

LUIGI VERDI

ELETTRA DI STRAUSS E CASSANDRA DI GNECCHI

1. Premessa. Il "caso" Cassandra

Questa vicenda, benché oggi quasi dimenticata, ebbe a suo tempo, nel 1909, una notevole eco, sollevata da un articolo dell'autorevole musicista Giovanni Tebaldini¹ con dieci tavole sinottiche che mettevano a confronto alcune idee musicali di *Elettra* di Richard Strauss con altrettante di *Cassandra* di Vittorio Gnegchi, giungendo a insinuare che "forse" c'era stato plagio da parte di Strauss. A questo seguì un secondo articolo di approfondimento dello stesso Tebaldini.²

Cassandra fu composta dal 1901 al 1903 da Vittorio Gnegchi (1876-1954), allora giovanissimo e poco conosciuto compositore proveniente da una famiglia della ricca borghesia milanese. La prima, con la direzione di Arturo Toscanini, ebbe luogo a Bologna il 5 dicembre 1905. La prima di *Salome* di Strauss si tenne il 9 dicembre dello stesso 1905 e quella di *Elettra* il 25 gennaio del 1909. È opportuno ricordare le date: *Cassandra* precedette sia *Salome* sia *Elettra*. Un'opera complessa e matura come *Cassandra*, scritta a soli venticinque anni da uno sconosciuto, generò sconcerto e incomprendimento. Sappiamo che un'opera è recepita non solo per quella che è dal punto di vista musicale, ma anche per chi l'ha scritta, quando e in quali circostanze. Il problema è che *Cassandra* non sembrò pienamente comprensibile: un compositore senza studi ufficiali (aveva studiato privatamente), giovane, alla sua prima opera, sembrò impossibile che avesse potuto comporre un lavoro così maturo e innovativo nel panorama musicale italiano di inizio '900. E i critici musicali ignorano o sminuiscono tutto quello che non possono giustificare dal loro punto di vista. La vicenda è stata ben ricostruita dall'Associazione Musicale "Vittorio Gnegchi Ruscone".³

Si è detto che Gnegchi avesse inviato lo spartito di *Cassandra* a Strauss e che questi gli avesse risposto nell'agosto 1905 con una lettera, di cui però non c'è traccia e di cui Gnegchi non parla. Oppure sembra che Gnegchi avesse donato a Strauss lo spartito in occasione della

¹ GIOVANNI TEBALDINI, *Telepatia Musicale. A proposito dell'Elettra di Strauss*, in «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, n. 2, pp. 400-412.

² G. TEBALDINI, *Telepatia Musicale? Sempre a proposito dell'Elettra di Richard Strauss*, in «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, n. 3, pp. 632-659.

³ L'associazione è nata dall'incontro del produttore Nikos Velissiotis con gli eredi Gnegchi, in particolare con Vittoria Greppi Carlotti di Riparbella (1935-1992), nipote del compositore. Si veda MARCO IANNELLI, *Il caso Cassandra. Vittorio Gnegchi, una storia del Novecento*, Milano, Bietti, 2004. La bibliografia su questa vicenda è piuttosto ricca; si veda anche, tra l'altro: PIETRO MAZZINI, *Richard Strauss plagiaire?*, in «L'Italie et la France», IV, 1909, n. 5; FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Luci ed ombre - Per un Musicista Italiano ignorato in Italia*, Roma, De Santis, 1933; MICHAEL HORWATH, *Tebaldini, Gnegchi, and Strauss*, in «Current Musicology», 1970, pp. 74-91 (vi si parla di «sympathetic attunement [...] a sort of unconscious plagiarism»); QUIRINO PRINCIPE, *Vittorio Gnegchi e Richard Strauss: storia di un presunto plagio*, in «La Rivista illustrata del Museo teatrale della Scala», II, 1990, n. 8, pp. 76-83; OTTAVIO DE CARLI, *Vittorio Gnegchi Ruscone: Un "caso" ancora aperto. Fortuna e oblio di un compositore gentiluomo*, Erbusco, s.e., 1998. Come siti si consigliano: <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/elektra/elektra.html>; <http://www.associazionegnecchi.org>. Per sinossi e libretti: <http://www.opera-guide.ch>.

prima di *Salome* a Torino, ma questo potrebbe anche essere falso,⁴ una delle tante invenzioni che costellano la storia della musica. Non ci sono conferme certe ma solo ipotesi, supposizioni. In seguito nessuno dei due compositori si pronunciò pubblicamente sul caso, smentendo o confermando. Strauss fu certamente irritato e dichiarò di non avere mai letto *Cassandra*,⁵ ma in questo caso è molto difficile distinguere tra documenti, testimonianze reali e illazioni. Di documentato c'è solo una lettera a Romain Rolland scritta da Garmish il 5 maggio 1909 e reperibile nel carteggio in parte pubblicato sul bollettino della Société Internationale de Musique "Ancient Mercure Musical" del giugno 1909, in cui Strauss scrive:

Garmish 5 maggio 1909

Caro amico!

Vi ringrazio di cuore per le vostre gentili parole e per la vostra amichevole sollecitudine per me. Ma cosa devo fare? Conoscete un modo migliore per contrastare l'odio e l'invidia, che un nobile silenzio? [...] Per quanto riguarda il caso *Elettra-Cassandra*, avevo già deciso di non replicare, tanto più che non conoscevo ancora la *brochure* pubblicitaria del signor Tebaldini, in cui fa *réclame* per Gnechi. Ora che la conosco, tanto più tacerò. Ché tutta questa storia è veramente troppo sciocca, per non parlare delle spregevoli insinuazioni sciovinistiche che si distinguono chiaramente negli attacchi italiani e francesi contro di me, e ai quali bisogna sempre di nuovo far valere per contro l'ospitalità generosa che la Germania, più di qualsiasi altro paese, offre all'arte italiana e francese, ospitalità di cui i nostri vicini sono così poco riconoscenti.⁶

Secondo Strauss l'articolo di Tebaldini fu dunque una trovata pubblicitaria. Si è detto che il caso nacque da un articolo apparso sulla «Rivista musicale italiana» tre mesi dopo la prima di *Elettra* avvenuta al Königlich Opernhaus (Semperoper) di Dresda il 25 gennaio 1909 con scarso successo (dirigeva Ernst von Schuch). Gnechi fu subito ben conscio di alcune somiglianze tra *Elettra* e *Cassandra* e forse si mosse in direzione di una causa legale, non mancando di farle notare, se è vero che esistono alcune lettere che lo testimoniano: «Cher Monsieur, j'ai bien reçu les intéressants documents montrant que le célèbre Strauss prends... le bien des autres... là où il le trouve», scrive un anonimo corrispondente al padre del compositore.⁷ Non c'è dubbio che si levò un polverone del quale Strauss e Gnechi parvero in definitiva spettatori poco partecipi. È evidente che per argomento e temperie espressiva *Elettra* abbia alcune somiglianze con *Cassandra* e su questa vaga impressione si basò la manovra del presunto plagio, che sembra sia stata organizzata dal librettista di *Cassandra*, Luigi Illica, con il proposito di avvantaggiare il suo pupillo Gnechi.⁸

⁴ Lo racconta Gnechi in una lettera inviata nel gennaio 1906 e pubblicata nelle «Dresdner Neueste Nachrichten»; cfr. M. IANNELLI, *Il caso Cassandra* cit., p. 111.

⁵ *Ivi*, p. 107; cfr. anche Q. PRINCIPE, *Vittorio Gnechi* cit., p. 84.

⁶ Garmish 5 mai 1909. Cher ami! Je vous remercie cordialement de vos bonnes lignes et de votre sollicitude amicale à mon égard. Mais que dois-je faire? Connaissez-vous un meilleur moyen, pour lutter contre la haine et l'envie, qu'un noble silence? [...] Pour ce qui est du cas Cassandra-Elektra, j'avais déjà décidé de rien répondre là-dessus, tant que je ne connaissais pas encore la brochure publicitaire de M. Tebaldini, dans laquelle il fait de la réclame pour Gnechi. Maintenant que je la connais, je me tairai d'autant plus. Car toute cette histoire est vraiment trop niaise, sans compter les ignobles sous-entendus chauvins que l'on distingue nettement dans les attaques italiennes et françaises contre moi et auxquelles on doit toujours à nouveau faire valoir en opposition la large hospitalité que l'Allemagne, plus que tout autre pays, offre à l'art italien et français, hospitalité dont nos voisins nous sont si peu reconnaissants (*Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, fragments de journal*, in *Cahiers Romain Rolland*, 3, Paris, Albin Michel, 1950, p. 94, da M. IANNELLI, *Il caso* cit., pp. 113-114).

⁷ *Ivi*, p. 115. Lettera di anonimo a Francesco Gnechi, padre di Vittorio, datata Lione 20 aprile 1909.

⁸ A prova della somiglianza tra le due opere, si segnala l'allestimento congiunto di *Cassandra* e *Elettra* alla Deutsche Oper di Berlino il 3 novembre 2007, poi replicato varie volte anche negli anni successivi: direttore Donald Runnicles, Thomas Blondelle (Agamennone), Takesha Meshé Kizart (Clitennestra), Julia Benzinger (Cassandra), Markus Brück (Egisto), Nathan De'Shon Myers (Il prologo). *Cassandra* venne ripresa a Montpellier il 13 luglio 2000, in una rappresentazione che diede luogo ad una registrazione discografica: Denia Mazzola-Gavazzeni, Tea Demurishvili, Alberto Cupido, Arnold Kocharyan, Nikola Mijailović, Orchestre National De

Gnechi era al corrente dell'imminente pubblicazione di Tebaldini. Anzi, chissà che non sia stato proprio Gnechi a interessare Tebaldini del caso... O forse Illica? Riporto qui una serie di lettere di Illica a questo proposito – e non solo – assai interessanti, il quale, da navigato frequentatore di faccende teatrali, consiglia Gnechi su come muoversi e utilizzare a proprio vantaggio la "fortuna" d'esser stato oggetto di plagio da parte nientemeno che di Strauss.⁹

[...] Tebaldini Le ha scritto – scrive Illica a Gnechi – Egli è completamente entrato in quello che ora a mio parere è da fare. Il mondo musicale (quello che capisce ed è in buona fede) oramai sa quello che deve pensare. L'articolo di Tebaldini dice chiaramente. Ora bisogna *frapper* il grosso pubblico, il *pagante*, quello che fa i successi, la turba, l'orbetto! Bisogna poter offrire a questo pubblico quel tanto che occorre di *documentato* perché egli debba dare alla *telepatia* di Tebaldini quell'altro *sinonimo* che vi si adatta meglio!!!¹⁰

Tebaldini, compositore, studioso e critico musicale molto autorevole vissuto fra il 1864 e il 1952, fu certo influenzato dalle congetture di Illica, come sappiamo da alcune lettere, ma sembra che Gnechi abbia subito la situazione. Inizialmente d'accordo a "reclamizzare" il presunto caso di plagio, ben presto Tebaldini dimostrò assai poco coraggio e volle tirarsi indietro (cosa che in parte fece, come abbiamo visto, con il secondo e ultimo articolo sulla "telepatia musicale", nel quale ridimensiona la sua posizione prendendo decisamente le parti di Strauss).¹¹ A questo proposito ecco cosa Illica scrive a Gnechi:

Che Tebaldini si sia prestato reclamizzando l'affare è troppo lampante. Gli ingenui è una razza completamente scomparsa! Ecco perché il Tebaldini vuol tirare indietro il culo, ma una buona pedata (mettiamo: pedale) può ridonargli quello che nella sua a me sembra Ella vuol dire: energia!¹²

La posizione di Tebaldini fu fortemente ambigua, tanto che nel secondo articolo, appunto, fece quasi marcia indietro. Così le cose andarono diversamente da quanto s'era forse previsto e fu il solo Gnechi a pagarne le conseguenze. Si arrivò a dire che fosse stato lui ad aver copiato e prese avvio un vero e proprio ostracismo nei confronti della sua opera. All'Accademia di Santa Cecilia ad esempio, c'è un ampio carteggio in cui le richieste di Gnechi per l'esecuzione delle sue opere vengono vanificate per trent'anni in maniera ostile e preconcetta. Un vero accanimento. Eppure Gnechi aveva amicizie influenti, fu molto eseguito in Germania e in Austria (più che in Italia) e non può considerarsi un compositore completamente dimenticato. Da parte sua, nel 1931, ebbe a scrivere:

La pubblicazione di Tebaldini ha grandemente danneggiato l'espansione dei miei lavori, e questo danno è stato accresciuto dalle susseguenti polemiche intorno a *Cassandra*, polemiche alle quali io non ho mai partecipato, perché a me era sufficiente l'inespugnabile trincea delle date.¹³

Strauss non poteva non conoscere *Cassandra*, ma disse bene chi sostenne che la somiglianza è apparente. Primo fra tutti Ludwig Hartmann, critico delle «Dresdner Neueste Nachrichten» nonché traduttore in tedesco del libretto di *Cassandra*, che in un articolo del 22 aprile 1909 scrisse e concluse:

Il porre di fronte, quasi in forma tabellare, come ha fatto il Tebaldini, tante note musicali che si presentano eguali nella *Cassandra* del Gnechi e nell'*Elettra* di Strauss, è inutile, poiché quella rassomiglianza

Montpellier Languedoc-Roussillon, Lativan Radio Chorus, direttore Enrique Diemecke). Giunse poi nel 2011 al Teatro Bellini di Catania: interpreti Giovanna Casolla (Clitennestra), John Treleaven (Agamennone) e Marina Pentcheva (Cassandra), direttore Donato Renzetti.

⁹ M. IANNELLI, *Il caso* cit., p. 131.

¹⁰ *Ivi*, pp. 131-132. Lettera di Illica, senza luogo né data.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 135.

¹² Da Salsomaggiore, s.d., *Ivi*, p. 134.

¹³ *Ivi*, p. 128.

non è che ottica. Passando da un'analisi acustica, essa sparisce completamente. [...] la melodia non è che una parte della creazione musicale, la quale riceve la sua vera fisionomia dalla dinamica, dall'armonizzazione, dall'istrumentale.¹⁴

Bisogna ricordare che la prima idea di musicare *Elettra* da parte di Strauss risale a dopo una recita del dramma di Hugo von Hofmannsthal del 17 novembre 1906 a Berlino e bisognerebbe visionare gli appunti della composizione per verificare come i temi musicali siano venuti alla luce.¹⁵ La collezione Levin di Cambridge comprende un taccuino di appunti che include i primi due quinti dell'opera, ma da questi non si possono trarre conclusioni probanti.¹⁶

2. Interludio: il Leitmotiv e Wagner

Prima di affrontare lo studio e l'analisi di *Elettra* e delle opere di Richard Strauss, è opportuno fare un passo indietro, tornare a Richard Wagner e ai cosiddetti *Leitmotive* (motivi conduttori). Sebbene altri prima di Wagner e contemporaneamente a lui abbiano fatto uso di questo procedimento, Wagner fu il primo ad utilizzarlo in maniera sistematica. Strauss andò poi oltre, componendo molte sue opere sulla base di *Leitmotive* ricorrenti. È interessante notare che Wagner non parlò mai apertamente di questa tecnica, ma furono i suoi commentatori e descriverla. Nacquero così, spesso subito dopo le rappresentazioni delle opere principali, delle guide all'ascolto che elencavano i vari *Leitmotive*.

Esaminiamo il caso della tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*. Il piccolo libro di Hans Wolzogen, *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring der Nibelungen: Ein thematischer Leitfad* (*A Guide through the Music of Richard Wagner's Ring of the Nibelung*), fu pubblicato nel 1878 due anni dopo la prima rappresentazione della tetralogia a Bayreuth. In esso Wolzogen sosteneva di aver isolato e catalogato tutti i *Leitmotive* del ciclo, circa 90 «in ordine di apparizione», cioè cronologicamente nel corso della partitura. Il metodo di Wolzogen aveva alcune contraddizioni, ma alcuni dei motivi cominciarono ad essere riconosciuti come tali, suscitando talvolta l'irritazione di Wagner: «Am Ende glauben die Leute, dass solcher Unsinn auf meine Anregung geschieht!». ¹⁷ Wagner non ha mai parlato pubblicamente di *Leitmotive*, ma è innegabile che essi esistono: infatti le guide hanno continuato a proliferare, con il lavoro di molti altri studiosi wagneriani come Max Chop che ne elenca ben 109¹⁸ e Lawrence Collingwood che torna ai 90 di Wolzogen (numerandoli all'incirca in ordine di apparizione).¹⁹ Robert Donington²⁰ enumera 91 *Leitmotive*, che ordina secondo gruppi di relazioni e trasformazioni successive: i temi che appaiono all'inizio del ciclo possono avere un numero di catalogo

¹⁴ *Ivi*, p. 125. Cfr. anche L. A., *L'esistenza delle somiglianze fra Cassandra e Elettra, sanzionata dalla prova del fuoco*, in «Vita musicale», 1914, n. 12, pp. 244 ss. e LEOPOLDO CARTA, *Telepatia o Plagio?*, in «Music and Musicians», 15 aprile 1918.

¹⁵ BRYAN GILLIAM, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, in «19th Century Music», IX, 1986, pp. 176-188; ID., *Richard Strauss's Elektra*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 2002² («Studies in Musical Genesis and Structure»).

¹⁶ MÜLLER VON ASOW, E.H., *Richard Strauss: thematisches Verzeichnis*, I, Vienna, L. Doblinger, 1959, p. 408, in M. HORWATH, *Tebaldini cit.* p. 77.

¹⁷ «Alla fine la gente penserà che queste sciocchezze sono state scritte e suggerite da me!»: COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, II, 697 (1 August 1881), München/Zürich, Piper, 1980.

¹⁸ MAX CHOP, *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Sechster Band: Rich. Wagners Ring des Nibelungen*, Leipzig, Philipp Reclam jun., 1910, trad. it. di Ervino Pocar, *L'anello del Nibelungo di Richard Wagner*, Milano, Mondadori, 1950.

¹⁹ LAWRENCE COLLINGWOOD, *90 Motives from the Ring*, London Symphony Orchestra, 1931, HMV C2237, Pearl GEMM CDS 9137.

²⁰ ROBERT DONINGTON, *Wagner's Ring and its Symbols*, London Faber & Faber, 1963.

alto, anche perché solo accennati al loro primo apparire. William Mann²¹ scende invece a 73, disponendo i temi all'incirca in ordine di apparizione. Non si è affermato un elenco definitivo ufficiale, ma almeno una sessantina di *Leitmotive* è riconosciuta da tutti gli studiosi.²²

In realtà, nonostante il gran numero, i temi conduttori possono essere ridotti a pochi archetipi: ci sono quelli importanti e quelli secondari, e possono esserci vari piani di lettura e d'interpretazione. Possono essere raggruppati in base alle caratteristiche ritmiche, armoniche, melodiche e timbriche che meglio vi si adattano: ad esempio il tema può essere solenne-maestoso, eroico, volitivo-imperioso, incitativo-tempestoso, cupo-pauroso, comico-grottesco, magico-fantastico, pastorale, meditativo-malinconico, leggiadro-aereo, tenero-ingenuo, amoroso-passionale. Si vedano anche le affinità con i "quattro temperamenti": collerico, sanguigno, flemmatico, malinconico.

3. Introduzione all'analisi di Elettra e Cassandra

L'argomento delle due opere è derivato dall'*Oresteia*, la trilogia di Eschilo ispirata alla mitologia greca: *Agamennone* (dove *Cassandra*), *Le Coefore* (dove *Elettra*) e *Le Eumenidi*. *Elettra* fu anche il soggetto e il titolo di tragedie di Sofocle ed Euripide, nelle quali il personaggio è tratteggiato in maniera molto diversa da Eschilo. Non solo l'argomento di *Elettra* segue cronologicamente quello di *Cassandra*, ma anche dal punto di vista musicale alcuni dei *Leitmotive* più importanti di *Elettra* sembrano la logica conseguenza delle intuizioni musicali di *Cassandra*. Entrambe le opere contano otto scene principali e constano di un atto unico di durata simile: un'ora e 35 minuti dura *Cassandra* (in un prologo e due parti), un'ora e 50 minuti *Elettra*. *Elettra* si svolge in tempo reale, caso piuttosto raro nella storia dell'opera, dando all'azione un carattere serrato che invece manca in *Cassandra*. La vocalità è sempre impervia, ma mentre *Cassandra* la risolve in diatonismo modale, *Elettra* la contorce più spesso in cromatismi. Musicalmente la classica ieraticità di *Cassandra* contrasta con i guizzi furibondi in *Elettra*, sancendo differenze sostanziali tra le due opere: se in Gneecchi manca il cromatismo esasperato, in Strauss manca la modalità arcaicizzante. Oltre le similitudini ci sono quindi differenze sostanziali. Il testo di *Elettra* è in prosa, mentre quello di *Cassandra* è in versi. *Cassandra* incomincia con un breve preludio orchestrale che manca del tutto in *Elettra*, dove si segnalano brevi ma densissimi intermezzi orchestrali (almeno sei) che in *Cassandra* non ci sono. All'inizio della prima parte di *Cassandra*, dopo il prologo, il clima è completamente diverso da quello di Strauss: è una melodia arcaica, prima affidata ai legni poi ripresa dal coro di donne, che oggi potrebbe essere accostata al *Concerning Hobbits* del *Signore degli anelli* di Howard Shore. Spesso in *Cassandra* vi è uso evocativo del canto gregoriano, quasi a simulare il canto modale dell'antica Grecia. Il canto di Strauss è rigorosamente sillabico, senza vocalizzi. Le voci maschili sono molto minoritarie in *Elettra*, mentre in *Cassandra* hanno uguale spessore. In *Cassandra* c'è un lungo duetto d'amore che sarebbe impossibile in *Elettra*. In *Cassandra* è impressionante e nuovo l'uso del coro anche nel parlato: la vocalità corale è sorprendente, perché in quel periodo in Italia non esiste nulla del genere. Il coro, assente nell'opera di Strauss, in quella di Gneecchi commenta spesso l'azione a fianco del canto dei protagonisti, alla maniera del coro greco. Il coro interviene in almeno sedici scene di *Cassandra* ed è essenziale in alcune, come nel prologo, nell'arrivo di Agamennone, nel

²¹ WILLIAM MANN, *The Ring of the Nibelung*, London, Friends of Covent Garden, 1964.

²² Il sito web meglio organizzato è <http://www.pjb.com.au/mus/wagner>. Qui le descrizioni sono basate più o meno sull'*Appendix of Music Examples* dello studio di Donington; i motivi di Donington sono indicati con una *d*, quelli di Mann con una *m*, quelli di Collingwood con una *c*, quelli di Wolzogen con una *w*. In un altro sito, <http://www.rwagner.net/frame.html>, basato su ERNEST NEWMAN, *The Wagner Operas*, Princeton, Princeton University Press, 1991, i *Leitmotive* sono addirittura 198.

Trionfo del finale I, nell'apparizione e poi nel vaticinio di Cassandra, nell'esposizione dei trofei, nella scena finale.

In sostanza si potrebbe dire che il dramma di Gneccchi è molto più vario di quello di Strauss, dove prevale un'agitazione costante appena mitigata dalla figura di Crisotemi. *Cassandra* nasce da un'impressionante sintesi stilistica, forse troppa per i venticinque anni di un presunto dilettante: la narrazione è sempre senza cedimenti, il finale I con l'arrivo di Agamennone e il finale II con l'eccidio si svolgono con perfetta aderenza alle varie situazioni del dramma, descrivendo con abilità la vasta gamma di sentimenti e aspetti contrastanti come gioia, trionfo, orrore, odio, solennità, amore, leggerezza.

Tebaldini confronta *Cassandra* ed *Elettra* attraverso quindici esempi tratti dalle riduzioni per canto e pianoforte (*Cassandra*, 1905; *Elettra*, 1909), ognuno dei quali articolato in frammenti di diversa importanza, alternando temi significativi a formule insignificanti, ricorrendo spesso al *collage* di elementi, in un gran calderone che confonde spesso le acque, volto quasi a far confusione piuttosto che chiarezza: nel polverone che si crea è molto difficile separare gli argomenti significativi da quelli pretestuosi. Oltretutto molti frammenti di *Cassandra* ed *Elettra* presentano somiglianze con idee musicali di altri compositori, ad esempio di Čajkovskij, Puccini, Bruckner, Sibelius, per cui l'accostamento a Strauss appare talvolta forzato.²³ Alcuni temi apparentemente simili per disegno intervallare si accompagnano a realizzazioni musicali talmente diverse che il paragone non regge o regge solo parzialmente. Molte somiglianze sono superficiali, con frammenti d'intervalli estrapolati dal contesto alterando completamente il disegno generale, creando similitudini totalmente inesistenti o almeno riscontrabili in centinaia di partiture di quel periodo. Non tutti i frammenti di Tebaldini corrispondono a temi musicali definiti, né significativi di per sé. Lo studioso procede in maniera non lineare per entrambe le due opere, saltando da un punto all'altro, rendendo un po' complicata e dispersiva la lettura. Ad esempio l'inizio di *Cassandra* e quello di *Elettra* non stanno nell'esempio I ma nell'esempio XIII, dove nove frammenti, alcuni dei quali simili, si sommano ad altri che non c'entrano nulla. Alcuni esempi non solo non assomigliano, ma sono completamente diversi. Confrontare gli spartiti non è la stessa cosa che confrontare le partiture: talvolta ciò che sembra simile si assomiglia meno di ciò che sembra diverso, e viceversa. Non tenere conto dell'orchestrazione in certi casi non ha molto senso: basta confrontare l'organico d'orchestra, che è tradizionale in *Cassandra*, con legni a gruppi di tre, e molto più ricco in *Elettra*.²⁴

Occorre ammettere che Tebaldini non disponeva di una guida all'ascolto con i vari *Leitmotive* di *Elettra*, né doveva conoscere la genesi creativa di *Elettra*²⁵ e aver fatto un'analisi motivica autonoma di *Cassandra*, se non per confrontarla con *Elettra*. Un catalogo dei temi di *Cassandra* è stato fatto da me in base a un'analisi della partitura. Una volta individuati 24 *Leitmotive*, li ho confrontati con i 45 di *Elettra* secondo la guida di Otto Röse e Julius Prüwer,²⁶ e quindi ho "ana-

²³ Ma in Gneccchi si trovano anche echi di Mascagni, Zandonai, Pizzetti, Respighi, così come del colorismo orchestrale russo.

²⁴ 4 flauti e 2 ottavini (6), 3 oboi e 1 corno inglese, 1 *Heckelphon* (5), 4 clarinetti e 1 clarinetto in Mib, 1 clarinetto basso, 2 corni di bassetto (8), 3 fagotti e 1 controfagotto (4), 8 corni che suonano anche 4 tube di Wagner (8+4), 6 trombe, 1 tromba bassa (7), 2 tromboni tenori, 1 trombone basso, 1 trombone contrabbasso, 1 basso tuba (5), 6-8 timpani, tamburo, grancassa, piatti, triangolo, tam-tam, tamburello, nacchere, *Glockenspiel*, celesta (*ad libitum*), 2 arpe, archi (24 violini, 18 viole, 12 violoncelli, 8 contrabbassi).

²⁵ JÜRGEN MAEHDER, *Studi sulla drammaturgia musicale e sull'orchestrazione di Elektra*, in *Elektra*, tragedia in un atto op. 58 libretto di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss, in *La Fenice prima dell'opera*, Venezia, La Fenice, 2008, pp. 11-34.

²⁶ OTTO RÖSE e JULIUS PRÜWER, *Richard Strauss, Elektra. Ein Musikführer durch das Werk*, Berlin, Fürstner, 1909 (*Elektra. A Guide to the music*, translated by Alfred Kalisch). Su questi si basano anche le tavole tematiche di RICHARD SPECHT, *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig-Wien-Zürich, E. P. Tal, 1921, 2° vol. (*Der Vokalkomponist; der Dramatiker*), pp. 165-214 e pp. 16-22 delle *Thementafeln* in appendice. Per *Salome* cfr. *Salome / Richard Strauss; ein Wegweiser durch die Oper* von Otto Röse, Berlin, Bard, Marquardt & Co, 1906.

lizzato” l’analisi di Tebaldini alla luce dei *Leitmotive*. Per cambiare completamente prospettiva dopo un secolo di illazioni, occorre cominciare ad ascoltare e studiare *Cassandra* per quello che è, dimenticando *Elettra*. Per questo è necessario dividere lo studio in tre parti: solo *Cassandra*, solo *Elettra*, *Cassandra* ed *Elettra*.

Di *Elettra* esistono molte analisi convincenti, in particolare in italiano si rimanda a quella del 2008 di Riccardo Pecci.²⁷ Per quanto riguarda *Cassandra*, non esiste nessuna analisi dell’opera: ne ho approntato una breve introduttiva qui di seguito, basata sulla sinossi del libretto di sala pubblicato in occasione della rappresentazione di *Cassandra* a Catania l’11 gennaio 2011, in apertura della stagione lirica,²⁸ che ho accompagnato con il minutaggio e il numero di traccia dell’unica registrazione discografica esistente (v. nota 8) e con l’indicazione del numero di pagina dello spartito (nell’edizione 1910).

4. *Leitmotive* in *Cassandra*

È talvolta arduo individuare i *Leitmotive* di *Cassandra* perché sono sovente nascosti, dissimulati, appena accennati o deformati: quattro o cinque *Leitmotive* risuonano soprattutto nel prologo e nel finale mentre la maggior parte caratterizza situazioni legate a una o a due scene. Ovviamente è un uso molto diverso da quello di *Elettra*: se Strauss è totalmente permeato di *Leitmotive* che vanno e vengono su e giù per l’opera, i temi di Gnechi pervadono la partitura in maniera meno intensiva e solo alcuni risuonano spesso, mentre altri stanno a caratterizzare una singola situazione e poi spariscono.

Temi di *Cassandra* di V. Gnechi secondo Verdi (2014)

1. Agamennone

2. Colpo mortale

3. Fato

3a. Il Fato si adempie

4. Profesia

5. Eumenidi

²⁷ *Elektra*, libretto e guida all’opera a cura di Riccardo Pecci, in *La Fenice prima dell’Opera* cit., pp. 57-122. Cfr. anche Richard Strauss, *Salome / Elettra*, trad. di Empedocle Citton e Viviano Cavagnoli con un saggio di Raffaele Mellace, Milano, Ariete, 2002.

²⁸ Tratto dalla pagina web http://www.associazionegnechi.org/ita/?page_id=295. Si veda anche la registrazione della trasmissione *Prima della prima* dedicata a *Cassandra* e andata in onda su Raitre il 18 gennaio 2011: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-36b619fc-5136-4c11-a49b-7b061d8ed046.html>.

6. Cassandra

Musical score for Cassandra, featuring a piano accompaniment. The piece is marked *ff* (fortissimo). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

7. Argolide

Musical score for Argolide, featuring a piano accompaniment. The piece is marked *pp* (pianissimo). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand has a more static accompaniment with chords, while the left hand features a prominent triplet of eighth notes in the bass line.

8. Pastorale

Musical score for Pastorale, featuring a piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand has a simple, flowing melody with eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

9. Coeföre

Musical score for Coeföre, featuring a single melodic line. The piece is marked *p* (piano). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The melody is simple and consists of a series of eighth and quarter notes.

10. Esaltazione degli eroi

Musical score for Esaltazione degli eroi, featuring a piano accompaniment. The piece is marked *ff* (fortissimo). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

11. Clitennestra 1

Musical score for Clitennestra 1, featuring a piano accompaniment. The piece is marked *ff* (fortissimo). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

11b. Clitennestra 2

Musical score for Clitennestra 2, featuring a piano accompaniment. The piece is marked *p* (piano). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The right hand has a more static accompaniment with chords, while the left hand features a prominent triplet of eighth notes in the bass line.

12. Lussuria

Musical score for '12. Lussuria' in G major, 3/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

13. Amore

Musical score for '13. Amore' in G major, 3/4 time. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and is characterized by triplet figures in both the right and left hands, creating a rhythmic and melodic pattern.

14. Egipto

Musical score for '14. Egipto' in G major, 3/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with triplet figures. The left hand has a more active accompaniment with triplets.

15. Seduzione

Musical score for '15. Seduzione' in G major, 3/4 time. The piece features a melodic line in the right hand with triplet figures and a more active accompaniment in the left hand with triplets.

16. Mare

Musical score for '16. Mare' in G major, 3/4 time. The piece starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a rhythmic accompaniment in the left hand with eighth notes, while the right hand has a melodic line.

17. Arrivo di Agamemnone

Musical score for '17. Arrivo di Agamemnone' in G major, 3/4 time. The piece begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a rhythmic accompaniment in the left hand with eighth notes, while the right hand has a melodic line.

18. Patria

Musical score for '18. Patria' in G major, 3/4 time. The piece features a melodic line in the right hand with a long phrase and a more active accompaniment in the left hand.

19. Pace

Musical score for '19. Pace' in G major, 3/4 time. The piece starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a long phrase and a more active accompaniment in the left hand.

20. Trionfo

Musical score for '20. Trionfo' in G major, 3/4 time. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a long phrase and a more active accompaniment in the left hand.

20a. Trionfo 2

Musical score for 20a. Trionfo 2. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

21. Vendetta

Musical score for 21. Vendetta. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line starting with a dynamic marking of *sf*. The left hand has a bass line with chords.

21a. Vendetta 2

Musical score for 21a. Vendetta 2. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with chords.

22. Lamento

Musical score for 22. Lamento. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords.

23. Spada

Musical score for 23. Spada. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with chords.

24. Vaticinio

Musical score for 24. Vaticinio. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The left hand has a bass line with chords.



<p>PROLOGO Traccia I. "O glauco cielo d'Ellade!" (Le Eumenidi, Prologo) [10:16] p. 1</p>	<p>Un ampio preludio apre l'opera, ove nell'eco monitoria delle voci delle Eumenidi, il Prologo personificato (baritono) preannuncia la morte di Agamennone, invocando vendetta per il sangue versato. Come un richiamo funesto, l'orchestra apre in un tempo di Allegro furioso con una cellula motivica che disegna un'atmosfera carica di drammatiche visioni (Tema 1. Agamennone, Tema 2. Colpo mortale). È un incedere tempestoso, inarrestabile, che irrompe in un misterioso Agitato (Tema 5. Eumenidi) che annuncia l'inquietante presenza delle Eumenidi (Coro femminile a 2): "Onde di sangue ha il mare!", avvertono (Tema 3. Fato).</p>
	<p>Un crescendo orchestrale sempre più intenso introduce l'ingresso del Prologo: "Udite!" (Tema 4. Profezia) l'approssimarsi di un dramma ancora sconosciuto. "Agamennone torna!", rivelano quindi le Eumenidi (Tema 6. Cassandra), e riecheggia il tema monito della tragedia (Tema 4. Profezia). Un Adagio sembra placare la scena; il violino solo espone una melodia sospesa, indefinita (Tema 7. Argolide); ma è una pace effimera, che il fato sta per compiersi, mentre aumenta la tensione dell'orchestra all'appressarsi della nave: "Eolo è a poppa, a prora sta la Morte!" (var. Tema 4. Profezia).</p>
	<p>Ritorna l'incedere ossessivo degli archi (Tema 2. Colpo mortale, Tema 5. Eumenidi): "O Cassandra, preparati ai presagi!", urlano le Eumenidi (Coro femminile a 2), "Già d'Oreste la tragedia ti svela il Fato". L'orchestra esplode, mentre il Prologo ammonisce: "Il Fato la implacata man grava su Micene e già colpisce!" (Tema 3. Fato).</p>
<p>PARTE PRIMA Scena 1 Coro Traccia II. Introduzione [10:16] p. 29</p>	<p>La scena si apre davanti alla reggia degli Atridi. Un Andante cantabile introduce in un'atmosfera del tutto nuova (Tema 8. Pastorale). Abbandonati i presagi, si ritorna a un presente sereno, carico di attesa per il ritorno del re. Il clarinetto solo intona il tema che sarà poi del Coro (Unisono di soprani)...</p>
<p>Traccia III. "O morte, tu soavissima figlia di iddii" (Coro, una Coefora) [13:00] p. 32</p>	<p>annunciando le preghiere che invocano la pace e il ritorno degli eroi di guerra (Tema 20. Trionfo), mentre ai soprani lentamente si aggiungono le altre voci (Coro di donne, Tema 9. Coefore), le ombre stesse degli eroi caduti in battaglia: "O nostra Terra, eterno orgoglio, noi per te morendo abbiam la vita appreso!" (Tema 10. Esaltazione degli eroi).</p>
<p>Scena 2 Clitennestra sola Traccia IV. "No, non propiziare precii!"(Clitennestra) [19:55] p. 45</p>	<p>Improvvisamente, dalla torre del Fazione ripetuti colpi di uno scudo percosso annunciano l'arrivo imminente del re. Il popolo si raccoglie esultante sulla riva, mentre appare Clitennestra (soprano) che assiste sgomenta, avvolta da un'atmosfera irrealistica segnata da un tema discendente (Tema 11 Clitennestra), confessando il suo odio di moglie e di madre per Agamennone (Tema 11b. Odio di Clitennestra), che alla vigilia della spedizione contro Ilio, fece immolare per sua ambizione la figlia Ifigenia.</p>

Traccia V. "Covano giù nell'Imo cor degli uomini" (Clitennestra) [22:08] p. 48	Un Cantabile espressivo muove le parole della donna (Tema 12. Lussuria), in un lento e inesorabile crescendo di rancore e disprezzo...
Traccia VI. "Ed amo Egisto di smisurato amore!" (Clitennestra) [24:22] p. 51	... sentimento che improvvisamente volge in "smisurato amore", sciogliendosi nella dolcissima confessione dei propri sentimenti per Egisto: "l'amo come più amar non san gli dei" (Tema 13. Amore). L'orchestra accompagna il trasporto della amante, fino a segnarne la mai sopita sete di vendetta.
Scena 3 Clitennestra ed Egisto Traccia VII. "Da tua vendetta, udisti non pur anco" (Coro, Clitennestra, Fazionario) [26:35] p. 54	Colpi di scudo ripercosso seguono le voci e i clamori del popolo in festa (Coro di donne). Il Fazionario (baritono), interrogato dal popolo, dà conto del suo avvistamento, con l'orchestra che pare disegnare le immagini notturne del mare e dell'approssimarsi della nave.
Traccia VIII. "O mare! O mare! Inabissa gli Achei!" (Clitennestra) [28:10] p. 59	Clitennestra non può ascoltare: "O mare! Inabissa gli Achei!", mentre riecheggiano i temi nefasti annunciati nel prologo (Tema 11. Clitennestra).
Traccia IX. "O preci e inutili scongiuri" (Egisto, Clitennestra) [28:53] p. 61	Appare allora Egisto (baritono) (Tema 14. Egisto), che nascosto aveva ascoltato il doloroso canto di Clitennestra, ed esorta l'amante a piegarsi al fato avverso, cui è impossibile ribellarsi, dovendo egli allontanarsi davanti al ritorno trionfale del re vittorioso: "il lauro di Marte è una superba chioma che tenta e vince Venere!". Ma Clitennestra non può che ricordargli il suo folle amore, supplicandolo di non lasciarla, non potendo più vivere senza di lui.
Traccia X. "Obliar, Obliar, Quando al tuo passo" (Clitennestra, Egisto) [32:21] p. 66	Si apre l'accorata supplica di Clitennestra in un tempo Lento, distesa sugli archi (Tema 15. Seduzione) mentre riecheggiano, soli, temi in contrappunto: "t'amo ancor mi senti?", continuando lo straziante duetto dei due tristi amanti.
Scena 4 Arrivo Agamennone Traccia XI. "E' tardi! Ascolta!" (Egisto, Coro, Fazionario, Clitennestra) [38:18] p. 85	Intanto, sulla riva il popolo (Coro interno, misto) vede avanzare una nave dalla vela rossa (Tema 16. Mare). Un fugato del Coro misto disegna la scena (Tema 17. Arrivo del re), colorando l'esultare dei sudditi, coprendo la voce disperata di Clitennestra, e annunciando l'arrivo trionfale di Agamennone (tenore) (Tema 1. Agamennone, Tema 2. Colpo mortale).
Traccia XII. "O bel cielo dell'Argolide" (Agamennone, Coro, Egisto) [42:03] p. 102	Al suo canto, felice di rivedere la sua patria (Dopo tema 16-17 Tema 7. Argolide, con Coro lontano misto), rispondono nascostamente l'odio e l'invidia di Egisto, mentre i fiati si muovono in contrappunto, con uno straordinario contrasto di colori (Tema 7. Argolide).
Traccia XIII. "Ti riveggo, alma mia patria!" (Agamennone, Egisto, Coro) [44:34] p. 107	Si aggiungono gli archi in un crescendo di tensione, per avvolgere con l'intera orchestra i sentimenti opposti dei due protagonisti (Tema 18. Patria, poi Tema 1 modificato. Agamennone)...

	ed esplodere in Apoteosi e grandioso finale di scena "Pace e amore" (Tema 19. Pace / Morte) (Coro a 4).
PARTE SECONDA Scena 5, Coro, Agamennone e Clitennestra Traccia I. "Auleti, A gonfie gote, da vostra tibicina" (Coro, Fanciulli e Popolo) [00:38] p. 126	(Tema 1. Agamennone) Una folla di bambini (Coro di fanciulli, unisono) accoglie cantando il proprio re, precedendo il coro delle Coreuti che annunciano l'appressarsi di Clitennestra. All'apparire della moglie (Tema 11. Clitennestra),
Traccia II. "O Labbra, dite Laudi!" (Agamennone) [03:38] p. 132	Agamennone le va incontro (Tema 20. Trionfo) (Coro misto a 4) rinnovandole appassionatamente il suo amore, mentre dalla nave scende Cassandra (Tema 21. Vendetta) con oscuro moto ai bassi (quasi a 2/3 dell'opera).
Scena 6 Arrivo Cassandra Traccia III. "Sì, Labbra dite Laudi" (Clitennestra, Cassandra, Coro) [08:24] p. 138	Clitennestra, fingendosi lieta, incita il suo popolo a cantare inni di gioia. Presagi funesti s'insinuano nell'orchestra, e dalla nave una misteriosa fanciulla, "tetra sì come un incubo", lancia un grido: "Sangue!". È la profetessa Cassandra (mezzosoprano), figlia di Priamo (Tema 4. Profezia). (Coro misto a 4); Clitennestra è atterrita.
Traccia IV. "Ecco i Trofei!" (Cassandra, Agamennone, Coro, Altri) [11:51] p. 146	Agamennone tenta di tranquillizzarla e ordina di scaricare il ricco bottino di guerra: tra la folla inneggiante passano i trofei, le armi dei vinti, i prigionieri in catene. Cassandra, sola, ricorda la patria lontana, perduta e distrutta (Tema 22. Lamento). Contrasto di passioni simultanee. Il popolo esulta (Coro misto a 4): ecco la statua d'oro di Minerva che ritorna in patria e viene posta finalmente sull'ara propiziatoria. È una sorta di Te Deum. L'armonia è sospesa.
Traccia V. "Egisto! Infausto in mare" (Egisto, Agamennone) [16:45] p. 172	D'un tratto, Agamennone sorpreso scorge Egisto (Tema 14. Egisto), che racconta come, scampando a un uragano, era approdato su quelle terre. Il re attenua le loro inimicizie, ma intima Egisto ad allontanarsi per sempre. Cassandra ha un'improvvisa e tragica visione, mentre dalla Reggia si avvicinano correndo due fanciulli (Tema 5 var. Eumenidi): sono Elettra e Oreste, figli di Agamennone, cui il re consegna la propria spada, gesto avvolto dalla solenne intensità del Largo maestoso orchestrale (Tema 23. Spada), che sembra svelare il tragico mistero che incombe. Riecheggiano lontane parole già udite: "Onde di sangue ha il mar!".
Traccia VI. "Anfore, Scifi ed Idrie" (Clitennestra, Agamennone, Cassandra, Coro) [22:47] p. 181	Segue un breve momento festoso con il Coro (misto a 4) che intona ritmi di danza (Tema 20. Trionfo).
Scena 7 Profezia Traccia VII. "Non so! Esprimere non so!" (Cassandra, Agamennone) [25:35] p. 186	Il re, allora, si avvia verso la reggia e invita Cassandra a seguirlo (Tema 19. Pace). Ma la donna teucra è turbata: "Io vedo" il senso nascosto delle cose, "Io sento nelle parole l'anime parlare", esprimendo il presentimento della morte imminente. Ella non si muove e supplica il re, che era stato sempre generoso con lei, di non lasciarla. Agamennone non l'ascolta e si ritira con Clitennestra. Un lungo tema orchestrale (Allegro) (Tema 20 mod. Trionfo) colora la scena di una luce sospesa, dapprima di largo respiro, ma lentamente preparando alla tragedia (Tema 5 mod. Eumenidi).

<p>Traccia VIII. "Fuman le accese Tede!" (Coro, Cassandra) [29:09] p. 193</p>	<p>Cassandra ha ora più viva la visione della morte: "Sventura!"; il suo canto spezzettato si sovrappone agli inni di giubilo del Coro (doppio interno) festante, creando straniato contrasto.</p>
<p>Traccia IX. "L'occhio senza pupille mi guarda!" (Cassandra, Clitennestra) [32:00] p. 206</p>	<p>Gli occhi della statua di Minerva, rivolti verso la reggia, si accendono di fuoco, significando sangue (Tema 6. Cassandra). Cassandra allora si abbandona a una gioia selvaggia, pensando al fato come a una giusta vendetta per il suo popolo distrutto, sentendo che la vittima predestinata è proprio Agamennone. Il suo monologo delirante sfocia proprio nel grido Agamennone (Tema 1) cui fa seguito "Implacata". Ma ella prova pietà per il re, vuole salvarlo e grida atterrita la sua visione alla folla, che ancora in festa non le dà ascolto e l'addita come pazza.</p>
<p>Traccia X. "Ve' in che orribili scede si contraggono" (Coro, Cassandra) [35:14] p. 212</p>	<p>Un coro esterno commenta drammaticamente la scena (Tema 5. Eumenidi), cui risponde un coro interno festante in contrasto (Tema 20. Trionfo). Quindi Cassandra (Tema 5. Eumenidi) pronuncia il vaticinio finale (Tema 24. Vaticinio) mentre i cori proseguono nel loro commento contrastante (Doppio coro). È il concertato più complesso dell'opera. La tensione sale drammaticamente, confusa fra i canti storditi dal vino. "Tu, popolo acheo, uccidi il tuo Re!", è la sdegnosa accusa di Cassandra, che vede perpetrarsi l'orrendo omicidio. (Tema 4. Profezia, Tema 6. Cassandra). Di nuovo il contrasto dei due cori, uno festante (Tema 20. Trionfo), l'altro inorridito.</p>
<p>Scena 8 Finale Traccia XI. "Salgon le Mirre e i Cinnami" (Agamennone, Coro, Cassandra, Clitennestra) [38:29] p. 228.</p>	<p>Agamennone del tutto ignaro intona canti di pace (Tema 7. Argolide).</p>
<p>Traccia XII. "Così morto è Agamennone" [41:56] p. 243</p>	<p>Si ode un grido terribile (Tema 1. Agamennone); lentamente, la gente prende coscienza dell'accaduto (il Coro rimane protagonista), finché dinanzi alla folla appare Clitennestra, ritta sul cadavere di Agamennone, con la scure levata ancora sanguinante. "Or Ifigenia è vendicata!", dichiara la regina. (Tema 11. Clitennestra). "Adultera, tu menti!", urla Cassandra lanciandosi verso il cadavere di Agamennone, venendo però colpita da Clitennestra (var. Tema 1. Agamennone, Tema 4. Profezia). Agonizzante (Tema 19. Pace-Morte), Cassandra urla l'ultima profezia: "Oreste!", predicendo la futura vendetta del figlio del re, mentre sulla muta folla attonita aleggiano le voci delle Eumenidi che annunciano la catastrofe (Var. Tema 5. Eumenidi, Tema 6. Cassandra).</p>

5. Leitmotive in Elettra

Nell'*Elettra* di Strauss i numerosi *Leitmotive* (ora citati secondo il catalogo di Röse) si presentano sotto varie forme: sono talvolta evidenti in maniera da essere subito ben riconoscibili e talvolta defilati o appena accennati, sepolti nel tessuto orchestrale, per poi prendere corpo nelle apparizioni successive; non di rado appaiono la prima volta raggruppati a due (9-10, 21-22) o a tre o quattro consecutivi (temi di Elettra 2-3-4, temi di Crisotemi 16-17-18, temi di Clitennestra 27-28-29), spesso all'inizio di una sezione musicale, quasi parti diverse di un unico macro-*Leitmotiv* che si annuncia. Dopo una ventina di minuti dell'opera sono stati enunciati già circa venti *Leitmotive*; poi gli altri si presentano a maggiore distanza tra loro, più spesso a gruppi di due-quattro insieme. Dal n. 94 al n. 101 della partitura non ci sono *Leitmotive* e dopo l'ingresso di Clitennestra c'è una lunga parte (dal n. 178 al n. 216) di circa nove minuti priva di nuovi *Leitmotive*, fino al colpo di Oreste (30) che appare però nascosto nel tessuto orchestrale. Gli ultimi venti minuti circa dell'opera non hanno nuovi *Leitmotive*. A volte i *Leitmotive* vanno in coppia, talvolta si somigliano, come il Grido di Crisotemi (33) e la falsa amicizia di Elettra per Egisto (45, l'ultimo di Röse) o sono l'uno derivato dall'altro, come si comprende un po' alla volta nel corso dell'opera: 7, casa reale come derivato di 1, Agamennone; 10, Egisto come variante impotente di 1, Agamennone; 2, colpo di scure e 5, Oreste lontano; 4, odio di Elettra e 7, casa reale; 12, figli di Agamennone e 16, Clitennestra; 8, sangue versato e 29, sogno di Clitennestra; 3, disgusto di Elettra e 28, corruzione di Clitennestra; 33, grido di strazio di Crisotemi e 45, falsa amicizia di Elettra per Egisto; 1, Agamennone e 39, abiezione di Elettra e 43, la bella figlia di Agamennone; 12, figli di Agamennone e 41, danza di trionfo; 3, disgusto di Elettra e 21, corteo sacrificale.

L'uso del *Leitmotiv* si intensifica all'inizio e alla fine di ogni scena, spesso fungendo da introduzione, ingresso e congedo dei personaggi principali o riguardando gli interludi orchestrali. I temi talvolta commentano l'azione come fantasmi dei personaggi stessi, proponendosi a più livelli di interpretazione; e possono essere di tipo vario, cioè brevi o lunghi, a carattere di frase o di semplice inciso, armonici o melodici, trasformabili o sempre uguali, mimetizzati o ben riconoscibili. Sono frequenti pure le aumentazioni e diminuzioni. È possibile classificarli in base alle loro caratteristiche. Talvolta è facile identificarli al primo ascolto, talvolta è quasi impossibile. È interessante come si combinano tra loro seguendo l'elaborazione concettuale dell'opera: per esempio sono inizialmente separati e poi uniti (come 4, Elettra e 30, Oreste); evocano simbolicamente personaggi, situazioni o avvenimenti; sono affidati più spesso all'orchestra e solo in rari casi alle voci, che sembrano seguire un percorso di vocalità autonoma e quasi mai chiaramente tematica (tranne che nel caso di Crisotemi, personaggio che anche così incarna la tradizione). Alla loro formulazione concorre l'orchestra: talvolta essi sono affidati a strumenti della stessa famiglia e rimangono monocromatici; a volte intere sezioni sono dedicate allo sviluppo di un *Leitmotiv*, come la notizia del lutto (38) dopo l'apparizione di Oreste e prima dell'interludio orchestrale. Inoltre hanno caratteri musicali che si adattano ai vari personaggi: il tema è bitonale per Elettra, che quando gioisce diventa una sorta di Walkiria; diatonico e cantabile per Crisotemi; cromatico ed esatonale per Clitennestra; pervaso di bruschi scarti armonici per Egisto; solenne ed eroico per Oreste.

Però non bisogna intendere questo prospetto in maniera schematica e fissa. La partitura di *Elettra* è divisa in 537 frammenti contrassegnati da numeri (275+262a) di lunghezza variabile, con una certa propensione per la quadratura del periodo che è evidente soprattutto nelle scene meno movimentate. Anche quando i frammenti sono di diversa lunghezza, la base tende a rimanere binaria: ad esempio se si tratta di 5 battute la divisione sarà 2+3 o 3+2, nel caso di 6 battute 2+4 o 4+2, con 7 battute 3+4 o 4+3 e via dicendo. Strauss usa l'armatura in chiave per lunghe sezioni, non cambiandola di frequente, rimanendo a delimitare le sezioni anche quando la tonalità reale è lontana da quella in armatura. Il metro cambia spesso in alcune scene e rimane fisso in altre; e talvolta cambia solo in apparenza, solamente per assecondare l'azione se necessario.

6. Per l'analisi formale prima parte di Elettra

I cambi di tempo e i rubati sono frequenti all'interno di una stessa scena. Nel predisporre lo schema si chiarisce il senso del frammento man mano che il lavoro prosegue.

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
0	8	Mässig langsam	3/4	1,1...
	2	Schnell	2/2	2,3,4
1	6+4			
2	4		2/2 3/4	3a
3	5	Etwas mässiger werden	3/4 2/2 3/2	2,3,1...
4	5		2/2 3/4 3/2	1
	2	Wieder schneller	2/2	3
5	6		3/2 2/2 3/4	4,1
6	6		2/2	1...
7	4		2/2 5/4	3
8	6		2/2 2/4	
9	3	Wieder früheres Zeitmass	2/2 3/2	
10	6		2/2 3/2	3
11	5		2/2	1a...,4,3
12	5			
13	3			1
14	8			3
15	4		2/2 3/2	5,6
	4		2/2	
16	4	Lebhafter	2/2 3/2	1
	4		2/2 3/2	6
17	6		2/2	7,5
18	6			6...
19	3+4			6,7,1
20	3+4			7,1,4,1
21	3+4	Agitato		7

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
22	8			
23	3			7
	4	A tempo primo		
24	6			3a
25	4			
26	3			
27	7			8
28	3			
29	6		2/2 3/2	1,3...
30	4		2/2 3/2	
31	5		2/2	
32	7	Sehr schnell		6...
33	8			6
34	11	Tempo I		
	3	Breit	4/4	4
35	7			4,1...5
36	5			1...
	6	Noch langsamer		1...7...
37	7			1...5
38	5			5, 7
39	7			9,10,4,9
40	6			
41	8			
42	8	Mässig bewegt		11...
43	8			11...
44	8	Mässig langsam		11...1,5
45	8			7,1,5,11
	6	Langsam		12
46	6			1...11...
47	6			12,1...
48	4			12, 8...
49	4			8...
50	4			1,5
51	8	Breiter	6/4 2/2	1...12
52	8	Wieder etwas breiter	6/4 4/4	1...12
53	5	Ziemlich bewegt	6/4	1...
54	3		6/4 9/4	

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
55	5		6/4	1...
56	2		9/4	13
	4	Kräftig bewegt	6/4	13...
57	8			13..
58	8			13...12...
59	8			13...12...
60	6			13...12...
61	6			5
	4	Sehr bewegt		1,11
62	4		2/2	12
	4		6/4	13
63	8			1,11...
64	4			14
	2	Sehr schnell	2/2	3
65	9			1,3,1
66	6	Etwas breit	3/4 2/2	15...1
67	8	Wieder lebhafter		2,4,16
68	4	Wieder breiter		17,9
	6	Früheres Zeitmass		18,9
69	5			10...
70	4+5			10...18
71	6			18,9
72	5		3/2	
73	9			
74	7		4/4 3/2	
75	8+4	Sehr lebhaft	3/4	19...
76	8			19...
77	8			19
78	8			15,1
79	8+8			19,1
80	4+6			15
81	8			7...
82	4+6			7...4...
83	8			7,4
84	8			
85	8+4			19,15
86	3+8			15,20...
87	8			20...
88	7			20...
89	6			

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
90	8+3			15,6
91	8			7,1
92	4			1
93	3+6			11
94	8	Etwas langsamer		
95	8			
96	8+3+4			
97	4+3+4			
98	8	Ruhig beginnen		
99	8			
100	6			
101	8	Wieder breiter		
102	8	Plötzlich lebhafter		19,20
103	8			20...
104	8	Erstes Zeitmass		20...
105	6			20...
106	8			
107	8	Immer lebhafter		
108	8			15, 20...
109	8			20...
110	8			
111	5+4			1, 15
112	8			15...
113	6			15...
114	7			4
	4	Sehr schnell und hastig	2/2	8...
115	2			8...20
	4		3/4	8...
116	4		2/2	8
117	6			
118	8			16, 21, 18
119	4			9, 22
120	6			21
121	8		2/4 2/2	22, 21...
122	5			22
123	6			23
124	8			21...
125	6			15,9
126	1+8			7, 21...
127	5			21...
128	8+2			21...9

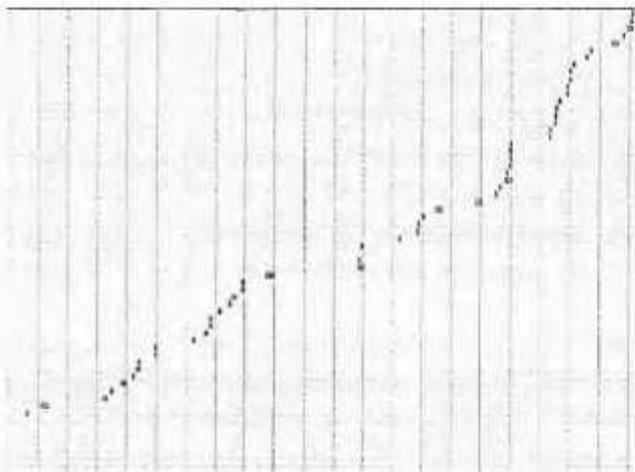
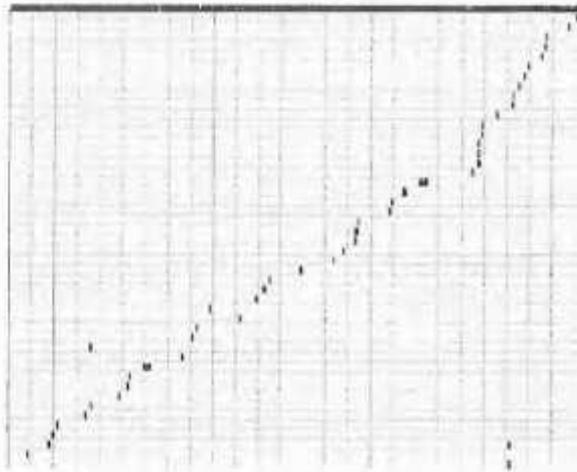
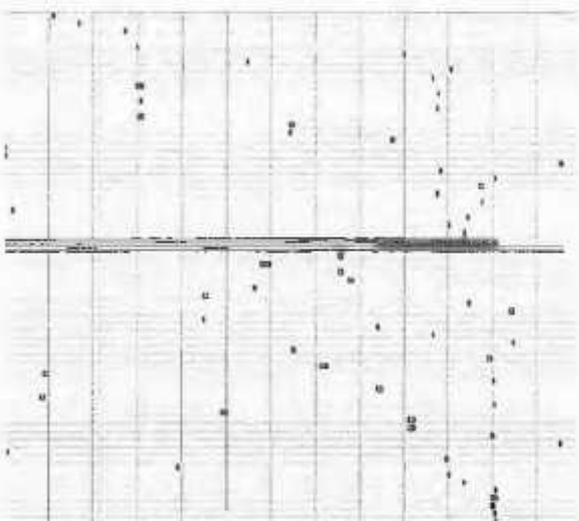
Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
129	6			16...21
130	6			17...
131	8			21...7...
132	4			23
133	1+4		$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$	4, 24
134	6			23
135	3	Viel langsamer		
136	1+3	Rit... A tempo, schleppend	$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$	24
137	6		$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$	17
138	4		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$	
	4	Mässig	$\frac{2}{2}$	25
139	6+5			24...
140	5			4
141	3+3+3			24...
142	5			9,25
143	4			24...2,7
144	6	Langsamer		17
145	8	Sehr ruhig		12
146	6			7,25
147	5	Im Zeitmass		25, 24
148	4			1, 5, 24
	3	Ruhig beginnen	$\frac{6}{4}$	26...
149	5			25, 26
150	5			25, 26...
151	5			22, 9
152	3	Schneller	$\frac{2}{4}$	17
	2		$\frac{6}{4}$	
153	4	Wieder ruhiger werden		26, 25
154	4			25
	4	Schnell und heftig	$\frac{2}{2}$	9
155	5			17,10
156	5			17,10,9
157	3+4			9
	5	Schleppend		9
158	3		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$	9
159	4		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	25...

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
160	4		$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$	25
161	7			9,21
162	8			21...4,9...
163	8			9,25
164	8			9, 13...
165	6		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	7, 26, 9...
166	3		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	
	4		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	26,25
167	4		$\frac{2}{2}$	9
168	5		$\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}$	26
169	3	Schneller	$\frac{2}{2}$	4, 26...
	4		$\frac{6}{4}$	26
170	8			25
171	5			
172	3+4			
173	3+4			
174	8			26
175	1+4			25...
176	3+4+4			25...
177	6+4	Mässig langsam	$\frac{2}{4}$	27,28
178	3			29
	4		$\frac{3}{4}$	7,11,22
179	3+3		$\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{2}$	26,29
180	4			5
181	6			22,17,11
	8	Tempo primo		27
182	4+1		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	28,9
183	6		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	26,22
184	8+1	Più allegro	$\frac{2}{2}$	26,4,22...
185	4+3		$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{2}$	22
186	7	Ziemlich langsam		
187	10	Schleppend		
188	1+5	Etwas breiter	$\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$	5...29,26

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
189	5			26,29,5...
190	3			26,29,5...
191	6			5...
192	6			5,16
193	5	Bewegter		16,29
194	3+4		$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	16,29...5
195	5			
	2	Allmählich bewegter	$\frac{3}{2}$	
196	4		$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$	29...
197	4	Festes zeitmass	$\frac{4}{4}$	4,5
198	7			5
199	6	Wieder etwas breiter		5,24,29
200	2			13, 24
	5+1	Immer bewegter	$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$	9, 24
201	3+2		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	
202	4+3		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	16,9
203	5+2	Sehr bewegt	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	29,22,2
204	8		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	1,13,9
205	8	Etwas drängend	$\frac{6}{4}$	9,24,13
206	4			9,13
207	3+3	Etwas ruhiger		5,24,13
208	4			27, 20
209	3			28
210	6			24,13...
211	2			
212	6	Tempo primo (sehr bewegt)		24,13...
213	4			10,22
214	7	Sehr labhaft		24
215	16			26,22...
216	6	Sehr schnell	$\frac{4}{4}$	12,30...
217	4+6			12,30...22,9
218	6			12,7,9
219	6			9,7,22
220	8		$\frac{2}{2}$	4, 22,30...
221	4			22
	4	Sehr schnell	$\frac{3}{4}$	22...

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
222	8+1			16...
223	6+4			
224	9			27...
225	3+2		$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	27,16
226	3+2		$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	17,29...
227	6		$\frac{5}{4}$	22...
228	6		$\frac{3}{4}$	27...29
229	9	Immer lebhafter		27...29
	4	Sehr schnell	$\frac{2}{2}$	30
230	5			30,7...16
231	4			5,7
232	6			4,30...16
233	4			4,30...23,16
234	4+1		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	4,30...
235	4		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	8
236	4		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	30...
237	3		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	30...8
238	5		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	30...8
239	6		$\frac{2}{2}$	31, 7
240	2+3		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	31...5
241	2		$\frac{3}{4}$	22
	7	Noch schneller	$\frac{2}{2}$ $\frac{1}{2}$	11
242	4+2		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	11, 5
243	4		$\frac{2}{2}$	16
244	7			4, 29
245	6			5,1
246	4			16, 22, 30, 11
247	7	Stets äusserts lebhaft		22, 30, 11...
248	4			11, 30, 1
249	8			30, 1, 17..., 11
250	8			30, 1...
251	4			30

Numeri partitura	Battute	Tempo	Metro	Leitmotive
252	8		2/2 1/2	16
253	8		2/2	16, 1, 11, 7
254	5			30, 31, 1, 29, 5, 2
255	5	Etwas breiter		31, 7
256	8	Wieder im Zeitmass		29, 1
257	5			30, 16, 7
258	5+2	Etwas breiter		13, 22, 7.
259	2+5			17, 7, 11, 16
260	4		2/2	31, 30
	5	Sehr schnell	6/8	22
261	7			16, 32
262	7			16, 22...
263	3			22
264	7			16
265	7			32, 22
266	4		6/8 9/8	32
267	4			6
268	6			32, 16
269	5+5			32, 16, 22...
270	6			22, 16
271	7			32, 16
272	6			32, 17
273	6			
274	7			30, 32, 16
275	4+1		6/8 3/4	

Fig. 1. Frammenti di *Cassandra*.Fig. 2. Frammenti di *Elettra*.Fig. 3. Frammenti *Elettra* e *Cassandra*.

7. Impostazione dell'analisi

Con l'ausilio di un *sequencer* ho tagliato i frammenti musicali di *Elettra* e *Cassandra* citati da Tebaldini (d'ora in poi *E.*, *C.* e *T.*) e li ho montati in sequenza, ascoltandoli uno dopo l'altro o sovrapponendoli. Per seguire il percorso di *T.*, anche se non si è in accordo con il metodo, occorre spezzettare e isolare frammenti musicali decontestualizzati (figure 1, 2, 3).

1. Nel *sequencer* ho importato le tracce audio complete delle due opere, prendendo come riferimento la registrazione di *C.* diretta da Enrique Diemecke a Montpellier nel 2000 (unica discografica, Agorà Musica AG 260.2, disponibile su *youtube*) e quella di *E.* diretta da Georg Solti del 1967 con i Wiener Philharmoniker (rimasterizzata in Cd nel 1998, Decca 417 345-2, anche questa disponibile su *youtube*).

2. Ho poi individuato in entrambe le opere i frammenti citati da *T.*, tagliandoli, selezionandoli e denominandoli uno per uno (colore verde per *C.* e colore arancio per *E.*), in base alla pagina dello spartito e al minutaggio delle esecuzioni.

3. Trattandosi talvolta di frammenti brevissimi, ho fatto un taglio più scientifico in modo da meglio isolare i frammenti dal punto di vista tematico; poi ho esportato i frammenti audio selezionati.

4. Ho selezionato e tagliato anche altri frammenti che mi sembravano significativi, benché non citati da T. (colore giallo). Ho limitato questo lavoro quasi esclusivamente a C. perché mancava un'analisi tematica dell'opera, mentre le analisi di E. sono moltissime e ben note.

5. Contemporaneamente la segmentazione dei frammenti è stata portata avanti sugli spartiti pianistici citati da T.

6. Sugli spartiti, i frammenti citati da T. sono stati evidenziati in arancione, mentre per altri frammenti utili da citare è stato usato il colore giallo. Per quanto riguarda E., si sono evidenziati sullo spartito tutti i *Leitmotive* secondo la guida di Röse e Prüwer, in rosso alla loro prima apparizione e in giallo nelle apparizioni successive alla prima. Sono presenti anche riferimenti al minutaggio, in modo da potere immediatamente trovare il punto preciso da ascoltare in rapporto alla partitura.

7. Sul *sequencer* i frammenti così tagliati sono stati ordinati uno sull'altro seguendo l'ordine di T., così da rendere possibile l'ascolto ravvicinato delle parti da confrontare. È apparso evidente che le somiglianze erano pochissime, eccetto l'inizio e la fine che sono stati sovrapposti per renderne più chiara la somiglianza.

8. Partendo da questo esempio, sono state montate sequenze che fondevano frammenti di C. a frammenti della seconda sinfonia di Sibelius, della nona di Bruckner, della sesta di Čajkovskij, della *Madama Butterfly* di Puccini, nonché dell'E. di Strauss e del *Poema dell'estasi* di Skrjabin, per evidenziarne somiglianze.

9. Per rendere più chiaro il rapporto tra i frammenti audio e i frammenti di partitura, il tutto è stato montato su *Power Point*, seguendo l'ordine frammentario di T., che non è cronologico. Purtroppo la quantità di materiale non permetteva di mettere i frammenti di C. e quelli di E. sulla stessa pagina, lasciandoli in pagine successive e rendendo il paragone meno evidente rispetto a un ascolto e/o una visione simultanea.

10. Tutti i frammenti selezionati sullo spartito di C. sono stati utilizzati per un altro *Power Point*, dedicato solo a quest'opera, in modo da evidenziarne i profili tematici in ordine di apparizione indipendentemente da un paragone con E.

11. Lavoro analogo è stato fatto per E., ponendo in ordine di apparizione solo i frammenti di T. e non tutti i *Leitmotive* (altrimenti sarebbe stato un lavoro troppo lungo).

12. Sono stati trascritti col *software* Sibelius tutti i temi di E. secondo Röse e Prüwer e tutti i temi di C. che ho pensato di individuare con un'analisi accurata, anche se non scevra di contraddizioni.

13. È stata fatta un'analisi dei frammenti messi a confronto da T., creando una tabella comparativa che ne evidenziasse le analogie. Questo lavoro si è rivelato quasi impossibile da portare avanti in maniera convincente e comprensibile, perché la segmentazione di T. non lo consentiva.

15. Poiché i tempi lunghi consentono di vedere i fatti con maggior chiarezza, sono state fatte tre analisi a distanza di vari mesi, così da mettere a confronto i risultati come se fossero visti da persone diverse. Le tre analisi concordavano, anche se in alcuni dettagli ho avuto dei ripensamenti procedendo nell'assimilazione dei temi. Certe similitudini sono soggettive a seconda di quello che si vuole dimostrare.

Temi di Elettra di R. Strauss secondo Röse e Prüwer (1910)

1. Agamennon
(Agamennone)

2. Axe strokes
(Colpo di scure)

3. Elektra draws back dismayed
(Disgusto di Elettra)

4. The Hate of Elektra
(Odio di Elettra)

5. Orestes
(Oreste lontano)

6. Elektra's degradation
(Mortificazione di Elettra)

7. Theme of the Royal House
(Regalità degli Atridi)

8. The perpetual slaughter and footsteps slipping in blood
(Sangue versato)

9. Clytemnestra slays
(Cliemnestra assassina)

10. Aegistheus
(Egisto)

11. The Ghost of Agamennon arises as Avenger
(Spirito di Agamennone che sorge)

12. The Children of Agamemnon
(Figli di Agamennone)

Musical score for 'The Children of Agamemnon' (Figli di Agamennone). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

13. Elektra's Dance of Joy
(Danza di esaltazione di Elettra)

Musical score for 'Elektra's Dance of Joy' (Danza di esaltazione di Elettra). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand has a rhythmic, dance-like melody with slurs, and the left hand features a steady bass line with chords.

14. The timid hesitation of Chrysothemis
(Prudenza di Crisotemi)

15. Theme of Chrysothemis
(Angoscia di Crisotemi)

Musical score for 'The timid hesitation of Chrysothemis' (Prudenza di Crisotemi) and 'Theme of Chrysothemis' (Angoscia di Crisotemi). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

16. Klytemnestra 1
(Clitennestra 1)

17. Klytemnestra 2
(Clitennestra 2)

Musical score for 'Klytemnestra 1' (Clitennestra 1) and 'Klytemnestra 2' (Clitennestra 2). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic accompaniment with slurs and triplets, and the left hand has a melodic line with slurs and triplets. Dynamics include *pp*.

18. The terrible anxiety of Chrysothemis
(Angoscia spaventosa di Crisotemi)

19. Chrysothemis longs for life and craves for freedom
(Brama di vita di Crisotemi)

Musical score for 'The terrible anxiety of Chrysothemis' (Angoscia spaventosa di Crisotemi) and 'Chrysothemis longs for life and craves for freedom' (Brama di vita di Crisotemi). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, and the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*.

20. Chrysothemis longs for the joys of motherhood
(Crisotemi desidera le gioie della maternità)

21. The trailing and staggering of the sacrificial train
(Corteo sacrificale)

Musical score for 'Chrysothemis longs for the joys of motherhood' (Crisotemi desidera le gioie della maternità) and 'The trailing and staggering of the sacrificial train' (Corteo sacrificale). The score is in G minor, 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, and the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*.

22. Klytemnestra's Dream
(Sogno di Clitennestra)

23. The mortal dread
of Klytemnestra
(Terrore mortale di Clitennestra)

24. The craft, untruthfulness
and hysterical nature of Elektra
(Natura isterica di Elektra)

25. The morbid suspicion
of Klytemnestra
(Morboso sospetto di Clitennestra)

26. Memory of wedded happiness
and maternal love in the past
(Ricordi di passata felicità coniugale e amore materno)

27. The gems, with which Klytemnestra is covered, glitter and tinkle
(Le gemme di Clitennestra luccicano e scintillano)

28. Klytemnestra's inner rottenness and decay
(Corruzione e decadimento interiore di Clitennestra)

29. Klytemnestra's dream 2. (Sogno di Clitennestra 2)

30. Orestes strikes
(Colpo di Oreste)

31. Triumph of Elektra
(Trionfo di Elektra)

32. Klytemnestra triumphs
(Trionfi di Clitennestra)

33. Chrysothemis Cry of grief
(Grido di dolore di Crisotemi)

34. We must do the deed ourselves
and dig out the axe
(Dobbiamo agire e estrarre la scure)

35. The exuberant strenght
(Forza esuberante della pura

of the pure maiden Chrysothemis
fanciulla Crisotemi)

36. Resolved to do the deed
(Decisi ad agire)

37. Orestes lives
(Oreste vive)

38. The tidings of mourning
(La notizia del lutto)

39. The disfigured daughter of Agamemnon
(La figlia trasfigurata di Agamemnone)

40. The grief and surprise of Orestes at the sight of his sister
(Dolore e sorpresa di Oreste alla vista della sorella)

41. The joyful emotion of Elektra
(La gioiosa emozione di Elettra)

42. Elektra blesses the deed
(Elettra consacra l'azione)

43. Elektra, the beautiful
daughter of Agamemnon
(Elettra, la bella figlia di Agamemnone)

44. The Tutor of Orestes, the stern man
who incites him to the deed of vengeance
(Il tutore di Oreste, severo uomo che
lo incita alla vendetta)

45. Elektra's deceitful
friendliness towards Aegistheus
(L'ingannevole amicizia di Elettra
verso Egisto)

8. Esito del confronto

Esempio I (1-5). T. rileva la somiglianza fra un tema di *C.*, il tema 3 del fato e il famoso tema 12 dei figli di Agamennone in *E.*, declinandone quattro varianti. In realtà solo la testa del tema è uguale. I due temi si imparentano anche in un frammento sul testo "implacata" di *C.* (vedi es. VIa/12) e il tema 42 di Elettra che consacra l'azione, avendo identica funzione espressiva. La prima variante suona completamente diversa: *C.* corni in evidenza, tempo lento; *E.* violini sommersi dal resto dell'orchestra, tempo veloce. La seconda è totalmente impercettibile all'ascolto, pur essendo molto simile nel disegno. La terza ricorda molto Strauss, in questa forma: peccato che T. vi accoppi un esempio di *E.* che non c'entra nulla. La quarta variante prende un frammento del coro di *C.* e lo paragona a una parte interna di un intrico contrappuntistico di *E.* che suona totalmente diverso. Circa la quinta variante: lo stesso frammento corale di prima è paragonato alla testa del tema 12 dei figli di Agamennone, affidato ai violini, ma non c'è alcuna relazione fra i due se non gli intervalli della testa che nei due contesti suonano però completamente diversi. Tuttavia il frammento di *E.* assomiglia molto all'"implacata" di *C.*, come si vedrà (es. VIa/12), ma soprattutto al XV/46. In conclusione c'è solo il frammento di *C.* della terza variante che ricorda da vicino la temperie espressiva di *E.*; tuttavia è arduo accostarlo a un frammento in particolare, perché il disegno ricorda il tema 12 dei figli di Agamennone ma non certo nella formulazione individuata da T.

Esempio II (6). Breve frammento estrapolato, simile ma poco significativo. Tra l'altro in *C.* è solo una formula di accompagnamento mentre il tema 20 del trionfo, che è il vero protagonista, viene ignorato.

Esempio III (7-8). Altro breve frammento estrapolato totalmente insignificante per stabilire similitudini. È un ostinato preso da un contesto più ampio (tema 22 del lamento con l'ingresso di Cassandra in *C.* confrontato con il tema 28 della corruzione di Clitennestra in *E.*), corrispondente a due situazioni profondamente diverse.

Esempio IV (9-10). Brevi frammenti su tema 15 della seduzione in *C.* e tema 26 della felicità coniugale in *E.*, ma in *C.* somiglia piuttosto a un frammento di *Madama Butterfly* di Puccini.

Esempio V (11). Frammenti completamente decontestualizzati con analogie intervallari insignificanti dal punto di vista musicale generale. La frase "Ancora s'arresta" di *C.* è estrapolata malamente: bisogna ascoltare l'intera frase e non solo il breve frammento.

Esempio VIa (12-13). Sulla parola "implacata", uno dei momenti più belli della profezia di Cassandra, il disegno è molto simile al tema 42 di Elettra che consacra l'azione: riguardo il clima sonoro è avvicinabile anche all'esempio I; inoltre viene assimilato ad altro frammento poco convincente (fine di una frase e inizio di un'altra) alle parole le "anime coscienti" del duetto Clitennestra-Egisto in *C.* (poi ripreso in XV/48). Del tutto pretestuoso è T. quando prende la fine di una frase e l'inizio di un'altra, in un improbabile *collage*. La seconda variante pure nasce dall'accostamento di due frammenti diversi di *C.* ad altro frammento isolato, cosa che crea anche molta confusione.

Esempio VIb (14). Diverso di contesto e orchestrazione. La somiglianza intervallare non giustifica l'accostamento.

Esempio VII (15-16). Vi è un'innegabile assonanza del tema 10 dell'esaltazione degli eroi di *C.* con il tema 33 del grido di Crisotemi di *E.*, anche se la prima parte appiccicata non vi ha riscontro.

Esempio VIII (17-23). È rappresentato in ben sette varianti. L'intrico delle relazioni è quasi indecifrabile, perché vengono tagliati e smontati frammenti in maniera speciosa. È forse l'esempio più artificioso, costruito abilmente, per smentire pienamente il quale bisogna fare un lavoro così lungo che nessuno è disposto a fare. Si trova comunque un'assonanza fra le parole "Sono spettri senza nome" di *C.* e "Gli atroci spettri" di *E.*; la prima variante (17) è costruita da due frammenti staccati che vengono avvicinati, sia in *C.* sia in *E.*; vi è una certa assonanza tra

il tema 24 del vaticinio di *C.* e il tema 17 della gioia della maternità in *E.* Inoltre nella seconda variante (18) vengono presi tre frammenti di *C.* e altrettanti di *E.* per realizzare un *collage* con qualche vaga assonanza; e il tema 19 di pace/morte nella profezia di *C.* in *E.* trova forse qualche eco. Nella terza variante (19) ci sono intervalli simili estrapolati in contesto diversissimo. Dalla quarta alla sesta variante (20-21-22) un frammento già citato di *C.* (VIII/17) viene accostato a tre frammenti di *E.* con qualche vaga assonanza col tema 17 della gioia della maternità di Crisotemi. Gli elementi melodici citati sono di parti secondarie sommerse dal tumulto orchestrale e totalmente irrilevanti nel contesto generale. La settima variante (23), infine, accosta due frammenti di tre battute dai quali non si può dedurre nulla di significativo.

L'esempio IX accosta in tre varianti (24, 24b, 25) due temi diversissimi delle due opere, il tema 11a di Clitennestra in *C.* e il 13 della danza di gioia in *E.*, solo perché vengono usati intervalli simili, ma il carattere è così diverso che l'accostamento è puramente accademico.

L'esempio X presenta quattro varianti (26-29) del tema 12 della lussuria a carattere cromatico di *C.*, accostato a cromatismi in *E.* che nulla hanno a che vedere con esso se non il cromatismo stesso. Le similitudini sono forzate. La variante 28 termina con il tema 11a di Clitennestra in *C.* che viene accostato al tema puntato 13 di Oreste lontano in *E.*: le due forme si assomigliano ma i due estratti non sono opportuni per fare paragoni perché diversissimi nel loro contesto. Si sarebbero casomai dovuti prendere i temi puntati 2 del Colpo mortale in *C.* e 2 del Colpo d'ascia in *E.* che però T. non rileva. Vengono poi riproposte similitudini già citate negli esempi precedenti. Nella variante 29 vengono riproposti gli stessi frammenti V e VIII di *C.* accostati a frammenti di *E.* che nulla hanno a che fare con essi.

L'esempio XI (30-32) accosta in tre varianti a loro volta sminuzzate: alcuni elementi musicali (tema 21 del corteo sacrificale di *E.*) usano gli stessi intervalli della scena in cui Cassandra evoca Minerva, ma l'esito è l'opposto a quello che T. intende dimostrare; in realtà non hanno nulla a che vedere tra loro, anche se il clima è abbastanza simile. La frammentazione è tale che non si comprende il senso dell'operazione.

L'esempio XII (33-34) presenta accostamenti di intervalli, ma non si può parlare di somiglianza.

L'esempio XIII (35-43) presenta nove varianti che in realtà trattano almeno quattro temi diversi e non si capisce perché siano unificati, a conferma del metodo poco sistematico e talvolta confuso seguito da T. Si tratta comunque dei temi che veramente si assomigliano di più: temi 1 di Agamennone e 5 delle Eumenidi in *C.* con il tema 37 di Oreste vivente in *E.*, mentre il tema 16 del mare di *C.* viene associato all'accompagnamento del tema 44 del Tutore di Oreste in *E.*, che nulla vi ha a che fare. (35) Tema 1 di Agamennone: è quello più simile nelle due opere, peccato che manchi il riferimento all'enunciazione più chiara che appare alla fine di *C.* e non all'inizio. (36) Tema in ottave 11 del fantasma di Agamennone in *E.* è associato a una variante del tema 6 di Cassandra che vi ha a che fare solo in apparenza. (37) Tema 5 delle Eumenidi in *C.* e 37 di Oreste vivente in *E.*: è molto simile, peccato manchi il riferimento alle ultime battute di *C.* che più vi assomigliano. (38) Variante del precedente. (39-40) Varianti non convincenti: tema 30 del colpo di Oreste in *E.* è paragonato ad alcune figure nell'esultanza del popolo in *C.*, ma non so come si sia potuto pensare; il frammento alle cornette che appare all'inizio della seconda parte di *C.* è un po' forzato da giustificare come variante del 30 del colpo di Oreste (perché sono entrambi nell'ambito di quinta?). (41) Tema 16 del mare in *C.*: che rapporto ha con le altre varianti dell'es. XIII? La similitudine con il 44 del Tutore di Oreste di *E.* è improponibile anche se c'è il brontolio dei bassi. (42) L'accostamento del tema 16 del mare di *C.* con il 38 della notizia del lutto di *E.* è improponibile. (43) Il rantolo dei bassi non giustifica l'accostamento di temi a carattere diverso.

L'esempio XIV (44) in una variante: sono tre frammenti del tema 21 della vendetta di *C.* incollati e paragonati a uno solo di *E.* (il 7 della casa reale, ai bassi). Il primo somiglia, evocando un'atmosfera simile, gli altri assolutamente no.

L'esempio XV (45-48) in quattro varianti a loro volta spezzettate (45-48) si lascia veramente

a fatica decifrare in un fuoco d'artificio di somiglianze difficili da condividere: ci sembra di individuare il proposito di voler creare a ogni costo il polverone; contiene talmente tanti frammenti diversi che non se ne viene a capo. (45) Tema 19 di pace/morte in *C.* è paragonato al tema 38 della notizia del lutto in *E.* ma non regge. (46) L'esempio più lungo: tutto l'interludio orchestrale del 'riconoscimento' col Tema 38 del Lutto di *E.* paragonato ad almeno quattro frammenti diversi di *C.*, tra cui la lunga introduzione prima dell'esordio di Agamennone (7 di Argolide) e il tema 23 della Spada all'ingresso di Oreste: non convince, anche se vi sono somiglianze. *C.* è però un frammento del Prologo di *C.* che paragonato al frammento del finale di *E.* I/5 presenta somiglianze sorprendenti, ma non è segnalato da T. (47) Invocazione di Oreste alla fine delle due opere, molto simile (48). Ultimo pasticcio, che unisce quattro frammenti: tema 3 del fato con "implacata" della profezia di Cassandra e le "anime coscienti" del duetto Clitennestra-Egisto (già visto in VIa/12); mettendo al basso il tema 5 delle Eumenidi ne verrebbe fuori un frammento del tema 42 di Elettra che benedice l'atto.

Al termine del suo articolo T. segnala almeno un altro centinaio di somiglianze non corroborate da tabelle, indicando le pagine dove andarle a trovare. Il lavoro di ricerca di queste somiglianze richiede moltissimo tempo, la loro analisi si rivela praticamente impossibile e non porta sostanzialmente a nulla. Sembra quasi che T. abbia voluto enumerare un numero talmente alto di esempi da scoraggiare la loro ricerca o almeno da rendere estremamente disagevole la loro individuazione. Ma un numero così alto di esempi certamente impressionò i lettori meno attenti.

9. Conclusioni provvisorie

Le analogie maggiori si trovano all'inizio e la fine delle due opere, che effettivamente sono molto simili all'ascolto: il tema di Agamennone che si trova all'inizio e alla fine di *Cassandra* è ripreso pari pari all'inizio di *Elettra*, di cui rappresenta la naturale continuazione; l'argomento di *Elettra* è il perfetto seguito di *Cassandra*, per cui l'accordo iniziale di *Elettra* si collega al finale di *Cassandra*; il tema di Agamennone si ode già all'inizio come sarà poi in *Elettra*; anche il finale è molto simile, specie con il richiamo di Oreste che è tale e quale in entrambe le opere. In sostanza non ci sono elementi per gridare al plagio: soltanto, l'inizio e la fine delle opere hanno analogie tali da poter affermare con sicurezza che Strauss avesse letto *Cassandra* e ne avesse più o meno inconsciamente riconosciuto il valore. D'altronde Strauss era onnivoro: si veda ad esempio l'interludio orchestrale "del riconoscimento" in cui è chiaramente citato il *Poema dell'Estasi* di Skrjabin. Per il resto, dei quindici esempi di Tebaldini solo quattro presentano somiglianze molto significative: sono il tema 5 delle Eumenidi che assomiglia a quello di Oreste vivente (37; XIII), il tema 3 del fato che assomiglia a quello dei figli di Agamennone (12; I), il tema 21 della Vendetta che assomiglia in certi casi al tema della casa reale (7, XIV) e un frammento dell'ultima uscita di Clitennestra "implacata" che assomiglia al tema di Elettra che consacra l'azione (42; VIa) entrambi essendo posti verso la fine delle opere prima che avvengano gli eccidi. Ma sono le stesse somiglianze che si potrebbero trovare tra altre due opere qualsiasi di quegli anni. Solo qualche vaga assonanza, infine, presentano gli esempi II, IV, VII e VIII.

Esempi Tebaldini	<i>Elettra</i>	<i>Cassandra</i>
I (frammenti 1-5) alcune similitudini	figli di Agamennone 12	fato 3
II (6) poco significativo	elementi secondari	elementi secondari
III (7-8) pretestuoso	decadenza Clitennestra 28	lamento 22
IV (9-10) vaga assonanza	ricordo della felicità matrimoniale 26	seduzione 15
V (11) insignificante	elementi secondari	elementi secondari
VI (frammenti 12-13) similitudini frammentarie	Elettra benedice 42	<i>collage</i> elementi <i>implacata</i>
VI (14)	elementi secondari	elementi secondari
VII (15-16) vaga assonanza	grido di Cristotemi 33	esaltazione degli eroi 10
VIII (17-23) confuso	<i>collage</i> di vari elementi eterogenei, qualche assonanza	<i>collage</i> di vari elementi eterogenei, qualche assonanza
IX (24-26) completamente diverso	danza di gioia di Elettra 13	Clitennestra 11
X (27-29) completamente diverso	<i>collage</i> di elementi	<i>collage</i> di elementi
XI (30-32) completamente diverso	<i>collage</i> di elementi	<i>collage</i> di elementi
XII (33-34) completamente diverso	<i>collage</i> di elementi	<i>collage</i> di elementi
XIII (35) Molto simile	Agamennone 1	Agamennone 1
XIII (36) insignificante	fantasma di Agamennone 11	frammento estrapolato
XIII (37-38) Molto simile	Oreste vivente 37	Eumenidi 5
XIII (39-40) completamente diverso	colpo mortale 30	frammento estrapolato
XIII (41-42) completamente diverso	lutto 38	mare 16
XIII (43) insignificante	frammento estrapolato	frammento estrapolato
XIV (44) Vaga assonanza	casa reale 7	vendetta 21
XV (45-46) pretestuoso	ampio <i>collage</i> di elementi diversi	ampio <i>collage</i> di elementi diversi
XV (47) molto simile	invocazione finale di Oreste	invocazione finale di Oreste
XV (48) ripetitivo	grande <i>collage</i> di elementi diversi	ampio <i>collage</i> di elementi diversi

11. Una novità: le tre versioni di Cassandra

Dall'analisi della partitura, oggi resa disponibile dall'editore Ricordi, sono emersi alcuni fatti di notevole interesse, che gettano forse nuova luce sulla *querelle*. Innanzitutto c'è la dicitura "Copyright 1905, 1910, 1938 by Vittorio Gnechi": dunque di *Cassandra* si sono effettuate tre versioni e l'edizione Ricordi attualmente in uso è quella del 1938, verosimilmente eseguita la prima volta al Teatro dell'Opera di Roma il 21 marzo 1942 (direttore Oliviero De Fabritiis). Anche gli spartiti per canto e piano attualmente in circolazione, nella riduzione di Carlo Carignani, sono del 1905, del 1910 e del 1938. All'Accademia di Santa Cecilia è conservata una copia stampata del Prologo, senza nome e senza luogo ma con la dicitura "Copyright 1911 by Vittorio Gnechi", basata sullo spartito pianistico del 1910: si tratta della seconda versione, che contiene alcune importanti differenze rispetto all'ultima versione del 1938. Dove, per esempio, alle battute 2-3 del numero 3 del Prologo corno inglese e primo clarinetto enunciano il tema del fato in una variante identica alla testa del *Leitmotiv* dei figli di Agamennone di *Elettra*, variante che manca invece nella partitura del Prologo di Santa Cecilia. La stessa cosa avviene alle battute 9-10 del numero 10, quando le due cornette in Sib enunciano la stessa variante, che manca invece nella versione di Santa Cecilia. Queste due aggiunte furono fatte dopo la prima messa in scena di *Elettra* ed è certo che Gnechi le abbia scritte in un secondo momento: forse per dare ancora più corpo alle somiglianze tra le due opere? qui fu Gnechi a inserire un'idea di Strauss nella nuova versione della sua *Cassandra*. Forse aveva dimenticato che una copia antecedente del suo Prologo era ancora in circolazione e contava sul fatto che nessuno si sarebbe accorto che

Cassandra 1910

Cassandra 1938

The image displays two pages of a musical score. The top page, numbered 19, features a large section marked 'S!' with a 'crescendo' hairpin. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Bassoon (Fag.), Clarinet in B-flat (Clarin. La (B)), Clarinet in A (Clarin. La (A)), Horns in F (Cor. Fa (F)), Trumpets in F (Tr. Fa (F)), and Trombones in B-flat (Corno. Sib (B)). The bottom page, numbered 20, continues the orchestral parts with staves for Oboe (Oboe), Bassoon (Fag.), Clarinet in B-flat (Clarin. La (B)), Clarinet in A (Clarin. La (A)), Horns in F (Cor. Fa (F)), Trumpets in F (Tr. Fa (F)), and Trombones in B-flat (Corno. Sib (B)). The score is annotated with 'espresso' and 'ancora più f' (even more forte) markings, indicating dynamic changes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic hairpins.

This page contains two systems of a musical score for orchestra, measures 56 and 57. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Clarinet in G (Clar. La (4)), Clarinet in Bb (Clar. B. La (4)), Cor Anglais (Cor. Fa (7)), Trumpet (Trb. Fa (7)), and Trombone (Trb. Si (3)).

System 1 (Measures 56-57): The first system begins with a dynamic marking of *Sf* (Sforzando) above the Flute staff. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments. The Flute part has a prominent melodic line with slurs and accents. The woodwinds and brass provide harmonic support with various articulations and dynamics.

System 2 (Measures 56-57): The second system continues the orchestral texture. It includes dynamic markings such as *Tf* (Tutti) and *Uf* (Ultratutti) above the Flute staff, and *rit.* (ritardando) above the Oboe staff. The woodwinds and brass parts show a variety of articulations, including accents, slurs, and crescendos. The overall texture is dense and dramatic.

il celebre tema straussiano, in questa particolare variante, mancava nelle versioni precedenti di *Cassandra*.

Non possiamo sapere quali furono eventuali altre varianti nell'opera, oltre a quelle qui segnalate, perché alla Biblioteca di Santa Cecilia c'è solo la partitura del Prologo del 1910, che contiene comunque altre piccole differenze rispetto alla versione del 1938. Gli spartiti pianistici del 1910 e del 1938 non possono fare fede, in quanto sono molto riduttivi rispetto all'insieme orchestrale e mancano di parecchi temi.

12. Conclusioni definitive?

Poteva sembrare inutile tornare su una polemica di un secolo fa, ma i nuovi strumenti della tecnologia digitale hanno permesso un approccio di tipo diverso. L'adozione di un sistema di analisi basato su *sequencer* cambia profondamente la percezione del *Leitmotiv* così come ci è tramandato dalla tradizione: oggi basta l'ascolto seriale per rendersi conto che molte similitudini sono improbabili o non esistono; all'inizio del Novecento, la mancanza di registrazioni audio rendeva molto più arduo smentire quello che oggi appare più evidente.

Non si può negare che la base di partenza fosse suggestiva, ma Tebaldini ha creduto di trovare delle somiglianze improponibili, segmentando il materiale in maniera arbitraria, non seguendo fraseggi né caratteri né dinamiche. Ascoltandoli così, i passaggi messi a confronto appaiono diversissimi, gli intervalli sono simili ma l'insieme è diverso. Talvolta assomigliano di più frammenti simili per temperie espressiva, anche se scritti con note o intervalli diversi: le note e gli intervalli da soli, estrapolati, non significano niente se non sono inseriti nel contesto: facendo iniziare un frammento alla fine di una frase e proseguire poi sull'inizio della frase successiva, il fraseggio ne risulta totalmente alterato. Contano molto anche l'orchestrazione e la dinamica, mentre le note da sole contano relativamente poco. In altre parole Tebaldini fa succedere gli esempi senza nessuna sequenza logica apparente, è un decompositore che sottolinea soprattutto l'altezza delle note, è sostanzialmente un armonista. Paradossalmente ha ragione e torto allo stesso tempo. L'errore più grave è confondere figurazioni di accompagnamento nascoste con i temi principali, e poi frammentarli, prendendo frasi in punti diversi e avvicinarle per formarne di nuove in realtà inesistenti. Prova ne sia che spesso i suoi esempi corrispondono non a *Leitmotive* ma a frammenti presi qua e là, che non sempre danno idea del vero fraseggio e del carattere musicale. Altri esempi melodici citati sono tratti da parti secondarie, sommerse dal tumulto orchestrale e totalmente irrilevanti nel contesto generale. Oppure sono sottolineati frammenti insignificanti a scapito dei temi principali. Infine Tebaldini sottovaluta quello che vi è di profondamente diverso fra le due opere, non considerando amplissimi stralci in cui non c'è nessuna affinità proponibile: ha fatto un'analisi di *Cassandra* in funzione di *Elettra* senza spiegare nulla dei temi di *Cassandra* e del loro sviluppo; non ha enucleato i temi principali di *Cassandra*, limitandosi a rapportare l'opera a *Elettra*.

Qui non interessa però criticare il lavoro importante di Tebaldini, ma cercare di capire e possibilmente di far capire. Proseguendo nello studio, ci si accorge che l'analisi di Tebaldini di fatto ostacola e pregiudica seriamente la comprensione di *Cassandra* perché evita sistematicamente di affrontare l'essenziale per girare soprattutto attorno all'irrilevante, su cui si sono poi basati i commentatori successivi, seguendo la cattiva abitudine di trattare gli argomenti dagli studi già fatti piuttosto che dalle fonti originali. Se si è creato un polverone è perché, come accade spesso in tali circostanze, dell'articolo di Tebaldini molti partigiani dell'uno o dell'altro hanno letto solo il titolo o la prima pagina o superficialmente, senza analizzare veramente le tabelle, cosa troppo faticosa e non necessaria a chi è in vena di polemica.²⁹

²⁹ L'ascolto degli esempi è disponibile sulle pagine web: www.luigiverdi.it/elettra_strauss_cassandra_gnechi.htm.