



TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO
UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI FIRENZE

VOL. 1 | N. 2 | 2024

DISEGNO: SPAZI DI INTERAZIONE
DRAWING: SPACES OF INTERACTION

Citation: S. Centineo, *Il movimento attoriale nei bozzetti di Duilio Cambellotti per Siracusa*, in *TRIBELON*, 1, 2024, 2, pp. 34-43.

ISSN (stampa): 3035-143X

ISSN (online): 3035-1421

doi: <https://doi.org/10.36253/tribelon-2955>

Received: October, 2024

Accepted: November, 2024

Published: December, 2024

Copyright: 2024 Centineo S., this is an open access peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Journal Website: riviste.fupress.net/tribelon

IL MOVIMENTO ATTORIALE NEI BOZZETTI DI DUILIO CABELLOTTI PER SIRACUSA

The acting movement in the sketches by Duilio Cambellotti for Syracuse

SANTI CENTINEO

Polytechnic University of Bari
santi.centineo@poliba.it

The role of the theatre director is a recently established figure. In fact, since the time of the Greek tragedians, it is mostly the author himself who gives the actors gestural indications, while a real geography of almost recurrent and stylized movements is most often noted laterally or incidentally in the text.

At the beginning of the twentieth century, the extension of the visual imagery and the taking charge of the historical repertoire require the care of a more complex directorial institution, especially when the author is no longer present to give indications, nor his annotations in the margins of the text are any longer sufficient to define a movement that is no more just convention. When the Roman artist Duilio Cambellotti (1876-1960), designs the scenes for the first editions of the Ancient Drama Season at the Teatro di Siracusa, from 1914 until 1948, the role of the director is not yet institutionalized, although it was recognizable the need for a stylistic and technical guide to the movements of actors. So, many times the scenic sketch, almost as a necessity, prefigures the movements of the director, not only from the technical point of view of a simple "geography" of stage, but above all from the stylistic point of view, in a visual and gestural unity.

Through the examination of some sketches by Duilio Cambellotti, the paper highlights how this practice is symptomatic of the prevalence of the interpretive aspect over that textual and how the visual project of the show is no longer the result of a single worker (generally anchored to the pictorial magisterium), but rather the result of a multiple synergy between three-dimensional and four-dimensional apparatuses.

Keywords: Duilio Cambellotti, Greek Theatre of Syracuse, Stage movement, Costumes, Stage direction.

Introduzione: stilizzazioni, maniere e storicismi

L'istituzione della figura registica è alquanto recente, nonostante il fenomeno teatrale sia tra i generi artistici più antichi di cui disponiamo. Basta guardare uno dei bozzetti scenici di qualsivoglia scenografo degli inizi del XIX secolo, per comprendere appieno come ancora, a fronte di un genere fortemente rappresentativo di quel secolo, quale il melodramma¹, l'ambito del movimento scenico attoriale sembrerebbe non essersi sviluppato con altrettanta sana e robusta costituzione, dal momento che risulta ancora avvinto in retorici, a volte persino didascalici, processi di stilizzazione. Assumiamo l'esempio di due bozzetti (fig. 1), fra i tanti di Alessandro Sanquirico per opere di grande repertorio, rappresentate al Teatro alla Scala: *La clemenza di Tito*

di Wolfgang Amadeus Mozart, del 1819, e *Norma* di Vincenzo Bellini, del 1833. Si tratta di due bozzetti "animati", ossia che contemplano la presenza umana, ma, anche a fronte di un binomio di tutto riguardo (Sanquirico/Scala), non si può non notare come la rappresentazione e la gestualità dei personaggi siano di assoluta maniera².

A voler estendere il ragionamento, si assuma il caso di *Oreste*, azione coreografica di Giovanni Galzerani, tratta da Vittorio Alfieri, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1826 (fig. 2). Ora, per quanto si tratti di un balletto, nel bozzetto raffigurante la "Sala delle udienze nel Palazzo di Egisteo", Sanquirico intride la gestualità dei personaggi di una *attitude* assai lontana da qualsiasi prefigurazione di tipo o finalità tercorei, ma, d'altro canto, questo carattere di convenzionalità permea di sé l'intera produzione scenografica di quegli anni.

¹ Il melodramma è un genere drammaturgico e musicale che appare sul finire del Cinquecento ad opera della Compagnia de' Bardi, nell'ambiente fiorentino. Per estensione il termine rimane in voga per continuare a riferirsi alla fusione dramma-musica, sino agli inizi del XX secolo, benché invalgano anche la dicitura generica di "opera lirica". A volte invece la dicitura fa riferimento al genere specifico, come nel caso di "dramma musicale", "dramma serio", "tragedia lirica" o di "opera buffa". Scopo iniziale della Compagnia era adoperarsi per far rivivere lo schema della tragedia greca, risultato anch'essa della fusione del poema epico con la lirica corale.

² Per un repertorio dello scenografo nel teatro scaligero, cfr. *ex multis* Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico*. Alcune questioni cruciali della danza nell'Ottocento si trovano in Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*.



1 | Alessandro Sanquirico, *Sala nel Palazzo Reale di Tito*, bozzetto per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro alla Scala, 1819 (A. Sanquirico, *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, 1812-1827); *Il tempio di Irminsul*, bozzetto per *Norma* di Vincenzo Bellini, Teatro alla Scala, 1833 (Coll. priv., foto Giancarlo Costa).

2 | Alessandro Sanquirico, *Sala delle udienze nel Palazzo di Egisteo*, bozzetto per *Oreste*, azione coreografica di Giovanni Galzerani, Teatro alla Scala di Milano 1826 (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier).

3 | Alessandro Sanquirico, *L'interno del Partenone*, incisa da Giuseppe Castellini, 1821 (Jules Ferrario, *Le Costume Ancien ou Moderne*).

3 | Crespi Morbio, *La Scala e l'Oriente 1778-2004*. In particolare, si veda l'Introduzione della curatrice del volume, che viaggia attorno al concetto di esotismo e di orientalismo.

4 | Il concetto è troppo ampio per essere esaurito in queste righe. Da un lato il filellenismo affonda le proprie radici nel neoclassicismo, dall'altro, quello di matrice romantica, si interseca con correnti di pensiero prossime all'idealismo, ma non esenti da un latente spirito colonialista.

Sono diversi i filoni tematici che accomunano il sentore della produzione melodrammatica della prima metà dell'Ottocento: l'orientalismo, innanzi tutto, come branca più specifica di un generale esotismo³, e il filellenismo, come filiazione di un gusto antiquario, ancora in parte derubricato dal processo di scientificizzazione archeologica⁴.

Basti per tutte, dello stesso Sanquirico, *L'interno del Partenone*, illustrazione da *Le Costume Ancien ou Moderne* di Jules Ferrario, incisa dal milanese Giuseppe Castellini nel 1821, dove i falsi storici e documentali si susseguono: dal doppio ordine dorico sovrapposto e non dipinto, alla copertura con volta a botte cassettonata; dalla statua di Atena, rappresentata bronzea e con altezza umana (in luogo di crisoelefantina e ciclopica), alla presenza di persone all'interno del tempio (fig. 3). Le due tendenze, orientaleggiante ed

ellenizzante, a ben vedere, costituiscono una sorta di immaginario alternativo, nello spazio e nei luoghi il primo, nel tempo e nelle circostanze il secondo. Per una migliore comprensione del fenomeno, occorre tenere presente che la rappresentazione teatrale affonda le proprie radici in archetipi figurativi collettivi, che costituiscono una sorta di inconscio di massa. Questo discorso è propedeutico al caso del teatro greco che si sta per affrontare, dove il senso di questa collettività trova riscontro nel tipo architettonico. Oltretutto, il teatro al suo nascere detiene quello che si potrebbe definire un vero e proprio monopolio visuale. Il teatro moderno per di più, con l'introduzione dell'arco scenico, addirittura iconizza l'immagine scenica, appiattendolo concettualmente la rappresentazione quadridimensionale e tridimensionale in una figurazione bidimensionale.

Motivo per il quale i processi di stilizzazione pertengono giustamente, almeno in questo periodo, alla figuratività teatrale. Progressivamente, però, questo monopolio eidetico inizia a essere condiviso, dapprima con poche, poi sempre con più altre discipline. Queste discipline competitrici dapprima sono di tipo artistico, per poi subire un ampliamento di tipo estetico, infine per abbandonarsi a una deriva di tipo mediatico, motivo per cui instaurano con il teatro non un rapporto di rispondenza, bensì di competizione. Quest'ultima osservazione è cruciale.

In primo luogo, perché il teatro non era mai sceso sul terreno della competizione estetica o mediatica, secondo la posizione espressa da Adorno in difesa dell'arte. E quelle rare volte che era successo, ne era uscito perdente, o comunque scaduto in qualità. Piuttosto, i progressivi strappi di cui le arti si sono rese protagoniste, hanno originato nel teatro il fruttuoso innesco di processi di consapevolezza e di ricerca. Proprio alcuni di questi strappi sono tra i principali responsabili della progressiva autonomia e della crescente prevalenza del ruolo registico.

In secondo luogo, la convivenza tra processi di stilizzazione e processi di imitazione realistica, nonostante quest'ultima, ossia quello con pretesa di maggiore veridicità, costituisca per Platone un meccanismo mendace, contribuisce alla creazione di un immaginario melodrammatico, che vede «la sua iniziale e sostanziale proliferazione quale *Pathosformel* di warburghiana concezione, energia psichica incarnata che attraversa tempi e luoghi e produce tracce mnestiche»⁵. Sono queste tracce che consentono ad Aby Warburg «di intendere le arti sceniche come forme di conoscenza, modi di ricordare, strategie per trattenerne il senso e trasformarlo [...] vivificate da immaginari individuali e collettivi. Lo spettacolo lontano nel tempo sembra vivere alla confluenza fra memoria e immaginazione e l'interpretazione dello storico diventa una pratica performativa immaginaria»⁶.

Come si diceva sopra, il proliferare di una competizione estetica e mediatica arricchisce l'immaginario di un punto di vista dall'angolazione estremamente vicina nel tempo e nello spazio. In altre parole,

rispetto all'evento, ci dota di un "mentre" e di un "da vicino", quasi confondibile, quest'ultimo, con la matrice autoptica della storia.

Proprio l'angolatura con cui il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel riguarda alla storia, come inevitabile tensione fra i popoli, offre adesso lo spunto di superamento della questione⁷: inevitabilmente, nelle pagine di storia, lo spirito collettivo prevale su quello individuale, e se Bertold Brecht si chiedeva chi avesse costruito *Tebe dalle sette porte*, il filosofo di Jena si sofferma sullo scontro tra i differenti spiriti dei popoli (Hegel 1837), il cui dolore «finisce inesorabilmente per ricurirsi a matrici ancestrali e archetipiche, che solo nel secolo appena conclusosi, vengono bruciate dalla visualità esplicita offerta dai principali strumenti di comunicazione (reportage, cinema, grafico, dirette televisive)»⁸. D'altro canto, l'Ottocento, forse con l'esclusione delle ultime due decadi, vive di processi di idealizzazione e la società ottocentesca ha sempre respinto violentemente ogni tentativo di avvicinamento a una rappresentazione realistica o ravvicinata della realtà⁹.

Per quegli ambiti che, ancor prima che comunicativi, si basano su meccanismi narrativi (letteratura e teatro *in primis*), la diegesi non può che basarsi su evocazioni archetipiche e proprio per questo la componente figurativa alla base del processo scenografico rinuncia a intenti descrittivi e a ogni presunta "filologia" figurativa, ricorrendo piuttosto a procedimenti di slittamento cronologico, topologico o storico (nel senso "degli eventi", o, per completare la triade aristotelica, "delle azioni"). Sia per Umberto Eco che per Anne Ubersfeld, il "testo" puramente letterario è materiale silente e inerte fino alla sua esecuzione e diventa dunque un "pretesto" al fenomeno drammaturgico, il quale, proprio nel processo interpretativo, assurge al ruolo di centralità testuale¹⁰. Per questi motivi, dunque, risulta chiaro il ricorso a processi di stilizzazione, che nella danza ottocentesca troveranno la più conchiusa realizzazione e anche codificazione.

Infine, un terzo punto ci consente di considerare il melodramma, nato dal tentativo di far rivivere la tragedia greca, e i suoi percorsi di stilizzazione (anche)



4 | Una pagina da *Recueil de dances* (1700), che mostra danze di Feuillet, secondo la notazione inventata da Pierre Beauchamps in *Choregraphie*.

5 | August Saint-Léon, una pagina da *Sténochoreographie*, 1852.

5 Fabris, «Il Corsaro» di Giovanni Galzerani, p. 268. Ivi, pp. 268-269.

6 Hegel, *Lezioni di filosofia della storia*.

7 Centineo, *Città di carta, città in fiamme*, p. 264.

8 Si pensi ad esempio, nel caso del teatro musicale a due opere di Verdi, quali *Stiffelio*, censurata perché ambientata in tempi contemporanei (a fronte dell'usuale ricorso a soggetti storici o mitici), o *La Traviata*, il cui soggetto "troppo" attuale, sfacciatamente allusivo alle pratiche di iniziazione sessuale per i giovani borghesi, viene respinto dal pubblico/società, vero carnefice di una cortigiana che reclama solo il suo diritto ad amare; in ambito pittorico si pensi a *Le déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet, 1863; in ambito mediatico alla fotografia, tecnologicamente accolta con entusiasmo, esteticamente con grande diffidenza.

10 Centineo, *Representamen*, pp. 13-20. In queste pagine dove vengono, fra i tanti, citati Eco, *Semiologia e filosofia del linguaggio* e A. Ubersfeld, *Theatrikon*, si fa riferimento al triplice significato della parola "teatro", intesa come testo drammaturgico, edificio per rappresentazione e modalità interpretativa di un'azione scenica. Nei vari periodi questi tre elementi hanno costituito alternatamente testo, pretesto e contesto del fenomeno drammaturgico nella sua complessità.

storicistica, un indispensabile antecedente degli spettacoli classici moderni di Siracusa. Qui, stavolta, tornati a liberare il teatro dall'arco scenico, quindi senza quell'appiattimento dimensionale di cui sopra e con la conseguente rinuncia a ogni apparato prospettico, dunque con un rapporto di scala fra spettatore e scena di 1:1, i processi di stilizzazione derivanti dal teatro ottocentesco consentono un'inattesa sintesi tra lo storicismo di matrice sociale di Brecht e di matrice idealista di Hegel¹¹. Si pensi al finale di *Edipo Re* di Sofocle¹²: chi sono i "cittadini di Tebe", se non la collettività? chi è "Edipo, lo scioglitore degli enigmi", se non Icaro caduto sulla terra?

Un problema tecnico: annotare il movimento

Un secondo argomento da premettere al tema in questione riguarda la notazione del movimento scenico. Il discorso comincia con il Rinascimento, momento in cui il problema della trasmissibilità dei saperi impone la loro sistematizzazione scientifica. Questo vale anche per la danza, dove, almeno da principio, i metodi rinascimentali di notazione coreografica erano di matrice quasi esclusivamente descrittiva e utilizzavano il linguaggio verbale.

Il primo metodo di rappresentazione vero e proprio, basato cioè su una codificazione, fu quello di Pierre Beauchamps, primo direttore dell'Academie Royale de Danse, dal titolo *Chorégraphie* pubblicato da Fuillet nel 1700. Il sistema di Beauchamps, peraltro anche compositore di musiche per balletti, era basato su una vista in pianta dall'alto dello spazio dell'azione, nella quale una linea principale segnava l'andatura del corpo del danzatore. Su di essa si innestavano i simboli dei movimenti delle gambe, scanditi secondo le misure musicali riportate nello stesso disegno (fig. 4). L'evoluzione della tecnica di danza e l'aggiunta di nuovi passi necessitano però altri metodi di rappresentazione. Tra la fine del '700 e gli inizi dell'800, Jean-Etienne Despréaux propone il suo metodo di notazione, *Terpsi-choro-graphie*, in cui la visione del corpo del danzatore è immaginata da un punto di vista frontale, così da mostrare l'ampiezza e l'altezza dei vari movimenti.



Conseguentemente i vari passi sono illustrati in una sequenza di immagini. Nel 1855, August Bournonville, inventore del cosiddetto "stile danese", prova a riassumere le esperienze precedenti, individuando la necessità di un linguaggio che, conservando i termini della vecchia scuola, possa includere tutti gli aspetti

6 | Duilio Cambellotti, figurini e progetti di movimento scenico per *Coefore* di Eschilo (Centanni).

7 | Duilio Cambellotti, figurini per *Antigone* di Sofocle e, a destra, Maria Letitia Celli ed Ester Zeni nei rispettivi ruoli di *Antigone* e di *Ismene* (Centanni).

8 | Due immagini di Giannina Censi durante le prove di *Alceste*, Erba, 1929 (Rovereto, Archivio MART).



9 | Duilio Cambellotti, tre progetti di movimenti scenici per *Ifigenia in Aulide* di Euripide: ingresso di donne calcidesi; campo acheo; ingresso di ifigenia, Clitemnestra e Oreste al campo acheo (Centanni).

di un balletto, rimanendo al contempo il più semplice possibile e perfettamente intellegibile, reperendo segni semplici e abbreviazioni comprensibili per contrassegnare le direzioni dei movimenti, al fine di restringere lo spazio della frase sotto le battute della partitura, evitando infine la molteplicità dei gesti convenzionali della pantomima.

La pantomima, infatti, sinora era stata esclusa da qualunque notazione, in quanto considerata azione mimica e non tersicorea. Ancora nel famoso *Sténochorégraphie*, del 1852, August Saint-Léon riteneva la pantomima troppo legata alla sensibilità dell'interprete e quindi non schematizzabile. Per il resto, Saint-Léon aveva inventato un "pentagramma coreografico", ispirato al sistema notazionale musicale, valido sia per la tecnica corporea, che per lo spostamento scenico, in cui le linee rappresentavano i livelli delle quinte del palcoscenico, e quindi un segno in basso rappresentava un movimento in avanti e, viceversa, un segno in alto un movimento indietro (fig. 5).

Altra debita premessa al lavoro di Bournonville, è la pubblicazione nel 1854, *Delle composizioni coreografiche* di Carlo Blasis, oggi perduta, ma interessante, soprattutto per la descrizione degli *enchaînements* e l'inserimento di *attitudes* e mimica. Una cosa è sicuramente chiara: sino adesso le possibilità di trasmissibilità e di riproducibilità della danza e del movimento scenico sono ancora strettamente connesse al problema della notazione, con una finalità dunque di natura strettamente tecnico-scientifica.

Per comprendere invece gli esiti della rappresentazione sul versante estetico, occorre partire dallo stato dell'arte ai primi del Novecento.

La nascita della regia, dall'intenzione letteraria all'intenzione visiva

Nel 1924, al Teatro la Piccola Canobbiana, Mario Sironi disegna le scene per *I cavalieri* di Aristofane nella traduzione di Ettore Romagnoli, che ne firma anche la regia. Nello stesso anno al Teatro del Convegno di Milano, lo stesso pittore disegna i bozzetti per *Marionette, che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo, regia dello stesso autore, così come, nel 1934, Luigi Pirandello firma la regia per *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio al Teatro Argentina di Roma, scene di Giorgio De Chirico.

Sono cioè gli stessi autori del testo, traduttori, come nel caso di Romagnoli, o comunque letterati, come nel caso di Pirandello, a dare le prime indicazioni sulla declamazione dei testi, su movimenti scenici di larga massima, sulle intenzioni visive generali dello spettacolo.

Lo stesso Ettore Romagnoli è protagonista dei primi Cicli di Spettacoli Classici al Teatro Greco di Siracusa, a partire dal 1914, anno in cui traduce e mette in scena *Agamennone* di Eschilo, componendone pure le musiche di scena¹³.

Nelle edizioni successive le musiche verranno affidate a Giuseppe Mulè, oltre che allo stesso Romagnoli, poi, a partire dal 1939, morto Romagnoli, fra i tanti, a Riccardo Zandonai e Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Angelo Musco, Mikis Theodorakis, sino al più recente Franco Battiato. Tuttavia, Romagnoli assume in sé quei differenti ruoli, come si è già visto nel caso di Giovanni Galzerani o di Pierre Beauchamps, consentono di leggere il suo agito artistico in direzione di un'opera d'arte totale.

Al suo fianco è Duilio Cambellotti (1876-1960), poliedrico artista romano che, autodidatta di poca accademia, varcava le soglie della grafica, della decorazione, dell'ebanisteria, della ceramica, persino dell'arte vetraria. E naturalmente della scenografia¹⁴.

Cambellotti a Siracusa

Del 1921 sono le *Coefore* di Eschilo, per le quali Cambellotti, oltre che la grafica, produce alcuni straordinari figurini con "progetto di movimento scenico". Si tratta di tradizionali, oltre che splendidi, bozzetti per i costumi dei personaggi, ma la loro rappresentazione con attrezzi di scena e in movimento viene incastonata in una sorta di fregio jonico a nastro, con un cromatismo esplicitamente ammiccante alle raffigurazioni vascolari nere su fondo rosso (fig. 6).

Scrivono lo stesso Cambellotti: «Per scena vivente intendo tutto ciò che forma l'esteriore dell'attore, tutto ciò che è ristretto ordinariamente alla parola 'costume' e che ha espressione grafica iniziale nel figurino. Quindi, non solo il taglio e il colore delle vesti, ma tutto l'insieme degli elementi estetici di spettanza dell'attore: tipo, acconciatura, portamento, gesto»¹⁵. Lucio Campisi, collaboratore, scrive a Mario Tommaso Gargallo¹⁶: «Ho trovato suggestivo ed impressionante il gruppo delle *Coefore* e credo che maggiore impressione ne riceva il pubblico quando la composizione del Cambellotti apparirà sulla scena con personaggi veri»¹⁷.



Nel 1924, anno del IV Ciclo di Spettacoli, per *I sette a Tebe* e *Antigone*, Cambellotti utilizza una tecnica grafica diversa, interamente desunta dalla pittura vascolare, anche per le fogge dei vestiti. Impressionante è la somiglianza tra la gestualità proposta nei bozzetti e alcune foto di scena, come per esempio nel caso di Ismene (fig. 7).

Nel 1929 Romagnoli conosce e collabora con Giannina Censi, danzatrice futurista formatasi al metodo Cecchetti alla Scala di Milano, in *Alceste* al Teatro Lincium di Erba (fig. 8). Con lei danza il corpo di ballo di Jia Ruskaja¹⁸. Sembra un'incarnazione vivente di certe linee moderniste, ora ieratica, ora in preda a furori dionisiaci, disegnando linee che si librano nello spazio come colpi di frusta. Non danzerà mai a Siracusa, verrà assorbita quasi integralmente dalle aerodanze futuriste, eppure di lei appare un'evocazione costante nella parte visiva degli spettacoli aretusei, curata da Duilio Cambellotti, che, dai figurini alla locandina, costituisce peraltro un esempio mirabile di immagine coordinata. Il VI Ciclo di Spettacoli, 1930, vedrà invece la partecipazione di Jia Ruskaja stessa, in veste di danzatrice e coreografa delle musiche composte da Giuseppe Mulè (*Ifigenia in Aulide* di Euripide) e da Ildebrando Pizzetti (*Agamennone* di Eschilo). Romagnoli non sarà al suo fianco: il V Ciclo del 1927 sarebbe stato l'ultimo per il grecista romano, che di lì a poco avrebbe perso il favore di Mussolini.



10 | Duilio Cambellotti, figurino di *Ifigenia* e relativa foto di scena della protagonista Maria Melato (Centanni).

¹¹ Per le principali connessioni tra tragedia greca intesa come testo e intesa come dramma, cfr. Di Benedetto, Medda, *La tragedia sulla scena*.

¹² «Cittadini della patria Tebe, guardate, ecco Edipo, / colui che scioglieva gli enigmi, che era un uomo potentissimo, / da quale cittadino guardato senza invidia per le sue fortune, / e che ora è precipitato in quale terribile vortice di sventure! / Guardiamo all'ora estrema e non giudichiamo felice nessuno dei mortali, prima che abbia attraversato i casi della vita, senza soffrire, nemmeno una volta, il dolore.» (Sofocle, *Edipo re*, vv. 1524-1531, trad. dell'Autore).

¹³ Per una completa cronologia degli Spettacoli Classici di Siracusa, cfr. AA. VV., *Ombre della parola*.

¹⁴ Per una panoramica completa degli ambiti di produzione di Cambellotti, cfr. Fonti, Tetro, *Duilio Cambellotti. Mito, sogno, realtà*.

¹⁵ M. Centanni, *Artista di Dioniso*, p. 43.

¹⁶ Mario Tommaso Gargallo, aristocratico siciliano, trasferì nel teatro siracusano l'esperienza che aveva fatto da giovane spettatore nei teatri di Fiesole e di Nîmes, finanziando di tasca propria, costituendo e dirigendo nel 1913 il Comitato per le Rappresentazioni Classiche, fondando poi nel 1925 l'Istituto Nazionale del Drama Antico. Fu sindaco di Siracusa dal 1946 al 1948.

¹⁷ Centanni, *Artista di Dioniso*, cit., p. 43.

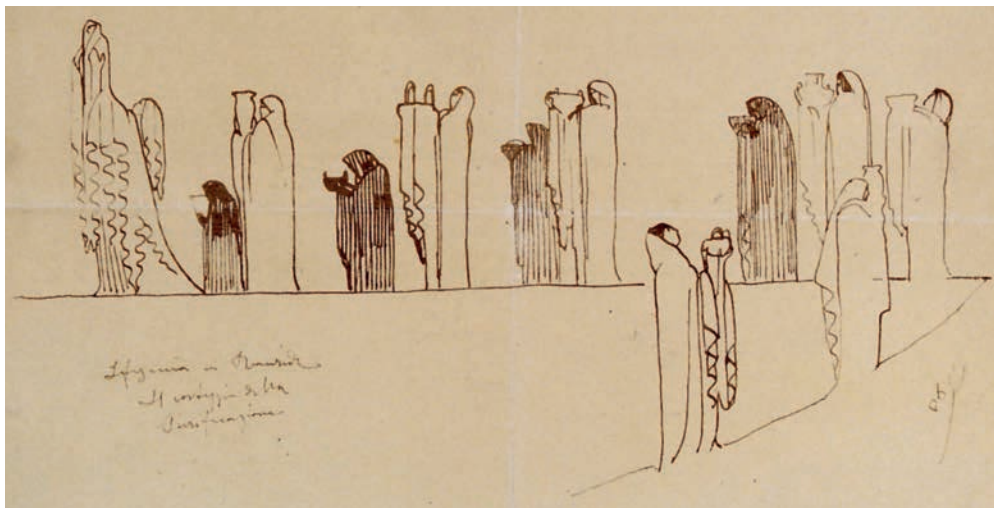
¹⁸ Jia Ruskaja, è lo pseudonimo usato per la prima volta da Anton Giulio Bragaglia per Evgenija Fëdorovna Borisenko, ballerina russa naturalizzata italiana, che, fra le tante partecipazioni e attività, fonda nel 1940 la Regia Scuola di Danza, poi, dal 1948, Accademia Nazionale di Danza.

Dell'*Ifigenia* rimangono, a firma Cambellotti, tre disegni a china su carta da lucido, denominati "Progetti di movimenti scenici" (fig. 9). Stavolta è il movimento coreutico di massa a predominare. Nel primo, "Ingresso del coro di donne calcedesi" la raffigurazione è spostata verso il lato destro del palcoscenico, per sottolineare l'arrivo di parte del coro dall'alto; nel secondo, "Campo acheo", prevale un carattere quasi tribale, più vicino a tinte mesoafricane che a stilizzazioni classiche, le quali invece si ricompongono in tale direzione con il terzo disegno, "Ingresso di Ifigenia, Clitemnestra e Oreste al campo acheo"¹⁹.

A differenza di Romagnoli, reo di non aver lusingato a dovere Mussolini in un'epigrafe, Cambellotti invece restava a Siracusa, segno inequivocabile di non aver perso il favore del Duce. Anzi proprio nella figuratività di *Ifigenia* si potrebbe leggere un malcelato encomio alla politica coloniale che proprio nel 1930 iniziava a rigurgitare.

Il VII Ciclo del 1933 vede alternarsi *Ifigenia in Tauride* di Euripide e *Trachinie* di Sofocle. Per la tragedia euripidea, Cambellotti disegna per l'interprete Maria Melato un ricco ed elegante *himation*, plissettato esattamente come il velo. L'effetto del bozzetto richiede all'attrice una gestualità dalle braccia prevalentemente aperte (fig. 10). Per evitare lo scivolamento della stoffa, verrà applicata lungo le braccia una cucitura, non presente in bozzetto, ma visibile in foto, che permetterà anche la gestualità suggerita da una elegantissima sequenza, vergata dall'autore come "Corteggio della purificazione" (fig. 11). Qui, capeggiando il corteo di donne, Ifigenia eleva l'offerta di libagioni. Si tratta pertanto del corteo iniziale della tragedia e non di quello finale, dove è invece richiesto il sacrificio di sangue animale²⁰. Nel secondo "Progetto di movimento scenico", è raffigurata l'apparizione di Atena, che appare *ex machina* sulla sommità della torre presente in scena, mentre i personaggi si prostrano e supplicano la dea, come da testo (fig. 12).

Per le *Trachinie* invece il "Progetto di movimento scenico" riguarda principalmente il carro di Eracle morente. Cambellotti impronta un numero impressionante di disegni, studi e "progetti di movimenti scenici" (fig. 13).



È all'apice della carriera, attende frattanto al lavoro di progettazione della sede dell'Acquedotto Pugliese a Bari, studia e si arricchisce continuamente di riferimenti iconografici sempre più colti. L'interprete di Eracle, Annibale Ninchi, viene assimilato all'Ercole contemporaneo, nella figura del simil-eroe Primo Carnera, invocato da Cambellotti e peraltro soggetto di un dipinto dello stesso anno a firma di Giacomo Balla. Scrive Cambellotti: «Gli schizzi che corredano il mio disegno dicono anche della possibilità che ha l'attore di muoversi sul trono di pena, e dicono anche in certa misura dell'effetto del gruppo finale che chiuderebbe lo spettacolo». Questo gruppo viene indicato in diverse fasi: i portatori, un groviglio di corpi alla Rodin, il corteo che si allontana, sotto lo sguardo di Iole dalla parte sinistra della scena.

Per l'*Ippolito* di Euripide, uno dei due titoli dell'VIII Ciclo, 1936, Cambellotti appronta un "Bozzetto di costume e movimento scenico" per l'apparizione di Artemide, più simile a un dipinto simbolista, che a un'indicazione scenica (fig. 14).

Conclusioni: le premesse per la contemporaneità

Nell'edizione del 1939 Cambellotti firmerà solo i costumi, mentre l'*Oresteia* del 1948, la prima edizione degli Spettacoli Classici dopo la Guerra, sarà l'ultima firma dell'artista a Siracusa. Dall'edizione successiva, quella del 1950, Guido Salvini coprirà il ruolo, finalmente ufficialmente riconosciuto, di regista. Il suo nome ricorgerà in numerosi teatri per molti anni, detenendo quasi un monopolio artistico.

11 | Duilio Cambellotti, Progetto di movimento scenico per *Ifigenia in Tauride*, corteggio della purificazione (Centanni).

“ Per scena vivente intendo [...] l'insieme degli elementi estetici di spettanza dell'attore: tipo, acconciatura, portamento, gesto.

Duilio Cambellotti

¹⁹ Centanni, *Artista di Dioniso*, cit., p. 101-103.

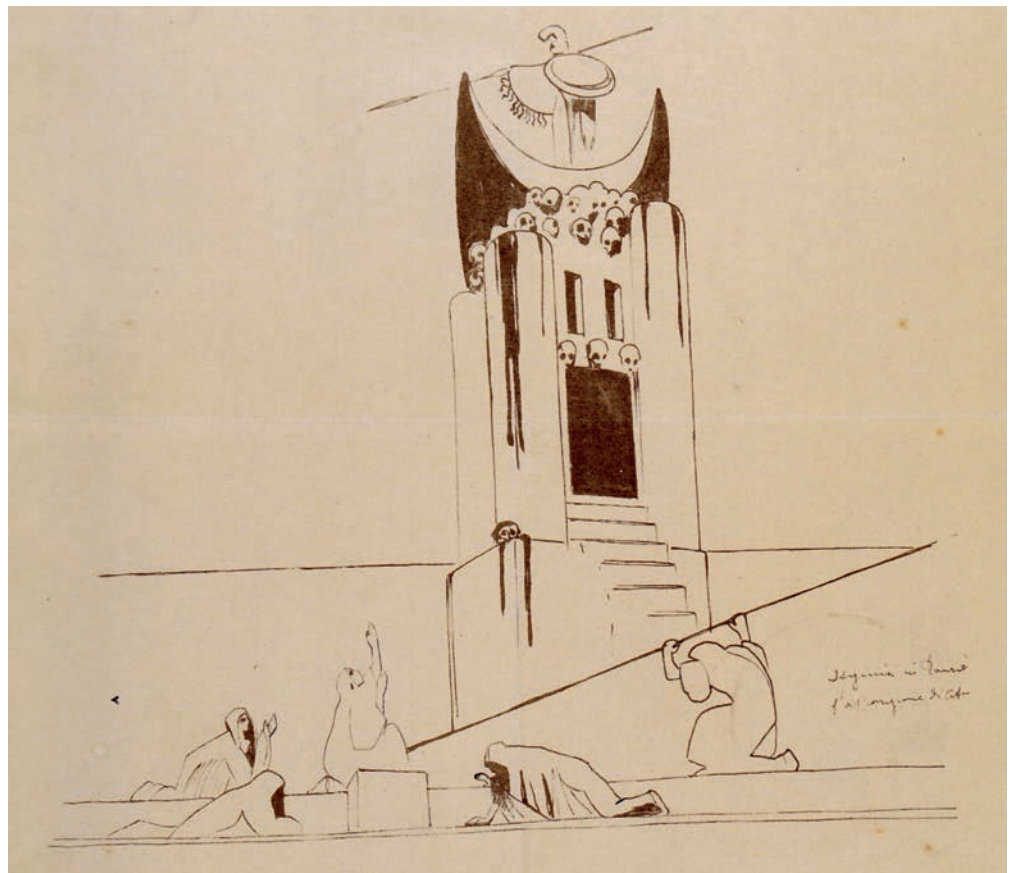
²⁰ Ivi, p. 119.

In verità è il chiaro sintomo di come si debba ancora istituzionalizzare tale ruolo, di come si possa formare e trasmettere questa professionalità, e se esistono per essa ambiti, generi o specializzazioni. Si potrebbe dire che fin tanto che la responsabilità della rappresentazione è affidata a tentativi di natura tecnica (la trattatistica sopra citata), gli esiti sono di tipo denotativo. Ma bozzetti di Cambellotti ci pongono dinanzi a intrascurabili aspetti connotativi della rappresentazione del movimento. Gli uni e gli altri estremamente importanti.

I bozzetti cambellottiani riassumono in sé in un tratto due tipi di valore: all'importanza informativa, indispensabile per la parte tecnico-realizzativa dello spettacolo, si unisce l'importanza semantica che pone il corpo dell'attore al centro dell'azione teatrale. La lezione del modernismo è tutta contenuta in essi e la Bellezza esplosiva che l'artista ci regala con la felicità del suo tratto serve a ricomporre l'impaginato visivo, altrimenti in preda a una sorta di anarchia visiva, qui decisamente elusa.

Certo è che il *Gesamkunstwerk* che Cambellotti sfiora, con e senza Romagnoli, non è da intendersi come atto retorico o compiaciuto. Il teatro è innanzi tutto coinvolgimento artistico, inclusione disciplinare, evocazione semantica. Dietro ogni segno di Cambellotti c'è ricerca, c'è la citazione colta, c'è il rimando storico e anche contemporaneo, c'è un *pathos* cristallizzato e supremo, che non cesserà di riverberare negli anni a venire, ben oltre l'allontanamento dell'artista da Siracusa. Del resto, gli Spettacoli Classici nascevano da un benefattore privato (*corègos*, come Gargallo amava definirsi), giustificando così la scelta di un'*équipe* di lavoro consolidata, fin tanto che l'organizzazione non fosse diventata statale, dal Dopoguerra in poi.

Frattanto la regia teatrale si è ormai consolidata come ufficio non solo indispensabile, ma addirittura, nel corso nel Novecento, sempre più centrale nello spettacolo di qualsiasi natura. Vi hanno provveduto, ai lembi di uno stesso discorso, Julian Beck e Judith Malina, con il Living Theatre, Jerzy Grotowski, con il Teatr Laboratorium, Ariane Mnouchkine, Jurij Ljubimov, Eimuntas Nekrosius e poi ancora Peter Brook, Bob Wilson, Tadeusz



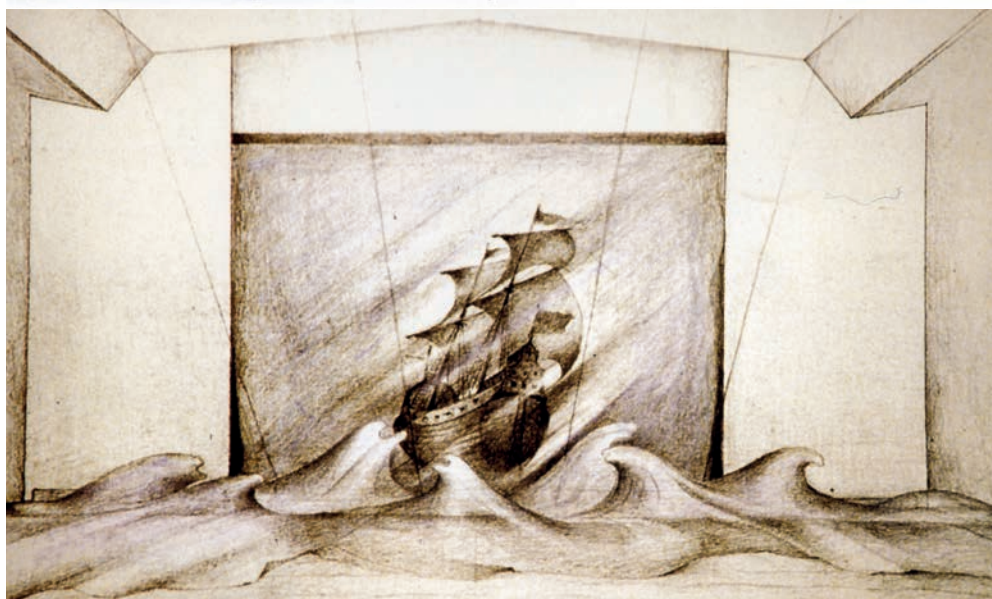
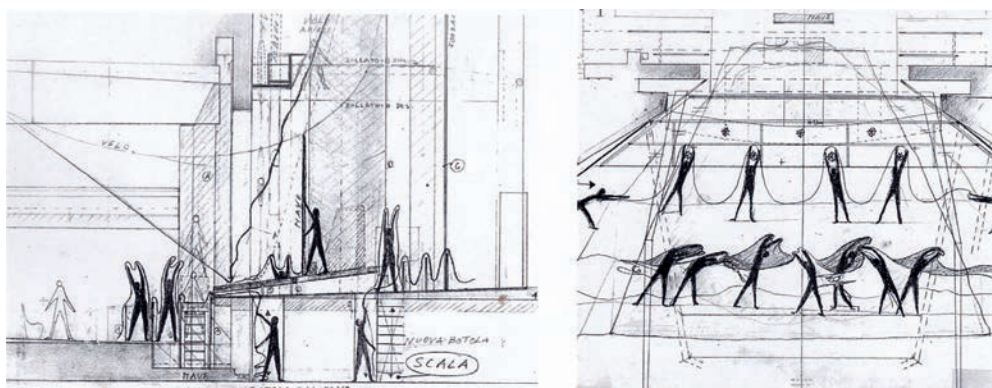
12 | Duilio Cambellotti, Progetto di movimento scenico per *Ifigenia in Tauride*, apparizione di Atena (Centanni).



13 | Duilio Cambellotti, Progetto di movimento scenico per *Ifigenia in Tauride*, apparizione di Atena (Centanni).



Kantor, per arrivare agli italiani Luchino Visconti, Pierpaolo Pasolini, Franco Zeffirelli, Luca Ronconi, Giorgio Strehler, tutti evocatori di immaginari, distinti per fare e per poetica, ma sempre riconoscenti al grande lavoro di concertazione tra diverse maestranze concorrenti all'esito dello spettacolo. Proprio il binomio Giorgio Strehler/Luciano Damiani, con il tipico procedere artigiano, evocatore di una dimensione fondante per il teatro e oggi troppo spesso calpestata da un salvifico ricorso tecnologico, nel 1978 regala una pietra miliare al teatro di tutti i tempi. Sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, una serie di mimi occulti anima dal di sotto un grande velo di seta, incarnando così fisicamente il *rôle titre* shakespeariano: la tempesta (fig. 15). Appena due anni prima, Federico Fellini nel *Casanova*²¹, aveva dato vita all'onirica visione del Canal Grande in cui alcuni teli, smaccatamente di plastica, vengono agitati da soffiatori, simulando una burrasca.



²¹ Il *Casanova*, con Donald Sutherland, soggetto di Federico Fellini, da *Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, sceneggiatura di Federico Fellini e Bernardino Zapponi, scene e costumi di Danilo Donati, musiche di Nino Rota, 1976, riceve il Premio Oscar per i migliori costumi.

14 | Duilio Cambellotti, Progetto di movimento scenico per Ippolito, apparizione di Artemide (Centanni).

15 | Luciano Damiani, studi e bozzetto per La tempesta di William Shakespeare, regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Milano 1978.

Bibliografia

AA. VV., *Ombre della parola. Ottanta anni di teatro antico nella Siracusa del Novecento 1914-1994*, catalogo della mostra tenutasi a Siracusa, Palazzo Gargallo al Carmine dal 15 maggio al 30 giugno 1994, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo 1994.

M. Centanni, *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa, 1914-1948*, Electa, Milano 2004.

M. Centanni, *Duilio Cambellotti a Siracusa, 1914-1948. Poetica e pratica teatrale*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2021.

S. Centineo, *Representamen. Architettura degli interni, musica, società*, Kalós, Palermo, 2020.

S. Centineo, *Prime mappature fisiologiche nell'epoca della riproducibilità tecnica: Eadward Muybridge, Étienne-Jules Marey e la cattura del movimento*, in E. Cicalò, V. Menchetelli, M. Valentino (a cura di), *I linguaggi grafici - Mappe*, Publica, Alghero 2022, pp. 1188-1215.

S. Centineo, *Città di carta, città in fiamme. La rappresentazione dell'assedio nella scenografia teatrale*, in R. Amore, M. I. Pascariello, A. Veropalumbo (a cura di), *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, Atti del X Convegno Internazionale di studi CIRICE, Napoli, 8-10 giugno 2023. Federico II University Press, Collana Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 8/II, Napoli 2023, pp. 263-270.

V. Crespi Morbio, (a cura di), *La Scala e l'Oriente 1778-2004*, Electa, Milano 2004.

V. Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico. Teatro, feste, trionfi, 1777-1849*, Amici della Scala, Milano 2013.

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997.

O. Di Tondo, F. Pappacena, A. Pontremoli, *Storia della Danza e del Balletto*, Gremese, Roma 2019.

U. Eco, *Semiologia e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.

R. M. Fabris, «*Il Corsaro*» di Giovanni Galzerani: *danza, medialità e storiografia del Risorgimento*, in *Romanticismi*, VII, 2022, pp. 257-282.

R. M. Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 183-247.

D. Fonti, F. Tetro, *Duilio Cambellotti. Mito, sogno, realtà*, catalogo della mostra tenutasi a Roma, Villa Torlonia, dal 6 giugno all'11 novembre 2018, Silvana Editoriale, Milano 2018.

G. W. F. Hegel, *Lezioni di filosofia della storia* (1837), Laterza, Bari 2003.

P. Pallottino, *Duilio Cambellotti*, Luni, Milano 2022.

A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2015.

C. Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 2015.

M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2015.

A. Ubersfeld, *Theatrikón, Leggere il teatro*, Euroma La Goliardica, Roma 1985.