


Nicola Gregorio Montrone

 orcid.org/0009-0003-5484-1403

Università degli Studi 'A. Moro', Bari

«UN MAGNIFICO DONO DELLA MUSICA»: LA LETTERATURA GRECA NELLA MUSICA ITALIANA DI INIZIO NOVECENTO

Abstract

Nei primi decenni del XX secolo i compositori italiani mostrarono un profondo interesse per il patrimonio letterario antico. Primo obiettivo e aspetto innovativo di questo studio sarà ricostruire le ragioni storiche e sociologiche di questo *revival*. Successivamente, la ricerca indagherà come le scoperte archeologiche e papirologiche abbiano spinto gli studiosi italiani a ricercare un nuovo approccio ai testi antichi e come la figura di Ettore Romagnoli abbia avuto un ruolo centrale in questo dibattito. Oltre a ciò, Romagnoli fu mediatore fra il mondo dell'antichistica e quello della musica attraverso la rappresentazione teatrale dei testi classici tradotti *sic et simpliciter*. Il suo lavoro non passò inosservato: Ildebrando Pizzetti mostrò particolare interesse e partecipò attivamente come compositore per le rappresentazioni teatrali dell'INDA a Siracusa; successivamente, questo ruolo fu assunto da Gian Francesco Malipiero. È evidente, dunque, che i compositori della cosiddetta Generazione dell'Ottanta non rimasero indifferenti al dibattito sui testi classici. Un'ulteriore linea di analisi, e altro contributo originale di questo studio, riguarda il riflesso di tale interesse anche in opere di Pizzetti, Malipiero e Respighi non destinate alla rappresentazione di drammi classici. In particolare, si evidenzierà come, tra le opere ispirate al mondo antico, abbiano trovato spazio con composizioni non solo per voce, ma anche per *ensemble* cameristico e orchestra, con un ruolo di rilievo affidato agli strumenti ad arco. Tale tendenza si inserisce in un più ampio bisogno di rinnovamento musicale che guardava all'antichità per reinterpretarla attraverso nuovi linguaggi sonori.

Keywords

Letteratura Greca Antica | XX Secolo | Ettore Romagnoli | Generazione dell'Ottanta | Classicismo | Ottorino Respighi.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

I primi decenni del Novecento si caratterizzano a livello europeo come un periodo storico di turbolenta transizione da un mondo vecchio – e percepito come tale – a un mondo nuovo, ma non per questo migliore. Nelle diverse e variegata tendenze artistiche, una linea piuttosto peculiare prese piede in Italia e contribuì al rinnovamento degli orizzonti musicali: si trattava della riscoperta dell'antico, che in modi e misure diverse coinvolse i compositori italiani e non solo. Paradossalmente proprio lo sguardo retrospettivo rivolto al patrimonio letterario e mitologico antico si rivela essere in questi anni una delle modalità attraverso le quali si compie l'emancipazione della musica italiana dalla tradizione verista, percepita ormai come un fardello. Alla radice di tale interesse si collocano le scoperte archeologiche e papiracee che, tra il XIX secolo e l'inizio del successivo, diedero un nuovo impulso agli studi nell'ambito dell'antichistica: l'interesse per l'antico che caratterizza i primi decenni del Novecento, dunque, non si limita alle atmosfere e ai miti antichi, ma fa i conti anche con la materialità dei reperti e dei testi tornati alla luce. Oltre all'impatto che tali scoperte ebbero sulla società, un ruolo chiave nella mediazione fra letteratura antica e musica strumentale nel segno di un rinnovato approccio artistico fu Ettore Romagnoli: filologo e musicista, a lui si devono le prime rappresentazioni delle tragedie greche tradotte, ma sul *côté* musicale anche l'impulso allo studio della musica greca antica e l'influenza su quella che è stata definita la Generazione dell'Ottanta.¹ Grazie al fertile *milieu* che si venne così a creare, il rinnovamento del panorama musicale italiano, dotato di coscienza storico-letteraria nel segno del legame con il mondo classico, finì per coinvolgere perfino la musica strumentale: gli autori italiani del primo Novecento seppero *tradurre* in musica l'interesse fino ad allora squisitamente letterario nei confronti della letteratura classica proprio grazie alle possibilità liriche degli strumenti e in particolare degli archi, che nel genere del poema sinfonico giocano un ruolo di primaria importanza.

Per comprendere in che maniera i compositori si siano approcciati ai testi della letteratura antica sarà necessario in primo luogo osservare che l'influenza sempre crescente del mondo greco nella produzione musicale, e più in generale artistica del XX secolo, è la naturale conseguenza di una serie di eventi cruciali nella storia delle scienze antichistiche. Tra questi, l'onda lunga delle campagne di scavi archeologici riveste un'importanza non trascurabile.² Se fino al XVIII secolo l'arte greca era perlopiù rinchiusa nelle gallerie di collezionisti privati, nel corso dell'Ottocento furono organizzate numerosissime campagne di scavo che indussero gli studiosi di tutt'Europa a viaggiare nei luoghi fondamentali della storia antica. Nell'ambito di tale stagione esplorativa la prima e forse più nota missione fu intrapresa da Lord Elgin, diplomatico amatore del mondo antico che di fatto spogliò il Partenone di Atene di molti dei suoi marmi per portarli in Inghilterra. Ma soprattutto verso la fine del secolo si concentrano le scoperte più impattanti nella vita culturale europea. Nel 1875 l'archeologo Ernst Curtius diresse una campagna di scavo nel santuario di Olimpia, ove rinvenne l'Hermes con Dioniso bambino: ancora oggi tale statua è oggetto di dibattito perché potrebbe costituire uno dei pochis-

¹ Termine coniato da MILA M., *Breve storia della musica*, Bianchi-Giovini, Milano 1948, pp. 323-332.

² Sulla storia degli scavi si rimanda BIANCHI BANDINELLI R., *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari 1976, pp. 71-97.

simi originali a noi giunti della scultura greca e non una copia di età romana.³ Ancor più impattanti si riveleranno le campagne di scavo condotte da Heinrich Schliemann, dapprima sulla collina di Hisarlık nel 1871, poi a Micene dal 1876, campagna che ci ha restituito la cosiddetta Maschera di Agamennone. A Hisarlık Schliemann e la sua *équipe* scavarono attraverso nove strati e scoprirono i resti della cittadella di Troia. Neanche queste operazioni, come quelle di Lord Elgin, furono prive di aspetti critici: trattandosi delle prime importanti esperienze di scavo sistematico di un luogo, molti reperti furono tirati fuori dal terreno senza che si eseguissero procedure di documentazione e schedatura. Per questa ragione, nonostante l'ingenuo entusiasmo e la mole di materiali rinvenuti, per molti di essi non fu più possibile ricostruire dove furono rinvenuti, in quale stato e in quale strato, a cosa si accompagnavano. Un esempio emblematico di tale prassi è la foto di Sofia Schliemann, seconda moglie dell'archeologo, con addosso il cosiddetto tesoro di Priamo, un corredo venuto alla luce durante lo scavo a Hisarlık e che appena tirato fuori dal terreno fu pulito e indossato. Pertanto, l'importanza rilevantissima di queste scoperte archeologiche per gli studi di antichistica suscitò grande interesse nei confronti del mondo antico non solo negli accademici delle discipline antichistiche, ma anche nell'intera società europea.⁴

Un ulteriore impulso provenne dalle scoperte papirologiche, avviate più tardi e per certi versi ancora più impattanti di quelle archeologiche.⁵ Dal Settecento a metà dell'Ottocento i papiri non erano affatto sconosciuti: personaggi importanti, facoltosi e amanti della cultura si recavano in Egitto alla ricerca di papiri da acquistare e portare in Europa. Si trattava per lo più di esploratori e consoli, che acquistavano dai mercanti papiri a caro prezzo e non sempre antichi come veniva detto loro. Nel frattempo, però, si scoprì che i papiri potevano essere trovati anche nei *cartonnage*, la stratificazione delle mummie, e nei cumuli di *humus* che si depositavano poco lontano dal corso del Nilo. Arrivò così la vera svolta quando Bernard Grenfell e Arthur Hunt nel 1893 diedero avvio a una serie di campagne di scavo in una località dell'antica Ossirinco, nel Basso Egitto. I risultati dell'operazione furono stupefacenti: nel 1898 fu pubblicato il primo volume di *The Oxyrhynchus Papyri* edito dalla Egypt Exploration Society e la serie ad oggi perdura. I testi così rinvenuti a inizio Novecento furono moltissimi, non solo poetici ma anche documentari e in prosa: tra quelli più importanti sotto il profilo letterario si annoverano un rotolo contenente *l'Ipsipile* di Euripide, frammenti dei *Peani* di Pindaro e moltissimi di altri poeti lirici (Ibico, Alceo, Saffo, Bacchilide).

³ Il punto della situazione in BLÜMEL K., *Die Hermes eines Praxiteles*, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1948.

⁴ Sul ruolo e l'impatto della fotografia nelle campagne di Schliemann si veda da ultimo MAURER K., *Archaeology as Spectacle: Heinrich Schliemann's Media of Excavation*, «German Studies Review», 32, II, 2009, pp. 303-317; più in generale, sulla scoperta del tesoro di Priamo, vd. TRAILL D.A., *Schliemann of Troy. Treasure and Deceit*, St. Martin's Press, New York 1995, pp. 102-124.

⁵ In generale sulla nascita e la storia della papirologia si rimanda, tra altri, a PARSONS P., *City of the Sharp-Nosed Fish: Greek Lives: Greek lives in Roman Egypt*, Weidenfeld and Nicolson, London 2007.

Viste le scoperte inimmaginabili di Grenfell e Hunt a Ossirinco, anche il mondo accademico italiano cercò di ritagliarsi una posizione nelle campagne papirologiche. Il fautore dell'avvio delle spedizioni italiane in Egitto fu Girolamo Vitelli, accademico dei Lincei e fondatore di importanti riviste scientifiche: «Studi di filologia classica» e «Atene e Roma». In quest'ultima rivista fu pubblicato un articolo nel maggio 1900 in cui l'erudito aveva esortato la politica italiana a interessarsi e a finanziare le campagne di acquisto e scavo di papiri:⁶ l'azione di Vitelli, imitato poi dall'accademico dei Lincei Pasquale Villari e dall'intellettuale Angiolo Orvieto, attivò allora un meccanismo di *fundraising* che porterà dapprima all'acquisto di papiri, successivamente all'organizzazione di campagne di scavo per lo più a Ermoupolis Magna e, più tardi, a Ossirinco. In questo modo anche l'Italia si doterà di una collezione di papiri, pubblicata per la prima volta da Vitelli e Domenico Comparetti nei tre volumi dei Papiri Fiorentini del 1906. Due anni dopo, Vitelli fonderà la Società Italiana di Papirologia, oggi parte dell'Università di Firenze sotto il nome di Istituto Papirologico Vitelli, e nel 1912 prenderà avvio la serie dei *PSI (Papiri della Società Italiana)*, il cui numero più recente è datato al 2018. In questo modo, anche se tardivamente, anche in Italia giunse una messe di papiri e con essi di nuovi testi da studiare. Inoltre, vale la pena di rimarcare un altro aspetto delle scoperte papirologiche che apparentemente potrebbe passare in secondo piano: tra i papiri rinvenuti non si annoverano soltanto testi letterari; moltissimi sono documenti, atti di acquisto, registri di contabilità, ricette mediche, scambi epistolari. Sebbene dal punto di vista letterario i documenti appaiano meno interessanti, occorre considerare che essi sono utili alla datazione dei testi letterari sovente scritti sul retro di essi e soprattutto permettono di ricavare preziosissime informazioni sulla società del tempo: grazie a questi papiri conosciamo aspetti della vita quotidiana dei Greci d'Egitto sulla scoperta dei quali non si nutriva la minima speranza. Le scoperte papirologiche, dunque, furono estremamente rilevanti non solo per l'apporto che fornirono alla conoscenza della letteratura, ma anche perché gettarono luce anche sulla società che ha prodotto quella letteratura.

Furono scoperte sensazionali per gli antichisti ma anche per l'intera società occidentale, che vide riemergere dalle sabbie d'Egitto i resti di un passato lontano al quale aveva sempre saputo di appartenere, ma la cui conoscenza era inficiata dalla loro perdita nel corso dei secoli. Risulta quindi chiaro come la scoperta di nuovi testi attraverso i papiri possa aver provocato un'ondata di studi tutt'altro che irrilevante in Europa alla vigilia della Grande Guerra; anzi, tale scossone nel mondo dell'antichistica suscitò un acceso dibattito che coinvolse i più importanti studiosi dell'epoca. Per la prima volta si mise in discussione l'atteggiamento *chirurgico* col quale ci si era sempre rivolti al testo antico per cercare uno spirito nuovo, che valorizzasse il testo per il suo contenuto e la sua rilevanza piuttosto che attraverso la lente di un formalismo sterile. Protagonista di questa crociata fu Ettore Romagnoli, grecista allievo di Enea Piccolomini. Il gigante contro il quale si scagliava era proprio Girolamo Vitelli, accusato da Romagnoli di *tede-*

⁶ «E l'Italia quando farà qualche cosa per avere una piccola parte di questo abbondante materiale scientifico che ogni anno si accresce e si distribuisce oramai in tutti i paesi civili?» VITELLI G., *Nuove scoperte di papiri*, «Atene e Roma», 17, 1900, pp. 161-163.

scolatria.⁷ Nello specifico, Romagnoli si riferiva all'interesse per la filologia classica che era fiorito in Germania nel corso dell'Ottocento; inoltre, ad amplificare la veemenza nazionalistica con cui tale accusa veniva scagliata contribuì il contesto storico, ossia gli anni della Grande Guerra in cui l'Italia era nemica della Germania. Ad ogni modo, il momento più importante della stagione di studi tedeschi alla quale Romagnoli si riferisce è incarnato da Karl Lachmann, ideatore d'un metodo filologico che permette di creare uno *stemma codicum*, ossia un albero genealogico delle copie di un testo, per rintracciare in maniera rigorosa gli errori che possono essere avvenuti nel processo di copia dei manoscritti e, in seguito, ricostruire il testo (*constitutio textus*) in maniera quanto più vicina possibile all'archetipo.⁸ Il prodotto di tale lavoro è un testo critico dotato di apparato che riporta tutte le *variae lectiones*, ossia tutte le varianti del testo considerate erranee e quindi scartate dall'editore per l'una o per l'altra ragione. Dunque, dopo una serie di attacchi più o meno velati in diversi articoli, nel 1917 Romagnoli diede alle stampe un volume al vetriolo dal titolo *Minerva e lo scimmione*. In questo *pamphlet* Romagnoli denunciava l'assenza di una tradizione di studi in Italia emancipata da quella tedesca e lachmanniana, giudicata sterile: proprio le edizioni critiche su modello tedesco, afferma Romagnoli, sono «colossi di bronzo con i piedi di creta».⁹ Ancorché frutto di un'ardua collazione di manoscritti, queste edizioni hanno i piedi di creta perché rimangono un lavoro vano e ozioso se non concepito in funzione dell'esegesi. Per queste ragioni, i testi antichi sono depositari di una sapienza che però è prigioniera dello «scimmione» d'Oltralpe. Compito dell'esegeta, cioè del letterato italiano, è allora quello di rivelare il valore intrinseco del testo antico, che di per sé è precluso ai più, e renderlo non solo accessibile ma anche attuale.

Oltre a quello di sostenitore della necessità di una scuola filologica italiana, il ruolo fondamentale di Ettore Romagnoli nel panorama culturale di inizio Novecento fu anche quello di mediatore fra il mondo dell'antichistica e quello della musica. Tale era la sua posizione nei confronti dell'importanza della musica:

Dunque, la musica dà la forma ad ogni genere di poesia, suggerisce gli spunti e i voli alla lirica, ispira l'anima alla tragedia. E queste discendenti perdono via via nei secoli il ricordo della loro genitrice: non però tanto che nelle più nobili loro forme non baleni un riflesso del suo viso raggianti immortale. Erodoto disse l'Egitto, formato dalle alluvioni del fiume sacro, dono del Nilo. Ben potremo noi rapirgli la frase immaginosa, e chiamar la poesia greca un dono, un magnifico dono della musica.¹⁰

Fino a Romagnoli, e men che meno nella tradizione tedesca degli studi di filologia classica, non si era dato rilievo al legame tra musica e poesia. Eppure, tale legame è consostanziale, dal momento che la stessa lingua greca conferisce valore fonologico alla

⁷ ROMAGNOLI E., *Minerva e lo scimmione*, Nicola Zanichelli, Bologna 1917, p. 10.

⁸ Sul metodo del Lachmann si rimanda al fondamentale volume TIMPANARO S., *La genesi del metodo del Lachmann*, Le Monnier, Firenze 1963.

⁹ ROMAGNOLI E., *Minerva e lo scimmione*, pp. 21-46.

¹⁰ ROMAGNOLI E., *Nel regno d'Orfeo*, Nicola Zanichelli, Bologna 1953² [I ed. 1917], pp. 14-15.

quantità vocalica e permette dunque la congruenza tra il verso poetico e il ritmo musicale. Un importante antesignano nella sensibilizzazione verso questo aspetto della poesia antica, ancorché non grecista *tout court*, fu Giosuè Carducci, il quale aveva tentato di richiamare in vita il ritmo della poesia antica attraverso l'impiego della "metrica barbara" e non di rado si era riallacciato ai frammenti allora noti di poesia greca: è il caso emblematico del *Cèrilo* (*Odi Barbare*, II, 1) che riecheggia un frammento di Alcmane (fr. 90 Calame). Poiché quella di Carducci fu una ripresa non solo letterale e letteraria del patrimonio greco-latino, ma anche, di fatto, ritmica e musicale, lo "scudiero dei classici" fu ampiamente elogiato da Romagnoli.¹¹ Ma la simbiosi fra verso e musica non rimase per Romagnoli fine a sé stessa; a lui dobbiamo uno dei primi e più importanti studi italiani sulla musica greca: *Musica e poesia nell'antica Grecia* del 1911. Questo lavoro, sulla scia di *Historie et théorie de la musique de l'antiquité* di François-Auguste Gevaert del 1875, per la prima volta nel panorama italiano indagava e spiegava le modalità esecutive antiche sulla base delle testimonianze in nostro possesso. Ma soprattutto, Romagnoli si impegnò a mettere materialmente e musicalmente in atto una ripresa del mondo antico attraverso la rappresentazione di drammi greci. A tale scopo, nel 1911, in occasione del Quarto convegno della Società per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici «Atene e Roma», Romagnoli sosteneva programmaticamente una riforma nell'insegnamento delle discipline classiche con l'integrazione dello studio del ritmo e della musica della poesia classica. E così, proprio in virtù di tale sguardo attento anche all'aspetto pedagogico della musica greca, tra il 1911 e il 1913 il grecista mise in scena alcuni drammi antichi con gli studenti dell'Università di Padova.¹²

Dal 1914 al 1927, invece, Romagnoli dominerà la scena al teatro greco di Siracusa: per il neonato INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) allestirà le sue traduzioni dell'*Agamennone*, delle *Coefore*, delle *Baccanti*, dell'*Edipo Re*, dei *Sette a Tebe*, dell'*Antigone*, della *Medea*, del *Ciclope*, delle *Nuvole* e dei frammentari *Satiri alla caccia* di Sofocle. Romagnoli non si occupò solo della traduzione e della regia di questi drammi, ma per l'*Agamennone* del 1914 e l'*Edipo Re* del 1922 fu anche autore delle musiche; negli altri casi, comunque, l'aspetto musicale fu affidato a Giuseppe Mulè, che intrattenne con Romagnoli un sodalizio e una comunione di intenti particolarmente felici. Il suo interesse per la musica greca antica, in effetti, non nasce esclusivamente dallo studio del contesto esecutivo originario dei testi antichi: un'indagine nei documenti del Fondo Romagnoli permette di delineare il profilo di uno studioso poliedrico, dotato anche di una base tecnica pianistica non amatoriale e di amplissima conoscenza del repertorio musicale classico.¹³

¹¹ ROMAGNOLI E., *I Greci e il verso libero*, in ROMAGNOLI E. (a cura di), *Polemica carducciana*, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, Firenze 1911, pp. 7-22.

¹² TROIANI S., *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, «Dionysus ex machina», 11, 2020, pp. 229-257.

¹³ Vd. ROMAGNOLI A., *'Quella costante passione': Musica e musicologia nel Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati*, in MARAGLINO V. (a cura di), *Tradizione e conservazione: Archivi Roveretani tra antico e moderno*, Università degli Studi di Trento, Trento 2024, pp. 173-195.

A questo punto è interessante chiedersi con quale *ratio* Romagnoli abbia messo in musica i testi dei drammi greci del V secolo a.C., dal momento che non abbiamo traccia di notazione musicale fino al III secolo a.C. Mettere in scena e in musica i testi antichi tradotti e non loro rielaborazioni era un esperimento assolutamente innovativo. Un tratto sicuramente sperimentale risiede nell'utilizzo di strumenti musicali costruiti *ad hoc* per la *performance* sulla scorta degli studi di organologia antica.¹⁴ Tuttavia, proprio l'attenzione all'organologia non fu trattata da Romagnoli e Mulè in maniera sommaria; i due studiosi si sforzarono di recuperare le fonti per l'utilizzo degli strumenti nei drammi antichi *all'interno* di quegli stessi drammi. Ciò fu possibile grazie ai numerosi deittici che tragedie e commedie greche contengono e che costituiscono rimandi all'*hic et nunc* della stessa rappresentazione. Oltre a ciò, un ulteriore aspetto degno di nota risiede nel tentativo di ridare vita, pur in traduzione, alla metrica del testo greco preservandola nell'elemento ritmico della musica che lo accompagnava. L'operazione di Romagnoli e Mulè si rivela allora piuttosto interessante: i due compositori intendevano rievocare la musica che originariamente accompagnava i drammi non tanto sulla base dei lacerti di notazione musicale che ci sono pervenuti – che sono pochi, scarni e seriori rispetto all'età in cui i drammi venivano messi in scena – bensì sulla base del ritmo che gli stessi testi drammatici incarnano.¹⁵ A testimonianza della posizione di Romagnoli e Mulè in merito all'approccio ai frammenti di musica greca antica, Francesco Paolo Mulè, fratello di Giuseppe, scrisse sul quotidiano *L'ora* il 17 aprile 1914:

Lo spettacolo ... non vuole essere una fredda ricostruzione archeologica, ma una rievocazione artistica del mito trattato, quale può idearla un poeta moderno che possiede sicuramente tutti i risultati dell'esegesi filologica e archeologica – l'istinto e il sentimento dell'arte. Il Romagnoli, invece di attenersi scrupolosamente a questo o quel modo musicale antico, ha cercato d'attenersi al colore e ai principali procedimenti stilistici dei pochi, antichi frammenti di musica greca pervenuti fino a noi.¹⁶

Queste parole appaiono perfettamente in linea con la prospettiva di Romagnoli e, in particolare, con il suo rifiuto di un approccio chirurgicamente filologico ai testi antichi: così come non ha senso, per Romagnoli, stabilire scientificamente il testo senza che tale operazione sia funzionale alla sua esegesi, allo stesso modo una «fredda ricostruzione archeologica» non sarebbe stata funzionale a veicolare al pubblico contemporaneo la catarsi che sperimentavano gli spettatori antichi. Anche per questa ragione, una ripresa pedissequa dei frammenti musicali antichi avrebbe causato un senso di straniamento piuttosto che di immersione nel dramma.

¹⁴ Sull'atteggiamento di Romagnoli e Mulè nei confronti dello studio e dell'applicazione degli strumenti musicali si rimanda a CASALI G., *Rievocare la musica greca antica: Ettore Romagnoli e la collaborazione con Giuseppe Mulè per il Teatro greco di Siracusa*, «Greek and Roman Musical Studies» 10, 2022, pp. 217-252.

¹⁵ Per la rassegna e analisi dei documenti musicali greci pervenuti si rimanda a WEST M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, New York 1992, pp. 277-326 e, per un commento più dettagliato, PÖHLMANN E., WEST M.L., *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001.

¹⁶ In CASALI, *Rievocare la musica greca antica*, p. 224.

Un ultimo nodo di interesse risiede nella teoria della persistenza della musica greca in Sicilia: a tal proposito, un aneddoto vuole che durante una prova dell'*Agamennone* Romagnoli stesse intonando un ritmo greco di III secolo a.C. e nel frattempo Mulè canticchiava un motivo tipico della sua terra; a un certo punto i compositori si resero conto che i due brani presentavano il medesimo ritmo. Che sia vero o meno, questo aneddoto si fonda sul fatto che Alberto Favara, maestro di Mulè, aveva avanzato la teoria, ripresa da Romagnoli, di una discendenza diretta della musica tradizionale siciliana dai *nomoi* greci.¹⁷ Questa particolare concezione, che oggi è tutt'altro che scientificamente provata, induce però a riflettere sull'idea di attualizzazione che Romagnoli e il suo *entourage* condividevano: mettere in scena i testi greci non significava rispolverare con un'operazione archeologica in senso stretto un patrimonio percepito come lontano; al contrario, il processo di attualizzazione è di per sé implicito perché – stando alle teorie di Favara, Mulè e Romagnoli – in Sicilia la musica greca non era mai morta. Tale concezione, tra l'altro, era ravvivata dal fatto che agli occhi dei nordeuropei la Sicilia era la diretta discendente di Sparta e Atene, una terra ancora primordiale e incontaminata dall'avidità che caratterizzava la società industriale. In questa maniera si spiega perché la Sicilia tra Ottocento e Novecento offriva una via di fuga a viaggiatori eruditissimi, come Goethe, Wilde e il Barone Von Gloeden, che si sentivano stretti nei confini del mondo borghese e avevano così modo di assecondare le loro pulsioni più recondite.¹⁸

Dunque, è chiaro che per le ragioni di natura storica e sociologica fin qui esposte, nei primi decenni del Novecento l'interesse verso il mondo antico e in particolare i testi greci si intensificò, culminando nella nascita dell'INDA di Siracusa e nella messa in scena non di rielaborazioni, ma dei testi antichi tradotti da Ettore Romagnoli. Ebbene,

¹⁷ FAVARA A., *Il canto popolare nell'arte*, Arte Musicale, Palermo 1898; ROMAGNOLI E., *I canti popolari siciliani e la musica greca*, «Rivista d'Italia», 23, 5, 1920, pp. 3-24. La tesi è stata ripresa in maniera suggestiva da Paolo Emilio Carapezza che per la ricostruzione integrale della *Pitica* 1 di Pindaro si è servito di tre canti raccolti da Favara: i numeri 90, 91, canti d'amore di Erice nel modo ipodorio, e il 302 *L'anninziata di li jenchi*, riferito all'addomesticamento dei giovenchi (cfr. P.E. CARAPEZZA, *Antiche musiche elleniche*, Alfieri & Ranieri, Palermo 1997, p. 14).

¹⁸ Sulla Sicilia nella *Weltanschauung* mitteleuropea si veda, tra altri, PALUMBO B., *A Baron, Some Guides, and a Few Ephebic Boys: Cultural Intimacy, Sexuality, and Heritage in Sicily*, «Anthropological Quarterly», 86, IV, 2013, 1087-1118. Vale la pena di osservare che negli stessi anni la Sicilia fu Musa ispiratrice anche del compositore polacco Karol Szymanowski, tra l'altro per nulla avulso dalla conoscenza dei testi classici. *Miti* op. 30 per pianoforte e violino e *Metope* op. 29 per pianoforte, dichiaratamente ispirate alle metope del tempio di Selinunte custodite nel Museo Archeologico di Palermo che Szymanowski aveva visitato personalmente e intitolate come scene dell'*Odissea* omerica, sono le sue opere strumentali dichiaratamente ispirate al mondo classico. Oltre a queste, brani come la canzone *Tempeste di urlo* op. 11 n. 4, le cantate *Demetra* op. 37b e *Agave* op. 38, il dramma *Re Ruggero* op. 46, ma anche la novella *Porfiry* testimoniano un immenso omaggio sia al mondo classico, sia alla Sicilia come ponte fra passato mitico e presente edonistico. Szymanowski, dunque, costituisce un corrispettivo d'Oltralpe e coevo dell'esperienza italiana di rinnovamento del panorama musicale, seppur con declinazioni diverse, nel segno del recupero dell'antico. Oltre a ciò, non è un caso che egli abbia prodotto, oltre a brani vocali, anche pezzi strumentali ispirati al mito antico: soprattutto in *Miti* è indicativo che il compito di evocare atmosfere oniriche e arcaiche sia affidato proprio allo strumento ad arco. Su Szymanowski e in particolare il suo filellenismo si rimanda a DOWNES S., *Hellenism*, in CADRIN P., DOWNES S. (edd.), *The Szymanowski Companion*, Routledge, London-New York 2015, pp. 115-117 e DOWNES S., *Mythology*, in CADRIN P., DOWNES S. (edd.), *The Szymanowski Companion*, Routledge, London-New York 2015, pp. 139-144.

proprio l'INDA attrasse, dopo Romagnoli e Mulè, personalità tra le più importanti del panorama musicale italiano. Per esempio, pagine estremamente pregnanti sull'operazione condotta da Romagnoli furono scritte da Ildebrando Pizzetti. In particolare, il compositore aveva già commentato la messa in scena delle *Baccanti* di Euripide a Fiesole, curata e anche musicata da Romagnoli nel 1913: l'occhio di Pizzetti si dimostra attento alle rappresentazioni di drammi greci ancora prima della nascita dell'INDA, ossia nella fase in cui il grecista era intento a coinvolgere gli studenti dell'Università di Padova. Questa rappresentazione indusse Pizzetti persino a ricredersi su alcune sue posizioni assunte in passato a proposito di una messinscena dell'*Antigone* di Mendelssohn. Tale opera può essere considerata a tutti gli effetti un'antesignana d'Oltralpe degli esperimenti di Romagnoli dal momento che si trattava non di una riscrittura dell'*Antigone* di Sofocle, bensì di una traduzione in tedesco che, similmente a quelle di Romagnoli, manteneva inalterata la struttura della tragedia greca: pertanto, piuttosto che in arie e recitativi, l'opera era articolata in prologo, parodo, episodi e stasimi in alternanza ed epilogo. Inoltre, queste diverse sezioni dei drammi antichi prevedevano modalità esecutive differenti: dal recitato secco alla *parakatalogè*, ossia il recitativo, e il canto accompagnato dagli strumenti. Per Pizzetti, la scelta di Mendelssohn (che è la stessa di Romagnoli) di comporre sulla falsa riga di queste differenze e della struttura originaria del dramma antico aveva dato vita a un'opera per certi versi disorganica all'orecchio dei moderni; e altrimenti non sarebbe potuto essere, finché ci si fosse attenuti alla prassi esecutiva antica. Ebbene, scrive Pizzetti nel 1914 nel saggio *La musica delle tragedie greche*:

Assistendo alle rappresentazioni delle *Baccanti* a Fiesole io mi sono convinto e persuaso della grande potenza espressiva dei brani musicali posti tra una parte e l'altra dell'azione: voglio dire delle musiche corali ed orchestriche. Ed ho visto che il pubblico contemporaneo sente, come il pubblico di 2400 anni or sono, la bellezza delle pause corali e orchestriche nell'azione drammatica, e ne gode. E dirò di più: dirò che la tragedia greca rappresentata senza intermezzi musicali perderebbe moltissimo della sua bellezza e del suo carattere.¹⁹

Un cambio di posizione, insomma, radicale. Inoltre, nello stesso saggio il compositore anticipa la posizione che Romagnoli assumerà nella produzione per l'INDA circa il problema del rapporto fra musica moderna e poesia antica: anche secondo Pizzetti le rappresentazioni dei drammi greci nel XX secolo non devono ambire alla ricostruzione della loro musica per così dire originale – il che sarebbe comunque impossibile per via della nostra pressoché nulla conoscenza della musica greca di età classica – bensì al coinvolgimento del pubblico oggi come due millenni e mezzo fa: a renderlo possibile concorre il carattere arcaico del testo stesso.²⁰ In chiusura, Pizzetti rimarca che in queste

¹⁹ PIZZETTI I., *Musicisti Contemporanei*, Fratelli Treves, Milano 1914, pp. 232-233.

²⁰ Ivi, pp. 235-236: «Che un musicista senta, prima di tutto, la bellezza, la grandezza, e comprenda il significato, della tragedia antica: che egli, avendo una conoscenza il più possibile vasta e profonda della teoria della musica greca, posseda, oltre l'ingegno creativo, il senso critico necessario a scernere i modi di espressione più adatti, e poi ... lo si lasci fare. La musica ch'egli comporrà sarà sempre, in un certo senso, musica moderna? Ed essa ci parlerà in modo più chiaro e più efficace. Ma avrà poi quel tanto di carattere arcaico che basterà a intonarla con la tragedia antica».

circostanze un espediente utile al compositore può essere servirsi dei modi musicali greci per ambire non già a una sterile emulazione degli antichi, bensì a una rievocazione del nesso, già a loro noto, fra modo musicale ed *ethos*.²¹

L'interesse di Pizzetti nei confronti dell'esperienza di Romagnoli a Siracusa è particolarmente rilevante per almeno due ragioni. Innanzitutto, trova conferma il ruolo rivestito da Romagnoli di mediatore tra il mondo delle scienze antichistiche e quello della musica e della musicologia; in secondo luogo, Pizzetti e Romagnoli affrontarono il problema ancora oggi discusso dell'attualizzazione dei classici, ossia come comunicare un contenuto antico a un pubblico abituato a sonorità moderne. Oltre a ciò, la posizione di Pizzetti nei confronti dell'INDA era tutt'altro che una valutazione distaccata: a partire dal 1930, succederanno a Romagnoli e Mulè nel ruolo di compositori a Siracusa dapprima proprio Pizzetti e, dal 1939 al 1948, Gian Francesco Malipiero. In questi anni, Pizzetti musicherà *l'Agamennone*, *Le Trachinie* e *L'Edipo a Colono*; Malipiero *l'Ecuba* e la trilogia dell'*Oresteia* (*Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*). Viceversa, neppure Romagnoli fu ignaro dell'attività dei compositori della Generazione dell'Ottanta, dal momento che tra i suoi volumi trovava posto la *Raccolta nazionale delle Musiche Italiane*: il progetto, coordinato da D'Annunzio per iniziativa della casa editrice di Umberto Notari con la partecipazione proprio di Casella, Lualdi, Malipiero, Pizzetti, Pratella e Toni, ambiva a fondare una scuola di musicologia italiana e creare edizioni critiche di tutta la musica di autori italiani.²² È dunque chiaro che quello che intercorse tra l'esperienza di Romagnoli e il lavoro dei compositori fu un rapporto bilateralmente proficuo e uno scambio costante di suggestioni e nuove prospettive.

D'altronde, sia Pizzetti sia Malipiero avevano dato prova di interesse nei confronti del mondo antico già prima di interfacciarsi con l'ambiente siracusano in opere per organici vari. Pizzetti, per esempio, si era cimentato in un'*ouverture* per *l'Edipo a Colono* già nel 1901; due anni più tardi, nel 1903, sarà la volta dei tre intermezzi sinfonici *Per l'Edipo Re di Sofocle*, messo in scena nel teatro Olimpia di Milano nel 1904. Ancora, nel 1906 fu composta *Canente*, poema sinfonico per orchestra ispirato all'omonima ninfa la cui storia è narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (XIV, 320-434), e più tardi una prima *Fedra* incompiuta. Proprio in relazione al mito di Fedra, nello stesso torno di anni in cui Romagnoli e Mulè si preparavano all'esperienza siracusana Pizzetti instaurò un sodalizio con Gabriele D'Annunzio: vero momento di svolta per la vita di Pizzetti e per la storia della musica italiana, la *Fedra* è figlia del felice connubio della ricerca di nuovi linguaggi musicali e poetici con un saldo attaccamento alla tradizione attraverso la riscrittura in tre atti di uno dei miti fondativi della cultura occidentale; in particolare, nella *Trenodia per la morte di Ippolito* emergono interessanti soluzioni drammaturgiche e

²¹ Ivi, p. 238 già in PIZZETTI I., *La musica dei Greci: Studio storico-critico*, Casa Editrice "Musica", Roma 1914.

²² Vd. ROMAGNOLI, *Quella costante passione*, p. 190.

musicali quali la centralità del coro,²³ la libertà da qualsiasi formalismo e la cristallizzazione tematica in cui la ripetizione di frasi poetiche e musicali non segna nessuna evoluzione nel corso del brano.²⁴ È interessante, poi, che nella produzione pizzettiana degli anni Dieci trovi posto anche una certa attenzione all'immaginario greco non antico, bensì contemporaneo: a rivelarla concorrono pezzi basati su testi popolari tradotti da Niccolò Tommaseo quali le liriche per voce e pianoforte *Il Clefta prigionio* e *S. Basilio* e le *Due canzoni corali* per coro a cappella. In queste ultime l'autore dà vita a un interessante sincretismo di fedeltà alla radice culturale greca, riservando attenzione alla dimensione popolare contemporanea e, sotto il profilo squisitamente musicale, a una sorta di neo-madrigalismo.²⁵ Più tardi, nel 1933, Pizzetti riprenderà questo stesso filone nei *Tre canti greci* per voce e pianoforte, questa volta su testo tradotto da Pio Bondioli. Un ulteriore caso tutt'altro che irrilevante riguarda un lavoro più tardo, ossia le *Due composizioni corali* del 1961, il testo delle quali è la traduzione di Manara Valgimigli di frammenti di Saffo (fr. 2, 16, 34 e 154 Voigt). Oltre che della costante del madrigalismo, qui corroborato dallo stesso contenuto descrittivo dei frammenti saffici,²⁶ quest'opera è particolarmente indicativa dell'apporto delle scoperte archeologiche e papirologiche nella produzione musicale: la fonte del testo della prima delle due composizioni, *Il giardino di Afrodite*, è un *ostrakon* venuto alla luce nel 1953 proprio grazie alle campagne papirologiche condotte dalla succitata Società Italiana di Papirologia.²⁷

Se nell'ambito della Generazione dell'Ottanta Pizzetti fu forse il più sensibile al recupero del patrimonio letterario greco-latino, neppure Malipiero mancò di interesse nei confronti del mondo antico. Già nel 1917 vide la luce il *Ditirambo tragico*, il cui titolo rimanda chiaramente al mondo greco e ai canti in onore di Dioniso: in effetti, la dimensione dionisiaca si traduce qui in un senso di assillante incertezza che suona come un

²³ Proprio il coro costituisce in Pizzetti l'anello di congiunzione fra le matrici greco-latina, ecclesiastica e madrigalistica, tanto che si è parlato di «urgenza corale» in riferimento a tutta la produzione pizzettiana nel corso dei decenni; vd. PICCARDI C., «L'urgenza corale» di Ildebrando Pizzetti, in BETZWIESER T., ERKENS R., JACOBSHAGEN A., ROSS P. (hrsg.), *Libretto – Partitur – Szene. Studien zum Musiktheater*, Peter Lang, Berlin 2021, pp. 485-500.

²⁴ Sulla *Fedra* e la sua *Trenodia* su veda in particolare VIVENZA C., *Musica 'poetica' e dramma in Pizzetti: la Trenodia della Fedra*, in BERNARDONI V., PESTELLI G. (a cura di), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 113-152.

²⁵ Vd. BALLAURI L., *La modernità del linguaggio corale di Ildebrando Pizzetti*, «Nuova rivista musicale italiana», 40, III, 2006, pp. 278-282.

²⁶ Vd. *ivi*, pp. 305-309.

²⁷ Si tratta del fr. 2 Voigt, tradito dal PSI XIII 1300 e pubblicato in NORSA M., *Dai papiri della Società Italiana*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II», 6, I, 1937, pp. 8-15. La ripresa dei frammenti saffici da parte di Pizzetti nel 1961 può essere contestualizzata in coda a una seconda stagione di attenzione all'antico in Italia: nel 1940, infatti, Salvatore Quasimodo aveva pubblicato le sue traduzioni letterarie dei lirici greci. Attingendo a questo lavoro, che si configura non tanto come traduzione quanto più come opera letteraria a tutti gli effetti, già nel 1941 Goffredo Petrassi pubblicherà le *Due liriche di Saffo*; successivamente, tra il 1942 e il 1945, sarà la volta di Luigi Dallapiccola con i tre cicli delle *Liriche greche* (*Cinque frammenti di Saffo*, *Due liriche di Anacreonte* e *Sex carmina Alcaei*). Sul punto si rimanda a FRANCESCHETTI E., *Le Due liriche di Saffo di Goffredo Petrassi. La modernità del canto*, «RICOGNIZIONI», 2 (6), 2019, pp. 25-34; SABLICH S., *Le liriche da camera*, in RESTAGNO E. (a cura di), *Petrassi*, E.D.T. Edizioni, Torino 1992² [I ed. 1986], pp. 267-269; SABLICH S., *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, L'Epos, Palermo 2004, pp. 95-99.

tributo neppure troppo velato al *Sacre du printemps*, della cui prima Malipiero era stato uditore a Parigi nel 1913.²⁸ All'immaginario dionisiaco doveva appartenere anche *Arione*, poema per violoncello e orchestra il cui titolo richiama il mitico inventore del ditirambo secondo la testimonianza, tra altri, di Erodoto (I, 23-24). Nonostante lo spartito non sia stato mai recuperato dopo la morte dell'autore, fu uno dei brani vincitori del Concorso nazionale per un'opera musicale indetto nel 1913 dal Comune di Roma e una recensione anonima ci fornisce alcune informazioni assai preziose: il poema narrava in musica la prigionia e la fuga in mare di Arione e in esso il violoncello solista dialogava con l'orchestra intera.²⁹ È degno di nota che un impianto dialogico rappresenti la cifra significativa proprio del *Ditirambo* 18 di Bacchilide, venuto alla luce attraverso un papiro scoperto nel 1896 e tradotto, tra altri, da Romagnoli nel 1899:³⁰ il connubio di ispirazione ditirambica e impianto dialogico nell'*Arione* di Malipiero, dunque, potrebbe non essere un caso, ma mancano elementi ulteriori per accertarlo. Più tardi, nel 1923, l'ultima de *Le stagioni italiane* mette in musica il *Ditirambo terzo* dell'*Alcyone* dannunziana, che a sua volta testimonia un legame inequivocabile con il mondo antico. Anche questo brano rivela la costante presenza di D'Annunzio nel *revival* dell'antico che caratterizzò la produzione musicale italiana di questo periodo nel segno di un'aura dionisiaca. Nell'ambito della produzione di Malipiero l'interesse per l'antico riemergerà poi in *Epodi e giambi* del 1932 per *ensemble* cameristico, che suona come un richiamo agli eponimi generi poetico-musicali antichi, nonché all'opera di Carducci. Come si osserva, all'interno della produzione esplicitamente ispirata al mondo antico di Malipiero e ancor più in quella di Pizzetti, in cui la voce e il lirismo giocano un ruolo cruciale,³¹ il fatto che alcune opere non prevedessero l'impiego di cantanti è di grande interesse. Sebbene le forme più immediate per la riproposizione musicale del patrimonio letterario greco antico fossero il melodramma e la musica vocale perché permettevano di preservarne il testo, sono stati fin qui citati diversi casi di *poemi* lirici nei quali l'ispirazione proveniva da un testo letterario, ma l'esecuzione era affidata al canto degli strumenti.

Ciò emerge, in particolar modo, se si rivolge lo sguardo al catalogo di Ottorino Respighi: benché la sua produzione appaia a prima vista meno sensibile agli echi classici rispetto a quella di Pizzetti e Malipiero, egli partecipò attivamente al recupero dell'antico e fu tutt'altro che estraneo al dilagante interesse nei confronti del mondo greco. Già nel 1900 si era cimentato in una cantata incompiuta dal titolo *I Persiani*, in dichiarata relazione con la tragedia eschilea. Di questo pezzo Respighi compose poi anche una seconda versione completa nel 1906, ma entrambe restano inedite.³² Altrettanto inedito e incompiuto è *l'Inno omerico ad Atena* (1935) di cui disponiamo di una riduzione per canto e pia-

²⁸ Vd. PRUNIÈRES H., *G. Francesco Malipiero*, «The Musical Quarterly», 6, III, 1920, p. 331.

²⁹ Vd. WATERHOUSE J.C.G., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Nuova Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1990, pp. 35-41.

³⁰ Vd. ROMAGNOLI E., *Saggio su la poesia di Bacchilide*, Ermanno Loescher Editore, Roma 1899.

³¹ Vd. BALLAURI, *La modernità*, p. 278.

³² Vd. PEDARRA P., *Respighi: le musiche inedite, la catalogazione delle opere e la preparazione degli opera omnia*, in BRYANT D. (A cura di), *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1988, pp. 157-158.

noforte. Oltre a queste opere, è rilevante anche il poemetto lirico per voce e orchestra *Aretusa* del 1911: in questo caso il testo è tratto da Percy Shelley e tradotto in italiano da Roberto Ascoli, ma è significativo che il medesimo mito sarà trattato pochi anni dopo da Szymanowski nel primo dei *Miti* op. 30, anch'esso dal titolo *La fontana di Aretusa*. Oltre alle riprese testuali, nella produzione di Respighi frequenti sono anche gli echi alle atmosfere e soprattutto il ricorso alle modalità antiche. Un esempio fra tanti è il *cantus firmus* dell'ultimo brano del *Trittico Botticelliano* del 1927, *La nascita di Afrodite*, fortemente influenzato dal canto greco-ortodosso, che Respighi poté effettivamente ascoltare nell'abbazia di Grottaferrata.³³ Ancora, l'utilizzo dei modi greci è dichiarato già nel titolo di composizioni quali il *Quartetto dorico*, il *Concerto in modo misolidio* e le *Vetrare di chiesa*. Alle atmosfere antiche, e anche in questo caso fondamentalmente dionisiache, rimandano poi la prima delle *Deità Silvano*, intitolata *I Fauni*, e il *Poema Autunnale*, composto dallo stesso autore sia per violino e orchestra, sia in una riduzione per violino e pianoforte nel 1925. Quest'ultimo brano è stato definito così da Alberto Cantù:

A metà strada fra il concerto vero e proprio e il poema sinfonico *tout court*. Così che la partitura – volendo un mini-concerto in quattro movimenti senza stacco grazie a raccordi orchestrali – ha però in testa un programma degno del Berlioz più tipico. Anzi: di un Berlioz riveduto alla luce di Debussy con tanto di danza dionisiaca, fauni, baccanti, più l'apparizione di Pan. E per cornice formale una malinconia d'autunno alla maniera delle *Fontane*.³⁴

L'attenzione di Respighi verso il patrimonio letterario antico, seppur con una prospettiva diversa rispetto a Pizzetti e Malipiero, è estremamente significativa per la storia della musica italiana e non solo. A Respighi, e in generale a tutta la Generazione dell'Ottanta, si deve l'importante rinnovamento e svecchiamento della cultura musicale italiana del primo Novecento, ancora legata al Verismo e al Risorgimento. A tal proposito, Casella denuncia la tendenza a lui contemporanea di identificare l'intera tradizione musicale italiana col melodramma, a fronte di autori parimenti rilevanti ma che hanno praticato generi altri. Nello specifico, il melodramma ottocentesco possedeva un certo «slancio immediato e spontaneo ma anche fondamentalmente paesano» e nazionalistico, nel quale il compositore individuava la causa della popolarità di questo genere a scapito degli altri.³⁵ In questo scenario, il merito di aver reagito contro il Verismo è attribuito da Casella proprio a Respighi, la cui lezione fu accolta, coltivata e alimentata da Casella stesso, Malipiero, Pizzetti e dalle figure a loro vicine.³⁶ Respighi, in particolare, fu capace di contaminare il melodramma, il genere più italiano di tutti, con il sin-

³³ Vd. BURAN M., *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini" di Venezia* [Tesi di Dottorato], Padova 2010, p. 97. Più in generale sul modalismo in Respighi si rimanda a PIOVANO A., *Citazioni gregoriane e uso del modalismo nella musica strumentale di Ottorino Respighi*, in ROSTIROLLA G. (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1985, pp. 205-243.

³⁴ Vd. CANTÙ A., *Ottorino Respighi: la musica sinfonica e da camera non poetica*, in ROSTIROLLA, *Ottorino Respighi*, p. 136.

³⁵ Vd. CASELLA A., *I segreti della giara*, C. Sansoni Editore, Firenze 1941, pp. 306-308.

³⁶ Vd. *ivi*, pp. 281-282.

fonismo:³⁷ in questa maniera, la musica di scena si svincolò dal libretto e le sinfonie iniziarono ad assumere un impianto narrativo ed evocativo.

Questa inversione di rotta rispetto al passato fu possibile anche grazie a un'apertura dei compositori italiani al cosmopolitismo, e in particolare grazie a uno sguardo di curiosità all'opera di Debussy e all'Impressionismo musicale che emancipò il clima culturale italiano in questo senso inteso come «paesano»;³⁸ d'altro canto, il rinnovamento della musica colta italiana a inizio Novecento si realizza anche nel segno di un recupero dell'antico, inteso come patrimonio culturale e letterario ma anche come forme e sistemi musicali. Per quanto tale rinnovamento con uno sguardo al passato possa apparire paradossale, esso permette di comprendere profondamente la comunione di intenti tra Romagnoli e la Generazione dell'Ottanta: la prospettiva e le esperienze di Romagnoli riflettono non solo la necessità di ricercare un nuovo approccio al testo antico, ma anche la volontà di esplorare soluzioni drammatiche diverse dall'impianto canonico del melodramma. Parallelamente, come si è visto, il mondo antico pervade non solo i palcoscenici delle *pièce* teatrali, ma anche i brani orchestrali e cameristici: il patrimonio letterario antico diventa così il bacino al quale attingere non solo in funzione di una *sovrapposizione* del testo antico alla musica, ma anche per una *traduzione* del testo in musica; anche in questo modo, le testimonianze antiche assumono nuova vita e appaiono come uno strumento particolarmente efficace per raccontare storie ed evocare atmosfere.

Alla luce del quadro presentato, il primo Novecento italiano si configura come un'età tanto burrascosa quanto florida dal punto di vista della produzione musicale, nell'ambito della quale emergono istanze di rinnovamento. Tuttavia, fa specie che una così forte esigenza di rinnovamento si traduca in una riscoperta delle origini della propria cultura: una cultura rinascimentale che dà nuova vita al madrigalismo; una cultura cristiana, dalla quale viene riproposto il sistema modale come alternativo a quello tonale; infine una cultura greco-latina, della quale si recupera il patrimonio mitologico-letterario. Ciò si spiega attraverso il parallelo cambiamento che il mondo della musica e quello delle scienze antichistiche stavano vivendo nei primi decenni del Novecento: nello stesso torno di anni in cui la Generazione dell'Ottanta sperimentava nuove forme espressive, Romagnoli per la prima volta tentava nuove vie di approccio ai testi antichi, alternative a quelle tedesche e lachmanniane. Inoltre, non solo i mondi dell'antichistica e della musica vivevano momenti di crisi e rinnovamento paralleli, ma le figure di Romagnoli e Pizzetti fungevano da mediatori tra essi: la musica e la letteratura greca stabilirono un dialogo vicendevolmente proficuo e si confrontarono nella ricerca di nuove strade alternative a quelle tradizionali, come nel caso delle rappresentazioni dei drammi greci rispetto al melodramma. Infine, merita una riflessione l'approccio rinnovato di Romagnoli al testo antico che può essere considerato il corrispettivo della *traduzione* del testo antico nel linguaggio strumentale. Nei secoli addietro, il patrimonio

³⁷ Vd. PASTICCI S., *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Abramo Printing & Logistics, Catanzaro 2018, p. 539-540.

³⁸ Sulla ricezione di Debussy in Italia, con particolare riferimento a Casella e Malipiero, si veda VIVALDA S., *Debussy in italiano: la recezione critica e musicale*, in BERNARDONI V., PESTELLI G. (a cura di), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 25-34.

letterario greco-latino era tutt'altro che ignoto, viste le innumerevoli riscritture drammatiche e melodrammatiche dei miti antichi; ciò che emerge e colpisce è che in seno al rinnovamento del panorama musicale il mito e il testo antichi presero piede anche nella produzione orchestrale e cameristica: la letteratura antica, dunque, riesce a dare le parole anche agli strumenti che parole non hanno e, viceversa, gli archi *in primis* possono evocare atmosfere e valorizzare l'antico in forme nuove, nelle quali la voce e l'azione scenica da sole non sono più sufficienti.

BIBLIOGRAFIA

- BALLAURI L., *La modernità del linguaggio corale di Ildebrando Pizzetti*, «Nuova rivista musicale italiana», 40, III, 2006, pp. 275-313.
- BIANCHI BANDINELLI R., *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari 1976.
- BLÜMEL K., *Die Hermes eines Praxiteles*, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1948.
- BURAN M., *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini" di Venezia* [Tesi di Dottorato], Padova 2010.
- CALAME C., *Alcman*, in *Aedibus Athenaei, Romae* 1983.
- CANTÙ A., *Ottorino Respighi: la musica sinfonica e da camera non poetica*, in ROSTIROLLA G. (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1985, pp. 135-166.
- CARAPEZZA P. E., *Antiche musiche elleniche*, Alfieri & Ranieri, Palermo 1997.
- CASALI G., *Rievocare la musica greca antica: Ettore Romagnoli e la collaborazione con Giuseppe Mulè per il Teatro greco di Siracusa*, «Greek and Roman Musical Studies», 10, 2022, 217-252.
- CASELLA A., *I segreti della giara*, C. Sansoni Editore, Firenze 1941.
- DOWNES S., *Hellenism*, in CADRIN P., DOWNES S. (edd.), *The Szymanowski Companion*, Routledge, London-New York 2015, pp. 115-117.
- DOWNES S., *Mythology*, in CADRIN P., DOWNES S. (edd.), *The Szymanowski Companion*, Routledge, London-New York 2015, pp. 139-144.
- FAVARA A., *Il canto popolare nell'arte*, Arte Musicale, Palermo 1898.
- FRANCESCHETTI E., *Le Due liriche di Saffo di Goffredo Petrassi. La modernità del canto*, «RICOGNIZIONI», 2 (6), 2019, pp. 25-34.
- MAURER K., *Archaeology as Spectacle: Heinrich Schliemann's Media of Excavation*, «German Studies Review», 32, II, 2009, pp. 303-317.
- MILA M., *Breve storia della musica*, Bianchi-Giovini, Milano 1948.
- NORSA M., *Dai papiri della Società Italiana*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II», 6, I, 1937, pp. 1-15.
- PALUMBO B., *A Baron, Some Guides, and a Few Ephebic Boys: Cultural Intimacy, Sexuality, and Heritage in Sicily*, «Anthropological Quarterly», 86, IV, 2013, pp. 1087-1118.
- PARSONS P., *City of the Sharp-Nosed Fish: Greek lives in Roman Egypt*, Weidenfeld and Nicolson, London 2007.
- PASTICCI S., *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Abramo Printing & Logistics, Catanzaro 2018, pp. 531-540.

PEDARRA P., *Respighi: le musiche inedite, la catalogazione delle opere e la preparazione degli opera omnia*, in BRYANT D. (a cura di), *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1988, pp. 147-167.

PICCARDI C., «L'urgenza corale» di Ildebrando Pizzetti, in BETZWIESER T., ERKENS R., JACOBSHAGEN A., ROSS P. (hrsg.), *Libretto – Partitur – Szene. Studien zum Musiktheater*, Peter Lang, Berlin 2021, pp. 485-500.

PIOVANO A., *Citazioni gregoriane e uso del modalismo nella musica strumentale di Ottorino Respighi*, in ROSTIROLA G. (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1985, pp. 205-243.

PIZZETTI I., *La musica dei Greci: Studio storico-critico*, Casa Editrice "Musica", Roma 1914.

PIZZETTI I., *Musicisti Contemporanei*, Fratelli Treves, Milano 1914.

PÖHLMANN E., WEST M.L., *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 2001.

PRUNIÈRES H., G. Francesco Malipiero, «The Musical Quarterly» 6, III, 1920, pp. 326-341.

ROMAGNOLI A., 'Quella costante passione': Musica e musicologia nel Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati, in MARAGLINO V. (a cura di), *Tradizione e conservazione: Archivi Roveretani tra antico e moderno*, Università degli Studi di Trento, Trento 2024, pp. 173-195.

ROMAGNOLI E., *Saggio su la poesia di Bacchilide*, Ermanno Loescher Editore, Roma 1899.

ROMAGNOLI E., *I Greci e il verso libero*, in ROMAGNOLI E. (a cura di), *Polemica carducciana*, Casa editrice Italiana di A. Quattrini, Firenze 1911, pp. 7-22.

ROMAGNOLI E., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Gius. Laterza & figli, Bari 1911.

ROMAGNOLI E., *Minerva e lo scimmione*, Nicola Zanichelli, Bologna 1917.

ROMAGNOLI E., *I canti popolari siciliani e la musica greca*, «Rivista d'Italia», 23, V, 1920, pp. 3-24.

ROMAGNOLI E., *Nel regno d'Orfeo*, Nicola Zanichelli, Bologna 1953² [I ed. 1917].

SABLICH S., *Le liriche da camera*, in RESTAGNO E. (a cura di), *Petrassi*, E.D.T. Edizioni, Torino 1992² [I ed. 1986], pp. 262-272.

SABLICH S., *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, L'Epos, Palermo 2004.

TIMPANARO S., *La genesi del metodo del Lachmann*, Le Monnier, Firenze 1963.

TRAILL D. A., *Schliemann of Troy. Treasure and Deceit*, St. Martin's Press, New York 1995, pp. 102-124.

TROIANI S., *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, «Dionysus ex machina», 11, 2020, pp. 229-257.

VITELLI G., *Nuove scoperte di papiri*, «Atene e Roma», 17, 1900, pp. 161-163.

VIVALDA S., *Debussy in italiano: la recezione critica e musicale*, in BERNARDONI V., PESTELLI G. (a cura di), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 5-41.

VIVENZA C., *Musica 'poetica' e dramma in Pizzetti: la Trenodia della Fedra*, in BERNARDONI V., PESTELLI G. (a cura di), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 113-152.

VOIGT E., *Sappho et Alcaeus*, Athenaeum – Polak & Van Gennepe, Amsterdam 1971.

WATERHOUSE J. C. G., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Nuova Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1990.

WEST M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, New York 1992.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.