



INDA IN SCENA
IL MESTIERE
DI DIONISO.

Duilio Cambellotti e le origini



INDA IN SCENA
“IL MESTIERE DI DIONISO”

La mostra “Il mestiere di Dioniso”: Cambellotti e le origini apre ufficialmente il calendario delle attività dell’Inda, oramai non più confinata all’offerta di una stagione breve. Essa ha l’obiettivo primario di porre l’attenzione sull’imminente anniversario che dalla primavera del 2013 celebrerà il centenario della nascita del Comitato Promotore, presieduto dal sindaco di allora, e dal conseguente Comitato Esecutivo, guidato dal Conte Gargallo, incaricato di organizzare il primo Ciclo di Spettacoli Classici al teatro greco scavato nella pietra del Colle Temenite.

Nell’inedita collaborazione con la manifestazione “Luci a Siracusa”, si concorre a rendere omaggio alla prestigiosa avventura dell’Istituto che si realizzò, sin dagli albori perché fortemente voluta dalla Città, tanto da autorizzare la definizione “scuola siracusana” per indicare un modo assolutamente autoctono di intendere il teatro, riscrivendo nel segno dei nuovi tempi la lezione del pensiero classico, sulla cui diffusione e promozione l’Inda fu (e rimane) leader in campo internazionale nonostante sia trascorso quasi un secolo di storia con due guerre mondiali, il ventennio fascista, le evoluzioni politico-sociali, subite dal nostro Paese.

Fu proprio l’aristocratico Gargallo, vero motore dell’affermazione dell’Istituto e poi, quale Sindaco, promotore della ripresa nel 1948, nove anni dopo l’interruzione, a usare per la prima volta il termine “scuola siracusana”, alludendo alle nostre maestranze specializzate, comprese quelle messe a disposizione dalla regia Scuola d’Arte, che resero possibile la rinascita del tragico greco 2400 anni dopo l’esperienza di Atene.

A loro lo stesso Duilio Cambellotti riconobbe i meriti in una lettera del 1921, notando come aveva fatto Ettore Romagnoli, il primo direttore artistico, riferendosi alla grazia delle studentesse del Regio Liceo Classico, che la tradizione antica appartiene al dna dei Siracusani, ne è testimonianza la continuità, sostenuta anche dai cento allievi dell’Accademia d’Arte del Dramma Antico, e la dedizione con cui si mantiene ancora alto il valore della missione di salvaguardare, attraverso il rito delle rappresentazioni classiche, quei valori fondanti la civiltà e la democrazia d’Occidente.

Con l’Inda va in scena l’orgoglio di un’intera Città, non a caso patrimonio dell’Umanità.

Il Presidente
Roberto Visentin

INDA IN SCENA

IL MESTIERE DI DIONISO: DULIO CAMBELLOTTI E LE ORIGINI



*Nel teatro all'aperto il trucco non regge [...]:
prediligo questo genere di teatro perché, ammettendo
la finzione, non amo il trucco. All'artista è difficile entrare
e dominare nelle organizzazioni teatrali. Riuscito ad entrare
non sarà facile uscirne e, se la seduzione della finzione
lo prenderà, non ne uscirà più [...]; ma se conserverà l'affetto
ai suoi stecchi, ai suoi pennelli, la confidenza nelle sue
mani e più di tutto nei suoi sogni, saprà uscirne e,
una volta uscito, potrà chiamarsi un vincitore invulnerabile
perché potrà entrare e uscire a suo piacimento
nell'atmosfera fittizia del teatro.*

Duilio Cambellotti

La Fondazione INDA custodisce un tesoro di materiali d'archivio, che raccontano la storia dell'Istituto dalle origini, nel lontano 1913, ai nostri giorni. Si tratta di documenti che, esprimendo diverse sensibilità e interpretazioni nella messa in scena degli spettacoli antichi, costituiscono un punto di riferimento fondamentale per la ricostruzione della storia del teatro e – più specificamente – della scenografia e del costume teatrale nell'Italia del XX e XXI secolo.

Figurini, copioni, pellicole, fotografie, maschere, registrazioni audio, biglietti, locandine, faldoni, schede, plastici, attrezzeria, conti, contratti, bozzetti, lettere, costumi, appunti, cartoline, libri, libretti, spartiti, verbali, registri, ritagli di giornale: alcuni oggetti sono vere e proprie opere d'arte, altri sono documenti che possono apparire aridi, ma tutti insieme consentono di ricostruire, per frammenti, la storia complicata e sempre unica della costruzione di uno spettacolo teatrale. Sono, come scriveva Duilio Cambellotti, “la fragile materia del prodigio” che si rinnova, da poco meno di cento anni, ogni qualvolta inizia lo spettacolo al Teatro greco di Siracusa.

Duilio Cambellotti – pittore, scultore, scenografo, illustratore, costumista – collabora alle rappresentazioni siracusane per più di un trentennio, dalla prima messa in scena dell'*Agamennone* nel 1914, fino all'*Oresteia* del 1948. Cambellotti sceglie il Dramma Antico come laboratorio di progetti e di idee, e la sua scelta dagli anni '20 diventa progressivamente più impegnata e consapevole, reiventando la scena antica secondo uno stile che tende ad avvicinare l'estetica classica a soluzioni formali tenacemente e superbamente contemporanee.

Cambellotti guarda sempre ai modelli archeologici – siano essi le impressioni ricavate dal suo viaggio in Grecia, siano i reperti dei musei archeologici di Roma, di Napoli e della stessa

Siracusa – e con essi fa i conti. Ma alla fine, liberatosi dalla tirannia della citazione, ritrova il gusto di giocare a teatro con i poveri materiali scenografici “materie di ripiego che tradiscono il basso costo, la precarietà, la fragilità”. Fare scenografia – afferma Cambellotti – è “dare scheletro al prodigio”: è un’arte che, nel dirsi superba del suo ruolo, è anche consapevole di un tasso ineliminabile di estemporaneità e di imperfezione. In queste opere fatte di materia effimera si ritrova l’incanto infantile che l’artista afferma di aver provato di fronte ai Dioscuri e il Marco Aurelio di bronzo posti sul Campidoglio “con tutti i loro cavalli” come “giganteschi giocattoli” agli occhi di Cambellotti bambino. Si ritrova il gusto di comunicare mediante la rappresentazione, in un gioco molto serio che, quanto più è artisticamente fittizio, tanto più assomiglia alla vita.

Contro l’idea che l’orpellatura anticheggiante concili il pubblico con l’antico, Duilio Cambellotti emancipa progressivamente il suo stile si da una iniziale “maniera archeologica”, fino a sottrarre simboli, citazioni, orpelli e guadagnare, finalmente, una decisa “maniera architettonica”. L’opera di Cambellotti a Siracusa insegna che occorre interpretare l’estetica e non la lettera dei drammi classici: “rimuoverne la patina” per restituire la vividezza di quei colori. Occorre – afferma l’artista – svegliare le figure del dramma antico dal “lungo letargo”, ridare vita a quei “possenti fantasmi, ancora aleggianti su noi”.

A Palazzo Greco, sede della Fondazione dagli anni ’30 del secolo scorso, sono esposti i materiali delle prime ‘feste classiche’ siracusane. In mostra si presenta una rassegna delle opere e dei documenti conservati nell’Archivio della Fondazione, provenienti soprattutto dal Fondo Cambellotti, uno dei nuclei di materiali più preziosi custoditi dal Museo INDA. Di fronte allo straordinario frammento originale di scenografia cambellottiana della *Medea* 1927, il visitatore può ripercorrere la storia dei primi dieci cicli di spettacoli dal 1914 al 1948.

‘Mestiere di Dioniso’ era chiamata dagli ateniesi del V secolo a.C. ogni professione collegata al teatro, e ‘artisti di Dioniso’ tutti quanti – dal tragediografo all’operaio, dal costumista al primo attore, dall’architetto al musicista – lavoravano alla realizzazione dello spettacolo.

Guida d’eccezione per il percorso espositivo sono, tappa per tappa, le parole dello stesso Duilio Cambellotti, vero ‘artista di Dioniso’, che alle rappresentazioni classiche di Siracusa ha impresso la sua poetica personalissima, destinata a rimanere una sorta di cifra stilistica dell’Inda, che dalle origini perdura attuale fino ai nostri giorni.



DUILIO CAMBELLOTTI 1876-1960:
LA CIFRA BIOGRAFICA DI UN 'ARTISTA DI DIONISO'

“Nel ceto degli artisti io sono sempre stato un irregolare. [...] È così che ho varcato la ribalta del teatro per occuparmi largamente di allestimenti di spettacoli sia teatrali sia cinematografici. [...] Sono a testimoniare questa mia attività trentaquattro anni di lavoro per le scenografie del teatro all’aperto per gli spettacoli siracusani delle antiche tragedie greche”.

Dulio Cambellotti

Il 10 maggio 1876 nasce a Roma Dulio Cambellotti. Secondo l’artista, il cognome denuncerebbe l’antico mestiere di famiglia, di artigiani tessitori e importatori di lane di cammello. Così l’artista stesso commenterà ironicamente le sue origini: “Mi sarebbe dato qui una considerazione per così dire celliniana, colla differenza che il grande artista volle accennare ad un’origine remota e quasi eroica, mentre io non tengo a tanto e tutt’al più pretenderei derivare da gente di Toscana che per ragioni di modesta industria doveva avere dei rapporti più o meno diretti con l’Oriente”.

Dulio apprende i primi rudimenti del mestiere a bottega dal padre, intagliatore e decoratore. Solo dopo il diploma in ragioneria approfondirà la preparazione artistica, frequentando a Roma i corsi di arti applicate presso il Museo Artistico Industriale. Nel 1897 consegue il diploma per l’insegnamento artistico e si dedica inizialmente alla decorazione e alla grafica. Ma in questi primi anni di attività ha anche occasione di viaggiare in Italia e all’estero, visitando musei e siti archeologici. “Io non sento il desiderio di conoscere Parigi, Londra, Berlino o Nuova York, ma ho inteso cocente il bisogno di spostarmi verso paesi meridionali e orientali. [...] Fui a Costantinopoli e di là potei arrivare sulla riva d’Asia. Ebbi allora impressioni roventi che non si sono più cancellate in me”.

Un viaggio compiuto in Grecia condiziona fortemente la sua estetica dell’antico. Così annoterà nei suoi ricordi: ‘Il riflesso del mio spirito sopra una parte di passato che io amo, deriva da una mia prima cultura completata da una breve permanenza in Grecia che avvenne nel 1898 all’età di 22 anni, tutto ciò sussidiato in seguito da quelle considerazioni e convinzioni sul passato ellenistico che possono essere sorte in me che abitualmente mi occupo d’arte moderna se non da futurista non certo da passatista’.

L’inizio dell’impegno dell’artista in ambito teatrale risale al 1905, quando progetta per il Teatro Stabile di Roma la scenografia per *Giulio Cesare* di Shakespeare. Nel 1908 curerà scene e costumi per *La Nave* di Gabriele D’Annunzio e, sempre per il Teatro Stabile di Roma, collaborerà all’allestimento di *Re Lear* di Shakespeare del Dramma Antico ideando le scene per *Agamennone* di Eschilo. Nel 1922, in preparazione del III Ciclo di Spettacoli Classici (*Baccanti* di Euripide e *Edipo Re* di Sofocle), l’artista si reca per la prima volta a Siracusa e visita il Teatro greco.

Nel 1914 Cambellotti avvia infatti la collaborazione con il Comitato per le Rappresentazioni Classiche, ideando le scene per il primo dramma in scena al Teatro greco, *Agamennone* di Eschilo. Il lavoro di Cambellotti per le scenografie del Dramma Antico si svolgerà per più di un trentennio, fino al 1948: l’itinerario di evoluzione teorico e stilistico dell’artista romano segna dunque profondamente la nascita e la storia delle rappresentazioni siracusane.

Nell'arco dei trentaquattro anni di spettacoli Duilio Cambellotti cura tutte le scenografie (a eccezione di *Aiace* e *Ecuba* allestite nel 1939 da Pietro Aschieri); realizza l'allestimento scenico e i costumi (che solo nel 1914 furono realizzati da Bruno Puozzo); predispone i manifesti (a eccezione dei cartelloni per la stagione 1914 e 1936); si occupa delle realizzazioni sceniche negli altri spazi teatrali all'aperto gestiti dall'INDA (Ostia, Agrigento, Paestum), che avrà effetto anche sui successivi allestimenti dell'Istituto del Dramma Antico.

Oltre alla collaborazione alle Feste Classiche siracusane, numerose sono le realizzazioni sceniche che Cambellotti progetta per altri spazi teatrali all'aperto gestiti dall'INDA. Nel 1927 a Ostia cura scene e costumi di *Sette a Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle, già allestiti tre anni prima al Teatro greco, ma riproposti con innovative soluzioni sceniche. Collabora poi all'allestimento inaugurale del Teatro di Taormina (*Giulio Cesare* di Shakespeare), agli spettacoli nella Valle dei Templi di Agrigento (*Il mistero di Persefone*, un'opera in versi e musica di Ettore Romagnoli, nel 1928; *Il Ciclope* di Euripide nel 1937) e alle Panatenaiche di Paestum del 1936.

Nelle scenografie siracusane l'artista affronta consapevolmente un percorso che lo porta a emancipare progressivamente il suo stile da una iniziale "maniera archeologica" di moda all'inizio del Novecento, e dai vincoli che legano la finzione scenica all'artificialità mimetica del paesaggio naturale. L'artista, pur mantenendo sempre uno sguardo attento ai modelli archeologici, si libera dalla tirannia della citazione all'antica o del 'bello di natura', fino guadagnare alle sue scenografie una decisa, attualissima, 'maniera architettonica': linee pulite ed essenziali, attenzione ai movimenti scenici, approfondimento psicologico dei personaggi mediante l'attento studio dei costumi di scena, sono le caratteristiche della 'firma' di Cambellotti per Siracusa. Le creazioni di Cambellotti per il Teatro greco costituiscono "grembo scenico in cui il dramma si annida": la scena si offre come primo impatto che deve



“acclimatare lo spettatore” nel dramma, disegnandone lo specifico paesaggio mentale ed emotivo.

Alla dimensione artigiana del fare Cambellotti resterà sempre profondamente legato: decoratore e disegnatore, ma anche ceramista, ebanista, costumista, l'artista è anche scultore e pittore – negli anni '30 è impegnato nei grandi cicli a fresco degli edifici pubblici italiani, a Siracusa, Latina, Ragusa, Bari.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale si esaurisce l'impegno teatrale di Duilio Cambellotti e quindi anche la sua collaborazione con il Dramma Antico. Per l'INDA ancora nel 1947 progetta scene, costumi e maschere per *Gli Uccelli* di Aristofane a Ostia. Nel 1948 è per l'ultima volta a Siracusa con *Oresteia* di Eschilo.

Muore a Roma il 31 gennaio 1960.



1913

Il 4 aprile del 1913, nel salone della Camera di Commercio di Siracusa, il Conte Mario Tommaso Gargallo convoca la prima riunione per esporre l'idea di rinnovare il glorioso passato del dramma antico a Siracusa proponendo, come scelta più adatta, "la rappresentazione di una antica tragedia greca in quello stesso Teatro che vide i trionfi di Eschilo e dove Epicarmo creò la commedia".

Il 9 aprile dello stesso anno si istituisce il Comitato Promotore per le Rappresentazioni classiche, presieduto dallo stesso Mario Tommaso Gargallo.

Il 16 aprile del 1914 debutterà al Teatro greco di Siracusa l'*Agamennone* di Eschilo.

dal verbale della riunione del 6 aprile 1913

Altrove, all'estero, specialmente in Francia ed in Germania, dovunque si possano utilizzare pochi mal connessi ruderi o soltanto una felice posizione del luogo, si è tentato, con ottimi risultati, di riesumare le antiche tragedie. Dove poi esiste un vero teatro antico, come ad Orange, le rappresentazioni sono annuali. Lo stesso vuol farsi, come dirò appresso, a Fiesole in quel piccolo teatro romano. Ma certo il teatro classico di gran lunga più importante d'Europa, eccettuata la Grecia, è quello di Siracusa.

Dato ciò pensai di raccogliere elementi per vedere di poter fare anche da noi, in un ambiente favorevole, quello che altrove con tanto successo [...] e in ben peggiori condizioni dal lato storico e artistico fu fatto. Animato da un tal sentimento mi recai un giorno a Marina di Pisa per aver lo autorevole parere di un maestro dell'arte che gran nome si è fatto in queste rievocazioni di antiche tragedie: Gustavo Salvini [...] Egli si mostrò entusiasta dell'idea della quale si dichiarò ardente fautore [...] persuadendosi che una rappresentazione classica, in quel classico ambiente, sarebbe stata un avvenimento artistico di eccezionale importanza [...]. A Firenze potei poi avere delle interessanti notizie su quanto si era fatto a Fiesole per la rappresentazione in quel teatro romano. Di ritorno a Siracusa comunicai a un gruppo di cortesi note persone la vagheggiata mia idea, formando così un comitato provvisorio composto, oltre di me e mio fratello, del conte Statella, del cavaliere Ugo Bonanno, del marchese Ignazio Specchi, del barone e del cav. Corvaja, del cav. Francesco Mauceri, del Dott. Randone e dell'avv. Golino, i quali tutti ebbero gentili parole per me e si occuparono subito con diligente amore di realizzare il comune progetto [...].

Ecco, o signori, la ragione per la quale siete stati qua chiamati. Esporrò ora brevemente il lavoro fatto, le notizie raccolte prima di indire questa riunione, poca cosa invero, umile lavoro preparatorio soltanto.

Mario Tommaso Gargallo

1914

I CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Agamennone di Eschilo

Traduzione, direzione artistica e musiche di Ettore Romagnoli

Scena di Duilio Cambellotti

Costumi di Bruno Puozzo

Cast

Clitemnestra: Teresa Mariani

Cassandra: Elisa Berti Masi

Agamennone: Gualtiero Tumiati

Egisto: Giulio Tempesti

Araldo: Giosuè Borsi

Scolta: Luigi Savini

Il 16 aprile 1914, per iniziativa di un aristocratico siracusano, il conte Mario Tommaso Gargallo, viene inaugurato al Teatro greco di Siracusa il primo ciclo di spettacoli classici: è in scena *Agamennone* di Eschilo.

Paolo Orsi, archeologo e Sovrintendente alle Antichità, suggerisce a Gargallo il nome di Ettore Romagnoli, che cura la traduzione dell'opera, la direzione artistica e le musiche. Filologo classico e uomo di teatro, Romagnoli ha già condotto in Italia pionieristici esperimenti nell'allestimento di drammi antichi: "A me sembrava che [] il teatro greco fosse cosa non morta bensì viva, e per noi italiani vivissima. E perciò convenisse non presentarla in bende funebri, bensì riscuoterla dal secolare letargo".

Sotto questi auspici ha inizio la collaborazione di Duilio Cambellotti con il "Comitato Esecutivo per le Rappresentazioni Classiche": l'artista deve affrontare il delicato problema di come impostare, dal punto di vista scenico, una tragedia classica in un teatro antico. La questione è risolta da Cambellotti (che progetta questo primo allestimento senza aver visitato di persona il Teatro di Siracusa) attraverso l'ideazione di una scenografia capace di mediare la visione erudita, archeologica del mondo antico, con le esigenze espressive del teatro a lui contemporaneo.

Lo spazio scenico rappresenta la piazza di Argo, delimitata da alte mura ciclopiche decorate da un fregio bronzeo, nelle quali è inserita una maestosa riproduzione della Porta dei Leoni di Micene; il lato destro è dominato dalla reggia degli Atridi.

Se nella scena antica lo spettacolo si svolgeva tutto in linea frontale, come un grande altorilievo mobile, Cambellotti crea invece uno spazio prospettico ampio, tale da richiedere l'intervento coreografico di grandi masse di figuranti: l'ambientazione scenografica risulta maestosa, ma riduce la presenza scenica dei protagonisti. Di questo "errore" – che si somma a quelli che autocriticamente giudicherà come "gli eccessi del pregiudizio archeologico" – l'artista terrà conto nell'ideazione delle scenografie per le successive stagioni siracusane.





1921

II CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Coefore di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Cast

Oreste: Ettore Berti

Elettra: Teresa Franchini

Pilade: Guido Arezzo

Egisto: Giuseppe Masi

Cilissa: Renata Sainati

Clitemnestra: Emilia Varini

Corifea: Bice Lami

Il II ciclo di spettacoli classici si svolge sette anni dopo la messa in scena di *Agamennone*. Nonostante l'interruzione della programmazione, dovuta alla Prima Guerra Mondiale, con la programmazione della seconda tragedia della trilogia eschilea, *Coefore*, viene osservata la continuità tematica rispetto alla rappresentazione del 1914; la traduzione e la direzione artistica sono nuovamente affidate a Ettore Romagnoli.

Duilio Cambellotti è ora impegnato in un'attività a più ampio respiro, non soltanto nella realizzazione della scenografia, ma anche nei progetti per il movimento scenico, nonché nell'ideazione del "cartellone" (il manifesto del Ciclo) e nel disegno dei costumi. La scenografia ideata per *Coefore* presenta una struttura composita: a destra la reggia arcaica degli Atridi di colore rosso cupo; a sinistra la tomba di Agamennone, con una stele sormontata da una sfinge. Una fontana di ispirazione micenea divide la scena in due campi d'azione: quello di sinistra per la prima parte, quello di destra per la parte conclusiva del dramma. In seguito Cambellotti criticherà l'asimmetria della scena e dirà che quella scelta era stata una soluzione imposta dalla direzione artistica per spettacolarizzare la tragedia con l'inserimento di grandiose scene corali.

Le strutture architettoniche e lo sfarzo degli elementi decorativi, così come alcuni costumi, ricchissimi nella policromia, richiamano quell' "Ellade barbarica" che i recenti scavi di Schliemann avevano riportato alla luce. Cambellotti attualizza l'atmosfera emotiva del dramma mediante alcuni dettagli: gli elementi funerari antichi – la stele di Agamennone, le libagioni delle Coefore – vengono affiancati da simboli moderni del lutto: i cipressi sullo sfondo, le offerte di fiori delle compagne di Elettra.

Con il 1921 le Rappresentazioni Classiche ricevono la loro consacrazione da parte del pubblico e della critica, avviandosi a diventare una tradizione consolidata. Nasce così il progetto di dare continuità all'iniziativa, facendo sorgere a Siracusa un'istituzione per il Teatro greco destinata a durare nel tempo.









“Tanto per l’*Agamennone* del 1914 quanto nelle *Coefore* di Eschilo del 1921 [...] dovetti seguire il concetto archeologico, al quale però cercai di essere meno ligio possibile.

Sentivo qualche cosa che mi traeva verso una scena simmetrica o bilanciata di masse, ma ciò non potei attuare: l’obbligo fattomi di certe collocazioni me lo impediva e anche l’utilizzazione, in certo modo suggerita, delle accidentalità esistenti sulla scena diruta [...]. Ne risultò un tipo di scena piatta, quasi al livello o poco più alta della platea, di profilo irregolare, asimmetrico, con intenti realistici e con preoccupazioni di ricostruzione archeologica. Tutte qualità queste che a molti possono anche oggi piacere e ritenerle come imprescindibili dati di uno spettacolo del genere. Per parte mia, fin da allora, cioè da quando potei vedere un gruppo copioso di fotografie dello spettacolo, constatai che la scena bassa includeva nella vista dello spettatore tante cose che potevano distrarlo, che la asimmetria della scena era in contrasto con il carattere architettonico del dramma.

Attaverso i due primi spettacoli del 1914 e del 1921 ebbi campo di rendermi sufficiente ragione dell’inutilità e del danno delle preoccupazioni archeologiche, insieme alla inadattabilità delle materie a rendere finzioni della realtà. Fui fortunato perché le maestranze di Siracusa sono le migliori che io abbia incontrato per prontezza, intelligenza, e abilità.

Ragioni di effetto stradale mi hanno obbligato a modificare le mie antiche intenzioni. È certo che il gruppo di *Elettra* e delle *Coefore* quale fu da me ideato nei bozzetti precedenti, tradotto nel formato del cartello disponibile per lungo, portava una diminuzione nelle figure troppo esigue. Allora ho capovolto la disposizione di tutto e ho concentrato l’effetto nella figura di *Elettra*.

L’esperienza dei due primi spettacoli [...] mi dava coscienza di errori personali in cui ero incorso [...]. Quindi è che per tempo ho lasciato i fregi, i capitelli ornati, le antifesse fiorite”.

Duilio Cambellotti

1922

III CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Baccanti di Euripide, Edipo Re di Sofocle

Baccanti di Euripide
Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Cast
Dioniso: Annibale Ninchi
Tiresia: Fernando Testa
Cadmò: Guglielmo Bernabò
Penteo: Giulio Lacchini
Guardia: Italo Parodi
Bifolco: Mario Scepi
Nunzio: Alderano Gazzini
Agave: Teresa Franchini
Corifea: Luisa Piacentini

Edipo Re di Sofocle
Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Cast
Edipo: Annibale Ninchi
Sacerdote: Fernando Testa
Creonte: Giulio Lacchini
Tiresia: Guglielmo Bernabò
Giocasta: Linda Torri
Messo: Carlo Torricelli
Servo: Italo Parodi
Nunzio: Alderano Gazzini
Corifeo: Mario Scepi

Il III ciclo di spettacoli classici si svolge l'anno successivo, rispetto al precedente, ma anziché chiudere la trilogia eschilea con *Eumenidi*, si sceglie di rappresentare *Baccanti* di Euripide ed *Edipo Re* di Sofocle. La scelta dei due drammi è evidentemente suggerita dalla continuità di ambientazione, dalla Tebe di Cadmo alla Tebe di Edipo.

Nel 1922 Duilio Cambellotti visita per la prima volta il Teatro greco di Siracusa: è in questa occasione, scriverà più tardi l'artista, che inizia la sua "vera collaborazione" agli spettacoli siracusani. Cambellotti realizza una struttura di base unica per entrambi i drammi, facilmente modificabile mediante elementi mobili. Il prospetto della reggia di Edipo è decorato da rilievi policromi, una Gorgone e una Sfinge, che riproducono reperti arcaici conservati presso il Museo Archeologico di Siracusa. Nella reggia di Penteo le decorazioni scultoree scompaiono, e ai piedi del palazzo si trovano la fonte di Dirce e la tomba di Semele; l'effetto cromatico in *Baccanti* è accentuato dalla intensa vivacità dei costumi. Per questa tragedia l'artista predispose veri e propri effetti speciali: alla fine del dramma, quando Dioniso scaglia su Tebe la sua maledizione, grandi blocchi di pietra, staccandosi per mezzo di appositi dispositivi, facevano crollare la reggia.

La parte fissa delle scenografie è movimentata da masse architettoniche simmetriche, che si rifanno a una gremità ancora arcaica ma non più "barbarica"; a differenza dell'impianto scenico del '14 e del '21, lo spazio teatrale chiude la vista del paesaggio retrostante, per eliminare programmaticamente qualsiasi elemento di distrazione per lo spettatore.

Cambellotti crea così un "grembo scenico" che cerca una consonanza spirituale con l'"architettura" drammaturgica dei due autori antichi. Questa soluzione consente da un lato di valorizzare l'elemento spaziale coreografico (per la prima volta, nella messa in scena di *Baccanti*, è presente un coro di danzatrici, i cui movimenti si basano sulle raffigurazioni vascolari antiche); dall'altro lato l'area centrale permette di isolare le figure dei protagonisti, valorizzandone la presenza scenica.







“Fu dopo l’esperimento per me erroneo dell’*Agamennone* del 1914 e delle *Coefore* del 1921 che [...] iniziai la mia vera collaborazione di cui posso assumere la paternità col duplice spettacolo del 1922.

Deciso ad affrontare il lavoro in condizioni migliori e con uno sforzo più personale, mi recai a Siracusa a prendere visione del teatro. Quanto io avevo intuito in precedenza era giusto, onde fin dal primo momento meditai di creare una scena a compagine architettonica movimentata di masse simmetriche, chiusa ed elevata in fondo, in modo da intercettare la vista del paesaggio circostante. Era in realtà un avvicinarsi alla funzione dell’antica scena che presso a poco in quel posto doveva esistere.

Il pronao, in fondo alla scena, fiancheggiato da alti e ciclopici propilei entro cui praticai alti passaggi, era collocato in alto su ampia scalea, piattaforma questa atta a mettere in evidenza i protagonisti e a suscitare un movimento di aggruppamento interessante di forma e colore. Questa, come è facile scorgere dai disegni e dalle riproduzioni fotografiche, era l’atmosfera, il grembo scenico in cui si svolgevano i due spettacoli. L’*Edipo Re* palesava nei propilei due rilievi policromi, la Gorgone e la Sfinge. Nelle *Baccanti* una acconcia copertura celava le due immagini, il pronao era trasformato dall’applicazione di colonne purpuree e la parte della scena propinqua alla platea veniva sussidiata da due particolari applicazioni: una tomba a sinistra, una fonte a destra. Quindi la scena pur mantenendo la sua compagine statica si modificava come forme e colori [...]. Gli opportuni cambiamenti operati per le *Baccanti* pronunciavano la scena verso una espressione più stilistica, più fiorita, più propria allo spirito euripideo.

Perché il pubblico senta più la sua sventura basterebbe che [Edipo] avesse indosso quel tanto appena che serve a far comprendere il potere di cui è investito: un cerchio d’oro sul capo, uno scettro in mano, e si desse uno sviluppo d’altezza cupo, formidabile, minaccioso attorno a quella parte o a quelle parti di scena ove egli agisce”.



1924

IV CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Sette a Tebe di Eschilo, *Antigone* di Sofocle

Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Eteocle: Fulvio Bernini

Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Messaggero: Ilario Della Noce

Araldo: Nicolangelo Bruno

Corifea: Maria Conieri Pasqua

Antigone di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Euridice: Mignon Cocco

Creonte: Gualtiero Tumiati

Custode: Adelmo Cocco

Emone: Massimo Piamforini

Tiresia: Fulvio Bernini

Messo: Guido Di Monticelli

Corifeo: Piero Spegazzani

Nel 1924 sono in scena al Teatro greco *Sette a Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle, sempre sotto la direzione artistica di Ettore Romagnoli. La scelta dei due drammi consente di completare la saga dei Labdacidi, iniziata due anni prima con l'*Edipo Re*: si decide di operare una fusione delle due tragedie, in modo che il dramma eschileo costituisca una sorta di “sinfonica introduzione” a quello di Sofocle. La continuità scenografica è anche in questo caso garantita dall’ambientazione delle due tragedie, concepite – già in origine – l’una come la prosecuzione dell’altra: ancora Tebe, dunque, anche se non più la Tebe palaziale di *Baccanti* e di *Edipo re*, ma la Tebe polis in cui si consuma la tragedia dei figli di Edipo.

Duilio Cambellotti ha l’incarico per l’allestimento della scena, dei costumi e del manifesto. La scenografia,

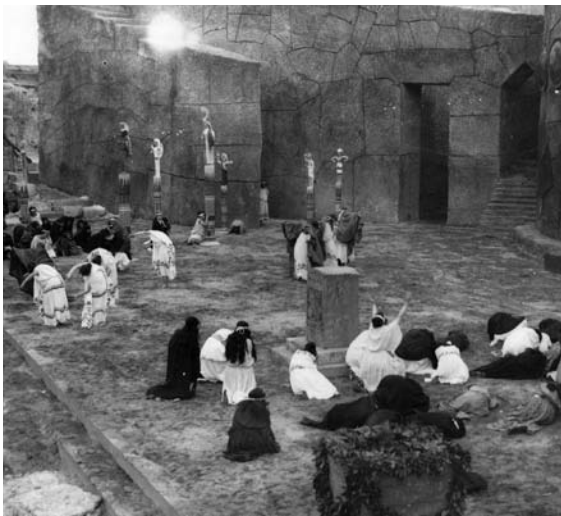
fosca e incombente, raffigura la città con le sue mitiche porte: la cinta muraria borchinata di bronzo – libera reinterpretazione della galleria fortificata di Tirinto – sette torri e sette statue delle divinità protettrici della città (in analogia con i sette duelli del dramma): lo stile è potente e scabro, “in perfetta armonia con la drammaturgia di Eschilo”.

Se *Sette a Tebe* è soprattutto una tragedia di popolo, con al centro la città sotto assedio (in scena si muovono circa quattrocento personaggi), *Antigone* lascia poco spazio alle masse, e si concentra sul dolore della protagonista. Duilio Cambellotti annoterà che “nei *Sette a Tebe* era l’antiscena e l’estremo sfondo che si riempiva di movimento. Nell’*Antigone* entrava in gioco e in valore la parte media della scena conferendo carattere più calmo”.

Per i costumi Cambellotti si ispira all’arte preellenica, elaborata in chiave originale. I colori degli abiti, per la maggior parte bianchi o chiari, vengono pensati per armonizzarsi, a contrasto, con la scena tetra e scura: i personaggi si distaccano dal fondale, suggerendo l’immagine di una “grande figurazione vascolare”. Alcuni costumi risultarono particolarmente sontuosi, come il manto di Eteocle in cui venne raffigurato, con un prezioso ricamo nero e oro su fondo porpora, Cadmo e il mito della fondazione di Tebe.







1924

“In questi spettacoli e in quelli che seguirono [...] mi sono a poco a poco liberato dell’archeologia procurando di dare un’atmosfera ellenica, senza bisogno di essere ligio alle forme architettoniche, diciamo così di museo, che la Grecia ci ha lasciato.

Lo spettacolo del 1924, i *Sette a Tebe* di Eschilo e *l’Antigone* di Sofocle, a me sembra, e credo anche ad altri, un progresso sui precedenti. Cercai di mettere lo spettatore immediatamente entro l’atmosfera della città che si accinge a resistere al torrente di bronzo che la deve investire. Onde, sviluppo di alti torri merlate, passaggi in salita e in discesa che si prestassero al movimento di masse clipeate. L’insieme al solito formava un plesso architettonico simmetrico che – primo fatto – appagava l’occhio. Il tutto era borchiato e corrusco di bronzo. Cercai di dare ciò in modo *chiaro e assoluto* e certo il punto di partenza non fu per me la Porta dei Leoni di Micene ma la galleria fortificata di Tirinto.

Ho cercato di dare non tanto l’aspetto archeologico della città di Tebe, ma il carattere di una città che sta per essere investita da un esercito invasore; e quindi tutto l’insieme delle linee architettoniche doveva convergere a questa impressione.

Nei *Sette a Tebe* era l’antiscena e l’estremo sfondo che si riempiva di movimento. Nell’*Antigone* entrava in gioco e in valore la parte media della scena conferendo carattere più calmo.

Gli spettacoli recenti non hanno detto per mia parte gran che di nuovo dopo i *Sette a Tebe*”.

Duilio Cambellotti

1927

V CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE
Medea di Euripide, Il Ciclope di Euripide, Le Nuvole di
Aristofane, I Satiri alla caccia di Sofocle

Medea di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Pedagogo: Oscar Andreani
Medea: Maria Laetitia Celli
Creonte: Fulvio Bernini
Giasone: Fernando Solieri
Egeo: Massimo Piamforini
Messaggero: Oscar Andreani

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Lesina: Gualtiero Tumiatì
Tirchippide: Oscar Andreani
Socrate: Fulvio Bernini
Il Discorso giusto: Massimo Piamforini
Il Discorso ingiusto: Giulio Gemmò
Pascione: Giovanni Giacchetti

Il Ciclope di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Sileno: Giulio Gemmò
Ulisse: Giovanni Giacchetti
Polifemo: Gualtiero Tumiatì

I Satiri alla caccia di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Cast

Apollo: Massimo Piamforini
Sileno: Giulio Gemmò
La ninfa Cillene: Donatella Gemmò

La primavera del 1927 vede in scena a Siracusa ben quattro spettacoli: *Medea* e *Il Ciclope* di Euripide; *Le Nuvole* di Aristofane e *I Satiri alla caccia* di Sofocle. Per la prima volta si propongono al pubblico, accanto alla tragedia, una commedia e due drammi satireschi. La scelta di presentare un programma così ricco, con le forme principali dell'arte teatrale antica, è legata al fatto che nel 1927 il Comitato delle Rappresentazioni Classiche è trasformato in

Ente Morale e Nazionale con l'acquisizione di una identità nuova: INDA - Istituto Nazionale del Dramma Antico.

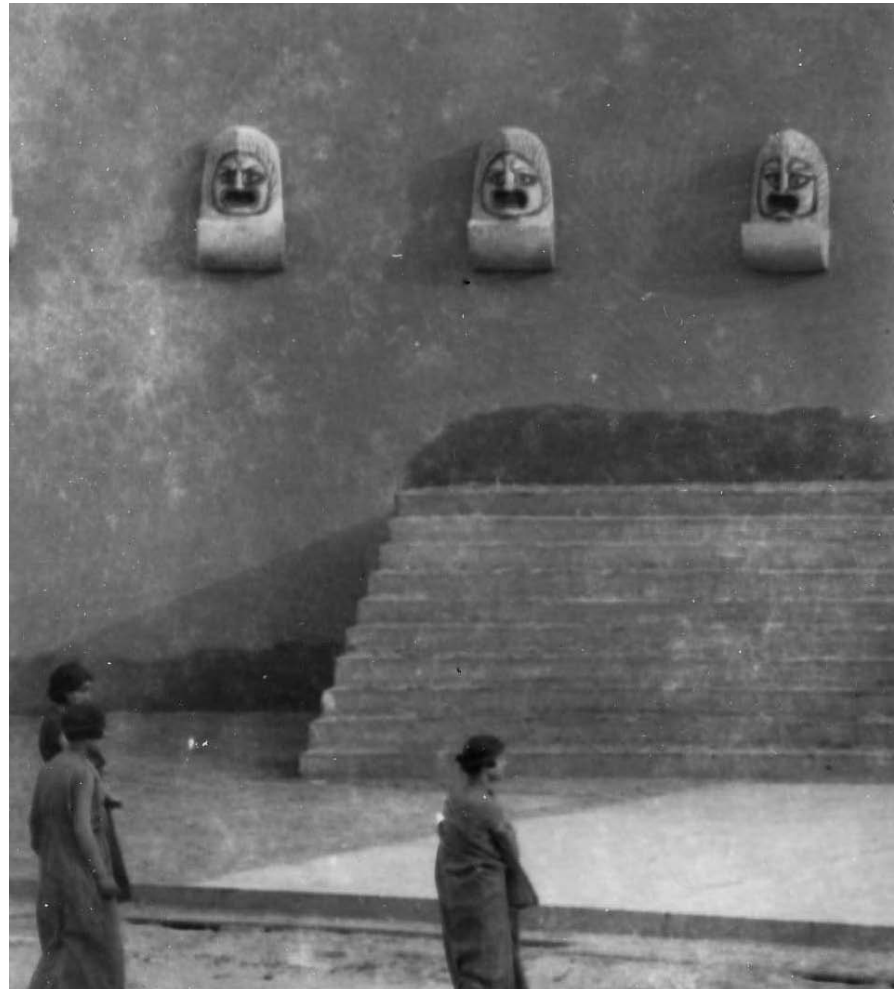
Le quattro ambientazioni tutte diverse impongono a Duilio Cambellotti di trovare una soluzione che permetta rapidi cambiamenti di scena a vista. La struttura di base è una enorme caverna che richiama le fattezze dell'occhio di Polifemo, il gigante de *Il Ciclope*, completata ai lati da due avancorpi che insieme a una gradinata circolare formano un ampio boccascena.

Nella scena di *Medea* uno stilobate dipinto, scorrevole su binari, copre tutta la caverna. Questo fondale è costituito da tre sezioni: al centro la casa di Medea, ai lati le vicende mitiche degli Argonauti. Per il passaggio dalla scena di Medea a quella del Ciclope, si decide di utilizzare una cortina di fumo artificiale. Il fumo viene usato anche per altri accorgimenti scenici: il sortilegio di Medea sulle vesti della rivale, e la scena finale dell'apoteosi sul carro. La semplicità della scenografia ideata per la tragedia trova un contrappunto nella vivacità dei colori dei costumi ideati da Cambellotti: vesti rosso fiammante per il coro, una clamide color verde e oro a squame ricamate per Medea.

Ne *Le Nuvole* il fondale è costituito invece da pannelli che rappresentano sinteticamente un'Atene grottesca; al culmine dell'Acropoli è la statua di Atena, resa caricaturale da un naso molto pronunciato. Una novità è il ricorso alle maschere che vengono riproposte secondo l'uso antico, ma anche come caratterizzazione dei personaggi comici. Per Cambellotti la maschera greca deve sempre restituire "un'intiera fisionomia", e quindi

l'artista ricostruisce il carattere dei personaggi avvalendosi dell'iconografia vascolare e delle notazioni interne al testo di Aristofane.

Per *I satiri alla caccia* la scena torna a essere quella base de *Il Ciclope*: l'unica differenza è la chiusura dell'occhio-caverna con un muricciolo, che presenta un'apertura per l'entrata e uscita degli attori. Il dinamismo dei due drammi satireschi viene reso soprattutto grazie agli effetti coreografici e ai costumi: i satiri danzano sulla scena siracusana nudi, secondo l'iconografia antica, il ventre e le anche coperti da pelli di montone.







“È certo che Romagnoli nel suggerire i quattro spettacoli li ha considerati a coppia e ha detto, certamente – mi par di sentirlo – o che le scene della prima coppia di spettacoli è buona anche per la seconda. [] Ma io non la penso come lui e in tutto ciò vedo dei conflitti estetici insormontabili.

Le circostanze e le indoli delle composizioni drammatiche associate alla necessità di mutamento rapido hanno indotto a farmi adottare forme più sintetiche e più schematiche. [Progetto] un fregio spostabile entro cui fare agire i personaggi di Medea. Cerco di sostituire ai particolari reali scenici di Medea una linea architettonica riassuntiva di poco ingombro e di molto effetto cromatico in modo che impegni e assorba anche i particolari visibili de *Il Ciclope* che in ogni modo dovranno apparire in un secondo piano. Sto ora attuando un plastico.

Ho creato la scena stabile per *Il Ciclope* costituita dalla caverna conclusa ai lati da due ante, uno stilobate decorato ampiamente e riccamente con soggetti allusivi al mito del Vello d'oro occupando lo spazio tra le due ante intercettava la vista della caverna e serviva di scenario alla *Medea*.

Il cambiamento a vista dalla *Medea* al *Ciclope* è l'aspetto più duro. Occorre rendere mobili agevolmente dei particolari di scena: intendo dire che i particolari della scena di *Medea* debbono essere costituiti in modo da poterli muovere e asportare.

Lo scenario della *Medea* è una contrazione di alcune realtà. La parte centrale emergente nel breve peristilio purpureo è l'espressione schematica di una casa reale ma la trabeazione dentata e uncinata, la porta di bronzo ringhiante dalle effigi leonine esprimono sufficientemente l'animo della abitatrice. Le parti laterali che richiamano con pochi colori gli episodi salienti della spedizione degli Argonauti sono l'eco di fatti compiuti, di una epopea che si spegne nel dramma sanguinoso.

Per *Le Nuvole* di Aristofane, Romagnoli stesso era un po' timoroso dell'applicazione delle maschere: ci consigliò di fare delle mezze maschere che assomigliassero un po' a quelle della commedia dell'arte. Io dissi: ‘No, perché la maschera greca ha un suo carattere preciso: quello di essere un'intera fisionomia’. Io stesso costruii le maschere”.

Duilio Cambellotti

1927



1930

1930 VI CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Ifigenia in Aulide di Euripide, *Agamennone* di Eschilo

Ifigenia in Aulide di Euripide
Traduzione di Giunio Garavani
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Jia Ruskaja

Cast

Agamennone: Corrado Racca
Servo: Emilio Petacci
Menelao: Giovanni Giacchetti
Clitemnestra: Evelina Paoli
Ifigenia: Giovanna Scotto
Achille: Giulio Oppi
Messaggero: Alfredo Robert

Agamennone di Eschilo
Traduzione di Armando Marchioni Alibrandi
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Cast

Scolta: Emilio Petacci
Clitemnestra: Evelina Paoli
Araldo: Giulio Oppi
Agamennone: Corrado Racca
Cassandra: Giovanna Scotto
Egisto: Giovanni Giacchetti

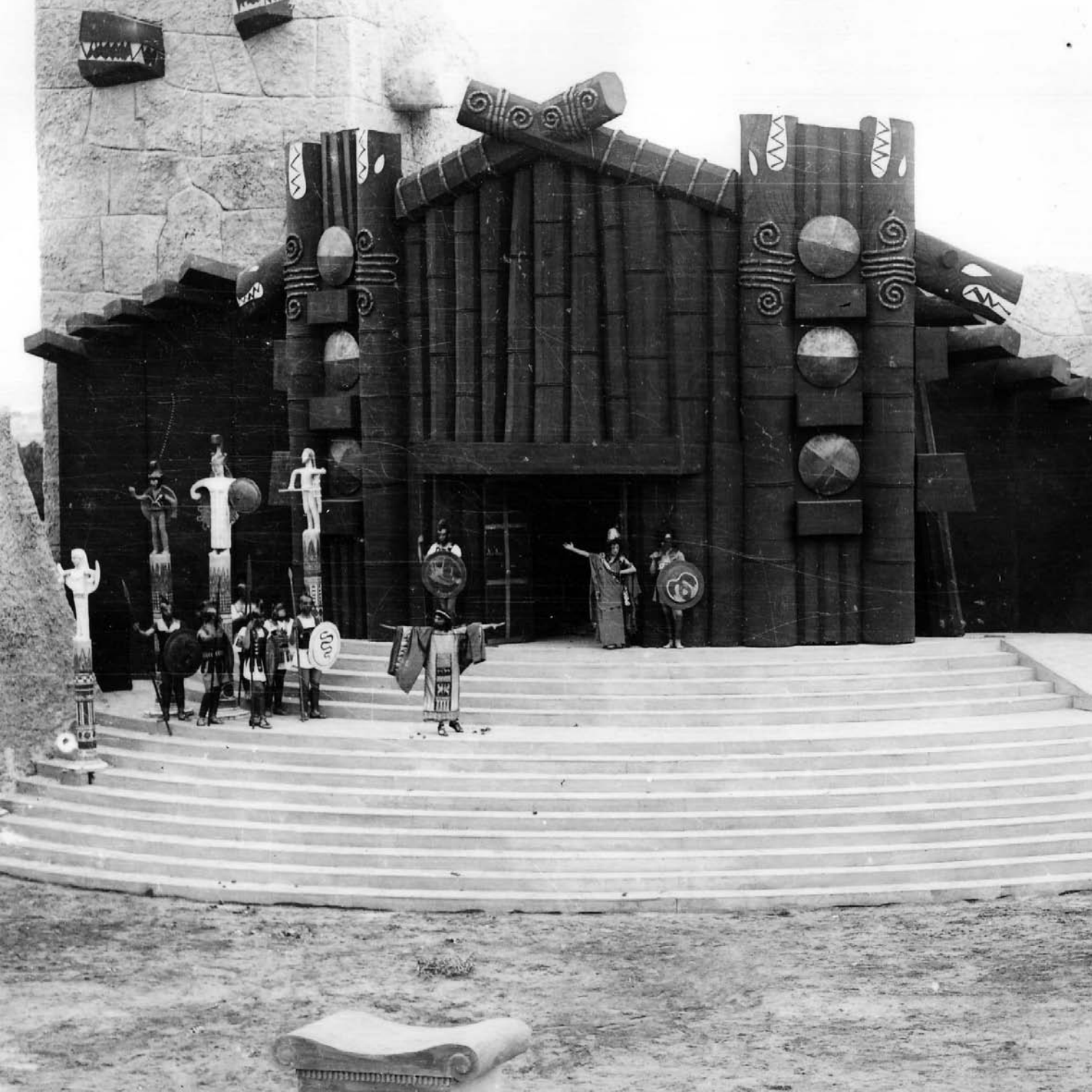
Nel 1930 il nuovo Presidente dell'INDA Biagio Pace trova già stabilito dal suo predecessore Gargallo il programma per il VI ciclo di spettacoli: *Ifigenia in Aulide* di Euripide e *Agamennone* di Eschilo. Pace potenzia la relazione fra le due tragedie interpretando le opere come un dittico: prendendo spunto da un'ipotesi critica secondo cui il finale dell'*Ifigenia* sarebbe da considerarsi spurio, viene eliminata la parte conclusiva dell'opera che prevedeva il salvataggio miracoloso della protagonista. Il finale positivo del dramma euripideo avrebbe reso infatti ingiustificato il delitto di Clitemnestra in *Agamennone*, che presenta l'uccisione del marito come legittima vendetta per il sacrificio della figlia Ifigenia.

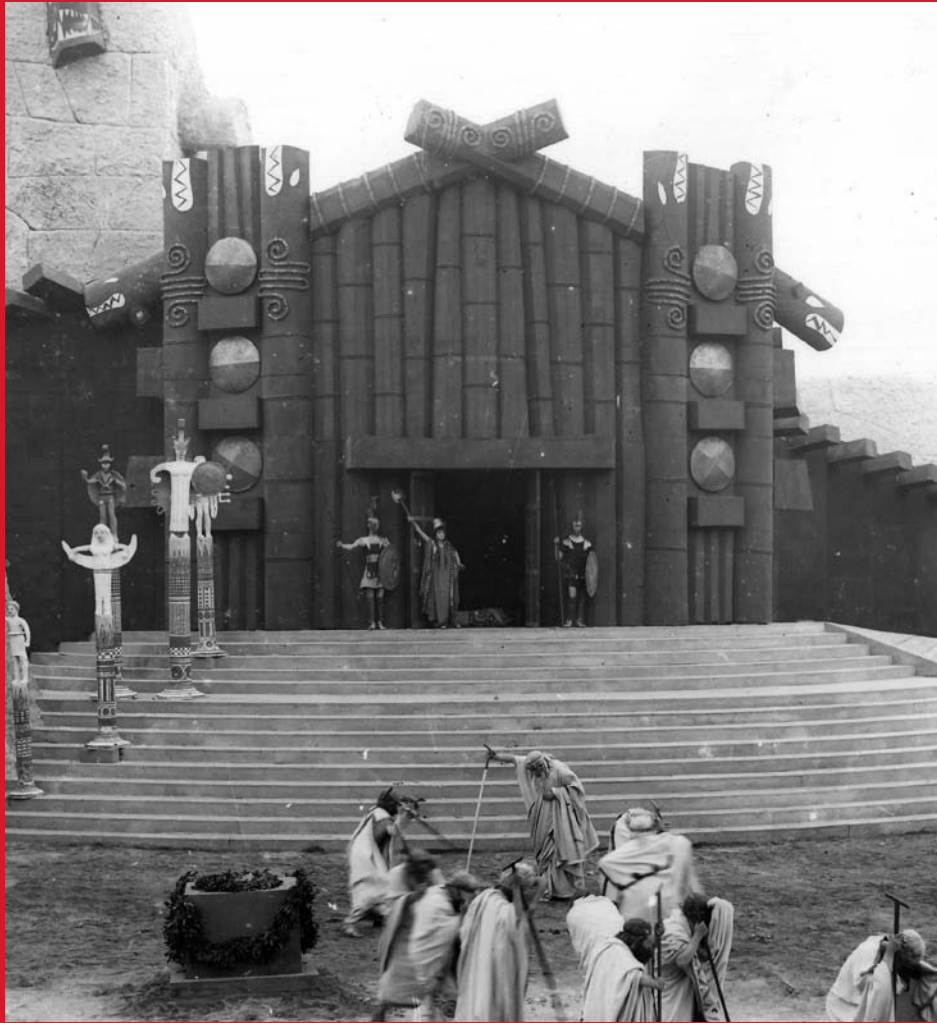
Per il VI Ciclo di Spettacoli Duilio Cambellotti è incaricato di realizzare per entrambe le tragedie, oltre alle scenografie, i progetti di movimento scenico, i costumi - che realizzerà sfarzosi nei colori e nelle decorazioni - e il manifesto pubblicitario in cui Clitemnestra si presenta come fatale protagonista. Per le scenografie, Cambellotti propone una struttura di base valida per entrambi i drammi - una gradinata semicircolare, un varco laterale per il coro, una muraglia di fondo completata da propilei - modificabile grazie a elementi mobili.

In *Ifigenia in Aulide* intorno alla tenda di Agamennone si trovano l'accampamento acheo con armi e scudi che giacciono inerti, e le imbarcazioni che protendono verso l'orizzonte le prore a forma di teste di cavallo: l'impressione dei contemporanei "di un immenso impeto frenato" rivela nelle scelte di Cambellotti l'influsso del Futurismo e dell'arte in movimento.

In *Agamennone* campeggia sulla scena la minacciosa reggia degli Atridi colorata di porpora, oro e nero. L'impianto scenico appare più maturo rispetto a quello realizzato nel 1914 per la stessa tragedia; Cambellotti ha abbandonato l'idea di una impostazione laterale e così la porta del palazzo, pur spostata sulla sinistra, si apre dirimpetto agli spettatori, mostrando al pubblico il cupo interno della reggia che, grazie a un proiettore nascosto, alla fine del dramma si illumina di una luce cruenta.







“Presentare al pubblico pur nello stesso ‘grembo’ una *Ifigenia* che dia l’idea del campo greco in Aulide, e in seguito, il giorno dopo, con apposite modifiche, un *Agamennone*.”

La ‘scena costruita’ a differenza della ‘naturale’ è interamente opera e creazione di un artista che, lungi dall’utilizzare il paesaggio, intercetta la visione naturale circostante con un’opera costruita, formata da un fondale e da masse laterali. Si tratta, in realtà, di un ritorno a quanto facevano gli antichi; e con ragione; ché essi cercavano di formare quel bacino, quel grembo scenico adatto per evitare distrazioni esterne e che ai nostri sensi, meno abituati al dramma classico, è maggiormente necessario.

Un bacino costruito espressamente per il movimento delle persone del dramma, il grembo espressivo che del dramma riassume lo spirito e lo proietta negli occhi e nell’animo degli spettatori [...] un grembo architettonico formato dalla plastica, dal colore, dall’arte figurativa.

Ho cercato di apportare ancora un cambiamento. Quasi tutto quello che si era fatto fino allora aveva per me ancora un difetto essenziale. Con le materie vili, cosiddette vili, cioè il gesso, la cartapesta, la colla; si cercava di dare l’illusione di altre materie che dovevano apparire marmo, bronzo, pietra, ecc. Io ho cercato di abbandonare anche questo sistema, sforzandomi di esprimere il soggetto con un gioco di linee ed un insieme di tonalità cromatiche, all’infuori di quella che poteva essere l’espressione della materia. Non risultava che quel dato insieme di volumi fosse marmo, bronzo, ecc.; era una linea geometrica, anzi un solido geometrico opportunamente colorato che aveva un valore sentimentale per quel dato soggetto.

Un vero ammiratore del paesaggio naturale non deve trovar sede per ammirarlo proprio durante una rievocazione drammatica greca; per lo meno egli deve comprendere che questo spettacolo reclama in quel momento ogni attenzione per sé”.

Duilio Cambellotti

1930

1933

VII CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Ifigenia in Tauride di Euripide, *Trachinie* di Sofocle

Ifigenia in Tauride di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Ifigenia: Maria Melato

Oreste: Nerio Bernardi

Toante: Guido Verdiani

Pilade: Giorgio Piemonti

Atena: Franca Taylor

Bifolco: Gianni Pietrasanta

Nunzio: Annibale Ninchi

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Deianira: Maria Melato

Eracle: Annibale Ninchi

Illo: Nerio Bernardi

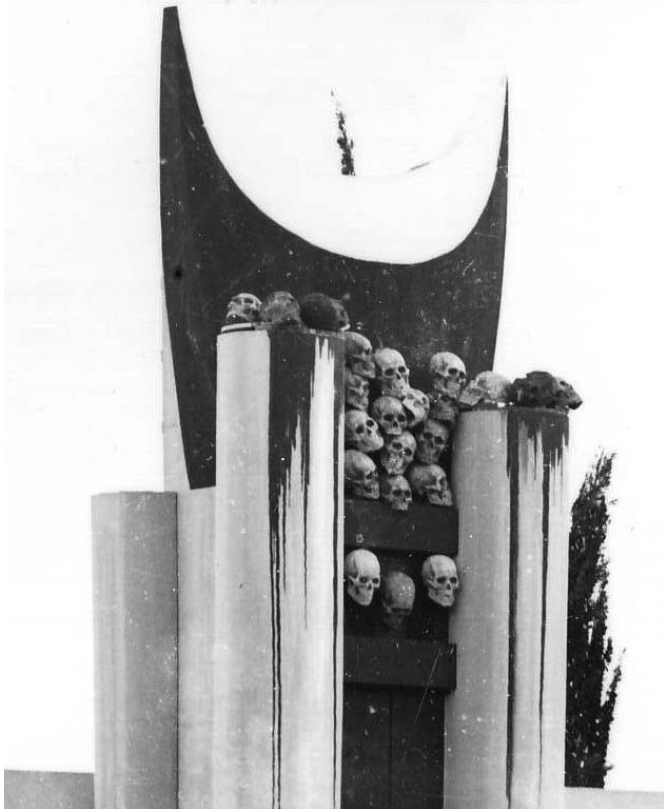
Nutrice: Celeste Almieri

Vecchio: Guido Verdiani

Lica: Gianni Pietrasanta

Per il VII ciclo di spettacoli classici sono in cartellone *Ifigenia in Tauride* di Euripide e *Trachinie* di Sofocle. La scelta della tragedia euripidea ribadisce ancora una volta la ricerca di una continuità tematica con *Ifigenia in Aulide*, rappresentata nel Ciclo precedente. La messa in scena *Trachinie* si propone invece come una sperimentazione: una scelta che va contro il giudizio di autorevoli critici e filologi che consideravano al tempo il dramma sofocleo di scarso rendimento drammatico.

Per Duilio Cambellotti, che realizza il manifesto pubblicitario, le scenografie, i progetti di movimento scenico, i costumi, il 1933 segna una svolta decisiva. L'artista progetta un impianto scenico completamente privo di quegli elementi di realismo ancora presenti negli spettacoli precedenti. *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie* trovano la loro ambientazione in una scenografia simbolica, astratta, tutta giocata sull'alternanza di toni cromatici, di volumi e di linee che si intersecano nello spazio. L'artista mantiene l'idea di un ambiente di base comune alle due rappresentazioni: una grande gradinata tra due profili cubici ai fianchi; una parete di chiusura sul fondo; a mezza scena, una rampa ascendente verso destra.



In *Trachinie*, sulla sinistra la scena presenta, tra due gigantesche fattezze leonine, una rampa di colore purpureo: è l'ingresso della dimora di Eracle. In *Ifigenia* invece si staglia sulla destra il sacrario di Artemide, una torre su cui scorrono i rivoli del sangue sacrificale delle vittime, sormontata da una argentea falce di luna.

L'essenzialità della scenografia si riflette anche sui costumi. Duilio Cambellotti evita, con sempre maggior convinzione teorica, ogni ornamento, e preferisce conseguire effetto scenico ricorrendo al taglio e ai colori: prevalenti sono il bianco e le tonalità chiare, su cui risaltano per contrasto le tinte più scure o vivaci. I costumi - come dichiara Cambellotti - devono corrispondere all'ethos dei personaggi: pertanto l'artista si ispira sempre ai modelli antichi, statue e raffigurazioni vascolari, ma li interpreta ora in chiave attuale, cercando di corrispondere alla sensibilità moderna.







19

33

“Un tipo di scena a grandiose fattezze con movimenti di piani, avanzamenti e arretramenti di masse, superfici levigate, colorazioni assolute. Là dove esigenza del dramma lo consente, un elemento plastico più movimentato, più squillante di colore [...]. Una grande gradinata conchiusa tra due profili cubici ai fianchi; una parete di chiusura al fondo; a mezza scena, un clivo ascendente ricurvo fino a raggiungere la massima altezza di costruzione, tutto ciò costituisce la parte comune alle due scene e risulta cromaticamente alternata di forti ombre nell'avanti; di bianchi abbaglianti nel fondo.

La figurazione d'Ercole è una delle superstiti dell'antichità scomparsa nelle nostre menti. Un contadino, un uomo di popolo, ignora Teseo, Bellerofonte, Perseo e gli altri eroi greci; è probabile che ignori Cesare e Marco Aurelio, ma oggi in mezzo a tutti questi annullamenti del passato non ignora Ercole, e lo conosce atletico, enorme, con la testa piccola e le spalle larghe, come Carnera.

Io non vorrò separare Ercole dalla sua pelle di leone. La disporrò nel modo come appare nel disegno cioè a pronunciare un solo nodo all'attacco delle gambe; superiormente resterebbe il cavo della testa del leone a circondare il capo dell'eroe, quasi un'aureola ferina e sacra.

Necessita che la bara [di Ercole] somigli più ad un letto funebre, e la vedrei allora [...] come una cosa ricca, monumentale, facente un tutt'uno con la figura del morente: un gruppo plastico. Quindi vorrei che quel letto recasse insieme le armi dell'eroe [...]. Ne venisse un insieme corrusco di rame e di porporino, un qualche cosa che preludesse alla vampa che tutto dovrà consumare.

Gli schizzi che corredano il mio disegno dicono anche della possibilità che ha l'attore di muoversi sul suo trono di pena. Per il buon Ninchi sarà un vero letto di Procuste ma s'adatterà; esso costringe a una certa mobilità fastidiosa e la possibilità di riposo si ha tenendo le gambe raccolte [...]. Ne risulta che la figura avrà quasi sempre una posa movimentata e ricurva come certe figure michelangeloesche”.

Duilio Cambellotti

1936

VIII CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Ippolito di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle

Ippolito di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo

Organizzazione, adattamento e preparazione
artistica dell'INDA

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Ippolito: Annibale Ninchi

Fedra: Giovanna Scottò

Nutrice: Amina Pirani Maggi

Teseo: Gualtiero Tumiatì

Artemide: Emma Baroni

Nunzio: Oscar Andreani

Servo: Ciro Galvani

Prima Corifea: Wanda Bernini

Seconda Corifea: Ada Giacchetti

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Organizzazione, adattamento e preparazione
artistica dell'INDA

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Cast

Edipo: Annibale Ninchi

Polinice: Giovanni Giacchetti

Teseo: Amedeo Nazzari

Creonte: Achille Maieroni

Ismene: Emma Baroni

Antigone: Wanda Bernini

Nunzio: Oscar Andreani

Ospite: Ciro Galvani

Primo Corifeo: Ciro Galvani

Secondo Corifeo: Alfredo Robert

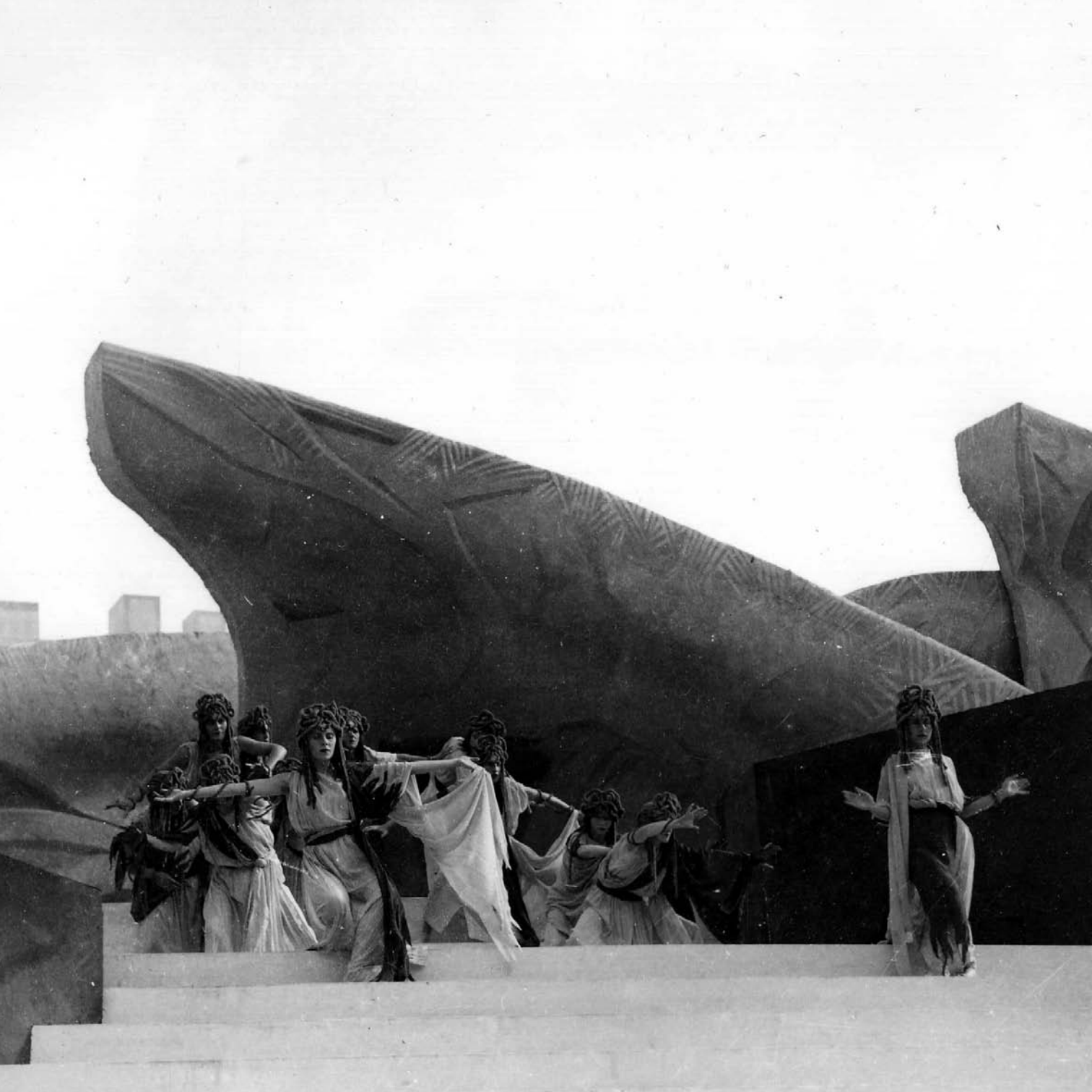
Le scenografie ideate da Duilio Cambellotti per l'VIII ciclo di spettacoli classici – *Ippolito* di Euripide, *Edipo a Colono* di Sofocle – perseguono ancora la cifra stilistica, essenziale e geometrica, del 1933: due paratie cubiche laterali per entrambe le tragedie, da cui dipartono ampi e scuri piani inclinati, convergenti al centro della scena su una rampa ricurva.

Per *Ippolito* una serie di pannelli riproduce una testa equina stilizzata: il cavallo indomito - animale simbolo di Poseidone - è un motivo dominante nella tragedia e segna il destino del protagonista. La devozione di Ippolito ad Artemide è segnalata anche dal trofeo di caccia posto sulla torre nello sfondo. Ai lati dell'ingresso della reggia di Trezene (una porta dorata su una superficie purpurea) Cambellotti pone, riprendendoli da modelli della plastica arcaica, i simulacri di Afrodite e di Artemide.

Per *Edipo a Colono* la scena mobile, costituita da ampie volte che rappresentano rami contorti, raffigura il bosco sacro delle Eumenidi. La stilizzazione vale ad accentuare l'atmosfera sovranaturale e irreali, che viene confermata anche dalle scelte cromatiche, tutte astratte, artificiali, antinaturalistiche: foglie dorate intrecciate a rami rossi, su uno sfondo verde sfumante nella porpora e nell'oro. A contrasto, rispetto ai toni scuri dei primi piani, appare in lontananza il profilo candido della città di Atene, su cui si staglia la figura di Atena con un ampio scudo d'oro.

Nel tentativo di restituire appieno al coro il suo originario ruolo drammaturgico, vengono costituiti due gruppi corali: diciotto coreuti per le parti cantate e quattro corifei per le parti recitate. Il Coro-cantante rimane immobile in scena per tutto lo spettacolo, come insolito elemento scenografico. Il Coro-danzante gioca un ruolo fondamentale soprattutto per l'azione di *Edipo a Colono*, riscattando il dramma dal rischio di un'eccessiva staticità: al Coro dei Vecchi previsto nel testo sofocleo si associa un Coro di Eumenidi composto da dodici ballerine, per le quali Cambellotti inventa un costume che allude all'identità tra le benevole Eumenidi e le anguicrinite, demoniche, Erinni.







“In un allestimento scenico idealmente perfetto, tre cose sono contemporanee e strettamente collegate tra loro; ed è mio convincimento incrollabile che debbano tutte uscire dalla stessa mente e dalla stessa mano: il costume, lo scenario e il ‘cartellone’ che dovrà annunziare lo spettacolo al pubblico. Se tale cartello non fosse contemplato nell’ordinazione, l’artista coscienzioso dovrebbe sempre, dal principio del suo lavoro, farne uno per sé: per proprio addestramento e per meglio acclimatarsi nel dramma, cercando entro una composizione grafica la sintesi di quanto ha letto e assimilato del dramma. In altri termini questa composizione iniziale conterrà in potenza tutto l’allestimento: scenario, figurini, arredi, ecc.

Muraglia ciclopiche, rocce incise, protomi gigantesche, rudemente tagliate [...] ho rinunciato anche a tali semplificazioni e ho fatto condurre l’opera in modo che il più scadente materiale si rendesse nobile, col sincero impiego, a rappresentare grandi masse poliedriche, ampie superfici perfettamente levigate, atte a ricevere con successo qualunque decorazione.

A completamento e perfezione di queste scene [...] io preferisco sostituire solidi architettonici di materiale leggero che ricordino la plastica o l’architettura degli alberi [...] ‘scene arboree fittizie’.

La esecuzione di queste scene non implica la necessità di una illusione realistica di rocce o cose naturali. Si tratta di masse architettoniche e prive di ornamento, che verranno tinteggiate variamente e con toni contrastanti. Onde le superfici scabre gli angoli e gli spigoli incerti sono da escludersi; tutto deve apparire rigoroso e liscio come un poliedro cristallino. Si tratta non tanto d’interpretazioni nuove, ma di una legittima evoluzione di un mio pensiero che in parte ho attuato precedentemente. Ora giova attuarlo con maggiore precisione”.

Duilio Cambellotti

1936

1939

1939 IX CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Aiace di Sofocle, Ecuba di Euripide

Aiace di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Organizzazione e direzione artistica dell'INDA

Musiche di Riccardo Zandonai

Scene di Pietro Aschieri

Costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Atena: Giovanna Scotto

Ulisse: Carlo Ninchi

Aiace: Annibale Ninchi

Tecmessa: Giovanna Scotto

Messaggero: Aroldo Tieri

Teuno: Gino Cervi

Menelao: Paolo Stoppa

Agamennone: Ernesto Sabbatini

Corifeo: Mario Pisu

Ecuba di Euripide

Traduzione di Manlio Faggella

Organizzazione e direzione artistica dell'INDA

Musiche di Gianfrancesco Malipiero

Scene di Pietro Aschieri

Costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Ombra di Polidoro: Aroldo Tieri

Ecuba: Giovanna Scotto

Polinestore: Annibale Ninchi

Polissena: Rina Morelli

Taltibio: Carlo Ninchi

Ancella: Rosa Pavesi Ninchi

Odisseo: Paolo Stoppa

Agamennone: Ernesto Sabbatini

Corifea: Rosa Pavesi Ninchi

Per la prima volta dal 1914 l'ideazione delle scenografie delle tragedie in programma – *Aiace* di Sofocle ed *Ecuba* di Euripide – non viene affidata a Duilio Cambellotti, ma all'architetto e scenografo Pietro Aschieri; a Cambellotti viene affidata comunque la cura dell'allestimento scenico, dei costumi e del manifesto.

Il progetto scenografico di Aschieri risulta fortemente debitore della lezione di Adolphe Appia, ma si mantiene anche in una linea di continuità rispetto al percorso maturato da Cambellotti nel suo ormai più che ventennale lavoro al Teatro greco di Siracusa. Entrambe le scene sono costituite da moduli squadrati, di colore chiaro e neutro, incastrati a praticabili con scale e pedane: l'effetto di insieme è di una sobria monumentalità.

In *Aiace* gli atti del dramma si susseguono senza mutamenti di scena, su diversi piani spaziali: la scenografia prevede la compresenza del campo ellenico con la tenda di Aiace (progettata da Cambellotti), e della spiaggia dove si compie il suicidio del protagonista, in cui è posto un motivo arboreo fortemente stilizzato.



Nella prima parte del dramma la scenografia è allestita da Cambellotti anche con una parte del gregge sterminato dall'eroe, dettaglio ripreso nel manifesto. La scena è costruita su tre ordini: il piano di recitazione, quello per le danze e quello per i cori. Nel progetto scenografico un ruolo rilevante hanno i costumi cambellottiani che propongono vivaci effetti cromatici, modulati sui toni scuri; un forte impatto scenico risulta anche dalla teoria dei sessanta scudi al braccio dei soldati, decorati secondo l'iconografia della pittura vascolare antica.

La scenografia di *Ecuba* è più semplice: la tenda e l'elemento arboreo di Aiace vengono sostituiti da un enorme albero spoglio, a comunicare una sensazione di freddezza e desolazione, le note fondamentali del dramma. Rispetto alla scenografia di *Aiace* gli spazi appaiono ancora più vasti, e sullo sfondo uniforme i costumi risultano più vivaci: risaltano i tessuti verdi indossati dalle danzatrici, il rosso dell'abito di Polissena, il giallo di quello di Agamennone, il viola del costume della schiava troiana.





“Bisogna entrare nel soggetto e apprestarsi a trattarlo come se si avesse l’incarico di fare l’illustrazione del dramma [...]. Si deve in seguito alla lettura creare una composizione grafica che riassume con mezzi sintetici tutto il dramma. Sarebbe la creazione di un qualche cosa che potrà essere poi il cartello pubblicitario di richiamo e nel contempo di iniziazione al dramma per il pubblico. È questa composizione che, maturata in forma ed in colore, darà le forme e le intonazioni dominanti che appariranno poi a rivestire tutto ciò che sarà stabile e tutto ciò che sarà mobile.

L’opera del costume non dev’essere isolata, anzi è strettamente collegata all’opera della scena e la precede almeno nella prima fase mentale, che è il principio di ogni lavoro di allestimento.

Il figurino [...] viene espresso colla carta, coi colori; la plastica lo aiuta per vederlo nello spazio. Lo si esprima con pochi segni o con ricerca pedante; sia riuscito o non un bel quadruccio, eccolo là purché serva a convincere l’ideatore e a convincere gli altri; a convincere cioè il sarto, a convincere l’attore e il pubblico poi.

Il figurino completo deve dare il personaggio in forma e colore dalla cima dei capelli alla punta dei piedi, ma anche deve esprimere qualche cosa di interiore. Dovrà fissare insieme colla veste, col colore, col taglio, il modo di portarlo; insieme a tutto ciò l’espressione generale che riassume tutta l’indole del personaggio. Dovrà essere tale che alla fine il peso del costume in tutta l’economia coreografica corrisponda al peso morale del personaggio nella economia del dramma. Questi i criteri per la concezione del figurino, Ma il figurino necessita anche di assistenza e di difesa fino all’alzarsi del sipario. Occorre salvarlo da tutte le incomprensioni, le male intese economie, dagli effetti dannosi della fretta e, insomma, dai vizi capitali del palcoscenico ” .

Duilio Cambellotti



1940

X CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

Oresteia di Eschilo

Oresteia di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli

Musiche di Gian Francesco Malipiero

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Cast

Agamennone

Scolta: Valerio Degli Abbati

Clitemnestra: Giovanna Scotto

Araldo: Annibale Ninchi

Agamennone: Mario Besesti

Cassandra: Sarah Ferrati

Egisto: Franco Mauri

Corifeo: Achille Maieroni

Coefore

Oreste: Salvo Randone

Pilade: Valerio Degli Abbati

Elettra: Daniela Palmer

Portiere: Vasco Brambilla

Clitemnestra: Giovanna Scotto

Cilissa: Renata Sainati

Egisto: Franco Mauri

Corifea: Anna Proclemer

Eumenidi

La Pitia: Renata Sainati

Oreste: Salvo Randone

Apollo: Valerio Degli Abbati

Ombra di Clitemnestra: Giovanna Scotto

Atena: Mimosa Favi

Corifea: Anna Proclemer

Nel 1948, dopo nove anni di interruzione degli spettacoli a causa della Seconda Guerra Mondiale, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, guidato da Raffaele Cantarella, mette in scena l'*Oresteia* di Eschilo.



Le idee e la personalità di Manara Valgimigli, che propone una traduzione in prosa della trilogia, ispirano lo stile delle rappresentazioni a criteri di sobrietà: viene evitato qualsiasi elemento che potesse risultare esornativo o ridondante.

Le scene, i costumi e la grafica vengono affidati a Duilio Cambellotti: il 1948 – anno della sua ultima collaborazione con l'INDA – rappresenta una sintesi del percorso di ricerca che ha impegnato l'artista per più di quarant'anni nell'allestimento dei drammi antichi al Teatro Greco di Siracusa.

L'estrema semplicità della scenografia è l'esito della reinterpretazione della classicità conquistata progressivamente dall'artista: la scena è rigorosa, fortemente stilizzata, simbolica e geometrica, articolata sull'incrocio di piani orizzontali e inclinati. L'azione dei tre drammi si svolge in zone cromaticamente giustapposte, l'una sovrapposta sull'altra: su queste fasce cromatiche gli attori si stagliano "come in un rilievo marmoreo": le coreografie hanno forte risalto, senza che si renda necessario il ricorso alle masse di figuranti delle prime rappresentazioni siracusane.

La zona inferiore, nera, è lo scenario di *Agamennone* e di *Coefore*. Nel mezzo è l'ingresso della reggia degli Atridi: il riferimento alla Porta dei Leoni di Micene, che nel 1914 era di tipo archeologizzante e realistico, è rilanciato ora, per la sua pura valenza simbolica ed evocativa, in una scena astratta e priva di intenti mimetici. In *Eumenidi*, la reggia è sostituita dal santuario di Apollo, che contrasta per la sua tonalità luminosa con la fascia scura in basso. Nel finale della tragedia l'azione si sposta nella zona ancora superiore: qui si trova il *temenos* di Atena, rappresentato sinteticamente dall'altare e dall'ulivo sacro alla dea.

I costumi ideati da Cambellotti presentano linee essenziali: l'artista più che concentrarsi sul dettaglio decorativo del singolo abito, cura ora l'atmosfera complessiva, l'effetto cromatico e stilistico che si sprigiona dall'interazione tra scena e costume; cura le atmosfere di insieme e l'armonia dei diversi elementi che insieme concorrono a esprimere le variazioni tonali, stilistiche ed emotive, della trilogia eschilea.





“Un perdono, una riabilitazione del matricida costituiscono il tema delle *Eumenidi*, la terza parte della trilogia eschilea, trilogia che appare invece così truce e grondante di sangue nelle altre parti, l’*Agamennone* e le *Coefore*.”

Il lavoro di allestimento scenico è stato tiranneggiato dall’esigenza di dover creare un grembo stabile, comune ai tre drammi, capace di contenere due atmosfere opposte: l’una fosca, dove si agitano le passioni feroci degli umani e l’inizio di una espiazione; l’altra chiara e luminosa, che contenesse la tregua e la fine della espiazione e fino al perdono finale.



A questo intento la scena è stata divisa in due zone predominanti sul resto, l’una sovrapposta all’altra. La superiore confina col cielo ed è candida. L’inferiore è nera, fosca, breve in altezza, ma assai sviluppata in lungo; conterrà circa nel mezzo i propilei sanguigni del palazzo degli Atridi, dalla porta d’oro. In questa zona inferiore, dall’insieme violento e cupo, spiccheranno crudamente in chiaro le persone e le cose del dramma, tutte, come in un fregio vascolare [...]. E sempre su quel fregio nero appariranno per la prima volta le nere sorelle anguicrinite a perseguitare il matricida. Nelle *Eumenidi*, infine, l’azione avviene nel delubro di Apollo e presso l’altare di Pallade. Alla reggia degli Atridi, massa cupa del precedente spettacolo, viene sostituito, con rapido movimento a vista, il delubro di Apollo. Ampio, accogliente, dalle porte fulgenti, oppone alla tenebra nera della zona inferiore la chiarezza serena dei suoi propilei [...].

L’azione si svolge e tende alla conclusione [...]: dalla platea, dalla scena bassa e per le due rampe sfilerà il popolo, che si reca a celebrare l’atto di giustizia. È chiaro nelle sue vesti, calmo e misurato negli atti, come in un rilievo marmoreo. Raggiungerà la vetta luminosa della scena, dove tutto è terso: l’altare di marmo, Atena avvolta dell’egida fulgente, Apollo dalle vesti candide, cinto di lauro. L’ulivo sacro dal fogliame argenteo risplende al sole, quasi pegno di pace”.

Duilio Cambellotti

1940

1914:

GLI ESORDI DI DUILIO CAMBELLOTTI A SIRACUSA

Nel 1914 fu dato il primo spettacolo: l'*Agamennone* di Eschilo. Qui ebbi una parte piuttosto modesta, perché mi occupai semplicemente della scena, non dei costumi. Fu un'occasione di quelle che capitano spesso agli artisti: mi stavo occupando della decorazione di una chiesa, quando il Conte Gargallo mi propose di occuparmi della scena per il dramma eschileo.

Per l'*Agamennone*, nel 1914, la mia opera si limitò a un bozzetto di scena. Nel 1921 fui incaricato dell'allestimento delle *Coefore* di cui mi occupai in modo più intenso, studiando anche i costumi. Nelle due occasioni le circostanze non mi permisero di vedere sul posto il Teatro di Siracusa e attesi al lavoro provvedendo elementi che supplissero a questa manchevolezza. Il prof. Romagnoli, traduttore insigne degli autori greci e dirigente della interpretazione drammatica, stabilì gli elementi di scena e la loro posizione, la quale per altro era in parte derivata dalla forma dei ruderi esistenti dell'antica scena e che per l'occasione si trasformavano assumendo la forma necessaria. Determinai io la forma degli edifici e la policromia e nel fare ciò non nego che seguì un po' quello che in altri casi e in altri posti s'era fatto, e che del resto trovò anche ogni approvazione di tutti. Un po' di cognizione archeologica avvalorata dal mio viaggio in Grecia mi rubò la mano e l'arte micenea dominò in questi spettacoli, secondo me a torto.

Gli equivoci derivarono dal considerare i drammaturchi dell'antichità quali prodotto di scavo, come la Porta dei Leoni e le salme ricoperte d'oro rinvenute a Micene: si ebbe torto! Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane e Plauto non sono delle mummie!

Duilio Cambellotti

L'ARTISTA

La serie di spettacoli classici all'aperto al teatro di Siracusa costituisce il maggior contributo dato da me al Teatro. Nella espressione grafica ebbi sempre la tendenza di affidare alla linea quanto ordinariamente gli artisti affidano al chiaroscuro e alla pittoricità.

All'artista è difficile entrare e dominare nelle organizzazioni teatrali. Riuscito ad entrare non sarà facile uscirne e, se la seduzione della finzione lo prenderà, non ne uscirà più e diverrà un altro personaggio di teatro con tutte le qualità proprie di quell'ambiente ma anche con tutti i vizi, i difetti e le ambizioni malsane del palcoscenico; ma se conserverà l'affetto ai suoi stecchi, ai suoi pennelli, la confidenza nelle sue mani e più di tutto nei suoi sogni saprà uscirne e, una volta uscito, potrà chiamarsi un vincitore invulnerabile perché potrà entrare e uscire a suo piacimento nell'atmosfera fittizia del teatro, senza che ne abbia più alcun pregiudizio.

Tutto concorre alla rinascita del teatro all'aperto. Prediligo questo genere di teatro perché, ammettendo la finzione, non amo il trucco. Nel teatro all'aperto il trucco non regge.

Un'opera che ne racchiude tante altre; formata di manifestazioni d'arte diversissime che vanno dal cartellone annunziatore dello spettacolo, prima iniziazione per il pubblico, fino a curare forma, tono di una acconciatura o di un modesto particolare di costume.

La scena deve essere una cosa bellissima ma non deve distrarre, deve acclimatare, aiutare infine lo spettatore alla completa comprensione del dramma.

Duilio Cambellotti

A TEATRO





L'ARCHITETTURA

Un modo di realizzazione [...] che evita simulazione di materiali, evita la necessità di un dettaglio dottamente archeologico o futilmente ornamentale. È la maniera che io chiamerò “architettonica” attribuendo alla parola il significato più ampio e assoluto. Infatti in questa soluzione non si prende l’architettura coeva all’autore o quella di un’epoca supposta coeva al dramma per annidarvi dentro il dramma stesso, ma si crea *l’architettura propria di quell’autore o di quel dramma* [...]. Occorre che lo sceneggiatore sappia vedere con gli occhi della mente l’aspetto, il movimento, l’atteggiamento degli attori o dei gruppi di essi, definendone l’aspetto cromatico che li dovrà rivelare al pubblico. Solo dopo queste constatazioni si potrà parlare di una *linea solida architettonica riassumete il dramma*, si potranno determinare i “luoghi di pratica”, la loro forma, la loro quota dal piano di platea.

Superato ogni concetto archeologico o paesistico, dominato solo dallo spirito del dramma, [lo scenografo] ha il compito di colmare i secoli di distanza che separano lo spettatore dal drammaturgo; dispone dei mezzi estetici ed artistici quelli che si raccomandano agli occhi, quelli, cioè immediatamente persuasivi: egli dispone della plastica, dell’architettura, della pittura, che possono sostituire, limitare o completare il paesaggio circostante.



DEL DRAMMA

Un complesso architettonico corporeo e praticabile: ricco di dettagli o altrimenti semplicissimo; può presentare toni o colorazioni varie; come essere sommerso in un tono unico, secondo i principi d'arte che sorreggono il concettore, o secondo l'atmosfera del dramma rappresentato. È l'evocazione rapida di un sogno, di un prodigio a mezzo di materie grossolane [...] sogno che domani, a rappresentazione compiuta, si risolve in un mucchio sordido di materia incoerente.

Un grembo architettonico formato dalla plastica, dal colore, dall'arte figurativa, insomma, messa a servizio dello spettacolo.

CONTRO



LA MANIERA ARCHEOLOGICA

Molti eruditi vorrebbero che la scena costruita ritraesse anche le forme e le caratteristiche della scena di un teatro antico: predella avanzata al proscenio, fondo elevato con le tre porte tradizionali, ornato secondo i criteri dell'arte del secolo di Pericle, ante di chiusura laterali, altare dionisiaco, tutto ciò non fittizio ma stabile per sempre. Si tratta di una ricostruzione o per dir meglio di una riesumazione d'indole archeologica.

Gli eruditi vagheggiatori di tale visione in nome della fedeltà storica esagerano: credono di stare nella perfezione attuando quanto gli antichi facevano. Ma essi dimenticano che la nostra sensibilità è diversa da quella dei Greci per i quali assistere ad uno spettacolo era un atto religioso e ciò dava a loro la comprensione di atti e forme abbreviate, sintetiche, appena espresse, che per noi, tratti ad assistere ad uno spettacolo per curiosità o per nobile ricreazione, resterebbero inosservate, arcane e tante volte grottesche.

Evitare [una] rappresentazione ligia alla lettera del dramma e creare un solido architettonico che risulti simmetrico o equilibrato di masse, sia in pianta che in alzato, che costituisca così una vera atmosfera, prevalentemente ellenica, preistorica o storica, entro cui annidare l'azione del dramma, una scena ideale, un complesso di ritmi architettonici e cromatici movimentato ed armonico.

La difficoltà è di sapere accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma; il resto saperlo rigettare, anche se esteticamente o archeologicamente possa sedurre; anzi proprio per questo!

Duilio Cambellotti

