

Giovanna Casali

Ettore Romagnoli e le musiche per le rappresentazioni classiche

Nel Fondo Romagnoli, conservato presso gli Archivi Storici della Biblioteca Civica «G. Tartarotti» di Rovereto, si trova un documento in cui il poliedrico grecista risponde a un articolo uscito nel 1932 sul giornale il «Popolo d'Italia» a firma di Francesco Saporì¹. Romagnoli si preoccupa di tracciare nuovamente il quadro delle rappresentazioni classiche messe in scena dal 1911 al 1927 ad opera sua, ritenendo quello offerto da Saporì «inesatto e mutilo». Il documento riveste un notevole interesse non solo per seguire la cronistoria tracciata da Romagnoli circa la ripresa delle rappresentazioni classiche avvenuta in Italia per sua iniziativa, ma proprio per comprendere la concezione alla base del programma di realizzazione di tale tipo di spettacolo. Già nel 1911, in occasione del IV Convegno organizzato dalla società «Atene e Roma», lo studioso aveva avanzato una prima riflessione su come mettere in scena il dramma greco antico, mettendo in evidenza la necessità di non tradirne l'integrità originaria:

Le poche esecuzioni italiane di tragedie greche danno agli spettatori una visione parziale e monca dello spettacolo antico. Sparite, o quasi, le parti liriche, sparita la musica, aboliti i movimenti orchestrici, rimane delle tragedie il solo nucleo drammatico. [...] Ma che altra impressione non produrrebbe il dramma nella sua integrità, con la sua perfetta e grandiosa euritmia, con la solennità sacra delle musiche, con la pittoresca maestà delle evoluzioni sceniche?²

La creazione di un nuovo tipo di spettacolo che si rifacesse al dramma antico doveva dunque tenere conto di tutti gli aspetti che originariamente lo

¹ Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane'.

² Cfr. E. Romagnoli, *La diffusione della cultura classica*, in Id., *Vigilie Italiane*, Milano 1917, p. 130.

caratterizzavano e, quindi, anche dell'aspetto musicale e coreutico. Pertanto, non sorprende che il programma messo in atto nel 1911 per la messinscena delle rappresentazioni classiche abbia implicato, fra le altre, una riflessione sulle musiche da scrivere per le stesse.

Le riflessioni di Romagnoli sulla musica da comporre per le tragedie antiche erano, naturalmente, legate ai suoi studi filologici, ma arricchite dai suoi approfonditi interessi musicali e musicologici³. In particolare, fu uno dei primi studiosi in Italia a dedicare le sue ricerche alla musica greca antica⁴: basti pensare che, nel 1905, pubblicò sulla rivista *Nuova Antologia* l'articolo intitolato *La musica greca*, che fu alla base del volume *Musica e poesia nell'antica Grecia* (1911), poi confluito nel più ampio *Nel Regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca* (1921). Tuttavia, le riflessioni dello studioso non rimasero solamente teoriche: le ricerche sulla musica greca antica, insieme a quelle sulla metrica, ebbero «una profonda influenza sulla concezione della musica di scena composta da Romagnoli»⁵. L'intenzione di restituire alla messinscena moderna del dramma antico la componente della musica, si tradusse, a livello pratico, anche in un lavoro di composizione delle musiche che Romagnoli portò avanti personalmente in più occasioni, come si può evincere dalla lettura del documento prima menzionato⁶:

Nel Popolo d'Italia del 19 scorso 1932 Francesco Saporì ha parlato di teatri classici, ossia precisando, delle Rappresentazioni classiche che, sotto la mia direzione hanno avuto luogo in Italia dal 1911 al 1927. Ma evidentemente le sue informazioni sono insufficienti, e il quadro che ne è uscito è, massimo nei miei riguardi, così inesatto e mutilo, che mi sembra necessario tracciarne brevemente uno più rispondente alla vera immagine dei fatti.

Le rappresentazioni classiche, nella forma che, dopo il disinteresse generale e tradizionale impose il teatro greco all'attenzione generale, incominciarono il 1911.

³ Per una panoramica sul tema si rimanda al recente contributo di A. Romagnoli, *'Quella costante passione': musica e musicologia nel Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati*, in *Tradizione e conservazione: archivi roveretani tra antico e moderno*, a cura di V. Maraglino, Trento 2024, pp. 173-196. La studiosa offre una dettagliata ricognizione del materiale di natura musicale e musicologico appartenuto a Romagnoli ora conservato nel Fondo.

⁴ Per quanto concerne, nello specifico, gli studi di musica e ritmica greche, si veda S. Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, Trento 2022a, pp. 174-185.

⁵ Si veda Romagnoli 2024, p. 178; cfr. anche S. Troiani, *La poesia come «dono della musica»: interrelazioni tra musica greca, traduzione e rappresentazione del dramma antico in Ettore Romagnoli*, in *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Atti della Graduate Conference, L'Aquila, 15-16 novembre 2018, a cura di A. Albanese, M. Arpaia, Ravenna 2020, pp. 79-86 (p. 80).

⁶ Il documento è stato citato, in alcune sue brevi parti, in Troiani 2020, p. 84, n. 35. Si coglie l'occasione di tale contributo per pubblicarlo integralmente.

Il Comitato che quell'anno presiedeva al Programma artistico dell'Esposizione di Roma, m'invitò a preparare e dirigere una esecuzione all'aria aperta di lavori greci. Scelsi le *Baccanti* e il *Ciclope* di Euripide e le *Nuvole* di Aristofane. Tradussi i tre lavori, ne studiai l'adattamento per un pubblico moderno e all'aria aperta, e, specialmente, concepii sin d'allora il tipo di rappresentazione integrale che fu poi sempre seguito, nel quale riapparivano i canti corali e le evoluzioni danzate che erano tanta parte delle rappresentazioni antiche. Le rappresentazioni a Roma non ebbero più luogo; ma quell'anno stesso (1911) con l'aiuto e la collaborazione di cari amici di Padova potei mettere in scena le *Nuvole* nel Teatro Verdi di quella città. Questo fu il vero primo passo. Il successo delle rappresentazioni animò il comitato a promuovere per l'anno seguente l'esecuzione delle *Baccanti*, che ebbe luogo con uno sviluppo anche più ricco delle parti corali e danzate. Tanto le *Nuvole* quanto le *Baccanti* furono ripetute in altre città. Ma qui e in seguito, tacerò delle repliche per occuparmi solo delle rappresentazioni che segnarono veramente una nuova tappa delle mie ideazioni.

Dopo le *Baccanti*, l'umanitaria di Milano m'invitò a curare un ciclo di spettacoli a Milano. Questo ciclo (*Baccanti*, *Nuvole*, *Alceste*, *Ciclope*) ebbe luogo, il 1913, al Teatro del Popolo. Moltissimi dei Milanesi lo ricordano tuttora.

Angiolo Orvieto, che assisté al ciclo milanese, mi invitò a portare le *Baccanti* a Fiesole. E l'anno stesso (1913) ebbe luogo l'esecuzione fiesolana; che fu dunque il primo di questi spettacoli all'aria aperta.

Il Marchese e il Conte Gargallo di Siracusa, vedute le *Baccanti* a Fiesole, m'invitarono a studiare uno spettacolo per il Teatro Greco di Siracusa. Così il 1914 fu lì rappresentato l'*Agamennone*, nel quale con molta maggiore completezza s'incarnò la mia idea di rievocazione (non riesumazioni, per carità) del dramma greco.

Anche per l'*Agamennone* il lavoro fu intieramente mio: versione, adattamento, musica, allestimento scenico, vestiti (ideati da me, dipinti da Bruno Puozzo. La Scena fu del Cambellotti). A proposito della Musica mi sia concesso rettificare una solita affermazione (anche del Saponi «Popolo d'Italia», 1932). Si è detto spesso che i commenti musicali sono ricavati «dai pochi tratti tematici originarii greci». Sarei stato fresco. Quei pochi temi li esaurii nelle *Nuvole*. Per gli altri lavori registrai fedelmente le impressioni che nel mio spirito producevano i vari episodi drammatici corali.

Del successo dell'*Agamennone* non è ancora spenta l'eco. Non sarà inutile ricordare, come indice obiettivo, che i Siracusani ebbero la bontà di conferirmi la cittadinanza onoraria.

La guerra interruppe le rappresentazioni a Siracusa. Però Gualtiero Tumiatì mise in scena e portò in giro una edizione, curata coi soliti criteri, dell'*Edipo Re*.

Il 1921 si ripresero gli spettacoli a Siracusa con *Le Coefore*. Invitai a scrivere la musica Giuseppe Mulè, che d'allora in poi rimase mio collaboratore. Ma anche qui va messo in chiaro che Mulè musicò alcuni lavori, ed altri seguitai a musicarli io. E, precisando, il Mulè musicò: *Le Coefore*, l'*Antigone*, *I Sette a Tebe*, il *Ciclope*, i *Satiri alla Caccia*, le *Baccanti*, io l'*Edipo re*, *Alceste*, le *Nuvole*, e poi *Il Mistero di Persefone*, il *Carro di Dioniso*, *Il Giglio d'Alì*, lavori originali miei, ma che via via, dal '14 in poi, si vennero rappresentando insieme coi drammi greci. Seguendo la cronistoria, il 1922 furono rappresentati l'*Edipo re* e le *Baccanti*. Il 1924 *I sette a Tebe* e l'*Antigone*.

Il 1927 *La Medea*, le *Nuvole*, il *Ciclope*, i *Satiri alla caccia*.

Il *Carro di Dioniso* (mio) a Palazzolo Acreide.

Per tutti questi lavori vale a quanto dissi per l'*Agamennone*: versione, adattamento, i ... artistici, direzione degli attori furono esclusivamente opera mia.

1927. Teatro romano di Pompei. Saponi dice semplicemente che "l'arte mimica trovò remote espressioni e nuovi accenti" in realtà oltre a due mimi di Eronda, di poco rilievo, fu rappresentata l'*Alceste* di Euripide con una estensione della parte musicale (mia) che rappresentava una vera nuova tappa nel concepimento di queste rievocazioni. Anche la musica, insieme con la 6ª edizione della versione poetica è ora pubblicata dallo Zanichelli.

OSTIA [sic] 1927. Saponi dice che venne prescelta per la recita di commedie classiche. Furono rappresentate l'*Antigone* e le *Nuvole* d'Aristofane che solo in questo teatro trovarono la giusta cornice scenica.

AGRIGENTO [sic] 1928. Saponi parla di celebrazioni di miti ellenici: dice che "tra gl'intercolumni e l'ampia gradinata del purissimo tempio dorico della Concordia" passarono cortei di fanciullee d'e e [sic] cori femminili invocarono nella notte la rapita Persefone". Sembra che parli di roba discesa dalle nuvole. In realtà, oltre ad una replica dell'*Alceste* di Napoli, si rappresentarono: *Il Mistero di Persefone* – Dramma – parole e musica mia – stampate quelle e queste da Zanichelli.

Il *Carro di Dioniso* – Dramma – parole e musica mia – in corso di stampa come sopra.

A queste recite bisogna aggiungere

Erba 1929 – *Alceste* e *Mistero di Persefone*

Monza 1930 – *Mistero di Persefone*.

Questa la cronistoria.

Ed ora, sempre in linea puramente obiettiva, mi siano consentite alcune conclusioni.

Le rappresentazioni classiche, in Italia dal 1911 al 1927, furono essenzialmente opera mia.

E non furono sporadiche né inorganiche, bensì dalle prime alle ultime, seguirono un piano preciso, inteso ad offrire agli spettatori moderni la mia visione del dramma antico, effettuando in forma moderna e gradita agli spettatori moderni, la fusione della poesia, della musica e della danza. Fusione che in linea teorica si può facilmente vagheggiare in vari modi; ma che, quando si viene all'attuazione, non si può realizzare se non per via di tentativi ed esperimenti che consentano di saggiarne il risultato pratico e l'effetto sugli spettatori. La sobria e progressiva graduazione di questi tentativi, fu, credo, non ultimo fattore del successo per cui le Rappresentazioni classiche riuscirono ad imporsi all'universale attenzione. Ma le rappresentazioni del 1927 a Siracusa eran ancora lontane dalla piena concezione che via via si è venuta maturando nella mia mente e che, infine, possedendo ormai tutti gli elementi io mi ripromettevo di affrontare. Saggi di questa più piena integrazione furono l'*Alceste* di Euripide e il mio *Mistero di Persefone*.

Il 1928 avvenne un cambiamento nella presidenza dell'Istituto; né io potei continuare la mia collaborazione nelle forme in cui mi fu gentilmente richiesta. Rimane quindi stabilito che le nuove rappresentazioni, anche se si giovano di tutte le esperienze del passato, non possono essere considerate come continuazioni o sviluppi delle mie.

Questi sviluppi, se ne avrò possibilità, li tenterò io per mio conto, cercando di incarnare in modo completo la visione che a Siracusa è rimasta bruscamente interrotta. Ma vorrei soggiungere che dalla lunga esperienza ho derivata la immutabile convinzione che, a parte le collaborazioni tecniche, (direzioni degli attori, direzione scenica, di luci, di danze, etc.) convenga ritornare al concetto e al ... originarie, ossia alla rigorosa unità di concezione e direzione artistica. Testi poetici, testi musicali, concetti informativi delle danze, devono essere opera di uno solo.

E l'essermi qualche volta sia pure in parte allontanato da tali criteri non ha mai giovato all'effetto complessivo.

E questo significa che in una eventuale ripresa, mai più vorrei allontanarmene.

Dalla cronistoria tracciata da Romagnoli – nonché dal materiale relativo alla sua attività compositiva conservato presso il Fondo – si può fare una ricognizione delle musiche composte dallo studioso. Egli fu compositore sia per le primissime rappresentazioni di cui si occupò (*Baccanti*, *Ciclope*, *Nuvole*) realizzate con un gruppo di allievi dell'Università di Padova, sia per quelle andate in scena con la Drammatica Compagnia di Roma a Fiesole fra il 1911

e il 1913⁷. Inoltre, nel 1914 compose le musiche per l'*Agamennone*, tragedia con cui si inaugurò la prima stagione siracusana. Nel documento citato, Romagnoli scrive che con la messinscena della tragedia eschilea al Teatro Greco di Siracusa, si era pienamente «incarnata» la sua «idea di rievocazione (non riesumazioni, per carità) del dramma greco». Il progetto siracusano, infatti, nell'ambizioso obiettivo di Mario Tommaso Gargallo e di Ettore Romagnoli, intendeva guardare al modello greco per rifondare la scena contemporanea grazie a uno spettacolo che unisse in completa armonia parola, musica e danza, secondo quello che Laura Piazza definisce «il paradigma dell'arte sinestetica»⁸. Non sorprende, dunque, che sempre in tale contesto siano state composte le musiche per l'*Edipo Re* (1922) e le *Nuvole* (1927), in anni in cui già era in atto la collaborazione con il compositore siciliano Giuseppe Mulè, con il quale lavorò dal 1921 al 1927⁹. La composizione delle musiche riguardò poi altre opere di Romagnoli, quali *Alceste*, le *Nuvole*, *Il Mistero di Persefone*, il *Carro di Dioniso*, *Il Giglio d'Ali*¹⁰.

Nell'indagare l'attività di Romagnoli come compositore, è importante soffermarsi su quanto dichiarato dallo studioso in chiusura del suo scritto, ovvero che «dalla lunga esperienza ho derivata la immutabile convinzione che, a parte le collaborazioni tecniche, (direzioni degli attori, direzione scenica, di luci, di danze, etc.) convenga ritornare [...] alla rigorosa unità di concezione e direzione artistica». È facile intravedere qui l'idea per cui la realizzazione moderna del dramma antico – in quanto creazione organica – dovesse essere concepita da una sola persona, sull'esempio di quello che era l'originario ruolo del *chorodidaskalos*. Infatti, due anni dopo l'articolo

⁷ Si veda S. Troiani, *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, in «DeM», XI, 2020, pp. 229-257.

⁸ L. Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al Teatro greco di Siracusa*, «Sinestesiaonline», XXV, 2019, pp. 12-19. Si veda, inoltre, M.T. Gargallo, *Per il teatro greco*, Roma, 1934 [ristampa 2014].

⁹ Riguardo alla collaborazione fra Ettore Romagnoli e Giuseppe Mulè, mi permetto di rinviare a un mio articolo di recente pubblicazione: G. Casali, *Rievocare la musica greca antica: Ettore Romagnoli e la collaborazione con Giuseppe Mulè per il Teatro Greco di Siracusa*, in «Greek and Roman Musical Studies», X, 1, 2022, pp. 217-252. In tale contributo è possibile trovare, approfonditi, aspetti quali il rapporto di entrambi gli autori con Alberto Favara e i criteri compositivi alla base della scrittura delle musiche, fra i quali quelli utilizzati per le *Baccanti* (1922), che verranno qui riportati a titolo esemplificativo.

¹⁰ Nel Fondo Romagnoli sono presenti le seguenti partiture: i *Promessi Sposi*, *Alceste*, *Il mistero di Persefone*, *Il Carro di Dioniso*, *Don Chisciotte*, *Il Labirinto*, *Carducci*, *Le Baccanti*, *Le Nuvole*, *Edipo Re*, *Capitan Spaccone*, *Fedra*, *Ifigenia*, *Agamennone*, *Coefore*, *Il Giglio d'Ali*. Occorre inoltre precisare che nel caso della musica di scena vi sono versioni diverse che corrispondevano evidentemente ad adattamenti creati per differenti contesti. Cfr. Romagnoli 2024, p. 191.

di Saponi, nel 1934, Romagnoli prese parte al Convegno Volta sul teatro drammatico, che era stato organizzato dall'Accademia reale d'Italia sul tema della necessità di un rinnovamento della scena teatrale italiana. In tale occasione, «rilancerà l'ideale dell'antico *chorodidaskalos*, costantemente ricercato nella sua carriera teatrale, come l'unica e la più corretta via per reinterpretare e rievocare la tragedia greca sulla scena moderna»¹¹. Durante il convegno, infatti, sottolineò che il dramma antico era «una concezione strettamente, profondamente unitaria» e che

questa unità di concezione e di espressione è dunque il carattere fondamentale del dramma greco. E affermarla e riprenderla è postulato ineliminabile perché una rievocazione entri veramente nella sfera dell'arte, e non rimanga a bamboleggiare o trespacciare nei campi del dilettantismo o dell'affarismo. Uno deve essere l'artista che, possedendo gli strumenti per una perfetta intelligenza del dramma antico, dalla scienza linguistica, alla musica, all'archeologia, si cimenti a provocare nel suo spirito una visione suscettibile di realizzazione scenica¹².

Oltre alla concezione artistica di Romagnoli, è altresì evidente una certa polemica nei confronti dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, con il quale il grecista aveva interrotto la sua collaborazione nel 1928¹³. Come sottolineato da Sara Troiani, infatti, «le ultime righe della relazione sembrano riferirsi proprio ai recenti spettacoli dell'INDA» e, quindi, ai concorrenti teatrali di Romagnoli¹⁴. D'altra parte, anche nel documento qui preso in esame si può leggere una certa polemica nei confronti dell'Istituto, quando lo studioso sottolinea che, conclusasi la sua collaborazione, «rimane stabilito che le nuove rappresentazioni, anche se si giovano di tutte le esperienze del passato, non possono essere considerate come continuazioni o sviluppi delle mie» e aggiunge che «questi sviluppi, se ne avrò possibilità, li tenterò io per mio conto, cercando di incarnare in modo completo la visione che a Siracusa è rimasta bruscamente interrotta». Oltre alla nota polemica, altrettanto evidente è la rivendicazione della concezione del dramma antico come spettacolo unitario e, dunque, della necessità del ritorno al ruolo del *chorodidaskalos* come sua autentica esperienza drammaturgica. È chiaro, quindi, che l'attività

¹¹ Troiani 2022a, p. 139.

¹² Cfr. *Le rievocazioni dell'antico dramma greco*, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, Roma 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno*, Roma 1935, pp. 271-281 (p. 276).

¹³ Cfr. Troiani 2022a, pp. 130-140.

¹⁴ Ivi, p. 140.

compositiva di Romagnoli debba essere inquadrata alla luce di tali riflessioni costituendo altresì un elemento di chiaro interesse anche da una prospettiva più ampia, tesa a tracciare la storia delle musiche composte per le rappresentazioni classiche nell'Italia del Novecento.

Le *Baccanti* fiesolane e le riflessioni dei musicisti contemporanei

Le idee di Romagnoli, insieme ai suoi tentativi di creazione della musica per le rievocazioni moderne della tragedia, si distinsero da subito all'interno di un contesto culturale già sensibile al tema della ripresa dell'antico: basti qui ricordare gli esperimenti di Gabriele d'Annunzio, che animarono il primo Novecento teatrale italiano. Nel 1898, d'Annunzio aveva assistito, nel teatro romano di Orange, a una rappresentazione delle *Eumenidi* di Eschilo e proprio la visione della tragedia eschilea nel contesto dell'antico teatro all'aperto avrebbe fatto scaturire in lui il desiderio di «creare in Italia un nuovo 'teatro di festa' wagneriano, desiderio che il poeta condivise con Eleonora Duse, con la quale progettò il mai realizzato Teatro d'Albano»¹⁵. Sebbene il progetto del Teatro d'Albano non arrivò a compiersi, le tragedie messe in scena da d'Annunzio occuparono un ruolo di primo piano nel panorama della scena teatrale a cavallo fra i due secoli e furono rappresentative del clima di 'ritorno all'antico' che, filtrato anche dall'esperienza wagneriana, mirava a ricreare un'opera che unisse in sé tutte le componenti originarie del dramma greco¹⁶. D'Annunzio, infatti, creò rapporti di collaborazione con alcuni musicisti di rilievo a lui contemporanei, quali, ad esempio, Ildebrando Pizzetti, che nel 1908 cominciò a lavorare alle musiche per la *Fedra*, tragedia la cui scrittura d'Annunzio stava portando a compimento. Il lavoro di Pizzetti sulla *Fedra* si inseriva all'interno di uno specifico ambito dell'attività artistica del compositore, inerente a diverse esperienze legate al 'mondo classico', ovvero le opere basate, in generale, su soggetti derivati dalla letteratura greca e latina; il lavoro più specifico sulla tragedia greca, insieme alle riflessioni teoriche e alle istanze compositive che ne scaturirono; le musiche composte per le rappresentazioni

¹⁵ Cfr. Piazza 2019, p. 13.

¹⁶ Cfr., fra gli altri, V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1992 e V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma 1993.

classiche messe in scena al Teatro Greco di Siracusa dal 1930 al 1936¹⁷. Il rapporto di Pizzetti con la tradizione classica in generale e, nello specifico, con il dramma greco, fu ampio e fruttuoso; non sorprende, quindi, che il compositore nel 1914 abbia pubblicato sulla rivista «Musicisti contemporanei» un saggio intitolato *La musica nella rappresentazione attuale delle tragedie greche*¹⁸, nel quale si interrogava proprio su come comporre la musica per la messinscena moderna del dramma antico. Ciò su cui occorre qui piuttosto porre l'attenzione è che Pizzetti, nella sua riflessione, dichiara di essere stato profondamente colpito dalla visione delle *Baccanti* andate in scena a Fiesole nel 1913 e in particolare ammette di essersi

convinto e persuaso della grande potenza espressiva dei brani musicali posti tra una parte e l'altra dell'azione: voglio dire delle musiche corali e 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.

Ora, quale carattere dovrà essere dato a una musica intesa ad accompagnare oggi la rappresentazione di un dramma greco¹⁹?

Nel tentativo di rispondere a tale domanda, Pizzetti avanza alcune riflessioni sulle eventuali fonti a disposizione, ovvero i frammenti di musica greca antica, che non ritiene però utili per il compositore moderno; si interroga, poi, su come debbano essere scritti i cori, ovvero se polifonicamente o in stile omofono e per quali strumenti debba essere composta la musica di accompagnamento per i cori e le danze. Pizzetti non si sofferma sul tema dei modi greci e «sull'uso che un compositore moderno potrebbe farne secondo il loro *ethos* particolare» poiché sottolinea di averne trattato nello studio *Musica dei Greci*, proprio per «tentare di indurre i musicisti moderni ad approfittarne»²⁰.

¹⁷ Sul tema, si rimanda alla sezione *Echi dal mondo classico* nel recente *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, a cura di S. Pasticci, in «Chigiana. Rivista di studi musicologici», XLIX, 2019, ovvero ai seguenti contributi: S. Beta, *La musica dei Greci, la Grecia in musica: Pizzetti e il mondo classico*, pp. 61-70; M. Crucitti, *Penombra arcana sulla collina serena: Pizzetti e le musiche per il teatro greco di Siracusa*, pp. 71-88; M. Napolitano, *Ildebrando Pizzetti e la tragedia greca*, pp. 89-105.

¹⁸ I. Pizzetti, *La musica nella rappresentazione attuale delle tragedie greche*, in «Musicisti contemporanei», Milano 1914, pp. 227-238.

¹⁹ Pizzetti 1914, pp. 232-233.

²⁰ Ivi, p. 238.

Il saggio si conclude con un plauso all'operazione di rievocazione del dramma classico portata avanti da Romagnoli, tanto da sostenere che gli artisti moderni avrebbero avuto molto da imparare dalla rappresentazione delle tragedie greche egli «va ammirevolmente traducendo»²¹. Romagnoli viene poi menzionato, in particolare, riguardo al tema delle musiche da comporre per le rappresentazioni classiche. Un primo riferimento riguarda la possibilità o meno di accompagnare la recitazione, quando Pizzetti sostiene che

la *paracataloghè* accompagnata del dramma greco doveva essere direttamente generata dalla lingua greca medesima: che dunque è impossibile riprodurla, oggi, a meno che un grecista possessore di cognizioni musicali (il Romagnoli) non tentasse di nuovamente trarla dal testo originale, facendo declamar questo, s'intende, in greco²².

Di Romagnoli, dunque, vengono messi in luce sia l'attività di grecista sia il possesso di «cognizioni musicali». Non mancano, infatti, riferimenti specifici alle musiche composte per le *Baccanti*, che Pizzetti menziona riguardo alla questione dell'accompagnamento per i cori e le danze:

Il Romagnoli, che ha scritto alcuni brani di musica per le *Baccanti* con la più grande sobrietà possibile di strumentale, ha fatto accompagnare i flauti e l'oboe dal quartetto a corda e da tre arpe. Io forse sopprimerei il quartetto a corda (non per ragioni... archeologiche, ma perché gli strumenti ad arco, quando non siano numerosissimi, risultano, all'aria aperta, di sonorità scarsa, debole); ma aggiungerei alle arpe e ai flauti e agli oboi (non uno e uno, ma tre e tre, e magari più ancora) i fagotti (auloi gravi) e i corni e le trombe, e gli strumenti a percussione (piatti, crotali, timpani ed altri). [...] Forse i greci del tempo di Eschilo potevan essere colpiti di terrore dal suono di due soli piatti percossi e dalla voce di un solo aulos frigio (forse): ma se noi vorremmo ridare al pubblico dei nostri teatri una impressione analoga, bisognerà che adopriamo ben altro strumentale²³!

L'interesse di Pizzetti per le prime sperimentazioni teatrali di Romagnoli e, in particolare, per l'aspetto musicale delle stesse, pone l'accento su un dato di una certa importanza: la sua attività come compositore delle musiche per

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, pp. 231-232.

²³ Ivi, pp. 236-237.

le rappresentazioni classiche fu alla base di una serie di riflessioni anche per musicisti affermati nel panorama musicale a lui coevo. Un profilo di Ettore Romagnoli compositore, con una specifica analisi delle sue partiture, merita di essere tracciato in una sede più ampia²⁴, ma si vogliono qui avanzare fin da ora alcune preliminari osservazioni su alcune modalità di lavoro dello studioso come compositore, con particolare attenzione alla stagione siracusana. In particolare, il 1922 si configura come un anno particolarmente interessante per mettere in luce quanto dichiarato da Romagnoli nel documento citato: da una parte, per la collaborazione con Giuseppe Mulè per le *Baccanti*; collaborazione che, in quanto tale, implicò un lavoro sinergico fra i due. In secondo luogo, per quanto espresso in chiusura di testo, ovvero che «testi poetici, testi musicali, concetti informatori delle danze» devono essere opera di uno solo, come lo furono appunto per l'*Edipo Re* messo in scena sempre quell'anno.

Le *Baccanti* del 1922: l'ispirazione dalle fonti antiche e la collaborazione con Giuseppe Mulè

Le prime musiche scritte da Romagnoli per il Teatro Greco di Siracusa furono quelle per l'*Agamennone* del 1914, anno in cui, assumendo la direzione artistica del primo ciclo di rappresentazioni classiche, si occupò di tutti gli aspetti che concernevano la messinscena. I brani, in numero di cinque, consistevano in un preludio composto da fiati e un quartetto d'archi, un coro di ingresso in anapesti, una preghiera a Zeus intonata da un coro di bambini con accompagnamento della cetra, una monodia alternata a cori, l'elegia funebre per il sovrano²⁵. In una recensione di Francesco Paolo Mulè apparsa sul quotidiano «L'Ora», si può leggere un commento alle musiche composte da Romagnoli per l'antico teatro greco:

²⁴ Ho in programma di scrivere, insieme e – soprattutto – grazie ad Angela Romagnoli, una monografia su Ettore Romagnoli musicista: in tale sede verranno discusse e ampliate tematiche qui solo necessariamente accennate. In particolare, relativamente alla parte che riguarderà il ruolo di Romagnoli come compositore per le rappresentazioni classiche, verrà presentata una introduzione sullo stato delle conoscenze relative alla musica greca nel periodo di attività dello studioso, nonché sulle riflessioni sulla stessa, in particolare in ambito teatrale, fra i drammaturghi e i musicisti a lui contemporanei. Per quanto riguarda una prima panoramica sulle musiche composte per il Teatro Greco di Siracusa fra il 1921 e il 1939, e, dunque, un confronto fra i diversi compositori all'attivo in quegli anni, mi permetto di rinviare intanto a G. Casali, *Ancient tragedy, yet modern music: musical compositions in the classical performances (1921-39)*, in *A Hellenic Modernism: Greek Theatre and Italian Fascism*, a cura di G. Di Martino, E. Ioannidou, S. Troiani, in «Classical Reception Journal», 16, 1, 2024, pp. 73-90.

²⁵ Cfr. Troiani 2020, p. 85.

nel comporre questa musica il Romagnoli ha seguito criteri analoghi a quelli che lo hanno guidato nell'ideazione della scena e nel disegno dei vestiti; è partito – cioè – da elementi accertati con severità d'indagini per giungere ad una sintesi personale, che si armonizzasse con tutti gli altri elementi, da cui risulta l'unità armonica di tutto lo spettacolo, che 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 noi²⁶.

L'affermazione conclusiva di Francesco Mulè, secondo la quale Romagnoli, per la composizione delle musiche per l'*Agamennone*, si sarebbe basato sui frammenti di musica greca a noi pervenuti, sembra in contrasto con quanto dichiarato dallo stesso compositore nel documento sopra citato, nel quale puntualizza che «si è detto spesso che i commenti musicali sono ricavati “dai pochi tratti tematici originari greci”. Sarei stato fresco. Quei pochi temi li esaurii nelle *Nuvole*. Per gli altri lavori registrai fedelmente le impressioni che nel mio spirito producevano i vari episodi drammatici corali». Se, per stessa dichiarazione di Romagnoli, solo nelle *Nuvole* furono effettivamente reimpiegati i “temi” dei frammenti di musica greca che aveva potuto studiare, si può altresì affermare che le fonti dei musicografi antichi e i frammenti superstiti offrono allo studioso fertile terreno di ispirazione, in particolare durante gli anni in cui collaborò con il musicista siciliano Giuseppe Mulè²⁷.

Nel 1921, in occasione della ripresa delle rappresentazioni tragiche dopo l'interruzione dovuta alla Grande Guerra²⁸, la composizione delle musiche venne infatti affidata a un musicista professionista scelto dal Comitato e ad essere designato fu Giuseppe Mulè²⁹. Lo stesso Romagnoli, intervistato

²⁶ AFI (= Archivio Fondazione INDA Siracusa), Rassegna Stampa 1914, F.P. Mulè in «L'Ora», 17 aprile 1914.

²⁷ Riguardo ai frammenti di musica greca di cui Romagnoli era a conoscenza si veda S. Troiani, *Ettore Romagnoli traduttore delle Baccanti: tra lessico operistico e ricreazione ritmico-musicale del dramma antico*, in «Greek and Roman Musical Studies», X, I, 2022, pp. 189-216, p. 191, n. 8.

²⁸ Sulla ripresa della stagione siracusana dopo la fine della Prima Guerra Mondiale si veda *Oresteia. Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola*, catalogo della mostra a cura di M. Valensise (Siracusa, Palazzo Greco, 1° luglio 2021-30 settembre 2022), Milano 2021.

²⁹ Per un profilo di Mulè cfr. A. Casella, J. Waterhouse, *Mulè, Giuseppe*, *Grove Music Online*, 2001.

dal quotidiano palermitano «L'Ora», mostrò il suo entusiasmo per la scelta del musicista originario di Termini Imerese, già noto al pubblico per la sua produzione artistica. Dichiarò infatti nella sua intervista che Mulè era «l'esponente culto di quell'ispirazione popolare di origine antica»³⁰ che ben si accordava con i suoi studi circa l'ipotesi di una derivazione dei canti popolari siciliani dai *nòmoi* greci³¹: i due autori condividevano l'idea secondo la quale esisteva una convergenza tra il canto popolare siciliano e la musica greca antica. Il punto di partenza di tale comune riflessione è da attribuirsi ai fondamentali studi di Alberto Favara, che per primo si adoperò a raccogliere in modo sistematico i canti popolari siciliani, giungendo a individuare specifiche corrispondenze fra questi e le antiche melodie greche³². Il suo volume *Canti della terra e del mare di Sicilia*, edito da Ricordi nel 1907³³, fu essenziale per gli studi di Romagnoli sulla musica greca antica e altrettanto importante fu per Giuseppe Mulè, che fu allievo dello stesso Favara presso il Conservatorio di Palermo, dove il musicista ebbe dal 1897 la cattedra di Composizione. La raccolta di Favara permise a Mulè di trarre ispirazione dalle musiche della sua terra e lo studio delle melodie e dei ritmi siciliani costituirono il marchio stilistico che ne caratterizzò tutta l'opera musicale; la notorietà conferitagli dal percorso intrapreso fu resa poi ancora più solida dalle musiche composte per le rappresentazioni classiche per il teatro greco³⁴.

Per quanto Romagnoli, nel documento riportato in questo saggio, si esprima negativamente su qualsiasi tipo di esperienza che lo avrebbe distolto dal lavoro di *chorodidaskalos*, è difficile non vedere nella presenza di Mulè un ruolo centrale per la realizzazione delle musiche, alla quale, comunque, Romagnoli concorse sempre se non altro sul piano teorico. Infatti, se gli si devono certamente riconoscere ampie e varie competenze musicali e musicologiche che concorsero all'elaborazione di una profonda riflessione

³⁰ AFI, Rassegna Stampa, F.P. Mulè in «L'Ora», 17 aprile 1914.

³¹ Cfr. E. Romagnoli, *I canti popolari siciliani e la musica greca*, in «Rivista d'Italia», II, 1, 1920, pp. 3–24 e Id., *I canti popolari della Sicilia*, in «Musica d'oggi», III, 7, 1921, pp. 193–198.

³² Per un profilo biografico di Alberto Favara si rimanda a N. Balata, *Favara, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012. Si veda, inoltre, l'intimo quadro biografico tracciato dalla figlia: T.S. Favara, *Alberto Favara: la vita narrata dalla figlia Teresa Samona Favara*, Palermo 1971.

³³ Oltre a tale fondamentale volume, si ricordano, in questa sede, anche A. Favara, *Il canto popolare nell'arte*, Palermo 1898; Id., *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara*, Atti del Congresso internazionale di scienze storiche, Roma 1903, pp. 26–57; Id., *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano 1907; Id., *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, in «Rivista d'Italia», XXVI, 1, 1923, pp. 79–99.

³⁴ Per una panoramica del contesto storico e culturale nel quale si affermò Mulè si veda C. Giglio, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo 2006.

sulla musica antica e alla sua rievocazione, fu in particolare la collaborazione con Giuseppe Mulè a permettergli di mettere in pratica quanto teorizzato e, in parte, sperimentato. Mulè, infatti, poté comporre delle musiche che, da una parte, si riallacciavano ad alcuni moduli tipici delle canzoni popolari siciliane con un chiaro richiamo alla musica greca antica (per come, da Romagnoli, era stata interpretata), d'altra parte Romagnoli aveva potuto dedurre, sia dai frammenti musicali pervenuti sia dai testi letterari antichi che trattavano di musica, informazioni che offrirono uno strumento fondamentale per la creazione di musiche che, pur moderne, fossero in grado di rievocare l'atmosfera di quelle antiche. In questo senso, Mulè riuscì a comporre musiche che si basavano anche sulle riflessioni teoriche avanzate da Romagnoli: dall'analisi di alcuni esempi si può certamente affermare che sia stato da lui guidato nel trarre spunto dalle fonti a disposizione per la scrittura delle musiche³⁵.

Che Romagnoli abbia avuto un ruolo attivo nell'accompagnare Mulè nella composizione attraverso le ispirazioni suscitate dalle antiche fonti, risulta chiaro da una sua stessa dichiarazione. Nel 1922, con la messinscena di *Baccanti*, venne introdotta la danza all'interno degli spettacoli e tale innovazione comportò, naturalmente, che fossero composte le musiche anche per i momenti danzati. Romagnoli si esprime su tale processo compositivo in un'intervista data in occasione della rappresentazione del dramma di Euripide, sottolineandone le difficoltà proprio in relazione al tipo di fonti da cui derivare specifiche suggestioni:

Compito oltremodo difficile è stato quello di comporre la musica per le danze delle *Baccanti*. Mentre infatti per la musica drammatica o lirica abbiamo residui dell'antica musica greca, che ci offrono in qualche modo un tipo, per la danza non abbiamo un modello alcuno. Sicché il Mulè ha dovuto creare di sana pianta, senza gli echi del passato, riuscendo però pienamente nel difficile compito artistico [...]. Egli non ha proceduto però fantasticamente, ma ha

³⁵ A conferma di quanto sostenuto, occorre sottolineare che Mulè, come messo in luce da Maria Bellavia in uno studio biografico sul musicista, «non conosceva leggi e stili della musica greca»; cfr. M. Bellavia, *Giuseppe Mulè: vita e arte*. Palermo 1991, p. 26. Risulta quindi evidente che gli studi di Romagnoli su tale tema costituirono la base imprescindibile per trarre informazioni dalle fonti musicali antiche. Un esempio di come i frammenti di musica greca avessero potuto costituire un mezzo quantomeno di ispirazione per la composizione delle musiche, lo si può cogliere dall'analisi del secondo brano dell'*Antigone* (1924), *Beato chi scevro di mali*, dove è presente un inciso tematico probabilmente derivato dal frammento musicale proveniente dall'*Oreste* di Euripide (*DAGM* 3). Per una analisi specifica si rimanda a Casali 2022, pp. 240-243.

tolto le suggestioni dalle testimonianze letterarie. Per esempio, per l'istru-
mentazione dell'ultima sfrenata danza dionisiaca ha seguito la indicazione lette-
raria del frammento di una tragedia perduta di Eschilo, nel quale si descrive
appunto una danza dionisiaca³⁶.

Romagnoli sottolinea come Mulè non abbia, per la composizione delle
musiche, «proceduto fantasticamente», ma abbia «tolto le suggestioni» dalle
testimonianze letterarie. Nello specifico, viene menzionato il frammento di
una tragedia di Eschilo nel quale è descritta una danza dionisiaca. È eviden-
te come Mulè abbia potuto trarre ispirazione dalle indicazioni offerte dal
frammento letterario grazie alla guida di Romagnoli: nella introduzione alla
sua traduzione delle *Baccanti*³⁷, lo studioso menziona infatti un passaggio,
tratto da un dramma perduto di Eschilo, gli *Edoni*, «nel quale si descrivono
i canti e gli strumenti d'un'orgia bacchica (Frm. 57)»³⁸. Come riportato da
Romagnoli, si tratta dunque del fr. 57 Nauck³⁹, che si può leggere di seguito
nell'originale greco e nella traduzione di Romagnoli⁴⁰:

σεμνᾶ Κοτυτοῦς ὄργι' ἔχοντες

ὁ μὲν ἐν χερσὶν
βόμβυκας ἔχων, τόννου κάματον,
δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος,
μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,
ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ

ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει·
ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται
ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῆμοι,
τυπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου
βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς

³⁶ AFI, Rassegna Stampa, intervista a E. Romagnoli di P. Pinti ne «Il Resto del Carlino», 11 aprile 1922.

³⁷ Euripide, *Le Baccanti*, traduzione italiana di E. Romagnoli, Bologna 1922.

³⁸ Ivi, p. 11.

³⁹ A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Lipsia, 1889.

⁴⁰ Romagnoli 1922, p. 11.

E di Cotito celebran l'orgia.
 Questi suoi flauti,
 opra del tornio, coi diti un cantico
 ronzante segnano, che col suo strepito
 la folla desta: quello dei cembali
 il frastuono eccita: vibran le cetere:
 paurosi mimi, da un invisibile
 luogo, con voci di tauro muggiano:
 simile a inferno terribil tuono
 greve del timpano s'effonde il suono.

La lettura del frammento di Eschilo poté suggerire diverse scelte compositive, rispetto alle quali ci si limiterà ad alcune osservazioni. Nel frammento sono menzionati «paurosi mimi» che «da un invisibile luogo, con voci di tauro muggiano». La *Danza Dionisiaca* composta da Mulè presenta un coro di bambini, che deve vocalizzare a piacere, mentre soprani e contralti intonano il grido «Uh!», dispiegandolo in una serie di cromatismi (fig. 1): si può supporre che si volesse ricreare quanto descritto nel frammento. Inoltre, diversi sono gli strumenti musicali menzionati, che Romagnoli traduce come «flauti» (βόμβυκας), «cembali» (κοτύλαις), «cetere» (ψαλμὸς) e «timpano» (τυπάνου). Si può supporre che la scelta dell'organico strumentale utilizzato da Mulè potesse in qualche modo essere stato concepito anche a partire da tale elenco. L'organico era infatti composto da un ottavino, due flauti, due oboi, due clarinetti, un clarone, due fagotti, quattro corni, tre trombe, un'arpa, timpani, un sistro, un triangolo, un tamburello, uno xilofono, grancassa e piatti⁴¹. Si riscontra, dunque, un certo numero di strumenti a fiato in luogo dei «flauti» e strumenti a percussione che potessero rievocare le sonorità dei «cembali» e del «timpano». Per quanto riguarda le «cetere», ovvero lo strumento a corda da concerto, nell'organico di Mulè si possono individuare, come possibile corrispondenza, i contrabbassi.

La riflessione sugli strumenti musicali da utilizzare fu alla base dei criteri compositivi di Mulè e Romagnoli per la scrittura delle musiche per i drammi, come si può leggere da una delle lettere di Mulè a Gargallo:

Mi sto torturando il cervello per trovare degli effetti con sì limitato numero d'orchestra, ma non sono affatto tranquillo. Musicalmente credo d'aver creato la giusta atmosfera, ma all'atto pratico? Come potrò cavarmela per la danza

⁴¹ AFI, Archivio Musicale.

1. Inciso corale tratto dalla *Danza Dionisiaca*, IV brano delle musiche per le *Baccanti* del 1922. Cfr. G. Mulè, *Cori e danze per le Baccanti di Euripide nella traduzione di Ettore Romagnoli. Riduzione per cantone pianoforte*, Milano 1922.

dionisiaca? Uno strumento che potrebbe essermi molto utile è il silofono, (strumento a lamine di legno che vengono percosse con piccoli martelli di legno).

[...]

Altro effetto potrei ottenerlo con delle trombette speciali [...] che potrebbero suonare una ventina di bambini. Lei, insomma, mi deve aiutare. Ci tengo troppo che le *Baccanti* abbiano l'esito migliore che si possa desiderare e, purtroppo, mi accorgo, ora che ho scritto la musica, che gli strumenti a mia disposizione sono troppo pochi⁴².

D'altra parte, si è visto come la questione dell'organico strumentale per le rappresentazioni classiche fosse stata al centro anche delle riflessioni di Pizzetti. Vale forse la pena soffermarsi sul fatto che Pizzetti, nel saggio sopra citato, dopo aver descritto l'organico scelto da Romagnoli per le *Baccanti*, menzioni il medesimo

⁴² AFI, Documenti, Lettera di Mulè a Gargallo, 24 febbraio 1922.

frammento eschileo utilizzato per la composizione della danza dionisiaca nella rappresentazione siracusana, citandone la descrizione fatta da François-Auguste Gevaert nel suo fondamentale *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*⁴³:

Sentite come Eschilo descrive la strumentazione di una musica orgiastica, in un frammento di una delle sue tragedie perdute: "L'un des musiciens, tenant dans ses mains des tuyaux (sonores), ouvrage de four, fait entendre, par les mouvements de ses doigts, une mélodie dont l'accent passionné inspire la fureur: l'autre fait résonner des cymbales d'airain... Des sons terribles, semblables aux mugissements du taureau, surgissent on ne sait pas d'où, et le bruit du tambour, pareil à un Tonnerre souterrain roule en répandant une profonde terreur... Les murs en sont affolés et les toits pris d'ivresse". (Gevaert, opera citata).

Forse i greci del tempo di Eschilo potevan essere colpiti di terrore dal suono di due soli piatti percossi e dalla voce di un solo aulos frigio (forse): ma se noi vorremmo ridare al pubblico dei nostri teatri una impressione analoga, bisognerà che adopriamo ben altro strumentale⁴⁴!

Nel secondo volume, nella sezione intitolata *Histoire de l'art pratique*, lo studioso e compositore belga si sofferma sul ditirambo e, fra i vari aspetti inerenti a tale tema, analizza quello relativo al ritmo. Gevaert, a questo proposito, prende ad esempio due «chant orgiastiques des *Bacchantes*»⁴⁵, ricreando la linea melodica di alcuni schemi metrici⁴⁶. Tuttavia, lo studioso tiene a precisare che la composizione della melodia, ispirata dai versi greci, sia una operazione meramente funzionale ai musicisti per la comprensione del ritmo, senza alcuna pretesa di riprodurre l'effetto musicale che il brano doveva avere originariamente. Per avvicinarsi a quello che doveva essere l'aspetto musicale originario, Gevaert suggerisce di immaginare «la danse passionnée d'un groupe de cinquante méridionaux possédés d'un même enthousiasme, en même temps que l'instrumentation bruyante réservée à cette musique orgiastique: instrumentation dont Eschyle fait la description poétique (mais non point imaginaire certes) dans ce fragment tiré d'une de ses tragedies perdues (*les Édoniens*)»⁴⁷. A questo punto della sua analisi, Gevaert riporta la traduzione francese dei versi della tragedia perduta di

⁴³ F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand 1875.

⁴⁴ Pizzetti 1914, p. 237.

⁴⁵ Gevaert 1875, p. 434.

⁴⁶ Ivi, p. 435.

⁴⁷ Ivi, p. 436.

Eschilo che viene citata da Pizzetti⁴⁸, che, dunque, era stato un lettore di Gevaert⁴⁹. L'informazione riveste un certo interesse non solo per approfondire il profilo del compositore riguardo agli studi compiuti sulla musica greca antica, ma anche per un'altra ragione. Anche Romagnoli, infatti, frequentò assiduamente i testi di Gevaert: è possibile affermare ciò sia per la presenza, nella sua biblioteca, di volumi dell'autore belga⁵⁰, sia perché gli studi di Gevaert vengono citati in numerosi testi del grecista⁵¹. Sebbene, quindi, Romagnoli dovette certamente conoscere e interfacciarsi con l'edizione dei *Tragicorum graecorum fragmenta* curata da August Nauck, non si può tuttavia escludere che si fosse basato, per le sue riflessioni a proposito della danza orgiastica descritta negli *Edoni*, e, in particolare, per quelle riguardanti la sua strumentazione, proprio sulle considerazioni precedentemente avanzate da Gevaert⁵².

Dagli esempi proposti, per quanto solo indicativi, si spera risulti chiaro come gli studi di Romagnoli sulla musica greca (la sua conoscenza dei frammenti superstiti, delle fonti letterarie recanti testimonianze di carattere musicologico, degli studi filologici e musicologici coevi) siano stati fra gli strumenti fondamentali per la creazione delle musiche.

⁴⁸ Dal momento che Pizzetti, nel citare la traduzione di Gevaert, omette una (breve) parte della stessa, la si ripropone di seguito per intero: «L'un des musiciens, tenant dans ses mains des tuyaux [sonores], ouvrage de four, fait entendre, par les mouvements de ses doigts, une mélodie dont l'accent passionné inspire la fureur: l'autre fait résonner des cymbales d'airain... La percussion (ψαλμός) résonne bruyamment. Des sons terribles, semblables aux mugissements du taureau, surgissent on ne sait pas d'où, et le bruit du tambour, pareil à un tonnerre souterrain roule en répandant une profonde terreur... Les murs en sont affolés et les toits pris d'ivresse». Cfr. Gevaert 1875, p. 436.

⁴⁹ Pizzetti cita Gevaert anche ne *La musica e il dramma*, in Pizzetti, *Musica e dramma*, Roma 1945. Che Pizzetti fosse lettore di Gevaert è stato messo in luce da Michele Napolitano in Napolitano 2019 e da Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci in Borghetti, Pecci, *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e Fedra*, Torino 1998.

⁵⁰ Cfr. Romagnoli 2024, p. 176, in cui viene menzionato che fra gli scritti e i tratti inerenti alla musica greca presenti nel Fondo si trova F.-J. Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand 1895.

⁵¹ Per una ricognizione dei principali studi sulla musica greca su cui doveva essersi basato Romagnoli, fra i quali figurano, appunto, quelli di Gevaert, si veda Casali 2022, p. 219; Troiani 2020, p. 79. Per quanto riguarda le edizioni critiche e gli scritti di carattere musicologico che Romagnoli aveva consultato, risultano, in particolare, Wallis (1699), O. Jahn (1882), Westphal (1883), K. Jan (1885) e Macran (1902); cfr. Troiani 2022a, p. 175, nota 75.

⁵² Gevaert, nel paragrafo dedicato alla danza descritta nel frammento eschileo, indica come tema di tale trattazione proprio «instrumentation et modes». Cfr. Gevaert 1875, p. 436.

Dalla traduzione delle *Baccanti* alle musiche per *Edipo Re*: le sperimentazioni ritmico-musicali

Un altro degli aspetti di rilevante interesse della messinscena di *Baccanti* è quello della resa testuale. Sara Troiani si è recentemente soffermata sulla traduzione di Romagnoli del dramma euripideo, traduzione che era stata utilizzata per le *Baccanti* del 1913 e che venne ristampata da Zanichelli nel 1922 per la rappresentazione della tragedia a Siracusa⁵³. La studiosa, in particolare, mette in luce come sia possibile individuare le strategie metriche utilizzate da Romagnoli nel momento della traduzione per riprodurre la struttura metrica di alcuni passi del dramma, secondo una operazione di trasposizione dei metri greci nelle strutture ritmiche moderne. Possiamo sostenere che le riflessioni sulla metrica e la ritmica influenzarono il lavoro di Romagnoli sia come traduttore sia come compositore. Per quanto riguarda le traduzioni dei testi antichi, infatti, egli assegnò un primato alle traduzioni in versi, sostenendo che il ritmo non fosse, per il poeta, «cosa esterna, accidentale, scelta; anzi è il nucleo primo e più profondo dell'ispirazione»⁵⁴. Tale idea derivava chiaramente da quella che vedeva la poesia greca come «diretto prodotto del *melos* che ne orientò anche la metrica»⁵⁵. Nelle sue traduzioni, quindi, Romagnoli si impegnò in vere e proprie sperimentazioni ritmico-musicali, che permettono di evidenziare le interrelazioni fra traduzione e musica all'interno del lavoro del grecista⁵⁶. Per quanto riguarda questo primo aspetto, inerente alla traduzione delle *Baccanti*, rimando al ricco ed esaustivo contributo di Troiani; avanziò qui solo una breve considerazione riguardo al secondo, ovvero a quello relativo allo studio della metrica e della ritmica greca in relazione alla composizione delle musiche.

Romagnoli, che si allineava con le teorie esposte dai ritmici, riteneva infatti che le testimonianze letterarie e i frammenti che erano all'epoca disponibili «fossero indicativi per descrivere i meccanismi ritmico-melodici della musica greca, a loro volta essenziali per meglio comprendere i processi della stessa composizione poetica»⁵⁷. Per il grecista, dunque, la struttura dei versi greci era l'unico

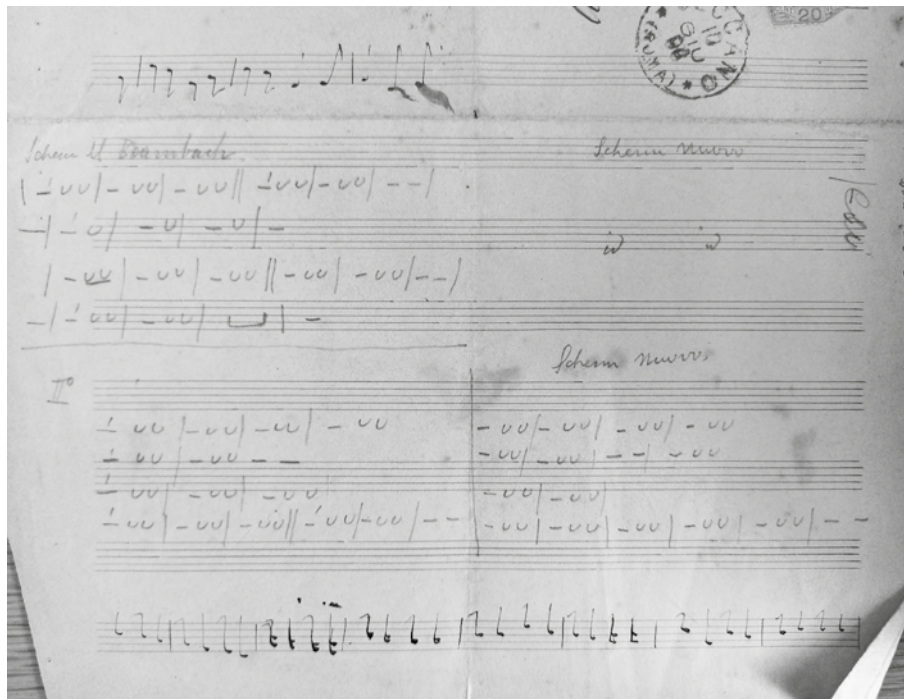
⁵³ Si rinvia al ricco e dettagliato contributo di S. Troiani, *Ettore Romagnoli traduttore delle Baccanti. Tra lessico operistico e ricreazione ritmico-musicale del dramma antico*, in «Greek and Roman Musical Studies» X, 1, 2022b, pp. 189-216.

⁵⁴ Romagnoli 1917, p. 108.

⁵⁵ Cfr. Troiani 2020, cit., 79-86, p. 81.

⁵⁶ Si rimanda all'intero contributo di Troiani 2020.

⁵⁷ Ivi, p. 193. Riguardo alle due correnti che si confrontarono nell'Ottocento circa gli studi sulla metrica greca, ovvero quella dei «ritmici» e quella dei «metrici» si rimanda a M. Ercoles, *La*



discorso inerente all'orientamento di Romagnoli in linea con quello dei ritmici, che sostenevano ci fosse un legame fra l'andamento verbale e quello musicale aprendo così alla possibilità di ricostruire le linee melodiche attraverso l'ossatura dei versi greci, trova un esempio lampante nell'altra tragedia messa in scena nel 1922, l'*Edipo Re*, con musiche dello stesso Romagnoli. Sempre nel Fondo Romagnoli, sono conservati due fogli di carta pentagrammata manoscritti con appuntate, l'uno alcune proposte di schemi metrici (fig. 2), l'altro le musiche di accompagnamento per il primo Coro – nello specifico, la I strofe – dell'*Edipo* (fig. 3). Nel foglietto recante i soli schemi metrici, sono riportate due proposte con la dicitura «schemi del Brambach» e «schemi nuovi» e tali indicazioni si trovano anche a lato delle rispettive proposte musicali riportate nello spartito: i due fogli sono, dunque, legati fra di loro. Nello specifico, si tratta di ipotesi di ricostruzione metrica e di scrittura di accompagnamento musicale della I strofe del Primo Coro dell'*Edipo Re*. Di seguito, si riportano il testo in greco (vv. 151-7) e la traduzione di Romagnoli:

ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι, τίς ποτε
τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; Ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα,
δείματι πάλλων,
ιῆιε Δάλιε Παιάν,
ἄμφι σοὶ ἄζόμενος τί μοι ἦ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν
ἐξανύσεις χρέος·
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἑλπίδος,
ἄμβροτε Φάμα.

Dolce parola di Giove, che giungi da Pito opulenta
a Tebe fulgidissima,
che dici tu? Trema pavida l'anima, balza sgomenta,
Peane, Signore di Delo,
trepida, incerta: qual sorte,
fra poco, o nel volger degli anni, tu appresti per me?
Tu dimmelo, figlia dell'aurea Speranza, tu Fama perenne.

The image shows a handwritten musical score for the First Chorus of *Edipo Re*. The score is written on three systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Greek, and the music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation.

System 1:

- Staff 1: Δι-ὅς ἀ-δύ-ε-νός γὰρ, τίς ποτε τὰς παλιν-χρῆ-σας
- Staff 2: πν-ύ-ω-σας ἀ-γλα-ῖας ἔ-βας
- Staff 3: Ἀν-δρά-σας ἐκ-τί-τα-μαι πο-βή-σαν γὰρ-τα, δὲ-μα-τι παλιν-χρῆ-σας
- Staff 4: ἰ-ή-ι-ε Δά-μι-ε Παι-αν

System 2:

- Staff 1: ἀμ-φι-βό-α-ζό-με-νός τίς ποτε ἦ-ν ῥέ-ον
- Staff 2: ἦ πε-ρι-τρί-λο-μῆ-νός τίς ποτε
- Staff 3: εἰς παλιν-χρῆ-σας
- Staff 4: εἰ-πὲς ποτε, ὅ-τε χρῆ-σας ἐκ-τί-τα-μαι πο-βή-σαν γὰρ-τα.

System 3:

- Staff 1: ἀμ-φι-βό-α-ζό-με-νός τίς ποτε ἦ-ν ῥέ-ον
- Staff 2: ἦ πε-ρι-τρί-λο-μῆ-νός τίς ποτε
- Staff 3: εἰς παλιν-χρῆ-σας
- Staff 4: ecc come il 1° del Sopra.

3. Musiche di accompagnamento, con testo in greco, della I strofe del Primo Coro dell'*Edipo Re*, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi Storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

Se è difficile individuare a chi debbano attribuirsi i «nuovi schemi», riguardo ai primi è invece stato possibile, grazie all'indicazione di Romagnoli, risalire allo studio da cui essi sono derivati: si tratta del volume *Die Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch metrisch erklärt* di Wilhelm Brambach.⁵⁹ Lo schema metrico è infatti quello proposto dallo studioso in merito all'analisi della I strofe del Primo Coro, nel capitolo incentrato sullo studio della metrica dell'*Edipo Re* (fig. 4). A proposito di questa I strofe, Brambach sottolinea come il canto sia caratterizzato da una struttura ritmica che gli conferisce un aspetto antico; in particolare, a rievocare un senso arcaico, sarebbero i tripodi dattilici uniti in forma di esametri⁶⁰.

Da un confronto fra lo schema metrico e la linea melodica composta da Romagnoli, risulta evidente come lo studioso abbia trasposto in musica – secondo criteri moderni – la struttura metrico-ritmica del verso greco: si può notare, ad esempio, come il dattilo, composto da una sillaba lunga e da due sillabe brevi, trovi corrispondenza nei valori musicali all'interno di ogni battuta, ove sono presenti una minima e due semiminime, proprio a imitare l'alternarsi ritmico di lunga, breve e breve. Quindi, lo studio e la lettura della metrica greca, sulla base della tesi dei ritmici da lui sposata, servirono allo studioso per (ri)creare un accompagnamento musicale per quei versi che dal *melos* erano originariamente prodotti. È chiaro che l'esempio riportato si basa sulla scrittura di un ipotetico accompagnamento musicale del testo greco: per vedere quanto – e se – l'analisi della metrica e della ritmica antica abbiano poi influenzato la scrittura della musica per la traduzione in italiano (o se, sulla base di una “trasposizione” di tale metodo, Romagnoli abbia creato una relazione fra la sua versificazione e la musica composta) si deve attendere una analisi completa della partitura dell'*Edipo*, che ci si propone di fare in futuro.

⁵⁹ W. Brambach, *Die Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch metrisch erklärt*, Lipsia 1870, p. 91. Brambach è autore di un altro volume che sembra rivestire un certo interesse per il tema qui discusso: Id., *Metrische Studien zu Sophokles: mit einer Einleitung über die genetische Entwicklung der antiken Metrik und Rhythmik*, Lipsia 1869. L'espressione «origine genetica del metro e ritmo antico», presente nel titolo, lo inserisce infatti pienamente nella tendenza del periodo tesa a rintracciare le origini genetiche dei fenomeni artistici e culturali: basti qui ricordare che Romagnoli e Mulè condivisero in modo convinto la tesi filogenetica di Favara, secondo la quale nella musica popolare siciliana si erano conservate forme musicali derivate dalla musica greca antica. Favara, come sostiene Sergio Bonanzinga, ipotizzò infatti una vera e propria «filogenesi del folklore musicale siciliano, sintetizzando echi romantici e certe posizioni della filosofia tedesca rintracciabili specialmente negli scritti di Friedrich Nietzsche». Cfr. S. Bonanzinga, *Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna*, in S. Bonanzinga, G. Giordano, *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni*, Palermo 2016, pp. 21-52 (p. 24).

⁶⁰ Brambach 1870, p. 91.



4. Schema metrico della I strofe del Primo Coro dell'*Edipo Re*, tratto da W. Brambach, *Die Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch metrisch erklärt*, Lipsia 1870, p. 91.

Quello che qui si è voluto mettere in luce è come le riflessioni teoriche di Romagnoli si accompagnarono, per quanto riguarda l'aspetto musicale, a una prassi compositiva.

Una nota a margine: Stravinsky, nei *Dialogues and A Diary*, a proposito dell'*Oedipus rex* (1927) scrive che i critici «dovrebbero pure analizzare la natura degli schemi ritmici della musica suggeriti dallo stesso Sofocle, o più esattamente, dai metri del coro (specialmente i semplici coriambi, gli anapesti e i dattili, piuttosto che i gliconei e i docmi)»⁶¹. Il compositore, nel suo dialogo con Robert Craft, dichiara dunque di essersi basato sulla metrica del coro della tragedia di Sofocle per elaborare gli schemi ritmico-musicali della sua opera. Al di là che tale operazione vi sia davvero stata,⁶² la dichiarazione di Stravinsky mostra come, nel Novecento, nel momento in cui il "classico" torna ad essere messo in musica, si manifesti un rinnovato interesse anche per l'aspetto metrico-ritmico delle tragedie greche antiche, soprattutto ove prese a soggetto per l'ideazione di nuove opere. Pertanto, l'analisi delle modalità compositive di Romagnoli si inserisce pienamente in una più ampia disamina che tenga conto delle composizioni di soggetto classico nel Novecento e, inoltre, permette di avanzare specifiche considerazioni relative al contesto italiano, con particolare attenzione a quello siracusano.

Infatti, l'esempio riportato a proposito dell'*Edipo Re* consente di evidenziare la divergenza con altri filologi che lavorarono in qualità di traduttori per Siracusa, come, ad esempio, Manara Valgimigli. Valgimigli venne infatti coinvolto nel 1948, in occasione della riapertura della stagione siracusana a

⁶¹ Cfr. R. Craft, I.F. Stravinskij, *Dialogues and a diary*, Londra 1968, pp. 28-29.

⁶² Gianfranco Vinay, ad esempio, nega che ci sia un rapporto fra la metrica della tragedia greca e le soluzioni musicali dell'*Oedipus Rex*; ciò che secondo lo studioso si può piuttosto individuare come elemento comune è l'improvviso cambiamento metrico-ritmico. Cfr. G. Vinay, *Stravinsky neoclassico: l'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia 1987, pp. 89-102.

seguito della Seconda Guerra Mondiale, per la messinscena dell'*Orestea*, con musiche di Gian Francesco Malipiero. L'11 dicembre 1947, venne pubblicato sul «Corriere della Sera» un articolo di Valgimigli dal titolo *Tradire il meno possibile gli antichi tragici greci*, dal quale si evincono alcuni dei criteri che guidarono Valgimigli e Malipiero rispettivamente nella traduzione dell'originale greco e nella creazione delle musiche:

Di tutto il teatro greco, tragedia e commedia, e in genere di tutta la poesia greca, la cosa che conosciamo meglio, oserei dire l'unica, è la parola. Intendo il modo, la disposizione, il suono, il colore, la sintassi, l'animazione e vibrazione interna della parola, tutto insieme, la espressione poetica. La metrica, per esempio, ci sfugge quasi del tutto: non avendo più, checché si dica, il senso della quantità, né più potendo riconoscere come si accordassero tra loro i due accenti diversi e distinti ma coesistenti della parola come significato logico e della parola come elemento del verso. Vediamo file di segni, brevi lunghe, brevi lunghe, e non vediamo altro. [...] Pretendere e illudersi di ricostruire e risentire questi ritmi come si tentò da tanti in questi ultimi anni, e da qualche malinconico tuttavia si tenta, trimetri giambici, esametri, endecasillabi saffici ecc. – ci si provò e impigliò e imprigionò anche un poeta spregiudicatissimo come il Pascoli – non solo è fatica vana, ma pericolosa e dannosa alla stessa poesia. E allora tradurre in prosa? Io non dico questo affatto. Dico che ognuno ha da tradurre nei modi che gli vengono dall'interno e non dall'esterno, da natura e non da artificio, e cioè seguendo ognuno ogni volta il suo cantare. Dunque, anche tradurre poesia non può essere una ricostruzione erudita e archeologica: se non vogliamo ferire e uccidere proprio quella parola che è, ripeto, della poesia greca l'unico documento certo che ci rimane. E la musica? Anche della musica antica nei suoi effetti reali conosciamo ben poco o quasi niente. Questo solo possiamo dire: che certo non dovè prevalere sulla parola come nel melodramma moderno. E dunque tanto meno è lecito prevalga oggi sulla parola di Eschilo. Tessitura di canto sulla parola dei cori vorrei fosse evitata. Come non ascoltare nuda e intatta, nel pàrodo dell'Agamennone, la parola che sale e si avvolge dolorosa e lenta a descrivere il sacrificio di Ifigenia? Preludi a intonare una scena e a crearne e prepararne l'atmosfera; interludi a sottolineare pause di attesa; finali a commentare una azione compiuta: niente di più. Il maestro Francesco Malipiero, che ha il compito delle interpretazioni musicali della *Orestea*, tale artista è di cultura e di gusto, ci dà affidamento sicuro⁶³.

⁶³ Il ritaglio di rivista contenente l'articolo citato è conservato presso il Fondo Gian Francesco Malipiero dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini (Venezia).

Valgimigli scelse effettivamente di tradurre l'*Oresteia* in prosa: per la prima volta a Siracusa venne portata in scena una traduzione in prosa anziché in versi. La "sobrietà" della versione testuale offerta da Valgimigli doveva trovare riscontro anche nella scrittura delle musiche da parte di Malipiero, musiche che non dovevano prevaricare il testo; infatti, nessuna parola della traduzione del grecista venne messa in musica dal compositore, che si limitò a comporre musiche per accompagnare i momenti salienti della tragedia⁶⁴. Se tale scelta molto dice del processo compositivo di Malipiero in accordo con quello di traduzione di Valgimigli, altrettanto comunica circa le diverse riflessioni teoriche e, di conseguenza, le differenti istanze compositive che caratterizzavano invece il lavoro di Romagnoli, che doveva sicuramente rientrare fra i «malinconici» menzionati da Valgimigli nel suo articolo.

La prospettiva che si apre analizzando l'opera di Romagnoli come compositore permette dunque di ampliare il campo di indagine non solo sulla figura di uno studioso, ma sui diversi approcci alla messinscena delle rappresentazioni classiche, con particolare attenzione alla composizione delle musiche, nell'Italia del Novecento.

⁶⁴ Sulle musiche composte da Malipiero per l'*Oresteia* si veda E. Sala, *Malipiero al teatro Greco di Siracusa. Le musiche di scena per l'“Ecuba” di Euripide (1939) e l'“Oresteia” di Eschilo (1948)*, in *Malipiero Moderna: 1973-1993*, a cura di P. Cattelan, Firenze 2000, pp. 103-134.

