ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τόμ. 1, Αρ. 1 (2017)

Τεύχος 3-4 (2017-2018) ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ

Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: Χοηφόροι του Αισχύλου

ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΗΝΙΩΤΗ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΗΝΙΩΤΗ Ν. (2023). Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: Χοηφόροι του Αισχύλου. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, *1*(1), 65–80. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34443

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 18/07/2024 02:35:02

ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΗΝΙΩΤΗ

Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: *Χοηφόροι* του Αισχύλου

Π ε ρ ί λ η ψ η
Στην παρούσα εργασία εξετάζονται αρχικά οι λόγοι δημιουργίας του Φεστιβάλ των Συρακουσών, η ιδεολογική και αισθητική του βάση και οι ενέργειες που έγιναν προκειμένου να υλοποιηθούν οι εκδηλώσεις του Πρώτου και του Δεύτερου Κύκλου του, με επίκεντρο τις παραστάσεις του *Αγαμέμνονα* και των *Χοηφόρων*, το 1914 και το 1921 αντίστοιχα. Το ενδιαφέρον της έρευνας είναι στραμμένο στην πορεία που ακολούθησαν και στις παρεμβάσεις που έκαναν οι διοργανωτές στον οργανωτικό και καλλιτεχνικό του τομέα ώστε να φέρουν το Φεστιβάλ από την περιφέρεια, που βρισκόταν το 1914, στο κέντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος το 1921. Υπό αυτό το πρίσμα παρουσιάζονται οι δύο πιο χαρακτηριστικές σκηνές της παράστασης των *Χοηφόρων* του Δεύτερου Κύκλου και στη συνέχεια γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στις αντιδράσεις των πολυάριθμων Ελλήνων θεατών που την παρακολούθησαν και που η εμπειρία τους φαίνεται να επηρέασε την εξέλιξη των υπαίθριων θεαμάτων και τη διοργάνωση των πρώτων φεστιβάλ στην Ελλάδα.

The International Impact of Syracuse Festival in 1921: Aeschylus' *Choephori* (The Libation Bearers).

A b s t r a c t
This work primarily examines the reasons for the creation of the Syracuse Festival, its ideological and aesthetic base and the steps taken leading to the First and Second Cycle, focusing on the performances of "Agamemnon" and the "Choephori", in 1914 and 1921 respectively. The interest in this research focuses on the route followed and the actions taken by the organizers in the planning and artistic domain so as to change this festival from being of peripheral interest in 1914, to the centre of international interest in 1921. In this light the two most characteristic scenes of the performance of the "Choephori" of the Second Cycle are presented and followed by special reference to the reaction of the numerous greek members of the audience and whose experience seems to have influenced the future development of open-air spectacles and the organizing of the first festivals in Greece.

Λέξεις κλειδιά: Φεστιβάλ, Συρακούσες, *Χοηφόροι,* Πρόσληψη αρχαίου δράματος

Πολύ συχνά τίθεται το ερώτημα: θα μπορούσε το Φεστιβάλ των Συρακουσών να θεωρηθεί ένας πρόδρομος εκείνου της Επιδαύρου; Απορία καθόλου αβάσιμη, δεδομένου ότι τα δύο Φεστιβάλ έχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους, αν και εγκαινιάζονται με τριάντα χρόνια διαφορά, το πρώτο το 1914 και το δεύτερο το 1954. Τα πιο χαρακτηριστικά από αυτά είναι η κοινή θεματική – ανεβάζουν έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου – και λαμβάνουν χώρα σε αναστηλωμένα αρχαία ελληνικά θέατρα. Σε αυτό το άρθρο επιδίωξη δεν είναι η σύγκριση των δυο θεσμών, αλλά η σκιαγράφηση εκείνου των Συρακουσών, του πρώτου και μακροβιότερου του είδους – φέτος έκλεισε τα 103 χρόνια ζωής παρουσιάζοντας τον 53ο Κύκλο του[1] – καθώς θεωρώ πως αποτέλεσε, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, πρότυπο για όσα παρόμοια φεστιβάλ γεννήθηκαν στην Ευρώπη την περίοδο του μεσοπολέμου. Είναι γεγονός πως οι πρωτοπόροι της διοργάνωσης υπαίθριων θεαμάτων στην Ελλάδα είχαν πάντα στραμμένη την προσοχή τους στη Σικελία, διότι κατά μία έννοια εκεί βρισκόταν ένα πετυχημένο φεστιβαλικό *know how*. Εστιάζοντας, λοιπόν, στην ιδεολογία και στην αναγκαιότητα που επέβαλε τη δημιουργία του Φεστιβάλ των Συρακουσών και στον τρόπο που υλοποιήθηκε σε οργανωτικό και αισθητικό επίπεδο, όχι τόσο ο Πρώτος – δοκιμαστικός από κάθε άποψη – Κύκλος του, ελάχιστους μήνες πριν την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τον Απρίλιο του 1914, με την παραγωγή του αισχύλειου *Αγαμέμνονα*, όσο ο Δεύτερος – με την αδιαμφισβήτητη διεθνή του απήχηση[2] – στα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου, το 1921, όπου στο επίκεντρο των εκδηλώσεων βρισκόντουσαν οι πέντε παραστάσεις των *Χοηφόρων*, κύρια επιδίωξη είναι να συμβάλλω διττά και ευρύτερα στην έρευνα όλων των σύγχρονων Φεστιβάλ: αφενός, να επαναπροσδιορίσω την ταυτότητα και τον ρόλο του συρακούσιου θεσμού, αποκαθιστώντας την εικόνα και τη θέση που καταλαμβάνει στις σύγχρονες αναβιώσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος, τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του· και αφετέρου να προλειάνω το έδαφος ώστε να λάβει χώρα μια μελλοντική έρευνα ανάμεσα στο Φεστιβάλ των Συρακουσών και σε εκείνα που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα, με προεξέχον αυτό της Επιδαύρου. Τη δυνατότητα της ολικής αναθεώρησης του συρακούσιου Φεστιβάλ, αξίζει να αναφερθεί εδώ, την προσέφερε η πρόσφατη επανεξέταση των αρχείων του INDA Fondazione, του φορέα, δηλαδή, που είναι υπεύθυνος για την υλοποίησή του έως και σήμερα.[3]

[1] Το Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του επαναλαμβανόταν όταν οι οικονομικές συνθήκες το επέτρεπαν, οπότε οι τρεις πρώτοι Κύκλοι του έλαβαν χώρα τα έτη: 1914, 1921 και 1922. Από το 1924 και για όλη την περίοδο του μεσοπολέμου οι επόμενοι Κύκλοι (4ος -9ος) επανέρχονταν ανά τριετία (1924, 1927, 1930, 1933, 1936, 1939). Στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η λειτουργία του ανεστάλη και επαναλειτούργησε το 1948, οπότε η επανάληψη των Κύκλων (10ος- 36ος) γινόταν ανά διετία έως το 2000. Από τη νέα χιλιετηρίδα επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο (το 2017 επαναλήφθηκε ο 53ος Κύκλος).

[2] Πρβλ. Filippo Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο» στο: Σ. Μερκούρης (επιμ.), Μια σκηνή για το Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα, Κάπον, Αθήνα 2009, σ. 40.

[3] Πρόκειται για έρευνα που εκπόνησα από το 2009 έως το 2016, με στόχο τη συγγραφή της διδακτορικής διατριβής με τίτλο: «Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939).»

Η γέννηση του Φεστιβάλ των Συρακουσών

1

Τα Φεστιβάλ του *Bayreuth* και της *Orange*[4] βρίσκονται στο μυαλό του ιταλού εθνικού ποιητή *Gabriele D' Annunzio* όταν, πρώτος αυτός στην Ιταλία, εμπνέεται και προτείνει στους συμπατριώτες του την ιδέα για ένα υπαίθριο φεστιβάλ –αρχικά στο Albano (έξω από τη Ρώμη) και κατόπιν σε άλλα μέρη στη χώρα και τέλος στις Συρακούσες– που θα φιλοξενεί έργα της αρχαίας δραματουργίας και σύγχρονα τα οποία, όμως, θα διέπονται από ίδιους «κλασικούς» κανόνες αισθητικής[5] (ο ίδιος ειδικευόταν άλλωστε στη συγγραφή τους),[6] και θα λειτουργεί ως τόπος «συγκόλλησης» του διχασμένου ιταλικού έθνους.[7] Η αισθητική του, ευρύτερα γνωστή από τη σκηνική επιμέλεια που κάνει στα έργα του, τα οποία ανεβάζει σε άλλες σκηνές της χώρας, είναι παρόμοια με αυτή που η Ευρώπη γνωρίζει μέσα από τους μοντερνιστές σκηνογράφους, σκηνοθέτες, συνθέτες και χορευτές. Χρησιμοποιεί Ιταλούς καλλιτέχνες, όπως τον σκηνογράφο *Duilio Cambellotti* και τον μουσικό *Ildebrando Pizzetti* –αργότερα συνεργάτες του Φεστιβάλ των Συρακουσών– αλλά δεν διστάζει να περάσει τα σύνορα για τη Γαλλία, όταν βλέπει το όραμά του να μη μπορεί να υλοποιηθεί στον απόλυτο βαθμό στη χώρα του, ελλείψει ηθοποιών και χορευτών που να έχουν ενστερνιστεί τις νέες ευρωπαϊκές παραστασιακές αντιλήψεις.[8]

Στις Συρακούσες το ενδιαφέρον του εκδηλώθηκε με μια επιστολή το 1908, που την απηύθυνε στην επιτροπή *Pro Patria* της πόλης, η οποία είχε δημιουργηθεί από επαγγελματίες και φοιτητές με στόχο την προώθηση δράσεων υπέρ της ανάπτυξης της περιοχής, ρίχνοντας ουσιαστικά τον πρώτο σπόρο για τη δημιουργία

---

[4] Πρβλ. Mario Corsi, *Il teatro all' aperto in Italia*, πρόλογος Renato Simoni, εκδ. Rizzoli & C., Μιλάνο 1939, σ. 26: με αφορμή την προσωπική εμπειρία του *D' Annunzio* στο ανέβασμα των *Ευμενίδων* στο Φεστιβάλ της Οράγγης το 1898, «ξεκινά μια σταυροφορία για τη δημιουργία ενός υπαίθριου θεάτρου στο σχήμα των ελληνικών και ρωμαϊκών θεάτρων, στο οποίο θα μπορούν να παίζουν τους γλυκούς και ηλιόλουστους μήνες της άνοιξης και του καλοκαιριού κλασικά έργα και έργα νέων ικανών καλλιτεχνών, που πιστεύουν πως το δραματικό έργο είναι μια αποκάλυψη ομορφιάς […] Το θέατρο έπρεπε να είναι μια αντιπρόταση στο 'θέατρο της γιορτής' του Wagner». Με τον όρο 'αντιπρόταση' ο *Corsi* φαίνεται να εννοεί μια άλλη παράλληλη πρόταση προς αυτή του *Wagner*. Επίσης, από εδώ και στο εξής, όλες οι μεταφράσεις από το πρωτότυπο είναι της μελετήτριας, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

[5] Βλ. Emanuele Giliberti και Loredana Faraci, *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Lombardi editori, Συρακούσες 2003, σ. 21 και Filippo Franncesco di Castel Lentini, «Rappresentazioni classiche e spettacoli all' aperto: un po' di Storia», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato,* τχ. 5 (Απρίλιος-Μάιος 1924), σ. 6.

[6] Πρβλ. Giovanni Lista, *Le scene futuriste*, Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1989, σ. 20 και σημ. 56, που αναφέρει «πως ένας, κατά τη γνώμη του, από τους πιο πιστούς θαυμαστές του [*D' Annunzio*] ο *Ricciotto Canudo*, σε κείμενο του το 1908 ανέφερε πως ο *D' Annunzio* επρόκειτο να γράψει ένα θεατρικό με αφορμή τη γέννηση της πόλης των Συρακουσών, υπό τη μορφή 'πρώτης τραγωδίας για να ανέβει σε υπαίθριο θέατρο'».

[7] Βλ. Pierre Milza, *Storia d' Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri,* Μιλάνο 2005, σ. 666-674, για τα πρώτα χρόνια της ενσωμάτωσης της Νότιας Ιταλίας στο ιταλικό ανεξάρτητο κράτος (στην πραγματικότητα στο βασίλειο του Πιεμόντε) και για τη βία με την οποία συνοδεύτηκε. Βλ. Emilio Gentile, *La grande Italia*, Laterza, Ρώμη και Μπάρι 2006, σ. 67, ο Mazzini υποστηρίζει πως ο διχασμός επικρατεί και σε ανθρωπολογικό επίπεδο ακόμη, αφού φτάνει στα όρια του ρατσισμού. Για τον επικριτικό ως προς το νότο βορρά, βλ. Milza, *Storia d' Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*,, ό.π., σ. 759.

[8] Για την περίπτωση του *D' Annunzio* ως σκηνοθέτη βλ. Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano, 1900-1945*, εκδ. Il Mulino, Μπολόνια 1999, σ. 51, έβρισκε άδικο να ανεβάζουν τα έργα του ο *Zacconi* και η *Duse* ρεαλιστικά. Το ίδιο τα ανέβαζε και η *Franchini*, στο ίδιο 48. Βλ. επίσης Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του θεάτρου*, τμ. 2, μετ. και επιμ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σ. 211, που μιλά για θιάσους που παίζουν με παλιομοδίτικο τρόπο.

φεστιβάλ στο αρχαίο (και πρόσφατα αναστηλωμένο) ελληνικό θέατρο της πόλης.[9] Αυτός ο σπόρος μέλλεται να καρπίσει αρκετά χρόνια μετά, όταν μια συντροφιά συρακούσιων ευπατρίδων με επικεφαλής τον κόμη *Mario Tommaso Gargallo*, αφού τον «τροποποιεί γενετικά» για να εξυπηρετήσει τις πραγματικές ανάγκες της πόλης, τον καλλιεργεί με επιτυχία, έχοντας την τύχη να βρει άφθονο «λίπασμα» στην κρατική μηχανή μετά το τέλος του ιταλο-τουρκικού πολέμου: οι νέες κτήσεις της Ιταλίας το 1912 (Λιβύη, Δωδεκάνησα) έχουν αναδείξει σε επικοινωνιακό κόμβο το λιμάνι των Συρακουσών, συνεπώς όλοι οι δρόμοι της χώρας –κυριολεκτικοί και μεταφορικοί– οδηγούν σε αυτό.[10] Αν η «μεγάλη ιδέα» του *D' Annunzio*, πάνω στην οποία είχε κατά νου να θέσει το Φεστιβάλ, στηριζόταν στις εθνικιστικές αντιλήψεις της εποχής (χωρίς να παραβλέπουμε φυσικά και τη δική του φιλοδοξία να δει τα έργα του ανεβασμένα σε ένα αρχαίο θέατρο), τότε σίγουρα αυτή η βάση είναι που πρωτίστως αλλάζει. Αντί για την αντίληψη της ενίσχυσης του ιταλικού έθνους, παρατηρούμε μια διάκριση και ανάγκη προβολής της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας των Σικελών ώστε να αποκατασταθεί στην παγκόσμια συνείδηση.[11] Αυτή η νέα προσέγγιση φέρνει κι άλλες αλλαγές στον σχεδιασμό και στην υλοποίηση του Φεστιβάλ κατά το προπαρασκευαστικό του έτος Απρίλιος 1913 – Απρίλιος 1914. Επιδιώκεται η εμπλοκή όλο και περισσότερων κατοίκων της πόλης ως εθελοντών σε όλους τους τομείς δραστηριοτήτων του.[12] Η κοινή σικελο-ελληνική τους ταυτότητα είναι στο επίκεντρο. Επίσης δίδεται μεγάλο βάρος στο οικονομικό όφελος της πόλης από την τουριστική δραστηριότητα που θα αναπτυχθεί τις μέρες των εκδηλώσεων.[13] Είναι άλλωστε εμπεδωμένο από όλους τους Νότιους Ιταλούς πως μόνο η οικονομική ευρωστία του τόπου[14] μπορεί να διασφαλίσει το απρόσβλητο της ταυτότητας του θεσμού.

---

[9] Βλ. Corpaci, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. L' *Agamennone* di Eschilo», εφημ. *L' Ora*, Παλέρμο 1 Μαρτίου 1914, που λέει πως τελικά η όλη προσπάθεια έπεσε στο κενό, καθώς η Επιτροπή *Pro Patria* παρόλες τις προσπάθειες δεν κατάφερε παρά μόνο να γίνει αντιπαθής στους κατοίκους της πόλης (πιθανά για την αναποτελεσματικότητά της σε σχέση με τους στόχους που είχε θέσει, στους οποίους όψιμα είχε συμπεριληφθεί και η διοργάνωση του Φεστιβάλ), πράγμα που οδήγησε στη διάλυσή της, ενώ ο *D' Annunzio* δεν ξανακούστηκε ποτέ επί του θέματος.

[10] Ο *Gargallo* φαίνεται ότι δραστηριοποιείται σχετικά με τη δημιουργία του Φεστιβάλ αμέσως μετά την κατάκτηση της Λιβύης, όπως προκύπτει από τον Ezio M. Gray, «L' *Agamennone* a Siracusa», εφ. *Tribuna* 16 Ιουλίου 1913, που αναφέρει χαρακτηριστικά: «για πάνω από ένα χρόνο δουλεύει την ιδέα». Πρβλ. Mario Corvaja, «La riapertura del teatro Greco a Siracusa», εφημ. *Piccolo Giornale d' Italia* 9 Νοεμβρίου 1913, που λέει πως η ιδέα του *Gargallo* εκφράστηκε το φθινόπωρο του 1912.

[11] Βλ. τα πρακτικά που βρίσκονται αναρτημένα στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione: [http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte1.pdf και http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte2.pdf (2/6/2017)]. Πρβλ. επίσης Corvaja, «La riapertura del teatro greco a Siracusa», 9 Νοεμβρίου 1913 (αλλού το όνομά του γράφεται Corvaia): «η ιστορία των Συρακουσών δεν είναι διόλου κατώτερη σε αξία από εκείνη της Ρώμης». Αυτή η αντίληψη ωστόσο θα προβληθεί πιο διακριτά κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Κύκλου του Φεστιβάλ, μετά το λόγο που εκφωνεί ο βουλευτής V.E. Orlando τη δεύτερη μέρα των παραστάσεων, βλ. και παρακάτω στην παρούσα εργασία σ. 13 και σημ. 66.

[12] Ο *Gargallo* ζητά και από τον Δήμαρχο των Συρακουσών να ξεκινήσει καμπάνια ενημέρωσης των πολιτών στοχεύοντας στην εθελοντική συμμετοχή όσων δύνανται να συνεισφέρουν, βλ. AFI/BC/1913/23 dicembre/e επιστολή του M.T. Gargallo στο Νομάρχη των Συρακουσών, Συρακούσες 22 Δεκεμβρίου 1913.

[13] Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», ό.π., σ. 36: «[ο κόμης] προωθούσε την αναγέννηση του θεάτρου των Συρακουσών και παράλληλα την ανάπτυξη του τουρισμού στην πόλη».

[14] Σχετικά με τις άθλιες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της Σικελίας βλ. ενδεικτικά Denis Mack Smith, *Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Ρώμη και Μπάρι 2009, σ. 677-680, Πρβλ. Milza, *Storia d' Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*, ό.π., σ. 760: από το 1860 είχαν ωστόσο δρομολογηθεί έργα όπως «σιδηροδρομικό και οδικό δίκτυο και εγγειοβελτιωτικά έργα», αλλά οι ρυθμοί ήταν αυτοί της χελώνας.

Συνοψίζοντας, σχετικά με την οργάνωση του Φεστιβάλ των Συρακουσών θα λέγαμε πως: (α) από το εθνικό κράτος εξασφαλίζεται η προσβασιμότητα στην πόλη (έργα υποδομής), (β) από την ιδέα του εθνικού ποιητή διατηρείται η κλασική θεματολογία του Φεστιβάλ, δηλαδή το ανέβασμα αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, η οποία συνδυάζεται και με στοιχεία προερχόμενα από το πρώτο υπαίθριο φεστιβάλ που λαμβάνει χώρα στην Ιταλία το 1911 (και επαναλαμβάνεται το 1913) στο Φιέζολε της Τοσκάνης,[15] επηρεασμένο και αυτό από τις ιδέες του *D' Annunzio*. Η διοργανώτρια Εταιρεία μελετών *Atene e Roma* στο πλαίσιο του *IV Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικών Σπουδών* επιμελήθηκε και ανέβασε στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Πιο συγκεκριμένα ο κόμης *Gargallo* ταξιδεύει έως την Τοσκάνη για να ενημερωθεί σχετικά με το όλο εγχείρημα από τον πρωταγωνιστή της παράστασης *Gustavo Salvini*, και τελικά καταλήγει να ακολουθήσει το μοντέλο του Φιέζολε με δύο τρόπους: αφενός στον οργανωτικό τομέα ιδρύει μια Επιτροπή (*Comitato*) από ανθρώπους που αγαπούν τις τέχνες και θα επωμιστούν τα έξοδα του εγχειρήματος,[16] και η οποία, στη συνέχεια, θα συνεργαστεί με το Δήμο και άλλους επιμέρους ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς της πόλης· αφετέρου, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, επιλέγει τον ελληνιστή *Ettore Romagnoli* για να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση των παραστάσεων. Ο ακαδημαϊκός αυτός δάσκαλος είχε σκανδαλίσει με τις απόψεις του τους συναδέλφους του στο *IV Συνέδριο*, έχοντας μιλήσει με μαχητικότητα ενάντια στις φιλολογικές μεταφράσεις των αρχαίων δραμάτων (στοχοποιώντας τον *Wilamowitz* και όλη τη γερμανική σχολή),[17] ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος είχε αποδειχθεί και άνθρωπος της θεατρικής πρακτικής, αφού με τους φοιτητές του είχε ανεβάσει σε σκηνές της χώρας ορισμένες κωμωδίες και το σατυρικό δράμα *Κύκλωπας* σε δικές του ποιητικές αποδόσεις.[18] Ως προσωπικότητα και ως αισθητική τάση ήταν σε παρόμοια πορεία με εκείνη του *D'*

---

[15] Corsi, *Il teatro all' aperto in Italia*, ό.π., σ. 106-112.

[16] Βλ. παραπάνω σ. 4 σημ. 11 για τα πρακτικά, κυρίως τις συμβουλές του Gustavo Salvini προς τον Gargallo.

[17] Βλ. Giuseppe Langella, «Prefazione», στο: Paolo Zoboli, *Sbarbaro e i tragici greci*, Vita e Pensiero, Μιλάνο 2005, σ. 10, και επίσης Paolo Zoboli, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D' Annunzio a Pasolini*, Pensa multimedia, Λέτσε 2004, σ. 85 και σημ. 59-62, σχετικά με αυτό το συνέδριο και την παρέμβαση του Romagnoli. Επίσης στο ίδιο, σ. 91, όπου η πράξη του *Romagnoli* χαρακτηρίζεται ως τολμηρή, σχετικά με την εναντίωσή του στο φιλολογικό κατεστημένο. Σχετικά με την πολεμική ενάντια στη δογματική φιλολογία, αλλά και τους λόγους που η δογματική φιλολογία ήταν τόσο ισχυρή στην Ιταλία, βλ. στο άρθρο της Luigia Achillea Stella, «Ettore Romagnoli e la filologia», περιοδικό *Dioniso. Bollettino dell' Istituto Nazionale del Dramma Antico*, τμ. 11, τχ. 2 (1948), Swers & Zeitlinger N.V., Άμστερνταμ 1971, σ. 69-73 και 75. Βλ. Ettore Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, 2009, με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/romagnoli/minerva_e_lo_scimmione/pdf/romagnoli_minerva_e_lo_scimmion.pdf, σ. 21 (4/4/2015)], για τον απαράδεκτο φιλολογικό μιμητισμό των ιταλών φιλολόγων προς τους γερμανούς, βλ. στο ίδιο σ. 18-21, και για τα χαρακτηριστικά αυτών των φιλολογικών μεταφράσεων επίσης στο ίδιο σ. 33-34. Βλ. επίσης Ettore Romagnoli, «Come nacquero le rappresentazioni classiche di Ettore Romagnoli», περιοδικό *Secolo XX*, [2] Μαΐου 1924, σ. 333-7, όπου επισημαίνεται η σημασία της σύγχρονης πρόσληψης του δράματος και οι θέσεις ενάντια στο γερμανικό φιλολογισμό.

[18] Βλ. Gino Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venti cinque anni della sua morte e cinquanta dalla prima delle sue rappresentazioni classiche a Siracusa*, (επιμ.) INDA, S.T.E.U., Ουρμπίνο 1964, σ. 67. Βλ. επίσης Laura Piazza, «Ettore Romagnoli uomo di teatro», με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, [http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/Romagnoli-Piazza.pdf σ. 2, (21/5/2015)] Στις παραστάσεις πριν από τις Συρακούσες συγκαταλέγεται και μία παράσταση των *Βακχών* στο Φιέζολε το 1913, όπως αναφέρει ο Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», σ. 38.

Annunzio,[19] αφού και ο ίδιος ήταν πληθωρικός άνθρωπος και συνέθετε έργα ακολουθώντας τα κλασικά πρότυπα, με μια διαφορά όμως, η οποία μάλιστα είχε εκφραστεί και δημόσια: ο *Romagnoli* θεωρούσε ελλειμματικό τον ποιητή εκείνο που δεν γνωρίζει μουσική –όπως συνέβαινε στην περίπτωση του *D' Annunzio*– δηλαδή δεν συνθέτει τα έργα του με βάση τη μουσικότητα που αποπνέει η γλώσσα.[20]

Αυτή η όσμωση διαφορετικών ανθρώπων με διαφορετικές φιλοδοξίες και ιδέες στη βάση του θεσμού των Συρακουσών καταφέρνει να του προσδώσει μια πολύπλευρη και διακριτή ταυτότητα ήδη από τον Πρώτο φεστιβαλικό Κύκλο και με γερές για τη βιωσιμότητά του βάσεις. Έτσι, η πρώτη χρονιά του Φεστιβάλ με την θεατρική παραγωγή του αισχύλειου *Αγαμέμνονα* θεωρείται επιτυχημένη, επειδή καταφέρνει να εδραιώσει μια σταθερή σχέση ανάδρασης ανάμεσα στο σκηνικό αποτέλεσμα και στους κατοίκους της πόλης και των γύρω περιοχών (είτε ως εθελοντές είτε ως θεατές). Υιοθετώντας «δοκιμασμένες καλλιτεχνικές συνταγές» σε μια πρωτότυπη μεταξύ τους σύνθεση, όπως θα δούμε πιο κάτω, διοργανωτές και συντελεστές καταφέρνουν να ευαισθητοποιήσουν τους ντόπιους θεατές, ακόμα κι όσους προέρχονται από τα πιο λαϊκά στρώματα, εμφυσώντας τους την απαραίτητη «συλλογικότητα» που διατηρεί στη ζωή ανάλογα εγχειρήματα.[21] Βέβαια, η στόχευση του Πρώτου Κύκλου ήταν πολύ πιο φιλόδοξη, καθώς αποσκοπούσε στο να τραβήξει και το παγκόσμιο ενδιαφέρον, κάτι ωστόσο που έδωσε πραγματικούς καρπούς στον Δεύτερο Κύκλο, όταν πολλοί θεατές του εξωτερικού, επώνυμοι και μη, κατέκλυσαν τα εδώλια του θεάτρου.

2 Η διεθνής αναγνώριση του Φεστιβάλ των Συρακουσών μετά τον πόλεμο

Πράγματι, έχοντας εξασφαλίσει την πλήρη υποστήριξη του ντόπιου πληθυσμού στο Φεστιβάλ ήδη από τον Πρώτο Κύκλο, οι διοργανωτές στον Δεύτερο Κύκλο επικεντρώνονται σε ενέργειες που θα το καταξιώσουν και στη διεθνή κοινότητα. Η θετική απήχηση που είχαν οι παραστάσεις του το 1914 αφενός, και μια σειρά συντονισμένων ενεργειών της διοίκησης του Φεστιβάλ για τη διοργάνωση των εκδηλώσεων του 1921 αφετέρου, έφεραν εντυπωσιακά αποτελέσματα σχετικά με τον αριθμό των ξένων που έφτασαν στις Συρακούσες για να παρακολουθήσουν την παράσταση των *Χοηφόρων*.[22] Πιο συγκεκριμένα δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στη

[19] Zoboli, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D' Annunzio a Pasolini*, ό.π., σ. 95, που παρουσιάζεται αναλυτικά η μέθοδός του. Ωστόσο ενδιαφέρον έχει να δει κανείς στο ίδιο, σ. 102 και σημ. 148, τις συγγενείς απόψεις του D' Annunzio.

[20] Βλ. στο ίδιο, στο κεφάλαιο «D' Annunzio e la 'rinascenza della tragedia'», σ. 9-30, ιδιαίτερα σ. 19-27, και ιδιαίτερα σημ. 92, 93, 95, 98, 99, 103 και 109, για την εξέλιξη των απόψεων του ποιητή σχετικά με την σύγχρονη τραγική ποίηση και κάποια χαρακτηριστικά σχετικά με την μουσικότητα της γλώσσας από την βαγκνερική και μεταβαγκνερική ποιητική του περίοδο. Επίσης στο ίδιο, σ. 101, σχετικά με τις απόψεις του *D' Annunzio* για τον ποιητή – μουσικό, και πρβλ. σ. 100, 101 και σημ. 146, για την άποψη του *Romagnoli* σχετικά με την ποιητική-μουσική γραφή του *D' Annunzio*, που ωστόσο μουσικός δεν είναι. Επιπλέον θα ήθελα να επισημάνω πως και οι δύο ποιητές, *Romagnoli* και *D' Annunzio*, υπήρξαν από τους πρώτους και πιο ένθερμους υποστηρικτές του εθνικιστικού κόμματος της Ιταλίας.

[21] Πρβλ. Ανώμυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusian Project», εφημ. *The Times*, Λονδίνο 23 Νοεμβρίου 1920, όπου γίνεται ενδιαφέρουσα η περιγραφή για το πώς οι Σικελοί θεατές των παραστάσεων του 1914 διατήρησαν στη μνήμη τους σκηνές του έργου.

[22] Βλ. Albano, «La magnifica visione», εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμο 16 Απριλίου 1921, όπου αναφέρονται ονομαστικά οι αφίξεις των δημοσιογράφων. Μεταξύ αυτών και ο Biagio Pace ως «απεσταλμένος της εφημερίδας *Ακρόπολις* της Αθήνας». Επίσης Ανώνυμο, «Cronaca Siracusana. S.E. Carnazza», εφημ. *Corriere di Catania*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921. Πρβλ. «Verbale d' adunanza

δημοσιογραφική κάλυψη του γεγονότος, έργο που ανατέθηκε στη Σικελική Ένωση Τύπου (*Associazione Siciliana della Stampa*) και σε άλλες σχετικές ενώσεις.[23] Επίσης η διαφήμιση των παραστάσεων και η διακίνηση του διαφημιστικού υλικού ανατέθηκε στον Εθνικό Οργανισμό Τουριστικών Επιχειρήσεων (*Ente Nazionale Industrie Turistiche*), ο οποίος επιμελήθηκε και την έκδοση περιοδικού με θέμα το Φεστιβάλ.[24] Η άφιξη των θεατών σε ένα μεγάλο βαθμό συντονίστηκε από ορισμένους φορείς όπως την *Associazione Siciliana per il Bene Economico e per il Turismo* και τις *Società studentesche* του *Palermo* της *Catania* και της *Messina*.[25] Παράλληλα, η διοίκηση του Φεστιβάλ επιστράτευσε τη δημοτική αρχή προκειμένου να διευκολύνει το έργο της. Η τελευταία παρακολουθεί ή/ και υλοποιεί, τις εργασίες αναστήλωσης του θεάτρου, τη φωταγώγηση της πόλης, τη διάνοιξη του δρόμου προς το θέατρο[26] και την κατασκευή ενός πάρκιν κοντά στο σταθμό, για τους επισήμους που φτάνουν με αυτοκίνητα.[27]

Πέρα όμως από τις παραπάνω ενέργειες, ενδιαφέρον έχει να δούμε πώς το ίδιο το περιεχόμενο του Φεστιβάλ εμπλουτίστηκε προκειμένου να αποκτήσει έναν εξωστρεφή χαρακτήρα. Αν και στο επίκεντρο των δράσεων, όπως είναι φυσικό, παραμένει η θεατρική παραγωγή των *Χοηφόρων*, η πλαισίωσή της από μια σειρά διαλέξεων[28] έγκριτων διανοουμένων σχετικά με τη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος στο συρακούσιο θέατρο και από τη συστηματική έκδοση εξειδικευμένου περιοδικού της Επιτροπής προσέδωσε έναν άλλο αέρα, ο οποίος ενισχύθηκε και από τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας Μουσείου και Βιβλιοθήκης στο πλαίσιο του Φεστιβάλ.[29] Επιπλέον αυτών έγιναν και κάποιες εικαστικές εκθέσεις (φωτογραφίας, ζωγραφικής και γλυπτικής), με συμμετοχές και από την υπόλοιπη Ιταλία.[30] Υπέρ της παγκόσμιας προβολής του θεσμού λειτούργησαν και ορισμένες ομιλίες πολιτικών

---

generale», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 5 (Δεκέμβριος 1921), σ. 5-6, που λέει πως οι ιταλοί θεατές είναι λιγότεροι από το 1914, ίσως και λόγω των βουλευτικών εκλογών (15/5/1921). Επίσης στην προσέλευση τόσων θεατών από το εξωτερικό θα έπαιξε ρόλο σίγουρα η βελτίωση των συνθηκών μετακίνησης μετά τον πόλεμο και η βελτίωση των υποδομών, πρβλ. παρακάτω σημ. 26.

[23] Βλ. «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5.

[24] Το πρώτο μέρος του περιοδικού είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στην παράσταση των *Χοηφόρων* και του αρχαιοελληνικού παρελθόντος των Συρακουσών και το δεύτερο και μικρότερο μέρος φιλοξενεί χρήσιμες οδηγίες για την παραμονή των επισκεπτών στην πόλη, Ανώνυμο, «Opuscolo», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato,* τχ. 1, (Φεβρουάριος 1921), σ. 13.

[25] «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5.

[26] Για όλα αυτά πρβλ. περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 (Μάιος 1921), σ. 14 και «Verbale d' adunanza generale», ό.π., (Δεκέμβριος 1921), σ. 5. Για την ονομασία του δρόμου προτάθηκε το «Χοηφόροι», «Cronaca. Strada di accesso al teatro», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 2 (Μάρτιος 1921), σ. 12-13.

[27] Βλ. «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 3 (Απρίλιος 1921), σ. 18.

[28] Βλ. Ανώνυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusian Project», 23 Νοεμβρίου 1920. Βλ. επίσης ενδεικτικά Ανώνυμο, «La conferenza del prof. Mulè», στο «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato,* τχ. 4, (Μάιος 1921), σ. 13-14.

[29] Πρβλ. Ανώμυμο, «Greek plays in Sicily. A Syracusian Project», ό.π., 23 Νοεμβρίου 1920, σχετικά με τις διαλέξεις των καθηγητών που θα προηγηθούν των παραστάσεων και θα αποτελέσουν πόλο έλξης για πολλούς φοιτητές. Το περιοδικό της Επιτροπής εκδόθηκε πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1921 και δημοσίευσε 5 τεύχη εκείνη τη χρονιά.

[30] Στο ίδιο.

ανδρών, όπως αυτή του Βέλγου υπουργού εξωτερικών *J. Destrée*,[31] η οποία μάλιστα δεν ήταν προγραμματισμένη.

Αλλά και την ίδια τη θεατρική παραγωγή ακούμπησε το «μαγικό ραβδί» της διεθνοποίησης του εγχειρήματος. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής *Romagnoli* προβαίνει σε ενέργειες που βελτιώνουν κατά πολύ το παραστασιακό αποτέλεσμα. Για να μπορέσουμε όμως να τις παρακολουθήσουμε, θα πρέπει να γίνει μια συνοπτική παρουσίαση του αισθητικού ύφους που επιλέχθηκε για τον *Αγαμέμνονα* του Πρώτου Κύκλου. Έχοντας κατά νου την ανάγκη επικοινωνίας του εγχειρήματος εντός και εκτός Ιταλίας ο *Romagnoli*, με τη σύμφωνη γνώμη του Διοικητικού Συμβουλίου του θεσμού, στρέφεται προς τη σκηνική αισθητική των παραστάσεων του *D' Annunzio* και εμπιστεύεται έναν συνεργάτη του ποιητή, τον σκηνογράφο *Duilio Cambellotti* για να σχεδιάσει τα σκηνικά στην πρώτη παραγωγή του Φεστιβάλ.[32] Κατασκευάζει έναν τρισδιάστατο σκηνικό χώρο με έντονο αρχαιολογικό νατουραλιστικό ύφος (επίδραση από τις ανασκαφές στις Μυκήνες).[33] Ο ενδυματολόγος *Bruno Puozzo* ακολουθεί την ίδια αισθητική γραμμή κατασκευάζοντας βαριά κοστούμια που φέρουν έντονο διάκοσμο.[34] Παράλληλα ο *Romagnoli*, πιστός στις απόψεις του για τη μουσικότητα που οφείλει να φέρει ο «αληθινά» ποιητικός στίχος, δεν αρκείται μόνο στην ποιητική απόδοση στα ιταλικά του αρχαίου ελληνικού κειμένου, αλλά συνθέτει ο ίδιος τη μουσική της παράστασης. Φοβούμενος, επίσης, μην απογοητευτεί το κοινό από έναν «αναληθοφανή»,[35] για τη σύγχρονη λογική, Χορό της αρχαίας τραγωδίας που απαγγέλλει, τραγουδά και ορχείται, τον διασπά σε μια ομάδα 24 γερόντων –ακίνητων όλη σχεδόν την ώρα της παράστασης στην περιοχή της θυμέλης–[36] ο οποίος εκφέρει τον μη τραγουδιστό λόγο του Χορού, και σε μια χορωδία επί της σκηνής (εκατόν πενήντα παιδιά από το γυμνάσιο της πόλης), επιφορτισμένη μόνο να τραγουδά τις μελωδίες και να κινείται ανακατεμένη με το πλήθος των κομπάρσων που παρίσταναν το λαό των Αργείων·[37] όλο αυτό θύμιζε αρκετά σκηνές από παραστάσεις λυρικού θεάτρου. Η σκηνή της «άφιξης του Αγαμέμνονα» στη μέση της παράστασης και της «νεκρικής πομπής» στο τέλος, όπως τις εμπνεύστηκε ο *Romagnoli*, θα έπρεπε

---

[31] Ανώνυμο, «Conferenza dell' onorevole Destrée» στο «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ.4 (Μάιος 1921), σ. 14.

[32] Σκηνογράφος στη θεατρική παραγωγή *La Nave* (1908) του *Gabriele D' Annunzio*.

[33] Βλ. Duilio Cambellotti, «Introduzione ad un album di scenografie (1943)», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, Novecento, Παλέρμο (2η έκδ.) 1999, σ. 51, και [Mario Quesada], «Biografia», στο *Duilio Cambellotti. L' artista – artigiano negli scritti critici di Mario Quesada*, Galleria Carlo Virgilio, Ρώμη 1998, σ. 70-1, που αναφέρει πως ο σκηνογράφος είχε επισκεφτεί τις ανασκαφές στις Μυκήνες το 1898.

[34] Πρβλ. Ettore Bignone, «L' *Agamennone* di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Secolo*, [Μιλάνο] 9 Απριλίου 1914, όπου φαίνεται σαν τα σχέδια για τα κοστούμια να τα έχει αποφασίσει ο Romagnoli.

[35] Βλ. Giulia Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», περιοδικό *Quaderni di Dioniso*, Συρακούσες 2014, τχ. 3, σ. [12-15], για την «αναληθοφάνεια» του αρχαίου Χορού.

[36] Renato Simoni, «L' *Agamennone* di Eschilo al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere della Sera*, 17 Απριλίου 1914. Για τον διπλό ρόλο του Χορού, «δραματικό και λυρικό» όπως τον εννοεί ο Romagnoli βλ. Άρθρο του Annibale Gabrielli, «Le rappresentazioni di *Agamennone*», άγνωστο έντυπο, περιοδικό, χ.τ. 1914, σ. 298, στο *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Aprile 1914. La stampa*, σ. [185]. Επίσης την ίδια παρατήρηση για την ακινησία των γερόντων έκανε και ο Ludwig, «Le rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa» (το άρθρο γράφτηκε στις 17 Απριλίου), εφημ. *Azione*, Κατάνια 27 Απριλίου 1914: «Οι εικοσιτέσσερις γέροντες ήταν υπερβολικά ακίνητοι και οι εκατόν πενήντα χορωδοί ήταν λίγοι».

[37] Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [15-16].

αναπόφευκτα να έφερναν στο νου των θεατών τις παραστάσεις της *Aida* όπως ανέβαιναν με μεγάλη επιτυχία εκείνη την περίοδο στην Αρένα της Βερόνα.[38]

Στις *Χοηφόρους* υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση στο αποτέλεσμα. Εκτός από το αρχαιολογικό νατουραλιστικό ύφος του σκηνικού και τη δεύτερη χρήση κάποιων κατασκευών του παλιότερου σκηνικού (παλάτι, πύργος), όλα έχουν δεχθεί βελτιωτικές τροποποιήσεις προς δύο κατευθύνσεις: (α) την αποφυγή λαθών και δυσαρμονιών που εντοπίστηκαν από κοινό και κριτικούς στην παράσταση του *Αγαμέμνονα* και (β) τον εκμοντερνισμό της αισθητικής της παράστασης προκειμένου να αρέσει σε ένα ευρύτερο και όχι μόνο ιταλικό κοινό, χωρίς, ωστόσο, να χάνει τον δραματικό και λυρικό χαρακτήρα του.

Πιο συγκεκριμένα ανατίθεται το σκηνογραφικό έργο στο σύνολό του (σκηνικά και κοστούμια) στον *Duilio Cambellotti*, ο οποίος δίνει μεγαλύτερη αισθητική συνοχή στην παράσταση.[39] Με παρεμβάσεις και του ίδιου του *Romagnoli* (αφού ο σκηνογράφος δουλεύει από απόσταση τα σκηνικά) βελτιώνεται η θέση των σκηνικών κατασκευών πάνω στο σκηνικό χώρο και δεν επικαλύπτονται αλλά ενσωματώνονται τα ερείπια της αρχαίας σκηνής.[40] Συνακόλουθα, βελτιώνεται και η κίνηση των ομάδων (πρωταγωνιστές, Χορός, κομπάρσοι), χωρίς όμως να πάψουν να αποτελούν πρότυπο οι παραστάσεις της Βερόνα. Οι πρωτοποριακές παρουσιάσεις του *Max Reinhardt* σχετικά με τις σκηνές πλήθους θα επηρεάσουν τις σκηνικές αποδόσεις των Συρακουσών από τον Τρίτο Κύκλο το 1922 και μετά, και μόνο περιορισμένα και έμμεσα.[41] Σ' αυτή την παράσταση η ομάδα του ομιλούντος Χορού παύει να είναι ακίνητη και οι εικοσιτέσσερις Χοηφόροι που την αποτελούν, εκτελούν ακόμα και ορισμένες ορχηστικές κινήσεις.[42] Όλα τα παραπάνω βοήθησαν να αποφευχθεί η εντύπωση ενός αχανούς σκηνικού χώρου που «καταπίνει» το πλήθος, όπως είχε συμβεί στην παράσταση του *Αγαμέμνονα* και το είχε επικρίνει τότε η κριτική.[43] Ο

---

[38] Βλ. στο ίδιο, σ. [18] που αναφέρει πως ο *Romagnoli* πίστευε πως με τον διαχωρισμό του Χορού σε ομάδα ομιλούντων και χορωδών θα έτρεπε το αντιρεαλιστικό ύφος του αρχαίου Χορού σε πιο «ρεαλιστικό» και οικείο ύφος για το σύγχρονο κοινό. Βλ. Corsi, *Il teatro all' aperto in Italia*, ό.π., σ. 146-147, για την παράσταση της *Aida* στη Βερόνα. Στοιχεία για το Φεστιβάλ της Βερόνα υπάρχουν στο Jeffrey Schnapp, *18 BL and the Theatre of Masses for Masses. Staging Fascism*, Stanford University Press, Στάνφορντ 1996, σ. 29-30. Για την επίδραση από την παρέλαση της *Aida* πρβλ. Ανώνυμο, «*Agamennone* a Torino», εφημ. *Gazzetta del Popolo*, Τορίνο 1 Ιουνίου 1914. Ανώνυμο, «Le grandi rappresentazioni classiche all' Arena di Verona», εφημ. *Provincia di Vincenza*, Βιντσέντσα 19 Ιουνίου 1914, G. T., «Le tragedie greche nell' Arena di Verona», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 28 Ιουνίου 1914.

[39] Βλ. Duilio Cambellotti, «L' allestimento scenico degli spettatori classici (1948)», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, σ. 84-85. Πρβλ. επίσης Duilio Cambellotti, «Il figurino (1945)», στο: Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, σ. 65-7, για τον τρόπο που δουλεύει ο Cambellotti.

[40] Corsi, *Il teatro all' aperto*, ό.π., σ. 65. Πρβλ. Giuseppina Norcia, «I Ciclo di spettacoli classici (1914). *Agamennone* di Eschilo», στο: Monica Centanni (επιμ.), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Electa, Μιλάνο 2004, σ. 34, που παραθέτει απόσπασμα αλληλογραφίας του μηχανικού σκηνής Carlo Broggi προς τον Cambellotti που τον ενημερώνει για τροποποίηση του αρχικού σχεδίου του σκηνικού, σε σχέση με την τοποθέτηση του παλατιού επί σκηνής. Η πρώτη επίσκεψη του Cambellotti στο θέατρο των Συρακουσών γίνεται το φθινόπωρο του 1921.

[41] Από τον Τρίτο Κύκλο (1922) και μετά τη σκηνική κίνηση αναλαμβάνει ο σκηνογράφος *Duilio Cambellotti*, που έχει υπόψη του τις κατακτήσεις των ευρωπαίων ομότεχνων του και δουλεύει τη δική του μέθοδο, βλ. Duilio Cambellotti, «Il risorgere delle rappresentazioni all' aperto (1938)», στο: Mario Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, 2η έκδ., Novecento, Παλέρμο 1999, σ. 47-48.

[42] Giulia Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [25-26].

[43] Annibale Gabrielli, «Le rappresentazioni di *Agamennone*», άγνωστο έντυπο, περιοδικό, χ.τ. 1914, σ. 294, στο *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Aprile 1914. La stampa*, σ. 293,

Romagnoli, επιπλέον, φροντίζει για την πρόσληψη ενός συγκροτημένου θιάσου, την *Compagnia Varini, Berti, Masi*, που αναλαμβάνει να υποδυθεί τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου, υπό τη διδασκαλία του θιασάρχη. Πρόκειται για κίνηση πολύ σημαντική αν αναλογιστεί κανείς πως στο Φεστιβάλ των Συρακουσών σκηνοθέτης θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στη δεκαετία του 1950.[44]

Η πιο σημαντική ενέργεια του *Romagnoli*, ωστόσο, φαίνεται να ήταν η ανάθεση των μουσικών συνθέσεων της παράστασης στον αναγνωρισμένο σικελό συνθέτη *Giuseppe Mulè*, που εκτός από τη βεριστική μουσική κατείχε πολύ καλά και την παραδοσιακή μουσική της Σικελίας.[45] Το μικτό δραματικό και λυρικό θέαμα στις *Χοηφόρους* επισφραγίζεται από τη δημιουργία ενός εκτεταμένου (βουκολικού) ιντερμέτζο στη θέση του πρώτου στάσιμου, το οποίο ουσιαστικά χωρίζει το έργο σε δύο πράξεις και μοιάζει να υπακούει στη δομή του σύγχρονου δυτικού θεάτρου.[46] Η μουσική σύνθεσή του, βεριστική, ενσωμάτωσε και δύο λαϊκά τραγούδια, τα οποία εκτέλεσε η διάσημη για το πατριωτικό της ρεπερτόριο στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο τραγουδίστρια *Geny Sadero*.[47] Αυτό επέτρεψε στον *Mulè* να κάνει πράξη τη θεωρία που υποστήριζαν από κοινού με τον *Romagnoli*, πως ο αρχαίος ελληνικός ρυθμός και η μελωδία διασώζεται έως σήμερα μέσα από την παραδοσιακή μουσική της Σικελίας.[48] Τέλος για την κακή ακουστική της χορωδίας του *Αγαμέμνονα* στην υπαίθρια σκηνή, δόθηκε στον Δεύτερο Κύκλο μια κάπως ικανοποιητική λύση: μεταφέρθηκε έξω από αυτήν και τοποθετήθηκε δίπλα στην ορχήστρα των μουσικών, ώστε να ενισχυθεί ο ήχος της.[49]

3 Το «ιντερμέτζο» και η «έξοδος» στις *Χοηφόρους* του 1921

Για να γίνουν πιο απτά και κατανοητά τα βελτιωμένα χαρακτηριστικά της αισθητικής ταυτότητας του Φεστιβάλ των Συρακουσών, είναι καλό να δούμε από κοντά τις δύο πιο εντυπωσιακές σκηνές της παράστασης των *Χοηφόρων*: το «ιντερμέτζο», που ανέφερα παραπάνω, και την «έξοδο».

Μετά την πρώτη πράξη, κατά την οποία οι θεατές έχουν δει την επιστροφή του Ορέστη με τον σύντροφό του Πυλάδη, την αναγνώριση από την αδελφή του Ηλέκτρα και τη μύηση των δύο αδελφών από το Χορό στις τελετές του θρήνου και της

επίσης στο Giacinto Cottini, «Eschilo balza vivofuor dall' avello», [περιοδικό] *Il Tirso*, Μιλάνο 21 Απριλίου 1914.

[44] Η απουσία του σκηνοθέτη έως το 1950 στις Συρακούσες επέβαλε στον εκάστοτε θιασάρχη να διδάσκει τους ρόλους στα άλλα μέλη του θιάσου. Στην Ιταλία το επάγγελμα του σκηνοθέτη θεσμοθετείται μόλις το 1939.

[45] Βλ. Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», εφημ. *Mezzogiorno*, Νάπολη 12 Απριλίου 1921.

[46] Βλ. παρακάτω.

[47] Βλ. Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [24].

[48] Πρβλ. Ανώνυμο, «Continuando nei profili», στο «Le nostre rappresentazioni», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 (Μάιος 1921) σ. 11-12, παρατίθεται στο Bordignon, «'Musicista poeta danzatore e visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948», ό.π., σ. [24] σημ. 87. Πρβλ. επίσης Β-ς, Β., «Δελφοί – Συρακούσαι», εφημ. *XXXX* Τύπος, 20 Ιανουαρίου 1927, παρατίθεται στο Rassegna stampa: *Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927* , σ. 13, που συνδέει και την ελληνική παραδοσιακή μουσική με αυτή της Σικελίας.

[49] Βλ. Francesco Privitera, «La prima delle *Coefore* al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Corriere di Catania*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921.

εκδίκησης για τον χαμό του πατέρα τους και βασιλιά Αγαμέμνονα, αρχίζει το ιντερμέτζο.

Πρόκειται για σκηνοθετική σύλληψη του *Romagnoli*, βασισμένη σε μια σύνθεση από μουσικά κομμάτια και σκηνικές δράσεις.[50] Τον σκηνικό χώρο, που αναπαριστά στα αριστερά τον τάφο του Αγαμέμνονα διακοσμημένο με μια επιτύμβια στήλη και μια Σφίγγα στην κορυφή της και στα δεξιά το παλάτι και τον περιβάλλοντα χώρο του,[51] αρχίζουν να τον διασχίζουν κοπάδια με βοσκούς, ενώ γυναίκες με κανάτια πηγαίνουν στην πηγή για να πάρουν νερό.[52] Συγχρόνως υπηρέτριες ανάβουν τις «τελετουργικές φωτιές στον πύργο και στις σκάλες του ανακτόρου».[53] Ακούγονται τα κουδούνια των κοπαδιών και μια γυναικεία φωνή υψώνεται σιγά σιγά και ψέλνει ένα μελαγχολικό τραγούδι. Δεν ξέρουμε ωστόσο αν αυτό ήταν ένα από τα δύο τραγούδια που ερμήνευσε η λαϊκή τραγουδίστρια *Sadero*.[54] Την ίδια ώρα οι σκιές της δύσης μεγαλώνουν στο χώρο της ορχήστρας.[55] Η παρουσίαση της συγκεκριμένης σκηνής, σε συνδυασμό με το λυρισμό που απέπνεε η μουσική του *Mulè*, φαίνεται πως είχε όλα τα εχέγγυα για να κερδίσει τις εντυπώσεις.[56] Για τη μουσική συγκεκριμένα γράφει ο *Francesco Colnago* πως το ιντερμέτζο και τα χορωδιακά στις *Χοηφόρους* «είναι σελίδες μιας υπέροχης ιστορίας και στο άκουσμά τους έχουν την παράξενη δύναμη να ανακαλούν έναν κόσμο αρχαίο και μια ζωή απλή και μακρινή».[57]

Στη δεύτερη πράξη, ο Ορέστης με τη βοήθεια του Πυλάδη εφαρμόζει το σχέδιό του να παγιδεύσει και να σκοτώσει τη συζυγοκτόνο μητέρα του

---

[50] Για αυτή την επιλογή του *Romagnoli* υπάρχει μια δική του εξήγηση, σύμφωνη με την σύγχρονη προσέγγιση που κάνει στο αρχαίο ελληνικό δράμα και την παράστασή του. Στο Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», ό.π., 12 Απριλίου 1921, βρίσκουμε την θέση του διατυπωμένη: η περίφημη ενότητα των τριών στοιχείων καταστρατηγείται στον Αισχύλο. Για τους αρχαίους θεατές αρκούσε ένα χορικό για να δώσει την ιδέα της αποκοπής από έναν τόπο σε έναν άλλο. Όμως για το σύγχρονο κοινό είναι αμφίβολο αν θα λειτουργούσε. Γι' αυτό μετά το σχέδιο των ηρώων «συνέλαβα τη δημιουργία ενός ιντερμέτζο που μέσα από τη χρήση της μουσικής και από μια σειρά από σκηνές θα παρασταθεί το πέσιμο της νύχτας. Θα εμφανιστούν οι γυναίκες που έρχονται να πάρουν νερό, τα νεαρά πρόβατα και τα κατσίκια με τις μητέρες τους που επιστρέφουν από τη βοσκή, έπειτα οι θεράπαινες που θα καταλάβουν τις θέσεις τους στο παλάτι και στον πύργο που κυριαρχεί πάνω του [για να ανάψουν φωτιές στις εστίες] και τέλος θα βγουν οι φρουροί για να κλείσουν τις πύλες». Από όσα περιγράφονται από το *Romagnoli* εκείνο που δεν αναφέρεται στις κριτικές της εποχής είναι το κλείσιμο των πυλών. Όλα τα άλλα επιβεβαιώνονται.

[51] Βλ. Giuseppina Norcia, «Il Ciclo di spettacoli classici (1921) *Coefore* di Eschilo», στο: Monica Centanni (επιμ.), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Electa, Μιλάνο 2004, σ. 36-45, για τα σκηνικά και τη χρήση τους στην παράσταση.

[52] Βλ. Ανώνυμο, «La ricostruzione delle *Coefore* di Eschilo», εφημ. *Giornale di Bergamo*, Μπέργκαμο 21 Απριλίου 1921, στο Giuseppina Norcia, «I Ciclo di spettacoli classici (1914) *Agamennone* di Eschilo», ό.π., σ. 38 και σημ. 8.

[53] Vicre, «Non per polemizzare», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τ.χ.4 (Μάιος 1921), σ. 10.

[54] Fialta, «Le rappresentazioni a Siracusa», εφημ. *Fata Morgana*, Ρέτζιο Καλάμπρια 30 Απριλίου 1921. Βλ. επίσης παραπάνω σ. 10 σημ. 45.

[55] Francesco Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», εφημ. *Giornale di Sicilia*, 16 Απριλίου 1921, και Gioacchino Di Stefano, «Rivive lo spirito del tragico immortale. La magnifica rievocazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Giornale dell' isola*, Κατάνια 17 Απριλίου 1921. Να διευκρινίσω εδώ πως οι παραστάσεις του Φεστιβάλ των Συρακουσών παίζονται ακόμα και σήμερα με το φως της μέρας, οπότε ο εκάστοτε σκηνογράφος φροντίζει να εκμεταλλευτεί τον φυσικό φωτισμό προς ανάδειξη των σκηνικών του.

[56] Βλ. επίσης Gino Calza Bedolo, «L' incantesimo di Eschilo al teatro greco di Siracusa», [εφημ.] *Progresso italo-americano*, 12 Απριλίου 1921: «οι τελευταίες νότες του πρώτου ιντερμέτζου έχουν μια φωτεινή πνοή στην άφατη ηρεμία τους…».

[57] Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921.

Κλυταιμήστρα και τον εραστή της και σφετεριστή του θρόνου του Άργους Αίγισθο. Μετά τη μητροκτονία, που συντελείται εντός του παλατιού, αρχίζει η «έξοδος» του έργου. Η πύλη ανοίγει και εμφανίζεται ο Ορέστης με τους δύο σκοτωμένους μοιχούς. Πρώτα σέρνει το σώμα του Αιγίσθου και μετά της Κλυταιμήστρας.[58] Την ίδια στιγμή η σκηνή γεμίζει από τα πλήθη των Αργείων που μπαίνουν μέσα πεζή ή με άμαξες και άλογα. Πρόκειται για εκατοντάδες κομπάρσους, περίπου πεντακόσια άτομα (άντρες, γυναίκες και παιδιά).[59] Η επιλογή να παρουσιαστεί ο λαός του Άργους επί σκηνής είναι συμβατή με τα λόγια του κειμένου αφού, στο τέλος του έργου ο ήρωας φαίνεται να απευθύνεται στους Αργείους. Ταυτόχρονα είναι και μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να δοθεί ένα μεγαλειώδες φινάλε στην παράσταση, με το αδιαμφισβήτητο οπτικό εφέ που προσφέρει πάντα ένα πλήθος επί σκηνής. Όταν ολοκληρώνεται η έλευση του πλήθους, ο νεαρός ήρωας όρθιος, ομολογεί τη μητροκτονία, κι εκείνο βγάζει μια κραυγή τρόμου.[60] Τότε ο Ορέστης εξηγεί τον λόγο που τον οδήγησε να διαπράξει αυτό το επαχθές διπλό φονικό. Ουσιαστικά στη διάρκεια του έργου ωριμάζει και μεταμορφώνεται σε Σωτήρα.[61] Αμέσως ο Χορός αρχίζει τις επευφημίες για το ότι σώθηκε η πόλη από τους τυράννους. Αυτή η θετική ατμόσφαιρα, όμως, σύντομα υποχωρεί, όταν ο ήρωας βλέπει σαν σε όραμα να έρχονται κατά πάνω του οι Ερινύες της μητέρας, «οι μαυροντυμένες γυναίκες με τους σκούρους μανδύες που έχουν φίδια μπλεγμένα στα μαλλιά τους […] ακούει τη βουή τους να τον κυκλώνει και κυνηγημένος χάνεται στην έξοδο προς την εξοχή» [μάλλον από αριστερά].[62] Η γυναίκα που τον νουθετεί στο τέλος του έργου είναι η *Bice Lami*, μία εκ των Κορυφαίων.[63] Η φωνή της ζεστή και με τραγική βαρύτητα ήταν ιδανική για να ενσαρκώσει αυτόν τον ρόλο.[64] Θετικότατες ήταν και οι εντυπώσεις από την υποκριτική του *Berti* στο ρόλο του Ορέστη. Ο νεαρός ηθοποιός κατάφερε να δώσει όλη την διακύμανση που απαιτούσε ο ρόλος από την αρχή του έργου: είχε δύναμη και

[58] Fialta, «Le rappresentazioni a Siracusa», ό.π., 30 Απριλίου 1921. Πρβλ. Ettore Romagnoli, *Eschilo.* Le Coefore, Nicola Zanichelli, Μπολόνια [1921], σ. 68: τη σκηνική οδηγία «ανοίγει η κεντρική πόρτα του παλατιού και στο εσωτερικό διακρίνονται τα νεκρά σώματα της Κλυταιμήστρας και του Αίγισθου. Ο Ορέστης βγαίνει έξω ακολουθούμενος από τους δούλους, κρατώντας έναν τυλιγμένο πέπλο», πρβλ. με την φωτογραφία από την παράσταση «Η τρέλα του Ορέστη», Giuseppe Puzzo, *Gli spettacoli classici a Siracusa 1914-1980*, La Domenica, Συρακούσες [1980], σ. 29, όπου διακρίνεται ο Χορός να κρατά ανοιγμένο ένα πέπλο.

[59] Albano, «Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Intervista con Romagnoli», Νάπολη 12 Απριλίου 1921: από συνέντευξη του Romagnoli που μιλά για την παράσταση των *Χοηφόρων* λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα, και «Verbale d' adunanza generale», ό.π., Δεκέμβριος 1921, σ. 3-4, και «Cronache teatrali», εφημ. *Corriere della sera*, Μιλάνο 2 Απριλίου 1921.

[60] Μάλλον παρακολούθησε την παράσταση στις 20 του μήνα γιατί στις 19 δεν πραγματοποιήθηκε.

[61] Vicre, «*Le Coefore* di Eschilo», *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 3 (Απρίλιος 1921), σ. 4.

[62] Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921.

[63] Romualdo Pantini, «*Le Coefore* a Siracusa», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 20 Απριλίου 1921. Πρβλ. και Romagnoli, *Eschilo.* Le Coefore, ό.π., σ. 75 (στ. 1051-64).

[64] Ανώνυμο, «Continuando nei profili», στο «Le nostre rappresentazioni», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 4 Μάιος 1921, σ. 12: «η φωνή της ζεστή και τραγική» και Albano, «La magnifica visione», εφημ. *Giornale di Sicilia*, ό.π., 16 Απριλίου 1921: «Αυτό το δραματικό πρόσωπο συμβολίζει τη συναισθηματική κατάσταση όλης της πόλης, και εφορμάται από τις ύψιστες αξίες της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Με τη βαριά φωνή της, και την άψογη εκφορά του λόγου, με την βαθειά κουλτούρα της που παρακολουθούσε κάθε πτυχή της διακύμανσης των σκέψεων, η ηθοποιός αυτή υποστήριξε με καταπληκτικό τρόπο την ύψιστη λυρικότητα αυτού του ανθρώπινου και ταυτόχρονα συμβολικού δραματικού προσώπου».

περηφάνια στην κίνηση και την φωνή του, που στο τέλος «χάθηκε πίσω από τη μανία (delirio mentale)» όταν απειλητικές οι εκδικήτριες θεές τον καταδιώκουν.[65]

Συνοψίζοντας, αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε στη θεατρική παραγωγή των *Χοηφόρων* του 1921 και την περισσότερο διεθνή απεύθυνσή της συγκριτικά με εκείνη του *Αγαμέμνονα* του 1914 είναι πως:
(α) επιτυγχάνει καλύτερη εναρμόνιση του δραματικού και του λυρικού στοιχείου, δημιουργώντας ένα διακριτό αισθητικό ύφος, όχι έξω από τους κανόνες του «νατουραλιστικού θεάτρου», ικανό, δηλαδή, να προσελκύσει το ενδιαφέρον των σύγχρονων θεατών Ιταλών και ξένων. (β) Επιδιώκει ένα αρτιότερο επαγγελματικό αποτέλεσμα με την πρόσληψη ενός αναγνωρισμένου μουσικού και ενός οργανωμένου θιάσου. (γ) Στοχεύει στην εικαστική συνοχή του αποτελέσματος με την ανάθεση της σκηνογραφίας και των κοστουμιών στον *Cambellotti* και (δ) επιδιώκει την προσεκτικότερη σκηνική απόδοση: κίνηση στα μέλη του ομιλούντος Χορού, απομάκρυνση της χορωδίας από τη σκηνή για την επίτευξη μεγαλύτερης ηχητικής συνοχής και τέλος υπερδιπλασιασμό των κομπάρσων επί σκηνής (πεντακόσιοι περίπου), προκειμένου να μη δημιουργηθούν τα προβλήματα του *Αγαμέμνονα*, με τους διακόσιους κομπάρσους που δεν αρκούσαν για να τη γεμίσουν.

Η παράσταση των *Χοηφόρων* όμως δεν σηματοδοτεί μόνο την αρχή της διεθνούς πορείας του θεσμού, η οποία επί χρόνια θα συνεχιστεί με διαρκείς βελτιώσεις σε αυτό το επίπεδο, αλλά και την επιβεβαίωση του εξίσου σημαντικού τοπικιστικού χαρακτήρα του θεσμού. Σε αυτό συνετέλεσε το ιδεολογικό υπόβαθρο του λόγου που εκφώνησε ο σικελός βουλευτής των Φιλελευθέρων *V. E. Orlando* πριν την παράσταση της δεύτερης μέρας, ο οποίος συνοψίζεται στην υπογράμμιση της ανωτερότητας της σικελικής ελληνικότητας έναντι κάθε άλλης κουλτούρας του δυτικού πολιτισμού, στοιχειώνοντας από δω και πέρα το ιδεολογικό πλαίσιο του θεσμού.[66] Έτσι εδραιώνεται στη συνείδηση της παγκόσμιας κοινότητας το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως το πρώτο διεθνούς φήμης[67] αρχαίου ελληνικού δράματος, βασιζόμενο, ωστόσο, όχι σε μια εθνική ή διεθνική ιδεολογία αλλά σε μια τοπικιστική.

---

[65] Στο ίδιο και βλ. επίσης Colnago, «La prima rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo al teatro greco di Siracusa. Eterna gionivezza dell' arte», ό.π., 16 Απριλίου 1921, που περιγράφει το ιδιαίτερο παίξιμο του Ettore Berti. Βλ. επίσης και δύο φωτογραφίες που μάλλον προέρχονται από τη σκηνή της εξόδου: «Μπροστά στο παλάτι (επίλογος)» και «Η τρέλα του Ορέστη», στο Puzzo, *Gli spettacoli classici a Siracusa 1914-1980*, ό.π., σ. 29.

[66] Ο λόγος του *V.E. Orlando* δημοσιεύτηκε σε πολλές εφημερίδες της Σικελίας, για παράδειγμα στο Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», [περιοδικό] *Donna*, Ρώμη 18 Απριλίου 1921, και στο περιοδικό της Επιτροπής «Il discorso dell' on. Orlando», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato,* τχ. 4 (Μάιος 1921), σ. 1-8. Βλ. επίσης παραπάνω στην παρούσα εργασία σ. 4 σημ. 11. Λίγο νωρίτερα βλέπουμε, στο ίδιο περίπου πλαίσιο, να κινείται και ο λόγος του γερουσιαστή *G.A. Cesareo*, τον Ιανουάριο του 1921, όπως δημοσιεύεται στο Ανώνυμο, «Primavera ellenica a Suracusa» εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμο: αναφέρεται στη θετικότατη συμβολή των Νότιων Ιταλών που δεν έβαλαν ούτε έναν λενινιστή ή σοσιαλιστή βουλευτή στην ιταλική βουλή το 1919. Επίσης υπογραμμίζει την αδιάλειπτη συνεισφορά των Σικελών στον ιταλικό πολιτισμό με τον τελευταίο μεγάλο λογοτέχνη της χώρας τον Σικελό *Giovanni Verga*. Τέλος υποστηρίζει ο Cesareo πως η θεματική των αρχαίων δραμάτων μπορούν να φέρουν «αρμονία» και «ειρήνη» στην «εθνική ψυχή». Πρβλ. Ανώνυμο, «L' istituto del teatro Greco (nostra intervista con conte Gargallo), εφημ. *La Nazione*, Ρώμη 17 Νοεμβρίου 1920, όπου ο *Gargallo* ακόμα στα τέλη του 1920 δείχνει ενδιαφέρον για να ανεβάσει στη σκηνή των Συρακουσών την ελληνική και λατινική κωμωδία. Από την εκφώνηση του λόγου του *Orlando* και μετά τα πράγματα φαίνεται να γίνονται έντονα ελληνοκεντρικά, να δίδεται έμφαση στο «σοβαρό» έργο, δηλαδή την τραγωδία, αφού και το ίδιο το μνημείο είναι σοβαρό!

[67] Πρβλ. αναφορά στα λόγια του δημάρχου *Di Giovanni* στη Συνέλευση στις 20 Ιανουαρίου 1921, στο Ανώνυμο, «Cronaca del Comitato», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 1 (Φεβρουάριος 1921), σ. 11.

Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία αν σκεφτεί κανείς πως στη δεκαετία του 1920 πάμπολλα φεστιβάλ ξεπηδούν στην περιοχή της Μεσογείου, τα οποία, κατά κανόνα, προωθούν και υπηρετούν τις εθνικές και εθνικιστικές πολιτικές των χωρών τους,[68] όπως αντιστοίχως στην Ελλάδα οι Δελφικές Γιορτές, οι παραστάσεις του Ηρωδείου και η πρώτη (προ-φεστιβαλική) θεατρική παραγωγή στην Επίδαυρο το 1938. Παρά την έως σήμερα επικρατούσα αντίληψη που ενέτασσε τις Συρακούσες στην ομάδα των εθνικών ή/και εθνικιστικών φεστιβάλ, τα πράγματα δείχνουν πως πρόκειται για έναν θεσμό που στόχο είχε να υπηρετήσει τα συμφέροντα της πόλης των Συρακουσών και πολλές φορές μάλιστα ενεργώντας ενάντια στα εθνικά συμφέροντα.[69]

4

Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η ελληνική παρουσία στις Συρακούσες

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του Δεύτερου Κύκλου του Φεστιβάλ των Συρακουσών, θα ήθελα να επικεντρωθώ στην ιδιαίτερη παρουσία των Ελλήνων θεατών εκείνη τη χρονιά. Πράγματι ανάμεσα στους ξένους θεατές που κατέκλυσαν τα εδώλια του θεάτρου, υπήρξε μια πολύ σημαντική και πολυάριθμη ελληνική αποστολή στην οποία ο ιταλικός τύπος αναφέρεται με επαινετικά λόγια. Η συγκίνηση των Ελλήνων, ειλικρινής και πηγαία, εντυπωσίασε έναν δημοσιογράφο, ο οποίος τη μετέφερε στον *Romagnoli*.[70] Το πρόσωπο, όμως, που πραγματικά ξεχώρισε ήταν η προσκεκλημένη του Φεστιβάλ Μαρίκα Κοτοπούλη. Η ελληνίδα πρωταγωνίστρια του θεάτρου και διάσημη τραγωδός, γοητευμένη από τη δεύτερη παράσταση των *Χοηφόρων* που παρακολούθησε στις 17 Απριλίου, εξέφρασε την επιθυμία και προσκλήθηκε από τους ανθρώπους του θεσμού την επόμενη μέρα στις 11 το πρωί να ερμηνεύσει στο αρχαίο θέατρο και σε κλειστό κύκλο θεατών (στον *Romagnoli*, στον κόμη και τον ιππότη *Gargallo*, στον *F.T. Marinetti*, στον αξιότιμο *Drago*, σε λίγες Ελληνίδες και Ιταλίδες κυρίες και σε περιορισμένο αριθμό προσκεκλημένων), αποσπάσματα από τον ρόλο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεγάλη φήμη της. Στη συνέχεια έπαιξε το τελευταίο μέρος του ρόλου της Κλυταιμήστρας από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, καταφέρνοντας και πάλι να ενθουσιάσει το κοινό της.[71] Της ζητήθηκε επίσης να παίξει απόσπασμα και από τον ρόλο της Ηλέκτρας στις *Χοηφόρους*, αλλά εκείνη μη θέλοντας να γίνει σύγκριση με την ιταλίδα πρωταγωνίστρια των Συρακουσών *Teresa Franchini*, ζήτησε να το κάνει μπροστά σε έναν μονάχα θεατή κι αυτός αποφασίστηκε να είναι ο *Romagnoli*. Εκείνος ενθουσιάστηκε τόσο πολύ, που αμέσως σκέφτηκε μαζί με την ελληνίδα ηθοποιό, και κατόπιν και με τους υπόλοιπους

---

[68] Pantelis Michelakis, «Theatre Festivals, total Works of Art and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique* τχ. 74, University of Minnesota Press, Μινεζότα 2010, σ. 149-163.

[69] Πρβλ. Παντελής Λέκκας, *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 121-122.

[70] Ettore Romagnoli, «La produzione intellettuale. Letteratura e Cultura Generale. A Siracusa, nei giorni delle *Coefore*», περιοδικό *Industrie Italiane Illustre*, Μιλάνο, Μάιος 1921.

[71] Βλ. Riccardo Forster, «La seconda di *Coefore*», εφημ. *Mattino*, Νάπολη 19 Απριλίου 1921, στο οποίο σημειώνεται επίσης πως στις 17 Απριλίου, εκφώνησε τον λόγο του ο *Orlando* και πως το κοινό ήταν πολύ μεγαλύτερο από την προηγούμενη ημέρα της πρεμιέρας. Βλ. επίσης Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», ό.π., 18 Απριλίου 1921, όπου αναφέρονται οι θεατές, και βλ. Ανώνυμο, «Aeschylian Tragedy at Syracuse», εφημ. *Morning Post Londres*, [Λονδίνο] 20 Απριλίου 1921.

υπεύθυνους του Φεστιβάλ, την επόμενη χρονιά να έχει κάποια συνεργασία μαζί της στο θέατρο των Συρακουσών.[72]

Αυτή η πρώτη ελληνική παρουσία στις παραστάσεις του Φεστιβάλ των Συρακουσών υπήρξε καθοριστική για τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στους Ιταλούς και τους Έλληνες λάτρεις του αρχαίου δράματος, όπως επίσης υπήρξε καθοριστική και για τον τρόπο παρουσίασής του τα αρχαία θέατρα.[73] Ένας μάλιστα Έλληνας δημοσιογράφος της αποστολής έδειξε τόσο μεγάλο ενθουσιασμό για τον μοναδικό τρόπο που βρήκαν οι Ιταλοί να ανεβάζουν με σύγχρονο ύφος τις τραγωδίες στη σκηνή, ώστε παρότρυνε τους διοργανωτές να οργανώσουν μια τουρνέ στην Ελλάδα για να δείξουν τη δουλειά τους, καθώς, όπως επέμενε, οι θεατρόφιλοι Έλληνες θεατές στην πλειονότητά τους καταλαβαίνουν Ιταλικά.[74] Γεγονός πάντως είναι πως στους φεστιβαλικούς Κύκλους που ακολουθούν στις Συρακούσες, υπάρχει πάντα σημαντική ελληνική παρουσία και σημειώνεται από τον τύπο της εποχής. Τα ονόματα που θα ξεχωρίσουν και θα ηγηθούν πολυπρόσωπων αποστολών είναι ο Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς (έφορος αρχαιοτήτων) και ο Νικόλαος Αιγινήτης (εκπρόσωπος των Δελφικών Γιορτών),[75] ενώ εντυπωσιάζει ένα τηλεγράφημα του πρωθυπουργού της Ελλάδας Δημητρίου Γούναρη από Συνέδριο στη Γένοβα το 1922, προς τον Δήμαρχο των Συρακουσών για τις εκδηλώσεις του Τρίτου Κύκλου του Φεστιβάλ την ίδια εποχή: «Ελληνική εκπροσώπηση στο Συνέδριο της Γένοβας χαιρετίζει την πόλη των Συρακουσών, όπου η αθάνατη τέχνη αδελφοποιεί την ιταλο-ελληνική σκέψη».[76]

Παράλληλα με την παρουσία των Ελλήνων στο σικελικό Φεστιβάλ στα χρόνια του Μεσοπολέμου, στα αρχεία των Συρακουσών καταχωρίζονται όσα δημοσιεύματα αφορούν τις αντίστοιχες δραστηριότητες στην Ελλάδα, όταν δηλαδή διενεργούνται υπαίθριες παραστάσεις αρχαίου δράματος σε Ηρώδειο και Παναθηναϊκό Στάδιο στην Αθήνα, στην Ελευσίνα και φυσικά στους Δελφούς με τις Γιορτές των Σικελιανών.[77] Επίσης σημαντικό ρόλο θα πρέπει να έπαιξε και η κινηματογράφηση των παραστάσεων, όπου υπήρξε, σε Συρακούσες και Ελλάδα, και η πιθανή προβολή τους στα *Επίκαιρα* και των δύο χωρών, όπως φαίνεται από την εξής αναφορά στην εφημερίδα *Mattino* της Νάπολη στις 29 Απριλίου 1921: «λέγεται πως αυτή η [κινηματογραφημένη] έκδοση των *Χοηφόρων* είναι σχεδόν βέβαιο πως θα

---

[72] Ανώνυμο, «Le celebrazioni classiche a Siracusa. L' orazione», ό.π., 18 Απριλίου 1921.

[73] Χρόνια αργότερα εκδηλώνεται και πάλι το ενδιαφέρον υπό μορφή ευχής να υπάρξει μια συνεργασία της Κοτοπούλη με τους Συρακούσιους, βλ. Β-ς, Β., «Δελφοί – Συρακούσαι», εφημ. *XXXX* Τύπος, 20 Ιανουαρίου 1927, παρατίθεται στο Rassegna stampa: *Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927* , σ. 13.

[74] Ettore Romagnoli, «La produzione intellettuale. Letteratura e Cultura Generale. A Siracusa, nei giorni delle *Coefore*», ό.π., Μάιος 1921, παρατίθεται στο Rassegna stampa: *Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Coefore' e 'Baccanti' 1921-1922 e Stampa 1924*, σ. 27.

[75] Ενδεικτικά αναφέρω: Ανώνυμο, «Manifestazioni italo-greche a Siracusa», εφημ. *XXXX*, 28 Απριλίου 1927, παρατίθεται στο Rassegna stampa: *Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. 'Medea' – 'Ciclope' – 'Nuvole' 1927* , σ. 47, και Ανώνυμο, «Il secondo spettacolo classico della nuova primavera ellenica. La tragedia delle Atride al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere di Sicilia*, Κατάνια 29 Απριλίου 1930. Βλ. επίσης Ανώνυμο, «'La conferenza del prof. Filadelfeus' al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Giornale di Sicilia*, Παλέρμο 30 Μαΐου 1929, όπου ο Φιλαδελφεύς βρίσκεται στις Συρακούσες για να μιλήσει για τις ανασκαφές της Νικόπολης, σε εκδηλώσεις που γίνονται στο πλαίσιο των διευρυμένων δραστηριοτήτων του φορέα διοργάνωσης του Φεστιβάλ των Συρακουσών INDA.

[76] Arturo Calza, «La Risurrezione di un mondo. *Edipo Re* e *Le Baccanti* al teatro greco di Siracusa», εφ. *Giornale d' Italia*, Ρώμη 27 Απριλίου 1922.

[77] Στο αρχείο του INDA Fondazione στο τμήμα Rassegna Stampa φυλάσσονται σε λευκώματα τα αποκόμματα εφημερίδων που αναφέρονται στα υπαίθρια φεστιβάλ της Ευρώπης, βλ. ενδεικτικά *Istituto Nazionale del Dramma Antico. Siracusa. Teatro all' aperto 1927-1936.*

αναπαραχθεί στην Αθήνα. Αρκετές κινηματογραφικές εταιρείες έχουν εξασφαλιστεί για αυτό το λόγο στο εξωτερικό».[78]

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών από το 1921 και μετά διακηρύσσει την σικελική «ελληνικότητά» του, ενώ ταυτόχρονα εκσυγχρονίζεται καλλιτεχνικά προσπαθώντας να προσελκύσει όλο και περισσότερους θεατές για τις παραστάσεις του, από όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης. Σε αυτή ακριβώς τη σημαντική στιγμή για τον σικελικό θεσμό, οι Έλληνες επισκέπτες του Δεύτερου φεστιβαλικού Κύκλου δεν μένουν ασυγκίνητοι. Το αντίθετο μάλιστα, επηρεάζονται βαθιά από τον τρόπο που προβάλλουν τον ελληνικό πολιτισμό οι Σικελοί «αδελφοί» τους. Αρχίζουν να παρακολουθούν στενά την πορεία του σικελικού Φεστιβάλ στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ανοίγουν «διάλογο» μαζί του, ο οποίος, μάλιστα, φαίνεται να κορυφώνεται όταν διοργανώνονται οι Δελφικές Γιορτές (1927 και 1930), κατ' αντιστοιχία με τον Πέμπτο και Έκτο Κύκλο των Συρακουσών τα ίδια έτη. Ωστόσο, αμέσως μετά, παρατηρείται μια αμφίπλευρη απομάκρυνση. Ο τύπος παύει να ασχολείται πολύ. Ο ενθουσιασμός υποχωρεί. Στη δεκαετία του 1930 τα απολυταρχικά καθεστώτα και οι εθνικιστικές τους ιδεολογίες ισχυροποιούνται στην Ευρώπη και θέτουν σε δοκιμασία τις σχέσεις μεταξύ των κρατών. Η έναρξη του ελληνοιταλικού πολέμου (1940) αναστέλλει τη λειτουργία του Φεστιβάλ στις Συρακούσες εξαιτίας της «ελληνικής» θεματικής του. Όταν αργότερα, στα μεταπολεμικά χρόνια επαναλειτουργεί (1948), καλείται να αποποιηθεί κάθε σχέση του με τη δεκαετία της φασιστικής του διοίκησης, ενώ ταυτόχρονα συντονίζεται με τη γενικότερη τάση της εποχής, η οποία θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το ιταλικό έθνος και την παλινόρθωση της δημοκρατίας. Λίγο αργότερα, και σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο, στην Ελλάδα θεσμοθετείται το Φεστιβάλ της Επιδαύρου (1954), υπηρετώντας εθνικά ιδεώδη. Είναι η εποχή της επικράτησης των δημοκρατικών αξιών στον δυτικό κόσμο και της μετατόπισης των εθνικών διεκδικήσεων από τα πεδία των μαχών στα τραπέζια της διπλωματίας. Το ερώτημα που εγείρεται συνεπώς είναι, πόσο βαθιά και ουσιαστική υπήρξε η επικοινωνία και η αλληλεπίδραση ανάμεσα στους φεστιβαλικούς θεσμούς των Συρακουσών και της Ελλάδας πριν τον πόλεμο και κατά πόσο αυτές μπορούν να ανιχνευτούν, μετά τον πόλεμο, στον νεοσύστατο θεσμό της Επιδαύρου; Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για ένα εντελώς ανεξερεύνητο πεδίο μελέτης, το οποίο φαίνεται να είναι πολλά υποσχόμενο στον επίδοξο ερευνητή που θα το προσεγγίσει.

[78] Forster, «La seconda di *Coefore*», ό.π., 19 Απριλίου 1921.