



MARCO PALMA – CINZIA VISMARA
PER GABRIELLA. STUDI IN RICORDO DI GABRIELLA BRAGA
III

Copyright © 2013
Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
Via G. Marconi 10
I - 03043 Cassino (FR)

ISBN: 978-88-8317-072-0 € 120,00
(quattro tomi indivisibili)

Cassino 2013

Per Gabriella

Studi in ricordo di
Gabriella Braga

a cura di
Marco Palma e Cinzia Vismara

Tomo III


EDIZIONI UNIVERSITÀ DI CASSINO

EDIZIONI UNIVERSITÀ DI CASSINO

COLLANA DI STUDI UMANISTICI

6

Per Gabriella
Studi in ricordo di
Gabriella Braga

III

a cura di
MARCO PALMA e CINZIA VISMARA



EDIZIONI UNIVERSITÀ DI CASSINO

2013

Copyright © 2013 – Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
Via G. Marconi 10 – Cassino (FR)
ISBN 978-88-8317-072-0

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, se non autorizzata

Elaborazione

Stella Migliarino
Centro Editoriale di Ateneo
Campus Folcara
Via Sant'Angelo in Theodice
I-03043 Cassino (FR)
Tel.: +39 0776 2993225 – Fax: +39 0776 2994806
E-mail: editoria@unicas.it
<http://www.centri.unicas.it/Centro-Editoriale-di-Ateneo>

Acquisto online:
http://www.libreriauniversitaria.it/page_home_cassino.htm

Finito di stampare nel mese di settembre 2013
da Rubbettino print
Viale Rosario Rubbettino, 8 - 88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

MICHELE NAPOLITANO

Tragedia greca e opera in musica.
Note in margine a un matrimonio mancato*

Se la bibliografia relativa al rapporto tra mito classico e opera in musica è, come è noto, densissima di titoli, non si può dire lo stesso di quella dedicata al rapporto che l'opera ha intrattenuto con la tragedia attica di V secolo. La circostanza non è da attribuire al caso: rispetto a quello tra opera e mito, infatti, il rapporto tra tragedia e opera è meno indagato perché è stato, nel complesso, infinitamente meno produttivo del primo, e questo nonostante il fatto che le origini stesse del genere siano da ricondurre a un complesso di elaborazioni teoriche che si poneva, sia pure impropriamente, come un tentativo di recupero delle prerogative proprie della tragedia e della musica greche antiche. C'è dunque da chiedersi, intanto, perché le cose siano andate così; perché, cioè, un matrimonio la cui necessità era predicata, già in origine, dai precursori e dai padri fondatori del genere, abbia finito per rivelarsi un matrimonio in buona misura mancato. A rendere la questione più in-

* Questo lavoro è la versione italiana di un contributo uscito a stampa in lingua inglese nel corso del 2010, con il titolo *Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué*, in P. BROWN – S. OGRAJENŠEK (eds.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford University Press, pp. 31-46. Ai curatori del *reading* oxoniense, che ringrazio qui anche per i molti, preziosi suggerimenti che hanno voluto rivolgermi a suo tempo, devo l'opportunità che mi ha consentito di rimettere mano a un mio lavoro di alcuni anni fa (NAPOLITANO 2003): il contributo che ho pubblicato all'interno del volume da loro curato, e che pubblico adesso in italiano in questa miscellanea, è una versione completamente rivista, ampliata, e dotata di note, del mio lavoro del 2003. Desidero esprimere la mia gratitudine al personale della biblioteca della Musikabteilung del Deutsches Historisches Institut di Roma, dove ho trascorso molte giornate di studio in condizioni che non possono essere definite altrimenti che ideali. Ai tempi della prima stesura di questo lavoro mi furono di incalcolabile utilità le osservazioni che volle rivolgermi Pierluigi Petrobelli, da poco scomparso: a lui vada adesso il mio ricordo, grato e commosso.

tricata, c'è poi un secondo problema: perché la storia del teatro in musica del Novecento è, invece, così ricca di messe in musica di tragedie, o di gruppi di tragedie, dei grandi tragici greci di V secolo (e non solo Sofocle e Euripide, ma anche Eschilo)? Quali circostanze hanno determinato, nel Novecento, il configurarsi di una situazione in grado di rendere finalmente possibile la celebrazione di un connubio che, nei tre secoli precedenti, aveva dato frutti così sporadici e isolati? Nel ripercorrere in sintesi la storia dell'opera sotto questo specifico punto di vista, il mio lavoro si propone, allora, di cercare una risposta a questi due problemi di fondo, tenendo ferma – ed è, questo, un punto la cui importanza non sarà mai adeguatamente sottolineata – non soltanto la distinzione tra la consapevole, mirata messa in musica di una specifica tragedia greca, opportunamente rielaborata e adattata alla nuova destinazione, e la libera rielaborazione di vicende e personaggi attinti al patrimonio mitologico classico, ma anche (e si tratta di distinzione più sottile, ma non meno importante) la distinzione tra opere in musica che si pongano come rielaborazioni o adattamenti di specifiche tragedie e opere in musica che, pur avendo al centro le vicende di uno o più personaggi, anche tragici, della mitologia classica, non abbiano però a modello una tragedia; il che, per essere ancora più chiari, distingue l'*Alceste* di Gluck, o l'*Elektra* di Strauss, non solo dalle infinite opere che hanno per argomento le vicende, ad esempio, di Orfeo, ma anche dalle non meno numerose opere che mettono in scena quelle di Medea o di Ifigenia senza per questo essere rielaborazioni della *Medea* o delle *Ifigenie* di Euripide.

L'opera in musica, nel senso corrente del termine, nasce convenzionalmente il 6 ottobre 1600, data della rappresentazione fiorentina dell'*Euridice*, musicata da Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini¹. La nascita dell'opera ha alle spalle una densa riflessione

¹ Trattandosi di dato convenzionale, non sorprende che non ci sia accordo, negli studi, sulla data di nascita dell'opera in musica; solo per amore di completezza, mi sia lecito ricordare qui *en passant* che non pochi preferiscono retrodatarla alla rappresentazione della *Dafne* dello stesso Peri (Firenze, Carnevale 1597/98), mentre appare in sostanza iso-

teorica, che parte dai trattatisti rinascimentali, e arriva ai membri della Camerata dei Bardi². In opere quali il *Dialogo della musica antica e della moderna*, di Vincenzo Galilei (Firenze 1581/1582), o, già prima, il trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, di Nicola Vicentino (Roma 1555), più ancora che la tragedia, è la musica greca antica (pur fondamentalmente ignota nelle sue concrete caratteristiche, e dunque ricostruita a partire da quanto ne avevano scritto filosofi come Platone e Aristotele, o i grandi teorici musicali, a partire da Aristosseno³) a essere esplicitamente chiamata in causa come modello di semplicità e di razionalità, in aperta e dichiarata polemica con il contrappunto polifonico, e a sostegno di una monodia accompagnata che fosse in grado di riprodurre l'antica armonia tra parola e musica in funzione di una nuova espressività e di una altrettanto nuova configurazione del rapporto tra musica e testo⁴. La tragedia greca metteva semmai a disposizione un punto di riferimento in qualche modo ideale, e certo perfettamente funzionale a un genere che era musicale e teatrale a un tempo, e dunque basato, esattamente come la tragedia greca, sulla compenetrazione sintetica di più arti; il declamato melodico, che è forse il tratto più caratteristico del nuovo stile, è così a più riprese espressamente accostato a quanto si immaginava fosse il declamato della tragedia greca antica, intermedio tra canto spiegato e recitazione, e dunque idealmente funzionale, da un lato, alla retta comprensione del testo e, dall'altro, alla resa dei contenuti. Quando si passi però dal piano della riflessione teorica a quello della prassi,

lata la posizione sostenuta a più riprese da Kirkendale, per il quale «the first extant opera is not Peri's *Euridice* ... but *Anima e Corpo* of Cavalieri»: KIRKENDALE 2003, pp. 636 sgg.

² FUBINI 1976, pp. 110-121.

³ Ricostruita, peraltro, in modo generalmente indiretto e mediato, data la scarsa o nulla conoscenza del greco, e a volte persino del latino, che caratterizzava anche i più importanti dei trattatisti in questione: per Vicentino vd. MANIATES – PALISCA 1996, pp. XXV-XXXVI; quanto a Galilei, vd. PALISCA 2003, pp. XXI sgg. Che poi questo dato di fatto non autorizzi in alcun modo, come pure è avvenuto, a degradare i Galilei e i Vicentino al rango di pseudo-umanisti è cosa che fu affermata a chiare lettere, a suo tempo, già da DAHLHAUS 1982, pp. 123 sgg.

⁴ Vd., tra molto altro, SCHREIBER 1992.

non c'è alcun dubbio sul fatto che il genere drammatico preso a modello da librettisti e musicisti della Camerata non fu la tragedia, ma il dramma pastorale⁵, come è chiaro a chi consideri già soltanto i titoli delle prime opere in musica, ove a farla da padrone sono personaggi come Orfeo, Dafni, Amarilli e così via. Le musiche per i cori dell'*Edippo tiranno*, composte da Andrea Gabrieli nel 1585 per l'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza⁶, piuttosto che una anticipazione dei primi sviluppi del teatro in musica, sono allora da considerare il frutto, per certi versi sperimentale, e comunque isolato, di un'attività accademico-erudita (quella dell'Accademia Olimpica vicentina, appunto, e dei suoi protagonisti, Andrea Palladio e Orsatto Giustiniani su tutti) che puntava espressamente al recupero della tragedia greca, e in termini certo più consapevoli e stringenti rispetto a quanto avvenne, di lì a poco, con i musicisti e i teorici della Camerata⁷.

La scarna, essenziale espressività del recitar cantando lasciò comunque presto il posto a un teatro in musica nel quale alla razionale espressione degli affetti si sostituì la rappresentazione patetica e spettacolare delle passioni. La transizione al nuovo gusto è già pienamente avvertibile in Monteverdi, per chi consideri da un lato l'*Orfeo*, rappresentato a Mantova nel 1607, e dall'altro la molto più tarda *Incoronazione di Poppea*, messa in scena a Venezia nel 1643, o già l'appena precedente, e altrettanto veneziano, *Ritorno di Ulisse*

⁵ Vd., p. es., DAHLHAUS 1983; tra gli innumerevoli lavori di sintesi mi limito a rimandare a KUNZE 1984 e a MEIER 2001, col. 1180; vd. anche FISCHER 1997, pp. 111 sgg. La tragedia classica (Seneca, ma anche la tragedia greca) giocò invece un ruolo non marginale, se non sul piano della scelta dei soggetti certo su quello delle forme, nella più antica fase di produzione di opere in musica a Roma: vd. MURATA 1984.

⁶ Sull'*Edippo* vicentino vd. almeno FLASHAR 1991, pp. 27-34 (= FLASHAR 2009, pp. 25-32).

⁷ Anche nel caso dell'esperimento vicentino, d'altronde, è bene guardarsi dal sopravvalutare la consapevolezza filologica di coloro che ne furono protagonisti, a cominciare da Gabrieli: al proposito, MORELLI 2001, p. 1178, parla di «contraffazione tragica antiquaria», sottolineando con insistenza il carattere ideale e fortemente immaginativo della ricostruzione.

in patria (1640)⁸. Le poetiche del teatro musicale barocco, pur diversamente atteggiate, tesero comunque tutte, e in misura crescente nel tempo, a una sostanziale spettacolarizzazione del genere, e non soltanto sul piano della scelta dei soggetti o su quello della messa in scena, ma anche in relazione agli aspetti più squisitamente musicali: si pensi, ad esempio, al rapido declino del ruolo del coro, a partire dalla metà del XVII secolo, al quale fece seguito, più tardi, l'altrettanto rapido abbandono dell'originario stile recitato a vantaggio di un virtuosismo vocale che, sul piano delle forme, favorì il primo delinearci dell'aria solistica, e, su quello della produzione materiale, pose presto l'esigenza del ricorso a cantanti sempre più abili tecnicamente. Soprattutto in Italia, la poetica del dramma musicale seicentesco, pur ovviamente influenzata dalla riflessione aristotelica, finì nella stragrande maggioranza dei casi per privilegiare, spesso espressamente, altri modelli (quelli offerti dalla storia romana attraverso l'inevitabile mediazione plutarchea, ad esempio, o quelli messi a disposizione dal teatro spagnolo, preferiti alle 'Antiche regole', e cioè, appunto, ad Aristotele), sostituendo all'originario ideale di severa e nobile classicità un'estetica orientata sul diletto, e dunque sullo spettacolare, sul fantasioso e sull'avventuroso. Nel dramma musicale seicentesco il nuovo gusto agisce ovviamente anche sul piano della scelta dei soggetti: anche a non voler considerare il progressivo affermarsi dei drammi di argomento storico (a Venezia, dove per molte ragioni tale affermazione fu rapida e trionfale, il primo, e glorioso, esempio di dramma musicale di argomento storico è la già ricordata *Incoronazione di Popea* di Busenello e Monteverdi), gli innumerevoli drammi di argomen-

⁸ Un ruolo centrale, nel nuovo configurarsi del teatro in musica seicentesco, compresa la scelta dei soggetti, fu giocato dal passaggio dalle rappresentazioni di corte a rappresentazioni in teatri pubblici, quali furono, ad esempio, a Venezia, il teatro di San Cassiano, inaugurato nel 1637 con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, e il teatro dei Santi Giovanni e Paolo, sede, appena più tardi, delle prime rappresentazioni delle già citate opere veneziane di Monteverdi. Vd. PETROBELLI 1965, ID. 1967, e, più in generale, FABBRI 1990, pp. 69-146, ROSAND 1991, pp. 66-109, e GLIXON – GLIXON 2006, utilissimo a chiarire le condizioni materiali della produzione di opere in musica nella Venezia del diciassettesimo secolo e i loro riflessi sulle scelte di repertorio dei compositori.

to classico trovano le loro fonti non certo nella tragedia attica di quinto secolo, quanto piuttosto in Omero, in Virgilio, e, soprattutto, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, con occasionali ricorsi a fonti meno praticate – Apollonio Rodio, ad esempio, che fu forse tra le fonti del fortunatissimo *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Cavalli (1649)⁹. Aree di classicismo più sorvegliato non mancano del tutto¹⁰, ma sono giustamente considerate come eccezioni all'interno di un quadro che fu aristotelico e classicistico in misura assai ridotta, almeno sul piano della prassi – e dunque anche all'interno di quadri che, sul piano della riflessione teorica, presentano, o addirittura ostentano, atteggiamenti di devozione classicistica ai dettami aristotelici.

È dunque perfettamente comprensibile che trattatisti come Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) o Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) già all'inizio del Settecento oppongano alle degenerazioni del teatro in musica contemporaneo proprio la nobile compostezza del teatro greco antico e le regole aristoteliche. Nel trattato *Della tragedia* (1715), ad esempio, il trionfo del dilettevole, nella poesia e, per necessaria conseguenza, nella musica e nel melodramma contemporanei, è interpretato da Gravina come frutto di un processo di degenerazione che ha portato a privilegiare, attraverso l'incontrollata ornamentazione e la «copia delle figure», un diletto orientato sul «senso solo, senza concorso della ragione»: la musica, 'sterile' degli effetti caratteristici della musica antica, e 'difforme' da essa (il richiamo a Platone e ad Aristotele è costante), «in

⁹ La riduzione della vicenda, da parte di Cicognini, a una «romanhafte Liebesgeschichte» è sottolineata a ragione da DUBOWY 2000, col. 1092; vd. anche FISCHER 1997, pp. 112 sgg. e McDONALD 2000, p. 103 («*Giasone* is more a comedy than a tragedy... For the most part, the story line resembles the plots that Roman comedy had adapted from Menander and other poets of Greek New Comedy, as well as the plots of ancient Greek novels, with their domestic situations, romance, adventures, and mistaken identities»). Gli 'abusi' di Cicognini erano stigmatizzati già dai contemporanei: per il giudizio di Giovanni Maria Crescimbeni (che pure non mancava di lodare il *Giasone* come «il primo, e il più perfetto Dramma, che si trovi») vd. ROSAND 1991, p. 275.

¹⁰ Si pensi, solo per fare un esempio, all'aristotelismo ortodosso dei libretti di Girolamo Frigimelica Roberti (1653-1732), per il quale rimando alla bibliografia citata in GIER 1998, p. 265 n. 5.

cambio di esprimere ed imitare, suol piuttosto estinguere e cancellare ogni sembianza di verità»¹¹ (nella stessa direzione anche Muratori nel trattato *Della perfetta poesia italiana*, del 1706). La razionale mimesi del vero è qui opposta alle degenerazioni della musica e dell'apparato spettacolare nello stesso modo in cui, nei teorici della Camerata, e già prima, era stata contrapposta all'astrattezza e alla complessità della musica polifonica. Ancora una volta centrale è la riflessione sul rapporto tra parola e musica: se il teatro in musica nacque in prima istanza dall'esigenza di dare espressione razionale al contenuto del testo poetico messo in musica, anche la polemica dei trattatisti di primo Settecento contro le degenerazioni del teatro in musica contemporaneo (vividamente messe alle berlina da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda*) insiste spesso sulla necessità del recupero di un rapporto equilibrato tra parola e musica, ove la musica sia ancella alla poesia, e non viceversa; da qui la polemica, continuamente reiterata, contro gli artifici letterari e musicali dell'opera del tempo.

Le opere riformate di Gluck, a partire dall'*Orfeo ed Euridice*, messo in scena a Vienna nel 1762, e riproposto a Parigi nel 1774 in versione francese, rappresentano il punto d'arrivo di un percorso che ha proprio nella polemica classicistica uno dei suoi elementi centrali; Gravina e Muratori, all'inizio del secolo, inaugurarono infatti una linea di riflessione teorica che impegnò, negli anni successivi, una schiera di letterati (Mattei, Planelli, Milizia, e, su tutti, il Francesco Algarotti del *Saggio sopra l'opera in musica*) accomunati dalla convinta, e generalmente polemica, affermazione della superiorità del fatto poetico su quello musicale, e dunque della necessità della sottomissione del musicista al poeta, della musica al testo. La sintesi operata da Gluck, e più ancora dal librettista delle prime opere della riforma, Ranieri de' Calzabigi, pur prendendo le mosse dalle posizioni espresse da Algarotti nel *Saggio*, ebbe però il merito di comporre la contrapposizione tra la prospettiva

¹¹ Il passo di Gravina è riprodotto in FUBINI 1986, pp. 40-42, da cui cito.

classicistico-letteraria della quale si è appena detto e quella di chi continuava a privilegiare gli aspetti musicali e drammaturgico-spettacolari, e dunque l'artificio, musicale e scenico, sulla naturalezza e sulla verisimiglianza dell'espressione, inglobando, peraltro, almeno parzialmente, le nuove prospettive elaborate dagli enciclopedisti: la riforma rappresenta così «una sintesi in cui vengono armoniosamente fuse insieme le istanze degli enciclopedisti (un'arte forte, che tocchi il cuore, semplice ed espressiva) e quelle dei classicisti (coerenza del dramma, dignità poetico-letteraria, eliminazione degli 'abusi' e dei virtuosismi inutili)»¹². Il risultato degli sforzi di Gluck e del suo geniale librettista¹³ fu un'opera in musica che, accantonando gli abusi del virtuosismo vocale e strumentale a vantaggio delle ragioni del «buon senso» e del «buon gusto», e rifiutando a un tempo l'imperante modello metastasiano, privilegiava programmaticamente quella «chiara semplicità» che tanto spesso, anche se forse impropriamente, ha fatto accostare le opere di Calzabigi e Gluck agli ideali estetici di Winckelmann¹⁴. La tragedia greca fornì un modello imprescindibile di misura: qui sono da ricordare, accanto alle già citate opere su libretto di Calzabigi per Vienna (*Orfeo ed Euridice*, 1762; *Alceste*, 1767), le due *Ifigenie* (*Iphigénie en Aulide*, 1774; *Iphigénie en Tauride*, 1779, entrambe composte per Parigi), che però, al di là delle ovvie ascendenze euripidee (pur attraverso la mediazione di Racine e di Claude Guymond de la Touche), e nonostante l'aderenza al modello, che, soprattutto nel caso dell'*Iphigénie en Tauride*, è sostanziale¹⁵, rappresentano nei

¹² FUBINI 1986, p. 312; vd. anche FUBINI 1987, pp. 87-100, e FUBINI 1991, pp. 209-233. Sull'influsso esercitato dalla riflessione degli enciclopedisti su Calzabigi e Gluck insiste, in relazione soprattutto all'*Alceste*, PETROBELLI 1971.

¹³ Fondamentali, per quanto attiene alla poetica di Calzabigi, alcuni testi programmatici, e in particolare gli scritti relativi a Metastasio, dalla *Dissertazione* preposta all'edizione metastasiana (1755) alla *Risposta di Don Santigliano* (1790), oltre a numerose lettere e alla celebre prefazione all'*Alceste*, firmata dal solo Gluck, ma con tutta probabilità di mano dello stesso Calzabigi. Sul rapporto CALZABIGI – METASTASIO vd. almeno LEOPOLD 2000, coll. 1730 sgg. e MURESU 2001.

¹⁴ Le citazioni provengono dalla prefazione all'*Alceste*, che trovo quasi integralmente riprodotta in FUBINI 1986, pp. 317 sgg.

¹⁵ QUESTA – RAFFAELLI 1997, pp. 176-183.

fatti, e almeno sul piano musicale, un sensibile allontanamento dal solenne classicismo delle opere viennesi in direzione di un ben più intenso approfondimento psicologico dei personaggi e di un più acceso patetismo; da un punto di vista drammaturgico, inoltre, le due opere ‘euripidee’ scritte per Parigi dovettero adeguarsi alle convenzioni della contemporanea *tragédie lyrique*. Da questo punto di vista, le due *Ifigenie* parigine trovano un parallelo immediato nelle rielaborazioni francesi dell’*Orfeo ed Euridice* (1774) e dell’*Alceste* (1776); quest’ultima, pur più vicina della prima versione all’originale euripideo sul piano del contenuto (si pensi già soltanto all’introduzione del personaggio di Hercule nel terzo atto), perse la primitiva, monumentale compostezza a favore di un assetto più vario¹⁶, a cominciare dall’inevitabile inserimento dei canonici numeri di balletto e dalla sostanziale riduzione del ruolo del coro, dominante nella versione viennese, a vantaggio delle arie solistiche, alcune delle quali composte appositamente per la nuova versione parigina. La maestosa, solenne *Alceste* viennese – desunta, peraltro, direttamente da Euripide, senza la tradizionale mediazione del grande teatro francese seicentesco, dipendente molto più da Seneca che non dalla tragedia attica – è però davvero quanto di più vicino si possa immaginare a una tragedia greca antica, o almeno all’idea di tragedia greca elaborata dal classicismo settecentesco, e quanto di più lontano, conseguentemente, tanto dalle poche *tragédies en musique* seicentesche riconducibili a modelli tragici greci (l’*Alceste* di Lully¹⁷, la *Médée* di Marc-Antoine Charpentier¹⁸, e, entro certi limiti, l’*Hippolyte et Aricie* di Jean-Philippe Rameau) quanto dalle coordinate dell’opera in musica italiana di gusto metastasiano. In questa prospettiva, una spia importante della consapevolezza di Calzabigi e Gluck si può scorgere nel fatto che, nei sottotitoli delle

¹⁶ «The introduction of the figure of Hercules ... did much to diminish the unity and the tragic passions of the drama ... Another aspect of the work – the monumental structure of the music – though not wholly sacrificed in the Paris version, became reduced in scope»: STERNFELD 1966, p. 123.

¹⁷ ABERT 1989, pp. 59-61; HERZ 1998, pp. 161 sgg.; SEIDEL – SEIDEL 1990.

¹⁸ FISCHER 1997, pp. 114-116; McDONALD 2000, pp. 105-111.

successive edizioni a stampa del libretto e della partitura di *Alceste*, la dizione ‘tragedia’ torna con ossessiva, studiata regolarità¹⁹; il che è poi tanto più impressionante se si pensa al fatto che, per l’*Orfeo ed Euridice*, il sottotitolo prescelto suona invece, assai meno significativamente, «azione teatrale».

L’opera italiana, da parte sua, già a partire dai primi anni del Settecento aveva lentamente cominciato a recepire le istanze classicistiche elaborate dai trattatisti. Per quanto il discorso investa un numero relativamente limitato di opere rispetto al complesso della produzione operistica del tempo, sarebbe certo fuori luogo sottovalutare la clamorosa fortuna arrisa, da un lato, al personaggio di Ifigenia, anche in virtù dei testi allestiti, in rapida successione, da letterati come Pier Jacopo Martello (1665-1727), Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728) e Benedetto Pasqualigo (m. 1734)²⁰, o, dall’altro, ad alcune tragedie sofoclee, *Antigone* su tutte. Per le sorti del dominante gusto metastasiano, la novità costituita dal teatro in musica di Gluck costituì d’altronde un punto di svolta decisivo, e non solo per l’opera italiana, ma anche per la *tragédie lyrique*. A voler limitare gli esempi all’essenziale, sarà opportuno ricordare, da un lato, le due tragedie per musica composte da Tommaso Traetta su libretto di Marco Coltellini, l’*Ifigenia in Tauride* (Vienna 1763) e l’*Antigona* (Pietroburgo 1772), entrambe definitivamente svincolate dal gusto metastasiano e fortemente influenzate, a un tempo, dai principi della riforma²¹. Quanto alla *tragédie lyrique*, basterà

¹⁹ «Tragedia messa in musica», «tragedia per musica», e addirittura il singolare *Alceste*. *Tragédie. Opéra en trois actes* dell’edizione parigina del 1776; vd. PETROBELLI 1998, p. 175.

²⁰ Sulle *Ifigenie* di Martello, Capeci e Pasqualigo vd. QUESTA – RAFFAELLI 1997, pp. 170-173. Il lavoro più recente su Ifigenia in musica è, a mia scienza, quello di COLOMBATI 2008; utile, inoltre, l’elenco delle *Ifigenie in Tauride* rappresentate tra il 1704 e il 1817 allestito da ROSSI 2007, pp. 26-28. Martello è da ricordare anche per il trattato *Della tragedia antica e moderna* (1715), una ‘sessione’ del quale è dedicata all’opera, e in una prospettiva che anticipa le posizioni espresse, appena più tardi, da Marcello e, ancora oltre, da Algarotti: vd. WEISS 1980.

²¹ Non a caso, d’altronde, l’*Ifigenia* fu messa in scena a Schönbrunn, su commissione della corte viennese, appena un anno dopo la prima rappresentazione dell’*Orfeo ed Euridice* di Gluck e Calzabigi, il quale fu d’altronde tra i primi a riconoscere il valore della

pensare a quelle straordinarie operazioni di sintesi tra gusto italiano e istanze riformate che sono l'*Iphigénie en Tauride* di Niccolò Piccinni, rappresentata a Parigi nel 1781²², e l'*Œdipe à Colone* di Nicolas François Guillard (già librettista dell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck) e Antonio Sacchini, messo in scena nel 1786 a Versailles e poi continuamente ripreso all'Opéra²³. L'opera che più di ogni altra merita di essere ricordata qui, nonostante il soggetto (che non è di derivazione tragica), è però di gran lunga l'*Idomeneo* (1781), nel quale Mozart, per forza di intuito²⁴, e superando definitivamente, a un tempo, tanto le coordinate dell'opera seria metastasiana quanto le stesse istanze riformatrici di ascendenza gluckiana, si avvicinò allo spirito della tragedia greca (si pensi già soltanto ad alcune grandi pagine corali, a cominciare dal coro di naufraghi del primo atto o alla grande scena sesta del terzo) assai più di quanto non sia riuscito ad altri per via di consapevole riflessione teorica²⁵.

nuova opera, e proprio in relazione alle opere 'riformate' di Gluck: vd. HEARTZ 1982, p. 80. Sull'*Ifigenia* vd. anche QUESTA – RAFFAELLI 1997, pp. 173-175; quanto all'*Antigona*, vd. RIEDLBAUER 1994, pp. 238-248; CARLI BALLOLA 1996, pp. 217-222; RUSSO 2006, pp. 123-125.

²² Vd. SCHMIERER 1999, pp. 133-220 (utile, tra l'altro, per il puntuale confronto tra l'*Iphigénie en Tauride* di Gluck e quella di Piccinni).

²³ «With his masterpiece, *Oedipe*, Sacchini admirably achieved a synthesis of Italian melodic style and Gluckian principles within a French dramatic framework»: DICHIERA 2001, p. 72. Vd. anche CARLI BALLOLA 1996, pp. 231 sgg. e RODIGHIERO 2007, pp. 33-36.

²⁴ E certo sulla base di coordinate estetiche e poetiche per nulla orientate in direzione della tragedia greca antica, e debitorie, semmai, alla contemporanea riflessione su Shakespeare (Herder e il Lessing della *Hamburgische Dramaturgie* su tutti): vd. GALLARATI 1993, pp. 20-39. D'altronde, alcune pagine di *Idomeneo*, e in modo tutto particolare la grande scena sesta del terzo atto («Volgi intorno lo sguardo – Oh, voto tremendo»), nel loro recepire e innovare la tipologia delle 'scene terribili' di ascendenza francese e poi gluckiana, oltre a presentarsi come espressione paradigmatica del sublime tragico, posseggono una monumentalità a tal punto imponente e solenne da rendere il richiamo alla tragedia greca assai meno improprio di quanto potrebbe sembrare a prima vista: vd. su questo GARDA 1995, pp. 165-187.

²⁵ E qui penso anche al reiterato coinvolgimento della tragedia greca nella riflessione dei *philosophes*, Rousseau e Diderot in testa, tanto importante sul piano teorico quanto sostanzialmente improduttivo sul piano concreto della produzione; vd. FUBINI 1991, pp. 126-132.

L'opera in musica tra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo risentì ovviamente della contemporanea maturazione del gusto neoclassico e, a un tempo, soprattutto in Francia, degli eventi di formidabile portata rappresentati dalla Rivoluzione e dalla parabola napoleonica; ancora una volta, il nuovo gusto trovò nella nobile compostezza della tragedia attica una fonte di ispirazione privilegiata. L'opera di gran lunga più rappresentativa in questo senso è, ovviamente, la *Médée* di François-Benoît Hoffman e Luigi Cherubini (Parigi, Théâtre Feydeau, 13 marzo 1797), desunta da Euripide attraverso la mediazione dell'omonima tragedia di Pierre Corneille (e dunque, in ultima istanza, dipendente piuttosto dalla *Medea* di Seneca che da quella di Euripide)²⁶. Il soggetto, che ebbe straordinaria fortuna negli anni successivi, fino almeno alla metà del secolo²⁷, permise a Cherubini di armonizzare le istanze della riforma gluckiana con il severo modello neoclassico messo a punto da Mozart nel *Tito*, rivisto e aggiornato, però, alla luce di una sensibilità – inevitabilmente più vicina, in questo, al Gluck parigino che a quello viennese – nella quale l'aspirazione all'austera, quasi monumentale maestosità suggerita dal modello classico convive con la ricerca di un patetismo teso e drammatico²⁸. Detto questo, è però innegabile che, nonostante le premesse, l'interesse per il classico, e la sensibilità stessa alla tragedia greca antica come modello

²⁶ Sulle fonti del libretto di Hoffman, e sul suo trattamento del mito, vd. RUSSO 1997, pp. 175-206.

²⁷ Dalla *Medea in Corinto* di Giovanni Simone Mayr, su libretto di Felice Romani (Napoli 1813), alla *Medea* di Giovanni Pacini, su libretto di Benedetto Castiglia (Palermo 1843), alla *Medea in Corinto* di Saverio Mercadante, che metteva in musica il libretto di Romani adattato da Salvatore Cammarano (Napoli 1851). Sulle fonti del libretto messo a punto da Romani per Mayr, e più in generale per la fortuna di *Medea* sulle scene italiane a partire dal 1750, si veda la monografia di RUSSO 2004.

²⁸ Vd. BURIAN 1997, p. 265; FISCHER 1997, pp. 116-120; McDONALD 2000, pp. 112-114; EWANS 2007, pp. 70-79. Mi sembra che il pur pregevole saggio di KUNZE 1974 insista in modo troppo unilaterale sulle prerogative classicistiche e monumentali dell'opera di Cherubini; in realtà, già i contemporanei avvertivano bene, e spesso non senza fastidio, il carattere di patetica drammaticità della *Medea*, che pure aveva le sue radici, anche nei suoi tratti di più accesa e virulenta concitazione, nella produzione operistica di *Ancien Régime*, a partire almeno da Gluck: vd. NOIRAY 2007.

privilegiato per la produzione di opere in musica, subirono nel corso dell'Ottocento un brusco, deciso ridimensionamento. Chi dia una scorsa ai cataloghi delle opere dei grandi operisti italiani ottocenteschi (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi) trova di tutto tranne che rielaborazioni di soggetti tragici antichi; l'*Ermione*, musicata da Rossini per il San Carlo nel 1819, su un libretto desunto però non da Euripide, ma dall'*Andromaque* di Racine, è così nulla più che un'isolata eccezione, e, se si vuole, un tentativo – quello di praticare la tragedia francese di stampo classicistico – in gran parte fallito (la prima, e unica, rappresentazione napoletana fu un solenne fiasco). Altrettanto eccezionali sono, da questo punto di vista, le pur mirabili musiche di scena per l'*Edipo a Colono* di Sofocle, che Rossini compose tra il 1815 e il 1816 sulla traduzione italiana di Giambattista Giusti, nel contesto, peraltro, di un quadro di rinnovato interesse per Sofocle, che produsse, a cavallo dei due secoli, l'*Antigone* e l'*Edipo a Colono* di Nicola Antonio Zingarelli, e soprattutto, tra il 1842 e il 1845, le splendide musiche di scena per l'*Antigone* e per l'*Edipo a Colono* di Felix Mendelssohn-Bartholdy²⁹. Per amore di paradosso, si potrebbe anzi affermare che, tra le opere di primo Ottocento, quelle che più si avvicinano alle prerogative della tragedia greca antica sono quelle che, al di là dei contenuti, riescono in qualche modo a riprodurre la solenne, maestosa architettura formale e la perfezione delle proporzioni (la *Vestale* di Spontini, o anche, per tutt'altro verso, la *Semiramide* di Rossini), o la suprema tensione ideale (il *Fidelio* di Beethoven), oppure ancora l'intensità dei contrasti drammatici (la *Norma* di Bellini)³⁰. Del tutto isolata appare dunque l'esperienza wagneriana, che resta l'unica esperienza di profondo, originale ripensamento dell'eredità tragica antica che si sia realizzata, per quanto attiene al teatro in musica,

²⁹ Per Mendelssohn si veda il pregevole inquadramento di FLASHAR 2001.

³⁰ Il caso della *Norma* è reso, peraltro, del tutto particolare dal ruolo centrale giocato dalla *Medea* di Euripide in relazione alla composizione del libretto di Romani: vd. BELLONI 2006. Al rapporto tra *Norma* e la *Medea* di Seneca è dedicato invece il lavoro di AUHAGEN 2005.

nel corso del diciannovesimo secolo, e che rappresenta inoltre, nell'intera storia dell'opera, il tentativo in assoluto più ambizioso e pervasivo di attualizzazione della categoria antica di tragico³¹.

Rispetto al quadro che ho provato a riassumere fino a questo punto, la situazione che si presenta a chi prenda in considerazione l'opera del Novecento è, come ho già detto, radicalmente diversa. Intanto, la quantità di opere basate su soggetti desunti, più o meno direttamente, dalla tragedia attica di quinto secolo si fa d'un tratto ingente, e in modo sempre più netto con il procedere del tempo: per avere un'idea chiara del fenomeno, basti dire che per gli anni tra il 1965 e il 2001 Brown elenca più di trenta diversi titoli (tra opere, azioni teatrali, musiche di scena e altro) ispirati all'*Oresteia* di Eschilo, e poco meno di una ventina di rielaborazioni delle vicende di Edipo e di Antigone, basate essenzialmente su Sofocle³². Anche al di là di considerazioni di ordine quantitativo, direi però che la novità di più profonda sostanza risiede nel fatto che, con il Novecento, la tragedia greca antica comincia a essere percepita anche dai compositori di musica per il teatro non più come pretesto occasionale, ma come testo sul quale riflettere, e in modo sempre meno mediato e indiretto³³. Quanto alla qualità e al segno dell'approccio, direi che, in linea del tutto generale, è possibile isolare almeno due atteggiamenti di fondo, se non contrapposti, certo complementari: da un lato, e per semplificare al massimo, quello di chi ha interpretato la rielaborazione del tragico in chiave di recupero dell'antico; dall'altro, quello di chi, invece, ha reinterpretato le vicende e i personaggi della tragedia greca attualizzandoli, in chiave ora espressio-

³¹ Per il rapporto tra Wagner e la tragedia greca antica mi limito a rimandare a EWANS 1982, che cerca di mettere a fuoco i punti di contatto tra il *Ring* e l'*Oresteia* di Eschilo; per quello, assai meno ovvio, e certo meno studiato, con Aristofane rimando invece a O'SULLIVAN 1990. Recentemente, si è visto come la stessa tecnica dei *Leitmotive* ('motivi-guida') sia assimilabile – e sia da Wagner stesso, d'altronde, espressamente assimilata – al ruolo di commento sovraperonale che, nella tragedia greca, è riservato al coro: MEIER 2000.

³² BROWN 2004, pp. 305-309.

³³ Per questo, e per quanto segue, faccio tesoro delle categorie messe a punto da FRICK 1998 in relazione al rapporto tra tragedia greca antica e teatro novecentesco.

nistico-primitivistica, ora esistenziale, ora di impegno politico (e con frequenti, e ovvie, intersezioni tra i diversi approcci). Per il primo dei due orientamenti, si possono ricordare, ad esempio, i casi, pur assai diversi tra loro, rappresentati dalla severa, ‘arcaica’ *Antigone* di Arthur Honegger³⁴, dalle tre opere composte da Carl Orff tra il 1949 e il 1968 (*Antigonae*, *Oedipus der Tyrann* e *Prometheus*, quest’ultima basata addirittura sul testo greco originale, senza la mediazione hölderliniana delle prime due)³⁵, o ancora dall’*Orestea* di Xenakis (1966)³⁶. Per il secondo, si potranno invece citare almeno l’*Elektra* di Hofmannsthal e Strauss; le molte opere desunte dalle *Baccanti* di Euripide (da Wellesz a Ghedini, da Partch a Henze)³⁷; il *Leben des Orest* di Křenek (1930), una riflessione sui temi del potere e del libero arbitrio condotta attraverso la rielaborazione dell’*Orestea* di Eschilo e di alcune tragedie euripidee (*Elektra* e le due *Ifigenie*)³⁸; il recente *Ödipus* di Wolfgang Rihm (1986/1987), che riunisce brani desunti dalla traduzione hölderliniana dell’*Edipo re*, un frammento postumo di Nietzsche e l’*Ödipuskommentar* di Heiner Müller³⁹; e in-

³⁴ STEINER 1984, p. 169; sulla categoria di ‘arcaico’ nel primo Honegger, *Antigone* compresa, vd. JANS 2007.

³⁵ Per le tre opere di Orff è fondamentale la documentazione raccolta in ORFF 1981, pp. 7-355, e ORFF 1983, pp. 7-188. Vd. inoltre THOMAS 1987, pp. 230-238, THOMAS 1990, KUNZE 1990 e FASSONE 2009, pp. 425 sgg.; pp. 503 sgg.; pp. 545 sgg.

³⁶ FLEURET 1988, pp. 161-165.

³⁷ Sulla fortuna delle *Baccanti* nel teatro in musica del secondo Novecento si veda BROWN 2004, pp. 286-291. Più in particolare, per Wellesz (*Die Bakchantinnen*, 1931) vd. WEDL 1992; per Henze (*The Bassarids*, 1966), oltre alla monografia di SCHOTTLER 1992, vd. SERPA 1986, FUSILLO 2006, pp. 152-158, CARRUESCO 2007, e EWANS 2007, pp. 153-181. La notevole fortuna novecentesca delle *Baccanti*, indagata da FUSILLO 2006 anche in ambiti diversi dal teatro in musica (letteratura, cinema, teatro), non può certo stupire: più ancora che nell’«associazione stretta fra Dioniso e la musica» della quale parla FUSILLO 2006, p. 152, che, pur in sé indiscutibile, renderebbe però difficile spiegare la generale indifferenza dei compositori d’opera prenovescenteschi nei confronti delle *Baccanti*, la ragione sarà semmai da ricercare altrove, e ad esempio nel fatto, sottolineato a ragione da BROWN 2004, p. 288, che il Novecento è stato un secolo «in which sexual repression and sexual liberation were major obsessions of the western world»; vd. anche PANAGL 1990, p. 10.

³⁸ VOGEL 1990; STREICHER 2000; per Křenek e l’antico vd. anche KARPf 1982.

³⁹ Vd. WIESMANN 1990, che riproduce in appendice il frammento di Nietzsche e il testo di Müller (pp. 389 sgg.); vd. inoltre HOFER 2003, p. 110 sgg., e BROWN 2004, p. 299.

fine le altrettanto recenti *Troades* di Aribert Reimann (1986), basate sulla traduzione di Franz Werfel delle *Troiane* di Euripide (1915)⁴⁰. Detto questo, sarebbe del tutto fuorviante pensare di associare a uno e a uno solo di questi due atteggiamenti l'esperienza di ogni singolo musicista: il caso più eclatante, da questo punto di vista, è forse quello di Richard Strauss, che nella già ricordata *Elektra* (1909), approfittando della rielaborazione sofoclea messa a punto da Hofmannsthal, e sotto la prepotente suggestione della nascente teoria psicanalitica, configurò un personaggio delirante e nevrotico, immerso in un magma musicale tenebroso e violento, vicinissimo ancora, in questo, al clima decisamente espressionistico dell'appena precedente *Salome*, e che più tardi utilizzò invece la mitologia classica (*Ariadne auf Naxos*; *Daphne*; *Die Liebe der Danae*) e gli stessi modelli tragici (*Die Ägyptische Helena*, 1928, ancora su libretto di Hofmannsthal, da Euripide⁴¹) nei termini di un assai più composto e paludato classicismo. Allo stesso modo, la duplicità di atteggiamenti alla quale ho fatto riferimento più sopra è ben lungi dal permettere incasellamenti, per così dire, esclusivi, nel senso che molto spesso atteggiamenti diversi convivono più o meno felicemente nella stessa opera: penso a lavori come la *Fedra* di Pizzetti⁴², l'*Oedipe* di George Enescu (quest'ultimo caratterizzato dalla fusione degli argomenti delle due tragedie edipiche di Sofocle)⁴³, o anche, in tutt'altra direzione, a un capolavoro recente, il *Prometeo, tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono (1984), nel quale l'idea prometeica di limite, svincolata dalle istanze politiche che erano state elemento centrale dei precedenti lavori teatrali di Nono, è applicata al

⁴⁰ Vd. MAUSER 1990.

⁴¹ Sulla *Ägyptische Helena* di Strauss segnalo tre lavori recenti: WINTERHAGER 1990, FRITZ 1998, pp. 21-42, e HOTTMANN 2005, pp. 521-578; vd. inoltre SERPA 2009.

⁴² Nella quale il tentativo di austera reinvenzione della modalità greca antica messo in opera da Pizzetti convive con una sensibilità al tragico antico (quella di d'Annunzio, autore del libretto) di segno sensibilmente diverso: vd. GUARNIERI CORAZZOL 2000.

⁴³ Per l'*Oedipe* di Enescu vd. BULLER 2003, EWANS 2007, pp. 105-127, e COSTANTINO 2009; vd. inoltre PADUANO 1994, pp. 150-152 e RODIGHIERO 2007, pp. 52-54.

piano della ricerca compositiva e musicale, con esiti di assoluta originalità⁴⁴.

È ora, a questo punto, di tornare ai problemi che ponevo nel paragrafo introduttivo: perché nella storia dell'opera alla notevole e costante produttività del binomio 'mito classico – opera in musica' non ha corrisposto una altrettanto ricca produttività del binomio 'tragedia greca – opera in musica'? E perché, d'altro canto, nel Novecento le cose, da questo punto di vista, cambiano in modo così sensibile? Preventivamente, sarà bene cercare di far chiarezza su un punto reso confuso dal frequente riproporsi, negli studi dedicati all'argomento, di posizioni che affermano in maniera più o meno netta il contrario di quanto ho appena detto⁴⁵. In realtà, per rendersi conto del fatto che nei primi tre secoli della sua storia (diciamo, per intenderci, dall'*Euridice* di Rinuccini e Peri all'*Elektra* di Hofmannsthal e Strauss) il teatro in musica ha attinto relativamente poco alla tragedia greca di V secolo basta dare un'occhiata ai repertori di riferimento. Farò due esempi: tra le molte migliaia di libretti schedati da Sartori nel suo monumentale regesto dei libretti italiani a stampa dalle origini al 1800⁴⁶, le *Alcesti* e le *Elene* sono non più di una decina, le *Antigoni* circa il doppio, circa trenta le *Ifigenie*; meno di dieci, però, le *Medee*, gli *Ippoliti* e gli *Orestis*, neanche cinque gli *Edipi*, due le *Fedre*; l'unica *Ecuba* è quella messa in musica dal torinese Ignazio Celoniat su libretto di Jacopo (o Giacomo) Durandi, rappresentata al Regio Teatro di Torino nel 1769 e ripresa l'anno successivo a Bologna e a Pavia⁴⁷. Ancora: chi con-

⁴⁴ La più recente trattazione a me nota del *Prometeo* di Nono è quella di RAMAZZOTTI 2007, pp. 113-127; vd. però anche BROWN 2004, p. 302.

⁴⁵ Esempio, in questo senso, ZINAR 1971.

⁴⁶ SARTORI 1990-1994; i conti che seguono, pur approssimativi, escludono comunque, ovviamente, le riprese in sedi diverse da quella originale di medesime opere, e non prendono in considerazione, per conseguenza, le ristampe dei libretti (comprese quelle in lingue diverse dall'italiano) di volta in volta allestite per le nuove messe in scena. È inoltre opportuno ricordare che il regesto di Sartori non contiene soltanto libretti per opere in musica, ed elenca invece in gran numero anche testi destinati a generi diversi dall'opera (oratori, cantate, serenate, balletti e così via). Per le opere relative a Andromaca, che ho qui di proposito tralasciato, rimando infine a OGRAJENŠEK 2010.

⁴⁷ SARTORI 1990-1994, vol. 3, pp. 2 s. (nn. 8640-8642).

sulti la splendida cronologia dell'opera veneziana tra il 1660 e il 1760 recentemente allestita da Eleanor Selfridge-Field⁴⁸ troverà elencate un'*Antigona*, una *Medea e Giasone*, una *Medea in Atene*, un *Ercole in Cielo*, un'*Ifigenia* e un'*Ifigenia in Tauride*; assai poco, se si considera la strepitosa fortuna, sulle medesime scene veneziane, di altri soggetti, storici ma anche mitologici, di fonte più o meno latamente classica⁴⁹. D'altronde, anche a estendere il campo dell'analisi oltre i limiti spaziali e cronologici presi in considerazione da Sartori e dalla Selfridge-Field, mi sembra che il quadro complessivo non cambi di molto: almeno fino ai primi anni del Novecento, gli esperimenti di messa in musica di tragedie greche restano fatti isolati e minoritari (anche dove potremmo aspettarci il contrario) rispetto alla ben maggiore fortuna di altre e diverse fonti di ispirazione. E certo fa impressione, solo per fare qualche altro esempio, che nel mare della produzione francese sei- e settecentesca, se si eccettuano il Gluck 'parigino' e alcuni esiti più tardi, le uniche opere a poter essere chiamate in causa ai fini del nostro discorso siano, in buona sostanza, l'*Alceste* di Lully, la *Médée* di Charpentier, e poco altro⁵⁰; che della sterminata produzione teatrale händeliana (oratori 'profani' compresi) i titoli di più o meno labile ascendenza tragica antica siano solo tre o quattro⁵¹; che nei pur molto ricchi cataloghi delle opere di Vivaldi e di Salieri soltanto

⁴⁸ SELFRIDGE-FIELD 2007.

⁴⁹ Penso, ad esempio, alla lunga lista di opere in cui gioca un ruolo il motivo della 'guerriera amante', pur modellato non direttamente sulle fonti greche relative alle Amazzoni, ma sulla frequente ripresa del motivo nell'epica italiana contemporanea (Ariosto e Tasso) oltre che su Virgilio e Ovidio: FREEMAN 1996, pp. 448-454 ne elenca circa 120, tutte comprese tra il 1650 e il 1730.

⁵⁰ Ad esempio, la *Médée et Jason* di Joseph-François Salomon (1713). Un caso a parte è rappresentato dalle opere che, nel corso del diciottesimo secolo, prima in Francia e poi in Italia, mettono in scena le vicende di Fedra: qui mi limiterò a ricordare l'*Hippolyte et Aricie* di Pellegrin e Rameau (1733), l'*Ippolito ed Aricia* di Frugoni e Traetta (1759) e la *Fedra* di Salvioni e Paisiello (1788), studiate adesso in parallelo da LAUTENSCHLÄGER 2008. Anche in questo caso, però, il rapporto con il modello classico (l'*Ippolito* di Euripide) è piuttosto labile: Pellegrin, assai più che a Euripide, guarda infatti alla *Phèdre* di Racine, e tanto il libretto di Frugoni quanto quello di Salvioni sono, in fondo, non molto più che rielaborazioni del libretto di Pellegrin.

⁵¹ BURIAN 1997, p. 264 e n. 64.

l'*Ipermestra* (1727) e le *Danaïdes* (1784) abbiano a che fare, e per giunta molto alla lontana, con una vicenda tragica antica (quella messa in scena da Eschilo nelle *Supplici*), e così via⁵². Un caso di particolare interesse, nella medesima direzione, è quello rappresentato dal teatro in musica tedesco, che, se si eccettua l'esperienza wagneriana, non ha guardato alla tragedia greca antica se non del tutto eccezionalmente⁵³. La cosa è tanto più impressionante se si pone mente al fatto che quella che si è soliti considerare, pur del tutto convenzionalmente, la prima opera seria 'organicamente' tedesca, e cioè l'*Alceste* di Wieland musicata da Anton Schweitzer e andata in scena a Weimar nel 1773, è, appunto, un'opera basata su un testo desunto *recta via* da Euripide⁵⁴; ed è ancor più impres-

⁵² Il mito di Ipermestra e Linceo (e la cosa meriterebbe di essere indagata a parte) gode di singolare fortuna sulle scene d'opera a partire almeno dall'*Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia e Francesco Cavalli (1654), e a culminare, appunto, con le *Danaïdes* di Salieri: vd. STROHM 2008, pp. 387-389, e SARTORI 1990-1994, vol. 3, pp. 477-484 (nn. 13542-13609).

⁵³ Suzana Ograjenšek, che ringrazio, ha attirato la mia attenzione sulla *Iphigenia* di Christian Heinrich Postel e Reinhard Keiser, andata in scena ad Amburgo nel 1699: vd. MARX – SCHRÖDER 1995, pp. 418 sgg. (n. 301: *Die wunderbar errettete Iphigenia*), e LINDBERG 1964, pp. 227-243. Si tratta di un caso di estremo interesse, che appare però, ancora una volta, del tutto isolato: chi prenda in esame la ricca produzione di opere in musica ad Amburgo tra gli ultimi decenni del diciassettesimo secolo e la metà del secolo successivo, non potrà non rendersi conto, infatti, di come il ricorso a vicende desunte più o meno direttamente da modelli tragici classici sia assolutamente eccezionale, e comunque (eccettuata, appunto, l'*Iphigenia* di Keiser) relativo in genere a rielaborazioni tedesche di libretti italiani e francesi musicati *ex novo*. Per fare solo alcuni esempi, ricorderei, da un lato, la *Medea* di Aureli e Giannettini tradotta in tedesco, per quanto attiene al libretto, dallo stesso Postel, e rappresentata nel 1695: vd. MARX – SCHRÖDER 1995, p. 284 (n. 196); oppure, dall'altro, l'*Alceste* di Johann Wolfgang Franck (1680) e il *Theseus* di Lukas von Bostel e Nicolaus Adam Strungk (1683), entrambe basate su rielaborazioni dei libretti di Quinault per Lully: vd. MARX – SCHRÖDER 1995, rispettivamente pp. 39-41 (n. 9) e pp. 367 sgg. (n. 261), e inoltre, per la fortuna di Lully a Amburgo nella seconda metà del diciassettesimo secolo, SCHNEIDER 1981. Un caso a parte, che merita però comunque di essere ricordato, è quello dei due melodrammi di Georg Benda andati in scena a Lipsia e a Gotha nel 1775; sulla *Medea*, che tanto impressionò Mozart, vd. HAVLOVÁ 1993 e MAHLING 1993.

⁵⁴ Sull'*Alceste* di Wieland e Schweitzer vd. ABERT 1989, pp. 74-77 e VOGEL 1995; sull'*Alceste* di Wieland è utile, inoltre, la ricca messa a punto di MARELLI 2004.

sionante se si considera la notevole fortuna goduta dalla tragedia greca antica in seno alla produzione teatrale della *Aufklärung*⁵⁵.

D'altronde, non è solo problema di numeri: anche da un punto di vista per così dire qualitativo, è un fatto che, salve le note eccezioni, anche nei casi di opere più o meno riconducibili a uno specifico modello tragico antico il rapporto con la tragedia modello sia nella stragrande maggioranza dei casi, quando non del tutto inesistente, certo assai labile, e in ogni caso costantemente, e pesantemente, condizionato dalle esigenze del genere di arrivo⁵⁶. Perché le cose sono andate così? Evidentemente, chi ha chiamato in causa l'insanabile irriducibilità dei due fenomeni culturali⁵⁷ – fenomeni che, troppo lontani nel tempo, e troppo diversi per caratteristiche e funzioni, erano evidentemente destinati in partenza a non incontrarsi se non in casi del tutto eccezionali – deve aver colto nel segno: indicativo, da questo punto di vista, il fatto che, nonostante il loro agguerrito contenuto polemico nei confronti delle categorie correnti di opera in musica, le istanze 'riformatrici' fondate sul richiamo programmatico alla tragedia greca antica siano rimaste tutte, in fondo, lettera morta, esperimenti tanto grandiosi quanto sostanzialmente privi di conseguenze⁵⁸, quasi a dimo-

⁵⁵ Ben prima, dunque, di Wieland, e poi di Goethe e di Schiller. Penso a Johann Christoph Gottsched, a Johann Elias Schlegel, a Christoph Friederich von Derschau, a Johann Heinrich Steffens, a Johann Jacob Bodmer: un elenco di drammaturghi oggi noti solo agli specialisti di teatro tedesco del diciottesimo secolo, il che rende tanto più benvenuta la recentissima monografia ad essi dedicata da MEID 2008.

⁵⁶ Tra i pochi a sottolinearlo con la dovuta chiarezza è FLASHAR 1987, pp. 183-185, poi ripreso, più ampiamente, in FLASHAR 1991, pp. 41-48 (= FLASHAR 2009, pp. 39-46).

⁵⁷ Vd., p. es., FLASHAR 1991, pp. 42 sgg. (= FLASHAR 2009, pp. 40 sgg.) e MEIER 2001, coll. 1180 sgg. Fondamentale resta, da questo punto di vista, il già citato lavoro di DAHLHAUS 1983, il quale, peraltro, ha avuto il merito di mettere in luce non soltanto il rapporto di contraddizione che lega la tragedia all'opera, ma anche quello, altrettanto contraddittorio, che lega la tragedia alla musica. D'altronde, non si può non pensare alla lapidaria sentenza adorniana relativa all'«abisso storico-filosofico» («ein geschichtsphilosophischer Abgrund») che separa gli eroi della tragedia attica da quelli dell'opera in musica (questi ultimi, per Adorno, riflesso dell'uomo empirico, ridotto al suo puro e semplice *Naturwesen*, e per questo lontanissimi dall'essenza assoluta, ideale, degli antichi eroi tragici): vd. ADORNO 1978, p. 34.

⁵⁸ Il che è vero, mi sembra, persino per Wagner, il cui peso, indiscutibile, si misura però tutto sul piano del linguaggio musicale, ma certo non su quello della poetica dram-

strare l'ineluttabilità del corso 'naturale' delle cose, e la forza dei fattori (ragioni delle committenze; convenzioni di genere; gusti del pubblico) che hanno di volta in volta contribuito a determinarlo.

Se quello relativo alla storia del teatro in musica è dunque un discorso che, fino ai primi del Novecento, non riguarda se non in modo del tutto marginale la fortuna moderna della tragedia greca antica, e riguarda invece in modo assai più sostanziale, semmai, la fortuna di alcune vicende e di alcuni personaggi del repertorio tragico classico⁵⁹, è tanto più lecito chiedersi che cosa abbia determinato, a un certo punto, il sensibile mutamento di rotta del quale ho detto più volte⁶⁰. Al di là di considerazioni più ampie, che dovrebbero inevitabilmente chiamare in causa le mutate condizioni generali di fruizione della tragedia greca antica nel Novecento, è però evidente che i fattori che per tre secoli avevano funzionato da vincolo, rendendo eccezionale il ricorso diretto alla tragedia greca come fonte di ispirazione per librettisti e compositori, devono aver cominciato a perdere, a un certo punto, il loro effetto frenante; l'impressione, insomma, è che il matrimonio mancato tra opera e tragedia abbia trovato finalmente spazio per essere celebrato proprio nel momento in cui le tradizionali coordinate storico-sociali della forma opera sono entrate definitivamente in crisi. In questa

maturgica. In questo senso si dovrà intendere il giudizio di STEINER 1961, p. 288: «if we except Richard Strauss, modern opera has not followed on Wagner but turned against him», il che vale poi, paradossalmente, soprattutto per il teatro d'opera novecentesco di argomento tragico classico: vd. BURIAN 1997, p. 267 («the renewal of interest in Greek tragic subjects is part of a larger, many-sided effort to free the lyric theatre from Wagner's hegemony») e, per le *Troades* di Reimann, MAUSER 1990, p. 303.

⁵⁹ Il che, sia detto per inciso, non si potrebbe certo affermare a proposito del moderno teatro tragico: vd. p. es. BURIAN 1997, pp. 229-240. La storia del teatro in musica è invece un capitolo non secondario della fortuna moderna della *Poetica* di Aristotele, sulla quale librettisti, trattatisti e compositori riflettono incessantemente, e a volte in termini sorprendenti: penso, ad esempio, al caso davvero singolare rappresentato dall'*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima* (1782) di Metastasio, per il quale rinvio a WEISS 1982.

⁶⁰ L'approccio per così dire descrittivo proprio del lavoro di PANAGL 1990, pur pregevole nel chiarire i meccanismi di selezione che hanno guidato librettisti e compositori nella scelta dei soggetti, elude però, mi sembra, il problema costituito dal continuo ricorso, nel teatro in musica del Novecento, alla tragedia greca in quanto tale.

chiave, credo possano tornare utili le riflessioni sulla crisi dell'opera borghese condotte a più riprese da Adorno, e in particolare nel capitolo 'Oper' della *Einleitung in die Musiksoziologie*; riflessioni che, come è noto, aggrediscono il problema rappresentato dagli sviluppi del teatro in musica novecentesco tanto sul piano della produzione quanto su quello della ricezione, e che insistono dunque tanto sulla «crisi immanente della forma»⁶¹ – che, per Adorno, è a sua volta conseguenza inevitabile della crisi della società borghese e dei suoi modi di produzione – quanto sul parallelo deteriorarsi del rapporto dei compositori di musica per il teatro con il pubblico.

All'interno di questo quadro, che a me sembra indiscutibile, la tragedia greca, più e meglio che altri quadri di riferimento, è stata in grado di aprire al teatro in musica – ma a un teatro in musica già morto, almeno per quanto attiene alle ragioni storico-sociali dei suoi impulsi produttivi, e vivo ancora solo sul piano della reiterata riproposizione museale dei capolavori della sua epoca d'oro – le vie del radicalismo, che esso per necessità aveva sempre accuratamente evitato nel lungo arco temporale del suo pieno splendore, garantendo per sua stessa natura il grado più alto immaginabile di distanza straniante, e facilitando sensibilmente la messa a punto di soluzioni musicali inedite. D'altro canto, il radicalismo, la scelta di soluzioni estreme e non compromissorie, non avrebbero investito il teatro in musica negli stessi termini in cui hanno investito altri generi di produzione musicale (la musica da camera su tutti) se le condizioni della produzione e della ricezione del genere non avessero subito la profonda rivoluzione alla quale sono andate invece soggette con la crisi della società borghese. La condanna alla fruizione esoterica di pochi iniziati non è certo, per questo teatro, la conseguenza di una cattiva accoglienza da parte del pubblico; essa è invece già inesorabilmente contenuta nei presupposti del processo produttivo, ed è dunque, per così dire, prevista in partenza. D'altronde, quanto più le scelte musicali si sono caratterizzate per il loro

⁶¹ ADORNO 1973, p. 260.

radicalismo – in direzione ora del silenzio, ora del caos, ora della riduzione del fatto musicale articolato a partitura quasi esclusivamente ritmica, come nel caso delle opere di Orff, e specialmente del *Prometheus* – tanto più tali scelte si sono distinte per il loro specifico potenziale eversivo nei confronti delle coordinate tradizionali dell'opera in musica: il radicalismo, nel teatro in musica, è stato possibile (esattamente come il matrimonio opera-tragedia, almeno per quanto attiene alle sue manifestazioni radicali) solo a spese delle peraltro già defunte convenzioni del genere.

BIBLIOGRAFIA

- ABERT 1989 = A. A. ABERT, *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am 'Alkestis'-Stoff dargestellt*, in K. HORTSCHANSKY (hrsg. von), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, pp. 50-82.
- ADORNO 1973 = TH. W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt/Main 1973, pp. 169-433.
- ADORNO 1978 = TH. W. ADORNO, *Bürgerliche Oper*, in ID., *Klangfiguren (Musikalische Schriften I) = Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1978, pp. 24-39.
- AUHAGEN 2005 = U. AUHAGEN, *Senecas Medea und Vincenzo Bellinis Norma: Liebe zwischen ira und pietas*, in T. BAIER – G. MANUWALD – B. ZIMMERMANN (hrsg. von), *Seneca: philosophus et magister*. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 70. Geburtstag, Freiburg i. Br.-Berlin 2005, pp. 35-47.
- BELLONI 1998 = L. BELLONI, *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer. E una postilla sulla Norma di Bellini*, «Lexis», 16 (1998), pp. 63-75.
- BELLONI 1999 = L. BELLONI, *Per la lettura e l'ascolto di Elektra: Hofmannsthal e Strauss interpreti di Euripide*, «SemRom», 2 (1999), pp. 145-156.
- BELLONI 2006 = L. BELLONI, *Reminiscenze da Medea nel libretto di Norma. Sulla memoria euripidea di Felice Romani*, in O. VOX (a cura di), *Memoria di testi teatrali antichi*, Lecce 2006, pp. 33-65.
- BROWN 2004 = P. BROWN, *Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century*, in E. HALL – F. MACINTOSH – A. WRIGLEY (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004, pp. 285-309.
- BULLER 2003 = J. L. BULLER, *The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg*, «The Opera Quarterly», 19 (2003), pp. 64-79.
- BURIAN 1997 = P. BURIAN, *Tragedy Adapted for Stages and Screens: the Renaissance to the Present*, in P. E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 228-283.
- CARLI BALLOLA 1996 = G. CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano fra Sette e Ottocento*, in A. BASSO (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo mu-*

- sicale, II: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino 1996, pp. 203-337.
- CARRUESCO 2007 = J. CARRUESCO, *Las Basárides, entre el héroe y la polis*, in A. BELTRAMETTI (a cura di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Pavia 2007, pp. 347-368.
- COLOMBATI 2008 = C. COLOMBATI, *Ifigenia tra mito e musica*, in L. SECCI (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma 2008, pp. 111-127.
- COSTANTINO 2009 = S. COSTANTINO, *Il destino di un uomo. L'Edipe di George Enescu*, Bologna 2009.
- CSOBÁDI *et al.* 1990 = P. CSOBÁDI *et al.* (hrsg. von), *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989*, Anif-Salzburg 1990.
- DAHLHAUS 1982 = C. DAHLHAUS, *Musikalischer Humanismus als Manierismus*, «Die Musikforschung», 35 (1982), pp. 122-129 (= ID., *Gesammelte Schriften 3: Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert - 18. Jahrhundert*, Laaber 2001, pp. 445-453).
- DAHLHAUS 1983 = C. DAHLHAUS, *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte*, in Id., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, pp. 199-221 (= Id., *Gesammelte Schriften 2: Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik - Musiktheorie/Opern- und Librettotheorie - Musikwissenschaft*, Laaber 2001, pp. 433-459).
- DICHIERA 2001 = D. DICHIERA, s. v. *Sacchini, Antonio (Maria Gasparo Gioacchino)*, in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Ed., vol. 22, London-New York 2001, pp. 70-73.
- DUBOWY 2000 = N. DUBOWY, s. v. *Cicognini, Giacinto Andrea*, in *MGG²/Personenteil 4 (Cam-Cou)*, Kassel-Stuttgart 2000, coll. 1091 sgg.
- EWANS 1982 = M. EWANS, *Wagner and Aeschylus. The Ring and the Oresteia*, London 1982.
- EWANS 2007 = M. EWANS, *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot 2007.

- FABBRI 1990 = P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.
- FASSONE 2009 = A. FASSONE, *Carl Orff*, Lucca 2009².
- FISCHER 1997 = J. M. FISCHER, „Die Wahrheit des weiblichen Urwesens“. *Medea in der Oper*, in H. FLASHAR (hrsg. von), *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart-Leipzig 1997, pp. 110-121.
- FLASHAR 1987 = H. FLASHAR, *Musik zum antiken Drama - Überlegungen eines Philologen*, in M. VON ALBRECHT – W. SCHUBERT (hrsg. von), *Musik in Antike und Neuzeit*, Frankfurt/Main-Bern-New York 1987, pp. 183-194.
- FLASHAR 1991 = H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.
- FLASHAR 2001 = H. FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie. Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, Leipzig 2001.
- FLASHAR 2009 = H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2009.
- FLEURET 1988 = M. FLEURET, *Il teatro di Xenakis*, in E. RESTAGNO (a cura di), *Xenakis*, Torino 1988, pp. 159-187.
- FREEMAN 1996 = D. E. FREEMAN, *La guerriera amante: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, «The Musical Quarterly», 80 (1996), pp. 431-460.
- FRICK 1998 = W. FRICK, *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998.
- FRITZ 1998 = R. FRITZ, *Text and Music in German Operas of the 1920s*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1998.
- FUBINI 1976 = E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976.
- FUBINI 1986 = E. FUBINI, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino 1986.
- FUBINI 1987 = E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1987.
- FUBINI 1991 = E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino 1991.

- FUSILLO 2006 = M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna 2006.
- GALLARATI 1984 = P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984.
- GALLARATI 1993 = P. GALLARATI, *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino 1993.
- GARDA 1995 = M. GARDA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Lucca 1995.
- GIER 1998 = A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- GLIXON – GLIXON 2006 = B. L. GLIXON – J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford 2006.
- GUARNIERI CORAZZOL 2000 = A. GUARNIERI CORAZZOL, *Fedra: la poesia, la musica*, in EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2000, pp. 243-283.
- HAVLOVÁ 1993 = M. HAVLOVÁ, *Frauentragödie als Paradenummer, Antiquitätenladen und Lernprozeß. Zur Gestaltung des Ariadne- und Medeastoffes in Jiri Antonín Bendas Melodramen*, in C. HEYTER-RAULAND – C.-H. MAHLING (hrsg. von), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie - Kirchenmusik - Melodrama*, Mainz 1993, pp. 178-201.
- HEARTZ 1982 = D. HEARTZ, *Traetta in Vienna: Armida (1761) and Ifigenia in Tauride (1763)*, «Studies in Music from the University of Western Ontario», 7/1 (1982), pp. 65-88.
- HELDT 1990 = G. HELDT, *Anmerkungen zu Aribert Reimanns Troades (1986)*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 307-323.
- HERZ 1998 = J. HERZ, *Der Alkestis-Stoff auf der Musikbühne von Euripides bis Egon Wellesz*, in HÖLZ *et al.* 1998, pp. 157-181.
- HOFER 2003 = W. HOFER, *Heiner Müller und Wolfgang Rihm. Anmerkungen zu einer Konstellation*, in W. HOFER (hrsg. von), *Ausdruck. Zugriff. Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, Mainz 2003, pp. 105-114.

- HÖLZ *et al.* 1998 = K. HÖLZ *et al.*, *Antike Dramen - neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1998.
- HOTTMAN 2005 = K. HOTTMAN, *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*, Tutzing 2005.
- JANS 2007 = H. J. JANS, *Der wilde Arthur Honegger. Eine Studie zur Bedeutung des "Archaischen" im ersten Schaffensjahrzent des Komponisten*, in U. TADDAY (hrsg. von), *Arthur Honegger*, München 2007, pp. 57-78.
- KARPF 1982 = R. V. KARPFF, *Die Rezeption der Antike in Křenek's Operntexten*, in O. KOLLERITSCH (hrsg. von), *Ernst Křenek*, Wien-Graz 1982, pp. 79-94.
- KIRKENDALE 2003 = W. KIRKENDALE, *The Myth of the "Birth of Opera" in the Florentine Camerata Debunked by Emilio de' Cavalieri: A Commemorative Lecture*, «The Opera Quarterly» 19 (2003), pp. 631-643.
- KUNZE 1974 = S. KUNZE, *Cherubini und der musikalische Klassizismus*, in F. LIPPMANN (hrsg. von), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, Köln 1974, pp. 301-323.
- KUNZE 1984 = S. KUNZE, *Die europäische Musik und die Griechen*, in M. SVILAR – S. KUNZE (hrsg. von), *Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung*, Bern-Frankfurt-New York 1984, pp. 281-314.
- KUNZE 1990 = S. KUNZE, *Carl Orff's Tragödien-Bearbeitungen: Vision des Anfänglichen*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 259-279.
- LAUTENSCHLÄGER 2008 = P. LAUTENSCHLÄGER, *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper*, Schliengen 2008.
- LEOPOLD 2000 = S. LEOPOLD, s. v. *Calzabigi, Ranieri de'*, in *MGG²/Personenteil 3* (Bj-Cal), Kassel-Stuttgart 2000, coll. 1727-1734.
- LINDBERG 1964 = D. I. LINDBERG, *Literary Aspects of German Baroque Opera: History, Theory, and Practice* (Christian H. Postel and Barthold Feind), Diss. Ann Arbor 1964.
- MAHLING 1993 = C.-H. MAHLING, *Original und Parodie. Zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea*, in C. HEYTER-RAULAND – C.-H. MAHLING (hrsg. von), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen*

- und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie - Kirchenmusik - Melodrama*, Mainz 1993, pp. 244-295.
- MANIATES – PALISCA 1996 = Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. Transl., with Intr. and Notes, by M. R. MANIATES. Ed. by C. V. PALISCA, New Haven-London 1996.
- MARELLI 2004 = C. MARELLI, *Due "Alcesti" nella drammaturgia tedesca: da Wieland a Hofmannsthal*, in M. P. PATTONI – R. CARPANI (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali», 26/3 (2004), pp. 451-517.
- MARX – SCHRÖDER 1995 = H. J. MARX – D. SCHRÖDER, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995.
- MAUSER 1990 = S. MAUSER, *Aribert Reimanns Troades: Literarische Aneignung und musikalische Komposition*, in CSOBÁDI et al. 1990, pp. 297-306.
- MCDONALD 2000 = M. MCDONALD, *Medea è mobile: The Many Faces of Medea in Opera*, in E. HALL – F. MACINTOSH – O. TAPLIN (eds.), *Medea in Performance. 1500-2000*, Oxford 2000, pp. 100-118.
- MEID 2008 = C. MEID, *Die griechische Tragödie im Drama der Aufklärung. «Bei den Alten in die Schule gehen»*, Tübingen 2008.
- MEIER 2000 = M. MEIER, *Chöre und Leitmotive in den Bühnenwerken Richard Wagners: Von der griechischen Tragödie zum Musikdrama*, in M. BAUMBACH (hrsg. von), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg 2000, pp. 389-406.
- MEIER 2001 = M. MEIER, s. v. *Oper*, in *Der neue Pauly* 15/1, Stuttgart-Weimar 2001, coll. 1179-1186.
- MORELLI 2001 = G. MORELLI, *Il "classico" in musica, dal dramma al frammento*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società, 3: I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 1175-1244.
- MURATA 1984 = M. MURATA, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, «Early Music History», 4 (1984), pp. 101-134.
- MURESU 2001 = G. MURESU, *Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi: le ragioni di un'abiura*, in E. SALA DI FELICE – R. CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, pp. 697-741.

- NAPOLITANO 2003 = M. NAPOLITANO, *Tragedia greca e opera in musica. Appunti su un matrimonio mancato*, in R. NICOLAI (a cura di), *Rhysmos. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma 2003, pp. 227-242.
- NOIRAY 2007 = M. NOIRAY, *The Pre-Revolutionary Origins of 'Terrorisme musical'*, in M. BUCCIARELLI – B. JONCUS (eds.), *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge 2007, pp. 294-311.
- OGRAJENŠEK 2010 = S. OGRAJENŠEK, *The Rise and Fall of Andromache on the Operatic Stage, 1660s-1820s*, in P. BROWN – S. OGRAJENŠEK (eds.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010, pp. 112-138.
- ORFF 1981 = C. ORFF, *Abendländisches Musiktheater. Antigona, Oedipus der Tyrann, Dithyrambi*, Tutzing 1981 (*Carl Orff und sein Werk. Dokumentation VII*).
- ORFF 1983 = C. ORFF, *Theatrum Mundi. Prometheus, De temporum fine comedia*, Tutzing 1983 (*Carl Orff und sein Werk. Dokumentation VIII*).
- O'SULLIVAN 1990 = N. O'SULLIVAN, *Aristophanes and Wagner*, «Antike und Abendland», 36 (1990), pp. 67-81.
- PADUANO 1994 = G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.
- PALISCA 2003 = *Vincenzo Galilei, Dialogue on Ancient and Modern Music*. Transl., with Intr. and Notes, by C. V. PALISCA, New Haven-London 2003.
- PANAGL 1990 = O. PANAGL, *Iphigenie geht - Ödipus kommt - Orpheus bleibt. Ein mythologisches Szenario des modernen Musiktheaters*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 1-12.
- PETROBELLI 1965 = P. PETROBELLI, *L'“Ermiona” di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, Quaderni della “Rassegna musicale” 3: *La nuova musicologia italiana*, Torino 1965, pp. 125-141.
- PETROBELLI 1967 = P. PETROBELLI, *Francesco Manelli. Documenti e osservazioni*, «Chigiana», 24 (1967), pp. 43-66.
- PETROBELLI 1971 = P. PETROBELLI, *L'Alceste di Calzabigi e Gluck: l'Illuminismo e l'opera*, «Quadrivium», 12 (1971), pp. 279-293.
- PETROBELLI 1998 = P. PETROBELLI, *La concezione drammatico-musicale dell'“Alceste” (1767)*, in ID., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino 1998, pp. 167-175.

- QUESTA – RAFFAELLI 1997 = C. QUESTA – R. RAFFAELLI, *Mutazioni di Ifigenia*, in C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Urbino 1997, pp. 153-187.
- RAMAZZOTTI 2007 = M. RAMAZZOTTI, *Luigi Nono*, Palermo 2007.
- RIEDLBAUER 1994 = J. RIEDLBAUER, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim-Zürich-New York 1994.
- RODIGHIERO 2007 = A. RODIGHIERO, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Verona 2007.
- ROSAND 1991 = E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991.
- ROSSI 2007 = F. ROSSI, *Dalla Grecia a San Pietroburgo: Ifigenia non si ferma in Tauride*, in R. TIBALDI (a cura di), *Baldassarre Galuppi, "il Buranello". Aspetti e vicende della vita e dell'arte*, Parma-Venezia 2007, pp. 13-31.
- RUSSO 1997 = P. RUSSO, *La parola e il gesto. Studi sull'opera francese nel Settecento*, Lucca 1997.
- RUSSO 2004 = P. RUSSO, *Medea in Corinto di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004.
- RUSSO 2006 = M. RUSSO, *Tommaso Traetta maestro di cappella napoletano (1727-1779)*, Genova 2006.
- SARTORI 1990-1994 = C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo 1990-1994.
- SCHMIERER 1999 = E. SCHMIERER, *Die tragédies lyriques Niccolò Piccinnis. Zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhundert*, Laaber 1999.
- SCHNEIDER 1981 = H. SCHNEIDER, *Opern Lullys in deutschsprachigen Bearbeitungen*, in C. FLOROS – H. J. MARX – P. PETERSEN (hrsg. von), *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich*. Opernsymposium 1978 in Hamburg / 1. Teil, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 5 (1981), pp. 69-80.
- SCHOTTLER 1992 = W. SCHOTTLER, *Die Bassariden von Hans Werner Henze. Der Weg eines Mythos von der antiken Tragödie zur modernen Oper. Eine Analyse von Stoff, Libretto und Musik*, Trier 1992.

- SCHREIBER 1992 = U. SCHREIBER, *Sinnvermittlung im Singen. Über die Entstehung der Oper*, in U. BERMBACH – W. KONOLD (hrsg. von), *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, Berlin 1992, pp. 45-64.
- SEIDEL – SEIDEL 1990 = G. SEIDEL – W. SEIDEL, “*Alceste*” und “*Alkestis*”. *Lullys Oper und das Drama des Euripides*, in M. VON ALBRECHT – W. SCHUBERT (hrsg. von), *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris 1990, pp. 273-288.
- SELFRIDGE-FIELD 2007 = E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford 2007.
- SERPA 1986 = F. SERPA, *Henze e il mito*, in E. RESTAGNO (a cura di), *Henze*, Torino 1986, pp. 183-188.
- SERPA 2009 = F. SERPA, *Dall’Elena egizia all’Elena greca*, in ID., *Miti e note. Musica con antichi racconti*, Trieste 2009, pp. 129-138.
- STEINER 1961 = G. STEINER, *The Death of Tragedy*, London 1961.
- STEINER 1984 = G. STEINER, *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford 1984.
- STERNFELD 1966 = F. W. STERNFELD, *Expression and Revision in Gluck’s Orfeo and Alceste*, in J. WESTRUP (ed.), *Essays Presented to Egon Wellesz*, Oxford 1966, pp. 114-129.
- STREICHER 2000 = J. STREICHER, *A proposito del Leben des Orest di Ernst Křenek*, in B. BRUMANA – L. SECCI – L. TOFI (a cura di), *Miti goethiani tra letteratura e musica: Ifigenia e Werther*, Napoli 2000, pp. 97-108.
- STROHM 2008 = R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, 2 voll., Firenze 2008.
- THOMAS 1987 = W. THOMAS, „*In entwurzelter Zeit...*“. *Die Antike im Musiktheater Carl Orffs*, in M. VON ALBRECHT – W. SCHUBERT (hrsg. von), *Musik in Antike und Neuzeit*, Frankfurt/Main-Bern-New York 1987, pp. 213-247 (= ID., *Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs*, Mainz 1990, pp. 179-207).
- THOMAS 1990 = W. THOMAS, “*Ante oder post Antigonaë*”: *Carl Orffs Evokation der Tragödie*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 245-257.
- VOGEL 1990 = J. VOGEL, *Gerettete Atriden: Zu Ernst Křeneks Das Leben des Orest*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 281-295.

- VOGEL 1995 = M. VOGEL, *Alceste, Wielands erste deutsche Oper*, Bonn 1995.
- WEDL 1992 = L. WEDL, „*Die Bakchantinnen“ von Egon Wellesz oder Das göttliche Wunder*, Wien-Köln-Weimar 1992.
- WEISS 1980 = P. WEISS, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation*, «The Musical Quarterly», 66 (1980), pp. 378-403.
- WEISS 1982 = P. WEISS, *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*, «The Journal of Musicology», 1 (1982), pp. 385-394.
- WIESMANN 1990 = S. WIESMANN, *Der expressionistische Ödipus: Die Antiken-rezeption Wolfgang Rihms*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 383-389.
- WINTERHAGER 1990 = W. WINTERHAGER, *Zur Funktion des Mythos in der Ägyptischen Helena*, in CSOBÁDI *et al.* 1990, pp. 179-193.
- ZINAR 1971 = R. ZINAR, *The Use of Greek Tragedy in the History of Opera*, «Current Musicology», 12 (1971), pp. 80-95.

