

AGLI ALBORI DELLE “SCENE DI PIETRA”: DRAMMI CLASSICI E RAPPRESENTAZIONI TEATRALI IN EUROPA A CAVALLO TRA XIX E XX SECOLO

Silvana Nenchà

Università degli Studi di Bari
silvananenchà@gmail.com / silvana.nenchà@uniba.it

Recepción: 26 de julio de 2024
Aceptación: 23 de octubre de 2024

ABSTRACT

Oggetto del presente contributo sono le prime rappresentazioni dei drammi classici in alcuni dei più celebri teatri antichi europei, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, in un clima culturale caratterizzato dalla fondazione del Festival di Bayreuth da parte di Richard Wagner (1876) e dal conseguente tentativo da parte delle principali nazioni europee, di elaborare proposte alternative da contrapporre, sul piano culturale, al dominio tedesco. In particolare, si ripercorreranno diacronicamente gli albori della storia delle rappresentazioni dei drammi classici nei teatri antichi di Grecia, Francia e Italia, a partire dai casi dell'*Antigone* di Athanasios Rousopoulos (1823-1898), andata in scena ad Atene nel 1867 nell'Odeon di Erode Attico; dell'*Edipo re* a cura della Comédie-Française, rappresentato per la prima volta l'11 agosto del 1888 al teatro romano di Orange e dell'*Edipo re* portato in scena il 20 aprile del 1911 su iniziativa di Angiolo Orvieto (1869-1967) al teatro romano di Fiesole, nel corso del IV Convegno della «Società Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici “Atene e Roma”». Saranno approfondite interrelazioni e ragioni di ciascuna rappresentazione sia entro il contesto storico, politico e sociale del paese in cui si svolse che entro la cornice del più ampio clima culturale europeo.

ABSTRACT

The subject of this paper includes the first performances of classical dramas in some of the most famous ancient European theaters between the late 19th and early 20th centuries. These performances occurred in a cultural environment characterized by the founding of the Bayreuth Festival by Richard Wagner (1876) and the subsequent attempt by the major European nations to develop alternative proposals to counter, on a cultural level, the German dominance. In particular, an early history of the performances of classical dramas in the ancient theaters of Greece, France, and Italy, will be traced, starting with the cases of *Antigone* by Athanasios Rousopoulos (1823-1898), staged in Athens in 1867 at the Odeon of Herodes Atticus; *Oedipus Rex* by the Comédie-Française, first performed on August 11, 1888, at the Roman theater of Orange; and *Oedipus Rex* staged on April 20, 1911, on the initiative of Angiolo Orvieto (1869-1967) at the Roman theater of Fiesole, during the IV Congress of the «Società Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici "Atene e Roma"». The interrelations and reasons for each performance will be explored in depth, both within the historical, political, and social context of the country in which it took place and within the broader framework of European culture.

KEYWORDS

Reception studies, ancient theatre, Bayreuth festival, Orange, Fiesole

LA NASCITA DEL FESTIVAL DI BAYREUTH

Intorno alla fine del XVIII sec. si diffuse in Europa un ritrovato interesse nei confronti delle antichità greche e romane, che culminò poi nel secolo successivo con la nascita delle discipline storiche votate allo studio critico dell'antichità, fra cui filologia e archeologia. All'interno di questa tendenza europea generale, si colloca la riscoperta dei teatri antichi, avvenuta nel XIX sec. in un clima culturale caratterizzato dalla fondazione del Festival di Bayreuth da parte di Richard Wagner e dal conseguente tentativo da parte delle principali nazioni europee, in particolar modo Italia e Francia, di elaborare proposte alternative da contrapporre al dominio culturale tedesco. Il festival era stato fondato infatti nel 1876 in seguito alla costruzione del *Festspielhaus*, un teatro d'opera che il musicista tedesco, con l'aiuto degli architetti Friedrich Schinkel, Gottfried Semper e Otto Brückwald, aveva progettato appositamente per ospitare il neonato festival. A livello architettonico, il modello per la costruzione di palco e platea era infatti la struttura semicircolare di un teatro antico con l'orchestra nascosta, mentre la scena era stata affrescata da pittori fiorentini in modo da creare un'illusione ottica di profondità, favorita dalla scarsa illuminazione della platea (Bowman 1966, 429-438).

L'idea del festival era complementare rispetto alla riforma drammaturgica che Wagner voleva attuare per via della sua sfiducia nei confronti del teatro contemporaneo: nella sua visione, infatti, lo spirito della tragedia greca era stato corrotto dal melodramma¹ e, pertanto, egli voleva ritrovarne le radici proponendo al suo pubblico un'opera d'arte completa, o *Gesamtkunstwerk*, proprio come lo era stata la tragedia del V sec. a.C. Questa sua visione era realizzabile solo all'interno di un edificio teatrale nuovo, il *Festspielhaus*, e in una modalità nuova, quella del festival, ovvero una stagione teatrale della durata di un mese che cominciava a fine luglio, durante la quale le sue opere venivano riproposte in cicli (Spotts 1994, 5). La prima edizione del 1876, nella quale era stata eseguita la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*, aveva ottenuto un notevole successo e pertanto Wagner aveva deciso di riproporre la stessa struttura anche negli anni successivi, con la sola modifica delle opere da sottoporre al pubblico, diverse di anno in anno, ma tutte composte dall'autore tedesco. La riuscita dell'evento suscitò l'interesse e le critiche delle nazioni europee che volevano contrapporsi alla Germania sul piano culturale, prime fra tutte Francia e Italia. Mentre in Italia Gabriele D'Annunzio scriveva nel 1887 su «La Tribuna» un articolo intitolato *A proposito della «Giuditta»* nel quale definiva l'iniziativa di Wagner una «pazza e illogica innovazione», in Francia invece venivano gettate le basi per costruire un nuovo festival da contrapporre a quello tedesco sfruttandone la stessa struttura ma variando nei contenuti. All'epica nordica esaltata nelle composizioni wagneriane, Francia

1 «L'antica tragedia greca, nata come manifestazione artistica collettiva e globale di una società libera e sana, è vista tralignare dalle nobili origini fino a trasformarsi nell'epoca del capitalismo in un genere artistico spurio e errato come il melodramma» (R. Wagner in Zoboli 2004, 11).

e Italia risposero quindi con un tentativo di restaurazione dei valori latino-mediterranei e, più genericamente, ‘classici’ veicolati dalle tragedie e dal mito greco-latino (Treves 1992, 143). Ad un teatro al chiuso e poco illuminato come il *Festspielhaus*, in legno e mattoni, si pensò invece di contrapporre i teatri di pietra all’aperto, dove le rappresentazioni avvenivano alla luce del sole e a diretto contatto con le strutture antiche.

L'ESEMPIO GRECO: L'ANTIGONE DI ROUSOPOULOS

L’idea di riutilizzare un teatro antico per performance di teatro classico nasceva da un esperimento greco risalente al 1867: la rappresentazione dell’*Antigone* in occasione delle celebrazioni per il matrimonio del re Giorgio I con la principessa russa Olga. Lo spettacolo, inserito nella cornice scenografica dell’Odeon di Erode Attico ad Atene, era stato realizzato da una compagnia ateniese di attori semi-professionisti e studenti amatori e diretto da Athanasios Rousopoulos, un professore di archeologia dell’Università di Atene, che aveva scelto per la scena la traduzione in *katharevousa* di Alexandros Rizos Rankavis e la colonna sonora composta da Mendelssohn (Van Steen 2016, 206). La rappresentazione era stata preceduta dall’esecuzione di vari inni in onore della Regina e dell’*Ouverture d’Antigone*, che contribuirono a creare un clima di tipo ritualistico-cerimoniale all’interno del quale ben si inseriva l’*Antigone* di Rousopoulos (Chillemi 1963, 11; Van Steen 2016, 206). Lo spazio circolare e all’aria aperta caratteristico del teatro antico, tuttavia, era stato quasi trasformato in uno spazio chiuso tramite l’installazione di un palcoscenico frontale con un arco di proscenio e un sipario (Ioannidou 2010-2011, 392). Il dramma, poi, suddiviso in cinque atti, era stato recitato con uno stile più melodrammatico che tragico, profondamente influenzato dall’approccio neoclassico alla tragedia greca, particolarmente in voga in quegli anni (Antoniou 2011, 91). Si era trattato, dunque, di un tentativo ancora acerbo e poco professionale rimasto perciò isolato, nel quale la scelta del teatro antico come scenario dello spettacolo aveva avuto più a che fare con la sua monumentalità che con l’utilizzo effettivo del suo spazio e la messa a frutto delle sue potenzialità artistiche.

LA RINASCITA DEL TEATRO ANTICO DI ORANGE IN FRANCIA

Fu la Francia, tuttavia, alla fine del XIX secolo, a sistematizzare e professionalizzare per prima questo tipo di eventi, sostanziandoli anche con una densa riflessione teorica e filosofica, cominciata già nella seconda metà del XVIII secolo. In un contesto in cui cominciavano a entrare in crisi le convenzioni del teatro tradizionale, infatti, intellettuali come Diderot o

Rousseau² guardavano al teatro antico, recentemente riscoperto nel dibattito pubblico per via della pubblicazione di *Théâtre des Grecs* da parte di Brumoy nel 1730, come ad una possibilità di rinnovamento della scena teatrale contemporanea. Il punto in comune nelle idee e nelle proposte dei due pensatori era proprio l'importanza del palco all'aria aperta, contrapposto alle “prigioni” dei teatri al chiuso. L'elemento di peculiarità fondamentale di questo tipo di spazi aperti era, tuttavia, non tanto l'aria quanto la luce: solo in pieno giorno, infatti, gli spettatori si sarebbero potuti sentire parte dello spettacolo, perché in grado di osservarsi a vicenda, e avrebbero pertanto potuto sperimentare un senso di comunità, riconoscendosi non più come singoli ma come corpo politico (Escola 2017, 100). All'aspetto naturale della performance in un teatro all'aperto, si aggiungeva poi anche il significato politico e popolare insito nella struttura dell'edificio antico, dove tutti gli spettatori sedevano sulle stesse sedute, lo spettacolo era perfettamente visibile e udibile da tutti a prescindere dalla loro vicinanza all'orchestra e, pertanto, non c'era una gerarchia sociale nella disposizione degli spettatori, come avveniva invece nei teatri al chiuso (Vasseur-Legagneux 2004, 30). Inoltre, la grandezza dell'edificio scenico permetteva la partecipazione di un pubblico molto vasto, nel quale coesistevano individui con grandi diversità sociologiche: si trattava, dunque, di un modello di teatro estremamente vicino alla nozione di “teatro popolare”, concetto esplorato nelle riflessioni degli intellettuali francesi a partire dalla pubblicazione, nel 1903, del saggio di Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*³.

Il primo tentativo di far rivivere il teatro romano di Orange avvenne perciò nel 1869 con la messinscena di *Joseph*, un'opera comica di Étienne Méhul, e di una cantata intitolata *Les Triomphateurs*. Ancora nel 1874 vennero portate sulla scena di Orange anche la *Norma* di Bellini e due opere comiche di autori francesi, *Le Chalet* e *Galathée*; tuttavia, lo scarso successo riscosso da queste iniziative ne provocò l'interruzione. Solo nel 1886 il teatro venne riutilizzato proponendo questa volta una tragedia del poeta avignonese Alexis Mouzin, *L'Empereur d'Arles* e una commedia di Molière, *Les Précieuses ridicules*, ma fu nel 1888 che Orange destò finalmente l'attenzione del pubblico francese e internazionale (Mariéton 1908, 7). Il merito fu di due gruppi letterari provenzalisti, *les Felibres* e *la Cigale*, che ebbero l'idea di organizzarvi delle rappresentazioni di tragedia greca. In particolare, fu Paul Mariéton, esponente dei *Felibres*, che riuscì a sfruttare l'appoggio dei circoli letterari e politici dei quali faceva parte per coinvolgere

2 *Nell'Entretiens sur le Fils Naturel*, Diderot immaginava una riforma architettonica che desse al palcoscenico moderno l'apertura che caratterizzava quello del teatro antico, in modo tale da poter rappresentare più azioni simultanee (Escola 2017, 98). Rousseau, invece, nella sua *Lettre sur les spectacles*, pensava a delle feste della Repubblica da svolgersi su modello di quelle greche, con spettacoli all'aperto e massiccia partecipazione popolare (Escola 2017, 102).

3 Nel formulare la sua idea di teatro popolare, Rolland analizzava le varie forme di teatro esistenti per individuare gli elementi che potevano essere applicati anche nella sua visione del teatro. Fra queste, il teatro greco veniva considerato il modello più simile al concetto di teatro popolare da lui proposto (Rolland 1979, 82). Ancora nel 1941 Jacques Copeau si interrogava sul teatro popolare in un saggio intitolato *Le Théâtre Populaire*, nel quale individuava il teatro greco come modello ma criticava pesantemente le riproposizioni dei drammi antichi nei teatri antichi. Egli infatti riteneva il teatro moderno incapace di avere “la forza di spiegarsi all'aria aperta”: pertanto riproporre le tragedie greche diventava un esperimento artificioso e di dubbia utilità (Copeau 1979, 135-136).

nell'iniziativa gli attori della Comedie-Française e il direttore dell'Opéra di Parigi (Humbert-Mougin 2003, 203). L'11 agosto del 1888, dunque, andò in scena al teatro romano di Orange l'*Edipo re* in una traduzione di Jules Lacroix, con musiche di Edmond Membrée e Mounet-Sully⁴ come protagonista. Si trattava di una produzione curata dalla Comedie-Française, che aveva già debuttato nel 1881 al chiuso e che inaugurava un nuovo modo, più professionale, di mettere in scena la tragedia classica. Per la prima volta, infatti, vennero utilizzate delle scenografie non riciclate da precedenti spettacoli ma costruite appositamente per la tragedia, una delle quali rappresentava il tempio di Apollo e l'altra il palazzo di Edipo, e il coro venne gestito in maniera consapevole, tramite l'orchestrazione dei movimenti e della disposizione (Dudouyt 2016, 247). Le scelte attoriali, poi, si rivelarono particolarmente ben riuscite: l'interpretazione di Mounet-Sully fu infatti una delle ragioni del grande successo dello spettacolo. Egli fu capace di dare al personaggio di Edipo una profondità psicologica e una umanità che fino a quel momento non aveva mai avuto nelle riproposizioni della tragedia, caratterizzandolo anche mediante la plasticità dei movimenti e la potenza dei gesti (Macintosh 2009, 89-91). Mounet-Sully continuò ad interpretare il personaggio di Edipo fino alla sua morte nel 1916, non solo in Francia ma anche in varie tournée europee, e forse è proprio questa la ragione per la quale la sua versione di Edipo rimase così celebre negli anni a venire: egli venerava e conosceva a fondo la cultura greca tanto da identificarsi completamente nel personaggio di Edipo e da impersonarlo con un profondo sentimento religioso⁵ (Vasseur-Legangneux 2004, 22).

Il successo ottenuto da questo spettacolo permise al deputato Maurice Faure di ottenere la fondazione di una Commissione ministeriale per il Teatro Antico di Orange, nonché un finanziamento straordinario per il restauro del monumento (Mariéton 1908, 7). Il decennio successivo allo spettacolo del 1888, perciò, fu caratterizzato da una serie di iniziative, promosse principalmente da *Félibres* e *Cigaliers*, volte a riproporre l'esperienza e renderla una realtà stabile⁶. Fu solo con la creazione della *Société des Amis du Théâtre Antique d'Orange* da parte di Paul Mariéton, tuttavia, che venne organizzata, il 13 e 14 agosto del 1899, la prima edizione di quello che sarebbe diventato il primo festival di teatro classico in un teatro antico d'Europa,

4 Egli fu uno dei principali attori della scena francese degli ultimi trent'anni dell'Ottocento, naturalmente portato per il repertorio tragico, si concentrò durante la sua carriera sulla drammaturgia classica francese e sui testi shakespeariani. Per via della sua assoluta padronanza delle proprie abilità declamatorie e di una gestualità plastica fondata su uno studio intenso e prolungato del personaggio interpretato, Mounet-Sully viene considerato il più grande attore tragico francese della seconda metà del secolo (Guardenti 2000, 554-555).

5 Egli stesso scrive nelle sue memorie: «*Je m'absorbe et je m'identifie de tout mon être au malheureux héros. Il me semble qu'une responsabilité sacrée pèse sur moi. J'ai toujours joué, je joue Œdipe avec un respect religieux. J'entre en scène, chaque fois, comme un prêtre monte à l'autel.*» (Mounet-Sully 1917, 127)».

6 Nel 1894 venne rimesso in scena l'*Edipo re*, accompagnato questa volta dall'*Antigone*, dall'*Hymne à Apollon* e dalla *Pallas-Athéné* di Saint-Saëns. Ogni tragedia era poi preceduta da una commedia di tematica classica: l'*Ilote* di Paul Arène e Charles Monselet e la *Revanche d'Iris* di M. Paul Ferrier. Il 2 e 3 agosto del 1897, alla presenza del Presidente della Repubblica, la Comedie-Française, accompagnata dall'orchestra Colonne, portò in scena *Les Erinnyes*, un adattamento dei primi due drammi dell'*Oresteia* scritto da Leconte de Lisle con musiche di Massenet, preceduto da un lungo prologo dialogato di Louis Gallet, le *Fêtes d'Apollon* e ancora dall'*Antigone* (Mariéton 1908, 7-8).

le *Chorégies d'Orange*, con la messinscena dell'*Alceste* di M. Georges Rivollet e dell'*Athalie* con musiche di Mendelssohn (Mariéton 1907, 9). La formula del festival venne strutturata con cadenza annuale, per tre o quattro giorni consecutivi nella stagione estiva; una commissione composta da politici locali, giornalisti e artisti era incaricata di organizzare e selezionare gli spettacoli, fra cui, oltre alle opere classiche, erano incluse anche opere inedite di giovani autori, che fossero conformi all'*esprit classique* (Humbert-Mougin 2003, 204).

Questa impostazione rifletteva un clima politico caratterizzato da un forte nazionalismo, che voleva, da un lato, servirsi della rinascita della tragedia antica per legittimare la supremazia gallicana rispetto a quella tedesca e, dall'altro, democratizzare il teatro rendendolo accessibile ad un pubblico altro rispetto a quello borghese parigino, in modo da farlo diffondere capillarmente in tutto il Paese. Sotto la Terza Repubblica, nata appunto nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, ci fu un tentativo da parte della Francia di farsi portatrice di valori opposti rispetto a quelli promossi dalla Germania di quegli anni che cercava di rivendicare anch'essa il patrimonio antico come parte dell'identità nazionale: nell'interpretazione dell'antichità classica, tanto l'"esprit prussien" era caratterizzato da logica e astrazione, quanto la "manière française" da sensibilità ed empatia (Humbert-Mougin-Lechevalier 2012a, 2). L'altra linea politica, invece, cercava di attuare un decentramento culturale attraverso la rivitalizzazione dei centri provinciali. Nel Sud della Francia questa operazione sfruttò l'eredità romana presente nella forma dei teatri antichi di Orange, Nîmes e Arles, luoghi ottimali per ospitare spettacoli di massa (Teulon Lardic 2022, 5). Il riutilizzo di questi edifici permetteva, tra l'altro, anche di rivendicare la "romanità" come parte della cultura nazionale: ne consegue che una delle caratteristiche principali dei drammi classici che venivano messi in scena nei teatri antichi fosse proprio la pretesa di ricostruzione storica, evidente nei costumi, nelle scenografie e nelle parti liriche. Si trattava, tuttavia, di una fedeltà storica solo apparente, non soltanto perché la scientificità del lavoro di costumisti e scenografi era discutibile, ma anche perché la verità storica restava vincolata all'esigenza di rispettare le aspettative e le abitudini dello spettatore moderno.

L'INIZIATIVA FIESOLANA IN ITALIA

In un articolo apparso sul periodico «La Tribuna» il 2 agosto 1897 e intitolato *La rinascenza della tragedia*, Gabriele D'Annunzio raccontava della sua esperienza di spettatore al teatro antico di Orange, dove aveva assistito alla messinscena di *Les Erinnyes* e *Antigone*⁷. Egli descriveva l'evento come un «indizio d'una tendenza nuova, come annunzio d'un impreveduto risveglio nello spirito latino che finalmente riconosce, tra la nebbia estranea di cui s'era avvolto, i segni dell'antica luce» e si rammaricava che in Italia non ci fosse interesse nei confronti di iniziative di questo tipo (D'Annunzio 2003, 264). Solo pochi mesi dopo, il 18 ottobre 1897, usciva poi su «Il Corriere di Venezia» un'intervista al poeta a cura di Mario Morasso nella quale D'Annunzio illustrava un progetto teatrale ideato da lui ed Eleonora Duse e mutuato sulla base del modello francese. L'idea consisteva nella realizzazione di un teatro, simile nell'architettura ad un teatro antico, sulle sponde del lago di Albano, in Lazio, dove da marzo a maggio sarebbero stati messi in scena quattro drammi, due moderni e due antichi. Grazie al supporto, anche economico, che D'Annunzio era riuscito ad ottenere dalla nobiltà dell'epoca⁸, egli preannunciava con due anni di anticipo l'inaugurazione del teatro, prevista per il 21 marzo 1899 (Morasso 2002, 57-61). In una successiva intervista apparsa il 12 dicembre dello stesso anno su «Il Marzocco», il poeta dichiarava poi di aver già raccolto un capitale di due o tre milioni per la realizzazione del progetto e di aver costituito un'assemblea generale deputata all'organizzazione dell'evento (Orvieto 2002, 63). L'anno successivo, tuttavia, D'Annunzio confidava ad Antonio Cippico che la sua idea di un teatro sul lago di Albano «non poteva per il momento attuarsi», senza dare ulteriori giustificazioni (Cippico 2002, 66). Il progetto dannunziano sarebbe stato poi citato nuovamente in un articolo pubblicato su «Il Giornale d'Italia» da Diego Angeli nel gennaio del 1903, nel quale veniva annunciato l'arrivo di una donazione di due milioni di lire da parte dell'americana Miss Morgan per la realizzazione del teatro (Angeli 2002, 95), ma di fatto non se ne sarebbe mai vista l'effettiva concretizzazione.

7 Come ha fatto notare Zoboli 2004, 23, è verosimile che il titolo dell'articolo sia una citazione lessicale e concettuale dell'opera di Nietzsche. Oltre ai riferimenti alla ritualità della tragedia che potrebbero essere letti in continuità con il pensiero nietzschiano, anche lo spirito antiwagneriano alla base della nascita del teatro «latino» a Orange, e di conseguenza del progetto dannunziano modellato su quello francese, potrebbe essere considerato un ulteriore elemento che accomuna la visione del poeta italiano con quella del filosofo tedesco, rendendo la scelta del titolo una dichiarazione programmatica da parte di D'Annunzio.

8 Scrive Morasso 2002, 60: «Infatti, come egli mi disse, già si è costituita una società per azioni cui ha dato un efficacissimo impulso il munificente Gordon Bennet, il proprietario del New York Herald. Il Conte Giuseppe Primoli, l'amabile gentiluomo il cui gusto per tutte le più rare cose dello spirito è noto, aiuta l'impresa con tutte le sue forze mettendo a contributo le sue numerosissime relazioni. Il Conte di Frankenstein, proprietario della maggior parte dei terreni intorno al lago d'Albano, ha offerto l'area dove dovrà sorgere il teatro. In fine, fortunatissimo auspicio, alcune tra le più intellettuali dame della nobiltà italiana e francese, come la contessa Pasolini, la principessa di Venosa, la contessa di Frankenstein, la principessa di Wagram, donna Giacinta Marlini, la contessa di Vogué, la contessa di Bèarn, la contessa Lovatelli Caetani, la principessa Potenziani, la principessa Pia di Savoia, la marchesa Aramon, fanno attiva ed efficace propaganda dell'idea, per cui di giorno in giorno il tesoro del tempio si va accrescendo».

Nonostante il fallimento della visione dannunziana per la rinascita della tragedia, questo primo tentativo di portare il teatro all'aperto in Italia ebbe il merito di ispirare un gruppo di intellettuali fiorentini, che cominciarono a promuovere l'idea di rimettere in funzione il teatro romano di Fiesole. Angiolo Orvieto, che aveva intervistato D'Annunzio per «Il Marzocco» nel dicembre del 1897, ricorda di aver avuto una conversazione con Augusto Franchetti, che in quegli anni si era occupato di tradurre Aristofane, nella quale lo invitava a «scrivere nel Marzocco un articolo che lanciasse autorevolmente quella resurrezione [della tragedia al teatro romano di Fiesole]» (Orvieto 1929, 106). Tale articolo venne effettivamente pubblicato il 21 dicembre 1902 con il titolo *Il teatro antico di Fiesole idealmente rinnovato*. In questa occasione, Franchetti menzionava sia l'esperienza di Orange che l'«idea vagheggiata» da D'Annunzio come esempi sulla base dei quali poter organizzare una rappresentazione di un dramma classico a Fiesole e lanciava un appello ai lettori per la creazione di un comitato disposto a tale fine nonché per la raccolta di un capitale per poter finanziare le operazioni di restauro del teatro e di ingaggio di una compagnia teatrale (Franchetti 1902).

Fu soltanto nel 1911, tuttavia, che Angiolo riuscì a trovare un'occasione propizia per la concretizzazione del suo progetto, ovvero il IV Convegno della Società «Atene e Roma» per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, del quale lui stesso faceva parte. Nel contesto di organizzazione del convegno, infatti, egli ottenne dal consiglio direttivo della società l'appoggio per mettere in scena una tragedia nel teatro romano di Fiesole e, di conseguenza, anche l'autorizzazione del comune e della Soprintendenza ad utilizzare il monumento antico (Orvieto 1929, 107). Venne dunque fondata per l'occasione la «Società per l'esercizio del Teatro Romano di Fiesole» e lo stesso Angiolo Orvieto si occupò di redigerne lo statuto (Del Vivo-Assirelli 1985, 35). Anche dell'organizzazione dello spettacolo si occupò quasi esclusivamente Angiolo Orvieto: sua moglie Laura racconta che fu lui a «chiamare attori e attrici, a raccogliere e a dare denari, a scegliere drammi e costumi, a riattare il teatro in modo che gli attori avessero qualche cosa che somigliasse a un camerino per vestirsi, e agli spettatori fossero dati posti solidi, senza buche traditrici dove rompersi una gamba» (Orvieto 2001, 103). Il dramma scelto per la messinscena fu l'*Edipo re* di Sofocle, in linea con la fama e la preminenza che la tragedia aveva assunto a livello europeo⁹ per il successo ottenuto ad Orange, e il ruolo di protagonista venne affidato a Gustavo Salvini, figlio del più celebre attore Tommaso Salvini, che si era guadagnato una discreta notorietà grazie alle sue interpretazioni di personaggi classici. La scenografia, invece, venne curata dall'architetto Ezio Cerpi e dallo scenografo Aristodemo Landi, che costruirono un imponente edificio ligneo per raffigurare la porta di Tebe.

La prima dello spettacolo, andata in scena il 20 aprile 1911, si rivelò un successo e la tragedia venne replicata anche il giorno successivo, ottenendo un buon riscontro anche in termini di

9 Del resto, l'*Edipo re* era famoso già come dramma inaugurale del teatro Olimpico di Vicenza nel 1585.

affluenza del pubblico¹⁰. Il trionfo dell'evento, secondo quanto riportato dalla stampa, fu dovuto ad una serie di fattori. Innanzitutto, venne molto apprezzata la novità costituita dal teatro all'aria aperta. Nella sua recensione dello spettacolo uscita su «Il Marzocco», Gaio 1911 sottolineava che «l'aria libera esercita un influsso benefico sul pubblico. Il silenzio della folla immensa che oggi gremiva il teatro fiesolano non è privo di significato.»¹¹. Al fascino dell'aria aperta e dell'ambiente naturale, tuttavia, si aggiungeva anche la suggestione offerta dalla presenza del teatro antico, l'unico contesto nel quale era possibile riportare la poesia classica alla vita. Anche la scelta degli interpreti si rivelò particolarmente riuscita: Gustavo Salvini venne infatti elogiato per la sua dizione armoniosa, squillante e priva di enfasi declamatoria, e per la sua presenza “regale”, che con il suo carisma era stata capace di riempire l'ampio spazio del teatro all'aperto (Gaio 1911; Corsi 1939, 107).

Fra gli spettatori dell'*Edipo Re* del 1911 al teatro romano di Fiesole c'era anche il marchese di Castel Lentini, Filippo Francesco Gargallo, parte di un'importante famiglia di origini siracusane con spiccato interesse in ambito culturale e fratello di Mario Tommaso, al cui nome è legata la rinascita del teatro greco di Siracusa. L'evento fiesolano aveva avuto il merito di dimostrare che anche in Italia era possibile organizzare manifestazioni sul modello di Orange e il successo di critica e pubblico invogliava ad intraprendere iniziative analoghe anche in altri teatri antichi della penisola: i fratelli Gargallo, dunque, che avevano molto a cuore la valorizzazione della loro città d'origine, cominciarono ad informarsi sull'argomento con l'idea di organizzare un evento simile anche a Siracusa. La loro iniziativa avrebbe portato alla nascita del festival di Siracusa, che si sarebbe inserito all'interno del solco tracciato da Orange, in contrapposizione con il dramma wagneriano. Gargallo 1934, 73 definirà quella di Siracusa «una nuova e antichissima forma d'arte teatrale», sottolineando come l'aggiunta della danza al connubio fra poesia, musica e recitazione rendesse le tragedie siracusane un'espressione completa, bilanciata e innovativa dell'arte drammatica. Benché Wagner avesse tentato, con il Wort-Ton-Drama e il mito di Bayreuth, di raggiungere lo stesso obiettivo, infatti, la musica aveva prevalso sulle altre arti, oscurando poesia e recitazione. La proposta siracusana si configurerà perciò negli anni a venire come una novità all'interno del panorama europeo e per questa ragione diventerà un punto di riferimento in ambito nazionale e internazionale.

10 Vengono ricordati fra gli spettatori dell'*Edipo* fiesolano sia filologi affermati del tempo come Domenico Comparetti e Girolamo Vitelli, che personaggi molto noti come Sidney Sonnino ed Eleonora Duse (Gaio 1911; Orvieto 2001, 104).

11 L'importanza dell'aria aperta è un elemento che ritorna spesso non solo nelle prime recensioni dei drammi fiesolani, ma anche di quelli siracusani. Come accade anche in Francia, infatti, stampa e critica pongono l'accento sulle qualità benefiche dell'ossigeno degli spazi aperti, in contrapposizione a quelli chiusi: «Il godimento estetico dello spettatore, sottratto una volta tanto all'atmosfera viziata delle chiuse platee, dei palcoscenici polverosi, delle gallerie odoranti di muffa, al calore delle lampade, all'accecante chiarore dei proiettori elettrici, si moltiplicava e raffinava nella libera espansione del respiro che rinnovava nel petto il purissimo ossigeno» (Corsi 1939, 27).

L'analisi delle motivazioni storiche e politiche alla base delle prime rappresentazioni di teatro classico in teatri antichi rivela, dunque, il tentativo di creare un fronte comune fra Italia e Francia per contrastare l'espansione del dramma wagneriano e proporre un'offerta culturale alternativa rispetto a quella tedesca, nonché di rivendicare il proprio primato sulla materia classica. Questa contrapposizione alla Germania, dunque, esacerbata dai due conflitti mondiali e risolta solo nella seconda metà del Novecento, ebbe tuttavia il merito di stimolare la creatività artistica di Francia e Italia nel trovare valide modalità per innovare l'arte drammatica di quel periodo. Il risultato di questo processo di innovazione fu la nascita e la diffusione della prassi di mettere in scena opere antiche in teatri antichi: una prassi che si è rivelata nel corso del tempo estremamente utile per la divulgazione della cultura classica e che resta, ancora oggi, un prezioso strumento per avvicinare il grande pubblico al teatro antico.

BIBLIOGRAFIA

- Angeli 2002: D. Angeli, *La Francesca da Rimini. Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in Oliva 2002, pp. 74-78.
- Antoniou 2011: M. Antoniou, *Time, Space and Acting Tragedy in Greece: A Relationship*, in Hanratty-Ioannidou 2011, pp. 91-97.
- Bowman 1966: N. A. Bowman, *Investing a Theatrical Ideal: Wagner's Bayreuth "Festspielhaus"* in «Educational Theatre Journal» Vol. 18, No. 4, Special International Theatre Issue (Dec. 1966), pp. 429-438.
- Chillemi 1963: G. Chillemi, *Il dramma antico nella Grecia moderna*, Bologna 1963.
- Cippico 2002: A. Cippico, *Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in Oliva 2002, pp. 65-68.
- Copeau 1979: J. Copeau, *Il teatro popolare*, in *Eroi e massa. Collana di teatro e regia teatrale*, Bologna 1979.
- Corsi 1939: M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma 1939.
- D'Annunzio 2003: G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici. 1889-1938*. Volume secondo, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Milano 2003.
- Del Vivo-Assirelli 1985: C. Del Vivo, M. Assirelli, *Gli Orvieto: dalle prime riviste alla prima guerra mondiale*, in C. Del vivo (a c. di), *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, Firenze 1985, pp. 15-36.
- Dudouyt 2016: C. Dudouyt, *The Reception of Greek Theatre in France since 1700*, in Van Zyl Smit 2016, pp. 238-256.
- Escola 2017: M. Escola, «Ce théâtre n'est pas le nôtre» Rousseau et Diderot spectateurs de plein air, in «Revue d'Historiographie du Théâtre» 3, 2017, pp. 97-120.
- Franchetti 1902: A. Franchetti, *Il teatro romano di Fiesole idealmente rinnovato*, in «Il Marzocco», anno VII, n. 51, p. 1, 21 dicembre 1902.
- Gaio 1911: Gaio (pseudonimo di Ad. Orvieto), *Ciò che ha insegnato il primo spettacolo italiano all'aria aperta*, in «Il Marzocco», anno XVI, n. 17, p. 1, 23 aprile 1911.
- Gargallo 1934: M.T. Gargallo, *Per il teatro greco*, Roma 1934.
- Guardenti 2000: R. Guardenti, *L'industria dello spettacolo: il teatro in Francia nel secondo Ottocento*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a c. di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume secondo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino 2000, pp. 513-564.
- Hanratty-Ioannidou 2011: C. Hanratty, E. Ioannidou (ed. by), *Epidaurus Encounters. Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance*, Berlin 2011.
- Humbert-Mougin 2003: S. Humbert-Mougin, *Dionysos revisité: les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris 2003.
- Humbert-Mougin-Lechevalier 2012: S. Humbert-Mougin, C. Lechevalier, *Le théâtre antique entre France et Allemagne (XIX-XX siècles). De la traduction à la mise en scène*, Tours 2012.

- Humbert-Mougin-Lechevalier 2012a: S. Humbert-Mougin e C. Lechevalier, *Introduction. Le théâtre antique entre France et Allemagne aux XIXe et XXe siècles: traductions, interprétations, rivalités et transferts*, in Humbert-Mougin-Lechevalier 2012, pp. 9-21. (consultato il 12/02/2025 al seguente link: <https://books.openedition.org/pufr/15584>)
- Ioannidou 2010-2011: E. Ioannidou, *Toward a National Heterotopia: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama*, in «Modern Greece. Comparative Drama» 44(4)/45(1), 2010-2011, pp. 385-403.
- Macintosh 2009: F. Macintosh, *Oedipus Tyrannus*, Cambridge 2009.
- Mariéton 1908: P. Mariéton, *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies. Suivi d'une chronologie complète des spectacles depuis l'origine*, Paris 1908.
- Morasso 2002: M. Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in Oliva 2002, pp. 57-61.
- Mounet-Sully 1917: J. Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris 1917.
- Oliva 2002: G. Oliva (a c. di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, con la collaborazione di M. Paolucci, Lanciano 2002.
- Orvieto 1929: A. Orvieto, *Come nacquero in Italia le rappresentazioni all'aperto*, «Dioniso» n.1, 1929, pp. 106-113.
- Orvieto 2001: L. Orvieto, C. Del Vivo (a c. di), *Storia di Angiolo e Laura*, Firenze 2001.
- Orvieto 2002: A. Orvieto, *Il teatro di festa. Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in Oliva 2002, pp. 62-64.
- Rolland 1979: R. Rolland, J. Coupeau, P. Puppa (a c. di), *Eroi e massa. Il teatro del popolo. Il teatro popolare. Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, Bologna 1979.
- Spotts 1994: F. Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Heaven and London 1994.
- van Steen 2016: G. van Steen, *Greece. A History of Turns, Traditions and Transformations*, in van Zyl Smit 2016, pp. 201-220.
- Teulon Lardic 2022: S. Teulon Lardic, *Cultiver le nationalisme dans les théâtres de plein air. La programmation musicale à Orange, Nîmes et Béziers, de 1894 à 1914*, in «Revue Germanique Internationale» 36, 2022, pp. 133-146. (consultato il 12/02/2025 al seguente link: <https://journals.openedition.org/rgi/3373>)
- Treves 1992: P. Treves, *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico. III. Le tre corone?...*, Modena 1992.
- Vasseur-Legangneux 2004: P. Vasseur-Legnagneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq 2004. (consultato il 12/02/2025 al seguente link: <https://books.openedition.org/septentrion/53296>)
- Zoboli 2004: P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004.
- van Zyl Smit 2016: B. van Zyl Smit (ed. by), *A handbook to the reception of Greek drama*, Chichester 2016.

