza antica risalgono infatti allo scorcio del secolo e agli stessi anni dei primi allestimenti nei teatri antichi all'aperto¹⁴. Si tratta di testi eminentemente descrittivi, che raccolgono le fonti letterarie antiche relative alla coreutica e tentano di metterle in connessione con le fonti figurative, restando però generici lavori di tipo repertoriale, al di qua di una vera indagine critica sull'argomento. Lo studio del 1896 di Maurice Emmanuel *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, comunque, risulta di notevole interesse: l'autore mette in relazione le testimonianze greco-romane con la possibilità di una concreta riproduzione della danza antica, proponendo una serie di sequenze cronofotografiche in cui le danzatrici ricreano le movenze tramandate dalle immagini della classicità¹⁵. In generale, in questi primi studi di storia dell'orchestica largo spazio viene dato alla trattazione delle danze orgiastiche, ma lo studio delle danze del coro nella tragedia resta «immer noch ein etwas ungeklärtes Kapitel»¹⁶, un capitolo ancora pieno di incertezze.

Introducendo il testo euripideo di *Baccanti*, Romagnoli definisce la tragedia «un gran fregio che

13. [Anonimo], *Teatri e concerti. Ettore Romagnoli parla delle rappresentazioni classiche*, in «Perseveranza», 29 aprile 1922, Archivi Fondazione INDA di Siracusa (da qui in avanti AFI), Rassegna Stampa 1922.

14. Si veda ad esempio Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Hachette, Paris 1896; Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale 1926; e cfr. William Ridgeway *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races, in Special Reference to the Origin of Greek Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1915; per una trattazione aggiornata relativa alla danza nell'antichità si veda Laura Gianvittorio (a cura di), *Choreutika: Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2017.

15. Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique*, cit.; per un'analisi del testo: Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Il movimento e la permanenza dell'antico nella teoria di Aby Warburg*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2001-2002, p. 77 sgg; per una trattazione più ampia relativa alla storiografia della danza antica si veda Frederick Naerebout, *Attractive performances: ancient Greek dance; three preliminary studies*, Brill Academic Pub, Amsterdam 1997.

16. Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, cit., p. 105.

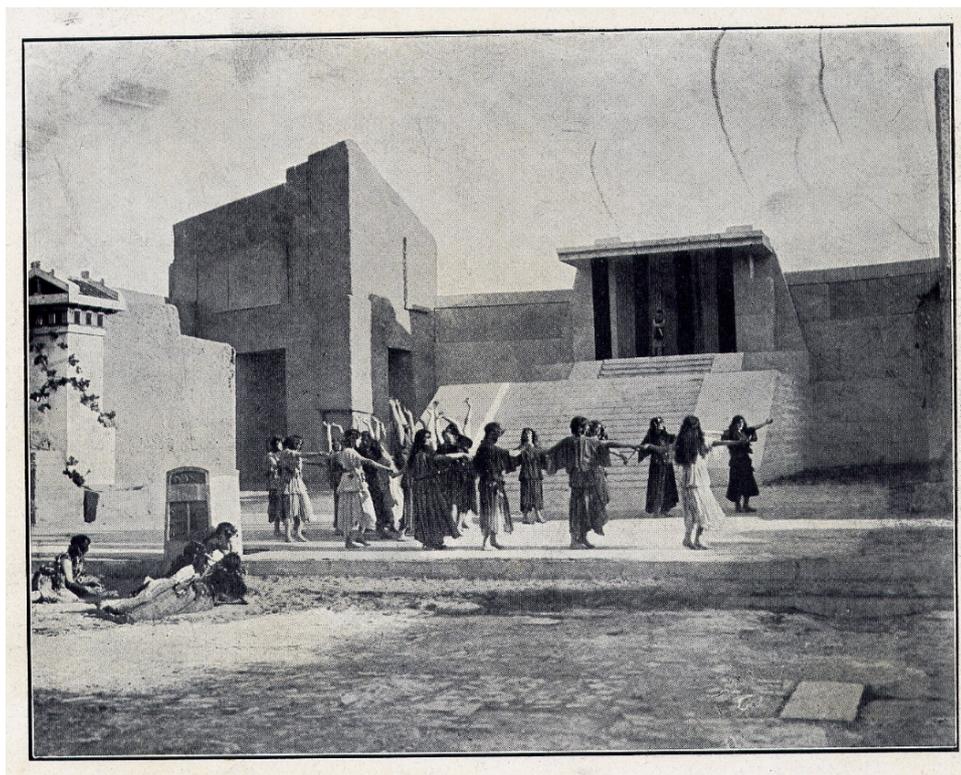


Fig. 2: *Baccanti*, 1922: la danza delle Menadi (foto Archivio Fondazione INDIA).

corre intorno al gruppo centrale del trionfo di Dioniso»¹⁷: nell'allestimento di Siracusa, le protagoniste di questo «fregio» sono proprio le danzatrici che entrano in scena nella *parodos*, negli stasimi, nel finale del dramma.

Frequentissimi sono gli accostamenti che anche la stampa propone per il coro danzante con immagini tratte dall'arte figurativa:

Quante visioni d'arte evoca la mutevole grazia di queste fanciulle [...]? È la baccante che balza viva nel fluttuar della veste raccolta in minutissime pieghe, e aperta su l'omero come un'ala, nel rilievo marmoreo del Capitolino; figure muliebri della statuaria arcaica; immagini frementi, care alle pitture vascolari dell'ultima età micenea; creature di moti di luce imprigionate in vasi di vetro, d'oro, di argento¹⁸.

Nella descrizione, sculture ellenistiche si mescolano ecletticamente a forme arcaiche e a figure fatate che sembrano appena uscite dalla penna di qualche scrittore simbolista. Sulla modernità di *Baccanti* 1922 possiamo leggere la lucida analisi di questa recensione:

17. Ettore Romagnoli, *Introduzione*, in Euripide, *Le Baccanti*, traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, p. 12.

18. Francesco Albano, "Le Baccanti" d'Euripide rivivono nel Teatro Greco di Siracusa, in «La Tribuna», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922; sulla stampa come fonte di ricerca sulla danza nel periodo 1920-1945 si veda Giulia Taddeo, *Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7, 2015, pp. 137-191, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/5962/5682> (u.v. 13/9/2020).

La tragedia ha ricevuto al Teatro Greco di Siracusa un tale contenuto di moderna convulsa poesia che si può dire benissimo che la sua rappresentazione è stata un mezzo per esprimere in un modo grandioso e spettacoloso tutto l'estetismo dionisiaco che lo spirito moderno può creare [...]. Sono state loro [*sicil.* le danzatrici] a dare esistenza al dramma in un mondo astratto, autonomo, allucinatorio che è stato il tono e il valore della rappresentazione. Questa rappresentazione delle *Baccanti* [...] è stata storicamente falsa in quanto la tragedia ha avuto una forma estranea al suo vero contenuto e al suo significato antico, ma viva e potente in quanto questa forma corrisponde a reali e profonde esigenze estetiche odierne¹⁹.

L'allestimento del 1922 sembra dunque rispondere perfettamente al gusto dell'epoca, sensibile alle fascinazioni esotiche e alle seduzioni estetizzanti. Il corpo di ballo, costituito di giovani siracusane e romane, è istruito da tre sorelle di origine svizzera, Lilli, Jeanne ed Emilie Braun, che a Roma avevano aperto una delle prime scuole di danza moderna in Italia, sulla scorta della lezione di Émile Jaques-Dalcroze, compositore-coreografo ideatore dell'“euritmica”, una delle più importanti correnti – accanto alla rivoluzione duncaniana – della nuova danza libera²⁰. Leggiamo un ritratto delle coreografe in una recensione dello spettacolo:

Sulla scena irrompono le Menadi. È la danza dionisiaca, ma non bisogna pensare a nulla che somigli alle consuete danze con pirolette [*sic*] e gesti convenzionali. Le signorine Lilli, Yeanne e Leonie [*sic*] Braun non sono ballerine, sono danzatrici nel senso antico e puro della parola, ossia compongono i movimenti delle loro membra seguendo il medesimo impulso ritmico e quasi direi melico che ispira al poeta i suoi versi, al musico le sue melodie. Ma qui tutti gli elementi della loro plastica non sono arbitrari, bensì derivati da una squisita dottrina. L'occhio dell'artista afferra subito una quantità di atteggiamenti di gesti di figurazioni già veduti sui vasi, sui bassorilievi, nelle statue greche. Le signorine Braun, infatti, non sono soltanto danzatrici, non soltanto pianiste e musiciste squisite, ma posseggono anche una cultura antica e moderna che senza impelagarsi nella pedanteria arriva all'erudizione. E nel caso speciale molti avranno potuto vederle in questi giorni andare in giro pei musei di Roma. Cercavano nei marmi e sulle ceramiche greche elementi per le loro danze siracusane, ma questi elementi non sono ora più morti e rigidi, bensì vivi e vibranti in una sinfonia plastica che coi gesti e con l'infinita iridescenze dei colori delle vesti inebriano lo spirito come una vera sinfonia di voci e di suoni²¹.

I continui richiami della critica all'arte antica risultano dunque più perspicui proprio a partire dalle coordinate teoriche della nuova orchestica moderna. Le danzatrici che prendono parte alla rievocazione del dramma antico a Siracusa non sono semplici «ballerine», ma anche “erudite” che visitano i musei per reinventare le antiche figure di danza: ecco risolte le perplessità di chi, come Romagnoli, poteva nutrire dei dubbi in merito alla convenienza della danza all'interno di una rievocazione classica.

Due anni più tardi, nel 1924, l'inserimento di danze negli allestimenti siracusani è ormai avvertito come un elemento necessario per rispondere alle attese del pubblico. Mario Tommaso Gargallo,

19. Giuseppe La Ferla, “*Le Baccanti*” al Teatro Greco di Siracusa. *Ciò che sopravvive*, in «Mezzogiorno», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922.

20. Sulle sorelle Braun si veda Susanne Franco, *Lilly, Jeannette, Léonie Braun*, in *Le Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, Paris 1999, *ad vocem*.

21. Francesco Albano, “*Le Baccanti*” al Teatro Greco di Siracusa. *La cronaca dello spettacolo*, in «Mezzogiorno», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922.

presidente e “padre fondatore” del Comitato per le Feste Classiche, scrive a Romagnoli:

Per quanto Lei si sia manifestato non del tutto favorevole alla danza per i nostri venturi spettacoli, credo però che sarebbe opportuno, in considerazione della mentalità della massa, introdurre qualche bella, composta danza [...]. Sono d'accordo con Lei che [...] le danze dovrebbero essere ridotte al minimo, ma credo anche che delle belle danze ben condotte di linea, non pregiudicherebbero il nostro ideale di pura arte, e, tenuto conto della etero [sic] qualità del pubblico, contribuirebbero molto all'immane successo artistico²².

A quanto possiamo dedurre dalla lettera, dunque, Romagnoli è ancora perplesso circa l'inserzione di danze negli spettacoli, mentre Gargallo afferma che «da quanto abbiamo potuto sentire dalle opinioni generali e dalle richieste che ci sono state fatte, sono indispensabili»²³.

Per la realizzazione delle danze nei due drammi scelti dal Comitato, *Sette a Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle, vengono ricontattate le sorelle Braun, che così rispondono al conte Gargallo:

Noi desideriamo vivamente di partecipare e di far del nostro meglio perché le rappresentazioni riescano belle; [...] non è possibile per uno spettacolo siffatto, di importanza nazionale, far venire dall'estero il personale per le danze. D'altra parte, scuole per l'insegnamento del ballo coi metodi della danza greca, disgraziatamente, non esistono ancora in Italia, e senza aver fatto uno studio sistematico di ritmica è impossibile eseguire una danza libera da grossi errori, sia isolata sia a gruppi: è come se si volesse far suonare una sinfonia con tutti suonatori che non conoscono o conoscono appena i loro strumenti, o conoscendoli, li suonano male (e quest'ultimo sarebbe il caso delle ballerine che han fatto i corsi di balletto ordinari). Ciò che abbiamo allestito l'anno scorso non può costituire un precedente che in piccola parte. I risultati col corpo di ballo improvvisato [...] sono stati infatti ottenuti con sforzi atroci, che ci hanno esaurite, e a cui non siamo in grado di sottometterci una seconda volta, dopo il grave collasso nervoso con cui siamo uscite dalle fatiche della stagione decorsa. In tali condizioni, la soluzione più naturale che ci si è presentata è questa: preparare un corpo di ballo adeguato con elementi italiani, ma non all'ultimo momento e senza impegni sicuri per parte delle danzatrici come l'anno scorso, bensì in tempo debito e sistematicamente²⁴.

Ma le richieste delle tre coreografe – 10.000 lire per la preparazione del corpo di ballo, cui doveva aggiungersi l'onorario per le prove e la realizzazione degli spettacoli²⁵ – sono ritenute eccessive. Per trovare «un corpo di ballo adeguato» il Comitato si rivolge allora a un impresario teatrale palermitano, Vito Trasselli, che così scrive al presidente Gargallo:

Per le danze, immagini, ho dovuto affrontare una vera odissea: – ho scritto alla nota agenzia “Revere e Gallina” di Trieste (specialista del genere) ma non ho potuto ottenere niente; – ho scritto alle più note prime ballerine: alla Vianello e Placida Battaggi... niente; – ho scritto all'agenzia “Harmonia” di Milano... niente; – finalmente ho scritto al mio amico Cav. Renzo Minolli (che fortunatamente in questi giorni è stato chiamato alla direzione dell'ufficio collocamento per il teatro lirico della Corporazione Nazionale del Teatro) e così ho potuto avere il fabbisogno. È inutile

22. Lettera di Gargallo a Romagnoli, Siracusa 11 marzo 1924, AFI, Documenti 1924.

23. Lettera di Gargallo a Mulè, Siracusa 10 marzo 1924, AFI, Documenti 1924.

24. Lettera delle sorelle Braun a Gargallo, Roma 12 ottobre 1923, AFI, Documenti 1924.

25. *Ibidem*.

però pensare di trovare delle danzatrici specializzate nelle danze ritmiche (non ne esistono in Italia), però l'Ufficio s'impegna di fornire 20 sceltissime e bellissime figure, più una maestra-coreografa per creare dette danze e fare la mima²⁶.

Ma anche di questa proposta alla fine non si farà nulla, e l'*impasse* viene infine superata rivolgendosi a un istituto di danza straniero: si tratta proprio della scuola fondata da Dalcroze nel 1910 a Hellerau, nei pressi di Dresda (e in seguito trasferita a Laxenburg, vicino a Vienna). L'istituto di Hellerau fu forse contattato da uno dei membri fondatori del Comitato per le Rappresentazioni classiche, Ugo Bonanno, come si evince indirettamente da una lettera di Ettore Romagnoli a Mario Tommaso Gargallo:

Danze. A questo punto crederei opportuno non rinunciarci. La danza funebre intorno ai due fratelli e quella di gioia nell'*Antigone* faranno un effetto. Direi quindi di far venire le signorine di Hellerau (si scrive così?). Le loro pretese, che Bonanno mi comunica, mi sembrano modeste²⁷.

Le danzatrici di Hellerau, guidate dalla coreografa Valerie Kratina e in seguito dalla sua allieva Rosalia Chladek, torneranno con continuità sulla scena del Teatro greco fino alla metà degli anni Cinquanta (ad eccezione degli allestimenti del 1930), istituendo una vera e propria "tradizione" del coro danzante negli spettacoli siracusani.

A differenza degli spettacoli del ciclo precedente, nel 1924 le danzatrici sono sempre in scena, non solo per gli intermezzi corali, ma anche per realizzare una sorta di commento mimico dell'intero dramma:

Le movenze ritmiche, che hanno offerto dei quadri plastici di meravigliosa bellezza [...] nelle infinite variazioni esprimenti il terrore o la gioia, la preghiera o lo sdegno [...] hanno formato, insieme col motivo musicale, il miglior commento [*sic*] della tragedia. L'attenzione degli spettatori è stata attratta da un'intima partecipazione, da una specie di incantamento derivato dalla intuizione psicologica con cui attraverso l'espressione e gli atteggiamenti del corpo, sono state rese le intime ragioni del dramma²⁸.

I «quadri plastici» che cristallizzano in «istantanee» i moti dell'animo sembrano caratterizzare l'orchestica dei primi decenni del secolo, tanto che pochi anni dopo Anton Giulio Bragaglia definirà le nuove forme di danza «scultura vivente»²⁹, forse influenzato anche dall'esplicito e programmatico richiamo da parte dei più moderni coreografi ai modelli dell'arte greca.

26. Lettera di Trasselli a Gargallo, 26 febbraio 1924, AFI, Documenti 1924.

27. Lettera s.l. e s.d. di Romagnoli a Gargallo, AFI, Documenti 1924.

28. Giuseppe Agnello, *Il trionfo del dramma greco nel teatro di Siracusa*, in «Popolo», 21 maggio 1924, AFI, Rassegna Stampa.

29. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, L'Eroica, Milano 1928; sulla figura di Bragaglia e la sua riflessione sulla danza, si veda Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 57-116, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4200/3652> (u.v. 13/9/2020).



Fig. 3: *Sette a Tebe*, 1924: il coro danzante come «scultura vivente» (foto Archivio Fondazione INDA).

La riflessione teorica di Dalcroze, in realtà, pur riconoscendo appieno la portata rivoluzionaria delle idee di Isadora Duncan, considera tali riferimenti figurativi come una riproduzione artificiosa:

I ballerini della scuola Duncan hanno gesti [...] sovente ricalcati sull'antico, essi riproducono attitudini di statue greche, non sono mai l'affermazione costante d'una personalità, l'espressione d'un sentimento spontaneo e sincero. [...] Essi non si fanno attendere, sono sempre là, non sono mai la conseguenza fatale delle sfumature dei sentimenti suscitati dalla musica. Poi infine essi non traducono mai la mentalità odierna dell'uomo³⁰.

La spontaneità emotiva che la danza deve esprimere sta, secondo Dalcroze, proprio nella valorizzazione del flusso del movimento rispetto ai “fermo-immagine” che caratterizzano alcune posture della danza libera moderna:

Lo studio delle attitudini stabilite dalla statuaria greca, si è imposto a numerosi artisti danzatori, desiderosi di un rinnovamento nelle forme [...]. Ma non bisogna scordare che le figure isolate degli antichi scultori sono tutte ispirate direttamente dall'arte così complessa dell'*orchestica*; quest'arte che secondo Luciano e Platone, consisteva «nell'esprimere tutte le emozioni per mezzo del gesto». Il fatto di fissare, di stilizzare i momenti supremi della danza e del gestire, distrugge la continuità del movimento e interrompe il collegamento degli atteggiamenti. Non basta dunque al danzatore moderno di riprodurre alcuni atteggiamenti decorativi classici, che nell'*orchestica* greca segnavano semplicemente dei tempi di pause, per risuscitare e ritmare la vita che animava le danze classiche³¹.

30. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione. Prima traduzione italiana autorizzata dall'autore*, Hoepli, Milano 1925, p. 246.

31. *Ivi*, p. 306.

I «quadri plastici» delle coreografie trovano rispondenza nel concetto greco di σχῆμα (“sagoma”, “figura”)³²: il termine sottende un portato espressivo che non è né esclusivamente formale né meramente mimico, ovvero un contenuto di ῥῆθη e πάθη specificamente associati a una determinata gestualità³³. Si tratta di un concetto straordinariamente vicino a quello che – in quegli stessi anni – va elaborando lo storico della cultura Aby Warburg, partendo da riflessioni relative alla «vita postuma» dell’antichità: quello di *Pathosformel*, “formula di pathos”, impronta figurativa dell’espressività intensificata, che mantiene intatta la propria efficacia rappresentativa nelle dinamiche della trasmissione dall’arte antica alla contemporaneità³⁴. È lo stesso Dalcroze, d’altra parte, a riconoscere il portato espressivo di alcuni specifici moti del corpo, che potremmo definire come vere e proprie *Pathosformeln*:

Esistono relazioni immediate fra i movimenti istintivi del nostro corpo, la di cui continuità forma e assicura il ritorno, e le forme della nostra vita psichica. Si direbbe che il ritmo imprime un definitivo orientamento alla speculazione del pensiero, foggia le sue forme di espressione e gli suggerisca il linguaggio più atto a rivelare i principi originali della vita sensitiva e a trapiantarli nel dominio sentimentale. D’altra parte poi, sembra che, in virtù di non so qual segreto meccanismo, non ancora definito da psico-fisiologi, lo spirito sia formato dal potere di scegliere fra tutte le sensazioni motrici dell’individuo, quelle che sono le più adatte a mutarsi in impressioni durature e in immagini ritmiche definitive³⁵.

Era dunque facile ritrovare queste «immagini ritmiche definitive» proprio nelle figure dell’arte antica, quanto mai adatte alla realizzazione del coro danzante negli spettacoli classici di Siracusa. Non va inoltre dimenticato che l’isolamento del gesto appare rafforzato anche dalla perentorietà dettata dalla riproduzione tecnica del movimento nello scatto fotografico³⁶.

Con un effetto di rimbalzo nella prospettiva storica, la dinamica di “riconoscimento” di determinate formule di pathos nell’arte classica riproduce agli occhi dello spettatore moderno le medesime istanze espressive dell’*orchestes* antico. Scrive Vincenzo Bonajuto:

Si ha così oltre alla potenza tragica che è nelle parole e nell’azione e che crea la nostra più intima e profonda emozione, una forza di espressione formale che ci dà una emozione estetica che chiamerei visiva. Così il dramma oltre a sentirlo e vederlo nell’azione che si svolge tra i protagonisti, lo vediamo riflesso e figurato nell’azione mimica del coro danzante³⁷.

Avvertiamo qui l’affacciarsi di un mutamento di sensibilità nella riappropriazione teatrale dei testi antichi: accanto alle «parole» e alla vicenda drammaturgica, ciò che colpisce e provoca emozione è

32. Sul concetto greco di *schema* si veda Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005, in particolare p. 133 sgg.

33. Maria Luisa Catoni, *Schemata*, cit., p. 226.

34. Sul concetto warburghiano di *Pathosformel* si veda Anna Fressola, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell’espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, in «Engramma», n. 157, luglio-agosto 2018, pp. 45-71 (consultabile anche alla pagina web http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462).

35. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., pp. 335-336.

36. Sul rapporto tra danza e fotografia si veda Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento. Steichen-Craig-Schuré-Bourdelle-Duncan*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

37. Vincenzo Bonajuto, *Il teatro all’aperto*, cit., p. 92.



Fig. 4: *Medea*, 1927: il coro danzante ode le grida dei figli di Medea dentro la casa (foto Archivio Fondazione INDA).

l'impatto prettamente estetico e visivo, cui le danze del coro paiono fornire un contributo di primaria importanza.

Nel 1927 la tragedia in scena è *Medea* di Euripide. Il coro recitante resta fermo nell'orchestra, mentre a conferire movimento allo spettacolo sono nuovamente le danzatrici di Hellerau, che divengono le vere "complici" della maga barbara:

Nella *Medea* [le danzatrici] circondano la barbara derelitta, a consolarla, a placarla, a udirne i propositi orrendi [...]. Insensibilmente la danza va assumendo nella tragedia posizione e funzione di coro. Ciò non si interpone, né si oppone al corifeo parlante: è insieme un sussidio e un complemento³⁸.

A favorire la comunicazione tra danzatrici e attori è la scenografia ideata da Duilio Cambellotti: tra l'orchestra e la scena si trova infatti una gradinata che, pur restando un diaframma invalicabile per il coro recitante, è uno spazio di contatto tra coro danzante e personaggi; questo elemento connettivo tra spazi diversi – e dunque tra diversi ruoli drammaturgici – formato da gradini o piani inclinati, caratterizzerà in seguito tutte le scenografie siracusane di Cambellotti³⁹.

Gli anni Trenta si aprono con l'esplicita intenzione, da parte del regime fascista, di proporre spettacoli di massa capaci di svolgere un'efficace funzione educativa e ideologica. In questo contesto, gli

38. Alessandra Scalero, *La danza e la tragedia*, in «Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico», anno VII, n. 4, dicembre 1928, pp. 25-30: p. 29.

39. Sulle opere di Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa, si veda Monica Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 – 9 gennaio 2005), Electa, Milano 2004; Giulia Bordignon, "Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù". *Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, in «Dioniso», n. 3, 2013, pp. 263-294.

spettacoli del Teatro greco di Siracusa trovano una collocazione di prestigio all'interno del programma culturale del regime, e gli allestimenti vengono programmaticamente istituzionalizzati: realizzati con cadenza triennale dal 1930 al 1939, risultano tutti improntati a linee stilistiche molto omogenee.

A rafforzare l'impronta unitaria degli spettacoli è il nuovo Presidente dell'INDA, l'archeologo Biagio Pace. La sostituzione di Mario Gargallo nel ruolo di guida dell'Istituto – come già era accaduto per la destituzione di Ettore Romagnoli, avvenuta nel 1927 – ha luogo in tempi rapidissimi nell'estate del 1929 ed è dettata, con tutta probabilità, da motivazioni di ricambio politico: nello stesso anno, infatti, l'INDA diviene organo governativo alle dipendenze del Ministero per l'Educazione Nazionale, e la sede centrale dell'Istituto viene trasferita a Roma⁴⁰.

Negli spettacoli del 1930, *Agamennone* e *Ifigenia in Aulide*, il coro danzante è formato da dieci ballerine, guidate dalla coreografa di origine russa Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Borisenko, condirettrice della scuola di danza del Teatro alla Scala di Milano nella prima metà degli anni Trenta e fondatrice, nel 1940, di quella che diventerà l'attuale Accademia Nazionale di Danza a Roma⁴¹.

La costumista degli spettacoli, Alessandra Scalero, scrive da Milano a Vincenzo Bonajuto:

Ho veduto già parecchie volte la Ruskaja e spero sarà un buon acquisto per gli spettacoli; mi pare molto intelligente, sensibile e coscienziosa; inoltre è molto signora e garbata, cosa che non guasta dopo i molti attacchi nervosi cui ci hanno abituati le alunne di Tersicore finora passate a Siracusa⁴².

Jia Ruskaja è nota soprattutto come danzatrice solista: la coreografa è infatti una delle "étoiles" di uno degli esperimenti di teatro d'avanguardia più interessanti di quegli anni, il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia: qui, dinnanzi a straordinarie scenografie opera di maestri del Futurismo come Balla e Depero, andavano in scena non solo le più attuali opere drammaturgiche – da Strindberg a O'Neill, da Vergani a Campanile – ma un risalto particolare avevano proprio le inedite performance ritmico-dinamiche, in forma di mimodrammi o di vere e proprie coreografie, intese a riformulare la

40. R. Decreto 2 marzo 1929, n. 437, pubblicato nella G. U. 12 aprile 1929, n. 86.

41. Sull'importanza della figura di Jia Ruskaja nel panorama coreutico italiano, si vedano tra gli altri Flavia Pappacena, *L'orchestricografia di Jia Ruskaja*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», n. 5, 1997, pp. 53-84; Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società 1900-1945*, Edimond, Perugia 2001; Patrizia Veroli, *Dancing Fascism. Bodies, Practices, Representations*, in «Discourses in Dance», n. 2, 2006, pp. 45-70; Flavia Pappacena, *Il progetto di Jia Ruskaja sull'Accademia Nazionale di Danza*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma 2008, pp. 34-38; Sara Mazzucchelli – Raffaella Vassena – Patrizia Veroli, *Eugenija Borisenko – Jia Ruskaja*, in «Russi in Italia», online: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=158> (u.v. 13/9/2020); Natalia Gozzano, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici. Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», nuova serie XI/1-2-3, 2015, pp. 235-246; Donatella Gavrilovich, *Jia Ruskaja o della danza moderna a Roma*, in Maria Pia Ercolini (a cura di), *Roma: percorsi di genere femminile*, Iacobelli Editore, Roma, vol. II, 2011-2013, pp. 105-107; Desirée Carletti, *Archivio in movimento. Materiali inediti su Jia Ruskaja, fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, tesi di laurea triennale in Beni Culturali, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014; Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, prospettive di ricerca*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 77-101, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7652/7449> (u.v. 13/9/2020).

42. Lettera di Scalero a Bonajuto, Milano 2 marzo 1930, AFI, Documenti 1930.



Fig. 5: *Ifigenia in Aulide*, 1930: Jia Ruskaja conduce il coro danzante (foto Archivio Fondazione INDA).

valenza della danza in chiave programmaticamente anti-accademica⁴³. Unificando nel suo stile influenze dall'euritmica di Dalcroze e dalla danza libera di Laban⁴⁴, Ruskaja elabora un linguaggio orchestico personale, per il quale Bragaglia conia la definizione di «danza antimusicale»⁴⁵: nel suo percorso di rinnovamento, la danza arriva infatti a postulare una totale autonomia artistica da tutte le altre arti, anche dalla musica, che pure parrebbe esserne l'imprescindibile presupposto ritmico. A questo indirizzo dà un contributo teorico fondamentale proprio Jia Ruskaja, che nel 1928 scrive:

La danza senza musica appare [...] come la forza pura della danza libera espressiva. Un corpo che si snodi nella segreta libertà della fantasia, e parli per immagini improvvise con l'inattesa metrica del gesto, adeguando a sé, nelle cadenze tacite del respiro, nella muta vitalità che esso versa attorno, lo spazio, e i solitari oggetti del luogo scenico, danza impeccabilmente⁴⁶.

Secondo la coreografa la danza può addirittura arrivare a farsi essa stessa legge ritmica, e a dominare la musica:

43. Su Bragaglia si vedano tra gli altri Antonella d'Amelia, *Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia*, in «Testi e linguaggi», n. 7, 2013, pp. 123-138, online: <http://elea.unisa.it:8080/xmlui/handle/10556/1132> (u.v. 13/9/2020); Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, cit.

44. Sulle diverse declinazioni del "moderno" in danza si vedano almeno Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990; Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

45. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, cit., p. 149 sgg.

46. Jia Ruskaja, *La danza come un modo di essere*, Alpes, Milano 1928, pp. 69-70.

Il canto a solo, e il canto corale, può accompagnare una danza teatrale, come già in antico. Pure, la sommissione del canto al ritmo plastico sarà poeticamente valida. [...] Il canto emulerà la danza, senza sopraffarla: svolgerà, esso, come un tema non ignoto alla danzatrice, in cui la sorpresa di intenderlo esprimersi dalla voce umana stimolerà la virtù del prodigio. [...] L'orchestra accoglierà la presenza geniale della danzatrice; e si rinnoverà così la leggenda antichissima delle movenze, che disegnarono la silenziosa armonia celeste e crearono i miti delle taciturne e corrette costellazioni. I lontani e smarriti accenti celesti, le immagini meravigliose della loro vita remota [...] animeranno misteriosamente il ritmo della danzatrice. Questa si distaccherà in movenza dal fermo incanto delle venerande sculture e dai graffiti, risorgerà dai dettati degli antichi filosofi e dei poeti, dalle leggi e dai canti, moderna, per partecipare invitta alla storia della bellezza umana⁴⁷.

La «presenza geniale della danzatrice», protagonista assoluta della scena, sembra urtare l'orgoglio disciplinare del compositore delle musiche per gli allestimenti siracusani, Ildebrando Pizzetti, preoccupato per le richieste della coreografa:

Ho ripetutamente pensato al desiderio della signora Ruskaja. Ma in verità, non vedo come e dove si potrebbe introdurre una nuova danza nell'*Agamennone* [...]. La sola musica che è stata scritta per essere danzata è quella che dovrà accompagnare il distendere dei tappeti di porpora. Però potrà essere accompagnato da evoluzioni plastiche delle danzatrici il coro che segue l'entrata di Cassandra nella reggia [...]. E non solo potranno ma dovranno essere accompagnati da movimenti plastici euritmici di danzatrici sì il coro e la musica che accompagnano l'entrata di Agamennone nel carro e sì la lamentazione finale. Danze, però (ed ecco che mio malgrado non posso accontentare la Signora Ruskaja), danze di danzatrici, non di una danzatrice⁴⁸.

Nella realizzazione scenica, a colpire la fantasia del pubblico è soprattutto il movimento plastico che accompagna il coro al momento dell'ingresso di Cassandra nella reggia.

Il gruppo delle danzatrici si presenta come un fregio stagliato sul fondo nero delle mura del palazzo:

Una teoria di fanciulle diafane s'appiattisce sulle mura della reggia [...] Le danzatrici, esili, ieratiche figure di marmo vivo, tra il fluttuare di veli color di viola, sbocciano dalla reggia in cadenze gravi, lentissime... si curvano, si piegano, si chiudono funebremente, e tra le candide braccia par che vogliano chiudere, per sempre, quel che c'è di ferito, di dolorante non soltanto davanti la reggia, ma in tutte le case dei mortali⁴⁹.

Alla fine del dramma le danzatrici entrano anch'esse nella reggia «come portando nell'aldilà figure

47. *Ivi*, pp. 70-71.

48. Citato nella lettera di Bonajuto a Ruskaia, 13 febbraio 1930, AFI, Documenti 1930. La lettera prosegue: «La preoccupazione del Maestro Pizzetti che vi siano delle danze a solo ci sembra superflua, giacché mai nessuno di noi gli aveva parlato di danze a solo che mai sono state introdotte nelle rappresentazioni classiche di Siracusa e che sebbene possono rispondere a una tradizione classica, per un nostro concetto estetico non accetteremmo che fossero svolte nei nostri spettacoli. Effettivamente, ripeto di danze non ne mancheranno; che alcune di esse siano accompagnate dai cori non ha importanza, o meglio non nuoce, e già in passato questo metodo è stato largamente usato. In quanto al fatto che alcune danze saranno delle evoluzioni ritmiche più che delle vere e proprie danze, non è nemmeno male anzi mi pare che dove sia possibile, siano da preferirsi le evoluzioni ritmiche alle danze. [...] Ad ogni modo ci affidiamo alla Sua esperienza e al Suo buon gusto».

49. Ottavio Profeta, [recensione all'*Agamennone* di Eschilo], in «Telegrafo», 30 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.



Fig. 6: *Agamennone*, 1930: il coro danzante si staglia contro le mura della reggia di Argo (foto Archivio Fondazione INDA).

invisibili di abbattuti, come tornando da ignote deposizioni»⁵⁰. Ultima a entrare, quasi con un *coup de théâtre*, è proprio la coreografa: «Jia Ruskaja è apparsa al sommo della gradinata, tra i dischiu battenti della porta, tutta avvolta in un grande velo che un riflettore nascosto tingeva di rosso, a dare un'impressione di sangue»⁵¹.

Un altro documento conservato dall'Archivio INDA testimonia l'intervento personale di Ruskaja nell'impostazione delle parti corali nella seconda tragedia in scena, *Ifigenia in Aulide*. La coreografa propone infatti di associare al secondo stasimo – il presagio del cruento assedio che porterà alla caduta di Troia, evocato dal coro recitante – una danza guerresca, in cui le danzatrici, sul modello della pirrica antica, si muovono armate di scudi.

Questa idea incontra lo scetticismo della costumista dell'INDA, Alessandra Scalero, che scrive infatti a uno dei membri del Comitato INDA:

La mia impressione è che [Jia Ruskaja] non abbia capito che il coro non può mutar di costume per nessuna ragione; e che le danzatrici rappresentano appunto il coro. Secondo me, non ha nemmeno capito bene che il brano in questione descrive ciò che le donne calcidesi vedono, che è descrittivo e non rappresenta un'azione. [...] L'idea di vestire le danzatrici per questa azione guerresca con abiti guerreschi non è facile ad attuarsi; avevo pensato a una corta tunica da amazzone, con elmo, scudo e lancia; ma c'è da chiedersi se delle amazzoni siano in carattere con l'epoca e la

50. Vitaliano Brancati, *Come si è svolta la prova generale dell'«Agamennone»*, in «Giornale dell'Isola», 26 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.

51. Francesco Colnago, *La ripresa dell'«Agamennone»*, in «Giornale di Sicilia», 19 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.



Fig. 7: *Ifigenia in Aulide*, 1930: sulla destra della scena, il coro danzante in abiti guerreschi (foto Archivio Fondazione INDA).

linea estetica della tragedia? [...] La Ruskaja dice che altrimenti l'interpretazione del brano riesce poco chiara, e lì forse non ha torto⁵².

La proposta della coreografa viene effettivamente accolta, e l'autonomia del coro danzante assume ancora maggiore evidenza: la «teatrabilità» del testo – per usare un termine caro a Bragaglia – costituisce l'obiettivo primario degli allestimenti, in cui il gesto sembra avere la priorità sulla parola. Nel 1933, tuttavia, Jia Ruskaja non tornerà a contribuire agli spettacoli siracusani. La danzatrice si era rivelata particolarmente esigente, come apprendiamo di nuovo da una lettera di Scalero:

La signora Ruskaja ha espresso, circa i costumi, desideri non sempre in armonia con i principi d'economia a cui ho cercato finora di ispirarmi. Anche per quest'ultimo costume essa ha desiderato cambiare la stoffa per il suo, quando già era stata tagliata, e le signorine stesse si sono mostrate di difficile contentatura [...]. I costumi che l'Istituto ha fornito finora ai suoi interpreti sono sempre stati trovati più che decorosi, e sarebbe la prima volta che le verrebbe rimproverato di non provvedere in modo più che degno alla messa in scena⁵³.

L'eccessiva intransigenza della coreografa è una motivazione banale, ma a quanto pare sufficiente a impedire la riconferma della danzatrice per gli spettacoli successivi. Nel 1932 Ruskaja, contattata dall'INDA per gli spettacoli dell'anno seguente, così risponde a Bonajuto: «Ho fatto e rifatto i calcoli:

52. Lettera di Scalero a Boccadifuoco, 10 aprile 1930 (s.l.), AFI, Documenti 1930.

53. Lettera di Scalero a Boccadifuoco (s.d. e s.l.), AFI, Documenti 1930.

[...] colla somma da Lei proposta incontrerei una perdita. [...] Spero che loro potranno portare un aumento alle condizioni, in modo da potermi rendere possibile il progetto»⁵⁴.

Si tratta però di condizioni contrattuali inaccettabili, che portano l'Istituto a rinunciare alla collaborazione dell'artista.

Anche a fronte delle condizioni di continua difficoltà economica in cui versa l'Istituto, nonostante i finanziamenti statali, gli spettacoli tra il 1933 e il 1948 sono improntati a una rarefazione che, in nome di un nuovo concetto di "classico", riduce al minimo l'impiego dei mezzi scenici. È un'idea di "tragico" ripulito, che propone sempre in primo luogo un protagonista, un *Idealtypus* portatore di valori netti, mai anfibologici, anche e soprattutto a scapito del coro inteso come ruolo drammaturgico. Nel 1931 Bruno Lavagnini, docente di letteratura greca all'Università di Palermo, scrive:

Non potendo avvicinare lo spettatore al dramma occorre avvicinare il dramma allo spettatore. [...] Che qualcosa, molto o poco, si perda in quest'opera di adattamento, è naturale. [...] Senza voler negare il valore drammatico, talora effettivo, delle parti corali, non esiterei in linea di massima a sacrificarle [...] e le sostituirli con intermezzi musicali e con danze espressive. Lo spettatore moderno non può capire il coro, che è un residuo grandemente eliminabile, e in fine eliminato, della origine lirica del dramma antico⁵⁵.

Gli eroi dei drammi portati in scena tra il 1930 e il 1939 incarnano perfettamente una serie di valori positivi, attuali e condivisi: ad esempio Ifigenia, o dell'amor di patria; Ippolito, o della purezza; Aiace, o dell'onore. Sta nella proposta persuasiva di questo campionario etico ed eroico l'"efficacia educativa" del dramma antico. Il coro invece, per sua stessa natura, non è individuo, e la sua dimensione collettiva pare trasferirsi in questi anni, unilateralmente, al pubblico, in funzione di κηδευτηρς ἄπρακτος: coadiutore inerte rispetto alla vita politica del Paese, che non deve intervenire criticamente nel *drama* del regime.

Leggiamo in un articolo relativo alle rappresentazioni del 1933, *Ifigenia in Tauride e Trachinie*:

Il coro non è un personaggio [...]: è un commento, una eco, che secondo i casi si fa interprete dell'emozione suscitata dalle vicende dell'azione nello spettatore; o interrompe lo svolgimento episodico dello spettacolo per apportarvi un respiro musicale [...]. Appare chiara la difficoltà di poter, oggi, praticamente realizzarlo: dove trovare un gruppo notevole di artisti che sappiano al tempo stesso recitare, cantare e danzare? Si è creduto bene, perciò, di girare l'ostacolo dividendo il coro in tre parti: una, invisibile, che canta accompagnata dall'orchestra [...]; una seconda, formata da quattro attrici [...]; un'ultima, composta di dodici ballerine, che commenta con atteggiamenti e aggruppamenti plastici le varie fasi dell'azione [...]. E di queste tre parti, tagliato quasi tutto il testo poetico, è questa terza che ha la predominanza. Appare subito il grave difetto di una simile soluzione: il coro, spezzettato e diviso nelle sue funzioni, perde ogni carattere e diviene qualche cosa di inarmonico, di ibrido, di falso, quasi di insignificante. Se una suggestione – una

54. Lettera di Ruskaja a Bonajuto, 10 novembre 1932, AFI, Documenti 1933.

55. Bruno Lavagnini, *Considerazioni sugli spettacoli classici*, in «Dioniso», vol. III, 1931-1933, pp. 41-43: p. 41.

grande, squisita, profonda suggestione di bellezza – riesce a infondere, non è che per merito delle ammirevoli danzatrici di Hellerau⁵⁶.

Emerge una volta di più da questa analisi la necessità di rendere “teatrabile” una parte drammaturgica che, evidentemente, non è avvertita come tale, ma come un elemento di mera risonanza emotiva. Due sono le soluzioni, consecutive, in risposta al problema: tagliare il testo, e di ciò che rimane fare un elemento spettacolare. Se dunque il coro diviene «insignificante» dal punto di vista di una sua autonomia funzionale all’azione – in favore del risalto dato all’*ethos* dei personaggi – molto significativa è invece la sua realizzazione dal punto di vista dell’effetto scenico.

Il coro danzante, in particolare, risponde al gusto contemporaneo anche sotto un altro aspetto, come manifestazione di un «ritorno alle celebrazioni collettive della vita all’aperto»⁵⁷: i principi della scuola di Hellerau rispondono perfettamente alle istanze vitalistiche che negli anni Trenta vengono enfatizzate anche dall’ideologia politica, sia in Germania sia in Italia⁵⁸. L’euritmica di Dalcroze, oltre che una forma di danza, è infatti una forma di educazione del corpo mediante il ritmo musicale:

Una delle prime preoccupazioni dell’educazione futura dovrà essere quella di liberare i ritmi naturali dell’individuo da ogni influenza capace di d’intralcianne la libera espansione, e di restituire al fanciullo l’intero possesso del suo temperamento. [...] Il corpo, pieno di forza motrice ad alta pressione, dovrà essere preparato a realizzare tutte le concezioni dello spirito, e dopo ogni realizzazione, conservare una sufficiente riserva di potenziale⁵⁹.

L’impostazione paideutica proposta da Dalcroze mira a ricomporre una originaria, spontanea, unità tra dimensione corporea e dimensione spirituale dell’uomo, in contrapposizione alla tecnica ballettistica delle accademie:

Verrà tempo nel quale il nostro corpo possiederà – avendo riconquistato intero il senso muscolare – una tale indipendenza, che i nostri atti saranno una cosa sola con i nostri voleri. Sarà questa la guarigione della nevrastenia e la costituzione di un “individuo integrale” le di cui manifestazioni vitali assumeranno un doppio carattere di espressione spontanea e completa, di materializzazione dell’ideale e d’idealizzazione delle possibilità fisiche. I due poli del nostro essere, saranno legati intimamente da un unico ritmo, che sarà l’espressione della nostra individualità, e quel giorno l’arte cesserà di essere metafisica⁶⁰.

Per Dalcroze, a differenza che per la danza “antimusicale” di Ruskaja, rimane comunque valido il principio wagneriano della sintesi *Wort-Ton-Drama*:

56. Ermanno Contini, *Le recite classiche di Siracusa. Dove rivivono lo spirito e poesia ellenica*, in «Messaggero», 27 aprile 1933, AFI, Rassegna Stampa 1933.

57. Silvio D’Amico, “*Ifigenia in Tauride*” di Euripide al Teatro greco di Siracusa, in «Gazzetta del Popolo», 27 aprile 1933, AFI, Rassegna Stampa 1933.

58. Sulle dinamiche di “estetizzazione della politica” in ambito coreutico, si veda Laure Guilbert, *Danser avec le troisième Reich: les danseurs modernes et le nazisme*, Complexe, Bruxelles 2000.

59. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., p. 176.

60. *Ivi*, p. 327.



Fig. 8: *Trachinie*, 1933: il coro danzante guidato da Rosalia Chladek (foto Archivio Fondazione INDA).

Se noi vogliamo unificare il verbo, il gesto e la musica, non basta che la musica sia intimamente legata al verbo, né che il verbo ed il gesto si fondano [...]. Occorre che la dinamica muscolare renda visibili i ritmi musicali, e che la dinamica musicale renda musicale [*sic*] i ritmi plastici. Occorre che il gesto precisi la realtà delle emozioni sonore e ne svegli l'immagine⁶¹.

Significativamente, le scene per le coreografie di Dalcroze a Hellerau sono realizzate da Adolphe Appia, il grande innovatore degli allestimenti wagneriani in Germania, al cui influsso molto devono le scene siracusane di Cambellotti, proprio a partire dal 1933: le scalinate e i praticabili che caratterizzano in senso anti-mimetico gli allestimenti al Teatro greco trovano il loro più immediato modello nelle soluzioni sceniche di Appia, che «offrono al corpo una certa *complicità dello spazio*, che può divenire un vero elemento di espressione»⁶².

Compito del coro danzante è quello di visualizzare, in stretto rapporto con la scenografia, l'ambiente emotivo del dramma, sia da un punto di vista soggettivo dalla parte dei personaggi, sia da un punto di vista oggettivo per gli spettatori. Scrive Dalcroze:

È il coro che crea l'ambiente nel quale si muovono gli attori. Questi possono evidentemente conservare tutta l'indipendenza d'azione individuale a condizione però che essi si studino di adottare questo ambiente imposto loro dalle condizioni estetiche e sentimentali del dramma. [...] Il

61. *Ivi*, p. 199.

62. Adolphe Appia citato in *ivi*, p. 193.

compito della folla è di stabilire costantemente dei rapporti e dei contrasti fra la vita immaginaria degli eroi del dramma, la vita normale ed il ritmo interiore degli spettatori⁶³.

Principale scopo del coro danzante, ovvero della «folla» secondo la definizione di Dalcroze, è dunque quello di istituire un legame tra personaggi e spettatori. Ma la coreografia della «folla» realizzata secondo il metodo educativo di Dalcroze trova anche un risvolto sociale più ampio, non soltanto teatrale, di tipo paideutico:

Il ritmo si trova alla base di tutte le arti: è pure alla base della società. L'economia corporale e spirituale altro non è che una cooperativa, ed il giorno in cui la società sarà organizzata fin dalla scuola, sentirà da sé il bisogno di esteriorizzare le sue gioie e i suoi dolori con manifestazioni d'arte collettive, tali come le praticavano i greci dell'epoca d'oro⁶⁴.

Per questo «occorre che i gesti individuali siano addestrati e che i movimenti dei coristi rinuncino a ogni personalità per subordinarsi nell'insieme»⁶⁵. Si tratta di idee diffuse in questi anni, legate alla *Körperkultur* e alla *Lebensreform* tedesca, che prevedono un rinnovamento nello stile di vita grazie a precise norme igienico-alimentari e, appunto, all'educazione fisica collettiva all'aperto, miranti alla costituzione dell'«individuo integrale» secondo le parole dello stesso Dalcroze.

Non sarà inopportuno ricordare che pochi anni dopo, nel 1936, le danzatrici di Hellerau saranno impegnate nella rievocazione delle Panatenee organizzata dall'INDA a Paestum⁶⁶, mentre a Berlino, in quello stesso anno, Leni Riefenstahl – che prima di diventare regista è danzatrice – riprende con la macchina da presa le grandi parate sportive delle Olimpiadi. In questa stessa prospettiva, che lega insieme sport, danza e teatro di massa, scrive Bragaglia nel 1934:

Giungeremo, noi fascisti, agli spettacoli dei romani? [...] A furia di cercare il nuovo e l'originale espressione del tempo, siamo quasi arrivati a scoprire, come nostri, cioè a reinventarli, i costumi degli antichi. Noi vi abbiamo aggiunto un contenuto morale, con scopi di educazione civile della massa. Stiamo, dunque, per ripetere gli spettacoli antichi, nobilitandoli. Lo sport già si avvicina per proprio conto, alla teatralità di spettacolo all'aperto: spettacolo di massa per masse, al sole alla pioggia al vento, con carattere risolutamente militaresco. [...] È forse già valorizzato abbastanza il carattere estetico singolarmente combattivo dell'azione sportiva, tradotta in termini rappresentativi di passioni, emozioni e leggende, e forse, un giorno, miti? [...] L'inquadramento degli sportivi professionisti nella Corporazione dello Spettacolo conferma, perfino legalmente, la coerenza dei nuovi generi scenici che stanno per nascere al servizio di allegorie, e per la espressione di favole eroiche. La sezione teatrale che finora ha tenuto in maggior onore la collaborazione della palestra e della cubistica – arti della performance propriamente ginnica e genericamente sportiva – è la orchestica di cui la danza è l'espressione più eletta. [...] Tanto per il cine che per il teatro nobile (e immortale!) quanto per le arene popolari nuovissime, è stata sempre necessaria

63. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., pp. 226-227.

64. *Ivi*, p. 298.

65. *Ivi*, p. 221.

66. Istituto LUCE, *Paestum. Rievocazioni classiche delle feste di primavera in onore di Pallade Atena. Danze del corpo di ballo Hellerau-Laxemburg [sic]*, regia di Giorgio Ferroni (codice filmato: D027805), online: <https://www.archivioluce.com/> (u.v. 13/9/2020).



Fig. 9: *Ifigenia in Tauride*, 1933: a sinistra, il coro danzante; a destra, il coro recitante (foto Archivio Fondazione INDA).

l'orchestica. La danza rientra nelle azioni sportive, fiorentole. Lo spettacolo più artistico, che il teatro di massa potrà dare domani sarà la espressione coreoscenografica di favole d'alti sensi civili, educatori popolari piacevoli; pertanto efficaci fattori di propaganda. [...] Tutto questo allontana il teatro dalla parola! Più grandiose saranno le masse assistenti e operanti, e meno funzione avrà la parola, ridotta al minimo essenziale⁶⁷.

Anche il coro negli spettacoli classici del Teatro greco diviene dunque un pretesto per mettere in scena la celebrazione collettiva di «favole eroiche» sotto forma di esibizione corporea: l'insignificanza del testo drammatico, la parola «ridotta al minimo essenziale», trova una motivazione legata non solo a «gravissime difficoltà pratiche d'esecuzione»⁶⁸ nella reinvenzione delle forme del coro antico, ma anche a una precisa intenzione ideologica.

Per le Feste Classiche del 1933, un documento conservato presso l'Archivio INDA fornisce preziose indicazioni circa le istruzioni che l'Istituto impartisce alla coreografa Rosalia Chladek per l'inserimento delle singole danze nei due spettacoli⁶⁹.

Per *Ifigenia in Tauride* la prima danza è quella di «ingresso del coro danzante», che deve avere «carattere religioso»; segue una seconda danza circolare, che si deve svolgere «attorno alla sacerdotessa

67. Anton Giulio Bragaglia, *Sport e teatro di massa*, in «Rinnovamento», febbraio 1934, pp. 125-130: pp. 127-129.

68. Ermanno Contini, *Le recite classiche di Siracusa. Dove rivivono lo spirito e poesia ellenica*, cit.

69. Sulla figura di Rosalia Chladek e sulla sua personale tecnica, si vedano Rosalia Chladek, *Schriften und Interviews*, hrsg. von René Radrizzani und Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2003; Gunhild Oberzaucher-Schüller - Ingrid Giel, *Rosalia Chladek: Expression in Motion*, Kieser, München 2011.

di Artemide»; la terza composizione orchestrale corrisponde al secondo stasimo «ispirata al canto dell'alcione»; il coro danzante accompagna poi il sacrificio svolto da Ifigenia lungo la rampa che porta fuori scena; l'ultima danza è quella «finale di gioia», che precede l'esodo lento e suggestivo delle danzatrici⁷⁰. Analogamente, anche in *Trachinie* il coro danzante, dopo la danza d'ingresso, deve disporsi simmetricamente ai lati della scenografia; la seconda danza, nella parte finale della *parodos*, deve esprimere «il desiderio che Ercole ritorni malgrado il triste presentimento di Deianira»; la terza corrisponde all'iporchema infraepisodico che «esprimendo la gioia ha un ritmo ansante frenetico»; la danza per il secondo stasimo esprime «la speranza che egli [*scil.* Eracle] torni pieno d'amore [...] per Deianira», mentre il terzo stasimo è accompagnato da «una danza angosciata, agitata come se si voglia invano sfuggire da un incubo»; segue poi la lamentazione del quarto stasimo, in cui le danzatrici «debbono esprimere con contorcimenti, con accasciamenti, tutto il dolore che la musica e le parole esprimono»; con la «danza funebre»⁷¹ per l'eroe le danzatrici raggiungono infine il centro della scena, unendosi agli altri personaggi per la conclusione del dramma. Scorrendo questo elenco, ci rendiamo conto che nel giro di un decennio il numero degli interventi del coro danzante è diventato particolarmente consistente, passando dalle due coreografie del 1922 a sei danze dotate di una precisa fisionomia rispetto all'azione drammatica.

L'intento di spettacolarizzazione degli allestimenti del 1936, *Edipo a Colono* e *Ippolito*, è esplicitamente dichiarato dall'Istituto nella presentazione della stagione:

Il criterio direttivo è stato quello di rendere gli spettacoli non solo affascinanti per la vitalità possente delle tragedie, ma anche per tutto l'insieme, che potremmo chiamare spettacolare, della messa in scena e dei varii accorgimenti che dovranno servire a creare attorno a questi lavori, ed alla poesia che da essi emana, un commento musicale e plastico, che altro non è se non la reazione esercitata da queste millenarie forme dello spirito umano in perenne travaglio, sulla nostra moderna sensibilità⁷².

Gli elementi spettacolari – musica e danza – non hanno alcuna pretesa archeologica, ma al contrario sono impiegati per dare evidenza alla modernità: il passato si chiarifica e diviene eloquente in virtù del presente, non viceversa. Tutto ciò che dell'antichità non è in più in grado di parlare con immediatezza al mondo contemporaneo, viene, senza troppe remore filologiche, omesso o modificato, fino a togliere «tutte quelle parti che, nella economia generale dell'opera, vista teatralmente, risultano a danno dell'interesse drammatico dell'opera stessa». L'articolo continua:

Spingere in questo caso la idolatria dell'opera fino al punto di considerare assolutamente intoccabile la integrità del testo, sarebbe stato un errore che avrebbe avuto le sue conseguenze⁷³.

70. Dattiloscritto intitolato *Le Danze*, AFI, Documenti 1933.

71. Questa citazione e le precedenti sono tratte ancora dal dattiloscritto *Le Danze*, cit.

72. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Le Rappresentazioni Classiche dell'Anno XIV*, in «Dioniso», vol. V, 1935-1936, pp. 143-148: p. 143.

73. *Ivi*, p. 144.



Fig. 10: *Edipo a Colono*, 1936: il coro di Eumenidi danzanti (foto Archivio Fondazione INDA).

Le «conseguenze» di uno spettacolo filologicamente sorvegliato, ma non «teatrale», sono ritenute inaccettabili. Ancora una volta, a subire un marcato processo di reinterpretazione sono soprattutto le parti corali: a una sottrazione del testo poetico, destinato a una comprensione mediata e razionale – “filologica” – supplisce l’amplificazione dell’impatto emotivo, immediato e percettivo, dell’allestimento scenico, grazie alla musica e alle danze.

Quanto la valorizzazione delle componenti spettacolari ed emotive della messa in scena sia ritenuta essenziale, è posto in evidenza dai criteri che informano l’inserimento delle danze in *Edipo a Colono*. Vincenzo Bonajuto scrive infatti al Direttore della scuola di Hellerau, Ernst Ferand: «Essendo il coro della tragedia composto di vecchi di Colono, ho dovuto cercare un motivo plausibile per introdurre il coro danzante femminile»⁷⁴.

È dunque sua, con tutta probabilità, l’idea di premettere alla tragedia un prologo danzato, di cui sono protagoniste le Eumenidi: questa danza non è legata ad alcun brano corale, ma assume una totale autonomia espressiva.

Nell’allestimento è inserita poi una seconda danza, anch’essa agganciata pretestuosamente alla vicenda drammaturgica, «che deve commentare il rito che si fa compiere ad Ismene sulla scena e non

74. Lettera di Bonajuto a Ferand, Siracusa 11 gennaio 1936, AFI, Documenti 1936.



Fig. 11: *Ippolito*, 1936: il coro danzante è al centro della scena; il coro recitante è fermo ai margini (foto Archivio Fondazione INDA).

entro il bosco come è descritto nel testo»⁷⁵. Qui la danza è associata alle parole del coro – le istruzioni impartite dai vecchi di Colono in merito alla procedura degli atti culturali compiuti da Ismene fuori scena – ma la descrizione, con lo svolgimento *ad oculos* del rito, si fa vera e propria azione drammaturgica, evidenziata dall’inserimento del movimento orchestico: ancora una volta, alle parole si sovrappone l’eloquenza percettiva dello spettacolo.

Nella seconda tragedia in scena nel 1936, *Ippolito*, «la saggezza statica dimessa e rassegnata» del coro impegnato nella recitazione e nel canto è controbilanciata dalla vivacità del coro danzante:

Mai come in questa esecuzione l’elemento spettacolare, con l’azione dei gruppi, la potente scenografia e i colori e i ritmi, s’è fatto chiarificatore eloquente dei concetti affioranti e remoti d’un’opera [...]. [Le danzatrici] s’immettono nell’azione e ne sono, volta a volta, la luce che l’illumina, la parola muta e eloquente che la chiarisce; la verità che si libera dalle pieghe segrete delle anime con lo slancio delle vesti leggere, il ritmico volteggiare dei corpi diafani, le liriche movenze e gli atteggiamenti espressivi delle mani e dei volti⁷⁶.

I caratteri dei protagonisti della tragedia trovano un’immediata comprensione agli occhi degli spettatori grazie a quegli elementi spettacolari – canto, musica e danza – che nelle intenzioni dell’Isti-

75. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Preparazione agli spettacoli siracusani. Le musiche di Pizzetti e di Mulè*, in «Il Popolo di Sicilia», 28 marzo 1936, AFI, Rassegna Stampa 1936.

76. Pietro Lissia, *Le Rappresentazioni classiche di Siracusa. Il grande successo dell’“Ippolito” di Euripide*, in «Il Popolo di Roma», 23 aprile 1936, AFI, Rassegna Stampa 1936.



Fig. 12: *Aiace*, 1939: Il coro danzante davanti alla tenda dell'eroe (foto Archivio Fondazione INDA).

tuto dovevano rappresentare «la reazione esercitata da queste millenarie forme dello spirito umano in perenne travaglio, sulla nostra moderna sensibilità»⁷⁷:

La tragedia euripidea ha quattro personaggi centrali, scolpiti in caratteri certi, fuori d'ogni ambiguità, chiaramente stagliati sullo sfondo del loro mondo. [...] Tutto di essi è palese fuori ed oltre le loro parole ed azioni: [...] tutto si manifesta traverso le musiche e le danze, per le vie che parrebbero le più indirette e sono invece le più rapide e certe. Questo è forse il carattere più originale ed edificante e la maggior ragione del successo trionfale della rappresentazione⁷⁸.

La sottolineatura dell'elemento spettacolare, «oltre le parole», costituisce dunque un rinnovato tentativo di fornire giustificazione drammaturgica al ruolo del coro, al di là della comprensione logico-razionale del testo.

Nel 1939 vengono allestite le tragedie *Aiace* di Sofocle ed *Ecuba* di Euripide. Se la messa in scena di *Aiace* riassume una volta ancora le caratteristiche degli spettacoli INDA di questo decennio, *Ecuba* segna invece un punto di svolta nella storia delle rappresentazioni. Per la prima volta infatti le parti corali non sono cantate, ma vengono impostate sotto forma di “recitativo” su musiche di Gianfrancesco Malipiero.

77. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Le Rappresentazioni Classiche dell'Anno XIV*, in «Dioniso», vol. V, cit., p. 144.

78. Pietro Lissia, *Le Rappresentazioni classiche di Siracusa. Il grande successo dell'“Ippolito” di Euripide*, cit.



Fig. 13: *Ecuba*, 1939: il coro danzante commenta plasticamente il dolore della protagonista (foto Archivio Fondazione INDA).

Sebbene l'allestimento di *Ecuba* asseconi pienamente stilemi già ben sperimentati, lo spettacolo sembra non ottenere successo, ed è fortemente contestato dalla critica. Nelle intenzioni dell'Istituto, *Ecuba* doveva rappresentare l'incarnazione del dolore materno e della riscossa della dignità umiliata, ma agli occhi del pubblico il carattere della protagonista, e in generale l'intera vicenda del dramma, vengono visti come una inaccettabile negazione dell'etica eroica in favore di un comportamento puramente istintivo.

Soltanto la «limpida e ispirata [...] purezza monteverdiana»⁷⁹ delle musiche di Malipiero, le danze e gli squarci lirici del testo, pur esprimendo l'«atmosfera cupa, violenta, esasperata» della tragedia, non ne manifestano direttamente la dimensione di dubbio e di sgomento morale:

I cori, tenuti a mezza voce nel loro lamento, mentre si snodano le danze della desolazione, prendono veramente le anime dagli ascoltanti. Cori e danze di donne in vesti servili e in berretto frigio, molte a colori opachi, e le danzatrici in un verde pallido, compongono una indescrivibile armonia cromatica. Ed è a questa sapienza di interferenze [...] che si deve in parte il successo di questa rappresentazione a Siracusa dell'*Ecuba*, apparsa una rivelazione pure a chi pensava potesse essere eccessivo ad ascoltatori moderni un dramma di tanto orrore⁸⁰.

79. Arnaldo Frateili, *Recite classiche a Siracusa. Dolore e vendetta di Ecuba*, in «La Tribuna», 29 aprile 1939, AFI, Rassegna Stampa 1939.

80. Ercole Rivalta, *Al Teatro greco di Siracusa l'«Aiace» di Sofocle inizia con grande successo il ciclo delle Rappresentazioni classiche*, in «Il Giornale d'Italia», 29 aprile 1939, AFI, Rassegna Stampa 1939.

Di tanto maggior orrore sarà tuttavia un dramma ben più incombente di quello della regina annientata e resa disumana dalla guerra di Troia: è alle porte il Secondo conflitto mondiale, che interromperà le rappresentazioni siracusane per quasi un decennio, fino al 1948.

Dopo la lunga interruzione imposta dalla guerra, l'Istituto Nazionale del Drama Antico riprende la propria attività con l'allestimento dell'intera *Oresteia* di Eschilo: l'idea di proporre a Siracusa la trilogia si può attribuire a due grecisti di primo piano, Raffaele Cantarella – dal 1947 Presidente dell'INDA – e a Manara Valgimigli, che dal 1946 fa parte del nuovo Consiglio Direttivo dell'Istituto. Con *Oresteia* 1948 l'INDA giunge al decimo Ciclo di Rappresentazioni Classiche: si tratta di un allestimento che apre a soluzioni nuove, apportando importanti elementi di innovazione.

L'elemento di rottura più evidente rispetto alle passate rappresentazioni classiche è costituito dalla traduzione non più in versi ma in prosa del testo drammatico. Per Valgimigli non si tratta di accogliere una soluzione “facile” al problema del tradurre, ma di sottolineare il primato della parola rispetto a tutti gli altri elementi del teatro antico. Scrive lo studioso: «Di tutto il teatro greco, tragedia e commedia, e in generale di tutta la poesia greca, la cosa che conosciamo meglio, oserei dire l'unica, è la parola»⁸¹.

Un ulteriore elemento di novità viene introdotto nell'allestimento: per la prima volta dal 1914 le parti corali non sono cantate né accompagnate dalla musica, ma solo recitate. Proprio al fine di sottolineare la centralità della poesia, le indicazioni Valgimigli sono improntate, per tutti gli aspetti della messa in scena – dall'ambientazione, alla musica, alle danze – a criteri di massima sobrietà, evitando ogni possibile distrazione data dall'elemento spettacolare rispetto al testo. È una posizione di netta contrapposizione ai principi che avevano informato i precedenti allestimenti siracusani, che avevano puntato sugli elementi emotivi a discapito della comprensione razionalmente mediata del dramma.

In questa direzione, Valgimigli prospetta – oltre alla traduzione in prosa – un altro elemento di rottura rispetto agli spettacoli precedenti: ridotto al minimo, nelle intenzioni dello studioso, deve essere l'apporto della danza nell'allestimento della trilogia. Scrive il filologo:

Quanto alle danze, mi sia consentito di dire con franchezza il mio pensiero. Io ho il massimo rispetto di questa arte nobilissima. Ma può essere pericolosa assai. Il pubblico, dicono, in certi spettacoli c'è avvezzo e la richiede. Non credo sia proprio così. Il pubblico vuole quello che gli si dà, se gli si dà bene. [...] Il grosso pubblico [...] più che di interpretazioni musicali danzate, di altre cose è curioso, e si sa queste altre cose quali sono. Bisogna insomma essere molto cauti. Non siano mai questi moti, diciamo pure queste figurazioni di danza, qualche cosa come di isolato e di staccato dallo spirito della tragedia; né siano pretesti a mostre e giochi di bravura i quali distraggano dalla poesia della tragedia e da quella pronunciata parola che della poesia è o dovrebbe essere – aiutando le Muse – la espressione più intelligibile e più aderente⁸².

Pare di rileggere, qui, la perplessità che aveva inizialmente animato anche Ettore Romagnoli in

81. Manara Valgimigli, *Le rappresentazioni a Siracusa. Tradire il meno possibile gli antichi tragici greci*, in «Corriere della Sera», 1 dicembre 1947, AFI, Rassegna Stampa 1948.

82. *Ibidem*.

merito all'inserimento delle danze nella rievocazione del dramma antico introdotte nell'allestimento di *Baccanti* 1922. Alle aspettative del pubblico, da molti anni abituato ad apprezzare musiche e danze nelle rappresentazioni, pone invece particolare attenzione Bonajuto, che, pur seguendo le indicazioni di Valgimigli, intende mantenere gli spettacoli nel solco della tradizione, e così scrive al filologo:

Ho ridotto assolutamente al minimo [...] la parte musicale che complessivamente non supererà i venti minuti. Mi permetto ancora una volta, facendomi forte solo della poca esperienza che ho potuto acquistare in tanti anni di tirocinio, di insistere perché almeno questo minimo sia da te accettato. Esso mentre non turba il valore essenziale della tragedia, contribuisce a dare allo spettacolo quel tanto di varietà alla quale in misura forse eccessiva è abituato il vasto pubblico eterogeneo delle nostre rappresentazioni. Come potrai vedere di danze vere e proprie non ve ne sono che due. Una che serve da intermezzo fra la prima e la seconda parte delle *Coefore* e che svolgendosi in maniera autonoma, non credo danneggi in alcun modo la recitazione o per meglio dire la intensità drammatica della rappresentazione. L'altra, quella delle Furie è proprio decisamente voluta dal testo e servirà ancora più delle parole a dare alla scena della tregenda delle Furie quel carattere demoniaco che deve risultare oltre che dalle parole dall'azione. E l'azione qui non può essere data che dalla danza... In quanto al resto si tratta di brevissimi commenti i quali, secondo me, possono aumentare la intensità drammatica o la commossa espressione dei brani ai quali si riferiscono⁸³.

È ancora Bonajuto a descrivere, in un comunicato predisposto per la stampa, le danze inserite nella trilogia, giustificandone la riduzione rispetto ai cicli di spettacoli precedenti:

Mentre nei passati spettacoli, nel mettere in scena le opere di Sofocle e di Euripide [...] le danze avevano trovato la loro massima utilizzazione poiché lo spirito stesso delle tragedie sofoclee ed euripidee lo consentiva, in Eschilo invece la potenza drammatica del suo genio e la scarna o titanica espressione di quel vasto mondo tragico non consentono dei soverchi allettamenti spettacolari che se usati con misura servono splendidamente a sottolineare, là dove il testo lo consente, l'azione drammatica, mentre se usati con eccessiva larghezza non solo svisano il carattere diremmo arcaico, e quindi essenziale, del teatro eschileo, ma finiscono col nuocere all'equilibrio delle varie parti, quella drammatica, quella musicale e quella orchestica, che nella realizzazione scenica che Eschilo fece delle sue opere dovette essere, come se ne è data testimonianza, perfetta⁸⁴.

Bonajuto passa poi a commentare i diversi movimenti di danza inseriti nell'allestimento della trilogia:

Nell'*Agamennone*, essendo il Coro formato da Vecchi Argivi, la danza avrebbe dovuto essere limitata a delle lente evoluzioni del Coro. Ogni altra introduzione di danze vere e proprie non solo avrebbe nuociuto all'armonia dello spettacolo ma sarebbe stata impossibile dato che tutto il testo non offre alcun pretesto ritmico. Purtroppo nel 1930 [...] si volle forzare la natura del testo introducendo all'arrivo di Agamennone una danza di gioia che non solo era di un gusto molto discutibile, ma fermava l'azione proprio là dove invece essa doveva precipitare verso la sua tragica conclusione. Tenendo però presente che l'elemento mimico è oramai una tradizione degli spettacoli siracusani ed è inoltre sempre bene accolto dal pubblico, si è introdotta una breve danza all'inizio dello spettacolo, quando Clitennestra invia le sue ancelle ad offrire libagioni [...]. Così

83. Lettera di Bonajuto a Valgimigli, 29 novembre 1948, AFI, Documenti 1948.

84. Vincenzo Bonajuto, *Comunicato per il X Ciclo di Spettacoli Classici*, AFI, Documenti 1948.



Fig. 14: *Coefore*, 1948: le libagioni alla tomba di Agamennone (foto Archivio Fondazione INDA).

pure alla fine del delirio profetico di Cassandra, che sarà recitata con accompagnamento musicale, le ancelle commenteranno con soli atteggiamenti mimici questa formidabile scena che è quanto di più alto abbia avuto la letteratura drammatica⁸⁵.

Di nuovo, la lettera evidenzia la rottura di questa *Oresteia* rispetto agli spettacoli del passato, con una notazione critica interessante circa il «gusto molto discutibile» di una delle danze di *Agamennone* 1930, anche considerando le influenti protezioni politico-culturali di cui godeva Jia Ruskaja. Per *Agamennone* 1948, Chladek propone la possibilità di utilizzare un coro danzante maschile, ma così le risponde Bonajuto: «Se le possibilità economiche fossero state più larghe, allora avremmo potuto tentare di far interpretare da mimi il coro maschile dell'*Agamennone*. Abbiamo pochi soldi e bisogna rinunciarci»⁸⁶.

Il coro danzante maschile comparirà a Siracusa in *Edipo a Colono* 1952, l'ultimo anno in cui gli allievi e le allieve della scuola di Hellerau calcheranno la scena del Teatro greco.

Nel 1948 le danze, a differenza che nel passato, pur tenendo conto delle esigenze del pubblico, vengono dunque inserite soltanto in considerazione della progressione drammatica. In *Coefore* è il testo stesso a permettere un maggior impiego di movimenti coreografici:

⁸⁵. *Ibidem*.

⁸⁶. Lettera di Bonajuto a Chladek, s.d. (ma post 16 marzo 1948), AFI, Documenti 1948.



Fig. 15: *Eumenidi*, 1948: la danza delle Erinni (foto Archivio Fondazione INDA).

Nelle *Coefore*, invece, le danze sono state più largamente utilizzate sia perché il Coro composto di donne può offrire un maggior pretesto a un buon gruppo di danzatrici e ad una intelligente coreografa di comporne, sia anche perché il testo in alcuni punti lo richiede. Oltre ai movimenti ritmici ed alle evoluzioni che il Coro danzante compirà in orchestra sia all'ingresso che all'esodo, esso comporrà una danza rituale durante il rito della evocazione del padre che è compiuto da Elettra. Un'altra danza sarà eseguita durante l'intermezzo fra il primo ed il secondo episodio ed essa servirà a collegare queste due parti della tragedia senza così forzare in alcun modo la necessità scenica⁸⁷.

Quest'ultima danza di collegamento fra primo e secondo episodio, in realtà, funge ancora una volta come elemento "sostitutivo" del testo: da una nota di Bonajuto a Valgimigli, apprendiamo infatti che l'intermezzo danzato era inserito «al posto del primo stasimo [...] che si dovrebbe sopprimere poiché contiene paragoni mitologici che sfuggono al gran pubblico».

Nel dramma che chiude la trilogia, infine, la danza è esplicitamente richiesta dal testo:

Nelle *Eumenidi* oltre all'azione mimica dell'inseguimento di Oreste da parte delle Erinni è stata prevista una danza demoniaca delle stesse Erinni nella prima parte del secondo episodio. Questa danza che presenta delle notevoli difficoltà d'interpretazione, potrà riuscire di un effetto straordinario se sarà interpretata nel suo vero spirito. Essa infatti non deve essere una danza di streghe [...] ma una danza demonica e sacra nello stesso tempo, poiché le Erinni hanno una loro veneranda ed arcaica santità [...]. Anche qui questa danza è chiaramente voluta dal testo e non si commette quindi alcun arbitrio nel farla svolgere in tutta la sua completezza⁸⁸.

87. Vincenzo Bonajuto, *Comunicato per il X Ciclo di Spettacoli Classici*, cit.

88. *Ibidem*.

Nessun elemento gratuito ed esornativo deve dunque accompagnare il testo nella realizzazione scenica. Dopo la conclusione del ciclo di spettacoli del 1948, Valgimigli scriverà:

Possono giovare a questa rievocazione musiche, danze, spettacolo scenico? Possono giovare; ma possono anche nuocere. [...] Mi rendo conto che in uno spettacolo all'aperto [...] dove intorno alla scena possono stare quasi ventimila spettatori, lo spettacolo debba anche essere animato da un variare di persone, di colori di movimenti di suoni: ma purché la parola del poeta non sia mai né travolta né soffocata. Una tragedia di Eschilo non può diventare un libretto da melodramma. [...] Un movimento di danza non ha valore, in una rappresentazione teatrale, per sé medesimo, non può essere inventato nel chiuso di una scuola e poi inserito in questa o in quella opera indifferentemente, e indipendentemente dal preciso significato che quella determinata opera o situazione richiedono⁸⁹.

Anche il celebre filologo tedesco Eduard Fraenkel, in una conferenza su *Agamennone* tenuta in quello stesso anno presso la sede romana dell'INDA, ha modo di notare come la preoccupazione per la resa teatrale del testo corrisponda spesso a soluzioni spettacolari gratuite. Lo studioso rileva negli allestimenti contemporanei del dramma antico il «desiderio moderno di cercare drastiche impressioni visive»:

Nella tragedia attica le parole dell'attore ci permettono di veder con gli occhi della mente quello che accadrà [...] fuori della scena. Ma ciò non soddisfa molti degli odierni commentatori [...]. Si direbbe che temano che i loro occhi vengano derubati di qualche cosa se sono costretti a concentrarsi esclusivamente sulle parole [...]. L'errore di interpretazione qui, come in molti casi simili, non è dovuto ad insufficienza di comprensione del testo greco, il cui significato è assolutamente chiaro, ma ad una tendenza inconscia a modernizzarlo⁹⁰.

Le parole dei filologi mettono in luce quanto l'elemento visivo e percettivo della danza, pur impiegata nell'intento di avvicinare la tragedia alla sensibilità moderna, rappresenti al contempo una forma di allontanamento dal testo drammaturgico. Nonostante il richiamo, nelle coreografie portate in scena al Teatro greco di Siracusa nella prima metà del Novecento, ai modelli figurativi antichi – se non addirittura a pulsioni ritmiche primigenie – il divario tra parola scritta e interpretazione gestuale appare incolmabile: ma è proprio nello spazio poetico di questo scarto che la reinvenzione del teatro antico, anche grazie alla danza, può prendere vita.

89. Manara Valgimigli, *La poesia antica, oggi*, in «Il Giornale della Sera», 12 maggio 1949, AFI, Rassegna Stampa 1948.

90. Eduard Fraenkel, *Alcuni problemi nell'«Agamennone» di Eschilo*, in «Dioniso», vol. XII, 1949, pp. 3-16: p. 4.