

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 Le riforme si fanno a teatro  
di Michele Girardi
- 13 Andrea Chegai  
La lunga morte di Alceste, ossia la nascita programmata  
di un nuovo teatro musicale (Vienna, 1767)
- 35 Carlo Vitali  
Bologna 1778: le tribolazioni di un regista per caso
- 51 «Ripiombarne negli spazi dei cieli rarefatti»: prefazioni ad *Alceste*  
Gluck - Calzabigi e Giovanni Morelli
- 57 *Alceste*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Elena Tonolo
- 107 *Alceste* in breve  
*a cura di* Tarcisio Balbo
- 109 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 115 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
«Alla memoria del maestro di Weidenvang»  
*a cura di* Franco Rossi
- 143 Biografie

## Le riforme si fanno a teatro

La categorica rivendicazione di nuovi principi drammatici, espressa con forza nella prefazione di *Alceste*, non deve fuorviare il giudizio estetico. In realtà Gluck non fece che interpretare abilmente, ma con grande genio personale (era un compositore assai dotato e creativo, con un istinto di prim'ordine), la reazione di musicisti e uomini di teatro della propria epoca verso un presunto eccesso di formalizzazione dell'opera seria italiana, improntata alle regole desunte dai libretti di Metastasio. La soluzione più praticabile era quella di sviluppare il recitativo, motore dell'azione, impiegando gli archi per accompagnare le voci molto più spesso di quanto si facesse nei drammi seri e integrandolo in un tessuto dell'opera riformulato su un'alternanza di numeri chiusi ridotti di proporzioni, a volte non risolti sulla tonica. Si sacrificava così lo sviluppo musicale dell'aria col da capo, ma la rappresentazione raggiungeva una grande coesione, generando una tensione drammatica ben maggiore del consueto.

Idee sacrosante ma non del tutto originali, dato che altri musicisti, basandosi tra l'altro – come Gluck stesso aveva fatto – sul modello francese della *tragédie lyrique*, le avevano già attuate in Italia e altrove. Del resto, come scrive Andrea Checchi nel saggio iniziale di questo volume,

da tempo la critica più avveduta ha preso le distanze da una fideistica accettazione del vecchio canone storiografico della 'riforma gluckiana', derivato più dalla lettura della prefazione di Calzabigi che non dall'esperienza diretta della musica originale, che ebbe, almeno in Italia, circolazione contenuta. Occasionali vestigia gluckiane (*Orfeo*, *Alceste*) si rintracciano per via dinastica nella Parma borbonica e nella Firenze asburgica, e in alcuni spettacoli di rilievo a Bologna e Napoli. Se alcuni aspetti specifici del teatro gluckiano (soprattutto i cori di nuova concezione) riescono all'occorrenza ad entrare nell'uso nelle messinscene più ambiziose, le nuove tavole della legge non finirono sul leggìo di Jommelli Hasse Sarti Cimarosa Paisiello Mayr o Rossini, sui quali l'influenza di Gluck fu, se vi fu, incidentale, né degli altri meno celebri e numerosissimi operisti seriali attivi sulle piazze dell'opera italiana in Italia e in Europa.

Quanto alla fedeltà di Gluck ai principi stessi della cosiddetta 'riforma' basta dare un'occhiata al suo nutritissimo catalogo di operista per rintracciarvi lavori appartenenti ai generi più disparati, dall'opera seria al *divertissement* fino all'*opéra comique*, i quali testimoniano del suo lodevole eclettismo e della bontà del suo mestiere, che sorpassava fortunatamente ogni mozione ideologica, sia a priori che a posteriori.

Nel secondo saggio Carlo Vitali fotografa un allestimento bolognese di *Alceste* (1778) fra i più importanti dell'epoca, un evento di particolare importanza anche per

ché si colloca nel quadro di una fiera polemica scoppiata a Parigi che oppose sostenitori e detrattori di Gluck. Paladino del partito di questi ultimi il marchese e ambasciatore napoletano nella capitale francese Domenico Caracciolo, che scrisse al venerando padre Martini con lo scopo di guadagnare un sostenitore autorevole alla sua causa. Ma gli andò male, come nota Vitali,

giacché padre Martini (affezionato anzitutto alla sua quiete conventuale e libresca, contrappuntistica e storiografica; e in sostanza galantuomo a tutta prova) rifiuterà di compromettersi, evitando di esaltare la musica teatrale degli Italiani – verso la quale pure non nasconde una certa propensione del gusto personale – a spese di quella degli «Oltramontani». A questi egli concede la palma dell'espressione drammatica e dell'efficacia nell'orchestrazione; agli altri quella della melodia e del bel canto, secondo uno schema di divisione internazionale del lavoro destinato a sfidare i secoli, e in apparenza non estinto neppure oggi nella coscienza collettiva dei frequentatori di teatro.

La sezione saggistica si chiude con la prefazione all'*Alceste* che tanto scalpore destò quando venne pubblicata nel 1769, immediatamente seguita da una sua parafrasi dovuta alla penna fantasiosa ed elegante di Giovanni Morelli, un'occasione per ricordarlo mentre stanno per passare quattro anni dalla sua dolorosa scomparsa. La lettura, che mette in campo un Gluck immaginario, offre un saggio di scrittura 'critica' di grande piacevolezza.

Di rilievo, in questo volume, anche gli apparati: se Elena Tonolo, nella guida all'opera che si accompagna all'edizione del libretto nella versione originale, penetra a fondo nello stile e nella drammaturgia musicale di Gluck, Emanuele Bonomi stila una bibliografia sul compositore e sull'opera fra le più ampie in circolazione. Lascio la parola a Chegai per una conclusione, necessariamente provvisoria, sull'effettiva portata storica dell'opera che, in questo marzo 2015, il pubblico veneziano della Fenice vedrà per la prima volta:

Più che segnare la nascita dell'opera moderna, *Alceste* si afferma come modello ideale, destinato a incarnarsi in vivo teatro solo a patto di confrontarsi con altre realtà. Il teatro musicale serio di tardo Sette e inizio Ottocento è e resta poligenetico. La linea metastasiana non cessa improvvisamente di esistere e quella gluckiana non sovrverte al suo apparire le sorti dell'opera, che sono determinate da innesti, contaminazioni, preesistenze e innovazioni senza netti spartiacque. Non vi sono quindi né vincitori né vinti. Il teatro di Metastasio o alla Metastasio fu in auge fino circa al termine del secolo proprio grazie alla duttilità che Calzabigi gli rimprovera; arie nuove e forme nuove, alcune delle quali destinate a durare e a svilupparsi, furono ospitate con successo nelle solite trame – ne è un esempio sommo *La clemenza di Tito* mozartiana, 1791. Da lì partiranno Mayr e Rossini. Quello di Calzabigi / Gluck impresse invece la sua orma sullo spettacolo monumentale-neoclassico fra i due secoli, fino a lambire il *grand opéra* romantico, senza però intromettersi più di tanto in quella tradizione 'napoletana' che aveva anche tentato di contrastare. Qualcosa del Metastasio e qualcosa di Calzabigi giunge all'Ottocento, nella cantabilità di tante strofe liriche, o nell'effetto plastico di ampie scene corali; e continueranno a convivere introversi monologhi e affollate scene di massa, colorature e 'parole sceniche'. Ciò a prescindere dalla sussistenza in *Alceste* di un programma organico, che resta un processo intellettuale, *in vitro*.

Michele Girardi

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico **Periodico**

Tipo documento **Testo a stampa**

Titolo **La Fenice prima dell'Opera**

Numerazione **A.1, n. 0 (nov. 2002)-**

Pubblicazione **Venezia : [s.n., 2002]-**

Descrizione fisica **v. : ill. ; 24 cm**

Note generali **· Periodicità non determinata**

**· Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"**

Numeri **· [ISSN] 2280-8116**