

**Sara Troiani**

*Ettore Romagnoli e il teatro universitario:  
i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica  
tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*

**Abstract**

The paper aims to describe the first performances of ancient Greek drama directed by Ettore Romagnoli with the students of the University of Padua between 1911 and 1913 and the possible influence on the later classical performances in the Greek theatre of Syracuse. Thanks to the comparison with analogous theatrical practices developed in the main Universities of the United Kingdom, it is possible to link Romagnoli's experience with his proposals about a renovation of the classical studies in order to underline the high educational value of the theatre and its role in popularizing the classical culture.

L'articolo ricostruisce i primi spettacoli di teatro greco diretti da Ettore Romagnoli con gli studenti dell'Università di Padova tra il 1911 e il 1913, indagandone le possibili influenze sulle successive rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa. Grazie al paragone con analoghe pratiche teatrali nelle principali Università del Regno Unito è possibile riallacciare l'esperienza di Romagnoli con le sue proposte sul rinnovamento degli studi classici, sottolineando il ruolo altamente formativo del teatro e la sua importanza nella divulgazione della cultura classica.

1. *L'ellenismo 'artistico' e la messinscena dei drammi antichi*

Il nome di Ettore Romagnoli, poliedrica figura degli studi classici della prima metà del 1900<sup>1</sup>, è legato soprattutto all'istituzione degli spettacoli classici nel Teatro greco di Siracusa a partire dal 1914. Questa esperienza fu preceduta da una serie di rappresentazioni teatrali di testi del dramma antico che Romagnoli stesso ideò e allestì tra il 1911 e il 1913 con gli studenti dell'Università di Padova, dove insegnava dal 1908. La

---

\* Desidero ringraziare Alice Bonandini per l'invito a scrivere il presente intervento e Giorgio Ieranò che ha letto le prime bozze elargendo utili ed interessanti osservazioni al miglioramento dell'elaborato. Si ringraziano anche i due *referees* anonimi per l'attenta lettura e i preziosi suggerimenti. Un ringraziamento va anche all'Accademia Roveretana degli Agiati, ad Angela Romagnoli e alla sua famiglia per aver consentito la consultazione del Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli, nonché agli Archivi storici della Biblioteca "G. Tartarotti", dove il Fondo è attualmente conservato e in corso di catalogazione. Ogni eventuale errore o svista restano di mia responsabilità.

<sup>1</sup> Le principali attività di Ettore Romagnoli (1871-1938) come grecista si dispiegarono dagli studi critici sulla poesia, il teatro e la musica antichi, fino alle traduzioni dell'intero *corpus* dei poeti greci e alle rappresentazioni di teatro antico che diresse dal 1911 al 1937. Per un profilo biografico-critico cf. i contributi apparsi nel 1948 su «Dioniso» XI, 67-141 insieme alle testimonianze di PERROTTA (1948); PARATORE (1959); CUCCHETTI (1964); DEGANI (1969); STELLA (1972); BLANCO (1982); TREVES (1992a, 277-98); ZOBOLI (2004, 33-36 e 85-109); SERIANNI (2012); PIRAS (2017).

genesi e il senso di questo progetto educativo e culturale si inquadrano nel contesto di riflessioni sugli studi di greco, sulla divulgazione dei classici e sull'educazione alla pratica teatrale che il grecista andava sviluppando nei medesimi anni. Inoltre, l'indagine su questi primi allestimenti permette di valutare la loro incidenza sulle successive produzioni siracusane, evidenziando le costanti che guidarono Romagnoli nel progettare le rappresentazioni di drammaturgia antica.

Punto di partenza per comprendere le riflessioni condotte da Romagnoli in riferimento agli studi di greco è l'intervento dal titolo *La diffusione della cultura classica*, letto nel 1911 in occasione del Quarto convegno della Società per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici «Atene e Roma»<sup>2</sup>. In questo celebre discorso Romagnoli delineava programmaticamente la sua idea di ellenismo 'artistico', basato su un rinnovamento della formazione dei futuri grecisti rispetto al metodo positivista che dominava dal 1870 negli studi classici italiani<sup>3</sup>. Il progetto proponeva infatti di affiancare al lavoro di critica sul testo un approfondimento di quegli aspetti legati all'arte figurativa, al ritmo e alla musica della poesia classica in modo da garantire una conoscenza più vasta e comprensiva del mondo antico<sup>4</sup>. Il grecista, in particolare, insisteva sul valore aggiunto di un insegnamento 'pratico' in riferimento a queste discipline: riguardo la storia dell'arte gli studenti avrebbero potuto conoscere il più direttamente possibile le opere artistico-figurative dell'antichità grazie all'istituzione di musei e gipsoteche nelle Università e nei principali poli culturali, insieme alla diffusione di pubblicazioni sulle raffigurazioni vascolari dell'antica Grecia; allo stesso tempo, per meglio comprendere la struttura ritmica dei componimenti poetici oggetto di studio non si escludeva la possibilità di intervenire attraverso esecuzioni melodiche ispirate ai frammenti di musica antica<sup>5</sup>. Seguendo una simile formazione, si sarebbe potuta compiere l'opera di divulgazione della cultura greco-latina al pubblico non specialista tramite saggi esegetici, traduzioni opportunamente aggiornate dal punto di vista critico-linguistico<sup>6</sup> e, non da ultimo, grazie alla produzione di spettacoli di drammaturgia antica.

Il teatro antico era scarsamente rappresentato dalle compagnie italiane nei primi anni del 1900, per cui la proposta di Romagnoli di allestire tragedie e commedie greche venne percepita come estremamente rivoluzionaria<sup>7</sup>. Il grecista infatti, valutando l'attività

<sup>2</sup> Fondata da Girolamo Vitelli nel 1897 la Società «Atene e Roma» viene definita da DEGANI (1989, 1087) un «coraggioso tentativo di contemperare istanze scientifiche e divulgative». Il discorso *La diffusione della cultura classica* è stato ripubblicato in ROMAGNOLI (1917a, 66-140).

<sup>3</sup> La stessa formazione universitaria di Romagnoli si era basata sul metodo filologico 'importato' dalla Germania negli studi classici dell'Italia post-unitaria, ma con un'attenzione particolare agli aspetti storico-artistici e archeologici. Sugli sviluppi della filologia italiana a partire dal 1870 cf. LA PENNA (1983); DEGANI (1989); BENEDETTO (2012); NERI (2012).

<sup>4</sup> Cf. ROMAGNOLI (1917a, 73): «poesia, musica e arte figurata sono in Ellade tre Cariti strette in nodo indissolubile: se svellate l'una dall'amplesso, il volto delle altre subito trascolora e si offusca».

<sup>5</sup> ROMAGNOLI (1917a, 116-18; 123-26).

<sup>6</sup> ROMAGNOLI (1917a, 89-111).

<sup>7</sup> FLASHAR (1991, 135s.) ricorda solo cinque produzioni di drammaturgia antica in Italia nei primissimi decenni del 1900.

teatrale come l'unico mezzo in grado di raggiungere una fetta di pubblico ben più ampia rispetto a quello di alta o media cultura<sup>8</sup>, prospetta per le rappresentazioni di dramma antico successi simili a quelli ottenuti sia all'estero con «l'*Edipo* a Berlino» – da individuare presumibilmente nello spettacolo diretto da Max Reinhardt nel 1910<sup>9</sup> – che in Italia con la messinscena nel 1906 di una riduzione dell'*Oresteia* ad opera di Tito Marrone e Antonio Cippico al Teatro Argentina di Roma<sup>10</sup>. Inoltre, la produzione di *Edipo re*, interpretato dall'attore e capocomico Gustavo Salvini nel Teatro romano di Fiesole proprio durante il convegno di «Atene e Roma»<sup>11</sup>, viene salutata da Romagnoli come la dimostrazione «di quel che potrebbe sugli animi, sui cuori, per l'educazione del gusto estetico, una più ampia resurrezione dei capolavori drammatici dell'antichità»<sup>12</sup>.

Le idee di Romagnoli sul rinnovamento degli studi classici, esposte nel 1911, matureranno all'interno della cornice della polemica antifilologica, che a partire dalla fine del 1800 aveva opposto i sostenitori del metodo filologico 'severo' di importazione tedesca, in particolare il filologo Girolamo Vitelli e la sua scuola, ai promotori di un approccio maggiormente artistico-estetizzante alle discipline classiche, come il grecista veronese Giuseppe Fraccaroli e lo stesso Romagnoli<sup>13</sup>. La polemica, inizialmente circoscritta all'ambito strettamente accademico<sup>14</sup>, «aveva acquistato d'improvviso durante la guerra più vasta risonanza, inquadrandosi nel dibattuto problema della cultura germanica»<sup>15</sup>. Nel 1917 Romagnoli pubblicò il celebre *pamphlet* polemico *Minerva e lo*

<sup>8</sup> ROMAGNOLI (1917a, 126).

<sup>9</sup> ROMAGNOLI (1917a, 127). Su questo spettacolo cf. FLASHAR (1991, 126-28); MACINTOSH (1997, 298-301).

<sup>10</sup> ROMAGNOLI (1917a, 128). Secondo PETRINI (2012, 185s.) l'allestimento era inteso ad «“ammodernare” la trilogia eschilea recuperando una sensibilità tragica mediata da quel gusto in bilico fra suggestioni simbolistiche e toni naturalistici di cui in quel torno di tempo d'Annunzio stava ormai diventando, non solo in teatro, il massimo interprete». La critica si divise sull'efficacia dell'esperimento, in particolare in riferimento all'abolizione del coro che in certe parti dello spettacolo venne sostituito dalla presenza di alcune comparse.

<sup>11</sup> Per una ricostruzione dell'evento cfr. GARULLI (2016, 74s.). L'attore, inoltre, portò in scena nel 1909 l'*Ippolito portatore di corona* di Euripide al Teatro Valle di Roma. Su quest'ultima rappresentazione cf. la critica resa in BOUTET (1909).

<sup>12</sup> ROMAGNOLI (1917a, 137). PINTACUDA (1978, 5) riconobbe, inoltre, a quell'operazione il merito di aver riportato il dramma antico sulle scene italiane «non nel senso letterario o storico, bensì nel senso propriamente teatrale e spettacolare».

<sup>13</sup> Per un approfondimento generale sulla polemica antifilologica cf. LODI (1962); DEGANI (1999, 303-12); BALDI – MOSCADI (2006); BALDI (2012); PAGNOTTA – PINTAUDI (2015).

<sup>14</sup> Una ricostruzione della diatriba intercorsa nel 1897 e 1899 per le cattedre di Letteratura greca alle Università di Catania e Palermo è riportata in BALDI (2012, 5-7). Fraccaroli, presente in entrambe le commissioni, sfavorì la candidatura di Nicola Festa, allievo di Girolamo Vitelli, il quale come membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione ottenne l'annullamento di entrambi i risultati concorsuali. Il dibattito tra i due accademici, come nota LODI (1962, 135), non era altro che uno scontro tra due metodi d'insegnamento e proseguì in una serie di articoli che coinvolsero anche Giovanni Pascoli, il quale era stato docente di Festa al liceo di Matera.

<sup>15</sup> STELLA (1948, 70). Il predominio intellettuale della scienza tedesca viene ad essere associato agli eventi politico-militari della Grande Guerra. L'«Appello dei 93», firmato nel 1914 anche da Wilamowitz per giustificare l'invasione del Belgio da parte della Germania tra l'agosto e il settembre dello stesso anno, provocò una reazione da parte di intellettuali franco-inglesi. Gli interventisti italiani non mancarono di

*scimmione* in cui si affermava, con toni veementi e spiccatamente satirici<sup>16</sup>, come il metodo filologico tedesco avesse trasformato le Facoltà di Lettere in ‘manifatture di filologia’<sup>17</sup> fondate su una quasi esclusiva formazione critico-testuale dei classicisti che precludeva qualsiasi apertura verso una ricerca di stampo estetico sui testi dell’antichità, più consona, a suo dire, all’indole dei letterati italiani<sup>18</sup>. Secondo Romagnoli, infatti, il metodo scientifico permetteva di acquisire una tecnica impersonale scevra di un reale apporto individuale (o nazionale) alla disciplina<sup>19</sup>.

Questi temi vennero ripresi da Romagnoli, a guerra conclusa, nel 1919 con la pubblicazione di un saggio dal titolo *Paradossi universitari* in cui venivano avanzate alcune proposte per riformare lo studio delle discipline umanistiche a livello accademico: significativa, a connotare la prospettiva antifilologica del volumetto<sup>20</sup>, è la dedica «alla cara memoria di Giuseppe Fraccaroli», morto l’anno precedente. Alla base della riforma universitaria progettata da Romagnoli vi era la separazione tra le materie filosofico-letterarie e quelle fondate su competenze tecniche specifiche come il disegno, oppure la composizione e la pratica musicale, che avrebbero dovuto costituire il nucleo di una Facoltà alternativa a quella di Lettere, dal grecista stesso definita ‘artistica’<sup>21</sup>. La Facoltà artistica viene ideata per colmare le lacune nella preparazione tecnica di accademie e conservatori e in quella esclusivamente teorica impartita nei corsi di laurea in Storia dell’arte o della musica: l’unione dei due *curricula* avrebbe invece consentito agli studenti di sviluppare le proprie competenze nell’ambito strettamente pratico, ma anche come storici della materia, critici, direttori di musei o altro aprendo loro opportunità di carriera alternative a quella dell’artista *tout court*<sup>22</sup>.

In aggiunta, Romagnoli progettava la possibilità di istituire anche cattedre di recitazione e dizione, da un lato propedeutiche per i docenti della scuola dell’obbligo dei

---

condurre una propaganda anti-tedesca: in riferimento agli studi filologico-archeologici si segnala, ad esempio, la pubblicazione nel 1915 del libello di Ezio Maria Gray *L’invasione tedesca in Italia* con un intero capitolo dedicato alla denuncia di presunte attività di spionaggio da parte dell’Istituto Archeologico Germanico di Roma e dell’Istituto Germanico d’Arte di Firenze. Cf. CANFORA (1980, 41-45); Id. in VITELLI (2018, ix-x).

<sup>16</sup> Cf. ROMAGNOLI (1917b, xiii; xvi). Il libro raccoglieva una serie di articoli dello stesso Romagnoli apparsi dal 1915 sul settimanale milanese «Gli Avvenimenti».

<sup>17</sup> ROMAGNOLI (1917b, 133). L’espressione si riferisce alle Università tedesche che avrebbero fornito il modello al rinnovamento degli studi accademici italiani.

<sup>18</sup> Una divisione a livello di ‘genio nazionale’ in riferimento allo studio dell’antichità si trova espressa già in RAMORINO (1881, 159s.), il quale assegna l’inclinazione alla filologia formale agli studiosi tedeschi, mentre l’interesse storico-letterario sarebbe stato tipico di inglesi e italiani in quanto indice di un ingegno maggiormente artistico e versatile. Cf. anche LA PENNA (1983, 248).

<sup>19</sup> ROMAGNOLI (1917b, 114-21).

<sup>20</sup> Non senza intento provocatorio, Romagnoli propone l’abolizione della tesi di laurea per arginare il moltiplicarsi di contributi scientifici su «argomenti futili e vanamente ostici, autori sui quali il tempo ha steso un velo salutare, quistioni di lana caprina, attorno alle quali non saprebbero fiorire che scimunitaggini e sottigliezze»; al suo posto, invece, sarebbe stato opportuno introdurre «un esame esauriente intorno alla materia nella quale il candidato intende addottorarsi». Per le citazioni cf. ROMAGNOLI (1919, 5; 13).

<sup>21</sup> ROMAGNOLI (1919, ix).

<sup>22</sup> ROMAGNOLI (1919, 85-92).

quali il grecista deprecava l'incompetenza alla lettura interpretata («[...] fra tanti professori che insegnano nelle scuole medie, ne troverete uno appena su cento che sappia leggere decentemente una poesia o una pagina di prosa. Onde il disamore e il distacco dei giovani dai nostri poeti e dai nostri scrittori, e, in genere, la poca efficacia di ogni ordine d'insegnamento nelle nostre scuole»), dall'altro necessarie per la professionalizzazione degli stessi attori («La maggior parte son figli d'arte, cioè si son formati sulle tavole del palcoscenico; molti vengono su dai filodrammatici; parecchi salgono fra le quinte di punto in bianco: biglietto d'andata senza gloria»). Anche per questi corsi Romagnoli ribadisce la necessaria impostazione teorico-pratica prospettando la possibilità di concludere il percorso formativo con rappresentazioni di drammi storici, che, annualmente, proponessero testi dall'antichità alla modernità<sup>23</sup>.

L'istituzione della Facoltà artistica pare richiamare all'ellenismo 'artistico' come era stato delineato nel 1911, così come l'importanza data all'attività teatrale non sembra essere estranea alle esperienze di teatro universitario condotte da Romagnoli con l'Università di Padova. Questi spettacoli, inoltre, si possono collocare nell'alveo di un'attività scenica che, a cavallo tra 1800 e 1900, viene praticata anche nelle Università del Regno Unito. Le citate rappresentazioni dell'*Oresteia* del Teatro Argentina e di *Edipo re* da parte di Salvini, insieme agli esperimenti dannunziani sulla 'rinascenza della tragedia', rappresentano gli esempi italiani a cui Romagnoli poteva riferirsi per sviluppare le proprie idee sulla rappresentazione moderna del dramma antico<sup>24</sup>. Tuttavia, non è da escludere che il grecista si fosse rifatto anche alle esperienze del teatro universitario d'Oltremania per l'idea di allestire spettacoli con gli studenti di Padova, data l'attenzione per gli studi classici inglesi testimoniata da riferimenti e suggestioni presenti nei suoi saggi accademici e nei discorsi pubblici. Vale, dunque, la pena di indagare questo aspetto sovente trascurato negli studi critici su Romagnoli<sup>25</sup>.

## 2. Il modello inglese: le messinscene del dramma antico nelle Università del Regno Unito

L'introduzione di recite di teatro greco nei *colleges* del Regno Unito a partire dalla fine degli anni 1870, è direttamente legata a un rinnovamento nel modello degli studi classici

<sup>23</sup> Cf. ROMAGNOLI (1919, 93-96).

<sup>24</sup> Sul teatro dannunziano si rimanda agli studi di VALENTINI (1992 e 1993). I possibili punti di contatto tra gli spettacoli di D'Annunzio e le rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa sono indagati in DI MARTINO (2019, 180-86), mentre PIAZZA (2019) sottolinea il legame dell'esperienza siracusana con le avanguardie teatrali europee.

<sup>25</sup> L'opinione di DEGANI (1969, 1431) sul provincialismo culturale di Romagnoli viene generalmente accolta come tratto caratteristico di quest'ultimo, impressione del resto acuita dall'atteggiamento nazionalistico da lui stesso mai celato. Tuttavia, sono numerosi i debiti di Romagnoli nei confronti degli studi classici stranieri, anche tedeschi, come si evince dalle citazioni rese nei suoi studi scientifici e dal discorso pubblico del 1906 *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*, ora in ROMAGNOLI (1921, 1-23). Anche in *Minerva e lo scimmione*, il grecista non dimenticherà di ribadire la sua ammirazione per i filologi tedeschi Usener, K.O. Müller, Curtius, Mommsen, Ribbeck e Bergk. Cf. ROMAGNOLI (1917b, 86).

rispetto al «relaxed amateurism of the mid-Victorian gentleman»<sup>26</sup>. Le messinscene realizzate in ambito accademico si proponevano una ricostruzione filologica del mondo antico, svincolata da una celebrazione di presunti valori permanenti e universali. Era una prospettiva a cui concorreva anche l'introduzione, nel *curriculum studiorum* dei classicisti, dell'archeologia, una disciplina che permetteva di situare l'antichità nel proprio tempo, privandola da ogni idealizzazione umanistica:

Archaeology stuck a spade into the earth and uncovered the past in the present, it bypassed the aesthetic and moral communion with the permanent messages of the ancients so valued by the humanists. Its emphasis on the materiality of culture and the scientific method used for interpreting it both posed challenges for the older style of scholarship<sup>27</sup>.

L'archeologia viveva all'epoca un momento di gloria per l'interesse che le scoperte di Heinrich Schliemann avevano suscitato tra il pubblico inglese: i bollettini degli scavi a Troia e nella Grecia continentale e le riproduzioni dei manufatti rinvenuti circolavano in Inghilterra grazie alla rivista *The Illustrated London News* che il 24 febbraio 1877 pubblicò la cosiddetta maschera di Agamennone<sup>28</sup>. Anche il poeta Robert Browning aveva subito il fascino di queste notizie quando, leggendo sul *Times* del 22 dicembre 1876 una lettera dello stesso Schliemann a proposito dei lavori di scavo a Micene, scrisse al suo editore, George Smith, per confidargli il progetto di tradurre, o meglio *trascrivere*, l'*Agamennone* di Eschilo che avrebbe voluto pubblicare con le riproduzioni fotografiche dei reperti e delle rovine della città<sup>29</sup>.

L'interesse per l'archeologia apriva, quindi, l'opportunità alle compagnie drammatiche delle Università del Regno Unito di progettare una messinscena dei drammi greci il più possibile consona all'effettiva rappresentazione dell'antico: lo studio della tragedia greca, infatti, si proponeva come il punto d'incontro privilegiato tra le discipline linguistiche e archeologiche<sup>30</sup>. Le prime rappresentazioni universitarie di teatro antico furono inaugurate in Scozia grazie alla collaborazione tra Lewis Campbell, professore di greco a St Andrews e fondatore prima della *Shakespeare Society* e in seguito della *Student Dramatic Society*, e Henry Charles Fleeming Jenkin, professore di ingegneria all'Università di Edimburgo il quale, insieme alla moglie, aveva costruito nella sala da pranzo della propria abitazione un teatro privato che arrivò ad ospitare fino a seicento

---

<sup>26</sup> STRAY (1998, 11).

<sup>27</sup> STRAY (1998, 152).

<sup>28</sup> MACINTOSH (2005, 141s.).

<sup>29</sup> Sulla particolare natura della 'trascrizione' di Browning cf. TURTLE (2005) e IERANÒ (2014). Le fotografie non furono però inserite in fase di pubblicazione rendendo così il lavoro, come afferma TURTLE (2005, 197), «more obscure as it should be [...] For Browning had envisaged that the transcription would be 'illustrate[d] by', as distinct from illustrated with photographs: not merely adorned, but elucidated, or illuminated».

<sup>30</sup> STRAY (1998, 156s.).

spettatori<sup>31</sup>. Nel 1877 andarono in scena le *Trachinie* di Sofocle, con la partecipazione di un giovane Robert Louis Stevenson nelle vesti del messaggero, mentre nel maggio del 1880 debuttò l'*Agamennone* di Eschilo: entrambi i testi furono tradotti da Campbell secondo un intento performativo<sup>32</sup>, mentre l'ideazione di costumi e scenografie venne lasciata a Fleeming Jenkin il quale si ispirò alle opere del British Museum, da lui assiduamente frequentato durante la sua permanenza a Londra come docente del University College<sup>33</sup>. In lingua originale fu invece rappresentata nel giugno del 1880 la produzione di *Agamennone* da parte del Balliol College di Oxford, curata dagli allora *undergraduates* Frank Benson e W.N. Bruce e ripresa successivamente per una *tournee* professionale nelle colonie britanniche dal primo, una volta diventato attore e impresario teatrale professionista. L'allestimento di scene e costumi intendeva rievocare l'antichità pur accogliendo alcune consuetudini del teatro moderno, come l'assenza delle maschere. Tuttavia, furono rispettate le convenzioni sceniche che rimandano direttamente alla pratica antica, quali la divisione fisica tra coro e attori e la composizione di un breve brano musicale per l'*incipit* della parodo ad opera dell'organista Walter Parratt<sup>34</sup>. Queste stesse convenzioni, tra l'altro, erano già state accolte in una fortunata produzione di *Antigone* di Sofocle con le musiche di Mendelssohn, allestita al Covent Garden di Londra nel 1845<sup>35</sup>.

Anche la tradizione della Cambridge Greek Play venne inaugurata nel 1882, all'interno del medesimo clima culturale che aveva favorito le produzioni di Campbell-Fleeming Jenkin e del Balliol College di Oxford. In quell'anno infatti venne portata in scena una rappresentazione in greco antico di *Aiace* di Sofocle, mentre l'anno successivo sarebbe stata prodotta integralmente una commedia di Aristofane, gli *Uccelli*. Come per i precedenti esempi, anche nel caso degli spettacoli di Cambridge la cura nella ricostruzione dettagliata di scene e costumi, pur rinunciando ad una riproduzione 'pedante' e all'uso delle maschere<sup>36</sup>, traeva fondamento dalla volontà di conoscere il mondo antico nella sua completezza attraverso i molteplici stimoli delle discipline

<sup>31</sup> MACINTOSH (2005, 155s.).

<sup>32</sup> HALL – MACINTOSH (2005, 451). Gli studi sulla traduzione teatrale sono in disaccordo nel ritenere la *performability* una caratteristica presente *a priori* nel testo drammatico e tale da dover essere trasferita nella versione o in un adattamento in altra lingua. PAVIS (1989, 25) si pone a favore di una traduzione teatrale comprensiva dell'intero processo di messinscena, al contrario BASSNETT (1991, 102) ritiene la 'performabilità' un concetto avulso da possibili generalizzazioni in quanto «each translator decides on an entirely *ad hoc* basis what constitutes a speakable text for performers. There is no sound theoretical base for arguing that 'performability' can or does exist». Di recente si è tentato di rivalutare la questione considerando la relazione tra testo tradotto e la pratica scenica specifica in cui esso si iscrive. Cf. ESPASA (2000); BOSELLI (2006); DELLI CASTELLI (2006).

<sup>33</sup> MACINTOSH (2005, 155): «Fleeming Jenkin was interested in all aspects of antiquity and spent much time researching the costumes and sets for his productions at the British Museum, where he became a close friend of Sidney Colvin, the Keeper of prints and drawings. In this sense, he was very much in tune with the spirit of the age which followed the excavations in southern Europe with great interest; and he sought to understand the ancient world in its entirety».

<sup>34</sup> MACINTOSH (2005, 157).

<sup>35</sup> Sulla rappresentazione e la sua fortuna cf. HALL – MACINTOSH (2005, 316-49).

<sup>36</sup> EASTERLING (1999, 34s.).

compartecipanti all'*Altertumswissenschaft*. Infatti, la riforma del corso di studi classici a Cambridge (*Classical Tripos*), divenuta effettiva nel biennio 1881-1882, prevedeva l'insegnamento dell'archeologia come materia della cosiddetta *Part II* del *Tripos* accessibile solo agli studenti che avevano sostenuto l'esame sulla *Part I*, dedicata alla formazione linguistico-letteraria<sup>37</sup>. Come si evince dalle parole di Charles Waldstein, uno dei promotori degli spettacoli e non a caso docente di archeologia della *Part II*<sup>38</sup>, l'iniziativa della Cambridge Greek Play si affiancava alla ricerca linguistico-filologica fornendole «that knowledge which takes the life and culture of the Greeks as a whole and attempts to reproduce their genius with the greatest directness and vitality»<sup>39</sup>.

La conoscenza del mondo classico sembra essere stata diffusa tra il pubblico inglese non specialista anche attraverso la fioritura tra gli anni che vanno circa dal 1830 al 1870 del genere teatrale del *burlesque*. Questa tipologia di spettacolo, che mescolava teatro di parola e musicale, si fondava sulla riscrittura parodica di testi o storie largamente conosciuti, dalla tragedia greca e dalle opere di Ovidio fino a Shakespeare e alle *Mille e una notte*. Il *burlesque* poteva rivolgersi alle più differenti classi sociali, coinvolgendo sia i ceti proletari sia spettatori maggiormente acculturati o di alto grado sociale, ai quali venivano proposte produzioni più sofisticate<sup>40</sup>. L'ampia diffusione della sottocategoria dei *mythological* o *classical burlesques*<sup>41</sup> permette di comprendere come la cultura classica fosse presente tra i più diversi strati della società inglese: la popolarità del genere portava, addirittura, a confondere questi spettacoli con i testi originali ispirando gli stessi studenti universitari a progettare produzioni drammatiche 'serie'<sup>42</sup>. Non solo: data la sua natura di spettacolo musicale il *classical burlesque* «was best equipped, paradoxically, to initiate audiences into the form of the original»<sup>43</sup>, permettendo, insieme al più 'nobile' esempio dell'*Antigone* musicata da Mendelssohn, di orientare gli spettacoli universitari a investire sull'accompagnamento musicale, soprattutto per la messinscena delle parti corali<sup>44</sup>.

L'attenzione riservata alla recitazione in greco antico unita ad una ricerca sulla musica per le produzioni teatrali trova spazio anche negli studi accademici irlandesi. Il classicista Henry Browne del University College di Dublino sviluppò infatti alcune ricerche innovative sull'insegnamento della metrica dei cori tragici, riportandole in un intervento dal titolo *The Teaching of Greek Choral Metre*, presentato durante il Sixth General Meeting di Birmingham (1908). In quella sede Browne propose una ricostruzione

<sup>37</sup> Cf. STRAY (1999, 8).

<sup>38</sup> EASTERLING (1999, 31).

<sup>39</sup> La citazione proviene da STRAY (1998, 157-59) che riprende alcuni ritagli dalla «Cambridge Review», 28 novembre 1883 e dalla «Pall Mall Gazette», 28 novembre 1883.

<sup>40</sup> HALL – MACINTOSH (2005, 350-53).

<sup>41</sup> HALL – MACINTOSH (2005, 354, n. 24).

<sup>42</sup> HALL – MACINTOSH (2005, 436-38).

<sup>43</sup> HALL – MACINTOSH (2005, 438).

<sup>44</sup> Sulle musiche della Cambridge Greek Play cf. EASTERLING (1999, 37s.).

ritmico-musicale delle strofe corali greche accompagnandola con esecuzioni fonografiche a cura della University College Choral Union<sup>45</sup>. Gli esperimenti musicali di Browne non passarono inosservati all'attenzione di Romagnoli che tra il 1905 e il 1907 aveva pubblicato alcune ricerche sull'interrelazione tra musica antica e produzione poetica<sup>46</sup> e il contributo dello studioso, di cui una copia è presente all'interno del Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli, verrà citato proprio nel discorso letto al Quarto Convegno di «Atene e Roma», insieme ai risultati di ricerche simili indipendentemente condotte dal musicologo greco G. Pachtikos<sup>47</sup>. Grazie a questi esempi Romagnoli avanza la possibilità di investire su un rinnovamento degli studi di musica e metrica greca inteso a restituire, attraverso l'esecuzione canora, «un'idea certa e tangibile delle costruzioni ritmiche greche»<sup>48</sup>. Allo stesso tempo, le competenze acquisite intorno alla musica antica potevano essere sfruttate per gli spettacoli drammatici: «Ma che altra impressione produrrebbe il dramma nella sua integrità, con la sua perfetta e grandiosa euritmia, con la solennità sacra delle musiche, con la pittoresca maestà delle evoluzioni orchestriche?»<sup>49</sup>.

Sebbene le proposte di Romagnoli su un nuovo insegnamento di musica e metrica greche si rifacciano più direttamente agli esperimenti di Browne, la sua idea di istituire sistematicamente musei o gipsoteche universitari per affiancare lo studio filologico-letterario a quello artistico-figurativo<sup>50</sup> potrebbe avere radici prossime alla sua personale esperienza di studioso. Romagnoli era stato infatti assistente del viennese Emanuel Löwy, docente di Archeologia e Storia dell'Arte alla Sapienza e fondatore del Museo dei Gessi al Testaccio: proprio questa esperienza viene ricordata come fondamentale per la preminenza assegnata da Romagnoli all'archeologia e, soprattutto, alle raffigurazioni vascolari nell'interpretazione della poesia greca<sup>51</sup>. Eppure, nel progettare il Museo dei Gessi Löwy si era basato sull'esempio delle gipsoteche tedesche<sup>52</sup> e la stessa pratica è presente anche in alcune Università britanniche e inglesi: lo stesso Browne nel 1910 fondò il Museum of Ancient History per il Dipartimento di *Classics* della sua Università con l'intenzione di favorire l'apprendimento degli studenti tramite l'osservazione diretta dei *Realien* ('eye teaching')<sup>53</sup>. L'istituzione del museo si basava, tra gli altri, sul modello dell'Ashmolean Museum di Oxford dove fino al 1908 la posizione di *Keeper* fu ricoperta

<sup>45</sup> Cf. ROMAGNOLI (1917a, 125).

<sup>46</sup> Per un approfondimento cf. TROIANI (2020, 80-83).

<sup>47</sup> Pachtikos contribuì con i suoi studi a implementare la conoscenza della musica greca antica e fu lui stesso compositore per alcune rappresentazioni moderne di tragedie antiche. Per un quadro d'insieme cf. ROMANOU (2016, 221-26).

<sup>48</sup> ROMAGNOLI (1917a, 125).

<sup>49</sup> ROMAGNOLI (1917a, 130s.).

<sup>50</sup> ROMAGNOLI (1917a, 118).

<sup>51</sup> Cf. Paratore in ROMAGNOLI (1958, vi); DEGANI (1969, 1444). Il grecista dimostra la propria stima nei confronti di Löwy anche in ROMAGNOLI (1917b, 143) e dedicandogli la traduzione dei *Cavalieri* di Aristofane.

<sup>52</sup> Cf. BAUER (2013, 124).

<sup>53</sup> SOUYOUDZOGLU-HAYWOOD (2003, 5). Cf. anche EAD. (2007, 154).

dall'archeologo Arthur Evans con il quale Browne pare fosse in contatto<sup>54</sup>. Anche Jane Ellen Harrison, figura carismatica e centrale della *mith-and-ritual school* di Cambridge<sup>55</sup>, nei suoi studi sulle origini dei culti ellenici si servì copiosamente di materiali archeologici ed è proprio lei ad essere frequentemente citata da Romagnoli in alcuni dei suoi primi articoli accademici che intersecano gli stessi ambiti di ricerca della studiosa<sup>56</sup>.

L'ellenismo 'artistico', così come descritto da Romagnoli nella conferenza del 1911 e sviluppato successivamente nei caratteri fondamentali della Facoltà artistica, potrebbe quindi fondarsi su stimoli culturali internazionali e secondo un concetto che non vede scienza e arte in concorrenza, a differenza di una prassi allora diffusa nell'accademia italiana, come nota Piero Treves in riferimento ad analoghe attività svolte da Wilamowitz e Murray:

V'era, peraltro, una differenza capitalissima fra il Wilamowitz (o il Gilbert Murray) e il Romagnoli *traduttori*. [...] Entrambi [Wilamowitz e Murray] erano, bensì, filologi e professori. Ma l'ambiente glielo consentiva, soprattutto l'Inghilterra "umanistica", dove i maestri di Oxford e Cambridge non si segregavano dalla vita della nazione (lo riconobbe tardivamente il Vitelli medesimo...). Nell'Italia del 1910-1915, invece, il filologo era, esclusivamente, un professore, epperò segregato e non politico e non *homme de lettres*, se non voleva essere irriso come "dilettante" (o peggio)<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Cf. SOUYOUDZOGLOU-HAYWOOD (2007, 152s.).

<sup>55</sup> Per un approfondimento sui ritualisti di Cambridge cf. ACKERMANN (2002<sup>2</sup>). Harrison si rese promotrice nel 1877 di uno spettacolo, con cast tutto al femminile, dell'*Elettra* di Euripide prodotto dal Newnham College di Cambridge. La rappresentazione tuttavia fu cancellata, ma la studiosa partecipò nel 1887 a una produzione di *Alceste* per la Oxford University Dramatic Society. Cf. STRAY (1998, 161); HALL – MACINTOSH (2005, 458).

<sup>56</sup> ROSTAGNI (1950, 448). Cf. anche ROMAGNOLI (1921, 11-17). Gli interessi del grecista per l'antropologia e gli aspetti popolari delle religioni antiche sono indagati nell'articolo *Ninfe e cabiri*, pubblicato nel 1908 e ora presente in ROMAGNOLI (1958, 189-247), in cui vengono citati i *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1908) di Jane Harrison e, insieme, il lavoro *The Early Age of Greece* (1901) di William Ridgeway, professore di archeologia a Cambridge.

<sup>57</sup> TREVES (1992a, 291-2). Cf. VITELLI (2018, 25s.): «Tradurre i monumenti letterari greci e latini, diffondere la conoscenza dell'antichità classica e destare l'interesse di dotti ed indotti, di giovani e vecchi, di uomini e donne per quanto ebbe di nobile e grande la vita dei Greci e dei Romani, per l'arte, per la poesia, per la scienza antiche – tutto ciò rappresenta, se si vuole, la funzione più alta, più meritoria, più geniale dello studio dell'antichità; ne rappresenta, se così volete, la sola funzione praticamente e immediatamente utile. Ma questa è una ragione per voler ridurre l'Università a fucina e officina di traduzioni e divulgazione? La divulgazione avrà allora soltanto l'alto valore a cui accennavo, quando sia manifestazione parallela alla scienza pura, alla indagine obbiettivamente storica». Vitelli dimostra di ammirare apertamente l'attività insieme di filologo e poeta svolta dal *regius professor* oxoniense Gilbert Murray, nonostante si affretti a precisare come i due termini non fossero antitetici in Inghilterra a differenza di quanto sembrava promuovere Romagnoli con il suo *ceterum censeo philologiam esse delendam* posto in conclusione a *Minerva e lo scimmione*. Cf. VITELLI (2018, 86). Le traduzioni delle opere di teatro greco compiute da Gilbert Murray cominciarono ad essere prodotte dal 1904 per il Court Theatre di Londra. Cf. HALL – MACINTOSH (2005, 489-520); MACINTOSH (2007, 145-59) su questa e altre collaborazioni teatrali dello studioso inglese. Lo stesso Romagnoli sarà paragonato a Murray dopo il debutto di *Agamennone* a Siracusa nel 1914. Cf. Archivio Fondazione INDA (AFI), Rassegna Stampa 1914, «The Morning Post», 19 aprile 1914.

Dunque, Romagnoli potrebbe aver ideato il suo programma di educazione artistica all'antichità classica se non influenzato direttamente, per lo meno in analogia con lo sviluppo degli studi classici in Inghilterra, Scozia e Irlanda verso forme di apprendimento che non escludevano attività artistico-teatrali e senza dimenticare l'importanza data in quegli anni alle scoperte di Schliemann che, insieme alle teorie nietzschiane, cooperarono a foggare una visione del mondo antico anticlassica, ma al tempo stesso più autentica e più conforme alla sensibilità contemporanea<sup>58</sup>.

### 3. *Le rappresentazioni universitarie di Ettore Romagnoli (1911-1913)*

In un articolo pubblicato sul «Secolo XX» nel maggio del 1924<sup>59</sup> Romagnoli rievoca la nascita delle rappresentazioni classiche, quando nel 1911 fu incaricato dal Comitato preposto all'Esposizione Internazionale di Roma per le arti e la cultura, che insieme a quella torinese e fiorentina fu organizzata per celebrare il cinquantenario dell'Unità d'Italia, di allestire alcuni spettacoli di dramma antico nella cornice dello Stadio Palatino. La scelta dei testi da portare in scena fu condotta, secondo l'autore, con 'intenti antifilologici':

A quel tempo non avevo ancora scritto *Minerva e lo scimmione*. Ma già ardeva nel mio cuore [...] l'odio contro le Loro altezze il Convenzionalismo, l'Ottusaggine, l'Accademismo che imperavano [...] nel bel regno della filologia classica. I suddetti tirannelli dichiaravano, fra mille aforismi bertoldeschi e cacasennici, che le *Baccanti* erano una stanca opera senile, indegna della Musa d'Euripide, senza vera sostanza né intensità drammatica; che il Teatro d'Aristofane era ormai lontanissimo dalla sensibilità moderna [...]; che il *Ciclope* era una bazzecoletta che doveva aver costato al poeta ben poca fatica [...]; e dunque, io scelsi per le rappresentazioni sul Palatino, le *Baccanti*, le *Nuvole*, e il *Ciclope*<sup>60</sup>.

Tuttavia, gli spettacoli sul Palatino non ebbero più luogo in quanto la Commissione responsabile dell'evento vista la vastità e l'eterogeneità del programma teatrale proposto, che comprendeva anche rappresentazioni di testi moderni e contemporanei a Castel Sant'Angelo, aveva preferito rinunciare al progetto per delegare ai Teatri Argentina, Quirino e Costanzi la responsabilità di costituire un cartellone per l'Esposizione<sup>61</sup>. Romagnoli decise di perseguire comunque il suo progetto artistico e i tre drammi, insieme

<sup>58</sup> ROMAGNOLI (1921, 11) riteneva che le scoperte archeologiche di Schliemann ed Evans avessero spezzato «le lenti bizzarramente deformatrici del convenzionalismo critico» rivelando «la viva sprezzatura popolare, ora l'accesa policromia o la sognante sfumatura romantica» delle opere artistico-letterarie della classicità.

<sup>59</sup> Ora in ROMAGNOLI (1958, 503-17).

<sup>60</sup> ROMAGNOLI (1958, 505s.). Lo scritto, postumo al 1917, risente naturalmente della polemica antifilologica.

<sup>61</sup> FERRI (1911, 486). Le rappresentazioni programmate comprendevano, i *Suppositi* di Ariosto, *La cortigiana* di Pietro Aretino, la *Virginia* di Alfieri, il *Ruy Blas* di Hugo, il *Don Giovanni* di Zorrilla, l'*Importanza di chiamarsi Ernest* di Wilde.

all'*Alceste* di Euripide, furono portati in scena con la collaborazione di una compagnia costituita dagli studenti dell'Università di Padova<sup>62</sup>.

Le *Nuvole* di Aristofane furono le prime ad essere rappresentate al Teatro Verdi di Padova e a Vicenza. La scelta, temeraria per la difficoltà legata alla comprensione di una commedia antica da parte di un pubblico moderno, era però vicina agli interessi di ricerca di Romagnoli il quale nel 1909 aveva pubblicato per i Fratelli Bocca di Milano la traduzione integrale di Aristofane, un'opera preceduta da studi scientifici sull'argomento che gli consentirono di condurre una lettura dei testi approfondita e di ricostruire il presunto contesto su cui il commediografo avrebbe basato la produzione dei suoi drammi<sup>63</sup>. Inoltre, una disposizione 'naturale' allo stile di Aristofane<sup>64</sup>, che si riscontra anche in altri scritti del grecista, fu «causa e origine di quel felice e invero assai raro fenomeno che è una traduzione perfetta»<sup>65</sup>. Anche la rappresentazione, da quanto si evince dalle testimonianze, piacque soprattutto a quella fetta di pubblico «che non va a teatro per secondi fini di snobismo estetico o di archeologia drammatica, ma si è abbandonato all'antico commediografo con la stessa simpatica fiducia con cui va alla prima di un celebrato autore moderno, senza aver mai letto la commedia»<sup>66</sup>. L'allestimento aveva, quindi, entusiasmato gli spettatori 'profani', in quanto la scelta del testo pareva concepita per creare un parallelismo tra il mondo contemporaneo e il quadro del quinto secolo a.C. descritto da Aristofane<sup>67</sup>. Il ruolo rivestito da Romagnoli per l'allestimento spaziava dal traduttore al capocomico, dal compositore al costumista-scenografo, prodigandosi nella ricerca di testimonianze iconografiche su cui fondare i bozzetti per le scene e i costumi o avvalendosi dei pochi frammenti di musica greca per ideare le melodie di accompagnamento; inoltre, riuscì ad istruire in un solo mese, alcuni giovani studenti, tra cui il futuro germanista Vincenzo Errante nel ruolo di Fidippide<sup>68</sup>,

<sup>62</sup> ROMAGNOLI (1958, 509s.).

<sup>63</sup> La *summa* di queste ricerche è rappresentata dall'articolo *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* pubblicato nel 1905 e ora in ROMAGNOLI (1958, 331-502).

<sup>64</sup> Cf. CROCE (1907, 209); DE FALCO (1948, 127); PERROTTA (1948, 95); MASSA POSITANO (1948, 85); PARATORE (1959, 33); DEGANI (1969, 1446); PONTANI (1976, 6). CUCCHETTI (1964, 57) si pone in controtendenza affermando che Euripide sarebbe stato il poeta maggiormente affine alla sensibilità del Romagnoli traduttore.

<sup>65</sup> MASSA POSITANO (1948, 87).

<sup>66</sup> FERRI (1911, 491).

<sup>67</sup> FERRI (1911, 492): «[...] dal nostro tempo di automobili e di aeroplani alla ippofilia dello *sportsman* ateniese Tirchippide [*scil.* Fidippide, nella versione di Romagnoli], dalle nostre lotte di classe, dal nostro socialismo di governo alla demagogia del Cuoiaio, dall'eclettismo pragmatistico dei nostri nuovi filosofi alla satira feroce dei sofisti personificati per la denigrazione impertinente del poeta nel loro più nobile debellatore».

<sup>68</sup> Errante avrebbe partecipato anche agli altri allestimenti della compagnia studentesca. Il cast completo è segnalato in FERRI (1911, 491, n. 1) e comprendeva G. de Vecchi (Strepsiade), G. da Zara (Socrate), F. Loringiola (Discorso giusto), I. Gasparini (Discorso ingiusto), il coro composto «dalle signorine Ester Cocco, corifea, Ferrini, Garatte, Praloran, Corvo, Drudi e dai signori Ferriguti, corifeo, Brisotti, Bardella, Prosdocimi, Steiner, Zanibodi». La direzione dei cori era affidata a F. Marzollo, la scenografia a G. Contarello, i costumi a M. Bonetti e le maschere a V. Brocchi.

ottenendo risultati di assoluto rilievo per una compagnia di dilettanti<sup>69</sup>.

L'anno successivo Romagnoli proseguì nel progetto portando in scena le *Baccanti* di Euripide che, dopo l'ormai consueta prima al Teatro Verdi di Padova<sup>70</sup>, partirono in *tournee* per le piazze di Venezia (Teatro La Fenice) e Trieste (Teatro Rossetti)<sup>71</sup>. Il cast comprendeva parte degli studenti universitari già attori nelle *Nuvole* e fu arricchito dalla presenza di comparse, suggeritori e tecnici di scena<sup>72</sup>. Romagnoli assunse nuovamente la direzione artistica occupandosi della traduzione e progettando l'allestimento scenico complessivo. Come nota un recensore della prima patavina,

Giustamente la cura maggiore dei direttori e degli artisti si è volta all'effetto d'insieme ch'è riuscito intonato, regolato – durante i tre atti nei quali Romagnoli ha suddiviso la rappresentazione – da un ritmo e da un colore felicemente costanti. Quest'effetto e questo equilibrio d'insieme era assolutamente necessario nella rappresentazione della tragedia greca che – per la sua natura essenzialmente musicale, anche quando non sia propriamente accompagnata dalla musica – ritiene del melodramma, ed esige in ogni sua parte un'andatura armonica d'insieme di carattere essenzialmente ritmico [...] A quest'insieme di misura e di severità contribuivano mirabilmente la scena e i costumi dovuti a Bertini Pressi e a Bruno Puozzo: semplice l'una – e nei tre atti costante – rappresentante un piccolo colonnato di vestibolo a destra, di sbiego: nello sfondo, incubo costante, la mole grandiosa del Citerone. I costumi ricchi, ornati da figurazioni tratte di su antiche pitture elleniche, di elegantissimo taglio<sup>73</sup>.

Nel 1913 si concluse per Romagnoli e per i suoi studenti l'esperienza del teatro universitario con la messinscena al Teatro del Popolo di Milano di un ciclo di rappresentazioni greche nelle sere del 28 febbraio e del 3 e 5 marzo. Le produzioni di *Baccanti* e *Nuvole* nelle prime due date venivano presentate insieme ai nuovi allestimenti di *Alceste* e *Ciclope* nell'ultima per «esemplificare tutti i tipi drammatici del teatro greco»<sup>74</sup>, dalla tragedia alla commedia e dal dramma 'ibrido' a quello satiresco; inoltre, la significativa scelta del luogo dell'evento andava a intersecare i presupposti divulgativi che lo stesso grecista aveva avanzato nel discorso sulla *Diffusione della cultura classica*. Il Teatro del Popolo era situato in un'ampia e lunga sala in via Manfredo Fanti, precedentemente adibita a deposito macchine e trasformata dall'allora segretario generale

<sup>69</sup> FERRI (1911, 491s.).

<sup>70</sup> Alla prima sarebbero stati presenti Fraccaroli, Angiolo e Adolfo Orvieto, Giacomo Boni, Massimo Bontempelli e Giosuè Borsi. Cf. PANCRAZI (1912).

<sup>71</sup> Cf. CUCCHETTI (1964, 67).

<sup>72</sup> Dal programma di sala della rappresentazione al Teatro Verdi si leggono i nomi di A. Ferriguto (Dioniso), G. Zannini (Tiresia), F. Lorigioia (Cadmò), A. Lami (Penteo), G.B. Medin (Guardia), V. Errante (Pastore, in questo caso il ruolo include anche quello del Secondo messaggero), M. Martello Maluta (Agave), B. Lami, E. Cocco e B. Cardin-Fontana (corifée), M. Dazzi e L. Lorigiola (suggeritori), G. Palumbo (direttore dei cori), M. Bonetti (direzione scenica), B. Puozzo (figurini), Berini – Pressi & C. di Milano (Scene), R. Genoni (costume di Agave). Bice Lami sarà chiamata da Romagnoli anche come corifea delle *Coefore* siracusane nel 1921.

<sup>73</sup> PANCRAZI (1912).

<sup>74</sup> MARESCOTTI (1913), iv.

della Società umanitaria di Milano Augusto Osimo e da A.E. Marescotti in un teatro con palco e piccola galleria, dove si poteva partecipare a concerti e spettacoli professionistici a prezzi modesti<sup>75</sup>: il biglietto per il ciclo di rappresentazioni greche, ad esempio, sarebbe costato una lira, tre lire per i «posti distinti» e nove per l'abbonamento alle tre serate<sup>76</sup>. La modica cifra dei biglietti era motivata da ragioni sociali in quanto, attraverso le molteplici manifestazioni artistiche organizzate, il Teatro del Popolo intendeva offrire «una nuova prova di quanto sia sensibile all'arte il popolo e come soltanto quello che lascia in lui un'impressione duratura nel suo spirito lo attiri e soltanto ciò che gli dà motivo a riflettere lo interessi e soltanto quanto trova bello, senza ch'egli sappia pur spiegarlo a se stesso, lo attiri»<sup>77</sup>.

A partecipare alle tre serate dedicate al ciclo di drammi antichi fu però un pubblico meno 'popolare' del previsto, data la presenza di alcune figure di spicco dell'ambiente culturale come il compositore Giacomo Puccini<sup>78</sup>. Gli attori dimostrarono un profondo affiatamento, nonostante il loro dilettantismo avesse condizionato lo stile di recitazione verso un tono eccessivamente enfatico, e furono scelti non più solo tra gli studenti ma anche tra 'dicitori' noti, come Giosuè Borsi nei ruoli di Socrate e Dioniso<sup>79</sup>. Nel complesso, le recensioni e i resoconti a quest'evento concordano nel riconoscere il successo degli spettacoli restituendo una serie di dettagli sull'allestimento complessivo che sembra, di fatto, mantenersi entro le coordinate tracciate da Romagnoli con gli spettacoli degli anni precedenti: la simmetria drammaturgica della tragedia, enfatizzata dalla presenza del coro e dalla musica originalmente composta a partire dai frammenti antichi; i costumi (**Figg. 1, 2, 3, 4**) elaborati secondo i modelli tratti dalle pitture ceramiche con variazioni nello stile peculiare di ciascuno spettacolo:

Gli attori buffi abbiamo veduto indossare un costume, che, per ogni riguardo, ricordava quello del nostro Pulcinella. Così vestiti gli Ateniesi e tutti gli antichi

<sup>75</sup> TREVES (1992b, 141) ricorda di aver assistito nella stessa sala ad alcuni concerti dell'orchestra del Teatro Alla Scala con la direzione di Toscanini.

<sup>76</sup> Queste informazioni riportate da TREVES (1992b, 141s.) provengono da una lettera di Anna Kuliscioff a Turati.

<sup>77</sup> MARESCOTTI (1913), v. Nell'articolo viene riprodotto anche un discorso dello stesso Osimo che afferma come «le opere che soddisfano bisogni di natura, diremo così, superiore fanno sentire più vive le esigenze dei bisogni fondamentali, stimolano questi stessi bisogni nelle classi più misere e le rendono più attive e fatiche per la conquista di migliori condizioni» (vi).

<sup>78</sup> [Cajo], *Dopo il primo successo greco-italiano-patavino a Milano fra il popolo... ed altre classi sociali*, «Il Veneto», 2 marzo 1913 (non mi è stato possibile individuare la reale identità dell'estensore sulla base dello pseudonimo; una copia della recensione si trova presso il Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli). Cf. anche la *Rivista teatrale* su l'«Illustrazione italiana», 9 marzo 1913, 238: «il popolo d'altra parte non era rappresentato che da una esigua minoranza, poiché il pubblico era composto più che di operai e di popolane, delle più note signore dell'aristocrazia e della borghesia, di letterati e musicisti, di studiosi e intellettuali, e anche di *sportsmen* e di *clubmen*, e di moltissimi curiosi».

<sup>79</sup> MARESCOTTI (1913), vii; [Vice], *Le Baccanti tragedia di Euripide tradotta da Ettore Romagnoli al Teatro del Popolo*, «La Sera», 1 marzo 1913. Come riportato anche nella nota precedente, l'identità del critico teatrale de «La Sera» non è stata individuata. L'articolo completo può essere consultato anche presso il Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli.

videro i loro eroi buffi. Per le *Baccanti*, la cui azione si svolge a Tebe, nella reggia del vecchio Cadmo, venuto di Fenicia, il Romagnoli ha scelto un tipo di vesti greco-orientaleggiante. Invece assolutamente greci erano i vestiti dell'*Alceste*, e quelli del *Ciclope* ci sono apparsi una meraviglia sotto ogni aspetto<sup>80</sup>.

Soprattutto dal confronto con le *Nuvole* appare chiaro come lo studio dell'arte antica si riversi nella concezione scenica di Romagnoli. I costumi dei personaggi, infatti, riproducono con efficacia alcune rappresentazioni vascolari di scene tratte dalle cosiddette farse fliaciche, le quali, secondo il grecista, riproducevano una forma originaria di scena comica comune allo stato primitivo della commedia attica<sup>81</sup>. In particolare, Romagnoli insiste sulle somiglianze tra l'abito tipico degli attori raffigurati sui vasi antichi e le maschere della moderna Commedia dell'Arte<sup>82</sup>: per questo Strepisade è agghindato in una maniera che richiama Pulcinella. Il costume del coro, inoltre, sembra rispondere ad analoghe esigenze esegetiche. Il colore tendente allo scuro, come si può intuire dalle riproduzioni fotografiche (**Fig. 5**), potrebbe fondarsi sul valore metaforico che Aristofane attribuiva alle *Nuvole*: rappresentando la sottigliezza dialettica dei sofisti, esse non potevano essere immaginate «quali cirri rosei nella luce né quali cumoli bianchi e morbidi sull'azzurro» ma piuttosto «quasi velarî di pioggia che si levano sull'orizzonte ove prima splendeva il sole, pregne di acqua e soprattutto di fragore»<sup>83</sup>. Romagnoli, infatti, nella traduzione della parodo (vv. 275-90) ricorre al suono onomatopeico 'u' per sottolineare il rumore cupo del loro arrivo in scena<sup>84</sup> e, nello spettacolo, potrebbe averlo reso visibile anche con il colore del costume.

In generale, il ciclo al Teatro del Popolo di Milano confermava il valore divulgativo dell'iniziativa presentando per la prima volta in Italia il teatro greco nella sua manifestazione comica, tragica e 'tragicomica' avvicinandolo, almeno nelle intenzioni se non nell'effettiva realtà dei fatti, ad una classe di persone che difficilmente ne avrebbe fruito senza questo tramite<sup>85</sup>. Al termine di questo evento milanese Romagnoli fu invitato, con l'approvazione della stessa «Atene e Roma», a dirigere le sue *Baccanti* nel Teatro

<sup>80</sup> MARESCOTTI (1913), vii.

<sup>81</sup> Cf. ROMAGNOLI (1958, 169-87; 333-35).

<sup>82</sup> ROMAGNOLI (1918, 3s.).

<sup>83</sup> MASSA POSITANO (1948, 97).

<sup>84</sup> *Ibid.* Cf. la traduzione in ROMAGNOLI (1924, 38).

<sup>85</sup> [Sm.], *Un ciclo del teatro greco a Milano*, «Tribuna», 22 febbraio 1913 (non mi è stato possibile individuare la reale identità dell'estensore sulla base delle sole iniziali di nome e cognome; la recensione può essere consultata presso il Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli); MARESCOTTI (1913), vi. Cf. anche [G.P.], *Le Nuvole di Aristofane al Teatro del Popolo*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1913: «L'iniziativa del Romagnoli, dunque, è buona e degna d'incoraggiamento non perché la commedia di Aristofane possa dare un raffinato gradimento estetico ma perché la rappresentazione di essa accosta il pubblico alla conoscenza di un aspetto della vita e dell'arte antica nel modo più facile e più gradevole». Come per la precedente recensione, anche in questo caso non è stato possibile risalire all'identità dell'autore sulla base delle iniziali. Una copia dell'articolo è presente presso il Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli.

romano di Fiesole nella seconda metà di maggio del 1913<sup>86</sup>: il grecista, questa volta, si sarebbe avvalso degli attori professionisti della Drammatica Compagnia di Roma con cui avrebbe poi portato lo spettacolo nella capitale il 15 giugno dello stesso anno<sup>87</sup>. In seguito ai successi teatrali ottenuti dal grecista, l'archeologo Paolo Orsi, direttore del Museo archeologico di Siracusa e occupato in diverse campagne di scavi sul medesimo territorio, consigliò al Comitato per le rappresentazioni classiche nel Teatro greco della città, presieduto dal conte Mario Tommaso Gargallo, di contattare Romagnoli per collaborare all'allestimento di *Agamennone* nelle vesti di direttore artistico in virtù della sua competenza come classicista e per garantire l'accuratezza scenica «secondo i dettati dei più recenti studi archeologici»<sup>88</sup>. La tradizione delle rappresentazioni universitarie venne così interrotta ma quelle prime esperienze rimasero ben vive nella successiva pratica scenica del grecista.

#### 4. *Nascita di un modus operandi per le rappresentazioni di drammaturgia antica in Italia*

Da questi primi allestimenti universitari si può evincere come Romagnoli si fondi su un ideale 'archeologico' che analogamente dirigeva anche le rappresentazioni di dramma antico nelle Università d'Oltremarina. Eppure, sulla base di alcune dichiarazioni del grecista sembra che la sua intenzione non fosse né di «copiare ciò che si faceva fuori dall'Italia» né di realizzare «una ricostruzione archeologica da esporre al sollazzo e alla critica degli eruditi», ma «di resuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una *trasposizione* nella sensibilità moderna»<sup>89</sup>. Seguendo il medesimo principio da lui teorizzato per le traduzioni dei testi antichi – quello del traduttore-demiurgo «posto fra il mondo antico e il moderno, che contrasta passo passo l'opera demolitrice degli anni, e stringe un vincolo ideale tra le età sparite e le presenti»<sup>90</sup> – Romagnoli insiste sulla coerenza complessiva dell'allestimento ideato da un'unica figura, il direttore artistico, che «partendo da una perfetta intelligenza del testo e da una precisa cognizione di tutto quanto riguardava il teatro antico» si riallacciava idealmente alle competenze multidisciplinari dell'antico *chorodiskalos* ma risentiva, contemporaneamente, della sua personale creatività artistica<sup>91</sup>.

Dalle considerazioni prima riportate e dalle riproduzioni fotografiche delle rappresentazioni universitarie è possibile notare infatti come i dettagli di costumi e scene

---

<sup>86</sup> Da statuto del Comitato per la promozione delle rappresentazioni classiche al Teatro romano di Fiesole, sottoscritto il 26 marzo 1913, la Società doveva essere interpellata «per la parte letteraria», mentre la Soprintendenza agli Scavi di Etruria veniva consultata «per la parte archeologica e artistica» (cf. il programma *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro Romano di Fiesole* presso il Fondo archivistico-letterario di Ettore Romagnoli).

<sup>87</sup> OLIVA (1913).

<sup>88</sup> GARGALLO (1934, 32).

<sup>89</sup> ROMAGNOLI (1958, 507).

<sup>90</sup> ROMAGNOLI (1917a, 82).

<sup>91</sup> ROMAGNOLI (1933).

siano sì ispirati alle pitture vascolari e alla loro policromia, ma in consonanza con la ‘nuova’ visione di una Grecia barbara, disordinata, colorata e romantica<sup>92</sup>, proprio quella Grecia pre-classica che Romagnoli riteneva essere stata d’ispirazione agli stessi tragediografi antichi e che veniva ora riscoperta dagli scavi di Schliemann<sup>93</sup>. Nei suoi allestimenti teatrali Romagnoli intendeva, quindi, allinearsi con «forme e linee espresse da una più recente archeologia che ha tratto in luce la civiltà Argiva, Micenaica e la Mediterranea in genere del periodo eneolitico»<sup>94</sup>: in particolare, la scena dell’*Agamennone* siracusano riproduceva le mura ciclopiche e la porta dei leoni di Micene, mentre i costumi erano decorati con raffigurazioni tardo-geometriche simili a quelle dei vasi scoperti da Paolo Orsi e da lui raccolti nella collezione del Museo Archeologico di Siracusa<sup>95</sup>.

Un esempio di quest’uso dell’arte classica adattata alla sensibilità moderna è rappresentato anche dai componimenti musicali che, come si è visto, riprendono i frammenti antichi senza riprodurli secondo intenzioni erudite: l’obiettivo, invece, sembra essere quello «di trascorrere da uno studio oggettivo di forme antiche ad una realizzazione tutta moderna che, per qualche particolare più o meno individuabile, si riattacca all’*ethos* della rappresentazione di una volta, ripresa risentita e riportata secondo il gusto del nostro tempo»<sup>96</sup>. La musica, così concepita, assume un ruolo centrale per le moderne rappresentazioni del dramma antico permettendo l’integrazione nell’allestimento di quel «malagevole strumento»<sup>97</sup> che è il coro:

I canti corali possono essere ridotti. [...] le strofe e le antistrofe dovrebbero essere affidate a due buoni dicitori di versi, messi rispettivamente a capo dei semicori. La voce di un oboe o di un corno inglese potrebbe sostenere la declamazione. Alcuni

<sup>92</sup> Questa definizione viene polemicamente riferita da SERRA (1924, 181). Per la percezione positiva di questo nuovo ideale estetico cf. ROMAGNOLI (1921, 11).

<sup>93</sup> ROMAGNOLI (1958, 514s.): «Cerco di ottenere la migliore attuazione concessa dalla nostra tecnica al sogno del poeta. Questo importa, questa è la parte vitale ed eterna. Tutto il resto è archeologia. Costa poco, e rende meno. [...] Eschilo certo vestiva i suoi attori secondo le fogge del suo tempo; ma Eschilo non aveva la più lontana idea dell’ellenismo preclassico, allora nascosto sotto il suolo sino alle menome vestigia. E viceversa, da *Le Supplici* si vede bene come anche nei particolari cercasse sempre il caratteristico. Sicché: noi saremo più eschilei, se, dovendo rappresentare un ambiente prellenico [*sic*], lo costituiremo di elementi prellenici [*sic*].»

<sup>94</sup> CABELLOTTI (1999, 22s.). A partire con le rappresentazioni del 1922 al Teatro greco di Siracusa Cambellotti avrebbe abbandonato l’equivoco ‘archeologico’ in cui erano caduti i fondatori degli spettacoli siracusani, influenzati da precedenti spettacoli stranieri, per abbracciare, invece, una concezione scenografica basata sul «grembo scenico adatto per evitare distrazioni esterne e che ai nostri sensi, meno abituati al dramma classico, è maggiormente necessario» (ivi, 19).

<sup>95</sup> DI MARTINO (2019, 190). I bozzetti di scenografia e costumi dell’*Agamennone*, pur affidati all’artista Duilio Cambellotti, sarebbero stati realizzati su indicazioni di Romagnoli.

<sup>96</sup> DEL GRANDE (1948, 81).

<sup>97</sup> ROMAGNOLI (1957, 27). Secondo Romagnoli, il coro rappresentava un relitto della tragedia nella sua forma primitiva e viene mantenuto dai tragediografi successivi per rispetto alla tradizione del genere, nonostante evidenti difficoltà ad adeguarlo alle necessità maggiormente ‘drammatiche’ poste dall’evoluzione del dramma. BORDIGNON (2012, 13-94) ripercorre lo sviluppo del ruolo, tutt’altro che secondario, rivestito dal coro nelle rappresentazioni siracusane dirette da Romagnoli tra il 1914 e il 1927.

ritornelli, alcune parti di indole generale e in genere la conclusione delle varie strofe – poche battute in momenti speciali – potrebbero essere invece cantate da coristi di professione, sparsi fra il coro<sup>98</sup>.

In un articolo del 1935<sup>99</sup> Romagnoli rievoca come già negli spettacoli universitari i coreuti non si limitassero a recitare la parte ma anche a cantare e danzare sulle musiche originalmente composte, anticipando l'ideale estetico di unità tra poesia, musica e danza che a partire dal 1922 con la produzione delle *Baccanti* di Euripide a Siracusa sarebbe stato sistematicamente perseguito fondando il *modus operandi* della 'scuola siracusana', in cui le diverse arti sceniche collaboravano con equilibrio alla realizzazione dell'allestimento complessivo<sup>100</sup>.

Anche la traduzione partecipa al fine estetico di coerenza scenica e viene investita di un intento drammatico, come lo stesso Romagnoli tiene a sottolineare nella prefazione alla sua versione delle *Baccanti*, pubblicata da Quattrini nel 1912:

Tradussi le *Baccanti*, come il *Ciclope*, appositamente per le rappresentazioni che si dovevano fare all'aria aperta, nello Stadio del Palatino, durante l'Esposizione romana del 1911. Cercai quindi in primissimo luogo di dare al dialogo la vivacità scenica. Questo spieghi certe espressioni che, se alla lettura possono sembrare meno tragiche, almeno nel senso convenzionale, spero debbano riuscire efficaci nella recitazione<sup>101</sup>.

La «vivacità scenica» del dialogo e le espressioni «efficaci nella recitazione» rimandano alla necessità, espressa nel Convegno del 1911, di elaborare «versioni veramente sceniche» intese, cioè, a riprodurre l'immediatezza e la spontaneità dei testi al fine di rendere interessante l'interpretazione del dramma antico ad attori professionisti e di garantirne il successo anche tra il pubblico moderno<sup>102</sup>. In un articolo dedicato alle rappresentazioni al Teatro del Popolo viene evidenziata l'abilità di Romagnoli nel sostituire la parola poetica con la parola scenica, riportando un esempio tratto dai vv. 831s. dell'*Alceste*: l'espressione *κᾶτα κωμάζω κᾶρα στεφάνοις πυκασθεῖς*, pronunciata

<sup>98</sup> ROMAGNOLI (1917a, 131-33).

<sup>99</sup> ROMAGNOLI (1935).

<sup>100</sup> PIAZZA (2019, 17). Sulla nascita di una nuova forma teatrale dall'esperienza siracusana del 1922 cf. le affermazioni in GARGALLO (1934, 81-89).

<sup>101</sup> ROMAGNOLI (1912, xlv).

<sup>102</sup> ROMAGNOLI (1917a, 129s.). La preoccupazione per la pronunciabilità viene evidenziata in paragone con le versioni accademico-letterarie allora disponibili, secondo Romagnoli inadatte alla scena teatrale. Cf. ROMAGNOLI (1917a, 128s.). Come ricostruito da ZOBOLI (2004, 9-33), la diffusione di tragedie greche in traduzione italiana a partire dall'inizio del 1900 pare essere stata influenzata dalle speculazioni dannunziane intorno alla 'rinascenza della tragedia'. Le versioni ottocentesche, in particolare quelle di Felice Bellotti prodotte in un arco di tempo che va dal 1813 al 1855 e incluse da Vitelli nel suo *Manuale della letteratura greca*, cominciarono ad essere considerate obsolete proprio perché, afferma TREVES (1992b, 147), «distese nella *routine* letteraria, la lingua base della nostra poesia, che nulla ha in comune col verso, la lingua e lo stile dei tragici greci, Eschilo soprattutto. [...] Siamo, infatti, dinanzi a due mondi mutuamente incomprensibili, senza né il vantaggio d'un testo italiano leggibile né la possibilità di pervenire, oltre la selva letteraria del traduttore, a cogliere qualcosa dell'originale».

da Eracle, viene resa con «sto qui gozzovigliando e un serto cinge il capo mio» consentendo all'attore, riporta il giornalista, di trovare «l'addentellato al gesto di strapparsi la corona dal capo e gettarla via»<sup>103</sup>. Riguardo alle *Baccanti*, allestite sempre a Milano, un altro recensore nota che «traduzione e riduzione apparvero opere artistiche preziosissime, e, più che traduzione e adattamento, sembrarono pensiero originale moderno d'uno spirito eletto nutrito e infervorato di classicismo ellenico»<sup>104</sup>; mentre ancora nel 1912 in riferimento alla prima del Teatro Verdi di Padova si legge:

Della traduzione di Ettore Romagnoli giudicheranno i grecisti per la parte filologica; dirò solo che dalla audizione sembra cosa viva di una vita ben sua, ed agile e sicura; che, cioè, non è menomamente avvertibile lo sforzo voluto a trasporre il pensiero dall'una all'altra lingua. L'idea par nata direttamente nel linguaggio del traduttore; e ne risulta una forma che par volere, con sempre maggior efficacia, aderire al pensiero, e seguirlo e stringerlo nervosamente, sia nello sciolto del dialogo che nelle forme metriche dei cori.<sup>105</sup>

Differenziandosi, quindi, dalle recite in greco antico praticate ad Oxford e Cambridge e negli esperimenti condotti da Browne, Romagnoli investe sulla traduzione italiana dei testi teatrali per rispondere a quell'intento divulgativo che anima costantemente il suo lavoro di grecista, ponendo inoltre la giusta attenzione alla necessità di far comprendere la parola antica nell'*hic et nunc* dello spettacolo.

Le rappresentazioni universitarie avevano fornito a Romagnoli una prima opportunità di allestire testi di drammaturgia antica mantenendo i principali elementi scenico-artistici che partecipavano alla messinscena originale ma riadattandoli, con competenza insieme di studioso e artista, alla nuova sensibilità che animava la percezione dell'antichità classica. Il richiamo all'attività teatrale in *Paradossi universitari*, inoltre, potrebbe essere stato determinato proprio da quelle esperienze e dalla convinzione che una formazione 'a tutto tondo', sull'esempio di alcune università nel Regno Unito e in Irlanda, avrebbe favorito la divulgazione della cultura greco-latina anche grazie al teatro, all'epoca ritenuto uno strumento educativo eccentrico ma oggi riconosciuto «tra i più forti mezzi di divulgazione disponibili ai classicisti»<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> [Sm.], *Un ciclo del teatro greco a Milano*, «Tribuna», 22 febbraio 1913.

<sup>104</sup> [Cajo], *Dopo il primo successo greco-italiano-patavino a Milano fra il popolo... ed altre classi sociali*, «Il Veneto», 2 marzo 1913. Rispetto all'originale greco la traduzione delle *Baccanti* pubblicata nel 1913 e utilizzata per gli spettacoli universitari presenta omissioni e modifiche che ne rivelano la natura di testo scenico. Questi tagli riguardano ad esempio alcune lacune testuali segnalate nelle edizioni critiche (v. 182; vv. 229s.; v. 316; v. 461; v. 537; vv. 652s.; 1028; 1372) oppure palesi ripetizioni di concetti già espressi nel testo, come ad esempio la vicenda sulla nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus (vv. 88-102; 242-47 e 286-97). In quest'ultimo caso è significativo che i versi vengano invece reintegrati nella versione pubblicata da Zanichelli nel 1930 e destinata ad un *target* di lettori. Per le espunzioni testuali cf. anche DODDS (1960<sup>2</sup>, 92; 98; 111s.; 135; 144; 206s.; 240).

<sup>105</sup> PANCRAZI (1912).

<sup>106</sup> Cf. CONDELLO – PIERI (2013, 558).



**Fig. 1.** Foto di scena da *Baccanti* di Euripide al Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo archivistico-bibliotecario Ettore Romagnoli



**Fig. 2.** Foto di scena da *Nuvole* di Aristofane al Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo archivistico-bibliotecario Ettore Romagnoli



**Fig. 3.** Foto di scena da *Ciclope* di Euripide al Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo archivistico-bibliotecario Ettore Romagnoli



**Fig. 4.** Foto di scena da *Alceste* di Euripide al Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo archivistico-bibliotecario Ettore Romagnoli



**Fig. 5.** Foto di scena da *Nuvole* di Aristofane al Teatro del Popolo di Milano (1913) in «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1913, 239

## riferimenti bibliografici

ACKERMAN 2002<sup>2</sup>R. Ackerman, *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, New York-London.

BALDI 2012

G.D. Baldi, *Fraccaroli, Romagnoli, l'antifilologia e la polemica con Girolamo Vitelli*, in A. Beniscelli – Q. Marini – L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi. Sessioni parallele*, Genova, 1-9.

BALDI – MOSCADI 2006

G.D. Baldi – A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze.

BASSNETT 1991

S. Bassnett, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, «TTR» IV 99-111.

BAUER 2013

J. Bauer, *Il Museo dei Gessi dell'Università di Vienna al tempo di Alexander Conze e Otto Benndorf*, in M.G. Picozzi, *Ripensare Emanuel Löwy*, Roma, 111-24.

BENEDETTO 2012

G. Benedetto, *Scuola classica, studi classici e la svolta dell'Unità*, «A&R» n.s. VI 384-429.

BLANCO 1982

G. Blanco, *Ettore Romagnoli e la civiltà ellenica*, Gela.

BORDIGNON 2012

G. Bordignon, "Musicista poeta danzatore e visionario". *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «Quaderni di Dioniso» n.s. III 1-268.

BOSELLI 2006

S. Boselli, *Tradurre per il teatro*, in F. Buffoni (a cura di), *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, Roma, 625-42.

BOUTET 1909

E. Boutet, *Ippolito*, «Avanti!» (9 gennaio), 3.

CAMBELLOTTI 1999

D. Cambellotti, *Teatro storia arte*, a cura di M. Quesada, Palermo.

CANFORA 1980

L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino.

CONDELLO – PIERI 2013

F. Condello – B. Pieri, «*Note a piede di anfiteatro*»: la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio, «DeM» IV 553-603.

CROCE 1907

B. Croce, rec. a E. Romagnoli, *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in «Studi italiani di filologia classica», vol. 13, Firenze 1905, 83-268, «La Critica» V 206-13.

CUCCHETTI 1964

G. Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, Urbino.

DE FALCO 1948

V. De Falco, *Ettore Romagnoli ellenista*, «Dioniso» XI 121-34.

DEL GRANDE 1948

C. Del Grande, *Ettore Romagnoli studioso di musica greca e compositore*, «Dioniso» XI 79-82.

DELLI CASTELLI 2006

B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia» n.s. I 55-70.

DEGANI 1969

E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in G. Grana (a cura di), *I critici*, vol. II, Milano, 1431-48.

DEGANI 1989

E. Degani, *La filologia greca nel secolo XX (Italia)*, in G. Arrighetti – O. Fogazza – L. Gamberale – F. Montanari (a cura di), *La filologia greca e latina nel secolo XX*, Atti del convegno internazionale: Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 17-21 settembre 1984, vol. II, Pisa, 1065-1140.

DEGANI 1999

E. Degani, *Filologia e storia*, «Eikasmos» X 279-314.

DI MARTINO 2019

G. Di Martino, *Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso di Agamennone*, «FuturoClassico» V 174-208.

DODDS 1960<sup>2</sup>

E.R. Dodds (ed.), *Euripides, Bacchae*, Oxford.

EASTERLING 1999

P. Easterling, *The Early Years of the Cambridge Greek Play: 1882-1912*, in C. Stray (ed.), *Classics in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Cambridge. Curriculum, Culture and Community*, Cambridge, 27-47.

ESPASA 2000

E. Espasa, *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?*, in C.-A. Upton (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, 49-62.

FERRI 1911

G.L. Ferri, *Le Nuvole di Aristofane a Padova e Vicenza*, «Nuova Antologia» (1 agosto), 486-94.

FLASHAR 1991

H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München.

FRACCAROLI 1903

G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino.

GARGALLO 1934

M.T. Gargallo, *Per il teatro greco*, Roma.

GARULLI 2016

V. Garulli, *Laura Orvieto and the Classical Heritage in Italy before the Second War World*, in K. Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, Leiden, 65-110.

HALL – MACINTOSH 2005

E. Hall – F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford.

IERANÒ 2014

G. Ieranò, “*The finest of all Greek plays*”. *Tradurre l’Agamennone di Eschilo da Robert Browning a Emanuele Severino*, «Scienze dell’Antichità» XX 47-69.

LA PENNA 1983

A. La Penna, *L’influenza della filologia classica tedesca sulla filologia classica italiana dall’unificazione d’Italia alla prima guerra mondiale*, in H. Flashar – K. Gründer – A. Horstmann (Hrsg.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, B. II, Göttingen, 232-74.

LODI 1962

T. Lodi, *Nota bibliografica*, in G. Vitelli, *Filologia classica... e romantica*, Firenze, 133-43.

MACINTOSH 1997

F. Macintosh, *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 284-323.

## MACINTOSH 2005

F. Macintosh, *Viewing Agamemnon in Nineteenth-Century Britain*, in F. Macintosh – P. Michelakis – E. Hall – O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford, 139-62.

## MACINTOSH 2007

F. Macintosh, *From the Court to the National: The Theatrical Legacy of Gilbert Murray's Bacchae*, in C. Stary (ed.), *Gilbert Murray Reassessed. Hellenism, Theatre, and International Politics*, Oxford, 145-66.

## MARESCOTTI 1913

A.E. Marescotti, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato» (15-30 marzo), iv-vii.

## MASSA POSITANO 1948

L. Massa Positano, *Ettore Romagnoli traduttore*, «Dioniso» XI 83-116.

## NERI 2012

C. Neri, «*Il greco, ai giorni nostri*», ovvero: *sacrificarsi per Atene o sacrificare Atene?*, in L. Canfora – U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica*, Atti del Convegno Internazionale. Torino, 12-14 aprile 2012, Bologna, 103-52.

## OLIVA 1913

D. Oliva, *Le Baccanti. Rappresentazione allo Stadio*, «Giornale d'Italia» (16 giugno), 3.

## PAGNOTTA – PINTAUDI 2015

F. Pagnotta – R. Pintaudi, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «APapyrol» XXVII 231-71.

## PANCRAZI 1912

P. Pancrazi, *Le Baccanti di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico» (19 maggio), 2.

## PARATORE 1959

E. Paratore, *Ettore Romagnoli*, «Dioniso» XXII 23-39.

## PAVIS 1989

P. Pavis, *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre*, in H. Scolnicov – P. Holland (eds.), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, 25-44.

## PERROTTA 1948

G. Perrotta, *Ettore Romagnoli*, «Maia» I 85-103.

## PIAZZA 2019

L. Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al Teatro greco di Siracusa*, «Sinestesiaonline» VIII 12-19.

PETRINI 2012

A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, Torino.

PINTACUDA 1978

M. Pintacuda, *Tragedia antica e musica d'oggi. La musica nelle rappresentazioni moderne dei tragici greci in Italia: elenco cronologico delle principali rappresentazioni tragiche dal 1904 al 1977 in Italia*, Cefalù.

PIRAS 2017

G. Piras, *Ettore Romagnoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVIII, Roma, 189-94.

PONTANI 1976

F.M. Pontani, *L'Aristofane di Romagnoli*, in *La traduzione dei classici a Padova*, Atti del IV convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 1 giugno 1971), Padova, 3-21.

RAMORINO 1881

F. Ramorino, rec. a C. Biuso, *Ovidio*, Palermo 1880, 278 pp., «RFIC» IX 159-63.

ROMAGNOLI 1912

E. Romagnoli, *Euripide, Baccanti*, tradotte in versi italiani, Milano.

ROMAGNOLI 1917a

E. Romagnoli, *Vigilie italiche*, Milano.

ROMAGNOLI 1917b

E. Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, Bologna.

ROMAGNOLI 1918

E. Romagnoli, *Nel regno di Dioniso*, Bologna.

ROMAGNOLI 1919

E. Romagnoli, *Paradossi universitari*, Milano.

ROMAGNOLI 1921

E. Romagnoli, *Nel regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Bologna.

ROMAGNOLI 1924

E. Romagnoli (trad.), *Aristofane. Le commedie*, vol. II, Bologna.

ROMAGNOLI 1933

E. Romagnoli, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa. Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera» (21 dicembre), 3.

## ROMAGNOLI 1935

E. Romagnoli, *I cori delle tragedie classiche. Rettifica di S.E. Ettore Romagnoli in merito agli spettacoli di Siracusa*, «Gazzetta del Popolo» (12 aprile), 3.

## ROMAGNOLI 1957

E. Romagnoli, *Il teatro greco* (1918), Bologna.

## ROMAGNOLI 1958

E. Romagnoli, *Filologia e poesia: saggi critici*, Bologna.

## ROMANOU 2016

K. Romanou, *Nostos through the West and Nostos through the East: Readings of Ancient Greek Music in Early Twentieth-Century Constantinople and Athens*, in K. Levidou – K. Romanou – G. Vlastos (eds.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge, 212-32.

## ROSTAGNI 1950

A. Rostagni, *Gli studi di letteratura greca*, in C. Antoni – R. Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, vol. I, Napoli, 435-57.

## SERIANNI 2012

L. Serianni, *Ettore Romagnoli latinista*, in M. Passalacqua – M. De Nonno – A.M. Morelli (a cura di), *Venuste Noster. Studi offerti a Leopoldo Gamberale*, «Spudasmata» CXLVII 639-54.

## SERRA 1924

M. Valgimigli, *Intorno al modo di leggere i greci [da uno scritto inedito di R. Serra]*, «La Critica» XXII 177-88, 237-46.

## SOUYOUZOGLOU-HAYWOOD 2003

C. Souyouzoglou-Haywood, *The Making of the Classical Museum: Antiquarians, Collectors and Archaeologists*, Dublin.

## SOUYOUZOGLOU-HAYWOOD 2007

C. Souyouzoglou-Haywood, *Henry Browne, Greek Archaeology and 'The Museum of Ancient History'*, *University College Dublin*, in J.V. Luce – C. Morris – C. Souyouzoglou-Haywood (eds.), *The Lure of Greece. Irish Involvement in Greek Culture, Literature, History and Politics*, Dublin, 147-61.

## STELLA 1948

L.A. Stella, *Ettore Romagnoli e la filologia*, «Dioniso» XI 69-78.

## STELLA 1972

L.A. Stella, *Ettore Romagnoli umanista nel centenario della sua nascita*, «Studi Romani» XX 169-80.

STRAY 1998

C. Stray, *Classics Transformed. Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*, Oxford.

STRAY 1999

C. Stray, *The First Century of the Classical Tripos (1822-1922): High Culture and the Politics of Curriculum*, in Id. (ed.), *Classics in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Cambridge. Curriculum, Culture and Community*, Cambridge, 1-14.

TREVES 1992a

P. Treves, *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Milano-Napoli.

TREVES 1992b

P. Treves, *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, vol. III, Modena.

TROIANI 2020

S. Troiani, *La poesia come «dono della musica»: interrelazioni tra musica greca, traduzione e rappresentazione del dramma antico in Ettore Romagnoli*, in A. Albanese – M. Arpaia (a cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Atti della Graduate Conference, L'Aquila 15-16 novembre 2018, Ravenna, 79-86.

TURTLE 2005

W. Turtle, 'The Truth of Mere Transcript': Browning's Agamemnon, «Translation and Literature» XIV 196-211.

VALENTINI 1992

V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano.

VALENTINI 1993

V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma.

VITELLI 2018

G. Vitelli, *Filologia classica... e romantica* (1917), introduzione di L. Canfora, con una postilla di R. Pintaudi, Lavis.

ZOBOLI 2004

P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce.