

**Napolitano, Michele, Tragedia greca e opera in musica. Appunti su un matrimonio mancato, Roberto Nicolai (ed.), ΠΥΣΜΟΣ: studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni. Quaderni dei seminari romani di cultura greca 6. Roma: Quasar, 2003, 227-242.**

Come è noto, l'opera in musica nasce come effetto di una lunga riflessione teorica (per la quale si vedano il *Dialogo della musica antica e della moderna* di Vincenzo Galilei o *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* di Nicola Vicentino) in cui la musica greca antica, per quanto nota solo attraverso le opere di filosofi e trattatisti antichi, è esplicitamente indicata 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' [227]. Eppure, nonostante la tragedia greca potesse costituire l'ovvio modello per un genere, quale l'opera in musica, che era musicale e teatrale a un tempo, il genere drammatico preso a modello per le prime opere in musica fu il dramma pastorale. Per di più, nel giro di poco tempo, la scarsa essenzialità del 'recitar cantando' cedette il posto ad una rappresentazione accesa delle passioni, con una progressiva spettacolarizzazione del genere musicale e un suo progressivo allontanamento dal modello teorico della musica greca antica da cui aveva preso spunto (il processo si accompagna al passaggio dell'opera in musica dalle rappresentazioni di corte ai teatri pubblici, primo dei quali fu il San Cassiano, aperto a Venezia nel 1637). Il nuovo gusto modifica anche la scelta dei soggetti, con l'affermazione dei soggetti storici e di quelli tratti dall'epica, sia classica che rinascimentale (Ariosto, Tasso) e non dalla tragedia attica [229]. Nasce così una polemica di orientamento classicista che oppone le sregolatezze della 'moderna' opera in musica alla superiore compostezza del teatro antico (così il Gravina, il Muratori, l'Algarotti del *Saggio sopra l'opera in musica*); essa troverà sbocco nella 'riforma' dell'opera attuata da Gluck a partire dall'*Orfeo ed Euridice* del 1762, in cui gli abusi del virtuosismo e dello spettacolo sono accantonati a favore di una 'chiara semplicità' d'espressione: la tragedia greca diviene fonte per il soggetto di numerosi drammi di Gluck (l'*Alceste* reca, come sottotitolo nelle edizioni a stampa di libretto e partitura, la dizione 'tragedia messa in musica', 'tragedia per musica'). Anche l'opera italiana subì l'influsso della riforma; spicca in tale ambito, nonostante il soggetto (che non è di derivazione tragica), l'*Idomeneo* (1781), con cui Mozart '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) assai più di quanto non sia riuscito ad altri per via di consapevole riflessione teorica' [233]. A cavallo fra '700 e '800, il nuovo gusto neoclassico trovò ancora una volta ispirazione nella tragedia attica: nella *Médée* di Cherubini (Parigi, 1797), la 'monumentale maestosità suggerita dal modello classico convive con la ricerca di un patetismo teso e drammatico' [233]. Tuttavia, nell'Ottocento, i grandi operisti italiani non utilizzarono mai, per le loro opere, rielaborazioni di soggetti tragici antichi: fa eccezione l'*Ermione* di Rossini, su libretto desunto da Racine, e le musiche di scena di Rossini per l'*Edipo a Colono* tradotto da Giambattista Giusti.

L'esperienza wagneriana è uno snodo importante: proprio la tragedia greca 'costituì per Wagner il punto di partenza fondamentale per la definizione e per la messa a punto delle categorie di *Musikdrama* ('dramma musicale'), di *Gesamtkunstwerk* ('opera d'arte totale') e di *Wort-Ton-Drama* ('dramma di parola e musica')'. Al di là della scelta dei soggetti,

dalla mitologia nordica, vari aspetti si ispiravano alla tragedia greca: la fusione totale delle componenti di testo, musica e messa in scena, anche dal punto di vista dell'unica figura di poeta-musicista-regista; l'elaborazione di un declamato melodico; il *Leitmotiv* come commento sovraperonale, con la stessa funzione del coro tragico; l'organizzazione quadripartita del *Ring*, analoga alle tetralogie tragiche; la messa in scena intesa 'come una sorta di sacra rappresentazione festiva' alla maniera del teatro attico. Quello di Wagner è, 'nell'intera storia dell'opera, il tentativo in assoluto più ambizioso e pervasivo di attualizzazione della categoria antica di tragico' [235].

Il teatro in musica novecentesco ha fatto grande ricorso a soggetti desunti dalla tragedia attica di V secolo, con due tendenze opposte, un neoclassicismo orientato ad un recupero quasi filologico (l'*Oedipus rex* di Cocteau-Daniélou-Stravinskij; l'*Antigonae* e il *Prometheus* di Orff), oppure una reinterpretazione attualizzante, 'in chiave ora espressionistico-primitivista, ora esistenziale, ora di impegno politico [...], privilegiando comunque, in linea di principio, gli aspetti oscuri' (l'*Elektra* di Hoffmansthal-Strauss). Restano due domande di fondo: perché l'opera in musica ha spesso attinto dal mito classico, ed invece raramente direttamente dalla tragedia? perché il Novecento, al contrario, è così ricco di messe in musica di tragedie attiche? Alla prima domanda ci si deve accontentare di insistere 'sull'insanabile irriducibilità di due fenomeni culturali [...] troppo lontani nel tempo e troppo diversi per caratteristiche e funzioni' (un 'abisso storico-filosofico', separa, per Adorno, gli eroi della tragedia da quelli dell'opera in musica [237]); peraltro, il richiamo alla tragedia attica ha significato, in genere, nella storia dell'opera lirica, la volontà di restituire peso alla parola nei confronti della musica, il che era in contraddizione con il concetto stesso di 'opera in musica'. Analogamente, per rispondere alla seconda domanda, 'l'impressione è che il matrimonio mancato tra opera e tragedia classica trovi finalmente spazio per essere celebrato proprio nel momento in cui le coordinate storico-sociali della forma opera entrano definitivamente in crisi' (crisi dell'opera 'borghese' di cui ha parlato Adorno, crisi del rapporto dei compositori d'opera con il pubblico): ciò vale sia per i casi in cui il richiamo al classico ha mirato appunto a ristabilire e assicurare la 'vendibilità del prodotto', sia per quei casi in cui, invece, la tragedia greca sembra aver aperto, al teatro in musica, 'le vie del radicalismo', nella ricerca programmatica della 'fruizione esoterica di pochi iniziati' e nella consapevolezza della perdita di senso delle coordinate tradizionali del genere musicale 'opera in musica' [240]. [Gianfranco Mosconi]