



STRATAGEMMI
ΣΤΡΑΤΗΓΗΜΑΤΑ
PROSPETTIVE TEATRALI

TRIMESTRALE DI STUDI
TREDICI 2010 - MARZO

Direttore:
Maddalena Giovannelli

Direttore responsabile:
Francesca Gambarini

Redazione:
Francesca Gambarini, Maddalena Giovannelli,
Francesca Serrazanetti, Gioia Zenoni

Revisore editoriale:
Giacomo Coronelli

Comitato scientifico:
Giuseppe Cavajoni, Maria Teresa Grassi,
Giuseppe Lozza, Gianfranco Nieddu, Raffaele Pugliese, Giovanna Rosa,
Maria Assunta Vinchesi, Giuseppe Zanetto

Progetto grafico:
Jolieadv.com

Stratagemmi è sempre disponibile (anche per abbonamenti)
presso:

Libreria antiquaria Pontremoli
Via Vigevano 15 - 20144 Milano
Tél. 02 58103806 - Fax. 02 58102157
info@libreriapontremoli.it
www.libreriapontremoli.it

Prezzo di copertina

Singolo numero: 20,00 €
Abbonamento annuale (quattro numeri): 60,00 €

Il singolo numero viene inviato per contrassegno al prezzo di copertina comprensivo delle spese postali. L'abbonamento viene sottoscritto tramite versamento su C/C postale.

Per pubblicità: ufficiostampa@stratagemmi.it

info: abbonamenti@stratagemmi.it
www.stratagemmi.it

in memoria di Dario Del Corno

SOMMARIO

7

EDITORIALE

PARTE PRIMA STUDI

15

Il mito teatrale di Antigone nella ceramica italiota e siceliota
di Raffaella Vicci

49

Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianos ed Eva
Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene
di Matteo Zaccarini

113

Il Re è nudo: Edipo tragicomico
di Martina Treu

179

Scena teatrale e scena urbana.
Appunti sulle forme della contaminazione
di Francesca Serrazanetti

211

Juan Mayorga tra impegno politico e ricerca formale
di Davide Carnovali

231

RECENSIONI

PARTE SECONDA TACCUINO

243

Separarsi dal testo. Cinque strade per riscrivere i classici

249

Uno. Aristofane senza filtro. *Le Nuvole* di Latella-Russo
di Martina Treu, Maddalena Giovannelli e Andrea Capra

263

Due. Tolstoj per immagini. *La morte di Ivan Il'ic* di Claudio Autelli
di Corrado Rovida, Francesca Serrazanetti e Raffaele Rezzonico

277

Tre. Tradire Calvino. *Italian Folktales* di John Turturro
di Francesca Gambarini

287

Quattro. Scampoli di *Eneide*. *Troia's discount* di Ricci/Forte
di Maddalena Giovannelli

297

Cinque. Epica in frammenti. *Spara, trova il tesoro e ripeti!* dell'Accademia
degli Artefatti
di Francesca Serrazanetti

Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene *

di Matteo Zaccarini

1. L'“Idea delfica” e le Feste delfiche di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer

Il poeta, drammaturgo e patriota Angelos Sikelianos (Lefkada, 15 marzo 1884 - Atene, 19 giugno 1951) è stato uno dei più eminenti intellettuali della Grecia del suo tempo. Nel 1907 conobbe a Parigi la statunitense Eva Palmer¹ (1874-1952), all'epoca studentessa di

* Ringrazio il direttore del Museo Benaki, prof. A. Delivorrias, per l'autorizzazione a pubblicare il materiale fotografico qui riprodotto. Si tratta di parte dei documenti inventariati e digitalizzati da chi scrive durante un soggiorno (aprile-settembre 2007) presso gli Archivi Storici del Museo Benaki, nell'ambito di un *Programma Leonardo da Vinci* dal tema “Sviluppo di una rete europea a sostegno della conservazione e tutela del patrimonio culturale e ambientale”. Il tirocinio è stato reso possibile dal sostegno di Comunità Europea, Provincia di Ravenna, Consorzio provinciale per la formazione professionale di Ravenna, Università di Bologna e SIDI-Eurospostello della Camera di commercio di Ravenna. Desidero ringraziare per l'interessamento e il supporto il prof. A. Iannucci (Univ. Bologna), il prof. A. Nanetti (Univ. Bologna, College Year in Athens, Maniatakis Foundation), il prof. L. Tomassini (Univ. Bologna), la dott.ssa V. Tselikas (curatrice degli Archivi Storici). Questo contributo si fonda sulle ricerche compiute in occasione della mostra “Fotografie di antichità classiche dagli archivi del Museo Benaki di Atene (1880-1930)” (Ravenna, Palazzo dei Congressi, 18-30.V.2009), curata da chi scrive per conto del Dipartimento di storie e metodi per la conservazione dei beni culturali dell'Università di Bologna, polo di Ravenna. Le stesse fotografie sono state presentate ad Atene (College Year in Athens, 18.IV-13.V.2010) come sezione principale della mostra “The Delphic Idea: Exhibition and Performance”, in collaborazione con i Proff. A. Nanetti, A. Stevens, Ph. Zoghiates. Il catalogo selettivo della mostra ravennate e un breve preliminare a questo articolo sono pubblicati in Zaccarini 2009. Per un altro recente contributo italiano sul tema, segnalo Venezia 2008. Tutto il materiale fotografico qui pubblicato è protetto da copyright 2006 by Benaki Museum Athens.

¹ L'autobiografia di Eva Palmer, figlia dell'avvocato Courtlant Palmer di New York, si trova in Anton 1993. Numerose informazioni si trovano nelle due monografie della rivista “Hóς”, composte rispettivamente dai voll. 98-102 (1966) e 103-107 (1967), raccolte in Papageorgiou 1998. Tra gli studi più recenti, Leontis 2008.

archeologia, musica e danza antiche, ereditiera del vasto patrimonio familiare. Celebrato il matrimonio pochi mesi dopo l'incontro, la coppia si stabilì ad Atene dal 1908. Ebbe qui inizio un periodo di intensa produzione lirica e frequentazione dei circoli intellettuali greci. I tratti più significativi dell'opera di Sikelianos furono la ricerca di un sincretismo tra forme di spiritualità classica di tipo orfico e la dottrina cristiana, il simbolismo religioso, il tema della continuità tra antico e moderno.²

Nella seconda metà degli anni venti Sikelianos, ormai poeta affermato, con il supporto completo della moglie si dedicò al perfezionamento e alla concretizzazione della sua "Idea delfica", già tratteggiata nelle produzioni giovanili. L'ambizioso progetto prevedeva di dare vita nell'antico sito di Delfi a un centro spirituale mondiale che, sotto l'egida e l'eredità della grande cultura greca classica, fosse in grado di armonizzare le tradizioni culturali di tutti i popoli e conciliarne le differenze, superando ogni particolarismo. Il messaggio di Sikelianos fu diffuso attraverso saggi, articoli e conferenze:

² Questi i temi portanti dei lavori in ambito lirico: tra quelli giovanili, da segnalare i componimenti *Αλαφροϊσκιωτος* (1909), *Ραψωδίες του Ιονίου* (1909), *Πρόλογος στη Ζωή* (1915-7), *Μήτηρ του Θεού* (1917-9), *Παναγία της Σπάρτης* (1919), *Πάσχα των Ελλήνων* (1919-20). Alcuni riferimenti per l'opera di Sikelianos e relativa critica: Theros 1935; Lavagnini 1954; Lavagnini 1962; Gerasimos 1971 (ottimo per la bibliografia e la rassegna critica); Lavagnini 1974; Sherrard-Keeley 1979; Lavagnini 1987. L'opera *omnia* è stata pubblicata in: Γ.Π. Σαββίδη (επιμ.), *Άγγελου Σικελιανού Άπαντα: Λυρικός Βίος* [6 voll., produzione lirica], *Πέζος Λόγος* [5 voll., prosa], *Θυμέλη* [3 voll., tragedie teatrali], Αθήνα, Ίκαρος, 1965-85.

L'insieme delle ramificazioni del pensiero e dell'agire greco non è noto. Tuttavia, in ogni nazione, è stato scritto a sufficienza da studiosi di Arte, Scienza, Religione, Filosofia, Politica, Economia, da rendere evidente che le nostre radici sono, in qualche misura, anche le loro. Inoltre, l'antico sito di Delfi è stato per secoli, ed è tuttora, un centro strategico tra nord e sud, che collega l'Europa centrale con il Mediterraneo. [...] Delfi è quindi il luogo destinato alla costruzione di un nuovo Tempio; non uno con colonne di marmo, ma un tempio le cui fondamenta siano Istruzione, Economia e Giustizia per l'intero pianeta.³

L'essenza dell'Idea consisteva nell'individuare un mezzo che unisse culturalmente e spiritualmente tutti gli uomini.

E quel ponte è l'Arte. [...] E nel regno della grande Arte, ve n'è una il cui potere è supremo: ed essa è l'arte drammatica. Quantunque, non le insignificanti prove che di frequente radunano piccole folle in piccoli teatri: ma il grande Dramma che teneva in pugno le masse, quindici, venti, trentamila persone nella presa della grande poesia, della grande musica, della grande danza.⁴

La potenza di un tale mezzo avrebbe dovuto radunare, da ogni parte del mondo, una serie di intellettuali definiti 'supervisori' (επόπτες). Ciascuno di essi avrebbe poi, autonomamente, coinvolto e guidato il proprio popolo. Il primo passo verso questo o-

³ Così E. Palmer citava le parole del marito (Anton 1993, p. 64). I numerosi *logoi* di Sikelianos a proposito dell'Idea delfica si possono leggere nella raccolta delle sue opere in prosa (*Πέζος Λόγος*, vedi n. 2), tra le quali in particolare il *Δελφικός Λόγος* [*Discorso delfico*] (1927) funge da manifesto e proclama esortativo del progetto del poeta. Tutte le traduzioni presenti in questo contributo sono mie.

⁴ Anton 1993, p. 65.

biettivo, secondo il progetto del poeta, consisteva nel colpire l'attenzione e la sensibilità collettive restaurando le celebrazioni sacre panelleniche che in antichità si tenevano nel santuario di Apollo a Delfi, nel luogo che fu 'centro del mondo'. Il programma elaborato da Sikelianos per le sue Feste delfiche era articolato in tre punti e prevedeva una rappresentazione nel teatro antico della tragedia *Prometeo incatenato* di Eschilo, una serie di agoni atletici classici nello stadio e un'esibizione di artigianato locale greco nel villaggio moderno, Kastrì, nei pressi del sito archeologico. Eventi di contorno furono costituiti da discorsi pubblici di Sikelianos e visite guidate alle antichità archeologiche. Nonostante la critica abbia sempre associato alle Feste il nome di Sikelianos, al primo e spesso unico posto, il suo ruolo organizzativo fu di secondo piano rispetto a quello di Eva Palmer: sebbene l'idea fosse stata generata dal poeta, egli affidò alla moglie gran parte dei compiti che portarono al compimento materiale dell'opera.

Mentre Sikelianos si occupava di raccogliere consensi a Kastrì, Eva iniziò a lavorare all'adattamento del *Prometeo incatenato*. Su consiglio del marito ella scelse di adottare, anziché il testo originale in greco antico, la traduzione del *Prometeo incatenato* di Ioannis Gryparis (1870-1942),⁵ scritta in *dbimotiki*, la lingua neogreca del

⁵ Cfr. I. Γρυπάρης, *Οι τραγωδίες του Αισχύλου I – Ικέτιδες, Προμηθέας Δεσμώτης*, Αθήνα, Δελφικές Εορτές (Σακελλάριου), 1930.

popolo. Quando ancora la maggior parte della produzione drammaturgica neogreca utilizzava la *katharevousa*,⁶ Sikelianos preferì la lingua del popolo perseguendo esplicitamente tre obiettivi: evitare polemiche sulla pronuncia, permettere la diffusione a tutta la popolazione e dimostrare al mondo che il greco era una lingua viva. Eva si occupò di predisporre i costumi, reperire e addestrare tutto il personale di scena, ottenere tutti i permessi governativi necessari a mettere in scena le Feste nel sito archeologico di Delfi.

L'opera fu assolutamente pionieristica: nessuno in Grecia aveva tentato qualcosa di simile in tempi moderni, pertanto Eva lavorò da sola e procedendo per tentativi. Incontrò spesso reticenza, diffidenza e scarsa collaborazione, quando non aperto ostruzionismo da parte di burocrati, autorità e intellettuali. La completa dedizione, la sensibilità personale e i notevoli studi compiuti in materia di musicologia bizantina e antica furono i mezzi grazie ai quali ella fu sicura di cogliere l'essenza del dramma greco. Eva di-

⁶ Cioè la 'depurata', una forma della lingua greca artificiale, arcaizzante e purista, creata agli inizi del XIX secolo e d'uso pressoché esclusivamente istituzionale, letterario e intellettuale. Pur venendo adottata come lingua ufficiale del governo greco, la *katharevousa* non ha mai sostituito la lingua viva neogreca parlata dal popolo. Le due forme hanno convissuto per lungo tempo fino alla riforma del 1976 che ha abolito l'ufficialità della *katharevousa*. Sulla complessa questione della diglossia della Grecia moderna si vedano a titolo d'esempio: M. Triandafyllidis, *Piccola grammatica neogreca*, trad. M. Caracausi, Salonico, Fondazione M. Triandafyllidis, 1995; V. Rotolo, *A. Korais e la questione della lingua in Grecia*, Palermo, Presso l'Accademia, 1965. Per alcuni dei testi originali delle tragedie delle Feste delfiche, si veda Georgandas 1971.

chiarò più volte di essersi basata quasi esclusivamente su tali strumenti piuttosto che sulla trattazione specialistica o sull'archeologia.⁷ Di contro, gli ambienti accademici e tutte le scuole archeologiche straniere ad Atene reagirono con indifferenza, sprezzante distacco o categorico rifiuto al progetto delle Feste, negando a priori ogni tipo di collaborazione o patrocinio. Eva affidò di propria iniziativa la composizione della musica del coro a Konstantinos Psachos, professore di musica sacra e bizantina al Conservatorio nazionale di Atene, suo mentore e insegnante di lunga data. La scelta, in partenza già molto controversa, si rivelò infelice quando Psachos decise autonomamente in corso d'opera di utilizzare un accompagnamento orchestrale di quaranta elementi anziché attenersi al progetto originale di un numero modesto di strumenti. Questa soluzione obbligò Eva a posizionare l'intera orchestra nascosta in un vano sotto al palco, unico spazio abbastanza ampio

⁷ Gli studi sulla musica antica condotti da Eva Palmer negli anni precedenti sono molto vasti per portata e grado di sperimentazione: una panoramica abbastanza esauriente si trova, nelle sue stesse parole, in Anton 1993, cap. 14. Cfr. anche Venezia 2008, pp. 82ss. Gli studi preparatori condotti da Eva comprendevano l'analisi di una serie di tragedie classiche a partire dai lavori di Gilbert Murray, tra i quali cito a titolo di riferimento: *A History of Ancient Greek Literature* (1897); *The Rise of the Greek Epic* (1907); *Five stages of Greek Religion. Studies Based on a Course of Lectures Delivered in April 1912 at Columbia University* (1925). Per il resto, Eva trovò poco utile la saggistica – a parte *La Nascita della tragedia* (1872) di Nietzsche – e infine adottò come guida solamente pochi passi della *Repubblica* di Platone e della *Poetica* di Aristotele. Il tema è stato riproposto di recente da V.N. Aktridi, *Oi θέσεις της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο ελληνικό δράμα*, in Anton 2002, pp. 23-32.

per alloggiarla: ella stessa poi raccontò la sorpresa generale all'accorgersi che il coro delle Oceanine nell'*orchestra*⁸ era assolutamente impossibile da udire da sotto il palco, con il risultato che i musicisti non riuscivano a seguirlo a tempo. Il problema fu risolto con un espediente improvvisato, e per di più il suono degli strumenti nascosti sotto il palco fu a malapena udibile dal pubblico. Al di là dell'interesse aneddotico, la notizia costituisce un'interessante prova sperimentale sull'acustica del teatro antico.

L'organizzazione degli agoni atletici trovò l'inaspettata collaborazione dell'esercito nella forma di un corpo di soldati scelti che furono incaricati di interpretare gli opliti. Questo aiuto si rivelò particolarmente prezioso per Eva in quanto essi si rivelarono gli unici atleti sufficientemente disciplinati e motivati a compiere i duri allenamenti fisici. La parte relativa all'esposizione di artigianato fu curata per lo più da amici dei Sikelianos, ma presentò un ulteriore problema di costi: all'epoca in Grecia non vi era alcuna cognizione di grandi eventi espositivi, e nessun artigiano accettò di inviare i propri prodotti senza essere sicuro di averli già venduti. Eva si ritrovò costretta ad acquistare in anticipo tutto il materiale da esporre. L'ingente spesa andò ad aggiungersi a quelle già sostenute

⁸ Anton 1993, pp. 115ss., da cui ricalco anche l'utile nota 3: utilizzo il tondo per il termine "orchestra" nella consueta accezione del lessico musicale, e il corsivo per indicare la traslitterazione dal greco antico del termine tecnico architettonico *ὀρχήστρα*.

e previste per l'allestimento, il personale e l'ospitalità offerta a centinaia di giornalisti, studiosi e intellettuali invitati da tutta Europa e Stati Uniti.

A causa dei tempi serrati, non vi fu modo di pubblicizzare adeguatamente l'evento. Gli unici annunci di una certa rilevanza furono quelli denigratori diffusi preventivamente da scuole archeologiche e alcuni membri eminenti della popolazione e del governo di Atene. Ciononostante, l'impresa delle Feste delfiche fu infine realizzata il 9 e 10 maggio 1927, in un clima di grande fermento. Il primo giorno, inaugurale, fu riservato alle personalità, il secondo dedicato alle repliche e completamente aperto al pubblico. Contro ogni aspettativa, l'afflusso di spettatori risultò enorme, al limite della capacità e degli spazi delle strutture, stimate in circa 5.000 spettatori per il teatro e 6-7.000 per lo stadio. Tra gli ospiti, l'ex capo del governo greco, il celebre statista Eleftherios Venizelos, e un vasto numero di rappresentanti stranieri. La risposta della stampa nazionale e internazionale fu in larga parte entusiastica e l'eco dell'evento perdurò per mesi nei giornali greci. Fra i molti intellettuali che espressero apprezzamento,⁹ emblematico il com-

⁹ Tra i quali il poeta Kostis Palamas (1859-1943), che dopo le seconde Feste avrebbe scritto una lettera aperta all'"amato grande Angelos" (Αγαπητέ μεγάλο Άγγελε), riconoscendo l'opera del collega nonostante l'idea di teatro neogreco di Palamas mirasse a svecchiare le scene portandosi al passo con la produzione europea contemporanea. La lettera è riportata in Gerasimos 1971, p. 55.

mento della critica teatrale Alkis Thrylos, che non risparmiò una frecciata all'Italia:

Il completo successo [delle Feste delfiche] fu insperato. Esso ha costituito un vivido piacere estetico. Lo spettacolo è stato incomparabilmente superiore a quelli Siracusani. Non è stata una rappresentazione, ma una seconda creazione.¹⁰

Il Professor Ernst Buschor, direttore del Deutsches Archäologisches Institut di Atene, inizialmente convinto oppositore del progetto e scettico spettatore, dichiarò a posteriori sincera ammirazione.¹¹ L'attore, autore e coreografo Dimitris Rontiris (1899-1981) fu il più eminente degli epigoni dichiarati: nel 1936 portò in scena l'*Elettra* di Sofocle all'*odeion* di Erode Attico ad Atene e nel 1938 'riscopri' il teatro di Epidauro come sede di spettacoli. Anche in Grecia, infine, il dramma antico si era ormai riappropriato degli spazi che gli spettavano. Nel 1929 il riconoscimento dell'Accademia di Atene a Sikelianos si concretizzò con una medaglia d'argento.

Tuttavia il *Prometeo* dei Sikelianos ricevette anche aspre critiche ri-

¹⁰ Tr. da un estratto del commento di Α. Θρύλος [E. Ουράνη] su "Ελληνίς", giugno 1937, presente tra le altre in Gerasimos 1971, p. 169. Il confronto diretto è dovuto al fatto che Siracusa era stata la prima sede in assoluto ad aver utilizzato un teatro antico per lo spettacolo di un'opera teatrale classica. Ricordo che la stagione dei classici al teatro greco di Siracusa fu inaugurata il 16 aprile 1914 con l'*Agamennone* di Eschilo a cura di E. Romagnoli. In precedenza questo genere di spettacoli era stato rappresentato esclusivamente in teatri moderni, Grecia inclusa.

¹¹ Le memorie di Eva forse 'romanzano' le parole di Buschor: "Avete risolto problemi archeologici sui quali abbiamo lavorato senza risultati per anni. Come avete fatto?" (trad. da Anton 1993, p. 113).

guardo scelte di coreografia, musica e recitazione, soprattutto nei punti considerati meno aderenti all'opera originale: le musiche di Psachos composte sulla scala modale bizantina, la monotonia e la compostezza dei movimenti del coro, l'artificiosità della scena.¹² Per di più, le Feste si chiusero con un bilancio in fortissimo passivo, e le esorbitanti spese sostenute interamente dai Sikelianos generarono debiti che i due non furono in grado di saldare.¹³ Eva tornò in America e ottenne l'attenzione della Fondazione Rockefeller, con la quale però, in ultimo, non fu raggiunto alcun accordo. Amareggiati e sommersi dai debiti, nonostante il successo nello smuovere l'opinione pubblica, nei due anni successivi i Sikelianos misero da parte i progetti su Delfi e presero direzioni diverse: mentre Angelos rimaneva ad Atene, Eva si ristabilì a Parigi.

¹² Cfr. Gerasimos 1971, pp. 169-70.

¹³ Cfr. Anton 1993, p. 117 e Gerasimos 1971, p. 172: tra allestimento, attori, organizzazione, scene, costumi, vitto e alloggio per circa 200 tra ospiti e personale, si arrivò a 100.000 dollari Usa prelevati dalle finanze dei Sikelianos, in particolare dai fondi provenienti dalla famiglia Palmer. Questa somma, già enorme per l'epoca, non fu comunque sufficiente a coprire le spese e i coniugi furono costretti a contrarre ingenti debiti, mai ripagati completamente. Sembra però esservi una discrepanza di fonti riguardo l'entità del debito residuo: Eleni Halkousis (E. Χαλκούσης, sul quotidiano "Απογευματινή" del 19 giugno 1971) riportava 1 milione di dracme, mentre Eva, nelle sue memorie – scritte tra 1938 e 1948 – parla di 30.000 dollari Usa. È plausibile che la Halkousis avesse preso visione del manoscritto inedito di Eva, conservato al Museo Benaki dopo il 1952, e avesse operato una conversione usando erroneamente il tasso di cambio dollaro-dracma fissato a 1:30 nel 1954, dopo gli accordi di Bretton-Woods. La stima in dracme per il 1927, di conseguenza, non convince, ed è opportuno considerare solo le cifre in dollari.

Un nuovo e vitale contributo all'Idea delfica giunse da Antonis Benakis stesso nell'autunno del 1929. Egli invitò Eva ad Atene con la promessa di formare un comitato finanziatore per una seconda edizione delle Feste, e convinse i Sikelianos a ritentare assicurando loro che avrebbero mantenuto completa capacità decisionale sui lavori – condizione che fu poi rispettata solo parzialmente. Si stabilì di riaprire le Feste nello stesso periodo dell'anno della prima edizione, lavorando a ritmi serrati per poter inaugurare nel maggio 1930. Il poeta pianificò per le seconde Feste esattamente gli stessi tre gruppi di eventi del 1927: tragedia teatrale, agoni atletici, esposizione di artigianato. Tuttavia egli decise di sostituire il *Prometeo* con un'altra tragedia eschilea, le *Supplici*. Le musiche furono arrangiate da Eva per sole due arpe e qualche strumento a fiato posti all'aperto sotto il parapetto della cavea, quasi invisibili al pubblico.¹⁴ La preparazione dei costumi e delle attrici del coro fu assai più semplice rispetto all'esperienza precedente, grazie all'entusiasmo e alla volontà di partecipazione mostrata da numerosi artisti e sostenitori. Il comitato di Benakis gestì ogni rapporto con l'ormai accomodante governo. L'esercito si offrì di fornire, insieme ai soldati, cinquanta cavalli in aggiunta a

¹⁴ Questa modifica risolse completamente i problemi precedenti. Psachos, che aveva preparato una nuova partitura per orchestra completa, si offese al punto da abbandonare immediatamente il progetto e troncò ogni legame con l'allieva.

tende, vettovaglie e mezzi di trasporto. Perfino l'esibizione dei prodotti locali fu più facile, dal momento che ormai gli artigiani avevano accettato l'idea di inviare in mostra i loro oggetti senza averli prima venduti. All'ultimo momento, su pressione di Benakis si decise di aggiungere al programma una replica del *Prometeo*, raddoppiando le ore di spettacoli nel teatro. A un paio di mesi dall'apertura ci si rese conto che, ancora una volta, non vi era stato tempo sufficiente a un'adeguata campagna pubblicitaria. Tuttavia, Eva ottenne il rispetto delle date previste.

Le seconde Feste vantaronο una durata complessiva di tre giorni, due tragedie per un totale giornaliero di quattro ore di spettacoli teatrali, un numero maggiore di attori, figuranti, spettacoli di contorno più complessi e un afflusso di pubblico ancora più imponente: apparentemente questi risultati resero l'evento un nuovo e più grande successo. Tuttavia, alcuni problemi logistici e un inopportuno temporale durante la seconda giornata rovinarono parzialmente l'atmosfera grandiosa che si era creata. Il bilancio chiuse ancora una volta in rosso, sebbene di poco.

Fatto ben più grave per i Sikelianos, nessuno si dimostrò minimamente interessato al progetto del centro spirituale a Delfi, di cui le Feste dovevano costituire solo il principio. Alcuni intellettuali avevano compreso e espresso appoggio per l'idea delfica, ma l'interesse del governo, dei finanziatori e soprattutto della popola-

zione era limitato unicamente allo spettacolo: i sogni dei Sikelianos naufragarono completamente alla constatazione che i loro destinatari non erano né pronti né interessati a farli propri. La proposta di Benakis di lavorare per rendere l'evento permanente ed economicamente remunerativo fu dunque rigettata dai Sikelianos, che, esaurita la loro sinergia creativa, si separarono definitivamente. Tuttavia, i due non recisero mai del tutto i contatti e ancora nell'aprile 1950 Eva scriveva dagli Stati Uniti una lettera¹⁵ all'ex marito, con alcune vaghe proposte riguardo a una terza edizione delle Feste. È chiaro però dalle parole di Eva che non vi era modo concreto di realizzare il progetto, e che anzi ella stessa viveva presso il fratello dopo aver dilapidato nelle Feste tutti i propri averi.

Dopo il 1930 Sikelianos abbandonava il sogno idealista delle Feste e riprendeva la produzione lirica, senza tuttavia dimenticare il palcoscenico: scrisse infatti una serie di tragedie teatrali – alcune rimaste incompiute – d'ispirazione classica reinterpretata secondo temi moderni quali la spiritualità e il riscatto sociale.¹⁶ Il poeta

¹⁵ Trascritta in Anton 1993, *Introduction*, xix, e conservata in originale nell'archivio di Peggy Murray, Sophia Smith Collection, Smith College Archives, Northampton (MA).

¹⁶ Tra le quali *Ο τελευταίος ορφικός διθύραμβος ή Ο διθύραμβος του ρόδου* [*L'ultimo ditirambo orfico o Il ditirambo della rosa*] (1932), *Σιβύλλα* [*Sibylla*] (1940), *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη* [*Il Dedalo a Creta*] (1942), *Ο Χριστός στη Ρώμη* [*Il Cristo a Roma*] (1946), *Ο θάνατος του Διγένη ή Ο Χριστός Ανοόμενος* [*La morte di Digenis o il Cristo Liberato*]

continuò a porsi come punto di riferimento intellettuale per il proprio popolo, giocando un importante ruolo nella resistenza ideologica all'occupazione nazifascista attraverso scritti e discorsi pubblici. Candidato al premio Nobel per la letteratura nel 1949, morì nel 1951, malato da tempo. L'anno successivo, Eva ottenne il visto per rientrare nell'amata seconda patria, e pochi giorni dopo anch'ella si spense su suolo greco.

2. La documentazione fotografica degli Archivi Storici del Museo Benaki

Il Museo Benaki¹⁷ fu fondato nel 1931 da Antonis Benakis (1873-

(1947). La critica ha spesso considerato la produzione tragica di Sikelianos debole dal punto di vista rappresentativo, per quanto imbevuta di una potente componente ideologica, e in generale del tutto trascurabile rispetto alla produzione lirica del poeta. Per una rassegna degli studi e una traduzione italiana dell'opera più diffusa, si veda Sorci 2002.

¹⁷ La fortuna e l'archivio privato dei Benakis derivavano dal padre Emmanouil (1843-1929), imprenditore, uomo politico e appassionato studioso di storia greca moderna e contemporanea. Il Museo Benaki continua tuttora l'attività di acquisizione grazie ad acquisti e – specie dopo la scomparsa di Antonis – donazioni da fondi privati. Dal 1973 a oggi, sotto la direzione del Prof. Angelos Delivorrias, il museo ha attuato un programma di rinnovamento e una decentralizzazione delle collezioni, della libreria e degli archivi: la residenza della famiglia Benakis su Vas. Sofias nel centro di Atene, storica sede centrale, è stata re-inaugurata nel 2000 dopo vasti lavori di ampliamento e ospita le collezioni permanenti di arte preistorica, classica, bizantina, postbizantina-neoellenica, una rassegna di cimeli di celebri famiglie greche e una galleria di dipinti dal Settecento in poi. In aggiunta, il museo dispone di altri cinque edifici dislocati nell'area urbana e suburbana della città, con un sesto in allestimento. Tali sedi complementari ospitano le due galle-

1954), filantropo e collezionista membro di una delle più illustri e facoltose famiglie greche. La decisione di Antonis di donare alla Grecia il patrimonio collezionistico della propria famiglia diede vita a quello che oggi è uno dei più grandi musei storici ed etnografici del Paese. Nell'ambito del continuo rinnovamento della struttura del museo, dal 1994 gli Archivi Storici sono situati nell'esclusivo demo suburbano di Kifissia. La sede, al contempo museale e archivistica, è stata ricavata all'interno della casa in stile neoclassico appartenuta alla scrittrice Penelope Delta (1874-1941), sorella di Antonis Benakis. Gli Archivi Storici raccolgono manoscritti, stampe, fotografie, materiale audiovisivo, oggettistica privata: patrimonio che costituisce un calco della vita culturale, politica, economica e sociale della Grecia degli ultimi tre secoli. I temi maggiormente rappresentati sono quelli della Guerra d'indipendenza greca (1821-30), il regno (1832-62) di Ottone I, il governo e l'attività politica di Eleftherios Venizelos nel primo quarto del XX secolo, il periodo di occupazione durante la seconda Guerra mondiale, nonché le proprietà di illustri compositori, poeti, scrittori e intellettuali greci del XIX e XX secolo.

rie d'arte e architettura moderne, la collezione islamica, un laboratorio di arte pittorica e una serie di dipartimenti accessori; tra questi, i quattro archivi sono quello fotografico, poi delle arti sceniche, di architettura neoclassica e gli Archivi Storici. Per un'approfondita descrizione e storia del museo, si veda Delivorrias 2000. Il sito Internet ufficiale del museo è *Benaki.gr*.

La dettagliata *Guida agli Archivi Storici del Museo Benaki* di Valentini Tselikas¹⁸ non registra per intero il materiale effettivamente conservato nella ‘Casa Delta’, in quanto non ancora del tutto catalogato. Per quanto riguarda le sezioni fotografiche, il testo fornisce descrizioni sommarie accompagnate occasionalmente dalla riproduzione di una o due fotografie, per il resto in larga parte inedite. Il materiale è diviso fisicamente, sulla base della provenienza, in raccoglitori segnati dalla lettera F seguita dal numero d’ordine d’entrata di ogni singola unità archivistica e dal nome del proprietario precedente, il donatore; ogni fotografia all’interno del raccoglitore possiede un numero progressivo per la singola identificazione.¹⁹ All’interno dei soggetti documentati nel patrimonio foto-

¹⁸ Tselikas 2006. Da qui in poi, il volume è citato nel testo e nelle note come *Guida agli Archivi Storici*.

¹⁹ Fino al 2007 non esisteva alcuna forma di archiviazione digitale: il lavoro svolto da chi scrive durante il soggiorno sopra menzionato ha mirato a costituire un tale strumento, indispensabile per una più ampia, rapida e ordinata consultazione del materiale. Ogni fotografia da parti selezionate delle sezioni comprese tra F 3 e F 623 è stata controllata nella numerazione progressiva e digitalizzata secondo *standard* di indicizzazione stabiliti dalla sede centrale del museo, ricalcando la suddivisione fisica degli archivi: per ogni fotografia è stata effettuata una scansione principale per archivio e stampa ad alta qualità (formato Tif acquisito a 600 dpi) e una secondaria per consultazione rapida (formato Jpg acquisito a 72 dpi). Si tenga presente che la numerazione delle sezioni non è continua e che ogni sezione può includere un qualsiasi numero di documenti fotografici: tra quelle citate, il minimo incontrato è stato di 5 pezzi, il massimo di 1.248. Il totale delle fotografie oggetto del mio lavoro è stato di 5.674, pari all’intero contenuto delle sezioni comprese tra F 3 e F 295 più alcune parti delle sezioni successive fino a F 623. La *Guida agli Archivi Storici* riporta elenco e breve descrizione delle sezioni da F 3 a F 490.

grafico degli Archivi, evidenzio in questo contributo una serie di fotografie provenienti dalle sezioni relative alle Feste delfiche del 1927 e 1930, utili a ricostruire e comprendere lo svolgimento degli eventi e le differenze tra le due edizioni.

Tra le sezioni fotografiche degli Archivi Storici, quelle che includono testimonianze delle Feste delfiche sono quattro,²⁰ per un totale di 112 fotografie:

- la raccolta F 29, titolata *Άρχεῖο Ἐμμανουὴλ καὶ Ἀντωνίου Μπενάκη* [*Archivio di Emmanouil e Antonis Benakis*], 1912-1930 con 18 fotografie;
- la F 189 *Άρχεῖο Εὔας Palmer-Σικελιανοῦ* [*Archivio di Eva Palmer-Sikelianos*] 1876-1952, con 67 fotografie;

²⁰ Riportate nella *Guida agli Archivi Storici*, pp. 260-266. Si noti che, con l'eccezione di F 195 che si esaurisce in sole sette fotografie totali, tutte relative alle Feste delfiche, le altre raccolte sono di natura mista e contengono vari temi. Il numero di documenti indicato in questo studio differisce da quello riportato nel catalogo semplicemente in quanto mi limito a conteggiare le fotografie pertinenti alle Feste, senza considerare il numero complessivo di documenti effettivamente contenuti nelle raccolte. Inoltre, nel conteggio di cui sopra sono incluse diverse fotografie che non ritraggono fasi degli spettacoli ma che sono certamente parte della documentazione delle Feste: questi scatti non rientrano nel conteggio per soggetto che presento nelle sezioni apposite. Si tenga presente peraltro che il numero di fotografie relative alle Feste qui conteggiato non comprende tutte quelle conservate negli Archivi Storici, ma solo quante ho avuto modo di rinvenire e studiare durante la digitalizzazione sistematica delle sezioni indicatemi dalla direzione. È mia intenzione spendere un secondo periodo presso il museo per analizzare il materiale rimanente. Sottolineo che questo contributo non prende in esame i documenti conservati negli Archivi fotografici del museo, che costituiscono un dipartimento separato e organizzato in base ad altri criteri, per quanto necessariamente i temi documentati siano spesso gli stessi della sezione fotografica degli Archivi Storici.

PARTE PRIMA

- la F 195 *Φωτογραφίες από τὸ ἀρχεῖο Ἡσαΐα Ἡσαΐα Δελφικῶν Ἑορτῶν* [Fotografie dall'archivio di Isaias-Isaias delle Feste delfiche] 1927-1930, con 7 fotografie;
- la F 197 *Συλλογὴ Εἰρήνης Καλλιγᾶ* [Collezione di Irini Kalligas] 1930, con 20 fotografie.

La natura di F 29 e F 189 è ovvia, mentre F 195 e F 197 sono collezioni private raccolte dalle famiglie di due delle cinque attrici leader che Eva aveva designato per le *Supplici* del 1930: Koula Kalligas e Lela Isaias. In aggiunta alle fotografie, gli Archivi Storici conservano anche una serie di pellicole video originali che documentano esaurientemente lo svolgersi degli agoni atletici del 1927 e del *Prometeo* del 1930.²¹

Nel corso dello studio di tali archivi si presenta il doppio problema dell'attribuzione delle singole fotografie al primo o al secondo anno delle Feste e, talvolta, a uno spettacolo particolare. Per l'identificazione dello spettacolo, il dubbio è occasionale e per lo più relativo agli agoni atletici, per i quali rimando all'apposita sezione. I criteri di datazione, validi per tutte le fotografie, sono di tre tipi: la testimonianza autografa, nella forma della data precisa di scatto, oc-

²¹ La documentazione video conservata agli Archivi Storici non è normalmente accessibile al pubblico, ma è visionabile dietro richiesta individuale. Le riprese delle Feste delfiche sono state digitalizzate e raccolte nell'archivio video nr. 512 *Δελφικὲς Ἑορτές 1927 / Προμηθεὺς δεσμώτης 1930*. Altri video analoghi e/o complementari a questi sono conservati e liberamente visionabili, insieme ad altri documenti pertinenti, presso il sito dell'Archivio digitale greco-U.E. *EPT Οπτικοακουστικό Αρχεῖο*, homepage: <<http://www.ert-archives.gr/>>.

casionalmente apposta dal proprietario precedente; il confronto tematico e tecnico con altre fotografie datate o databili, sulla base dell'uniformità di dimensioni e qualità di stampa, colore, esposizione e tecnica fotografica; infine, l'eventuale presenza, nell'angolo in basso a sinistra, del marchio dello studio fotografico *Nelly's*,²² che curò la documentazione fotografica ufficiale delle Feste del 1930.

Una prima proposta di datazione di tutto il materiale è stata effettuata da Valentini Tselikas, che nella *Guida agli Archivi Storici* ha attribuito interamente al 1930 il materiale dedicato alle Feste nelle raccolte F 29 e F 197; la raccolta F 195 contiene 5 fotografie con

²² La storia e la produzione di *Nelly's*, nome d'arte di Elli Souyioltzoglou-Seraïdari (1899-1998), meriterebbero una trattazione a parte. Una delle più importanti figure professionali per la fotografia in Grecia, Elli nasce in Asia Minore e studia in Germania con maestri del calibro di H. Erfurth e F. Fiedler. Nel 1924 apre il suo primo studio fotografico ad Atene e adotta il nome con cui diverrà famosa a livello internazionale. Le fotografie più celebri marchiate *Nelly's* hanno per soggetto monumenti classici e nudi di atleti e ballerini, campi nei quali la fotografa raggiunge un'estrema espressività. In particolare tra 1924 e 1939 *Nelly's* esegue fotografie che fondono insieme i due temi con uno sperimentalismo e un'originalità che hanno fatto scuola. Una larga parte del materiale originale di *Nelly's* è conservato negli Archivi Storici e negli Archivi fotografici del Museo Benaki. La bibliografia relativa a *Nelly's* è estremamente ampia, e indico qui solo alcuni studi di riferimento: K. Koskina, *Nelly's From Athens to New York*, Athens, Bastas-Plessas Editions - Benaki Museum - J.F. Costopoulos Foundation, 1997 (bilingue greco/inglese); E. Μπουντούρη (επιμ.), *Nelly's αρχαιότητες Ελλάδα 1925-1939*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Μουσείο Μπενάκη, 2003; D. Damaskos, *The Uses of Antiquity in Photographs by Nelly's: imported modernism and home-grown ancestor worship in inter-war Greece*, in D. Damaskos - D. Plantzos (eds.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic identity in twentieth-century Greece*, Mousieo Benaki 3rd supplement, Athens, Benaki Museum, 2008, pp. 321-36.

date autografe del 1927 e 2 scatti del 1930 marchiati *Nelly's*. Complessivamente le fotografie da queste tre raccolte sono 45, delle quali 5 datate al 1927 e 40 datate al 1930. Per i 67 scatti della raccolta F 189 la *Guida agli Archivi Storici* riporta genericamente temi e descrizioni relative a entrambe le Feste, ma non effettua alcuna attribuzione tematica o cronologica delle singole fotografie. Per una datazione degli scatti sprovvisti di note autografe, risulta utile il confronto con quelle datate in modo certo dalle altre tre sezioni. Attraverso questa operazione, si può proporre una ripartizione delle fotografie di F 189 tra il 1927 e il 1930, lasciando incerta solo l'attribuzione di una parte minore dei documenti.

2.1 *Il Prometeo incatenato*

Presente in entrambe le edizioni, la tragedia è documentata complessivamente da oltre 50 fotografie. Lo spettacolo del 1930 è ben visibile in diversi scatti da F 197, ove si nota la scenografia essenziale e astratta: la rupe del Caucaso a cui è legato Prometeo è rappresentata da una sorta di piccolo monolito squadrato posto sopra a un piedistallo geometrico suddiviso in livelli collegati da gradini. L'immagine corrisponde perfettamente alla descrizione che Eva fornisce della scena. Tra le fotografie di F 189 si notano chiaramente alcune scene nelle quali è visibile la stessa scenografia, cancellando ogni dubbio sulla loro attribuzione (un esempio in **fig. 1**).

Un diverso gruppo di fotografie da F 189 ritrae invece una scenografia completamente diversa: Prometeo è incatenato, crocifisso, a un'imponente e realistica rupe rocciosa in cui sono stati ricavati scalini, uniche linee regolari nell'impianto scenico (**fig. 2**). Risulta evidente che non può trattarsi dello stesso spettacolo, pertanto le scene con la rupe rocciosa devono appartenere alle Feste del 1927.²³ Da queste fotografie si nota che anche il costume di Prometeo cambia a seconda dell'anno, costituendo quindi un secondo elemento datante: è nero nel 1927 (**figg. 2 e 6**), grigio nel 1930 (**figg. 1 e 5**, al centro).

Altre due fotografie, F 189-380 e 383, si possono datare pur senza vedere il palco: vi compaiono a ridosso della cavea i cavalletti e i musicisti di una piccola orchestra, che deve essere quella ridimensionata nel 1930 dopo la rottura con Psachos.

Per quanto riguarda le numerose fotografie della tragedia in cui non sono visibili né la scenografia né Prometeo, la datazione rimane per lo più incerta: non sono infatti distinguibili in base all'anno i personaggi di Oceano (**fig. 3**), Io (**fig. 4**), Kratos, Bia, Efesto (**fig. 5**, intorno a Prometeo e dunque databili in questo singolo scatto), e delle Oceanine del coro: alcune delle attrici che

²³ La scenografia del 1930 fu opera di un architetto, G. Kontoleon, mentre quella del 1927 era stata affidata a uno scultore, Phoskolos. Si veda Anton 1993, pp. 134 e 117.

ricoprirono tale ruolo furono le stesse nel 1927 e nel 1930.²⁴ La questione è ulteriormente complicata dal fatto che in tutte le fotografie l'aspetto delle Oceanine è piuttosto eterogeneo per acconciatura e abbigliamento: alcune di esse indossano solamente un semplice chitone, altre completano l'abito con un *himation* drappeggiato sulla spalla sinistra, o ancora sciolto sul fianco destro (figg. 7 e 8). Le fotografie datate o databili attraverso altri indizi mostrano ogni tipo e combinazione di questi elementi. Peraltro è noto che i trenta costumi, disegnati e confezionati a mano da Eva stessa nel 1927 e riutilizzati senza alcuna variazione nel 1930, furono realizzati con leggere differenze l'uno dall'altro: l'intenzione era di conferire uniformità, data soprattutto dal colore azzurro intenso del tessuto, ma senza sacrificare l'individualità delle attrici. I costumi furono realizzati in seta, con l'esplicita ammissione che si trattava di un anacronismo storico ma con la convinzione che Eschilo, disponendone, l'avrebbe trovata adatta per questo particolare spettacolo per via dell'effetto lucido.

²⁴ Cfr. ad es. le liste di attori e attrici nei diversi spettacoli, in Georgandas 1971. La mancanza di maschera teatrale non è quindi un aiuto nel distinguere il coro del 1927 da quello del 1930, e peraltro il dettaglio delle fotografie non permette quasi mai identificazioni sicure.

2.2 *Agoni atletici: danza pirrica e giochi pitici*

Gli agoni atletici, documentati in totale da 40 fotografie, erano costituiti da una articolata serie di spettacoli di contorno a quelli teatrali. Nonostante l'impatto sugli spettatori dovette risultare notevole, si tratta di soggetti scarsamente documentati tanto da Eva quanto dalle altre testimonianze. La complessità di questa parte delle Feste è dovuta da un lato alla doppia natura degli agoni, che comprendevano danza pirrica e giochi pitici (questi ultimi a loro volta divisi in agoni in armi e prove sportive); d'altro lato, entrambe le esibizioni erano eseguite alternativamente da tre gruppi di figuranti, identificabili in opliti 'ateniesi', soldati 'macedoni' e atleti generici.²⁵

Una fotografia (**fig. 9**) del 1930 permette di osservare l'intera processione dei partecipanti agli agoni atletici suddivisa in tre squadre: la parata è aperta dagli ateniesi, seguiti dagli atleti delle prove sportive e infine dalla squadra dei macedoni. La differenza tra la squadra dei soldati ateniesi e quella dei macedoni è evidente

²⁵ Utilizzo qui le denominazioni impiegate da V. Tselikas (es. *Guida agli Archivi Storici*, p. 260) e tratte dalle didascalie dei documentari video originali (purtroppo per lo più privi di audio, per gli agoni atletici), che suddividono le squadre di soldati in base alla provenienza geografica, probabilmente del tutto artificiosa: i c.d. "ἄγῳρια ἀπὸ τῆ Μακεδονία" (ragazzi dalla Macedonia) costituivano una squadra a parte rispetto a quelli presentati come ateniesi, rappresentanti della Grecia classica. L'inserimento di una 'delegazione' macedone intendeva senz'altro rendere omaggio all'illustre passato della regione, oggi parzialmente in territorio greco, e al suo legame con la Grecia.

nel costume: gli ateniesi – i ‘veri’ opliti – indossano, sopra la clamide militare, la panoplia completa composta da elmo corinzio, pettorale, scudo oplitico, spada corta e lancia; i macedoni indossano solamente la clamide, che lascia scoperta una spalla, impugnano una lancia e portano al fianco la spada. In realtà le fotografie e i video dimostrano che l’unico elemento davvero discriminante tra i due gruppi è la presenza o meno dell’elmo: dagli ateniesi era sempre indossato – al contrario del pettorale e della lancia che venivano rimossi per le esibizioni più dinamiche – mentre per i macedoni non era in nessun caso parte del costume.²⁶ La mia impressione è che lo scudo degli ateniesi, invece, venisse occasionalmente ‘preso in prestito’ dai macedoni per alcune esibizioni, come si noterà in alcuni scatti. Danza pirrica e agoni in armi erano accomunati dalla presenza di figuranti armati, che nelle fotografie tendono a confondersi facilmente.

La realizzazione di tali esibizioni richiese grandi sforzi e un ingente investimento economico: Eva commissionò appositamente a fabbri specializzati trenta *set* di panoplie oplitiche forgiati a mano,

²⁶ La figura del soldato macedone rappresentato dai Sikelianos non aveva ovviamente pretese di verosimiglianza storica, anche se probabilmente il costume e la lancia volevano suggerire gli elementi peculiari del fante macedone rispetto all’oplita greco classico: un equipaggiamento difensivo molto più leggero e l’uso della lancia lunga da urto (*sarissa*), sebbene in questi costumi non sia differente dalla lancia oplitica.

copiati da esemplari antichi conservati nel Museo archeologico nazionale di Atene. I personaggi abbigliati con chitone, visibili in numerose fotografie ai margini dei soldati e degli atleti, sono i giudici ufficiali: ogni esibizione, dalle pirriche ai giochi pitici, era valutata e premiata con un ramoscello di alloro, in ricordo della tradizione antica.

2.2.1 Danza pirrica ²⁷

Per volontà di Sikelianos, la pirrica fu eseguita in memoria dello statunitense George C. Cook (1873-1924), letterato e poeta filhelleno, morto in Grecia e sepolto a Delfi. Si trattava di un'esibizione di gruppo prestabilita, ripetuta in vari moduli che variavano il numero, i costumi e i passi dei figuranti. Una fotografia del 1927 proveniente da F 189 (**fig. 10**) raffigura una formazione di soldati che indossano clamide, elmo, scudo e spada corta. Tale abbigliamento rappresenta un'iconografia ben nota, che ricalca fedelmente uno dei modelli di pirrichista più attestati sulla pittura vascolare

²⁷ Si tratta di una danza in armi piuttosto diffusa nella Grecia antica, eseguita per lo più in gruppi sincronizzati, che oltre alla valenza celebrativa aveva un ovvio scopo pratico. La danza si svolgeva al suono del flauto (cfr. Platone *Leg.* 851a) ed era articolata in base a una frenetica alternanza di posizioni di attacco e difesa. Per approfondimenti sulla pirrica e i relativi problemi di studio, consiglio di prendere a riferimento P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998. I riferimenti alle fonti qui citati sono tratti dal suddetto testo.

attica. La fotografia documenta pertanto un momento dello spettacolo della danza pirrica degli ateniesi, che per l'occasione avevano tolto il pettorale. La pirrica ateniese delle Feste era caratterizzata da formazioni entro le quali i soldati correvano, danzavano ed eseguivano affondi a vuoto con la spada. Nella foto in oggetto si osserva un momento nel quale gli atleti si mettono in posa all'unisono, guidati da un *leader* riconoscibile al centro del primo rango perché privo di elmo. Siccome i pirrichisti entravano correndo e iniziavano immediatamente l'esecuzione, è possibile che la staticità della scena rappresenti una delle fasi finali dello spettacolo, per quanto non vi sia tale certezza.²⁸

La **fig. 11** al contrario mostra una fase molto dinamica della danza, durante la quale i soldati sfilano a passo rapido con movimenti secchi e marziali. In nessuna fotografia è visibile alcuno strumento musicale, né Eva ne fa menzione, ma le riprese video mostrano suonatori di tamburo che danno il ritmo a sequenze di passi estremamente sincronizzate e articolate.²⁹ Siccome l'acustica

²⁸ Ad es. in Georgandas 1971, p. 68 si definisce la scena come “ο ὄρκος τῶν πυρρῆιστῶν” (il giuramento dei pirrichisti).

²⁹ La presenza di accompagnamento musicale è scontata anche per il fatto che i Sikelianos, durante i lavori di preparazione delle prime Feste nel 1926, dopo una serie di insuccessi nell'ideare lo spettacolo della pirrica contattarono il musicista e danzatore Th. Veloudios. Questi ha raccontato l'esperienza e lo spirito con cui interpretò e creò i passi della danza armata traendo ispirazione dai vivaci balli popolari greci, in particolare il Zeibekiko nella sua forma più tradizionale, ricca

dello stadio non era perfetta quanto quella del teatro, tali strumenti dovevano essere collocati nelle vicinanze degli opliti.

La **fig. 12** ritrae una scena in cui otto ateniesi sono contrapposti a coppie in posizioni di attacco e difesa con la spada. Si tratta chiaramente una scena in cui i soldati posano appositamente per il fotografo, probabilmente per una fotografia di repertorio scattata durante le prove a fini promozionali o documentari.

La **fig. 13** rappresenta lo spettacolo di una diversa pirrica: si tratta di una scena statica di soldati con solo clamide, scudo, lancia e spada. Il leader è lo stesso degli ateniesi, riconoscibile dalla bandana. Dato l'abbigliamento, si può presumere che si tratti della formazione di partenza di una danza pirrica dei macedoni, ben attestata anche dai video. Rispetto alla pirrica degli ateniesi, quella macedone utilizzava alternativamente lancia e spada e prevedeva una serie di duelli simulati a coppie oppure duetti di passi di danza con rapide rotazioni intorno alle lance, tenute verticalmente a fare da perno al suolo.

di influenze orientali (Veloudios 1966). Va notato che il Zeibekiko si basa su un accompagnamento musicale fornito principalmente da strumenti a corda tipici (quali il *bouzouki*), pertanto resta da capire quale tipo di musica Veloudios avesse immaginato e composto per la pirrica.

2.2.2 Giochi pitici

Si trattava di competizioni di agonismo classico, che comprendevano due gruppi di spettacoli: agoni in armi, eseguiti dagli stessi pirrichisti, e prove sportive, riservate a una squadra di atleti appositi dell'esercito.³⁰ La complessità degli spettacoli, ciascuno ulteriormente suddiviso in varie parti, e la vicinanza tematica di alcune esibizioni determina – in aggiunta al problema della datazione – una certa difficoltà nell'assegnazione di parte delle fotografie agli agoni piuttosto che alle prove.

I due opliti ateniesi con panoplia completa in **fig. 14** – probabilmente un'altra fotografia dalle prove dello spettacolo – sono certamente impegnati in una scena degli agoni in armi, nel dettaglio una monomachia. La differenza rispetto alla danza pirrica si coglie nell'idea del duello individuale prestabilito e senza compo-

³⁰ In generale la documentazione fotografica e video si concentra sulla pirrica di entrambe le Feste e su una parte dei giochi pitici del solo 1930. Da tale materiale sembrerebbe erroneamente che gli agoni atletici del 1927 fossero limitati a una serie di danze pirriche nello stadio, senza giochi pitici (cfr. *Guida agli Archivi Storici*, p. 265 sia per l'incerta sezione F 189 quanto per le datazioni sicure di F 195: per entrambi, alla voce “Feste delfiche (1927)” in riferimento agli agoni sportivi si parla unicamente di danze pirriche). Ma nelle memorie di Eva – pur non troppo chiare – a un certo punto nella descrizione dei preparativi del 1927 si legge che l'ultima parte del programma atletico a essere avviata fu la pirrica (Anton 1993, pp. 111ss.), intendendo quindi che vi fu anche la sezione dei giochi. La documentazione video conferma questa informazione. Se la documentazione fotografica si concentra sui giochi del 1930 è perché il numero di figuranti, la quantità di spettacoli e in generale i mezzi impiegati nell'allestimento delle seconde Feste furono più imponenti.

nente musicale, una sorta di rievocazione storica in costume. Altre fotografie, specie da F 189, mostrano opliti con e senza elmo e corazza impegnati a riprodurre pose classiche tratte dall'iconografia vascolare o dalla statuaria.

I documentari video testimoniano ulteriori prove dei soldati, in particolare vari tipi di corse in armi degli ateniesi e spettacoli equestri dei macedoni con lancia (**fig. 15**), forse vagamente ispirati alla celebre cavalleria degli *betairoi* di Alessandro Magno. Gli agoni equestri risalgono certamente al 1930, unico anno in cui furono utilizzati i cavalli addestrati forniti dall'esercito greco.

La **fig. 16** mostra una prova di tiro con l'arco, probabilmente eseguita dagli stessi macedoni. Per uniformità tecnica con la precedente, anche questa fotografia probabilmente risale al 1930.

Le prove sportive costituivano il complemento 'civile' degli agoni in armi. Un piccolo gruppo di fotografie ritrae gli atleti: nudi a parte una fascia inguinale, sono gli stessi che nella **fig. 9** occupano la parte centrale della sfilata. Essi furono impiegati in svariate prove fisiche, spesso non documentate. Un gruppo omogeneo di fotografie da F 29 mostra i giovani che gareggiano in prove di lotta (**fig. 17**) e tiro alla fune (**fig. 18**), per le quali è valida lo stesso criterio di attribuzione delle due fotografie precedenti. La lista delle prove sportive non si esauriva a queste: vi furono anche gare di corsa, giochi con la palla, lancio del disco e del giavellotto, esibizioni equestri, probabilmente comprendenti lampadromie.

2.3 *Le Supplici*

Si tratta della tragedia eschilea scelta per affiancare e completare il *Prometeo*, presente solo alle Feste del 1930 e documentata da 16 scatti. Essa condivideva con la prima tragedia parte delle attrici del coro, ma ne utilizzava venti in più per un totale di cinquanta, suddivise equamente in cinque gruppi. Per ogni gruppo era stata designata un'attrice *leader*, affinché coordinasse le prove e i movimenti. È proprio F 197, l'archivio di famiglia di una delle *leader*, a contenere la più ampia documentazione sulle *Supplici*.

In molte fotografie si nota il già citato palco geometrico del 1930, sul quale il monolito di Prometeo è sostituito da un trono in stile assai simile; in alcune riprese, inoltre, compaiono due statue di ispirazione egizia ai lati delle scalinate della scena. Per ovvi motivi le fotografie da F 189 sulle *Supplici* (figg. 19-20) non presentano alcun problema di datazione, e non è d'altronde possibile confondere scene di questa tragedia con quelle del *Prometeo* della stessa edizione. Le protagoniste delle *Supplici* indossano infatti parucche e abiti peculiari facilmente distinguibili dai costumi del *Prometeo* e caratterizzati dalla foggia orientaleggiante (**fig. 21**). Contrariamente alla prima tragedia, le *Supplici* vestono abiti tutti identici, la cui produzione fu commissionata da Eva ad alcune sartorie. L'intenzione originale era di preparare abiti semitrasparenti, in accordo con quanto una parte della statuaria egizia lascia

intuire, ma l'idea fu ben presto abbandonata per non generare un sicuro scandalo.³¹ L'unico personaggio maschile delle *Supplici* che compare occasionalmente in queste fotografie è re Danao, contraddistinto dall'abito e dall'aspetto ieratico. Altri personaggi, quali alcuni soldati e le inconfondibili rappresentazioni antropomorfe di divinità egizie, si intravedono in un paio di fotografie di scarsa qualità.

Le *Supplici* riscosero un ottimo successo di pubblico e critica grazie alla solennità della recitazione e all'eleganza geometrica della rappresentazione, dovuta alla ricerca di simmetria e regolarità nel coro e alle linee pulite ed essenziali della scenografia.

3. Conclusioni

Particolarmente suggestiva è una fotografia che mostra Eva portata in trionfo dai soldati nello stadio (**fig. 23**), al termine della prima giornata delle Feste del 1927, sullo sfondo di un pubblico

³¹ Anton 1993, pp. 131-32. Cfr. anche l'ovvia scelta dell'abbigliamento degli atleti. Per motivi analoghi, Eva deve aver scelto di utilizzare attrici per tutti i ruoli femminili, contrariamente alla tradizione del teatro greco antico che permetteva ai soli uomini di recitare. A leggerne le memorie, pare che l'autrice non si sia mai posta la questione del sesso degli attori, probabilmente tralasciando a priori un elemento ritenuto ormai anacronistico e che sarebbe stato percepito come di cattivo gusto anche per la replica di un'opera antica.

entusiasta. Questa scena rappresenta in modo inequivocabile il successo e il clima di euforia generati nell'immediato dall'intenso lavoro dei Sikelianos.

Mentre le prime Feste richiesero circa tre anni di intensi preparativi, le seconde furono organizzate nel giro di pochi mesi grazie all'esperienza acquisita e al sostegno del comitato di Benakis. Tuttavia Eva, già in corso d'opera, si era mostrata insofferente a questo approccio a più mani, caratterizzato da una continua attenzione all'aspetto economico: se da un lato ella si dichiarava sollevata di non essere più sola nell'organizzare il tutto, dall'altro esprimeva una certa malinconia nel constatare che il comitato era ormai in grado di lavorare autonomamente, avanzando pretese e interferendo con le idee creative degli autori. Tale impressione deriva dalla lettura complessiva delle memorie di Eva, che forse già nel 1929-30 intravedeva quel disinteresse generale per la componente spirituale che avrebbe dovuto animare la partecipazione alle Feste. Vale la pena soffermarsi sulla questione della rappresentazione teatrale delle tragedie. La scelta innanzitutto del *Prometeo incatenato*, all'epoca già oggetto della celebre disputa riguardo la paternità eschilea,³² può apparire controversa. Il fatto che la tragedia costi-

³² Al tempo di Sikelianos la diatriba aveva ormai prodotto una già consistente bibliografia. Per citare il caso allora più recente, proprio all'anno precedente le prime Feste risale l'edizione critica di W. Porzig, *Die attische Tragödie des Aischylos*,

tuisse l'evento di apertura delle Feste rende ancora più notevole tale scelta. Se innegabilmente l'intenzione di Sikelianos era anche quella di celebrare la cultura greca, farlo attraverso un'opera generalmente ritenuta spuria dalla critica non appare come la scelta più saggia. Evidentemente il problema non si poneva affatto agli occhi del poeta, né vi sono indizi che i Sikelianos fossero a conoscenza della questione. Le memorie di Eva sembrano dare per scontata la scelta del *Prometeo* tralasciando del tutto i motivi che spinsero, da subito, a volere fortemente questa opera.

Probabilmente la scelta fu dettata da un lato dell'autorevolezza di Eschilo, dall'altro dal tema trattato: l'opposizione alla tirannia e alla coercizione, sentimento certamente funzionale al messaggio

Leipzig, Wiegandt, 1926, che non include affatto il *Prometeo incatenato* tra la produzione eschilea. La questione dell'attribuzione dell'opera fu aperta in seguito alle osservazioni tecniche di R. Westphal - A. Roßbach, *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, 3 Bde., Leipzig, Teubner, 1856. Alcuni studi di riferimento: A. Gercke, *Ueber die „Prometheus Trilogie“*, in "Zeitschr. für das Gymnasialwesen" 65 (1911), pp. 164-174; F. Niedzballa, *De copia verborum et elocutione Prometheus Vincit q. f. Aeschylae* (Phil. Diss.), Vratislaviae 1913; A. Peretti, *Osservazioni sulla lingua del Prometeo Eschileo*, in "Studi italiani di filologia classica" nv. ser. 5 (1928), pp. 165-231; W. Schmid, *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1929; C. J. Herington, *The Author of the Prometheus Bound*, Austin (TX) - London, University of Texas Press, 1970; M. Griffith, *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*, Cambridge, University Press, 1977; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977; M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987; B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993; R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart, Teubner, 1993; E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

pacifista e idealista di Sikelianos. Il personaggio di Io, poi, con l'interminabile viaggio attraverso l'ecumene del suo tempo, ben simboleggia il desiderio del poeta di abbracciare e coinvolgere ogni popolo nel progetto delfico. La forza scenica ricercata da Sikelianos fu ottenuta: in entrambe le edizioni delle Feste il pubblico riempì completamente il teatro (**fig. 22**) e assistette a uno spettacolo di grande forza drammatica, tanto da catturare dall'inizio alla fine i presenti. Per la prima edizione, particolarmente impressionante dovette essere "il rumore dei tuoni artificiali, dei venti, e dell'imitazione della furia di tutti gli elementi della natura",³³ fortuitamente accompagnati dalla cornice offerta dalle scure nubi che coprivano Delfi alle ore 17 del 9 maggio 1927.

I documentari video mostrano peraltro che Prometeo era impersonato fisicamente dall'attore per tutta la durata del dramma, anziché utilizzare un manichino per le lunghe scene statiche in cui il personaggio era incatenato alla rupe. La parte superiore della roccia in cartapesta del 1927 sprofondava alla fine dell'opera, inghiottendo Prometeo in accordo alla scena conclusiva del dramma. Nel 1930 le dimensioni ridotte della scenografia permisero di collocare la rupe su un carrello elevatore meccanico,³⁴ che al ter-

³³ Questa la testimonianza di G. Bourlos, l'attore che impersonò Prometeo in entrambe le edizioni. Stralci del commento sono riportati in Γ. Μπούρλος, *Β' στους Δελφούς με τις Δελφικές Έορτές*, in Gerasimos 1971, p. 51.

³⁴ Cfr. Gerasimos 1971, p. 170. Per il 1930 peraltro la botola si nota in alcune fo-

mine del dramma veniva fatto scendere velocemente con effetto simile. I lettori familiari con i problemi della drammaturgia classica riconosceranno in queste scelte alcuni dei punti analizzati da diversi studiosi nell'ambito della critica del *Prometeo incatenato* e più in generale dell'opera eschilea.³⁵

Le *Supplici* risultano una scelta collegata al *Prometeo*, al quale sono accomunate dal tema dell'ineluttabilità del destino e della lotta contro il tiranno. In merito alla scelta di questa seconda tragedia, Eva fornisce qualche informazione in più, ma solo di tipo artistico: ella descrive, infatti, il proprio entusiasmo per il fatto che il coro fosse il vero protagonista dell'opera, una caratteristica che le permise di concentrarsi a fondo sulla coreografia. L'autrice riporta alcune obiezioni che furono mosse alla scelta di rappresentare quella che è stata spesso considerata la 'meno drammatica' di tut-

tografie delle *Supplici*, ove la parte centrale del palco è sgombra e lascia intravedere il pannello di copertura.

³⁵ Le questioni del manichino anziché dell'attore in carne ed ossa e della rupe mossa dalla *mechané* – macchina di scena del teatro greco antico – sono state sollevate ed interpretate in vario modo dagli studiosi del *Prometeo incatenato*: su questi ed altri aspetti tecnici, si vedano part. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* cit., e Marzullo, *I sofismi di Prometeo* cit. Entrambi i punti sono un esempio dei dettagli affrontati nella diatriba sulla paternità, datazione e concreta rappresentabilità – o non rappresentabilità – del *Prometeo Incatenato*, per la quale si rimanda alla bibliografia indicata. L'uso della *mechané* in antichità è stato discusso anche per altre scene del *Prometeo Incatenato*, quali l'ingresso del coro e l'entrata/uscita di Oceano. Non risulta da nessuna documentazione che Eva Palmer avesse adottato un qualche tipo di macchina di scena in questi casi.

te le tragedie greche.³⁶ Oltre a questo, la tragedia condivideva con il *Prometeo* una serie di problemi tecnici sull'effettiva rappresentabilità scenica. Ma nell'idea di Eva, l'azione collettiva delle *Supplici* era in grado di esprimere una tensione, un'armonia e una bellezza incomparabili a quelle di singoli attori sul palco, tali da suggerire una riflessione più ampia: la superiorità dei gruppi di persone, delle nazioni e delle razze rispetto al singolo. Da queste parole risulta molto chiaro il collegamento con il messaggio fondamentale dell'Idea delfica, e non sono necessarie altre spiegazioni sulla scelta di un'opera che, secondo tale ottica, rappresentava perfettamente le intenzioni dei Sikelianos.

Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, per il *Prometeo* Eva scelse costumi elaborati per tutte le figure divine e soprannaturali, che tuttavia ricoprono solo i ruoli secondari del dramma. In particolare, come si è visto per le Oceanine, i colori erano intensi e sgargianti. Di Prometeo e Io, invece, Eva volle sottolineare soprattutto il lato patetico e solidale alla sofferenza umana, pertanto riservò ai due personaggi principali abiti molto semplici e colori spenti che ne esprimessero lo stato d'animo travagliato. Con un notevole effetto di contrasto, i due eroi-

³⁶ Cfr. l'edizione di A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge, University Press, 1969, p. 88ss. Per la sezione delle proprie memorie nella quale Eva parla delle *Supplici*, v. Anton 1993, p. 130.

protagonisti si ponevano già nell'aspetto, oltre che nello spirito, più vicini ai mortali. Per le *Supplici*, vi era bisogno di una soluzione diversa in quanto era impossibile dare risalto individuale alle cinquanta fanciulle: si preferì dunque conferire omogeneità ai costumi e dividere il coro nei cinque sotto-gruppi menzionati.

La rilevanza degli spettacoli teatrali entro le Feste si nota dalla quantità di attenzione e di spazio a essi riservato in tutte le fonti documentarie. Eva stessa vi ha dedicato una gran parte dei propri ricordi, accennando appena o facendo solo intuire i dettagli degli agoni atletici – dettagli che vanno ricostruiti con attenzione. Pressoché inesistente poi è la documentazione sul terzo punto delle Feste, l'esibizione di artigianato. Benché dalle parole di Eva si intuisca che l'evento avesse richiesto una grande mole di lavoro e avesse animato il villaggio di Kastri coinvolgendo molte decine di artigiani da ogni angolo di Grecia, non si trova nessuna descrizione significativa dell'esposizione, dei pezzi in mostra, degli autori, della risposta da parte del pubblico. I documenti fotografici non fanno eccezione: non esiste un singolo scatto dell'esibizione, certamente non tra quelli degli archivi qui esaminati così come nelle pubblicazioni prese in considerazione.

Le Feste delfiche rappresentarono una svolta epocale per il recupero della tragedia classica in Grecia. Questa tendenza aleggiava senza realmente concretizzarsi negli ambienti teatrali del periodo,

ancora legati a modelli europei ormai già superati.³⁷ L'opera dei Sikelianos costituì un significativo evento nella vita culturale del paese, con riflessi importanti a livello europeo, e si inserì in un contesto culturale che all'epoca si era dimostrato tanto sensibile quanto disposto a strumentalizzare il passato per recuperare fondamenti illustri e radicati. Le Feste rappresentarono perfino un fattore di ammodernamento dell'economia locale, come testimonia il diverso atteggiamento con il quale gli artigiani greci affrontarono l'esposizione del 1930 rispetto a quella del 1927.

Pur con tutte le licenze in materia storica e filologica, il lavoro sulle Feste delfiche di Angelos Sikelianos e soprattutto di Eva Palmer va riconosciuto per l'indubbio valore, che abbraccia campi di ricerca relativi al teatro, alla musica, all'archeologia, alla storia della civiltà antiche, e al loro significato nella modernità. Per questo le Feste delfiche, sebbene abbiano mancato l'obiettivo di affermarsi, rappresentano un primo esempio di recupero dell'antichità classica in termini di comunicazione. Esse sono a tutti gli effetti l'archetipo di tradizioni, consolidate successivamente, sul tema ormai attualissimo della comunicazione dell'antico. La sinergia tra la passionale motivazione della statunitense Eva Palmer

³⁷ Sui quali si era fondata, in tempi non distanti dai Sikelianos, la stessa rinascita di una tradizione teatrale neogreca. Alcuni studi di riferimento: Chillemi 1963; Panagiotakis 1992; Georgopoulou 2008; Scorsone 2008; Tentorio 2008.

e la visionaria celebrazione del passato del greco Angelos Sikelianos diede vita a un modo nuovo e unico di interpretare, valorizzare e fruire i ‘beni culturali’. Il carattere fortemente precursore di questo risultato fu tale che perfino i suoi autori non riuscirono a coglierne appieno il potenziale: i Sikelianos erano concentrati sugli aspetti più spirituali, ma il pubblico, nell’acclamare ‘solo’ la portata comunicativa dell’evento, dimostrò la potenza di un tale mezzo. L’Idea delfica sostanzialmente rappresenta ciò che su più fronti il nostro tempo cerca di perseguire in merito al problema della ‘permanenza del classico’.³⁸ Nel tormentato rapporto tra antico e moderno, le Feste delfiche costituiscono a tutti gli effetti un caso unico, del quale resta ancora da esplorare appieno la portata.

³⁸ Alcuni studi sul tema: T. Gregory - M. Morelli (a c. di), *L’eclisse delle memorie*, Roma, Laterza, 1994; I. Dionigi (a c. di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Milano, Rizzoli, 2002; L. Canfora, *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei greci e dei romani giova all’intelligenza dei moderni*, nuova ed. ampliata, Milano, BUR, 2004 (2002¹); S. Settis, *Il futuro del classico*, nuova ed., Torino, Einaudi, 2007 (2004¹); A. Iannucci, *Iperfesti omerici. Nostoi antichi e moderni tra Botho Strauss, Porfirio e Omero*, in “Stratagemmi” 12 (dic. 2009), pp. 85-110. Ricordo inoltre, per la missione e le ricerche curate, il Centro studi *La permanenza del Classico* dell’Università di Bologna, fondato nel 1999 e diretto dal Prof. I. Dionigi (<<http://www2.classics.unibo.it/Permanenza/index.htm>>).

Bibliografia

- Anton, J.P., 1993: (ed.) E. Palmer-Sikelianos, *Upward Panic. The Autobiography*, Chur et alia, Harwood Academic Publishers.
- Anton, J.P., 2002: (επιμ.), *70 χρόνια από τις πρώτες Δελφικές Εορτές. Το Αρχαίο Δράμα στους Δελφούς από τον Αγγελό Σικελιανού έως τις ημέρες μας. Πρακτικά Συμποσίου [Atti del convegno, Delfi 16-20.VII.1997]*, Αθήνα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών - Α.Α. Λιβάνης.
- Chillemi, G., 1963: *Il dramma antico nella Grecia moderna*, Bologna, Cappelli.
- Delivorrias, A., 2000: Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (ediz. inglese: *A Guide to the Benaki Museum*, Athens, Benaki Museum, 2000).
- Gerasimos, G., 1971: Γ. Γεράσιμος (επιμ.), *Σικελιανός 1884-1951. Βίος, Έργα, Ανθολογία, Κριτικές Εικόνες, Βιβλιογραφία*, Αθήνα, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών.
- Georgandas, S.D., 1971: Σ. Δ. Γεωργάντας, *Δελφικές Εορτές, αναμνήσεις από τις Δελφικές Εορτές 1927 1930 του Ζεύγου Σικελιανού*, Αθήνα [s. ind edit.].
- Georgopoulou, M., 2008: *Più tragico che tragedia: la continuità fra antica e nuova letteratura greca*, in *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, tomo 1 (*La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*), Roma, Treccani, pp. 271-4.
- Lavagnini, B., 1954: (a c. di), *Trittico Neogreco. Porfiras-Kavafis-Sikelianos. Traduzione poetica affiancata dal testo greco*, Atene, Istituto italiano.
- Lavagnini, B., 1962: (tr. di) A. Sikelianos, *Sei carmi*, in "Nea Hestia" nr. di Natale, pp. 205-13 (contributo dell'Istituto italiano d'Atene al fascicolo monografico commemorativo).
- Lavagnini, B., 1974: *La meditatio mortis di Angelo Sikelianos*, in L. Barbese (a c. di), *Scritti in onore di Caterina Vassalini*, Verona, Fiorini, pp. 299-306.

- Lavagnini, B., 1987: (a c. di), *Angelos Sikelianos. Vita Lirica. Poesie scelte e scene della tragedia Digenis*, Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici.
- Leontis, A., 2008: *Eva Palmer's Distinctive Greek Journey*, in V. Kolocotroni - E. Mitsi (eds.), *Women Writing Greece. Essays on Hellenism, Orientalism and Travel*, Amsterdam - New York, Rodopi.
- Panagiotakis, N.M., 1992: *Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna*, in "Thesaurismata" 21, pp. 89-209.
- Papageorgiou, K.A., 1998: Κ.Α. Παπαγεωργίου (συγγρ.), *Eva Palmer-Sικελιανού. Ειδικόν αφιέρωμα της επιθεωρήσεως Ηώς*, Αθήνα, Παπαδήμας.
- Scorsone, M., 2008: *La tragedia neogreca*, in *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, tomo 1 (*La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*), Roma, Treccani, pp. 259-63.
- Sherrard, P. - Keeley, E., 1979: (eds.) A. Sikelianos, *Selected Poems*, Princeton, University Press (ed. bilingue).
- Sorci, M.A., 2002: *Il Dedalo a Creta di Angelos Sikelianos*, Roma, Carocci.
- Tentorio, G., 2008: *Il tragico nel teatro greco del XIX e del XX secolo*, in *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, tomo 1 (*La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*), Roma, Treccani, pp. 265-70.
- Theros, A., 1955: Α. Θέρος (επιμ.), *Τα Λυρικά του Σικελιανού*, Αθήνα, Πυρσός.
- Tselikas, V., 2006 [*Guida agli Archivi Storici*]: Β. Τσελίκας, *Οδηγός Ιστορικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
- Veloudios, Th., 1966: Θ. Βελουδίου, *Επιτηδειμή πυρριχίου εις 9/8 ή "Αρτοζήνος" δηλαδή "Ζειμπέκικον"*, in "Ηώς" 98-102, pp. 116-25.
- Venezia, L., 2008: *Eva e Angelos Sikelianos: la rinascita della tragedia alle Feste delfiche (1927, 1930)*, in "Stratagemmi" 8 (dic.), pp. 73-94.
- Zaccarini, M., 2009: *Feste delfiche (1927 e 1930). Fotografie dagli Archivi Storici del Museo Benaki di Atene*, Imola, La Mandragora (ed. bilingue italiano/inglese).

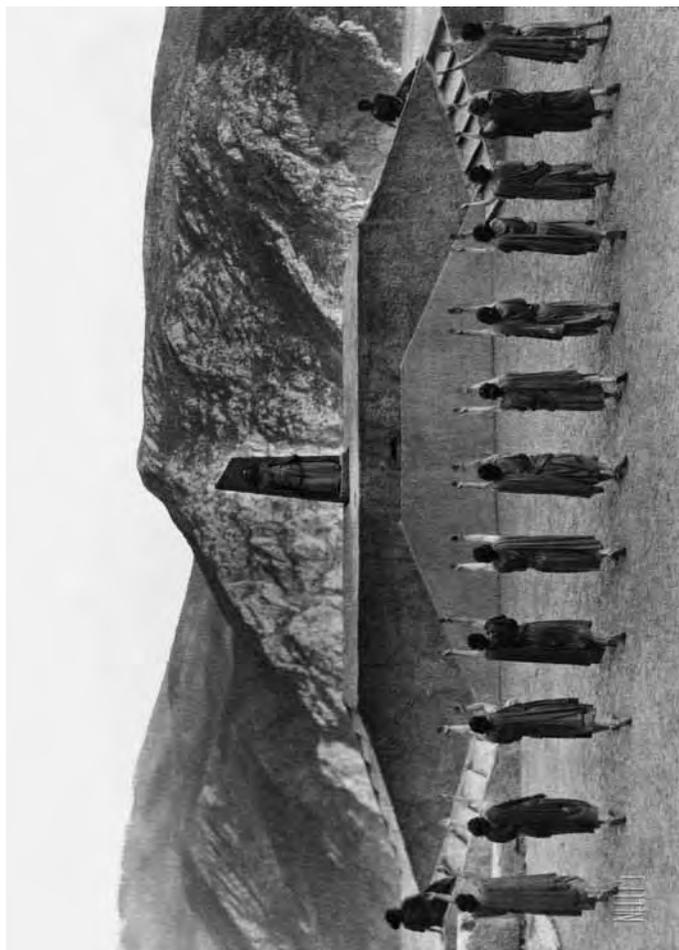


Fig. 1 (F 189/463). *Prometeo incatenato*, 1930. Il coro delle Oceanine si rivolge a Prometeo fissato alla stele, secondo la scenografia dell'architetto G. Kontoleon. Foto di Nelly's.



Fig. 2 (F 189/377). *Prometeo incatenato*, 1927. Si nota Prometeo fissato alla parte superiore della rupe.



Fig. 3 (F 189/393). *Prometeo incatenato*, 1930. G. Mavroghenis nel ruolo di Oceano, ritratto su una cartolina promozionale. Foto di Nelly's.



Fig. 4 (F 189/386). *Prometeo incatenato*, 1927. K. Kakouris nel ruolo di Io.



Fig. 5 (F 189/459). *Prometeo incatenato*, 1930. Da sinistra: Kratos, Prometeo, Bia, Efesto durante la scena d'apertura.



Fig. 6 (F 189/371). *Prometeo incatenato*, 1927. G. Bourlos nel ruolo di Prometeo.



Fig. 7 (F 189/395). *Prometeo incatenato*, 1930. Oceanina dal coro, in posa, di fronte alle gradinate del teatro antico.



Fig. 8 (F 189/461). *Prometeo inactenato*, 1930. Il coro delle Oceanine in formazione. Foto di Nelly's.



Fig. 9 (F 29/24). Agoni atletici, 1930. Parata dei soldati nello stadio.



Fig. 10 (F 189/478). Danza pirrica, 1927. Scena dallo spettacolo dei pirrichisti ateniesi ('giuramento?').

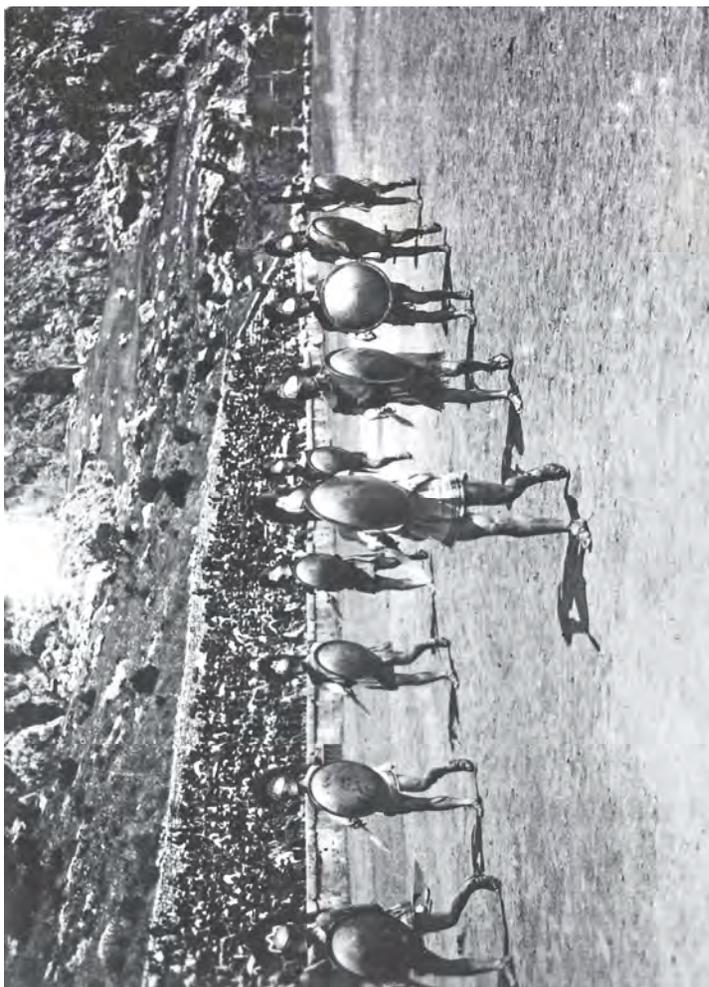


Fig. 11 (F 189/471). Danza pirrica, 1927 (?). Scena dinamica dallo spettacolo dei pirrichisti ateniesi.



Fig. 12 (F 189/475). Danza pirrica (?), 1930. Quattro coppie di soldati ateniesi si affrontano, in posa. Foto di Nelly's.

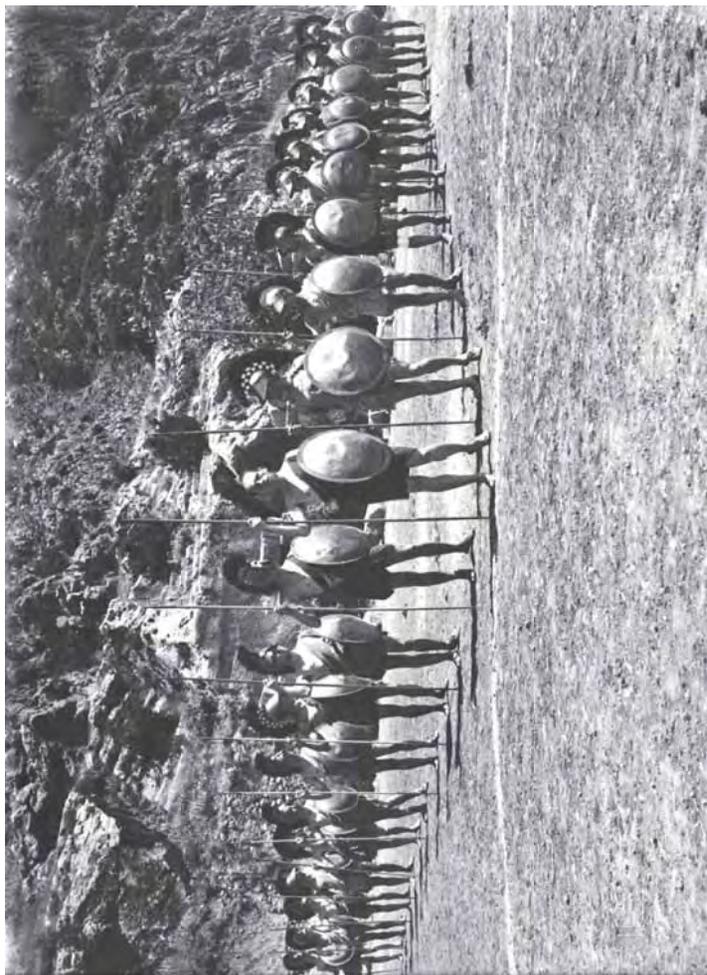


Fig. 13 (F 189/474). Danza pirrica, 1930. Formazione dei pirrhisti macedoni. Foto di Nelly's.



Fig. 14 (F 29/22). Giochi pitici, 1930. Agoni in armi, monomachia tra opliti ateniesi. Foto di *Nelly S.*



Fig. 15 (F 29/21). Giochi pitici, 1930. Agoni in armi, esibizione equestre dei soldati macedoni. Foto di *Nelly*.

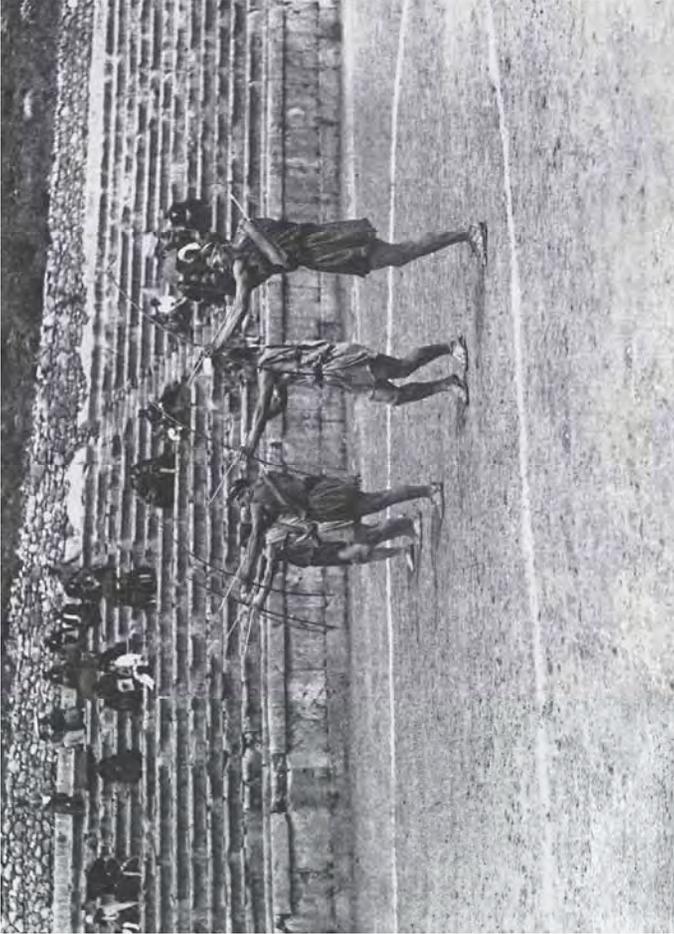


Fig. 16 (F 29/20). Giochi pitici, 1930. Agoni in armi, tiro con l'arco dei soldati macedoni. Foto di Nedj's.



Fig. 17 (F 29/23). Giochi pitici, 1930. Prove sportive, lotta a corpo libero degli atleti. Foto di *Nelly*.



Fig. 18 (F. 29/25). Giochi pitici, 1930. Prove sportive, tiro alla fune. Foto di Néthy's.

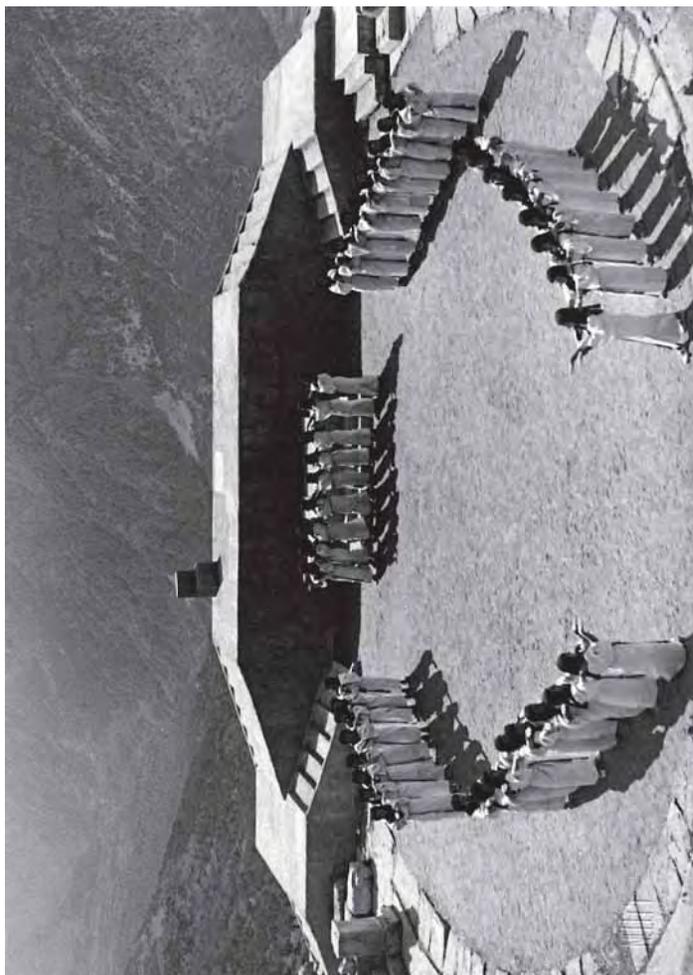


Fig. 19 (F 189/464). *Supplici*, 1930. Il coro diviso nei cinque sotto-gruppi. Foto di *Nelly's*.

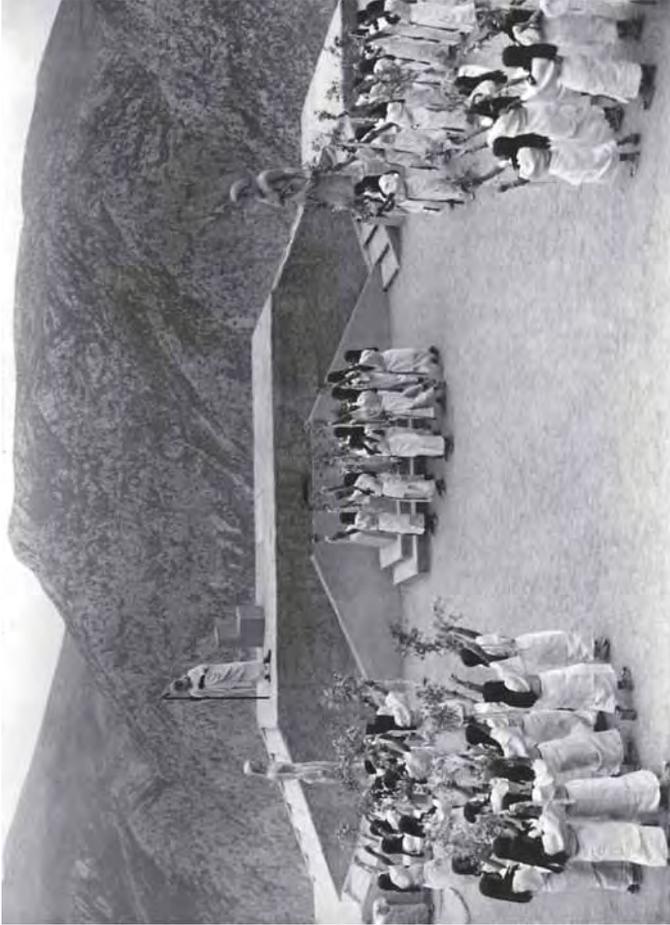


Fig. 20 (F. 189/467). *Supplicii*, 1930. Le Danaidi portano ramoscelli d'ulivo di fronte all'altare. Foto di Nelly S.



Fig. 21 (F 195/007). *Supplici*, 1930. Attrici dal coro, in posa, dopo la fine dello spettacolo.

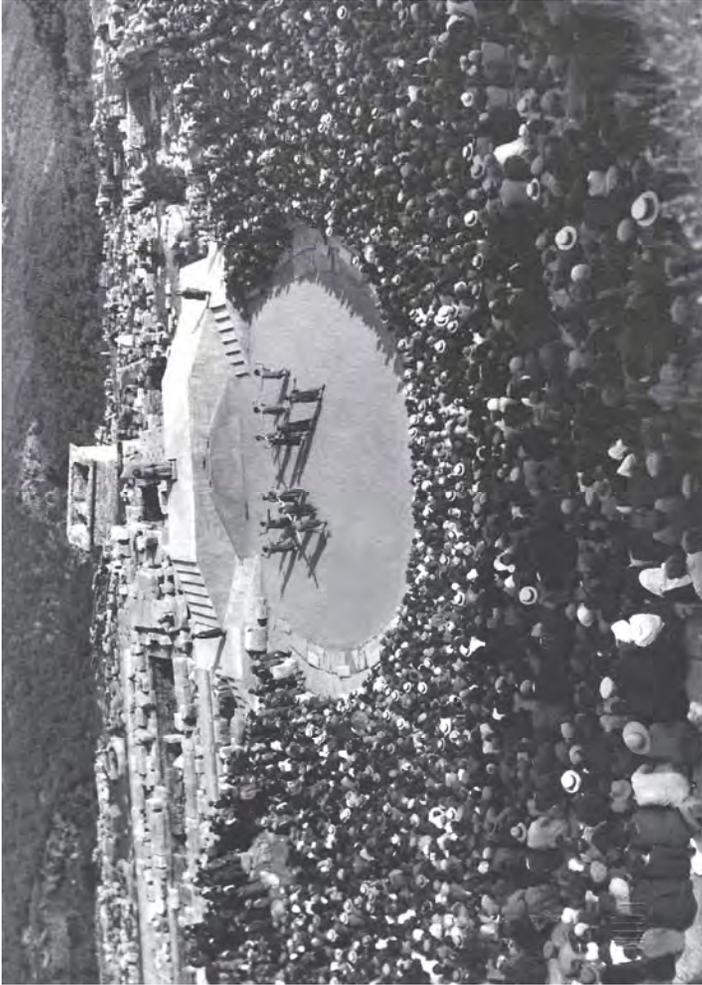


Fig. 22 (F 189/460). Il teatro gremito durante lo spettacolo del *Prometeo incatenato* del 1930. Foto di Nelly's.



Fig. 23 (F 195/005). Eva Palmer-Sikelianos, sollevata su uno scudo dagli atleti e dai soldati nello stadio antico, alla fine degli spettacoli. Fotografia datata 9 maggio 1927.